



# *el oficio*

revista de literatura y arte

ARGENTINI





**GERARDO MOSQUERA**

Arte y utopía. 1970 a 1990: Dós décadas en guerra. Pág 16





**DIHAVANA**  
ESTUDIO DE DISEÑO

  
[www.dihavana.com](http://www.dihavana.com)  
 52652528 / 72022927  
 STAF #9810 E/98 Y 110,  
 PLAYA, LA HABANA.

arte

**JORGE PERÉ**  
Noche insular, jardines delirantes.....8

**GERARDO MOSQUERA**  
Arte y utopía. 1970 a 1990: Dós décadas en guerra.....16

**ANTONIO E. GONZÁLEZ ROJAS**  
Atalaya. GTG: Piedra =Tijera=Papel= [...].....26

**LESS**  
Holding My Liquor: Sr. Pozo´s Joint Havana-Berlín  
(Entrevista al artista plástico Juan Miguel Pozo).....31

**Redacción**  
ARCO premia a la coleccionista cubana  
Ella Fontanals-Cisneros .....40

**CARLOS A. AGUILERA**  
Maldito Menéndez. Reviva la Revolu/1.....45

**Redacción**  
MIAMI apuesta por el arte contemporáneo .....58  
Tania Brugueras habla de *Sin título* (La Habana, 2000) .....63

**Nota Editorial:**

■ ■ ■ ¿qué sentido tiene ser una revista oficial en un espacio heteróclito y provinciano como el nuestro? ¿Qué bondades puede depararle la oficialidad a esta naciente revista? Ante todo, El Oficio no pretende emular con esa fauna sui generis que conforman las publicaciones culturales en el contexto cubano. Nada nos dicen hoy exponentes como La Siempreviva, La Gaceta de Cuba, Unión, El Caimán Barbudo, La letra del escriba, Casa de las Américas, entre otros soportes que se diluyen en un largo etcétera. Los cauces de El Oficio se mueven en otro sentido, más afiliado a la necesidad de expresión y la inmediatez creativa que aborda a un grupo de jóvenes de diversa procedencia. Entonces, valga decirlo, El Oficio procura ser más una plataforma, un dispositivo de emisión aleatoria, una alternativa de visibilidad para los jóvenes creadores, que una revista oficial ■ ■ ■

**Fragmento de *Seudomanifiesto*; documento fundacional de El Oficio., redactado por Jorge Peré en noviembre de 2015.**



**Portada:**  
Obra original de:  
**Juan Miguel Pozo**  
Diseño de portada:  
**D. Martínez**

Sponsors de este número:



Dirección General: **D. M. García** / Dirección Ejecutiva: **Karla G. Castro** / Redactor Jefe: **Jorge Peré**  
 Jefa de poesía: **Katherine Bisquet** / Edición y Corrección de estilo: **Laura Lays Hernández**  
 Gestión de Arte: **Jorge Peré; Lesly Fonseca** / Producción Ejecutiva: **Dayron Ramírez**  
 Redes Sociales: **Karla G. Castro**  
 Diseño Gráfico - Editorial: **D. Martínez**  
 Relaciones Públicas: **Dayneris Brito**



URI BLEIER  
artista visual





**P**odemos especular, a tenor del discurso visual de los últimos (¿tres o cuatro?) años, que la fotografía cubana ha llegado al término de una puesta en escena que se abre, a despecho de la tradición épica y los imaginarios del poder, en el marco rupturista de los años 80. En aquella década se localizan, dentro de la isla, los primeros antecedentes de manipulación del lenguaje fotográfico en virtud de otras indagaciones –antropológicas, sociológicas, históricas y otras hierbas–, más a tono con las refundaciones estéticas y culturales del momento.

Luego, en los 90, lo fotográfico emerge como un oportuno asidero para activar un discurso crítico, testimonio de la decadente realidad insular. De modo que si existe un soporte representativo de aquellos años, un signo visual consecuente con la época, se trata, sin lugar a dudas, de la fotografía. Su impronta, cuando menos, impregna los modos de decir de las generaciones más jóvenes de fotógrafos cubanos.

Ahora bien: el giro retórico que me interesa distinguir, implica el desplazamiento hacia una zona igualmente ocupada de nuestra realidad inmediata, pero desinhibida de la mirada apocalíptica y la crítica estrechamente asociada al poder y su ideología política. Se advierte pues, una dejación de la metáfora construida, del escenario simbólico manipulado, para encontrar en la inercia social –ya sea en lo público o en lo privado–, el motivo primero del relato fotográfico.

*La noche redimida* (Diciembre, 2017), exposición inaugurada en el Estudio Figueroa-Vives y la Embajada de Noruega a finales del año pasado, funciona como perfecto argumento de lo que he venido esgrimiendo hasta este momento. La noche se convierte en escenario común de un compendio de imágenes y videos, que atraviesan distintos momentos de nuestra historia más reciente. Dos generaciones de fotógrafos, con sus maneras de decir y sus respectivas vocaciones estéticas, se ubican a los extremos de un segmento –entre los años 50 y el presente– en que se adocena, intenso y performático, el imaginario nocturno de la isla –con mayor énfasis en La

## Noche insular, jardines delirantes

■ JORGE PERÉ

ESTE TEXTO HA SIDO ILUSTRADO CON OBRAS DE:

**LEANDRO FEAL**

Habana–, matizado por la libertad individual y la pérdida de roles, donde suelen entronizarse con cierta impunidad, actitudes contrastantes –en muchos casos desafiantes– con la solemnidad política que procura el dictado ecuménico del gobierno socialista.

Así, no pueden faltar testimonios audiovisuales como los míticos *PM* (1961) y *Nosotros, la música* (1963). El primero, marcado por la polémica ideológica, sitúa con parquedad lo que acontece en los bares más concurridos y delirantes de la barriada habanera de la época. El otro, por su parte, se convierte en un collage de ritmos y ambientes, que configuran la atmósfera musical en que se movían los sujetos más allá del idilio revolucionario. El feeling de los 60, sin lugar a dudas, se compone a partir de estas piezas. Aunque hay otras, no menos reveladoras, de la autoría de Néstor Almendros, *Ritmos de Cuba* (1960) y Nicolás Guillén Landrián, *Los del baile* (1965). Estos trabajos, no incluidos en la muestra documental,

asoman como otras fuentes en las que beber al momento de constatar los distintos matices que construyen el imaginario de una época, plasmada como pocas en el ámbito de la imagen y el sonido.

En toda esa iconografía, derroche de júbilo y festividad, se adivina el desdoble moral de una sociedad, que por el día se aglutinaba en la Plaza a escuchar discursos, repetir consignas y agitar banderas, mientras que en la noche se embriagaba en bailables públicos y fiestas privadas, al compás de los ritmos de moda. Es ese un síntoma común a todas ellas. Esa, la verdad que puede intuirse al manosearlas. Los mismos que coreaban a Sara González y Silvio Rodríguez, aquellos que balbuceaban el típico repertorio patriótico nacionalista, se relajaban luego, en casa, con las canciones de Celia Cruz y Willy Chirino, que han perdurado como reliquias en la memoria colectiva. El sistema nos impuso esa doble vida. Nos condujo, acaso inconscientemente, a ese travestismo moral.

Dicen los viajeros que la noche habanera no tiene parecido. Ha de ser así cuando a través de los años figura como uno de los grandes mitos que circulan, sin saber de caducidad, en la vox populi.

Se sabe que el poeta norteamericano, Allen Ginsberg, uno de los ídolos –además de Jack Kerouac y William Burroughs– del espíritu beatnik, arribó a La Habana a mediados de los 60, con al menos dos intenciones: dialogar con la intelectualidad cubana y descubrir el perfume de esa nueva Revolución, tan relacionada a la contracultura. El gringo pretendía, subrepticamente, extender su leyenda hasta la isleta de los barbudos, y sugería para ello, fusionar el verde olivo con el estilo más radical que, por entonces, ponían en práctica las tendencias progresistas: drogas al por mayor, sexo libre y filosofía oriental. Todo eso, como corolario de una vida nocturna ya inmortalizada en el recuerdo de todo el que pasó por aquí, durante los dorados años cincuenta.

Esa imagen, desde luego, no concordaba con la férrea estampa de los rebeldes. No era esa la fórmula que Ernesto Guevara tenía en mente, al momento de experimentar la utopía del “Hombre Nuevo”, espécimen tropical que, de acuerdo con la teoría que lo describe, vendría a ser uno de los más rústicos sustentos de la metafísica: un sujeto a medio camino entre el campesino feudal y el proletario soviético. El libertino escritor, en todo caso, proponía la asunción radical y definitiva, por parte de los revolucionarios, del aura pop que los circundaba; y eso es más de lo que cualquier comunista está dispuesto a escuchar. Ginsberg, obviamente, salió de aquí por la puerta estrecha, tildado de subversivo y non grato. Conoció, sin embargo, los últimos estertores de esta ciudad, que muy pronto pasaría a convertirse en una triste caricatura del pasado, “en una ciudad desapacible, habitada por zombies [sic], exenta de exterioridad y plenitud”<sup>1</sup>.



La Habana nocturna, hiperbolizada en el rumor, parangonada con una ciudad de ensueño, paradisiaca, solía configurarse a partir de sitios como Tropicana, Las Cañitas, el Salón Rojo, la Macumba, el Comodoro, el Habana Café, el Turquino, el Parisien y el célebre termómetro capitalino: el Salón Rosado de la Tropical. A estos, se suman ahora algunos bares privados, donde se instalan otras costumbres y castas sociales. En estos espacios, la orgía se torna glamurosa, hecha a la medida de quienes buscan aparentar una elegancia rococó, displicente con el folclor y el provincianismo local.

En otro extremo, quedaría el ágora, la orilla pública. La noche también se teje desde esos espacios céntricos en que se reúne, “a ver que cae”, un tercio marginal e inescrupuloso. El Malecón, Hotel “Deauville”, el boulevard de San Rafael, Bar Cabaña, Avenida del Puerto, Parque Central,

Parque de la Fraternidad, la Rampa, el Bim Bom, Cabaret “Las Vegas”, son auténticos referentes, focos de ese otro delirio nocturno. En ellos se asienta el tráfico prohibido: cuerpos, raras envolturas, inyecciones, pastillas... La corrupción se naturaliza. Es esa la noche que no se registra, que desaparece en el misterio, que circula a través de fábulas inverosímiles. Ese el carácter original de una Habana que fetichiza en souvenirs editoriales Pedro Juan Gutiérrez.

Porque ya sea en el ruedo elegante o en los ghettos más underground, la noche habanera tiende a sumergirse en los mismos vicios, se lanza al albedrío postpolítico.

Ginsberg, a fin de cuentas, profetizó el destino de esta mísera ciudad.

Ahora, a más de cincuenta años, aparece un joven

haciendo las fotos que Korda, Osvaldo Salas, Raúl Corrales y Ernesto Fernández renunciaron a hacer en su época, raptados como estaban por la febrilidad revolucionaria. Ginsberg no estaba tan loco como pensaron los comunistas de entonces. Únicamente demandaba la actitud de un fotógrafo como Leandro Feal, o acaso los textos degenerados y alucinantes de Jorge Enrique Lage. El talento impúdico que hay en ambos.

Ahora que se presume un corrimiento hacia otra realidad política y social, es entendible que la fotografía y el video se conviertan en los lenguajes más eficaces dentro de la producción de sentidos. Y de ahí, el acierto indiscutible de una exposición como *La noche...*, donde vienen a unirse dos extremos aparentemente separados por el tiempo, y se reanuda el diálogo perdido con lo nocturno, el cual estuvo relegado por la intensidad de los interminables días en batallas y más batallas ideológicas.

El lente que acostumbradamente oscilaba entre la suspicacia política, el drama sociológico y las ruinas de la utopía, ahora se descubre (re)enfocando los matices del único espacio que acaso no nos fue secuestrado de forma absoluta. Retorna, de esta manera, el valor de la imagen pura y el drama confesional. Si es esta la época de un nuevo trance –y en efecto, lo es–, donde la oxidada maquinaria protosocialista echa a andar, entonces debe captarse su movimiento desde varios planos. Nunca desde la fijeza. Por consiguiente, ese objeto que conocemos por trípode, tiene sus minutos contados.

Seguirán apareciendo, como es obvio, fotógrafos como René Peña, Marta María Pérez y Jorge Otero, atrapados en la dramaturgia convencional y la retórica formalista, sujetos a conflictos ya estilizados y confinados al manierismo, sin que por ello lleguemos a desterrarlos o acusarlos de mediocres. Esa obra seguirá proliferando y sentando cátedra, en tanto sea rentable su discurso dentro del mainstream. Pero es un hecho que ya no tiene mucho que alegar frente a esta otra, entregada a sublimar el lenguaje polifónico de los tiempos que corren.

Si panfletaria fue aquella tradición épica de nuestra fotografía en los 60, no menos panfletario

viene siendo el proceso de inquisición a la vieja y ajada utopía política, que nos afecta desde 1959. Nada anticipa mejor el espíritu del ahora que un apotegma del artista Ezequiel Suárez: “Vivimos en un país delirante. Hay que hacer arte delirante”.

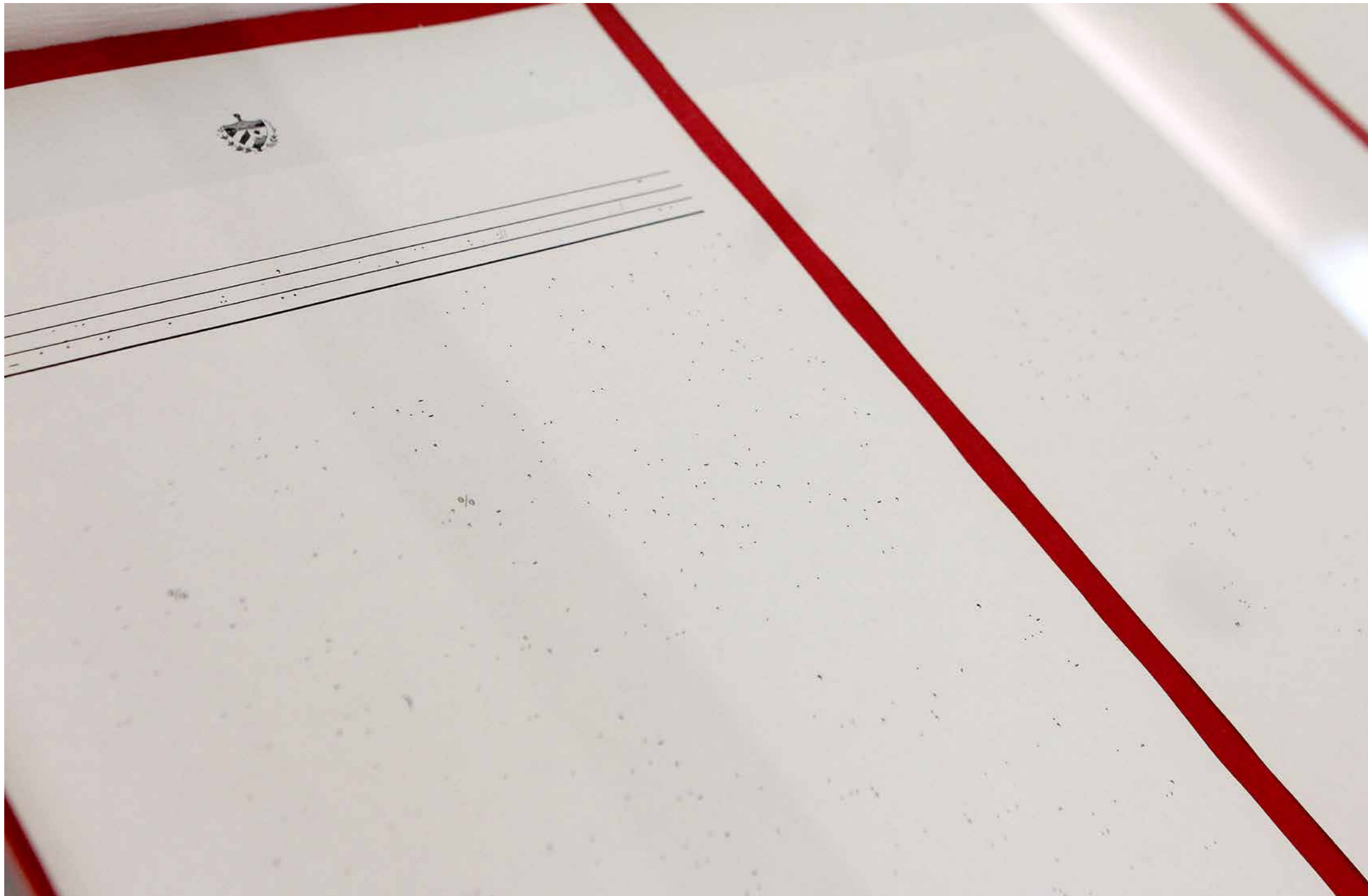
Lo herético –queda claro– ya no radica en desmontar los supuestos de un sistema lleno de aporías. De eso estamos hartos. Esta época nos incita a leerla, como una puta nos convida a tomarla en un burdel: sin pensar que amanecerá a nuestro lado, bajo promesas de eternidad.

La herejía, ahora mismo, adquiere la forma de ese delirio marginal.



1. La cita es extraída de la entrevista que le hiciera Joaquín Soler Serrano a G. Cabrera Infante en el célebre programa televisivo *A Fondo* (España, 1976).





*UNA NACIÓN EN POCAS PALABRAS*

Instalación-documentos / 16 páginas de la Constitución Cubana (Edición 31/01/2013)

Dimensiones variables (315 x 223 mm cada página)

2015-2016

Imagen: Museo Alejandro Otero (MAO), Caracas, Venezuela.

La Constitución es el alma de una Nación. El sentido de una República ante sus ciudadanos. “Una Nación en pocas palabras”, es una obra donde intervengo la última edición de la Constitución Cubana publicada en la Gaceta Oficial de Cuba del 31 de enero de 2003. Seleccione sus 16 páginas y elimino todas las palabras que aparecen en estas, dejando solamente los signos de puntuación, acentos, comas, paréntesis, guiones, etc... Dichas páginas don impresas nuevamente en su papel originario gaceta originario. De esta manera, queda una gran “constelación” de signos dispersos en el vacío del papel, que hacen de un documento tan específico, particular y “local”, una imagen diseminada, abstracta y “universal”.



HAROLD RAMÍREZ VELIZ

artista



EL SABER, QUE ES ANTE TODO O DE MODO INMEDIATO NUESTRO OBJETO, NO PUEDE SER SINO AQUELLO QUE ES EL MISMO SABER INMEDIATO O DE LO QUE ES. DEBEMOS MANTENER AQUI UN COMPORTAMIENTO IGUALMENTE INMEDIATO O RECEPTIVO. ES DECIR, NO ALTERAR NADA EN ESTE SABER TAL Y COMO SE NOS OFRECE Y MANTENER LA APREHENSION COMPLETAMENTE APARTE DE LA CONCEPCION. EL CONTENIDO CONCRETO DE LA CERTEZA SENSIBLE HACE QUE ESTA SE MANIFIESTE DE UN MODO INMEDIATO COMO EL CONOCIMIENTO MAS RICO E INCLUSO COMO UN CONOCIMIENTO DE RIQUEZA INFINITA A LA QUE NO ES POSIBLE ENCONTRAR LIMITE SI VAMOS MAS ALLA EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO EN QUE SE DESPLIEGA. COMO SI TOMASEMOS UN FRAGMENTO DE ESTA PLENITUD Y PENETRASEMOS EN EL MEDIANTE LA DIVISION ESTE CONOCIMIENTO SE MANIFIESTA. ADEMAS, COMO EL MAS VERDADERO, PUES AUN NO HA DEJADO A UN LADO NADA DEL OBJETO, SINO QUE LO TIENE ANTE SI EN TODA SU PLENITUD, PERO, DE HECHO, ESTA CERTEZA SE MUESTRA ANTE SI MISMA COMO LA VERDAD MAS ABSTRACTA Y MAS POBRE.

LO UNICO QUE ENUNCIAN DE LO QUE SABE ES ESTO: QUE ES, Y SU VERDAD CONTIENE SOLAMENTE EL SER DE LA COSA. LA CONCIENCIA, POR SU PARTE, ES EN ESTA CERTEZA SOLAMENTE COMO PURO YO, Y YO SOY EN ELLA SOLAMENTE COMO PURO ESTE Y EL OBJETO. ASIMISMO, COMO PURO ESTO: YO ESTE, NO ESTOY CIERTO DE ESTA COSA PORQUE ME HAYA DESARROLLADO AQUI COMO CONCIENCIA Y HAYA PUESTO EN MARCHA EL PENSAMIENTO DE DIVERSOS MODO S, NI TAMPOCO PORQUE LA COSA DE QUE ESTOY CIERTO SEA EN ELLA MISMA, ATENDIENDO A MULTITUD DE DIVERSAS CUALIDADES, UNA RELACION PLENA DE RIQUEZA O UN MULTIPLE COMPORTAMIENTO CON RESPECTO A OTRAS.

NADA DE ESTO INTERESA A LA VERDAD DE LA CERTEZA SENSIBLE. NI EL YO NI LA COSA TIENEN AQUI LA SIGNIFICACION DE UNA MEDICION MULTIPLE. EL YO NO SIGNIFICA UN REPRESENTANTE O UN PENSAR MULTIPLE, NI LA COSA TIENE LA SIGNIFICACION DE MULTIPLES CUALIDADES, SINO QUE LA COSA ES Y ES SOLAMENTE PORQUE ES. ELLA ES Y HE AQUI LO ESENCIAL PARA EL SABER SENSIBLE, Y ESTE PURO SER O ESTA INMEDIATEZ SIMPLE CONSTITUYE LA VERDAD DE LA COSA. Y ASIMISMO LA CERTEZA, COMO RELACION, ES UNA PURA RELACION INMEDIATA.

*Ibíd.* / 2016 / intervención en pared / fango y texto con fragmento de *Fenomenología del espíritu* de Friedrich Hegel





■ GERARDO MOSQUERA

## ARTE Y UTOPIA

### 1970 a 1990: DOS DÉCADAS EN GUERRA

En esos años se atravesó el puente que iba del entusiasmo de lo mejorable a la decepción de comprobar que el gran sueño estaba enfermo de muerte (...) Aquellos fueron los tiempos en los que se concretó el gran desencanto.

*El hombre que amaba a los perros*  
Leonardo Padura

Fotos: Internet

Escribo estas líneas en La Habana cuando se cumple el quinto centenario de *A Truly Golden Little Book, No Less Beneficial Than Entertaining, of the Best State of a Republic and of the New Island Utopia*, de Tomás Moro. Considerado la obra más importante del pensamiento socialista inicial, el libro lleva a cabo una crítica radical de la sociedad inglesa de su tiempo, cuyos males contrasta con el ideal de una sociedad armónica imaginada en una isla solitaria que llamó Utopía, nombre que —en una duplicidad de sentido muy significativa para el futuro del vocablo— puede significar tanto “ningún lugar”, “lugar que no existe” (outopos, del griego ou = ningún, y topos = lugar) como “buen lugar” (eutopos, del griego eu = buen, y topos = lugar). Su libro fue un best seller —en verdad un libro muy entretenido, como prometía su autor— de gran impacto para el pensamiento social. Pero su mayor importancia consistió en acuñar para siempre el término utopía para resumir el sueño de un mundo perfecto y, más allá, señalar cualquier acción o proyecto tan ideal como irrealizable.

La condición utópica caracterizó a numerosos movimientos económicos, políticos, sociales, filosóficos y culturales —sobre todo en occidente— desde el siglo XVIII hasta finales del XX. Más allá del carácter utópico del anarquismo, el comunismo, el fascismo o los movimientos contraculturales de los años sesenta, las ideas utópicas se diseminaron en la cultura y en el imaginario social. Los ideales de liberación, progreso y transformación, tanto del ser humano mismo como de sus producciones y ámbitos de vida, se sustentan en rasgos utópicos, y se afianzaron a partir del Renacimiento. La modernidad integró toda esta orientación y, por supuesto, también el arte moderno, con su voluntad de transformación.

Moro, quien murió decapitado por orden real en 1535 —experimentando en sí mismo lo que podríamos considerar la

primera y muy dramática demostración de la fatalidad de la utopía— fue un político racional y, a la vez, un humanista de gran imaginación. Pero, a pesar de su actitud visionaria, jamás habría llegado a soñar que una isla utópica aislada iba a existir algún día en la realidad<sup>1</sup>. Es muy posible que la idea de concebir su sociedad ideal en una ínsula fuera resultado del “descubrimiento” de América y la importancia que las islas del Caribe tuvieron en su época, fomentando en Europa un imaginario acerca de las pequeñas ínsulas. Sin embargo, vislumbrar que la llamada “isla grande” de aquel agitado mar de conquistadores, tráficos, piratas y guerras fuera a mantener hasta hoy, en contra de toda lógica, un proyecto utópico durante más de medio siglo, hubiera desbordado la capacidad de fantasía de Moro y de cualquier otro.

El marxismo creyó que su programa de revolución social no era utópico, sino que correspondía teleológicamente al proceso de la historia. Federico Engels lo defendió específicamente en su libro de 1880 *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Fue otra ilusión: la praxis social del marxismo demostró ser resultado de una utopía disfrazada de ciencia, y su materialismo, un paradójico materialismo utópico. Peor: la desgracia de haberse iniciado en y propagado desde Rusia, un país agrícola semifeudal, con una tradición autoritaria y centralizadora que llega hasta hoy, y no en los países capitalistas más desarrollados, según había previsto Carlos Marx, exacerbó las bases totalitarias del marxismo real generando —al igual que en el fascismo, el nazismo y el falangismo— la figura del Gran Líder omnipotente, y los horrores del estalinismo, el maoísmo, el polpotismo, movimientos como Sendero Luminoso y, mezclado con el culto asiático al emperador divino, el país más represivo del mundo: Corea del Norte. Hasta ahora, en la práctica social, la utopía sólo ha creado su contrario, al imponer sueños en forma voluntarista a una realidad re-nuente en su complejidad. A pesar de los entusiasmos que siempre van de la mano

de la utopía, los irrealismos unilaterales mesiánicos contradicen orwellianamente sus ideales de emancipación y progreso. Esta contradicción aparece enraizada, a manera de advertencia, en la ambivalencia etimológica misma del término creado por Moro.

Resulta curioso que la historia del arte en Cuba hasta el año 2000 puede periodizarse de modo bastante adecuado en décadas, que corresponden con cierta exactitud con los cambios en la evolución del arte. Las de los setenta y los ochenta, sobre las que se me pidió enfocar mi curaduría para la muestra *Adiós Utopía. Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950*, enfocada en la utopía social y artística en Cuba, y sobre las que aquí escribo, siguen siendo consideradas —con justicia— en forma extrema: la de los setenta demonizada, la otra exaltada a la altura de un mito. Esta contraposición fue más allá del juicio y se plasmó en la acción real e ideológica: la década de los ochenta mató a la otra, abriendo de par en par lo que los años setenta habían cerrado. Este último período, que ha sido llamado “gris”, debería llamarse oscuro, pues asentó la cerrazón represiva de la utopía real, mientras el siguiente introdujo, por vez primera en Cuba, la impugnación de la utopía. Los artistas recusaron entonces los resultados de la utopía social, a veces sin abandonarla. Se ve a las claras en la instalación-performance de Aldo Menéndez López *Reviva la revolu* (1988), que expresaba la posibilidad de que la utopía revolucionaria fuese completada, al pedir, en una colecta simbólica, fondos para terminar la obra<sup>2</sup>. Abocetando de modo basto la evolución del arte en Cuba con respecto a la utopía social, vemos que la década de 1950 planteó la utopía modernizadora y universalista del arte abstracto, y la siguiente, tras el triunfo revolucionario, proclamó con espontaneidad y frescura el romanticismo utópico. No obstante, en ella aparecieron ya expresiones críticas, que fueron aplastadas en los años setenta, cuando se oficializó y dogmatizó el arte,





imponiéndose el autoritarismo soviético de la utopía real, pervertida, que se niega a sí misma. Contra ella reaccionó el llamado Nuevo Arte Cubano, que transformó la situación en la década de los ochenta, abriendo, liberando, sincerando, poniendo al día y enriqueciendo la práctica del arte e introduciendo una crítica de la utopía, a veces a partir de sus ideales menoscabados, y una postura ética. El arte efectuó así un corte epistemológico y desarrolló una agencia propia —no subordinada a las orientaciones oficiales, como en la década anterior— que se expandió hacia la cultura toda. Esta apertura, junto con su inclinación crítica, iniciada en el segundo lustro del decenio de los ochenta, se extendió hasta hoy: las puertas ya no podían volver a cerrarse. A partir de los años noventa se fueron perdiendo paulatinamente los restos de la fe y las ilusiones, en un proceso signado por la diáspora de los artistas, muy seria hoy día, y la acción de un creciente mercado “de exportación”, todo en concordancia con la situación del país. En la actualidad se impone el desencanto; la contestación social y política en el arte, cuando no resulta un cliché para las expectativas de cierto mercado, se realiza en contra de la promesa utópica —en franca bancarrota—, proponiendo otros derroteros, como en los casos de Tania Bruguera y Luis Manuel Otero.

La transformación efectuada por el Nuevo Arte Cubano tuvo implicaciones históricas más allá del arte. El proceso cultural que este movimiento artístico desencadenó y consiguió imponer, al triunfar en una “batalla de ideas” y acciones contra la ideología oficial prevaleciente, su poder político y su autoritarismo central, resultó un acontecimiento verdaderamente único. No conozco otro caso en la historia del llamado socialismo real en que un movimiento emanado del arte consiguiese dismantelar la política cultural oficial, transformando la situación impuesta en la década anterior bajo la orientación soviética, y, aún más importante y valioso, reorientar la cultura toda en un sentido de análisis y contestación social y política.

El proceso conducente a esta dramática transformación comenzó antes de la política de la perestroika y la glasnost introducida por Mijaíl Gorbachov en la Unión Soviética, en un intento de aquel país por superar su profunda crisis interna. La influencia general de esta nueva política puede haber ayudado indirectamente —por su inspiración— al triunfo del nuevo arte en Cuba, e incluso las pinturas con hoces y martillos fálicos de Flavio Garcíandía, como el políptico sin título de 1988 que abre la muestra *Adiós Utopia...*, la celebraron de un modo insólito, jugueteón

y humorístico. Como en todo un sector de su obra, el artista se valió aquí de la estética de ciertas manifestaciones kitsch vernáculas, que contrastaban con la solemnidad de un emblema revolucionario global. El recurso servía de instrumento para deconstruir los rígidos contenidos dogmáticos y neoestalinistas absorbidos por el símbolo como consecuencia de la práctica real del socialismo, junto con el imaginario a ellos asociado (marchas militares, actitudes triunfalistas, grandilocuencias). Al mismo tiempo, refería festivamente a la posibilidad de su revitalización, en obras de gran atractivo visual. A pesar de su mensaje positivo, que conllevaba —con compleja efectividad— tanto una crítica como una esperanza, estas obras iban a contracorriente de la política cubana. No debemos olvidar que el régimen cubano se distanció de la renovación que acometió la Unión Soviética: más bien la recusó y se puso en guardia frente a ella, favoreciendo, hasta hoy, el inmovilismo de sus fundamentos autoritarios, centralizadores y mesiánicos. La serie de Garcíandía fue incluso censurada en sus inicios.

El giro trascendental conseguido por el Nuevo Arte Cubano a partir del segundo lustro

de la década de los ochenta fue realizado sin programa, y de “abajo” hacia “arriba”. Los artistas, nacidos en el período de la revolución o poco antes, no habían vivido como adultos el sueño utópico de los comienzos: la revolución era para ellos la vida cotidiana, con todas sus contradicciones. Provenían de diferentes grupos sociales y zonas del país, y, al igual que los artistas de la década anterior, habían recibido su formación gracias al sistema gratuito y generalizado de enseñanza del arte creado como parte del sueño utópico de la revolución. Ellos nunca se plantearon como objetivo el dismantelamiento del establishment que asombrosamente consiguieron: sólo hicieron arte como les nacía hacerlo, en forma independiente, sin plegarse a las presiones y los estímulos oficiales a los que se había sometido una parte fundamental de sus colegas en la década anterior. Como se dice en el habla popular cubana, “no fue fácil”: una “lucha” con derrotas, avances y retrocesos, pulsos, astucias tácticas, graves episodios de censura...

Los nuevos artistas fueron apoyados, dentro de los obvios límites emanados de su posición, por dos funcionarias liberales del

Ministerio de Cultura: la viceministra Marcia Leiseca y la directora de Artes Plásticas Beatriz Aulet. La visión abierta del propio ministro, Armando Hart, una figura histórica de la revolución, con gran capital político, también facilitó las cosas. Otros funcionarios, como Marta Arjona, directora de Patrimonio Cultural, se opusieron a ellos, al punto de que el Museo Nacional de Bellas Artes nunca les compró o pidió obras para su colección en la época. Fue la acción decidida de los artistas y críticos la que impulsó todo, inclinando a algunos funcionarios hacia la renovación y la tolerancia. La tensión entre los márgenes de lo permisible siempre estuvo presente, pero la liberalización artística, la crítica social, política y cultural desde las artes plásticas —y después desde el resto de las manifestaciones culturales—, y la ampliación y fortalecimiento del campo no-oficial fueron creciendo hasta signar el ambiente cultural e ideológico cubano.



Con inicios en los años setenta y hasta el derrumbe del comunismo, hubo prácticas artísticas críticas en Europa del Este y China, que se valieron de poéticas posmodernas en sus obras de impugnación social, de manera próxima al Nuevo Arte Cubano<sup>3</sup>. Pero estos movimientos se desarrollaron sobre todo underground, y no consiguieron la aceptación de una cultura crítica —aunque limitada— por parte del poder político, como se consiguió en Cuba. El arte cubano alcanzó a implantar un espacio de expresión y comentario político y social tolerado, en medio de presiones, por el régimen. Sin duda, este lo permitió ante la enorme y decidida presión existente, y dado lo reducido de su alcance público, aunque censurándolo en ocasiones, y obligándolo a mantener ciertos límites y tabúes, como el tratamiento de la imagen de Fidel Castro. Así, un retrato del líder realizado por Joel Rojas, considerado ofensivo, fue precensurado, reprimido a priori en el taller mismo del artista en el Instituto Superior de Arte, y su autor, expulsado del Instituto y marginado. En la muestra *Adiós Utopía...* se exhibe la serie completa de obras con la imagen de Castro realizada por Ponjuán y René Francisco en 1989 (figs. X), que sólo pudieron ser vistas un par de días, al ser retiradas de una exposición ese año, en un duro caso de represión que provocó incluso la defenestración de la viceministra Leiseca.

Pero los artistas también se protegían con la ambigüedad propia del arte mismo, y jugaban con ella en forma creativa: el público comprendía el mensaje contestatario de las obras, pero este no era explícito, volviendo difícil justificar su represión. Este doble sentido tropológico equivalía además a la conocida doble moral imperante en los llamados países socialistas, expresada con humor por Lázaro Saavedra en su pieza *El Sagrado Corazón* (1992), en este caso de modo explícito, como también hacían los artistas. Su apropiación de la imagen religiosa del Sagrado Corazón de Jesús, muy presente en el catolicismo popular cubano, es típica del basamento natural del nuevo arte en la cultura vernácula, pues la mayoría de los artistas eran de origen obrero o campesino, fruto de las oportunidades facilitadas por la Revolución. El arte consi-

guió desempeñar funciones que no cumplían entonces la academia, y menos —aún durante la supuesta apertura de hoy— la prensa, los medios de difusión masiva o los sindicatos, todos bajo control total. El hecho resulta extraordinario si pensamos en la debilidad de la sociedad civil en Cuba y el dominio ejercido por el gobierno en la circulación de información e ideas, al punto de que, a estas alturas, el acceso a Internet es reducidísimo.

A inicios de los años setenta Cuba entró en el bloque soviético tras haber mantenido un notable grado de autonomía, a pesar del temprano apoyo económico y militar de la URSS del deshielo implantado por Nikita Jruschov, y su suministro de petróleo, que permitieron a la revolución seguir adelante tras el aislamiento impuesto por Estados Unidos. Pero a finales de la década los medios económicos heredados por la revolución, confiscados y dilapidados, ya no permitían subsistir al país bajo el nuevo y mal organizado y conducido sistema de economía supercentralizada (hasta los limpiabotas fueron “nacionalizados”, y la sociedad civil desmantelada). La utopía de concentrar todas las fuerzas del país en lograr una zafra de diez millones de toneladas de azúcar en 1970 fue el último intento hecho por Cuba para conservar su independencia y continuar con su programa utópico de liberación continental y mundial mediante el foquismo guerrillero y la estrategia guevarista de “crear muchos Vietnam”. En *Adiós Utopía...* y en este libro pueden verse los magníficos carteles de propaganda realizados por Olivio Martínez en una estética pop colorística y barroca típica del diseño gráfico cubano de los años sesenta (fig. X). Estas obras iban apareciendo como carteles y vallas para celebrar la obtención de cada millón de toneladas, por lo que los correspondientes al noveno y décimo millones de toneladas no fueron exhibidos públicamente antes, al no alcanzarse esas cifras en la cosecha, pues el esfuerzo terminó en catástrofe. Cuba quedó en crisis y tuvo que recabar el apoyo de la Unión Soviética. Esta recibió al casi-hijo pródigo, pero lo obligó a someterse a su égida, lo hizo entrar en el COMECOM (mercado común de los países en la órbita soviética), aunque no en



el Pacto de Varsovia (la organización militar correspondiente), y le impuso un llamado proceso de institucionalización, que reproducía la organización estatal y social soviética, y sus normas, en todos los campos.

La cultura no fue una excepción. En 1971 se celebró en La Habana el I Congreso Nacional de Educación y Cultura, que reorganizó el campo cultural terminando con el ambiente más libre que había caracterizado a la década de los sesenta, aunque esta última tampoco estuvo exenta de represiones<sup>4</sup>. Con tal fin se situó a militares al frente de las instituciones culturales, con la misión de “limpiar” cualquier heterodoxia e instaurar los nuevos lineamientos en la cultura. Se marginó sin miramientos a buena parte de los intelectuales más valiosos, considerados aburguesados, de-

cadentes, conflictivos, o simplemente por ser homosexuales, profesar creencias religiosas o practicar yoga<sup>5</sup>. La política cultural de corte neoestalinista propia de la época de Leonid Brejnev, adaptada a la situación cubana, fue establecida al detalle por el I Congreso del Partido Comunista de Cuba en 1975<sup>6</sup>, hito del proceso de institucionalización impuesto. La antiutopía puso así la cultura bajo control, censurándose las obras o manifestaciones que no respondiesen a los lineamientos oficiales, que no fomentasen un arte apologético, de apoyo explícito a la revolución y su programa político, o que no cantasen el populismo o practicasen el culto estereotipado a la identidad nacional y a un latinoamericanismo acrítico. Por fortuna, no llegó a dictarse el canon del realismo socialista como estilo oficial —aunque hubo intentos de hacerlo— debido a

que la tradición del arte moderno estaba muy instalada en Cuba. Surgidos temprano en el siglo XX, el arte y la cultura modernos habían tenido con frecuencia un filo social revolucionario, y algunas de sus figuras destacadas hasta habían militado en el viejo Partido Comunista cubano de la III Internacional, por lo que tampoco era posible recusarlos en términos políticos. El férreo dominio ideológico oficial sobre la cultura fue denunciado con sarcasmo por Lázaro Saavedra en su obra *Detector de ideologías* (1989), ejemplo del arte contestatario de los años ochenta. Por supuesto, el control sobre el arte desde el poder nunca desapareció en Cuba, aunque, más que a la ideología, desde el decenio de los noventa se ha dirigido mayormente hacia la represión de la oposición política.



En la situación bosquejada, la mayoría del arte de la década de los setenta correspondiente al tema de este libro y de la muestra *Adiós Utopía...* carece del valor adecuado para ser parte de ellos<sup>7</sup>. Si aparecen carteles de René Azcuy, Modesto Braulio Flores, Julio Eloy Mesa, Asela Pérez, Marcos Pérez y Antonio Pérez González (Ñiko) (figs. X). Son el canto del cisne del extraordinario diseño gráfico cubano del decenio anterior, que fue liquidado en los años setenta debido al control oficial de las instituciones, que perturbaba la espontaneidad e inventiva de los artistas en pos de la literalidad burocrática, cortando de raíz hasta hoy la creatividad gráfica, uno de los mayores logros de la visualidad en Cuba.

Si los carteles son más bien vestigios de poéticas artísticas distintivas del decenio anterior, las otras obras que se presentan en el libro —y Ella está en otro día (1975, fig. X) en *Adiós Utopía...*—, sí son propias de la década de los setenta. Surgieron en los intersticios de la política cultural impuesta, objetándola. ¿Por qué aparecen aquí los cuadros fotorrealistas de Garcíandía, que muestran close-ups de una muchacha acostada sobre la hierba?<sup>8</sup> El brote del fotorrealismo a mediados del decenio fue una rebelión soft de los artistas más jóvenes ante el oficialismo imperante. Precedió a la mutación que iba a producirse muy pronto en el arte, traída por otros jóvenes un poco menores en edad, que emergieron ya a fines de la década oscura. Algunos de los fotorrealistas, como el mismo Garcíandía, Rogelio López Marín (Gory) y Tomás Sánchez, participarán en la muestra *Volumen I*, que se ha acuñado como el hito del nacimiento del nuevo arte<sup>9</sup>, y —en distinta medida— integrarán el proceso de renovación. Otros, como César Leal, iniciador del fotorrealismo, impugnarán la renovación en el duro debate ideológico-cultural que se produjo. Algunos otros, como Eduardo Rubén, Nérida López y Aldo Menéndez González, seguirán sus propios derroteros.

El fotorrealismo reproducía fotográficamente la realidad, dificultando a la cultura oficial refutarlo con los argumentos usados para atacar los no-realismos, en particular el arte abstracto<sup>10</sup>. Pero fue admitido críticamente, a contrapelo, acusado de copiar la tendencia simultánea en Estados Unidos, y de no ser realista en virtud de su “superficialidad”. El fotorrealismo fue la

primera práctica en romper con el modernismo epigonal, a menudo nacionalista y expresionista, imperante en los años setenta, abriendo el camino de las poéticas posmodernas, neovanguardistas, que se afianzarán en la década siguiente. También, aunque no lo parezca, prelude su crítica a la utopía. Pintar retratos frescos, desalmidonados, de muchachas, contradecía la galería de retratos de héroes revolucionarios, obreros y campesinos que florecía en el arte bajo el estímulo oficial. Su concentración en temas cotidianos y juveniles contradecía también la tarea política emanada



de la consigna “el arte, un arma de la revolución”, que resumía los lineamientos impuestos por el Congreso de Educación y Cultura, y que fue ironizada en 1988 por Saavedra en su obra de igual título (fig. X).

La pieza es característica de uno de los caminos principales seguidos por el nuevo arte en su labor crítica: la deconstrucción de la omnipresente retórica oficial y su consignismo triunfalista. Carlos Cárdenas, en *Resistir, luchar, vencer* (1989-1990, fig. X), se hace eco del frecuente empleo gráfico

de palabras en la cartelística política —numerosos ejemplos de esta activación de términos y frases clave, y de su tipografía, pueden verse en los carteles que aparecen en este libro y en *Adiós Utopía...*— para criticar con violencia, en una suerte de antipropaganda, el sacrificio impuesto a la gente por un trío de verbos forzados como consignas. Este conjunto de cuadros nunca pudo exhibirse en Cuba. Su figuración grotesca, proveniente del cómic, es un ejemplo de las poéticas grotescas caras a varios artistas, que les sirvieron para carnavalizar en sentido bajtiniano la

grandilocuencia del discurso oficial. El grotesco contestaba además la representación edulcorada —desde los discursos del poder central— en los medios de difusión masiva y en todos lados, incluyendo la cartelística, de una utopía idealizada que cada vez falseaba más la verdadera situación, incrementando la distancia entre representación oficial y realidad. El tríptico de Cárdenas confronta así a la pared de carteles en *Adiós Utopía...* y a sus páginas en este volumen.

La falacia en la representación oficial fue objeto

favorecido de la deconstrucción discursiva llevada adelante por el nuevo arte a partir del segundo lustro del decenio de los ochenta, algo natural si pensamos en el peso y omnipresencia de esta retórica hasta el día de hoy en Cuba. De los discursos y comparecencias televisivas sin fin de Castro a la profusión de declaraciones y consignas, la Revolución Cubana ha sido muy verbal. No es de extrañar que mucho arte de primera importancia creado a lo largo de más de medio siglo de esta imposición de palabras y más palabras insista —de modos muy distintos, de Raúl Martínez y Antonia Eiriz a Sandra Ramos y José Ángel Toirac— en la tribuna, el discurso y los vocablos mismos, iluminando el carácter eminentemente verbal, retórico y mediático de este proceso histórico. Tomás Esson lo resume en *La bola y el discurso* (1989, fig. X), al pintar una gran lengua.

En respuesta a las “utopías” y “ciudades del sol” inventadas diariamente en los medios de difusión, Cárdenas llevó el grotesco al extremo de crear numerosas piezas escatológicas (figs. X). Esson encapsuló este rechazo en imágenes de síntesis al pintar la bandera y el escudo nacional cubanos dándoles una carnalidad chocante, pero a la vez llenándolos de realidad “real”, de vida (figs. X). Su retrato del Ché con dos figuras monstruosas copulando frente a él provocó el cierre de la muestra donde se exhibía (fig. X). Es muy interesante que el héroe revolucionario aparezca con rasgos negroides, en uno de los muy escasos ejemplos de política racial en el arte de las décadas que aquí comento.<sup>11</sup>

La gran instalación sin título de Glexis Novoa, de su Etapa práctica, (1989, fig. X) deconstruye tanto la retórica del lenguaje como la grandilocuencia de la representación oficiales. Sus palabras y frases en falsos caracteres cirílicos (referencia a la URSS) no pueden leerse: están vacíos de sentido; los héroes épicos monumentalizados no son identificables, o son los nuevos artistas y críticos. En vez de construir antimonumentos, Arturo Cuenca, en su foto *Ciencia e Ideología: Ché* (1987-1988, fig. X), deconstruye una gran valla de propaganda política real mediante el simple recurso de mostrarla por detrás: por un lado, la “ideología” del mensaje revolucionario, por el otro, la “ciencia” que descubre la armazón que la sustenta.

La reacción del escultor Alejandro Aguilera fue en una dirección diferente: hacia la humanización de los héroes, al representarlos de manera informal, mediante materiales pobres, siguiendo una poética próxima al arte vernáculo, y dentro de un espíritu de religiosidad popular (figs. X). Juan Francisco Elso lo había hecho en 1986 con su extraordinaria obra *Por América* (José Martí) (fig.

X), una representación anticanónica del héroe nacional cubano, a la manera de un santo popular, con el cuerpo de tierra y machete en mano, ofreciéndose al suelo de América, que era él mismo, retoñado de verdor y sangre, al igual que su propio cuerpo. Elso basó su labor en cosmovisiones de las religiones afrocubanas y otras no occidentales. Así, la escultura está “cargada” —a la manera afrocubana— con objetos y sustancias no visibles ni indicados (entre ellos la sangre de Elso), activos internamente en una magia artística que reintroduce la religión en el arte.<sup>12</sup>

Leandro Soto mitificó a su padre y a otros familiares de origen humilde que participaban en el proceso revolucionario dentro de una suerte de altares vernáculos, inspirados en el catolicismo popular, usando sus fotos familiares e incluyendo sus objetos personales a manera de reliquias. En esta serie de obras (figs. X) son los revolucionarios de “a pie”, de la base, quienes resultan monumentalizados en un espíritu de religiosidad popular. Se trata de un ejemplo más del empleo de la cultura vernácula urbana por los nuevos artistas, quienes habían crecido dentro de ella en virtud de sus orígenes sociales, y en la que permanecían inmersos entonces, a pesar de haber recibido una formación profesional como artistas. Antonio Eligio Fernández (Tonel) es otro ejemplo, con sus dibujos, pinturas e instalaciones (figs. X). Este artista y crítico creó además una obra emblemática del arte de la época: *El bloqueo* (1989, fig. X). En Cuba se llama “bloqueo” al embargo económico mantenido por Estados Unidos contra Cuba por más de medio siglo. Tonel, al hacer un mapa de la Isla con bloques de construcción, parece hablar de bloqueo y de autobloqueo, refiriéndose a la cerrazón y rigidez de la Isla. La obra parece connotar además al uso del “bloqueo” como excusa del gobierno para justificar los males económicos que sufre el país, y para mantener una política de fuertes restricciones y control hasta hoy.

La apropiación crítica de la imagería revolucionaria fue otra práctica frecuente en la segunda mitad del decenio de los ochenta. Se destacó el grupo integrado por Tanya Angulo, Juan Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón (que será bautizado como ABTV por Luis Camnitzer), y el dúo de Ponjuán y René Francisco. Los primeros lo hicieron de un modo más conceptual, mientras que los segundos se destacaron por reproducir imágenes del realismo socialista soviético, en obras que parecerían laudatorias a no ser por los giros y desplazamientos irónicos en su composición (figs. X).





La década de los ochenta se piensa en Cuba como una edad de oro, sin que muchos sepan muy bien lo que entonces pasó, sobre todo a causa de la falta de promoción oficial y debido a que la mayoría de aquellos artistas marcharon al exilio. En verdad, fue uno de los momentos más importantes en toda la historia del arte en Cuba, quizás el de mayor relevancia en virtud de la vastedad y diversidad de sus alcances. He intentado resumir el impacto social único del nuevo arte, que consiguió mudar la represión cultural prevaleciente, e introducir un espíritu de crítica social, política y cultural que se propagó desde la plástica al resto de las manifestaciones artísticas. Su impacto no resultó menor en términos artísticos, pues liquidó el modernismo para renovar la escena introduciendo lo que llamamos “arte contemporáneo”. Los artistas rompieron con el localismo nacionalista y se abrieron a lo que sucedía en el mundo, que en un primer momento sólo conocían de modo indirecto, mediante las publicaciones que podían conseguir, y algunas exposiciones, sobre todo de artistas latinoamericanos, que se presentaban en La Habana, principalmente en la Casa de las Américas.

Sólo más adelante consiguieron viajar, a veces apoyados por el Ministerio de Cultura, gracias a invitaciones, y a la promoción traída por su participación sobresaliente en las Bienales de La Habana, iniciadas en 1984. Estas contribuyeron también a liberalizar la situación del medio artístico, pero su concepción inicial abierta, y enfocada en la práctica del arte contemporáneo en el entonces llamado Tercer Mundo, fue en buena parte fruto del ambiente y del espíritu entonces en el medio artístico cubano.<sup>13</sup> Este se expresaba, además de en el arte, en los frecuentes debates que tenían lugar en mesas redondas, coloquios y publicaciones: un hervidero de ideas.

Ya desde 1977, bajo una política cultural restrictiva<sup>14</sup>, y a la vez en una situación precaria en recursos e información, aquellos jóvenes fueron abriendo el camino hacia prácticas postmodernas y postconceptuales. Introdujeron una rica variedad de medios, que aquí enumero sin afán por ser exhaustivo, y limitándome a las décadas de los setenta y los ochenta: instalación (practicada de modo notable, a veces en gran escala, por Aguilera, José Bedia, el Grupo Puré,

Novoa, Gustavo Pérez Monzón, entre otros; fue quizás la expresión emblemática del nuevo arte); performance (iniciado por Leandro Soto a fines de los años setenta en la ciudad de Cienfuegos); apropiación de imágenes, que eran a veces reapropiaciones de imágenes ya apropiadas, un post-postmodernismo, según calificó Joseph Kosuth la obra de Consuelo Castañeda (lo que podría extenderse al grupo ABTV); resignificación de objetos, prácticas y

valores de la cultura vernácula (Adriano Buergo, Garcíandía, Soto, Rubén Torres Llorca); incorporación de otros campos (como hizo Cuenca con la gnoseología y con la moda); grafiti y acciones (Grupo Arte Calle); empleo libre de la fotografía, con frecuencia como medio y no como fin en sí misma (José Manuel Fors, Gory, Marta María Pérez Bravo, Soto); empleo del cuerpo y la experiencia personal (Castañeda, Pérez Bravo); introducción de cuestiones de género (Pérez Bravo, María Magdalena Campos Pons); transformaciones e hibridaciones en la práctica de manifestaciones tradicionales como la pintura, el dibujo y el grabado (Gustavo Acosta, Brey, Cárdenas, Humberto Castro, Ana Albertina Delgado, Esson, José Franco, Luis Gómez, Segundo Planes, Ciro Quintana, Robaldo Rodríguez, Tonel); ejercicios de land art amistoso hacia la naturaleza (como las experiencias pedagógicas de Elso en la Escuela Elemental de Arte, y de Pérez Monzón en la Casa de Cultura de Jaruco, zona al este de La Habana donde Ana Mendieta realizaría sus Esculturas rupestres en 1981); intervenciones y conductas de diverso tipo (como el “hacer” de Abdel Hernández, o el famoso juego de pelota organizado

en respuesta al retroceso represivo a fines de los años ochenta<sup>15</sup>)...

De gran importancia fue el fundamento de algunos artistas en las culturas afrocubanas, no como componente apropiado, ni por representar elementos formales o iconográficos en las obras, sino como base cosmovisiva para la creación de arte contemporáneo (Bedia, Brey, Elso, Pérez Bravo, Santiago Rodríguez Olazábal). Pero lo más trascendental del punto de giro que significó el Nuevo Arte Cubano fue la recuperación de la libertad artística, con todas sus consecuencias, así como de la volición individual y las subjetividades de los creadores. Luis Camnitzer ha condensado muy bien la poética general de los nuevos artistas: “Formal solutions (...) are the product of ethical speculations. Their work is comprised of an indissoluble web of humor, social criticism, political positions, ethical stands, and formal play. The web is so tight that the removal of any of the parts would lead to the collapse of the work”.<sup>16</sup>

En 1989 fueron censuradas dos exposiciones, una tras otra, que eran parte de un proyecto en el Castillo de la Real Fuerza, en La Habana. A la primera, de Ponjuán y René Francisco, me he referido arriba. La siguiente, del grupo ABTV, fue clausurada por Omar González, el nuevo viceministro de Cultura. A partir de estos hechos se implantó un nuevo —y esta vez más sutil— cierre cultural. Ángel Delgado, quien, como parte de un performance, defecó en medio de la inauguración en 1990 de la muestra *El objeto esculturado*, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, tuvo que cumplir seis meses de dura prisión entre delincuentes comunes. El joven artista fue la víctima expiatoria de una clara advertencia del poder a los intelectuales. El suceso sirvió de excusa para remover a Aulet, directora del Centro. Toda esta situación, unida a la crisis económica, moral y social traída por el cese de la subvención soviética tras la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS, y al interés internacional hacia el nuevo arte

cubano, determinaron una diáspora de la intelectualidad que tuvo su clímax a inicios de la década siguiente,<sup>17</sup> y que devendrá un tema mayor a partir de entonces. La utopía del arte iniciaba también su eclipse.

1. Es significativo que Rachel Weiss titulase así sus dos libros sobre el arte contemporáneo en Cuba: *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (Nueva York: Arizona State University y Delano Greenidge Editions, 1999) y *To and from Utopia in the New Cuban Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011). La alusión a la utopía figura también en los títulos de catálogos sobre arte cubano: *Mundo soñado. Joven plástica cubana* (Madrid: Casa de América, 1996), y *New Art from Cuba. Utopian Territories* (Vancouver: Morris & Helen Belkin Gallery, British Columbia University and Contemporary Art Gallery, marzo-abril de 1997). La referencia a una insularidad actuante aparece en otros: *No Man Is an Island. Young Cuban Art* (Pori: Pori Art Museum, 6 de mayo al 17 de junio de 1990); *Cuba: la isla posible* (Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Ediciones Destino, 1995); *Cuba: una isla mental. Paseo por el Malecón* (Torrevieja: Sala de Exposiciones Vista Alegre, 2006); *Surrounded by Water. Expressions of Freedom and Isolation in Contemporary Cuban Art* (Boston: Boston University Art Gallery, 2008).

2. Es lamentable que esta obra no haya podido ser presentada en la exposición *Adiós Utopía...* debido a problemas que rebasaron las posibilidades de los curadores.

3. Aleš Erjavec (editor): *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism* (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2003).

4. Un examen de la compleja trama de libertad y represión en la Cuba de la década de los sesenta puede verse en John A. Loomis: *Revolution of Forms. Cuba's Forgotten Art Schools* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999).

5. En “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965), Ernesto Ché Guevara había afirmado que los intelectuales y artistas eran víctimas de su “pecado original: no son auténticamente revolucionarios”. Juicios así, mantenidos desde la autoridad de líderes mesiánicos, crearon un complejo de inferioridad entre la intelectualidad cubana favorable a la Revolución, que explica hasta cierto punto su sometimiento acrítico a los políticos.

6. Ver la “Tesis y resolución sobre la cultura artística y literaria del I Congreso del Partido Comunista de Cuba”, diciembre de 1975, en *Política cultural de la Revolución Cubana. Documentos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977).

7. Una opinión más positiva acerca del decenio de los setenta ha sido defendida por Hortensia

Montero: *Los 70: Puente para las rupturas* (Bogotá: Editorial Linotipia Bolívar y Cía., 2002).

8. La obra forma parte de una serie de retratos monumentales realizados por Garcíandía a la artista Zayda del Río.

9. Gerardo Mosquera: “Volumen I: cambio en la plástica cubana”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, n. 40, mayo de 1989, p. 48-51.

10. El más completo análisis sobre la hostilidad oficial hacia la abstracción puede verse en: Ernesto Menéndez-Conde, *Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba* (tesis de doctorado inédita, Duke University, Durham, 2009, que aparecerá próximamente en español por la editorial Linkgua, en Barcelona).

11. Es lamentable la ausencia de estas obras en la exposición *Adiós Utopía...*, que no aparecen a causa de problemas ajenos a las intenciones de los curadores.

12. Sobre este extraordinario artista, que murió de leucemia en 1988, a la edad de 32 años, consultar: Rachel Weiss (editora), *Por América*. La obra de Juan Francisco Elso (México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000).

13. Gerardo Mosquera, “The Havana Biennial: A Concrete Utopia”, en Elena Filipovic, Mieke van Hal & Solveig Øvstebø (editoras): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen y Ostfildern: Bergen Kunsthall y Hatje Cantz Verlag, 2010), p. 198-207.

14. 6 Nuevos Pintores, que debió haberse inaugurado en la Galería L, en La Habana, en agosto de 1978, hubiera sido la primera exposición del nuevo arte, pero fue censurada. Los expositores frustrados fueron José Bedia, Ricardo Brey, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca.

15. Sobre este extraordinario evento ver: Támara Díaz Bringas: “Nueve entradas en 1989”, <http://www.tandfonline.com/loi/rcaj20>.

16. Luis Camnitzer: *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press, 1994), p. 316.

17. Tania Bruguera publicó en su periódico independiente *Memorias de la postguerra*, en noviembre de 1993, p. 12, una lista de un centenar de artistas jóvenes que se habían marchado recientemente de Cuba.



# ATALAYA GTG:

Piedra=Tijera=Papel= [...]

ANTONIO E. GONZÁLEZ ROJAS



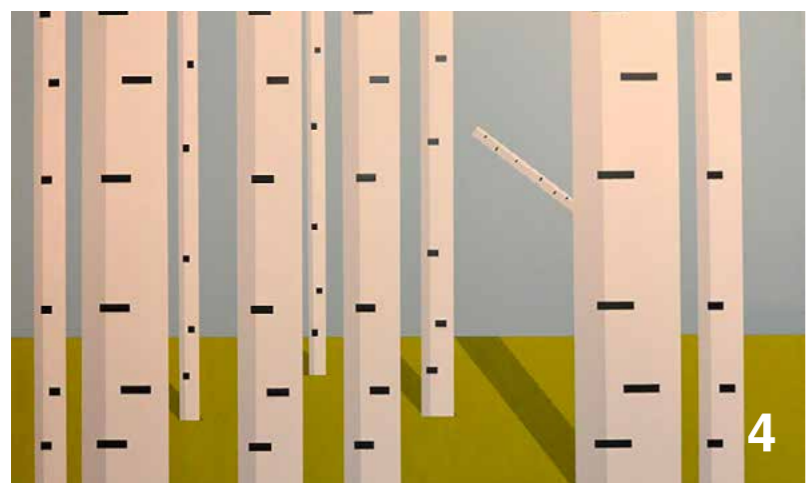
1



2



3



4



5

De lo heterogéneo y heteróclito. De lo abigarrado y arracimado. De lo promiscuo y lo prolijo. De lo difuso y lo profuso. De lo humano y lo humanista. De lo sagrado y lo sangrado. De lo uno y los unos. De lo otro y la otredad. De lo amado y lo amañado. De lo odiado y lo orlado. De todo hay en estos “1435 m<sup>3</sup> de melancolía escéptica” que enuncia y anuncia el statement de la amplia muestra Atalaya, acomodada en los interiores y los exteriores de la Galería Taller Gorriá desde finales de diciembre; que en estrecha colaboración con El apartamento, y bajo la curaduría de Sandra Sosa, acoge las propuestas de 33 artistas visuales cubanos contemporáneos: Yúnior Acosta, Alina Águila, Juan Carlos Alom, Lester Álvarez, Yaima Carrazana, Raúl Cordero, Arlés del Río, Leandro Feal, Diana Fonseca, Carlos Garaicoa, Flavio Garcíandía, Osvaldo González, Orestes Hernández, jorge & larry, Reynier Leyva Novo, Luis E. López-Chávez, Miguel A. Machado, Yornel Martínez, Adrián Melis, Levi Orta, Víctor Piverno, Eduardo Ponjuán, Wilfredo Prieto, Adislen Reyes, Linet Sánchez, Ezequiel O. Suárez, Irving Vera, Luis Casas (aka myl), Mauro Coca, Fabián López 2+2=5?, Carla Peláez Vuelco, Alejandro Seorek, y Leandro T. Villanueva sam 33. Street artists los seis últimos, encargados de prefigurar los grafitis que redimensionaron la fachada de GTG y el muro justo frente a ella, cual breve y polícromo callejón milagrero y grafitero.

La curaduría y la museografía establecen entonces, en las paredes interiores y exteriores de la galería-taller, una narrativa episódica, donde la unidad dramática consiste precisamente en la multiplicidad de autonomías poéticas, generándose un gran discurso-sumatoria, un discurso-antología, una coralidad compilatoria. Un post-manifiesto de una época tan post-movimiento como post-moderna. Pues las artes innegablemente se mueven, pero ya no urden movimientos. No avanzan ni retroceden, pero sí ganan espacio radialmente.

Atalaya es una muestra post-canónica, como un lúdico (¿post?) arrebato. Un puñado de obras es tan válido como la totalidad. Cualesquiera “(v)ersiones profanas de la Vera Icon” (de nuevo el statement) son tan válidas como el referente original increado por manos humanas. Atalaya es como un jarrón quebrado, cuyo consecuente puzzle de añicos propone formas, sugiere imágenes, provoca fantasías aleatorias, sustituye una forma por otras. Más bien,

multiplica formas a partir de una Forma, para que todos puedan comer panes y peces manados (¿regurgitados?) por “un siglo atiborrado de imágenes e ideologías” (y aquí va otro segmento del statement). Y para terminar de citar todo el statement: “Piedra, papel o tijeras”. En Atalaya la piedra no le gana a las tijeras, ni las tijeras al papel, ni el papel a la piedra. Todo son lo mismo y lo contrario. Imágenes arbitrarias. Apropiaciones culturales de olvidados utilitarismos. Melancólicos y escépticos (¿No lo somos todos? ¿O no somos nadie, al fin y al cabo?). Todo en broma y todo en serio.

Fotos: Antonio E. González

1. **ARLÉS DEL RÍO**.S/T. Serie: Imposturas. 2017
2. **DIANA FONSECA**. Punto de quietud. 2017
3. **LEANDRO FEAL**. Doce estudios para una femme fatale. 2017
4. **EDUARDO PONJUÁN**. Birches. 2017
5. **REYNIER LEYVA NOVO**. Serie: Un día feliz. 2016-2017



BUSCA NUESTRA REVISTA EN EL PAQUETE

# eITOOQUE

"TODAS LAS HISTORIAS CUENTAN"

visita

[WWW.ELTOQUE.COM](http://WWW.ELTOQUE.COM)



HACEMOS VISIBLES TUS IDEAS



## WEB DESIGN

COMMUNITY MANAGER & SOCIAL MEDIA

Somos expertos en la creación de páginas webs a artistas

[info@habanawebs.com](mailto:info@habanawebs.com)

[habanawebs.com](http://habanawebs.com)

Tel. 555 171 88



# Holding My Liquor:

## Sr. Pozo's Joint Havana-Berlín



### LESS

Conocer a Pozo no estaba en mis planes.

Aquella noche simplemente no sé quién estuviera más atónito, si yo por tenerlo en casa (El Oficio) de improviso o él al percatarse de que yo (parte de esta generación a veces tan ingenua e inconsciente) lo reconocía.

Aunque probablemente a Pozo se le ha hecho inverosímil, entre el espacio físico y temporal que lo disocian de su tierra natal, ser descubierto en determinados estratos artísticos...

Pozo, el mismo que a manera de Fairytale, fuera encontrado por un agente "externo e influyente" y reconocido como un gran pintor de Cuba, digno de ser valorado en el escenario artístico berlinés. El hacedor de algunas portadas y videos de Bohse Onkelz y Rammstein, el galardonado con un Disco de Platino, el pintor maestro, el fever music máximo, el filósofo sereno... ese mismo estaba en nuestro patio antes que en otros.

Tal vez llegó allí sin la menor idea de qué, o quiénes eran los responsables de aquel sarao nocturno y tormentoso, donde no estaban en pared los artistas preferibles, la mejor música o los mejores tragos. Pero allí estaba y me vi con la responsabilidad de hacerlo sentir como en casa.

Hoy, es uno de los aspectos en los que Pozo hace hincapié: "En El Oficio me siento como en casa ..." ¿y cómo es sentirse en casa para Pozo? ¿Cuál de todos los sitios en los que ha obrado son considerados como su casa? ¿La Habana, Berlín, Madrid? ¿El espacio galerístico -fuera o dentro de Cuba, el club nocturno, el boiler-room, la fonda de comida iraní...?

Pozo partió y todos quedamos con un sabor deleitable -que aún no nos abandona- de momentos excepcionales a su lado. No tuve la oportunidad -o tal vez no la aproveché- de soncarlo con preguntas relacionados a las nuevas vivencias de su última visita. Entonces...

Hold my liquor Sr. Pozo:

Fotos: Internet

Obras: Juan Miguel Pozo



*¿Es verdaderamente importante para ti exponer tu trabajo en Cuba, aún cuando no es reconocido por algunos como arte cubano (o artista cubano)? O acaso, como esa generación ochentera, ¿sentiste la necesidad de volver e insertarte en el ámbito artístico de tu país?*

Salir de Cuba fue un largo proceso que llevó consigo un crecimiento personal y de mi carrera. Recuerda que básicamente todo mi recorrido artístico incluyendo mis propios estudios los realicé en Alemania. Eso me pone en una situación extraña en la que curiosamente Cuba y ser artista no tienen las mismas consecuencias emocionales e intelectuales que en cualquier artista "hecho en Cuba". Gracias a muchas conversaciones con René Franciso, con el cual tengo una larga relación personal realicé un viaje a Cuba, mi primer viaje en casi 20 años y quedé prendido de la nueva energía que brotaba de la Habana, muy distinta a la que yo dejé. No sé, me asombró que mi obra era conocida y admirada por mucha gente aquí y decidí hacer una muestra que corroboró ese amor incondicional que ahora yo devuelvo con gratitud. : Hay ciertas cosas que están más conectadas más con la experiencia que con cierto sentido nostálgico de la memoria.

*¿Cómo se embute tu obra en la historiografía del arte cubano, si es que lo hace, en este momento?*

En realidad no lo sé. Pero si creo que existen muchos artistas cubanos con obras y propuestas interesantes que no somos tomados en cuenta por la cartografía nacional por el simple hecho de vivir fuera de Cuba. Eso está cambiando y lo mejor es que cambia por los esfuerzos personales de mucha gente ajena a las instituciones (ellos saben quiénes son), yo soy la prueba de ello.

*¿Te sientes reconocido en este contexto? ¿Cómo y por qué?  
¿Te sientes timado por las nuevas generaciones de críticos y curadores en Cuba? ¿Te representa, te importa?*

Me siento reconocido por los que me van reconociendo y por lo que yo voy conociendo. No sé si esto viene por parte de los instituciones cubanas, la crítica nacional y los coleccionistas internacionales o.. de los propios artistas, pero un fenómeno muy cubano es decidir qué es o no es cubano. Si te soy sincero, no sé cómo contestarte esa pregunta. Supongo que algún día se creará una sala en el Museo de Nacional de Bellas Artes para artistas cubanos que pintan como si no lo fueran. O que hacen arte como si no lo fuera. Yo soy cubano hasta donde puedo. El resto es la obra y mi propia circunstancia lo que me va determinando.







*¿Cómo sentiste el entorno artístico cubano en esta última visita?*

Hay mucha vitalidad y ganas. Hay de todo, bueno y malo como en cualquier lugar. Yo creo que la escena del arte cubano, especialmente en la Habana (que es la que conozco a medias) necesita más presencia internacional, y con esto quiero decir presencia de artistas de otros países. Esto es lo único que pondrá a Cuba dentro del circuito internacional y le dará paso a un verdadero cosmopolitismo que hoy se reduce a cierta simpatía paternalista por parte de poderosos gestores de la Jet-set artística Mundial.

*Durante tu pasada en la Habana viviste sorpresivamente la llegada de Havana Art Week, ¿entendiste el motivo del arribo de este tipo de proyectos? ¿Lo consideras factible, vital?*

Vital y necesario! Es la primera gestión privada y lógica de una fuerza cultural orgánica y verdadera que existe y se impondrá pese al que le pese. Es el futuro que es jodidamente inevitable.

*¿Qué te seduce principalmente de proyectos como Havana Art Week o El Oficio?*

El Oficio es una realidad, un proyecto del cambio que se avecina. Algo que se recordará en retrospectiva como uno de los pilares de las "Nueva Ola". Me seduce el desenfado y la profesionalidad con que administran el desenfado. Me recuerdan mucho a Berlín y eso me hace sentir doblemente en casa.

*¿Qué deparas para la pintura y los pintores cubanos?*

Cuba siempre ha tenido muy buenos artistas, pero no somos tan especiales como creemos. Pecamos mucho de ese ombliguismo provinciano impuesto por la ignorancia natural que produce un país cerrado y sin acceso a Internet y cualquier medio. El cambio traerá consigo un bajón y a la vez una autoafirmación de lo que realmente somos cuando pasemos a ser el mundo. Cuando en realidad comencemos a mirarnos con relación a todos los demás.

*La fiebre musical que desataste en El Oficio alarmó a muchos, al punto de considerarte bala de cañón para el éxito de club-nocturno habanero... ¿lo viste venir? ¿Cómo te enfrentaste a eso? ¿Es un hobby, una marca o una labor que también te define?*

En realidad me sorprendió mucho. Mi labor como Dj o

agitador de bares y de pequeñas pistas comenzó en mi propio local en el Barrio de Kreuzberg Das Hotel Bar, mi casa y mi sello personal.. Estábamos cansado de la repetitividad de la escena Techno que era y sigue siendo repetitiva y cansina, excepto ciertos lugares que yo me sé.. Puro mainstream para turistas. Decidimos construirnos nuestra alternativa a la noche. Nos inspiramos un poco en el espíritu del Berlin Cabaretero y Burlesco de los años 20 pero con un toque más actual como es obvio. En menos de un año reunimos a tantos fans que lo que iba a ser un proyecto minoritario de artistas descontentos y con ganas de hablar en una barra y a la vez escuchar buena música, se convirtió en una "reinención de la Bohemia". Así nos etiquetó Zitty, la revista de programación cultural más leída en Berlin. Lo demás es historia que pronto, muy pronto debido a la terrible Gentrificación que sufre la ciudad desaparecerá. Pero oye... ¿Quién nos quita lo bailaó?

*Ya te sentimos parte intrínseca de El Oficio.*

*Tu heat, tu modestia, tu erudición, tu music flex, tu fonética chirriante y tu sonrisa afónica se han vuelto entrañables.*

*Te esperamos ansiosos... con tu cubata, tu irreparable MacBook, tu escenario made of wood y un gran turbión, al estilo Pozo Is in da House.*







JOSE G. CÁPAZ  
artista visual



# MULTIDEAS

GABINETE DE CREACIÓN & IMPRESIÓN



IMPRESIÓN PARA ARTE EN MATERIALES DE CALIDAD MUSEABLE  
MONTAJE DE OBRAS SOBRE SOPORTES RÍGIDOS  
SERVICIOS DE LAMINADO, ADHESIVADO Y ENCAPSULADO

*Neptuno 408*

*e/ Manrique y San Nicolás / Mezzanine /  
clientes@multideas.net*




 A close-up portrait of Ella Fontanals-Cisneros, a woman with blonde hair, wearing a dark top and a necklace. She is looking slightly to the right of the camera with a subtle smile.
 

# ARCO

premia a la coleccionista cubana

Ella Fontanals-Cisneros

tomado de: **DIARIO DE CUBA**

Foto: Internet

La filántropa cubana Ella Fontanals Cisneros fue galardonada por la Fundación ARCO con los Premios “A” al Coleccionismo en su vigésimo segunda edición, reporta EFE.

La Fundación ARCO, ligada a la Feria de Arte Contemporáneo que cada año se celebra en Madrid, ha concedido en esta edición seis galardones que reconocen el valor artístico de los fondos de coleccionistas e instituciones, así como su labor en el apoyo a la difusión del arte contemporáneo.

El Patronato y del Consejo Asesor de la Fundación ARCO han decidido galardonar a Ella Fontanals Cisneros por la visibilidad que su colección y la Fundación CIFO han dado a los artistas de Latinoamérica. Nacida en Cuba y criada en Venezuela, Ella Fontanals-Cisneros, posee una colección de más de 1.500 piezas, muchas de arte abstracto latinoamericano, fundamentalmente de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Uruguay y Venezuela.

Exesposa del magnate Oswaldo Cisneros, dueño de la Pepsi venezolana, Fontanals-Cisneros ha pasado temporadas en la Isla en los últimos años. Compró el Archivo Veigas, el más importante de materiales relacionados con el arte contemporáneo cubano. En una entrevista en 2014, Fontanals-Cisneros, quien abandonó la Isla con su familia tras la llegada al poder de Fidel Castro, se declaró “muy interesada” en el arte cubano de la década de los 80. También, “en la joven generación de artistas en Cuba, lo que están haciendo y logrando”.

En 2012 su Fundación Cisneros-Fontanals (CIFO), con sedes en Miami y Madrid, presentó una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes como parte de la XI Bienal de La Habana. Lo hizo a través de su filial europea, para evitar las restricciones del embargo.

En 2013 el Centro Wifredo Lam acogió la muestra Recuerdos de Obsolescencia. Selección de videos en la Colección Ella Fontanals-Cisneros.

También por su acervo latinoamericano del siglo XX se ha premiado la Colección de Arte Latinoamericano del Museum of Fine Arts Houston (EEUU), que próximamente inaugura una nueva ala dedicada a su colección.

La Fundación ARCO ha galardonado asimismo al brasileño Luis Paulo Montenegro, cuyas obras pueden verse en la Fundación Banco Santander de Madrid hasta el mes de mayo de 2018.

Montenegro posee una de las colecciones más importantes de arte moderno y contemporáneo de Brasil, con obras de artistas como Wifredo Lam, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Alexander Calder, Andy Warhol o Willem de Kooning.

Los galardones han reconocido este año también a las colecciones Per Amor a l'Art, y las de Armando Martins y Alicia Koplowitz-Grupo Omega Capital. La colección de Koplowitz ha sido reconocida por la calidad de sus obras y las exposiciones realizadas en Madrid y París, mientras que la inauguración del espacio Bombas Gens en Valencia (este de España) ha sido el motivo de premiar a la colección Per Amor a l'Art.

De Portugal se ha galardonado la labor de Armando Martins y su familia que cada mes de mayo muestran sus obras en el Palacio de Correio Mor. Todas las colecciones han sido seleccionadas por su trabajo en favor del desarrollo de la cultura contemporánea, ha destacado IFEMA.

El acto de entrega de los premios tendrá lugar en el Teatro Real el próximo 20 de febrero, tras el que se celebrará una cena patrocinada por el Grupo Canalejas para recaudar fondos destinados a la adquisición de obras para la colección en ARCOMadrid.





EXPO PERSONAL

Abril/Mayo

Galería Taller Gorria





# MALDITO MENÉNDEZ:

## Reviva la revolu / 1

Foto: Cortesía del autor

■ CARLOS A. AGUILERA

A pesar de que se ha escrito mucho sobre la Generación de los 80s (en verdad, fueron varias funcionando en el mismo espacio de tiempo), y que desde Kuba Ok, exposición comisariada por Tonel y Harten, en Düsseldorf, no han dejado de sucederse muestras que antologuen o piensen la época, existen hasta ahora muy pocas entrevistas, conversaciones o apuntes donde los propios artistas de esta “generación” expliquen cómo fue su arte y qué hicieron y qué no.

Aprovechando que desde hace años tengo una amistad fluida con Maldito Menéndez, e incluso, algún libro-cómic hecho juntos, decidimos sentarnos un par de tardes a contar, desde su punto de vista, la historia de Artecalle (ese juego de subjetividades y economías) y observar hasta dónde funcionó o hasta dónde los dejaron funcionar.

No está de más recordar que el grupo Artecalle, en aquel contexto de aparente apertura, se erigió en una suerte de máquina de guerra que grafitaba carteles por toda la ciudad y retaba a la política cultural cubana interviniendo reuniones o levantando performances, como aquel célebre en la exposición de Rauschenberg, realizado por el mismo Maldito, o aquel otro con máscaras antigases en la UNEAC y carteles que decían: “Críticos de arte: sepan que no les tenemos absolutamente ningún miedo”.

Así que para ocasión tan pseudofreudiana, además de todo el alcohol y el enfori posible, nos disfrazamos cada uno con una guayatola hecha a medida y hablamos. Nada le hace tanto bien a una entrevista como realizarla con “la percha” adecuada.



*En tu casa se funda en 1986 el grupo Artecalle. ¿Qué recuerdas de aquel momento?*

Artecalle se fundó en junio del 86, en casa de mis padres -los artistas Aldo Menéndez y Nélica López-, en el 270 de la calle Sitios, en Centro Habana. Era un caserón de principios del XX, que se fue derrumbando a lo largo de los años 90, al igual que el programa de educación artística elemental gracias al cual nos conocimos los miembros del grupo a mediados de los 80, cuando estudiábamos en la Escuela Elemental de Artes de 23 y C, en el Vedado.

Ese programa fue un experimento que salió muy bien o muy mal, dependiendo de quién lo mire. Fue un logro para la cultura cubana, pero a ojos del ala más dura del poder, de corte estalinista, fue un desastre mayor. Se inició a principios de los 80, después del éxodo del Mariel y de la creación del Instituto Superior de Arte (ISA). El proyecto del ISA iba bien -hasta que la exposición de Tomás Espron en 23 y 12 fuera censurada en el 86-; en pocos años habían salido de sus aulas varios grupos importantes, como Volumen Uno, Hexágono, Cuatro X Cuatro, Puré y los pedagogos cubanos, presionados por la obsesión de Fidel Castro de convertir a Cuba en una potencia educativa mundial, pensaron que comenzar a preparar a los futuros artistas desde los doce años era una buena idea, sobre todo si en ese crisol metían a los hijos de los artistas e intelectuales comprometidos con la revolu junto con los hijos de militares, dirigentes, diplomáticos y técnicos extranjeros, más una pequeña dosis de adolescentes de origen obrero, hijos de vecinos de la escuela y de empleados docentes principalmente. ¿Qué podía fallar?

Pero 23 y C está en el centro de la capital y no aislada de la ciudad, como la burbuja del ISA, donde cualquier anomalía es contenida por sus cúpulas y -otra cosa que no previeron los pedagogos- los adolescentes entre 13 y 15 años están mucho más locos que los jóvenes entre 18 y 23, que ya arriban amansados al ISA, tras seis o siete años de secundaria, preuniversitario, trabajos en el campo, domingos rojos, análisis de grupo, autocríticas, marchas, actos de repudio y clases de academia soviética, marxismo y preparación militar. Mientras los estudiantes del ISA pasaban el día y la tarde

aislados de todo, los estudiantes de nivel elemental nos pateábamos La Habana de arriba abajo a lo largo de la jornada y no nos perdíamos nada de lo que sucedía en la ciudad. Quizás por esa mezcla explosiva de arte, calle y adolescencia, Artecalle fue el grupo más radical de los 80.

Yo tenía que correr y engancharme a una guagua todas las mañanas, desde Centro Habana hasta 23 y L, en el Vedado, y caminar por L hasta 11 y K donde estaba la escuela secundaria. Allí estudiábamos asignaturas como matemáticas, español y fundamento de los conocimientos políticos los estudiantes de ballet, música y artes plásticas de nivel elemental. Compartía aula con Volnovich, hijo de un diplomático ruso; con Dunia, hija de un diplomático mexicano; Fabián, hijastro de Pablo Milanes; Carcasés, hijo de Bobby Carcasés; Inerariti, hijo de un camarógrafo del Instituto Cubano de Cine y Televisión (ICRT); Ofill, cuyo padre trabajaba en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC); Leandro Martínez, hijo de un periodista oficial; Eric Rojas, hijo de un importante médico; Dan Marco, hijo de un general; Descemer Bueno, sobrino de Farah María; Jorge Gómez, hijo de Jorge Gómez, el del grupo Moncada; además, con el hijo de una actriz de televisión que siempre hacía papeles de criada; con hijos de oficiales del Ministerio del Interior (MININT), de trovadores mediocres y otros personajes de la farándula, pero comprometidos, cuyos nombres ya no recuerdo.

Al mediodía caminábamos desde la secundaria hasta L y 19 para almorzar en la Escuela Elemental de Ballet, donde teníamos el comedor los estudiantes de las tres especialidades o comíamos en la pizzería Vitanova, en el Coppelia o en cualquier otra cafetería cochambrosa a lo largo de 23, como la Guarapera o la Casa del té, hasta C, en cuya esquina radicaba la escuela de artes plásticas, frente al parque Mariana Grajales y al preuniversitario Saúl Delgado. En el trayecto entre una escuela y la otra nos topábamos con mucha gente y nos enterábamos de cosas que no salían en la tele ni en el Granma.

Terminábamos las clases de artes entre las 6 y 7 de la tarde, en el corazón de la ciudad, cerca de todo lo más o menos interesante que sucedía en la no-

che habanera. Conciertos en la escalinata de la Universidad y en el parque del Saúl, festivales internacionales de cine y de jazz, la Bienal de La Habana, galerías y centros de arte, los patios de la UNEAC, la Casa del Joven Creador, exposiciones y conciertos en casas de cultura y anfiteatros, ferias de artesanía en la Habana vieja, el teatro Karl Marx, la Playita de 16, las fiestas de pepillos y frikis, la fauna nocturna del Coppelia, los jíbaros de yerba, cocaína, pastillas y alcolifán, los retos del break dance, los bisneros, jineteras, guapos, santeiros, traficantes de carne rusa, fugados del servicio militar, locos de la guerra de Angola y sobrevivientes de otros experimentos, refugiados de Sendero Luminoso, del Frente Sandinista (FSLN) y de cuanta guerrilla de izquierda existiera en esa época junto a sus hijos criados en Cuba, tan confundidos y desencantados como nosotros.

Todo eso puede sonar muy bonito o emocionante, pero estamos hablando de una subcultura, de una cápsula de pseudolibertad cultural, tolerada por el gobierno para maquillar la imagen exterior de la revolu y desconocida para el resto del país y para la mayoría de los propios habitantes de la Habana, en un país donde la juventud estaba amenazada por escuelas al campo, servicio militar obligatorio de tres años y otros tantos de servicio social; la tenencia de divisas extranjeras y la salida del país estaban penados con años de cárcel. Muchos de esos espacios, actividades, fenómenos y problemáticas eran ignorados oficialmente o pobremente divulgados y, si no conocías a alguien o estabas en la calle y al tanto de los rumores, no podías enterarte. En ese sentido, nosotros tuvimos mucha suerte, porque pasábamos mucho tiempo en la calle sin supervisión de nadie. En una sociedad como la cubana, donde todo es una escenificación, un montaje del Estado, sin espacio para la improvisación y la iniciativa individuales, lo único espontáneo se encuentra en la calle y las únicas personas auténticas son los locos y los marginales que la pueblan.

Las clases de arte eran inmetibles, pura academia -dibujo y pintura del natural-, nada de teoría o de historia del arte -en tres años no pasamos de la prehistoria- y sin apenas materiales, ni condiciones adecuadas; óleos y temperas rusos caducados -y no todos los colores-, cartulinas de mala calidad -nunca nos dieron lienzos- y una artesa de barro,

pero sin horno. Para las clases de grabado tenía mos tinta de imprenta, pero ni un solo tórculo o prensa, planchas o gubias; tallábamos con cuchillo sobre cualquier tabla que encontrábamos -en la calle- y frotábamos cucharas y bombillos sobre el papel, para imprimirlo sobre la tabla entintada. En el aula de escultura solo teníamos barro y agua, sin horno, herramientas u otros materiales. En las clases de pintura y dibujo pasamos los tres cursos trabajando con el mismo modelo, un viejo llamado Brito, al que le faltaba un dedo.

Los profesores nos consolaban con la promesa de que más adelante, si lográbamos ingresar en San Alejandro -la Academia de Bellas Artes de nivel medio de La Habana-, las cosas cambiarían y gozaríamos de mejores condiciones y de más libertad creativa, pero sólo eran mentiras piadosas; en San Alejandro todo fue peor. La mayoría de sus profesores habían estudiado en la URSS y tenían la cabeza bola y el cerebro cuadrado; su director, Jorge Rodríguez, era un gago, feo, mediocre, acomplejado, rencoroso, comuñanga y súper hijoputa, que se ganó el ascenso a decano del ISA por expulsarme de la academia y hacerle la vida imposible al resto del grupo Artecalle. El programa de estudios era mucho más rígido que en 23 y C y, además, teníamos clases de preparación militar y estrictas normas sobre el peinado, complementos y modo de llevar el uniforme. Nunca llegué a estudiar en el ISA, pero si la escuela elemental era una mierda y San Alejandro un gran mojón, creo que puedo hacerme una idea bastante precisa del ISA.

Lo que trato de explicar es que la tan cacareada educación cubana es tan falsa como todo lo demás en la revolu, puro atrezo, y no merece mérito por el fenómeno de los 80, a no ser que consideremos la desinformación, la precariedad, la censura, la represión, la chochera intelectual y el lavado de cerebro, como factores estimulantes de la creatividad artística. La única importancia de aquellas escuelas fue que aglutinó en la capital a montones de jóvenes con inquietudes y se les dio un poquito de libertad y de esperanza, en comparación con la realidad que vivía el resto de la juventud cubana, en un momento en el que nadie sospechaba que el imperio soviético estaba a punto de colapsar.

Fue una época de muchos cambios y La Habana andaba revuelta con las pocas noticias que pescábamos del exterior. Con todo, yo me enteré de la caída del Muro de Berlín a finales de 1991, cuando salí por primera vez de Cuba. La prensa, la radio, la televisión, las editoriales y librerías, todos los medios informativos, de comunicación y divulgación de la isla, estaban -y siguen- controlados por el gobierno y mantenían a la gente a oscuras sobre lo que pasaba en el mundo. La información había que conseguirla en la calle, pasando libros, casetes y rumores, de mano en mano y de boca en boca.

En el verano del 86 teníamos furia con el break dance y nos reunimos una tarde en mi casa, después de clases, para ver la película Beat Street y, de paso, descubrimos el arte urbano. Algo habíamos oído hablar del grafiti, pero no sabíamos que era una contracultura y que la hacía gente de nuestra edad, con gustos e ideas semejantes. Fue una revelación. Llevábamos tres años dibujando a Brito y soñando con lienzos y galerías, mientras la respuesta a nuestra sed creativa nos esperaba fuera de la escuela, en la calle.

El grafiti sí era arte revolucionario y no el puñetero realismo soviético o el guajirismo y el pop cubano, que seguían girando alrededor de galerías y museos, como cualquier arte burgués. Pintar en la calle, en espacios públicos, sin pasar por el filtro de ninguna institución, en contacto directo con el pueblo y su realidad, anónimamente, sin esperar nada a cambio, por el puro placer de expresarse libremente, eso sí nos parecía arte revolucionario. No arte de la revolución, sino revolución del arte.

Claro que no llegamos a todas esas conclusiones de golpe. Teníamos 15 años y algunos de los presentes todavía se chupaban los mocos, pero las sentíamos, y la idea de pintar en la calle era irresistible. Ese mismo día acordamos dónde y cuándo haríamos el primer mural y los siguientes días los pasamos conspirando entre clases y robando pinturas. Desde el principio asumimos que la escuela no nos apoyaría y que había que trabajar en secreto, aunque todavía no entendíamos bien porqué.



### ¿Y quiénes son los que fundan de verdad Artecalle?

Esa tarde estábamos casi todos los varones de mi clase, pues no nos reunimos para fundar Artecalle, sino para ver una peli de break dance. Me acuerdo de Ariel Serrano, Ofill Hechevarría, Leandro Martínez, Eric Rojas, Irán Plata, Ariel Cancio y sé que había más gente, pero hasta ahí llega mi memoria. Hicimos el primer mural en la Playita de 16, pocos días antes de terminar el tercer y último año de la Elemental. El segundo trabajo, en la chimenea de El Cocinero -una antigua refinería que actualmente alberga a la Fábrica de Arte-, lo hicimos tres meses después (una pintada con el nombre del grupo) ya estando en San Alejandro, pero no todos los que estaban en la primera reunión aprobaron las pruebas de ingreso y otros, como Irán y Cancio, estaban en otra onda, así que solo participamos Serrano, Leandro, Ofill, Eric y yo.

Eric Rojas, quizás presionado por su padre, solicitó entrar en la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y eso lo apartó inmediatamente del grupo. Seguimos siendo amigos, pero no podíamos confiar en alguien de la UJC y él lo sabía. En su lugar fueron entrando cuatro nuevos miembros: Ernesto Leal -proveniente de Paulita Concepción, la Escuela Elemental del Cerro-, de primer año; Iván Álvarez, de segundo año; Eric Gómez, de tercero, y Pedro Vizcaíno, que fue el último y estudiaba en la escuela de instructores de arte de Ciudad Libertad, cerca de San Alejandro. Mucha gente andaba con nosotros y colaboró y participó en varios de nuestros trabajos -como Ivory Hernández, Nilo Castillo y Hugo Azcuy, David Palacios y Fernando García, entre otros-, aunque no eran miembros oficiales del grupo.

### ¿Eric Rojas entendió la expulsión o esta se convirtió para ustedes en debate interno?

No hacía falta debatir nada, llevábamos juntos mucho tiempo y había cosas que se caían de la mata por su propio peso. Un año antes, cuando estábamos en noveno de la elemental, la UJC organizó un crecimiento -captación de nuevos miembros- en nuestra aula y recuerdo que entonces sí debatimos bastante. La mitad de la clase no queríamos ser comunistas y el resto de alumnos y profesores trataban de convencernos de que ese era el camino correcto para los verdaderos jóvenes revolucionarios. Muchos flaquearon bajo la presión y firmaron la solicitud, pero ninguno de los futuros miembros de Artecalle lo hizo. Todavía no teníamos una conciencia política definida; nos escondían demasiadas piezas del puzle para llegar a eso, pero poseíamos nuestra propia brújula -muy básica, pero eficiente- para discernir lo verdadero de lo falso y orientarnos en la oscuridad: el concepto de chealdad.

Cuando volví a la Habana, veinte años después, ya nadie usaba la palabra cheo, pero en los 80 era la expresión popular favorita para designar a las cosas y personas cursis, vulgares, ignorantes, retrógradas, panfletarias y aburridas. Podíamos no tener claro si el comunismo era bueno o no, porque nos faltaba información, pero éramos como radares para detectar lo cheo y no había en Cuba nada más cheo que la política. Todo el que llevara bigote, guayabera o camisa a cuadros y raya en el pantalón, era cheo para nosotros. Los dirigentes políticos, los policías, los militares y los miembros del Partido Comunista (PCC) y de la UJC, vestían así y resultaban, invariablemente, reaccionarios, hipócritas, mediocres, oportunistas, cabrones y pesadísimos -que es lo peor que se puede ser en Cuba-; es decir, súper cheos. El programa de televisión Palmas y Cañas era cheo; el campismo popular era cheo; los discursos y consignas eran cheos; las reuniones eran cheas; la Nueva trova era chea; la Academia era chea; el uniforme escolar era muy cheo; Nelson Domínguez, Fabelo y Mendive eran cheísimos; el Che era cheo; lo viejo era cheo; lo formal y lo oficial eran cheos; la falta de swing, de gracia y de humor, eran síntomas inequívocos de profunda chealdad.

Lo cheo era lo contrario de lo mortal -cool, molón- y mortales eran el rock, el punk, la new wave, el rap, el break dance, los frikis, la transvanguardia, la bad painting, Joseph Beuys, los grafiteros, los bici voladores, el parkisonil, la dexedrina, el enfori, el pegamento, fugarse de clase o casa, las fiestas de los sábados, pelear con los guapos, los retos de baile, engancharse a las guaguas, provocar, escandalizar y rebelarse.

Así que cuando pasamos a San Alejandro y Eric solicitó entrar en la UJC, sabía perfectamente que tomaba un camino cheo, incompatible con el espíritu de Artecalle. No se sorprendió ni se lo tomó a mal cuando le comunicamos que estaba fuera del grupo. Seguimos siendo amigos, pero nuestros caminos se separaron ese día.

### Y la gente alrededor: la gente de Volumen I, los de la misma generación pero en otro flow, tus padres... ¿Cómo los veían a ustedes?

El fenómeno de los 80 lo protagonizaron tres generaciones diferentes que florecieron en una misma década. Los nacidos en los 50, como la gente de Volumen Uno, Hexágono y Cuatro X Cuatro; los nacidos en los 60, como los colectivos Puré y Provisional y los nacidos en los 70, como Artecalle. Los primeros fueron los profesores de los segundos y terceros y existían diferencias conceptuales y estéticas entre los tres grupos.

Mis padres pertenecen a una generación anterior a la de Volumen, cuando no existía el ISA. Estudiaron en la Escuela Nacional de Artes (ENA) en los años 60 y sufrieron el llamado Quinquenio Gris, que duró toda la década de los 70. A mi padre lo expulsaron de la escuela por hacer un happening y lo mandaron a una UMAP -se llamaban Unidades Militares de Apoyo a la Producción, pero eran campos de reeducación y trabajos forzados-. Se escapó y mi madre abandonó los estudios para vivir con él en La Habana. Durante años vivieron con el temor a ser descubiertos y castigados por fugarse y vivir clandestinamente en la capital -mi madre era de Holguín y mi padre, de Cienfuegos-, o por la ley contra la vagancia. Todavía recuerdo lo nervioso que se ponía mi padre cuando tocaban a la puerta de improvisado.

No podíamos confiar en nuestros parientes y profesores, siempre temerosos de incumplir alguna regla no escrita y provocar la ira del gobierno. Nadie supo quiénes eran Artecalle hasta el tercer o cuarto trabajo, cuando ya toda La Habana hablaba de nosotros. Si lo hubiéramos compartido desde un inicio, nos habrían cortado las alas mucho antes.

Cuando apareció el primer mural en la Playita de 16, cuyo texto principal rezaba "No necesitamos bienes, nosotros tenemos el espacio", corrieron varios rumores por La Habana. En el mundillo artístico se sospechaba que los autores eran artistas jóvenes -como la gente de Cuatro X Cuatro, algunos de cuyos miembros eran profesores nuestros, por ejemplo Pepe Franco- descontentos por no haber sido seleccionados para participar en la Segunda Bienal de La Habana, que se celebraría ese año -1986- y en la calle se comentaba que había una pandilla de frikis locos pintando carteles contra el gobierno. Creo que habría que preguntar a nuestros padres y profesores qué sintieron exactamente cuando se enteraron de que sus hijos y alumnos eran el grupo Artecalle, pero supongo que fue una mezcla de miedo y orgullo, como el doctor Frankenstein al ver despertar a su hombre nuevo.

**Interesante lo del secreto... A diferencia de lo que se suele afirmar, yo pienso que los años 80s fueron muy represivos, por lo Potemkin que fueron. La gente pensaba que tenía algo y en verdad tenía nada. Todo era fake. Este "secreto" de ustedes se debió exactamente a qué, ¿tenían miedo de ser represaliados o solo fue una estrategia de ver hasta dónde cogía cuerpo -civil y estéticamente hablando- la idea de Artecalle?**

Los 80 fueron menos represivos que los 70, porque la isla se había vaciado de opositores en el éxodo del Mariel y la economía había mejorado ligeramente -austera, pero aparentemente estable- con la ayuda del imperio soviético. Muchos comecandela y fanáticos de las primeras décadas de la revolu fueron desplazados en los 80 por una legión de tecnócratas que suavizaron un poco las cosas. La apertura del turismo, la creación de escuelas, festivales y eventos internacionales y la aparición de las primeras empresas estatales de corte capitalista, como Artex y el Fondo Cubano de Bienes Culturales, presagiaban que la revolu evolucionaba hacia algo mejor y la gente, al menos en La Habana, respiraba algunas brisas de cambio y modernidad. Pero todo era una ilusión, fake, como tú dices.

Nosotros no teníamos mucha idea de lo que había pasado realmente en las primeras décadas de la revolu, porque nadie no los contaba -ni los profesores ni nuestros padres se atrevían a decirnos nada que se saliera de la historia oficial-, pero habíamos nacido dentro de la jaula y la conocíamos mejor que nadie y sabíamos detectar la falsedad y el miedo de los adultos desde la cuna. Toda una infancia de susurros, tabúes y expresiones de alarma en los ojos de nuestros familiares, nos habían enseñado a reconocer las leyes no escritas de la realidad que nos había tocado vivir y a entender que, en ella, lo bueno puede estar prohibido y lo malo puede ser normal. En Cuba se mama la doble moral desde la teta materna; no te extrañe que intuyéramos que debíamos actuar clandestinamente, como algo natural. Presentíamos que la única forma de hacer algo nuevo o diferente en Cuba es metiendo el pie y que para eso hace falta mucho sigilo. El mismo sigilo que usaron los mambises y los rebeldes para iniciar sus guerritas en la isla. La frase martiana "En silencio ha tenido que ser, porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas", era un concepto tan arraigado en nosotros -no porque fuéramos martianos empedernidos, sino porque nos machacaban todo el tiempo con Martí en la escuela, en la calle, en los medios y hasta había una serie de televisión del MININT con esa frase por título-, que no hizo falta estudiar una estrategia para llevar a cabo nuestra obra; el secretismo era la única estrategia posible.

### ¿Y quién o quiénes escogían los lugares, en base a qué?

Una de las diferencias radicales entre Artecalle y todos los grupos anteriores es que nosotros no firmábamos las obras con nuestros nombres, sino como Artecalle. No éramos una agrupación de individualidades, como Volumen I o Puré, que

exponían juntos sus obras personales. Nosotros también teníamos nuestras pinchas personales, pero las desarrollábamos fuera de Artecalle, cuya obra era colectiva y, privada de las distracciones de los egos individuales, nos trascendía.

Todo lo hacíamos juntos, incluyendo seleccionar los lugares y contextos que interveníamos. Para grafitar, buscábamos muros largos y lisos en lugares céntricos y visibles, y luego estudiábamos el barrio día y noche durante varios días. Lo principal era controlar la frecuencia de las patrullas policiales y conocer los puntos de vigilancia del CDR (Comités de Defensa de la Revolución). Por suerte no habían cámaras de vídeo en las calles, como ahora, pero tampoco nosotros contábamos con sprays y rotuladores que nos facilitaran el trabajo, como a los veloces grafiteros neoyorquinos y, de vez en cuando, pese a todas las precauciones, nos sorprendía la policía y pasábamos un mal rato.

El muro de Zapata, por ejemplo, lo descubrimos porque lo veíamos todos los días desde la guagua, camino a la escuela. Era una arteria de mucho tráfico y miles de personas pasaban diariamente frente a él; por eso lo elegimos. Después, una vez en el terreno, nos percatamos de que el cementerio de Colón quedaba justo enfrente y de que podíamos jugar con sus implicaciones simbólicas. No me preguntes a cuál miembro del grupo en concreto se le ocurrió el texto principal de esa pincha "El arte está a pocos pasos del cementerio", porque no es relevante, fue Artecalle.

Ese día nos detuvo la policía, pero siempre estábamos preparados para esa contingencia. Les explicamos que éramos estudiantes de San Alejandro y que lo que hacíamos era una actividad artística "revolucionaria" y no vandalismo y les sugerimos que llamaran a Eusebio Leal, el historiador de la ciudad. Los monos quedaron confundidos -la palabra grafiti no existía aún en el vocabulario popular y no se veían pintadas en las calles desde los carteles de Abajo Batista que pintaba la gente del M26 a finales de los 50- y algo intimidados por la invocación de tan influyente nombre, prefirieron pasarle el muerto a sus jefes y que decidieran ellos. No podían cargar con todos en el coche patrulla, por lo que me ofrecí voluntario para acompañarlos a la estación y aclarar el asunto, mientras el resto del grupo recogía los materiales y amagaba con marcharse, como si hubiéramos terminado. Pero en cuanto desapareció la patrulla, conmigo dentro, los otros volvieron a sacar las pinturas de las mochilas y terminaron el mural.



¿Todos los letreros que grafitaban ponían en cuestión la política cultural, como ese de “No necesitamos bienales. . .”, o había otros más ideológicos? ¿Hubo alguno contra algún dirigente en específico?

Pintar en las calles de Cuba es siempre un acto político. Cuestionar la política cultural de un país comunista es también cuestionar al gobierno, aunque sea de forma ingenua, porque desacraliza el discurso oficial y -lo más peligroso de todo- le demuestra al público qué se puede hacer y le enseña cómo.

El arte callejero y las intervenciones en espacios públicos son herramientas muy poderosas y nosotros se las regalábamos al pueblo, no al sistema. Cuando otros artistas -más viejos que nosotros- vieron lo que hacíamos, la repercusión que lográbamos y que las represalias del gobierno no eran tan duras como en los 70 -cárcel, UMAP, hospitales psiquiátricos, marginación, actos públicos de contrición, etc-, se envalentonaron y atrevieron a obras más conflictivas, como las acciones artísticas que llevó a cabo el grupo de Juan-Sí en el parque de G y 23, la célebre intervención de Ángel Delgado en la muestra *El objeto estructurado* y los performances del grupo Provisional, que surgió después de Artecalle, y cuyos miembros, amigos nuestros, participaron en varios de nuestros trabajos como artistas invitados, como en el caso de la expo *Ojo Pinta* y el mural de la Plaza Vieja.

No obstante, es cierto que a medida que fuimos descubriendo y sufriendo la maquinaria del sistema -censura, marginación, acoso policial, detenciones, expulsiones y castigos escolares, presiones a nuestros padres, amenazas, ser demonizados por la prensa oficial y hasta por el propio Fifo en uno de sus largos berrinches televisados, etc-, nuestra onda se fue haciendo más negra y radical.

En 1988 intervinimos una conferencia sobre el concepto de arte que se celebraba en la sala Martínez Villena de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Entramos los ocho con máscaras antigases y la ropa pintada con textos que decían: “Grupo Artecalle. Experimento: No queremos intoxicarnos”. Portábamos pancartas y repartimos volantes entre el público -la sala estaba llena de gente sentada y de pie. Estaba la crema del mundillo, críticos, teóricos, filósofos, catedráticos, artistas, escritores, fotógrafos, músicos, estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y de todas las escuelas de arte y diseño de la ciudad, periodistas, niñas lindas, etc-, en silencio, para no interrumpir el debate.

Recuerdo que veía, a través del cristal de la máscara, cómo temblaban los volantes en mi mano cuando entramos en la sala. Al llegar esa noche a la UNEAC, con todo listo para hacer el trabajo, nos esperaban afuera varios amigos y familiares que trataron de asustarnos para que desistiéramos. El padre de Er-

nesto Leal era del MININT y decía que adentro nos estaban esperando para capturarnos en cuanto cruzáramos la puerta de la sala. Había gente muy asustada que nos suplicaba que no entráramos y otros, como Abdel Hernández, que nos abrazaban fuerte como si marcháramos a la guerra; lo cual acojonaba más. Leal estaba pálido y muy nervioso, y Leandro, cagado, pero nos pusimos las máscaras y entramos.

Dentro no nos estaba esperando la policía y nadie nos detuvo; al contrario, el trabajo fue un éxito. No podían meter a la policía en la UNEAC e interrumpir un evento cultural; hubiese sido un escándalo contraproducente, pero podían intimidarnos y lo intentaron. ¿Por qué? Nuestros carteles no ponían nada contra la revolu directamente. Una de las pancartas decía: “En caretas cerradas no entran moscas”, sostenida por un artecalle enmascarado sobre la cabeza del conocido curador Gerardo Mosquera, que presidía el panel. Otra ponía “¡Sepan señores críticos de arte, que no les tenemos absolutamente ningún miedo!”, parafraseando la enorme valla colocada frente a la oficina de intereses de los Estados Unidos en la Habana. Otra rezaba “Arte o Muerte. ¡Venceremos!”, parodiando el famoso lema del Fifo. Pero eran pancartas y las pancartas son herramientas y símbolos de protesta y los textos hablaban de arte, no de política, aunque apropiándose irreverentemente del lenguaje de la revolu; por no hablar de las máscaras antigases soviéticas que Iván Álvarez le cameló al profesor de preparación militar de San Alejandro; demasiadas referencias a los militares y a la URSS, para el discreto gusto del MININT. Todas las piezas eran inofensivas por separado, pero el conjunto -ocho tipos silenciosos paseándose entre la gente con máscaras antigases y extrañas pancartas, cuyas frases no entiendes, pero que te dejan pensando- resultaba subversivamente perturbador.

Más adelante, cuando la policía borró el mural de Zapata -los fueron borrando todos, pero ese nos gustaba mucho y nos dolió más-, decidimos hacer algo al respecto y pintamos sobre el mismo muro la palabra “Venganza”, con agresivas letras negras, sin más colores, ni adornos. Podía significar cualquier cosa, pero mucha gente en la ciudad sabía de qué iba la historia y entendieron el gesto. En cualquier caso, en un país comunista, un cartel así es ante todo una afrenta al gobierno.

En otra ocasión nos censuraron un proyecto que llevábamos meses preparando en el teatro del Museo Nacional y fuimos a la sede del Consejo Nacional de Cultura para hablar con Marcia Leiseca, viceministro de cultura. Conversamos un buen rato con ella, pero no logramos que levantara la censura, así que, cuando salimos del edificio pintamos un gran cartel negro en la fachada con solo dos palabras, “Artecalle” y “Censura”. Cuenta la leyenda que esa tarde, cuando

Marcia salió del bonito edificio del Consejo y vio la pintada, le dio una cosa y hubo que llevarla corriendo al hospital.

Lo peor fue cuando Ariel Serrano expuso su enorme Che en el suelo de la Sala Talía, durante la muestra de Artecalle Nueve Alquimistas y un Ciego, y el público comenzó a pisarlo, porque no había espacio para caminar. La grotesca imagen del Che Guevara estaba acompañada por el texto “¿Dónde estás caballero gallardo, hecho historia o hecho tierra?”, parodiando el conocido poema de Mirta Aguirre dedicado al guerrillero argentino, figura sagrada en Cuba. Un tipo con camisa a cuadros -policía secreto o fanático de la UJC- le pegó en la cara a Serrano por ser el autor, el MININT cerró la galería con la gente adentro y aquello acabó como la fiesta del Guatabo. Pregúntale a Gustavo Acosta, que fue de los que se quedó enrrado y salió en defensa del grupo cuando empezó el jolgorio. A la directora de la galería la tronaron y después de aquella noche Artecalle no pudo exponer más en Cuba.

¿Alguien los llamó, los amenazó?

Poco después de pintar “Censura” en el edificio del Consejo de Cultura, nos detuvo la policía y fuimos incomunicados, interrogados, grabados en vídeo a bocajarro y amenazados por oficiales de verde olivo sin nombres, ni marcas distintivas en el uniforme. Nos lo dejaron muy claro, “otro cartelito más y van presos”.

Ivory Hernández, cuya madre y hermano mayor estaban presos por pertenecer a una organización pro-derechos humanos, nos puso en contacto con un reportero independiente de Radio Martí, para que denunciáramos la represión al grupo, pero cuando por fin nos reunimos -en el Malecón, único sitio en el que no hay micrófonos en La Habana- y le contamos nuestra historia, nos dijo que el arte no era noticia en Miami. El exilio solo entendía de sangre por aquel entonces y aún no existían Internet, las redes sociales ni los dispositivos móviles. Por otra parte, ninguna institución nos dejaba exponer y los colegas nos evadían; estábamos malditos.

Así es como funciona el plan pijama en Cuba. Nos acosaron con citas del servicio militar, presionaron a nuestras familias y tuvimos que recibir en casa a los segurosos que periódicamente nos chequeaban, como el famoso agente Rudy, que “atendía” a los artistas plásticos. Nuestros padres nos dejaban a solas para que “charles con el amigo arquitecto” y se iban a la cocina a preparar café. Ofill tuvo que someterse a tratamiento psiquiátrico para escapar del servicio militar y no sé bien lo que le hicieron, pues no le gustaba hablar del tema, pero nunca volvió a ser el mismo. Perdió la audición de un oído y también parte de su memoria; casi no recuerda nada de aquellos tiempos.

No quiero imaginar por lo que habrá pasado Ernesto Leal, cuyo padre, al ser del MININT, recibía la presión directamente desde arriba y se la transmitía a él. Las manos le temblaban todo el tiempo, bebía y fumaba sin parar, encendiendo un cigarrillo con la colilla del otro y se empezó a quedar calvo antes de los veinte.

Leandro Martínez también sintió la presión familiar y se distanció de Artecalle para siempre. Consiguió entrar en la Escuela Internacional de Cine y comenzó una nueva vida. También se quedó calvo prematuramente y no fue el último al que se le cayó el pelo. A Carlos Quintana, pintor amigo nuestro, se le empezaron a caer mechones de cabello, como a los niños de Chernóbil y desapareció durante meses. Más tarde me confesó que la Seguridad lo había detenido e interrogado. Le mostraron cientos de fotos de los miembros del grupo, colegas, amigos y conocidos, consumiendo drogas y del susto se le cayó el pelo y se perdió de La Habana por un tiempo, hasta que volvió a crecerle.

Por un lado nos hostigaban con continuas detenciones en la calle para chequear nuestros carnés, con el acoso de los segurosos en nuestros barrios, escuelas y trabajos, con chequeos médicos y citas del servicio militar, y con la otra mano nos invitaban al Comité Central, junto a decenas de otros artistas e intelectuales descarriados -pero quizás salvables-, para mostrarnos un vídeo con fragmentos del famoso discurso de ocho horas que pronunció Fidel Castro a puertas cerradas, que estaba dirigido a nosotros.

En los 60, el Fifo se reunió personalmente con los intelectuales durante tres días y al final concluyó que “Dentro de la revolu, todo; contra la revolu, nada”. Casi tres décadas después, apenas nos dedicaba unas pocas horas de frías y distantes palabras en vídeo, como un padre defraudado que ofrece una última oportunidad de salvación a su hijo, pero sin dignarse a mirarle a la cara.

Llevados a ese punto, solo nos dejaban dos alternativas: reintegrarnos, como hicieron Leandro y Leal. O exilarnos, como eligió el resto del grupo Artecalle y la mayoría de los artistas de los 80.

**Me gustaría regresar un momento a la parodia del poema de Mirta Aguirre, “¿Dónde estás caballero gallardo, hecho historia o hecho tierra?”, que mencionaste hace un momento. ¿Creían ustedes en la imagen romántica, beatífica, caricaturescamente revolucionaria del Che Guevara (la cristo-imagen, para decirlo rápido), o ya habían tomado consciencia de lo manipulado que está todo este asunto en Cuba?**

Lo que sabíamos en esa época era que el Che era un médico argentino, que era asmático, que lo dejó todo para luchar por Latinoamérica y que murió en Bolivia; que era comunista, muy serio y estricto y se rumoreaba que era un chorro de plomo, que no sabía bailar y que tuvo sus diferencias con el Fifo, que al final lo sacrificó como a un peón, en Bolivia, para convertirlo en mártir y sagrado logotipo de la revolu. Para nosotros era un lema vacío -¡Pioneros por el comunismo, seremos como el Che!- que nos hacían repetir cada mañana en el colegio desde los cuatro o cinco años; una mancha negra con una estrellita invertida en la boina-frente, impresa sobre pulovitos cheos. No lo conocimos y ni siquiera habíamos escuchado su voz, porque solo transmitían los discursos del Fifo. El Che formaba parte del pasado, era un ícono de lo cheo.

La parodia del poema de Mirta Aguirre era un chiste popular, como la versión de la canción de Silvio, que decía: “¡Cuba va, Cuba va, para atrás, para atrás!”, o aquella de La era está pariendo. . . que ponía: “. . .y los niños se arrancan, los huevos (juegos) de un tirón.” Todo el país había escuchado y repetido los parodiados versos; eran vox populi y no pasaba nada, pero rotularlo sobre la imagen del Che pintada en el suelo era un sacrilegio imperdonable, como gritar ¡Abajo Fidel! o ¡Raúl maricón! Cosas que nos permitían pensar, pero no en voz alta.

No creo que nadie de mi generación admirara realmente al Che Guevara -nosotros no, desde luego-, pero la revolu siempre se las apaña para encontrar oportunistas y comemierdas que les sigan el juego. La mayor parte huimos de la isla a principios de los 90 y, una vez en el exilio, empezamos a leer los libros y artículos prohibidos en Cuba, a conocer el testimonio de los primeros exiliados y de la generación del Mariel, y a rellenar lagunas históricas y culturales en general. Así fuimos restaurando la verdad, como si fuera un ánfora hecha añicos y nos enteramos de los miles de fusilamientos de cubanos en los que estuvo involucrado el doctor Guevara. Actualmente se conoce mejor la historia del Che y de la revolu, tanto fuera como dentro de la isla, y resulta más difícil pasar por comemierda, por lo que los oportunistas declarados se han multiplicado en Cuba. Hay gente que se tatúa al Che como si fuera un resguardo contra la mala suerte y otros se dejan la barbita, la melena y se encasquetan una boina negra, con estrellita que tú conoces, y salen así para la calle, a ver qué pescan.



Si a estas alturas tuvieras que definir el discurso de Artecalle, ¿qué dirías?

Las generaciones de artistas que nos precedieron entendían el arte como una sucesión de transformaciones estéticas: realismo, impresionismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, abstraccionismo, pop, hiperrealismo, conceptualismo, etc., entre las cuales había que tomar partido y luego insertar algunas variaciones formales -estilo personal-, que el público pudiera reconocer y asociar con su autor o, al menos, con Cuba. Esa estrecha visión era la que enseñaban y siguen enseñando en las escuelas de arte de la revolu y era la ruta que apoyaban y siguen apoyando las instituciones artísticas oficiales; única vía que les quedaba a los artistas cubanos de obtener reconocimiento y promoción y de poder viajar al extranjero. El ambicioso sistema de educación artística de la revolu era, en realidad, más que un proyecto de ingeniería social, un experimento de ganadería social que cruzaba hijos de intelectuales con hijos de militares para hibridar artistas revolucionarios -hombres nuevos- y optimizar el ordeño de la cultura nacional, profetizado por aquella "instalación" con vacas que colara el Fifo en el Salón de Mayo del 68. Pero Artecalle rompió con todo aquello y asumió el arte como verbo y herramienta libre, no como adjetivo o adorno del poder. Fuimos un experimento fallido para la revolu, pero revolucionario para el arte.

El discurso de Artecalle se basó en una serie de conclusiones sobre el arte y sobre la realidad a las que fuimos llegando a través de la obra. El advenimiento de la postmodernidad, en los 80, significó el fin de la carrera entre los ismos artísticos del siglo veinte por ir a la vanguardia e implicaba que, a partir de ese momento, abrazar un estilo o afiliarse a una tendencia, sería como aferrarse a un enorme hierro para salir a flote: una limitación, como mínimo. Cada estilo, técnica o lenguaje creado por los artistas del pasado, dejaba de ser propiedad de sus autores, patrias y culturas -¿post-comunismo?-, para convertirse en herramientas públicas de expresión y comunicación universales, con código abierto. El artista postmoderno podía apropiarse ahora de cualquier cosa, perteneciente al ámbito cultural o no, para materializar sus ideas y, por tanto, la estética quedaba subordinada a las ideas y actitudes del creador y no al revés, como antes.

De ese modo, Artecalle se apropió de cosas tan disímiles como el arte urbano, la estética punk y el lenguaje político de la revolu, para resolver sus ideas y conseguir sus objetivos. La estructura del grupo no era la habitual en un colectivo artístico, sino más bien la de una guerrilla urbana, y nuestras tácticas eran como gamberradas adaptadas al arte. El secretismo y los trucos o engaños para llevar a cabo nuestras pinchas; la independencia de cualquier institución, organización o poder; la intervención sorpresiva de lugares y eventos públicos; las pintadas y acciones en la calle y el uso de pancartas y volantes, por ejemplo, no son cosas que aprendiéramos en clase de historia del arte, sino en clases de historia de Cuba y marxismo, y viendo películas y series cubanas de espionaje, como *Clandestinos* y *En silencio ha tenido que ser*.

Lo que pasa es que esas ideas postmodernas encontraban su reflejo en las inquietantes reformas políticas de la URSS que se murmuraban en la calle, como la perestroika y la glasnost. Tanto la postmodernidad como la transparente reestructuración de Gorbachov, constituían aperturas y marcaban el fin de varias eras, lo cual no le daba ninguna gracia a los dinosaurios cubanos. Nosotros desactivábamos y reciclábamos desechos políticos para convertirlos en arte, pero el sistema, al igual que la sociedad cubana, devoraba el arte y lo transmutaba nuevamente en mierda política. La política no era para nosotros un fin en sí mismo, sino materia prima -la más abundante y típica de Cuba- para construir puentes semánticos y entablar un diálogo con la sociedad a partir de elementos de su máximo interés -como el comunismo y la ideología revolucionaria, que regían y lo siguen haciendo, sus vidas-, pero, inevitablemente, todo lo que hacíamos se politizaba más allá de nuestras intenciones y el debate siempre acababa en lo ideológico, más que en lo filosófico.

Con eso no trato de eludir el carácter contestatario y subversivo de gran parte de la obra del grupo Artecalle, al contrario, pero quiero aclarar ciertos matices. Para nosotros era importante la política porque habíamos nacido atrapados en ella, pero nuestra teoría y mensaje último fue que la cultura es más importante que la política; que el arte debería tomar el poder y no a la inversa, y que lo único positivo que puede salir de una revolución es la revolución del arte, ya que sus balas no matan pero arden con cojones y durante muchos años.

¿Más importante que la política en qué sentido?

Mucha gente cree que la cultura se limita a lo anti-guero, a lo artístico y a los libros, pero la verdad es que toda actividad social es cultura, incluida la política, y por eso la hay buena y la hay mala, como pasa con el colesterol. La agricultura, la gastronomía, la magia, la ciencia, la moda, el humor y los videojuegos, son cultura, pero también son cultura el canibalismo, la guerra, la delincuencia, las narcoguerrillas, la economía mundial y hasta el modo de cagar, que no es igual en todas partes. Los occidentales, por ejemplo, cagan sentados en blancos inodoros, los orientales prefieren hacerlo en cucullas sobre un agujero, y los cubanos se limpian el culo con papel de periódico desde los años 60. A su vez, Venezuela lleva casi veinte años ocupada por Cuba y ahora los venezolanos se limpian el fondillo igualito que nosotros. Eso también es cultura, pero de la malifera.

La mala cultura siempre es chea y kitsch, como los snobs y los cuadros que venden en las mueblerías, porque no es auténtica, algo le falta, le sobra o le falla. La chealdad es inversamente proporcional a la democracia de cada país y mientras más dictatorial o totalitario se torna un gobierno, más cheo se vuelve su lenguaje político, como en el caso de Cuba, Venezuela o Corea del Norte. Por eso, una de las aplicaciones prácticas de la buena cultura es que afina los sentidos, permitiéndonos distinguir lo verdadero de lo falso en cualquier contexto, incluyendo el de la política.

Al principio de la revolu, la estética política eran los uniformes verde olivo, las armas y las barbas que cautivaron al mundo; más adelante, cuando la imposición soviética -un cuerpo extraño, cultural e ideológicamente para los cubanos- se volvió ofensiva para la población nativa, el poder asumió un look más rimbombante y solemne, con uniformes entallados, gorras de plato y muchas medallas y adornos dorados e impresionantes desfiles militares, con muchos tanques y cohetes para transmitir una imagen de poderío, control y estabilidad que en realidad no poseían: éramos una colonia soviética, la economía estaba muerta y sobrevivíamos gracias al dinero de los bolos; después, cuando cayó la URSS y la cosa empezó a ponerse fea en la isla, el gobierno adoptó aires misteriosos y oscuros, con uniformes de campaña sin insignias, detenciones, fusilamientos -como una vuelta a los orígenes de la revolu, pero sin

barbas, ni sonrisas-, muchos segurosos de paisano por todas partes, boinas negras con pastores alemanes en las calles, juicios televisados y herméticos vídeos del Fifo, proyectados en centros docentes y laborales, para intimidar a la gente y evitar revueltas. A partir de que asumió el poder Raúl Castro -homosexual reprimido y ensombrecido por su hermano durante décadas-, la estética de la revolu alcanzó sus más altos e intensos niveles de chealdad, combinando guayaberas y pamelas de yarey con ropa militar, mientras un Fifo en chándal de adidas y bufanda verde olivo chocheaba con artistas, deportistas y Paps; las compañeritas de la PNR, de las FAR y hasta las del MININT empiezan a usar medias negras de malla bajo las cada vez más cortas faldas del uniforme; un actor disfrazado de Martí ameniza actos y asambleas políticos; se casa en La Habana Juana Bacallao, a lo grande, con mucho blanco, dorado y cadillac cola de pato, y brotan en la ciudad una pila de imitadores del Che Guevara, como si fuera Elvis Presley -aunque algunos llevan la típica boina negra con la estrellita, pero con pintalabios rojo y camiseta de arco iris-, para lanzar una imagen de apertura e inocencia senil, mientras, por atrás, se calzaban a media América Latina.

Cuando la política de un país se tuerce y empiezan a violarse y limitarse los derechos y libertades de los ciudadanos, automática e invariablemente comienzan a proliferar las aberraciones estéticas y culturales, que solo son la punta del iceberg. No hace falta ser artista o escritor para distinguirlas, cualquier persona que ejercite su cultura puede hacerlo. Alguien acostumbrado a disfrutar y a descifrar obras de arte, puede intuir el mal funcionamiento de cualquier sistema, detectando las incoherencias formales y la falta de armonía en su apariencia, aunque carezca de información y cifras reales de la situación, como los cubanos.

Los políticos pueden mentir todo lo que quieran, pero la estética siempre los traiciona, ya que los gustos humanos son reflejos inconscientes de lo que contiene, sobra o falta en la mente de cada individuo. Incluso cuando se camuflan con trajes y corbatas civilizados, como el presidente Putin, al que se le salen los prejuicios, los complejos y las tendencias belicistas y dictatoriales en forma de exhibiciones de judo, fotos con motoristas, comandos y hombres rudos, casi siempre con el torso desnudo y portando armas largas; o como a Nicolás Maduro, que quie-

re pasar por un buen hombre del pueblo con esas camisas de clase trabajadora, pero su aspecto es cada vez más monstruoso y delata su interior, con el rictus cada día más torcido y sombrío y esa mórbida obesidad que ningún verdadero obrero puede tener, por razones obvias; o como Kim Jong-un, cuya sonrisa es la única que parece espontánea en las pocas imágenes que nos llegan de su reino, sobre todo cuando sale rodeado de colegialas en éxtasis -las tendencias pedófilas son una constante en las estéticas totalitarias- o viendo marchar a su ejército de guerreras en minifalda, alzando las piernas hasta casi tocar la cabeza y enseñando la gandinga.

Por otro lado, cualquier persona o colectivo, aunque no sea artista ni pretenda serlo, puede emplear las herramientas artísticas para enriquecer sus habilidades de expresión y defender y reclamar mejor sus derechos o hacer cualquier otra cosa que se le ocurra. El activismo no es más que el activismo de siempre, pero utilizando técnicas y trucos artísticos para aumentar la efectividad de sus demandas. Y el ciber-activismo es lo mismo, pero en Internet. Todo el que tenga un ordenador y conexión a la red puede crear imágenes, memes, carteles, cómics, editar vídeos, mezclar música, etc, sin haber estudiado pintura, diseño, rotulación, cine o música, para desarrollar sus propios proyectos e ideas.

Si la postmodernidad permitió a los artistas liberarse de tendencias y formalismos y apropiarse de lenguajes y elementos de cualquier campo, ahora la evolución de internet y de las nuevas TIC ha liberado el arsenal del arte para todas las personas. Es un gran salto evolutivo, ya que el arte es, por encima de todo, una exploración infinita de la libertad a través de la imaginación, que activa zonas dormidas del cerebro y expande las fronteras del pensamiento y, con un poco de suerte, de la realidad. En cualquier caso, mientras más gente se familiarice con los modos del arte, mejor para el mundo.

CONTINUAR{A.....



LEANDRO FEAL  
artista visual



# APULPSO MAGAZINE

CON EL PULSO EN LA CREACIÓN

EXPRESATE, TE VEO SIN TINTA



REVISTA CUBANA DE CÓMICS Y ANIMACIÓN

Escríbenos y síguenos en:

[www.apulpso.com](http://www.apulpso.com)

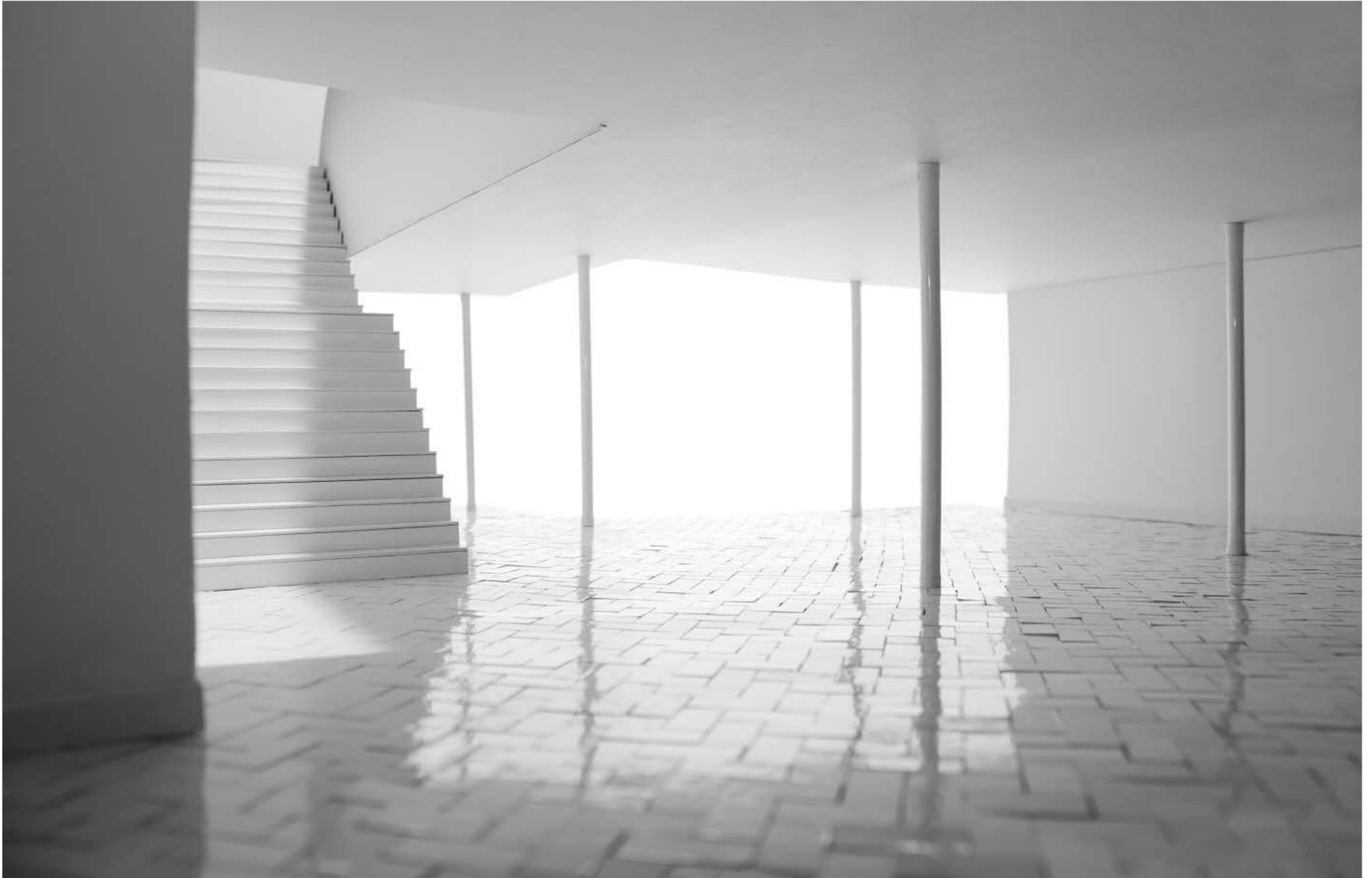
@apulpso

[contact@apulpso.com](mailto:contact@apulpso.com)





LINET SÁNCHEZ  
artista visual





# MIAMI

apuesta  
por el arte  
contemporáneo

Foto: Internet



“Miami era una ciudad de mármol: de mar y de mall (pronunciado mol en inglés), pues la gente solo venía a la playa y a comprar, pero hemos conseguido que se haya convertido en una ciudad global y gran parte de ello se debe a la apuesta que hemos realizado por el arte”. El que así se expresa es el alcalde de la ciudad, Tomás Regalado, quien reconoce que la feria de arte Miami Art Basel fue el gran detonante de este cambio pues congrega cada año a principios de diciembre a miles de coleccionistas de todo el mundo que vienen a visitar las más de 250 galerías (se presentan más de 1.000 inscripciones) provenientes de 30 países y que, en total, exponen las obras de alrededor de 2.000 artistas en el centro de convenciones de Miami Beach, que ha invertido 600 millones de dólares en su renovación ante la amenaza de Art Basel de mudarse a otra ciudad.

El alcalde, como no podía ser de otra manera, traza un panorama muy optimista al respecto en el que destaca la transformación del barrio de Wynwood de una zona deprimida de almacenes abandonados en un barrio de moda plagado de estudios de artistas, galerías, tiendas de diseño y restaurantes de moda. “Algo similar a lo que pasó en Nueva York con el Soho”, comenta el alcalde desde su modesto despacho desde el que puede verse el puerto, que acoge cada año el mayor número de cruces de todo Estados Unidos.

Esta visión idílica es desmontada en parte por el galerista Gary Nader, uno de los más veteranos de la ciudad, que regenta una galería en el barrio de Wynwood y quien tiene en marcha el ambicioso proyecto del museo NAMLA (Nader Art Museum Latin America). Nader afirma que “Miami ha crecido como ninguna ciudad en la historia. Tras Nueva York y los Ángeles se ha convertido en el tercer skyline de Estados Unidos pero la oferta cultural es muy pobre. Solo hay un museo y no tiene colección”.

El galerista se refiere al Perez Art Museum, financiado en parte por Jorge Pérez, con quien mantiene un contencioso en referencia a los terrenos sobre los que Nader pretende construir el NAMLA. “Miami no es una ciudad, es un gran resort. Yo siempre he dicho que para que una ciudad sea atractiva para los visitantes tiene que tener tres componentes: la seguridad, dónde me quedo y qué voy a comer, y el tercero es la cultura. Y la gente de Miami todavía no entiende que el turismo cultural es el turismo que más gasta”, concluye el galerista desde un despacho en el que pueden observarse obras de Picasso, Botero y Wilfredo Lam colgadas en las paredes.

La coleccionista Ella Fontanals Cisneros abunda en esa idea esbozada por Nader. “Los coleccionistas que nos hemos instalado en Miami hemos apoyado mucho ese cambio pero aún estamos muy lejos de ciudades como Madrid, que movilizan mucha gente interesada en el arte”, señala esta coleccionista desde su casa de Coral Gables donde cuenta con obras de artistas tan importantes como Anish Kapoor.

Todos coinciden en la importancia de Miami Art Basel como catalizador del cambio de la imagen de la ciudad de Miami. Los culpables en parte de que Basel desembarcara en Miami son la familia Rubell, que llevan 50 años coleccionando arte y que acaban de estrenar nueva sede para su colección en el barrio de Allapattah. Tal y como explica el director de esta colección, Juan Rose-lione-Valadez, “ellos fueron los primeros en proponer Miami al equipo de Art Basel como una de sus sedes. Entonces era una idea loca”.

El artista Manolo Valdés reside habitualmente en Nueva York pero cuenta con una enorme casa en Coral Gables, donde ha instalado sus características esculturas monumentales, pues opina que “Miami es una gran ventana no solo para Estados Unidos sino para Latinoamérica” y donde acude en muchas ocasiones “huyendo del frío de Nueva York”.

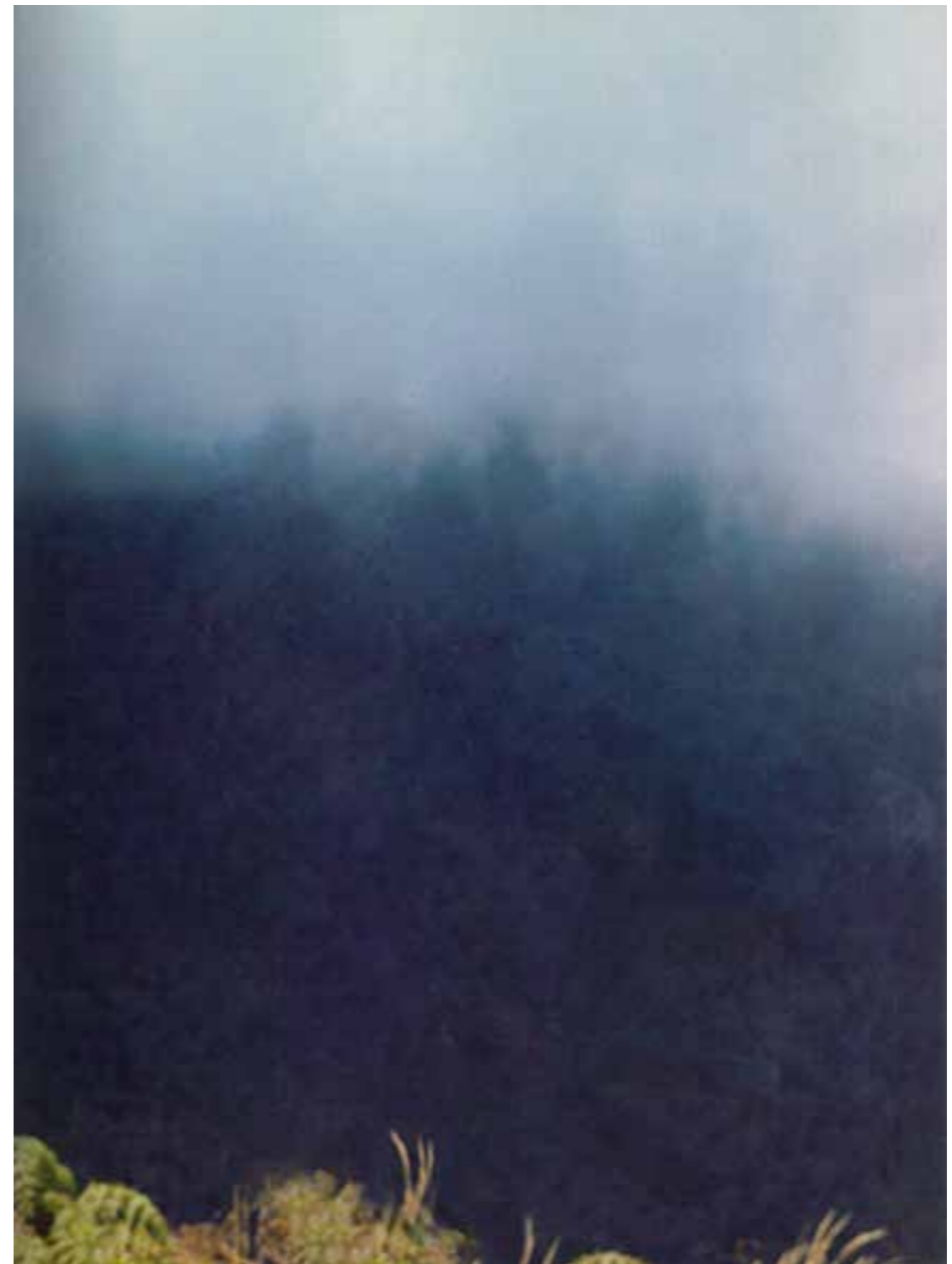
# GARBOS

WWW.REVISTAGARBOS.COM





REYNIER LEYVA NOVO  
artista visual





MoMA

## TANIA BRUGUERA

habla de Sin título (La Habana, 2000)

Fotos: Internet

Tomado de:  
Cuban Art News

**E**l pasado sábado 3 de febrero, el Museo de Arte Moderno inauguró Tania Bruguera: Sin título (La Habana, 2000).

El performance de Bruguera se presentó por primera vez como parte de la VII Bienal de La Habana en el 2000, en una fortaleza que había sido utilizada como prisión desde la época colonial. En el 2000, sirvió como un espacio de exposición de la bienal.

Casi 18 años después, Tania Bruguera: Sin título (La Habana, 2000) se presenta como una reconstrucción meticulosa y una repetición de la obra, presentada en un prestigioso museo en Nueva York.

En un avance de la prensa la semana pasada, Bruguera habló con Stuart Comer, curador jefe de medios y performance en el MoMA, y Peter Reed, subdirector general de asuntos curatoriales del museo.

La conversación ofreció percepciones sobre la pieza y su presentación en el MoMA, y también el proceso de traer una obra radical de arte de performance a una gran colección de museos, y ubicarla en un contexto artístico e histórico más amplio.

Stuart Comer comenzó señalando que había visto la instalación original de la Bienal antes de que fuera cerrada por las autoridades. “Nunca me abandonó”, dijo. “Seguí insistiendo en esta pieza durante mucho tiempo”. El museo compró la obra en el 2015.

Comer continuó diciendo que Bruguera surgió de “un legado de arte de performance muy rico en Cuba”, señalando a la artista cubana Ana Mendieta como una importante precursora e influencia.

“Pero después de haber salido de una carrera en la que la mayor parte de su obra se centraba en su propio cuerpo”, continuó, con Untitled (La Habana, 2000), Bruguera cambió “a un encuentro más social, abriéndolo a una experiencia participativa para el visitante, donde ella misma ya no es la intérprete. En cambio, era casi como un tableau vivant”.

En el MoMA, los espectadores que entran a la obra quedan inmersos en la oscuridad. “Pero te golpea con un olor muy poderoso, de lo que empiezas a darte cuenta es que se está

pudiviendo el bagazo de caña de azúcar, que es lo que queda de la caña de azúcar molida”, explicó Comer. El piso de la instalación está cubierto de bagazo.

Artistas cubanos de diferentes medios han recurrido a la caña de azúcar como tema y símbolo, desde Wifredo Lam -que la utilizó en el fondo de su lienzo de 1943 La jungla, también en la colección del MoMA- hasta el dramaturgo Carlos Celdrán (10 millones) y fotógrafos como Iván Cañas y Ricardo G. Elías.

“Cuando comienzas a caminar en la pieza tus ojos comienzan a ajustarse y te das cuenta de que hay una fuente de luz, que es un monitor de televisión en el techo, con metraje encontrado que detalla a [Fidel] Castro tanto en público como en vida, en el mar, pero también dando discursos políticos formales”, dijo Comer. “Hay un momento crucial en el que se quita [abre] la camisa para revelar su pecho desnudo y demostrar que no necesita un chaleco antibalas, que es invencible”.

“En contraste con eso, comienzas a darte cuenta de que hay cuatro artistas que se paran desnudos alrededor del monitor, casi como si lo estuvieran protegiendo”.

“En una era de Instagram e hipervisibilidad”, dijo Comer, Sin título (La Habana, 2000) “realmente adopta un enfoque muy diferente”. La obra “nos obliga a reducir la velocidad y pensar tanto como estamos tratando de ver”, y para comenzar a experimentar en un nivel más sensorial”.

Cuando se le pidió que comentara por qué los actores son todos hombres, Bruguera dijo que era importante enfatizar el machismo en la cultura cubana de la época. “Al menos entonces, no había papel para las mujeres”, dijo. “Todos los héroes son hombres. Los pocos héroes [femeninos] que tenemos son la esposa de, o en la segunda o tercera capa”.

Las huellas de ese machismo surgieron en la búsqueda de artistas. “Sé que fue difícil para algunos hombres cubanos tener a una mujer diciendo ‘Quiero que estés desnudo y haciendo esto y lo otro’”, dijo Bruguera con una pequeña risa. “Eso fue un poco intenso para algunas personas. No llegaron a la última ronda”.





Al usar intérpretes masculinos, Bruguera también buscaba una conexión visual con las estatuas de esclavos de Miguel Ángel. “Eran figuras sin terminar”, dijo, dibujando un paralelo con los intérpretes masculinos en *Untitled (La Habana, 2000)*. “La oscuridad eliminó una parte de ellos, como si fueran figuras sin terminar”.

Comer y Reed proporcionaron referencias históricas de arte adicionales, desde antiguas representaciones romanas de Atlas hasta *A Subtlety*, o el *Marvelous Sugar Baby*, la instalación de Kara Walker en el 2014 en Domino Sugar Factory. En esa obra, una esfinge negra de tamaño monumental aparentemente hecha de azúcar fue acompañada por figuras menores.

“A medida que tratamos de construir una historia del arte de performance y qué significa este después de su iteración original”, dijo Comer, “queda claro que algunos proyectos”, como *Untitled (H- “puede y debe ser reestablecido, y otras cosas realmente funcionan mejor como documentación. Esta es una gran diferencia con otras formas de arte. Una pintura es una pintura y debes verla; no se trata de replantearla”.*

“Estoy muy interesado en lo que significa representar la historia a través de una situación de vida en lugar de una imagen grabada”, dijo Comer. Con la adquisición de la obra de Bruguera, el departamento de medios y performance del MoMA busca crear “un nuevo protocolo sobre cómo inscribir aquí la historia de la pieza en la colección”.

Bruguera señaló que, al igual que la obra en sí, la documentación del MoMA para *Untitled (La Habana, 2000)* es multisensorial.

“No solo tenemos los datos del lugar original, las imágenes del espacio, las dimensiones, etcétera”, dijo ella, sino videos y textos para que los artistas interpreten, para comprender algunos datos históricos en general. La propia Bruguera envió fotografías de las paredes en el espacio original, que fueron replicadas en detalle.

“Lo que no se conoce ampliamente es el tipo de bagazo que se encuentra en el suelo: la industria ha avanzado mucho más allá de ese proceso, y en realidad ya no existe”, dijo Comer. El diseñador jefe de la exposición pasó dos semanas en Florida localizando una fuente para este tipo de bagazo de caña de azúcar. “Encontró a un grupo de viejos que todavía lo hacían, casi a mano prácticamente, con estas viejas y originales máquinas. Tenemos una gran documentación de ese viaje”.

“También estamos dando a los artistas la oportunidad de grabar algunas de sus experiencias”, dijo Bruguera. “Algunos recuerdos, o datos en términos de gestos [performativos]-cosas que en el futuro tal vez puedan ayudar a los artistas intérpretes o ejecutantes cuando se haga [de nuevo]”.

Solo se permiten cuatro visitantes en la obra a la vez, lo que inevitablemente conduce a una espera. Para Bruguera, esta es una parte esencial de la experiencia. En Cuba, dijo, “durante 50 años hemos estado haciendo largas colas para cosas

simples y locas”. Creo que esta idea de que las personas deban esperar es muy importante para el significado de la pieza”.

También cree firmemente que los espectadores deben tomar la pieza en sus propios términos. “Muchas veces tenemos esta tendencia a ser condescendientes con el espectador, todos tienen que ver lo mismo, todos deben tener toda la experiencia”, dijo. “En esta pieza descubrí que, como en la política, como en las experiencias difíciles, no todos quieren llegar al final”.

En el 2013 y 2014, cuando Bruguera y Comer comenzaron a hablar acerca de llevar la obra al MoMA, “estaba un poco nerviosa”, dijo, “porque sentía que las condiciones en los Estados Unidos eran muy diferentes”. En el clima sociopolítico actual, dijo, “Estoy muy emocionada de que la pieza se muestre ahora. Es un recordatorio de que las cosas que suceden en un lugar pueden suceder en otro”.

Para Bruguera, el aspecto más importante de la documentación de la obra “es registrar la experiencia de los cubanos que vienen aquí y tienen una reacción y dejan algo”.

“Porque en 20, 30 años, Cuba podría ser como cualquier otro país. Y la gente lo olvida.”

“Por ejemplo, hice una pieza hace un tiempo en la que usé alguna referencia a Auschwitz. Y estaba tristemente deprimida porque algunas personas en la exposición decían, ‘¿Qué dice ahí?’ La gente no reconocía el letrero.” [El letrero sobre la entrada a Auschwitz decía ‘Arbeit macht frei’ (El trabajo te hace libre).]

“Eso me hizo pensar, está bien, la memoria histórica se borró. A veces por una buena razón. Pero nunca debemos olvidar. Y eso es lo que intentamos preservar aquí, no solo cómo se ve, cómo huele, sino también la memoria emocional”.



## TANIA BRUGUERA UNTITLED (HAVANA, 2000)

Tania Bruguera (Cuban, born 1968) initially conceived the installation *Untitled (Havana, 2000)* for the 2000 Havana Biennial. The work was presented in the Cabaña Fortress, which had been used as a jail for prisoners of conscience from colonial times through the early years of the Cuban Revolution, when members of the counterrevolutionary opposition were tortured and executed there. *Untitled (Havana, 2000)* combines milled sugarcane, video footage of Fidel Castro, and live performance, all in near-total darkness, to form an experience that challenges romanticized notions of Cuba held abroad and suggests the contradictions of life in postrevolutionary Cuba. It imparts a visceral understanding of the relationship between citizens and authority in a society with a long legacy of colonialism, slavery, and political oppression. The potency of Bruguera's critique was, ironically, confirmed by the Cuban authorities, who shut down the installation only hours after it had opened to the public. Exhibited here for the first time since Castro's death, it continues to provoke questions about state power and the vulnerability of human rights. *Untitled (Havana, 2000)*, recently acquired by The Museum of Modern Art, marks an important turning point in Bruguera's career, when she shifted the focus of her work from primarily her own body to the social and political conditions of the collective body. Bruguera refers to her work from this period as “behavior art,” a term she coined not at “representational” but rather at “provocative” art.





KHRONOS ART GROUP  
Artistas visuales







**[www.el-oficio.com](http://www.el-oficio.com)**

**El Oficio.** Revista de Literatura y Arte  
recibe colaboraciones originales e inéditas.  
Los textos deben enviarse a:

**[eloficio.revistaliteraria@gmail.com](mailto:eloficio.revistaliteraria@gmail.com)**

Redes sociales:

 @revistaeloficio

 @revistaeloficio

Para más información llamar a:  
(+53) 5311 3288  
(Dir. Ejecutiva: Karla G. Castro)



Embajada de Noruega

 **Sabadell**