

# ***Para quebrar los muros : una cura dura o una necesaria curaduría***

Por JEZABEL HANZE

La intervención de los artistas cubanos en la edición 55 de la Bienal de Venecia constituyó todo un reto en la historia de participación de los creadores insulares en el evento. Las piezas presentadas de algunos autores como Tonel, Glenda León, Magdalena Campos, Neil Leonard, Lázaro Saavedra y Sandra Ramos asumieron nuevas lecturas y contextos. Podría decirse que ese hecho resulta común para cualquier obra que integre una exposición; sin embargo, el proceso de reinterpretación inherente al artefacto artístico, en esta ocasión de la bienal, se complejiza para la muestra cubana debido al espacio designado para su despliegue.

El Museo de Arqueología devino pabellón de los creadores nacionales, emplazamiento que supuso un ejercicio curatorial arduo, no solo a la hora de seleccionar a los exponentes de nuestro país, sino también, para el logro de una integración armónica entre los lenguajes clásico y contemporáneo reunidos en la edificación. Con esto nos referimos a la complementación de esculturas de dioses griegos, fragmentos de lápidas romanas y estatuas de emperadores, como Marco Aurelio, con prácticas artísticas postmodernas como la instalación, que en algunos casos incluía el elemento sonoro y la video-creación; estéticas que distan de la connotación áurea conferida a los primeros elementos desde tiempos inmemoriales.

El propio comisario de la muestra insular, Jorge Fernández, quien compartiera labor con Giacomo Zaza, expresó al respecto:

“Al trabajar en la selección de artistas cubanos, pensamos inicialmente en el espacio ya ocupado en la edición anterior en la isla de San Sèrvolo. Sin embargo, la perseverancia de los organizadores italianos consiguió que el lugar de exhibición se desplazara al Museo de Arqueología de la Plaza de San Marcos. El primer desafío del nuevo contexto radicaba en el hecho de que las obras de los creadores contemporáneos cubanos convivirían con piezas clásicas; el segundo, hacer que nuestro proyecto dialogara con las propuestas de los artistas de otros países –seleccionados por el curador italiano Giacomo Zaza- que se instalarían también en nuestro pabellón.”<sup>1</sup>

La compleja puesta en escena llevada a cabo en el pabellón de Cuba durante el evento veneciano requirió quebrar los muros del discurso museológico establecido, procedimiento necesario también para la rea-

lización del proyecto de intervenciones en otro museo, esta vez caribeño, el Museo Nacional de Bellas Artes de nuestro país. *Para quebrar los muros* constituye su muestra más reciente, que tiene como objetivo rescatar el vínculo de la institución con las nuevas generaciones de artistas. Así lo ha declarado la curadora Aylet Ojeda Jequin tras un detenido proceso investigativo, realizado como parte del ejercicio curatorial, en el que sobresalen los principales antecedentes de la actual iniciativa, que datan del año 1964, con la propuesta “Artista del mes”, y que podrían haber concluido con la exposición “Persistencia del uso”, de José Bedia, en 1984, por la urgencia de preparar al museo para acoger a la I Bienal de La Habana.

No obstante, apunta Ojeda Jequin, durante ese período anterior al cierre del centro, en 1996, la interacción de los artistas con este último fue muy activa. “La política del Museo seguía la tónica de promover el arte cubano contemporáneo y los nuevos talentos contaban con los espacios destinados a la necesidad de cubrir la expectativa de difundir el arte del momento (...).”<sup>2</sup>

Dicho recorrido indica la estrecha relación que mantuvieron, durante décadas, el museo y los jóvenes artistas emergentes, intención que se ha querido retomar a través del mencionado proyecto. Teniendo en cuenta que el montaje de las salas de exposición del edificio Arte Cubano concluye en 1996, se ha escogido la obra de las generaciones graduadas en el siglo XXI, en la que destaca una variedad de soportes, poéticas y problemáticas, en pos de dinamitar y enriquecer la curaduría vigente de estas salas, adaptadas a su posición sedente y estática, contraria a la dinámica deseada en la que se imponga una actualización de la colección permanente del museo, pero eso ya sería “harina de otro costal”.

Lo cierto es que el proceso investigativo no finaliza con la reunión de los antecedentes de la exposición, sino que continúa con otra etapa quizá aún más intensa por demandar un trabajo más práctico. Nos referimos a la selección de los creadores invitados según las características de su praxis artística, y la interacción de las piezas contemporáneas aunadas con el segmento de la historia del arte cubano propuesta por el museo. Por lo que se requiere un conocimiento y estudio minucioso no solo de la colección que funge como escenario de obras escogidas, sino además del panorama social, po-



lítico, económico y artístico en el que se desarrollaron los trabajos mostrados de manera permanente en la institución. La especialista Aylet Ojeda enfatizó acerca de la premisa del proyecto que tiene como eje rector el contraste. Siguiendo la idea anterior, para el logro de tal contraste que evite la mera aglomeración de piezas y, en su lugar, signe un discurso curatorial coherente a partir de la propia ruptura, es imprescindible el quehacer investigativo, felizmente alcanzado en este proyecto de intervenciones.

Muchos de los jóvenes creadores contemporáneos asidos para la ocasión gozan del reconocimiento del “Mundo del arte” insular y foráneo, como son Alejandro Campins, Orestes Hernández, el dúo Celia y Junior, Reynier Leyva Novo y Michel Pérez (Pollo), por mencionar algunos. También resulta apreciable el interés por incluir una variedad numerosa de lenguajes, en la que el contraste sea privilegiado, a partir de la instalación, la pintura, el sonido estéreo, la documentación fotográfica y la acción, entre muchos más. Estos elementos, junto a otros de orden conceptual, contribuyen a un común denominador distinguible en la práctica curatorial: la ruptura de esquemas y la definición de diferencias desde los discursos políticos, sociales, colonizadores y estéticos. Debemos subrayar que algunas piezas podían transmitir una lectura inicial que, enmarcadas en el contexto del museo, sufre modificaciones, al relacionarse con su colección, lo que irremediamente condiciona

un nuevo procedimiento hermenéutico; una realidad a la que hacíamos alusión en la Bienal de Venecia, y que depende del ingenio del curador para su salida airosa. Para llevarnos una mejor idea de este desafío curatorial deberíamos analizar la ejecutoria desarrollada en *Para quebrar los muros*.

La obra que inicia el proyecto de intervenciones en la planta baja del recinto pertenece al artista Humberto Díaz. Se trata de *El jardín del olvido* (2013), que erige un paisaje a partir de vigas de hierro y plantas, encaminando la reflexión hacia el envejecimiento y deterioro de la ciudad y su recuperación. La ubicación espacial de la pieza constituye un notable acierto al aprovechar los principales ejes visuales del vestíbulo, aspecto que procura el contraste priorizado en la curaduría. El objeto artístico es lo primero que el público ve a su entrada en el museo, con lo cual no solo se logra el factor sorpresa, sino también, más tarde, un extrañamiento por la diferencia de discursos estéticos. Esto último está dado a partir de la disparidad creada por la naturaleza residual de la obra y el preciosismo del mural de mosaicos de Enrique Caravia, frente a ella, que alude al arte de la antigüedad y al arte moderno. Además, se crea un juego dicotómico entre el jardín desvencijado del autor y el lozano patio (jardín) de la institución.

La segunda pieza de la exposición marca un contraste con la anterior, al intervenir la tecnología. Con el empleo de la técnica de *Live Video Projection Mapping*,

IMG (Isla mapeada en grupo) (Mauricio Abad y Marcel Márquez) realizó *Win-win situation* (2013) que reflexiona sobre la relación artista-institución, espectador-obra y arte-entretenimiento, esta última muy a tono con el *mapping*, por su carácter lúdico. La postmodernidad y el ciberespacio han propiciado que la carnavalización de los textos artísticos alcance una dimensión significativa. El entretenimiento no como ente aislado o subordinado a la producción visual, sino como recurso articulador de ella misma, la intervención activa del receptor, que trasciende su acostumbrada acción interpretativa, para asumir un acto creador y transformador de la obra o la contaminación desprejuiciada de prácticas culturales y espacios tanto físicos como virtuales son algunas de las ideas que afloran mientras participamos de la experiencia de IMG. El hecho de que la muestra fuese inaugurada en horas de la noche contribuyó al éxito de la proyección en el patio.

*Para quebrar los muros* potenció además la ruptura de los esquemas desde diversas orientaciones del discurso, como habíamos mencionado. En esa línea encontramos *Ni conquista ni Tercer Mundo* (2013), de Reynier Leyva Novo, un exponente conocido por su obra sagaz y problematizadora de la historia cubana, lo que deviene otro acierto de la curaduría al incluirlo en el proyecto por las connotaciones de su acción. El ejercicio consistió en cubrir dos obras epónimas de la colección permanente: *El embarque de Colón por Bobadilla*, de Armando Menocal, y *Tercer Mundo*, de Wifredo Lam. Teniendo en mente que ambos cuadros hacen referencia a conceptos establecidos desde el pensamiento occidental que han orientado la mirada del continente latinoamericano a partir de la conquista, el creador intenta subvertir nociones vinculadas a la historia contemporánea. Novo advierte acerca de la colonización de un país pobre por el rico que algunos ven como un beneficio para el conquistado y el enarbolado alegato del *tercer mundo* con el que se pretende justificar los problemas de una nación, que no tienen necesariamente algún vínculo con el estado de pobreza o subdesarrollo.

El procedimiento de tapar las dos piezas da origen a una obra ingeniosa por varios motivos. Se trata de anular las posturas dominadoras occidentales aludidas ocultando pinturas y maestros insoslayables del arte cubano. Además, los óleos están ubicados frente a las escaleras, sin compañía de otros, por lo que la visualidad los favorece sin discusión. Los receptores al ascender a las salas quedan desconcertados ante la imagen del espacio cubierto por una gran extensión de tela, lo que incentiva la búsqueda y el misterio.

No obstante, debemos subrayar un error en la puesta en escena transcurridos algunos días de la exposición. El 3 de enero, para ser exactos, la acción de Leyva Novo había desaparecido, mientras el resto del proyecto se mantenía, solo quedaba el vestigio de la cartela

que explicaba la obra con los dos cuadros descubiertos. Podemos entender que las intervenciones ocuparon el espacio del museo, lugar que recibe diariamente al público interesado en conocer su colección, que incluye esos lienzos, pero al menos una parte del gesto podía haberse mantenido. No nos referimos a la solitaria cartela que nada expresa por sí sola, recordemos que su utilidad no reside en (des)orientar al veedor sobre la información básica de la pieza, sino a mantener cubierto algún extremo de los cuadros, de manera que se presencie la intervención, una de las más contundentes del grupo.

En la misma cuerda de romper esquemas desde diversas orientaciones del discurso, esta vez insertado en lo social e institucional, se manifiesta *Modelo a escala* (2013), de Celia y Yunior, en el pasillo intermedio de la sala de Cambio de Siglo (XIX-XX). Su trabajo, caracterizado muchas veces por un fuerte componente investigativo, como lo demostró la serie fotográfica exhibida en la muestra colectiva "El ardid de los inocentes", está representado ahora por una instalación que imbrica los activos fijos tangibles en desuso del museo y el promedio de edad de los trabajadores de la institución. La unión de ambos alude a la necesidad de mantener las condiciones iniciales de un sistema y el propio envejecimiento sufrido por los individuos y objetos. Podría parecer contradictorio, sin embargo, para lograr la conservación de las condiciones iniciales de cualquier sistema (individuos, inmuebles, institución, sociedad...) se requiere la revisión y renovación del sistema en cuestión. No por gusto el objeto instalativo está integrado a este proyecto que persigue rescatar la relación del museo con las nuevas generaciones de artistas, vínculo que mantuvo el centro como sistema y política institucional, según se puede constatar en su historia. También el criterio museográfico sobresale en la articulación de la obra y la sala que la alberga, al destinar para la primera el pasillo intermedio del Cambio de Siglo, que propicia una diferenciación de los soportes, los temas y los géneros abordados por las piezas. Dicho procedimiento influye en la desautomatización de la mirada receptora, acostumbrada a la presencia absoluta de la pintura como manifestación y a los géneros del retrato y el paisaje en esta sala.

Por otro lado, *Terminal* (2009), de Javier Castro, genera un estado de expectativa en el visitante, quien, desde la planta baja del centro, escucha un sonido emitido por bocinas, propio de las terminales de aeropuertos o trenes, lo que desacraliza la concepción sublime arraigada a los museos y espectaculariza ese espacio. Luego, cuando subimos por la rampa de la edificación, atendemos al reporte de atrasos y suspensiones del servicio ferroviario que sugiere la dinámica de la sociedad en la que la espera y la prórroga son situaciones recurrentes. El lugar para el emplazamiento de la pieza no podía ser otro que el escogido, si atendemos a la coin-

cidencia de espacios de tránsito de personas, como la rampa, y el servicio sanitario, lo que deriva en una acertada recreación de las áreas de terminales.

La obra de Wilfredo Prieto subvierte el discurso artístico en el que las cartelas han desempeñado siempre una función didáctica. Tal recurso de sostén deviene el centro mismo de *Composición abstracta con títulos de paisajes del siglo XIX* (2013), lo que provoca un cambio semiótico en la representación bidimensional. El artista muestra su *amor al vacío* al dotarle un papel preponderante en la composición. La pieza planimétrica, no figurativa, produce una ruptura no solo en la refuncionalización de la cartela, sino también en la concepción curatorial de la sala. El propio título, que hace referencia a la abstracción, define una postura de extrañamiento en un espacio protagonizado por exponentes de la Primera Vanguardia Artística Cubana de orientación figurativa, a lo que se le suma la presencia numerosa de obras tridimensionales, como son las esculturas de Rita Longa, Juan José Sicre, Teodoro Ramos, entre otros maestros de esa manifestación.

Hablando de manifestaciones plásticas, la pintura estuvo representada por dos creadores. Uno de ellos es Alejandro Campins con *La Vigía* (2013), que conforma una serie basada en sitios que están perdiendo, o ya perdieron, su historia y comienzan a adquirir otro significado. Por dicha razón, esos lugares contienen una mezcla de realidad y ficción que los convierte en

terrenos indeterminados e impermanentes, en los que el autor busca la belleza como sinónimo de verdad. El lienzo muestra un trabajo con estructuras geométricas y cierto uso de la mancha que lo emparenta con el lenguaje abstracto concreto y lírico, visualidad extendida en la sala Otras tendencias del Arte Moderno en que está ubicado. ¿Dónde podría haber un mayor encuentro de realidades y ficciones al que alude Campins que en el universo abstracto: subjetivo e indeterminado por naturaleza, y no por ello carente de verdad y belleza? *La Vigía*, de grandes dimensiones (300x485cm), además contrasta con la producción más cercana a ella, las pinturas y maqueta de pequeño formato de Sandú Darie, lo que procura una diferenciación acertada de poéticas y formatos compositivos.

Resulta curioso cómo los espacios y accesos definen o condicionan la práctica curatorial. Este rasgo ha sido visto en el montaje de las intervenciones en el museo. Las escaleras, rampas y puertas influyen en la decodificación que el público realice de la obra e incluso dosifican los niveles de alcance que este último pueda tener sobre el artefacto artístico. Por ejemplo, una pieza como la de Duvier del Dago, que forma parte de la serie *Memory stick* (2013), comienza desde la planta baja de la institución y concluye en la antesala de Otras tendencias del Arte Moderno. La escalera potencia la verticalidad de un segmento de la instalación que ha sido emplazado en sentido paralelo a la primera y la



ubicación de la pieza en más de un sitio conduce también a la fragmentación del proceso perceptivo de la obra, que no está recogida en un único espacio, sino diseminada por varios.

El ejercicio curatorial tuvo en cuenta además la práctica de la nueva generación de videastas en medio de la concurrencia. El material de Carlos Martiel, *Punto de Fuga* (2013) reflexiona, a través de la documentación de una performance, en torno a los esquemas de representación occidental para otorgarle al mundo un orden lógico y matemático, así como las opciones que tiene el hombre de reinventarlos. La inserción del video en un núcleo intermedio de las galerías que acogen la producción de los decenios 70 y 80 posibilita un contraste de soportes si atendemos al dominio pictórico de la sala de la primera década y, por otro lado, introduce la experiencia artística ochentiana, en la que se erigieron lenguajes inéditos en aquella época, como la instalación, la *performance* y el propio video arte (comenzando).

La conciliación de las piezas con el discurso de las galerías de la institución ha demostrado ser un requisito imprescindible en el eficaz despliegue de la curaduría. La organizadora del proyecto señaló la ausencia de analogías, referencias o apropiaciones durante este proceso, lo que podría contradecir el abordaje de la instalación de Lorena Gutiérrez. *Soliloquio del zorro* (2013) establece un diálogo fecundo con la producción de los años 60 en la que fue emplazado, precisamente por la riqueza interpretativa que sugiere el vínculo de ambas poéticas. El espacio que acoge los lienzos de Raúl Martínez en los que se recrea el triunfo revolucionario en nuestro país aparece minado por 50 trampas para animales, lo que nos convoca a dudar del terreno que pisamos y nos convida a otra lectura del discurso. El período de transformaciones revolucionarias a partir de 1959 posibilitó la propiedad social sobre los medios de producción y el reconocimiento de derechos a los cubanos, tales como la salud y la educación gratuitas. El crítico de arte y curador español José Luis Brea comentó:

“(…) la ideología nunca enuncia los valores de lo que encubre, sino antes bien las retóricas que lo hacen (a eso encubierto) tolerable, convivible, aceptable como escenario de la vida común. (...) Toda ideología es por ello y en cierta forma contradiscursiva, ‘antagonista’”<sup>3</sup>

Durante los cambios revolucionarios también se cometieron graves errores, como la censura a creadores descolantes de la plástica nacional, entre ellas, Antonia Eiriz, cuyos cuadros y collages preceden curatorialmente la intervención de Lorena Gutiérrez (*Soliloquio del zorro*). También otra de las faltas fue el establecimiento de Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), campos de trabajo forzado que existieron en el país desde 1965 hasta 1968 y a los que fueron enviados los creyentes de algunas religiones y personas de orientación homosexual. Precisamente Raúl Martínez, artista que circunda a *Soliloquio del zorro* con sus

óleos en el montaje de *Para quebrar los muros*, realizó la pintura *Patria es Humanidad* (s/f) (óleo/lienzo, 80x100 cm) en la que aparecen las figuras de Fidel, Martí y el Che, y efectúa un juego de palabras que contiene las siglas UMAP. Entonces, ¿cómo es posible verificar la ausencia de referencias de la que habla la comisaria del proyecto en el discurso curatorial? *Soliloquio del zorro* está situada próxima a la salida de la sala, por lo que el público requiere de destreza y cuidado para sortear las trampas esparcidas por el suelo. La puerta constituye el premio para el vencedor que logre atravesar el campo minado.

La práctica curatorial demanda de conocimientos, habilidades y arrojo. Esta profesión que no se estudia, al menos en nuestro país, se ha convertido en el pretexto para acopiar o exhibir la producción individual y colectiva de los artistas, que lastra el ejercicio por la falta de un sentido o una tesis, tornándolo facilista. El presente proyecto de intervenciones, realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes, arroja luz sobre el oficio, si se puede catalogar así, e incentiva el contraste narrativo, el espectáculo y la “puesta en escena”. También evidencia la necesidad de retomar el diálogo del Museo con las nuevas hornadas de artistas, vínculo que al cabo de estos años de distancia de su primera manifestación podría parecernos prístino. ¿Por qué habría que esperar por iniciativas aisladas como esta para refulgir el discurso curatorial de las galerías de la institución y, sobre todo, por qué los jóvenes creadores contemporáneos, con una producción imponente, no tienen un espacio en las salas de exposiciones temporales, destinadas solamente a los conocidos maestros de la historia del arte cubano? El ejercicio curatorial no solo construye imaginarios y visibiliza problemáticas, también tiene el deber de repensar el sistema al que pertenece, que significa repensarse a sí mismo. Un ejercicio consciente, motivador y honesto requiere de una *cura dura*.

Notas:

1- Jorge Fernández: “La pervisión de lo clásico: anarquía de los relatos”, en *Noticias Artecubano*. La Habana, Artecubano Ediciones, no.8, año 2013, p. 2.

2- Aylet Ojeda Jequin: “Nuevo mapa para la concurrencia”, en *Para quebrar los muros* (plegable de exposición). P.1.

3- José Luis Brea: “La crítica del arte-después de la fe en el arte”. [www.agenciacritica.net](http://www.agenciacritica.net). (Consultado el 20 de diciembre de 2013).