

Viendo caer las hojas (arte-vida-pospolítica)

Héctor Antón

Queremos una revolución sin revolución
Robespierre

El devenir del arte cubano contemporáneo posterior a la metamorfosis *post* 1959 ha sufrido mutaciones políticas, económicas o migratorias, apoyadas en estrategias de negociación y sobrevivencia como pilares de un itinerario surtido en accidentes. Por lo cual, cada promoción (ansiosa de matar a la anterior) se adapta o desobedece esa carrera de relevos (más abruptos que sutiles) en la esfera socioartística.

La política rigiendo un “arte del concilio” y no el arte político de la acción espontánea es la tendencia mayoritaria en la plástica cubana. Ser un artista político diseña una etiqueta que pocos quieren asumir. Los términos medios no son el pan nuestro de cada día.

Ya sabemos que la movida de los ochenta fijó una contraposición entre los disciplinados cuadros de la generación de la “esperanza cierta” instaurada en los setenta y los “insobornables conceptualistas” de la vanguardia predominante en las siguientes décadas.

Lustros después, el desacato a la política cultural tendió a fluctuar, según marchara el “diálogo” tenso o suave entre los artistas y la Institución-Arte. Más allá de controversias eventuales, la situación política-económica del país amarra o desata el nudo que fija los índices de pesadez o levedad en un marco de garantías suprimidas o esporádicas.

Los últimos años del arte cubano se han caracterizado por una mezcla de estrategias, actitudes, poéticas, soportes que absorben una tradición donde se diluyen las líneas divisorias entre los setenta, los ochenta y los noventa con su repertorio de cautelas o transgresiones. Tampoco se detuvo el éxodo de artistas sin distinción de edades.

¿Quién lo dudaría? Hay cubanos que intentan prosperar en los confines del planeta tierra.

El exilio de terciopelo o de baja intensidad elegido por moderados de la diáspora, se ha extendido como gesto de tolerancia política (o refrescador de pantalla ideológico) en incorporar jóvenes que viven y trabajan fuera de la Isla. Incluso, muchos han llegado a exponer en galerías comerciales del circuito nacional y como invitados oficiales en la politizada Bienal de La Habana. Claro está: empuñando un discurso formalista-conciliador.

Por otra parte, el decenio se vio matizado por la irrupción de modalidades abordadas con timidez en otras épocas como el videoarte, la pintura fresca y los mal llamados “nuevos medios” (sumando al menú el “desconocido” *net.art*). Y decimos “mal llamados” con ánimo de aclarar dudas a quienes soslayan o ignoran los recuentos historiográficos.

La razón del equívoco estriba en un vicio aldeano de aceptar una etiqueta como sinónimo de novedad a fenómenos de antaño. Basta recordar los experimentos fraguados por el compositor y video-artista Nam June Paik (1932-2006), a comienzos de los años sesenta.

A contrapelo de la imposibilidad de acceso a las redes sociales en Cuba, tiene un valor crucial que un grupo de profesores, curadores, críticos y artistas se hayan preocupado por incentivar los *new media* en la ínsula. Una iniciativa para estimular el uso de los soportes digitales y la posibilidad de acceder al dominio (al menos, en un nivel cognoscitivo) de indagaciones renovadoras del arte contemporáneo primermundista.

Dentro de esta línea de producción visual, desempeñó un rol clave la fundación en el 2008 de la Cátedra de los Nuevos Medios en el Instituto Superior de Arte, taller de creación y adiestramiento encabezado por el artista Luis Gómez.

A través de su voluntad de cambio, Luis Gómez provocó (desde su búsqueda individual) una exploración en el ámbito de la realidad virtual, un imaginario lejano de esa fisicalidad ordinaria que suele acompañarnos.

Sin embargo, la aventura *hight tech* emprendida a inicios de la década tendió a refugiarse en el denominado *low tech* con su marca tercermundista. La maldita circunstancia de la precariedad por todas partes o el fantasma del Internet restringido para una minoría élite, obstaculizaron que opciones *new media* llegaran a perfilarse, a través de propuestas interactivas que demandaban una tecnología de punta.

La crítica de arte y curadora Sandra Sosa observó descuidos formales en videastas emergentes, quienes se replegaron a la opción del soporte único, para luego obviar la importancia del equilibrio entre imagen y sonido que documentaban una realidad sucia.

Ese tipo de videoarte (mal hecho en casa) produjo una coartada alegórica de Javier Castro (n. 1984). Durante su época como estudiante en el Instituto Superior de Arte, Javier se debatía con entusiasmo entre el legado redentor de Joseph Beuys y la antropofagia de un “saboteador” al estilo frontal del madrileño errante Santiago Sierra.

Veintiséis entrevistas a madres de sujetos heridos en disputas callejeras. Veintiséis también fueron las heridas que recibió en combate el “Titán de Bronce” Antonio Maceo y Grajales (1845-1896). El valor testimonial era el precio de la mutilación social. El número de impactos se tornaba puro símbolo en las fronteras borrosas del tiempo y el espacio.

Reconstruyendo al héroe (2006) era un *dark side* sin pretensiones de terapia racial. Abordar secuelas de la rebelión marginal fracasa en un empeño ilusorio: colocar en un mismo plano alegórico arrestadas leyendas urbanas y un icono de emancipación colectiva que resucita en la evocación nacionalista. Fusionar lo victimario y lo heroico exigía marcar una distancia entre la temeridad sin aura de un falso ídolo y el carácter de un patriota.

Más allá de restricciones contextuales o limitantes personales, el furor postmedia se vanagloria de atesorar una pieza casi perfecta. Su autor era el guerrero mutante Luis Gómez (n. 1968). Su proceso tenía antecedentes en el

arte povera de los sesenta y las indagaciones antropológicas en el transcurso de los ochenta inspiradas por Elso Padilla.

Nadie escucha (2005) era un diamante bajado de Internet, que giraba sin detenerse en medio de una pantalla oscura.

Una reflexión acerca de los *bluff* virtuales comunes en la era digital, donde el ser más insignificante trueca la ficción de estar conectado al mundo, gracias al milagro tecnológico y la realidad de encontrarse lejos de cuánto se desea palpar.

Anclaje frustrante para internautas de la periferia, reos locales que añoran padecer el vértigo de escalar la Torre Eiffel, percibir el crepúsculo sonoro de las Cataratas del Niágara o detenerse ante *Las Meninas* “en movimiento” de Velázquez en el Museo del Prado.

El *loop* de Luis Gómez tradujo visualmente una sentencia del lapidario Jean Baudrillard: “El estatus virtual, incierto, paradójico de la imagen, es hoy su estatus ideal”.

Nadie escucha: una pieza virtual en tiempo real, desafiando el carácter efímero que acompaña a la recepción de obras “sofisticadas” en el marco de un Salón de Arte Cubano Contemporáneo, organizado por una institución (deseosa de flirtear con la tecnología de punta) como el provisional y eufemístico Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Un aprovechamiento del *boom* digital situando el contenido por encima de la forma estuvo a cargo de Lázaro Saavedra, un sobreviviente de la estampida ochentiana. La creación de Galería I-Meil en el 2006 fue un gesto

de activismo político reducido a la circulación electrónica de adentro hacia fuera. Otra tentativa de Lázaro Saavedra por borrar las fronteras entre alta y baja cultura, humor gráfico y conceptualismo lingüístico.

Chago Armada y Joseph Kosuth insultaban a Luis Pavón Tamayo y Jorge (“Papito”) Serguera en La Habana. Saavedra reaccionó a la pasividad de los artistas visuales en la guerra de los e-mails: desahogo de intelectuales ante el ensayo de rehabilitar en un programa televisivo (conducido por el pegajoso baladista Alfredito Rodríguez) a viejas máscaras del poder, convertidas en fósiles sin rostro gracias a un desconcierto televisivo.

Vuelo por encima de la historia

En el umbral de los noventa, el crítico de arte y comisario internacional Gerardo Mosquera sentenció: “El arte en Cuba es como una máquina que ha seguido funcionando después que se paró el motor”. Con este axioma, Mosquera ingresó para quedarse en la llamada “Escuela del Resentimiento” en su versión tercermundista, cautiverio para la decepción.

Ningún colapso en ningún campo de la esfera sociopolítica cubana han impedido que los artistas y las obras de arte se reproduzcan como esa “mala yerba” experta en resurrecciones diseccionada por Mosquera. Esa queja de que el arte cubano está en una crisis irreversible es un cliché desmentido por la historia y sus protagonistas.

Durante el trayecto de la última década, un hecho significativo implicó la participación de Carlos Garaicoa y Tania Bruguera en Documenta 11 (2002).

Valdría agregar que dichos artistas han logrado colocarse en planos internacionales junto a Los Carpinteros (Marco Castillo&Dagoberto Rodríguez) y su ex-integrante Alexandre Arrechea, entre otros. Ellos son representados por influyentes galerías en Brasil, Italia, España, Suiza o Estados Unidos.

Tania Bruguera (n.1968) es una figura del artivismo político que consiguió transgredir el formalismo performático, sin menospreciar la impronta local de su trayectoria insular, producto de acciones realizadas en el decenio referido sin pausas ni renunciaciones.

El romanticismo político de Tania Bruguera contempló una ambición colectiva: dejar atrás los ideogramas del Síndrome del Partido Único (aún vigente) en la Isla de sus idas y vueltas físicas o virtuales. Cultura de la manifestación que debería proliferar como un antídoto en sociedades de control longevas, voluntariosas y amargas por naturaleza.

El susurro de Tatlin # 6 sacudió el marasmo cultural en el contexto de la Décima Bienal de La Habana (marzo-abril 2009). Tania Bruguera propició amplificar una ansiedad reprimida: que una polifonía de “voces encontradas” y posturas antagónicas hablaran (solo un minuto) encima de una tribuna con palomas en los hombros como Símbolo de la Paz universal. Era el derecho al pataleo que tienen los enfermos cuando se levantan y andan.

Después del primer impacto, títeres del ámbito editorial le aconsejaban a sus marionetas olvidarlo todo. ¡Qué saludable pasar la página! “Una mera

cuestión sanitaria". Las erinias que castigan el hastío de los corderos volvían al lugar del crimen.

El miedo a la libertad todavía era el máximo productor de terror en la Isla como industria penitenciaria. "Cuba es la prisión perfecta", manifestó Reinaldo Arenas en sus memorias.

Por su parte, los salones de arte cubano contemporáneo y las bienales de La Habana sirven para el despliegue de figuras emergentes como Wilfredo Prieto (n. 1978), firmante de la instalación *Apolítico* (2001), una de las piezas emblemáticas del arte hecho en Cuba que traspasó las fronteras de legitimación insular. Ademán que trascendió en materia de precio y valor.

Una revelación del Tercer Salón de Arte Cubano Contemporáneo (noviembre-diciembre 2001) estuvo a cargo de Lindomar Placencia (n. 1976), quien expuso un *environment* donde la sinestesia se estetiza. *Blown Away* (2001) era una bañera hecha de Jabón Candado, reposando tautológicamente encima de una superficie enjabonada.

Aquella combinación de aroma y pulcritud sorprendió a ciertos espectadores obnubilados por los excesos grotescos o escatológicos del arte contemporáneo. Antípoda de las "tácticas de choque" usadas por excéntricos *Young British Artists* y su corolario Damien Hirst: el artista-empresario más escandaloso, difamado y cotizado del espíritu *Big Factory*.

La obra convidaba a una limpieza o purificación de esa mugre íntima y colectiva que envilece al ser humano, hasta convertirlo en un sujeto

absurdo obligado a responder ante una Comisión Depuradora, formada por los *Big Brothers* como vigías incondicionales.

En busca de la paz mental y física, la propuesta de Lindomar Placencia implicaba una oposición simbólica: el ruido del tiempo contra el silencio del espacio. La paradoja radicó en el contrapunto entre un ambiente higiénico-aromatizado y el vicioso mundillo artístico.

En lugar de mencionar torpezas críticas o curatoriales, mejor sería hablar de ciertos bloqueos mentales que tildan de conceptual todo lo sensitivo. Semejante miopía analítica convierte tan ingenuo fundamentalismo en una nociva rutina. ¿Son ideas las sensaciones? Una interrogante de resonancia lezamiana que genera un efecto poético.

Blown Away trascendió la sonora y veleidosa pregunta con una respuesta donde resulta imposible resbalar: El poder de una sensación capaz de abolir la representación. *Blown Away* era un caso atípico de llamar la atención sin escandalizar.

Pero la “sana contracandela” de Lindomar Placencia no recibió el salvoconducto de un crítico o curador influyente del *mainstream* para rebasar la línea del horizonte. Nadie adquirió la pieza a un precio atractivo para los cazadores de prospectos rentables. Ni tampoco el gesto le abrió las puertas como invitado oficial a una Bienal de La Habana.

Años después de apariciones y recogimientos, el artífice de esta lección de síntesis emprendió viaje siguiendo la engañosa brújula donde hallar una

fusión orgánica del arte y la vida. Éxodo sin artimañas para un regreso habilitador que le facilitara recorrer la alfombra roja institucional.

Un exilio como desesperación y urgencia (como el caso de Lindomar Placencia) es más creíble que una mudanza bajo conteo regresivo y retornos con una sonrisa a flor de labios.

Un fanático a recordar dijo: “Cuba es un país sin memoria”. Quizá evocaba el personaje de Sergio en *Memorias del subdesarrollo* (1968) cuando meditaba: “En el socialismo nada tiene continuidad. Todo se olvida”. Valdría la pena recordar que no solo se tornaron visibles en el periodo que abordamos individualidades, sino estrategias grupales generadas en el Instituto Superior de Arte, que marcaron pautas con exhibiciones sólidas.

Tales son los casos de *Con un pensar abstraído* (2000) de Galería DUPP y *Recursos Humanos* (2002) del Colectivo Enema, proyectos pedagógicos guiados por los artistas René Francisco Rodríguez y Lázaro Saavedra, profesores reacios a perpetuar nociones como liderazgo o jefatura.

Dichas muestras colectivas fueron emplazadas en Galería Habana, cuando el mejor (o tal vez único) recinto expositivo de las artes visuales cubanas (cercano al diseño moderno de galería de arte) acogía proyectos anticomerciales de creadores todavía estudiantes.

El arte y los artistas cubanos en el nuevo milenio avanzan junto a las contingencias naturales de todo proceso de reinención con sus avances, pausas y retrocesos. Es difícil vaticinar futuras restauraciones en la

producción visual de la Isla, ya que el ensamblaje (o presupuesto institucional) no está en condiciones de fertilizar el terreno para los jóvenes.

Un ejemplo es la continuidad interrumpida del Salón de Arte Cubano Contemporáneo: apéndice de la “selectiva” Bienal de La Habana (o Trienal que no decide identificarse como tal). Una oportunidad donde los principiantes pueden inquietar a comisarios vitalicios de la escena artística, encargados de potenciar renovaciones y listados de elencos similares.

Dieta blanda tras la cortina de hierro

Casi a mitad de esta década, surgió el fenómeno de una “nueva pintura” que venía fraguándose plena de incomprensiones en las cúpulas silenciosas del Instituto Superior de Arte. Tal ocio productivo fue notado por el crítico Frency Fernández, curador y profesor del ISA. Después, sería expulsado del centro por una jefa tan confiable como incapaz.

Una tropa de artistas propuso una gestualidad pictórica, donde adquiriría vigor un falso apoliticismo o compromiso íntimo, que les permitiera hacer cuánto les diera la gana.

Más que un capricho estético, lo que intentaban era romper el módulo de ese “conceptualismo duro”. perpetuado por la ilusión académica de la idea como medio y finalidad. Si querían seguir a los paradigmas de la “Escuela de Leipzig” era su problema.

Este sería el caso de Alejandro Campins, Niels Reyes, Orestes Hernández y Michel Pérez (*El Pollo*), quienes protagonizaron una muestra

minicolectiva exhibida en Galería *Servando*, dirigida entonces por Sachie Hernández, quien dominaba los rejugos para atraer público.

Bla, bla, bla (2008) fue curada por el joven crítico Píter Ortega, acontecimiento que rescató la controversia en el güeto artístico. Resultó la exposición más visitada del año y sus artífices pudieron estar en la mirilla con esa dosis de aprobación y rechazo que constituye la esencia de cualquier *show* polémico. No pocos quisieron ver rodar cabezas.

La catarsis se produjo años después con la mega-exposición *Bomba* (2010), emplazada en las salas del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, orquestada por el mismo artífice de *Bla, bla, bla* o *La gallina de los huevos dorados* (2010). Rufo Caballero, quien dio la bienvenida al fogoso mesías pictórico, arremetió contra *Bomba* en una reseña publicada en *La Gaceta de Cuba* que tituló *Pompa*. Un repentino ajuste de cuentas sin paños tibios.

Rufo Caballero Mora (1966-2011) lamentó que su discípulo Píter Ortega, metiera a los 23 artistas participantes en el saco del “onanismo estético” y la “autocomplacencia formal”. “Todo un arrebató ecléctico y festinado de la curaduría, hecha en tiempo record”-sintetizaba Caballero, refiriéndose a tal derroche de premura e inconsistencia.

“Ni gozadera apolítica ni harakiri contestatario” –alegaban quienes se oponían a ser homogenizados en nombre de una etiqueta hiperbólicamente falseada. Todo por obra y gracia del curador Píter Ortega, autocolocado en el centro de la gravitación pictórica.

Reciclaje, muecas al síndrome del aporte histórico, fin de la originalidad, anarquía discursiva, personajes sin biografías ejemplares. El zorro simbólico desafiando al rumor político característico de la “nueva pintura” y sus cómplices, provocaron la indignación de vigilantes del canon ético-estético al servicio de la historia contable.

¡“Cuidado con la pintura húmeda!”, les advirtió Marcel Duchamp a un grupo de artistas británicos en 1966, durante una cena ofrecida en la *Tate Gallery*. Contra la afirmación de poéticas rectoras y generalizaciones apresuradas, varios conocidos del Instituto Superior de Arte se conectaron en una muestra titulada precisamente *Pintura húmeda* en 2004.

En *El reino de este mundo*, galería de la Biblioteca Nacional José Martí, coincidieron artistas de imaginarios dispares como Luis Enrique Camejo y Lenier Pérez; Orestes Hernández y Ruslán Torres; Yunior Mariño y Francisco Alejandro Vives (“El Jim”); Odey Curbelo y Niels Reyes.

Pintar constituía otra manera de respirar sin matar al padre ni dividir familias.

Aunque la fantasía se desvaneció en el aire de la dispersión, quedaron piezas y artistas capaces de prestigiar salones o bienales donde no se descartara el soporte pictórico. Sin embargo, la exigua presencia de esta “pintura fresca” en salones y bienales se conservaría.

A muchos fiscales y abogados del diablo no les basta que las modas sean pasajeras. Pretenden abolirlas, aun siendo la más breve de las pausas en la

más vertiginosa transición. Una querida costumbre del regadío totalitario en el campo del arte cubano.

El pasatiempo de consumir o juzgar a la ligera un producto baladí en apariencia, tuvo su *boom* juvenil en la muestra *Stainless* (Centro Hispanoamericano de Cultura, octubre-noviembre, 2011). Que la muestra llevara por título el nombre del *team* expositor, se correspondía a la egomanía del curador Píter Ortega. Ello justificaba el furor publicitario de una propuesta, que exacerbó el drama ético de satanizar lo *fashion* como extravío.

La explosión del *marketing* y el reguetón quemó las naves de una falsa eticidad.

Alejandro Piñeiro (n.1990), José Capaz (n.1988) y Fabelo Hung (n.1991) partían del azúcar como emblema de riqueza y fracaso desarrollista en Cuba. Por otra parte, el referente ideo-temático buscó refugio visual en pinturas y esculturas que representaban golosinas, fluidos y derrames. Todo regido por una atmósfera de libertinaje sexual como gula masiva.

La revolución del merengue defendida por los *Stainless* era el *plus* de una antropofagia *light*, en un contexto donde la mayoría de jóvenes solo piensan en fiestear, emigrar y dejar atrás un país de viejos acorazados en los pliegues de la doble moral.

La pornopolítica glamurosa de estas construcciones dulces, estaba a favor del disfrute en menosprecio del sacrificio inútil en cualquiera de sus variantes. Aquella orgía de chicas homoerotizadas, personificaba al *Gran*

Banalizador que llevamos dentro. Una tentación reprimida, dispuesta a consolarse en el daño que nos podría infligir otro *Gran Hermano*.

Ese interés por reimprimirle un barniz de camuflaje *pop* a la plástica cubana llegó de manera oficial en 2013. Fue una iniciativa del Fondo Cubano de Bienes Culturales. *Post-it* buscaba estimular la producción y comercialización de gestores visuales “no vistos” (fueran estudiantes o autodidactas, bajo el requisito de ser menores de 35 años).

El fin era potenciar una quimera denominada coleccionismo institucional, mediante un concurso y una expo-venta anual. Un mundo de fantasía ideado por la especialista María Milián con el apoyo de Jorge Alfonso, quien entonces fungía como director del F.C.B.C.

“Vender por la patria es vivir” era la nueva consigna en la *Nueva Cuba*.

Emancipación de un conceptualismo atávico, liberar energías vaciadas de intelectualismo, aprender a vender y vender bien. Aquí se concentró el sueño castrado de una promoción reciente de artistas cubanos. Esta cuota de expectativas intentó suplir una profilaxis tardía como *Post-it*. Allí se constata que el arte comercial o comprable emergente de los nuestros tiene mucho que aprender, si desea imponerse en un terreno aún por explotar.

Cuál sería la ganancia de una “esperanza incierta”, tras cinco ediciones de *Post-it. Arte cubano contemporáneo*. Algunas imágenes, productores tímidos saliendo a flote, catálogos promocionales; ciertos resplandores de justicia oportuna, nuevas cofradías.

Ni más ni menos (¡y que te baste con eso!)

A pesar de todo, no se puede afirmar que el arte facturado o pensado en Cuba se encuentra en su momento de mayor o menor esplendor. Simplemente está ahí: en la tranquilidad de las aguas territoriales, incapaces de prevenir el embate de una imprevista oleada de represión política o capricho estético de unas o varias inquietudes pasajeras.

La noción-síntoma de crisis como *work in progress* simbólico se antoja un fenómeno real bajo una estela de fulgores y opacidades. Como indicábamos al principio, la inestabilidad política y económica tiende a modular el grado de prosperidad o indigencia en la escena del arte.

No existe un futuro inmediato. El presente es una caja de Pandora, tan hermética como vulnerable. “Lo permanente es el milagro de la sobrevida”, diría el Kcho salvable.

El efecto “mala yerba” detectado por el antigubernamental Gerardo Mosquera entre las velas y fogatas del “Período Especial en Tiempo de Paz” es la causa de lo mejor y lo peor del arte contemporáneo concebido por los artistas cubanos, sea dentro o fuera del país.

Un artista surgido en los noventa que vive holgadamente del arte confesó que le agradaba trabajar bajo presión. Tal parece que esta condición beneficia a quienes han tenido la fortuna de superarla y la asumen con espíritu deportivo. De igual modo, la hiperrealidad de la coacción política, económica o estética del momento genera inercia productiva.

Al borde del fracaso o del éxito, el arte hecho por los iluminados en sombrías circunstancias no ha dejado de articular procesos, ideas y obras que grabaron su huella múltiple en ámbitos gubernamentales o alternativos. De igual manera, perduró la motivación por implementar recintos privados de exhibición en oposición a lo estatal.

Cristo Salvador (2011-2014) fue un proyecto independiente de Otari Oliva que reforzó la postura *underground* sostenida por *Espacio Aglutinador*. Allí encontraron cabida expresiones de la contracultura urbana: el *graffiti* como herramienta del artivismo político o la descarga intimista extraoficial.

Un pliegue marginal negando la ideología del *white cube*, anacronismo habitual en la manigua urbana de lo museográficamente correcto.

Paradoja del asfalto: en una de aquellas madrugadas étlicas en Cristo Salvador, el rockero *punk* Gorky Águila reconocía: “La gente quiere fiesta, *money*. Esto hay que ponerlo *cult*. Sacarle dinero, hacerlo rentable. Hasta cuándo con eso de la miseria *heavy*”.

¿Havana Art Weekend vs. # 00 Bienal?

Havana Art Weekend (diciembre y 2018) fue un proyecto de arte público coordinado por Direlia Lazo, comisaria independiente cubana, quien se integra al bien mirado “exilio de terciopelo”. Allí se reunieron artistas instalados fuera de Cuba como Carlos Martiel, Levi Orta y Adrián Melis; conocidos *globetrotters* como el dúo Los Carpinteros (Marco Castillo

&Dagoberto Rodríguez) y Carlos Garaicoa; así como quienes operan desde La Habana.

Siguiendo el formato de los *Art Weekend* de Berlín, Nueva York o Barcelona, esta deriva ansiosa de continuidad obvió las pautas temáticas y, para la curadora, “era una cuestión de elección personal, al margen de imposiciones estéticas o sociales, locales o foráneas”.

Havana Art Weekend propuso un sorbo de libertad en un perímetro de rejas invisibles.

Otro amago libertino fue la # OO Bienal (mayo 2018), coordinada por Luis Manuel Otero y Yanelys Núñez Leyva. Otra contrandela debido a la postergada 13 Bienal de La Habana, la cual se convertiría en Cuatrienal debido a los estragos del Huracán “Irma” y la escasez.

Según interpretamos de la nota oficial, significaría un acto vandálico priorizar un lujo como el arte visual por encima de la atención que merecían los compatriotas damnificados. La suspensión temporal de la Bienal de La Habana indignó a unos y les dio igual a otros, esos que ya no le conceden al suceso del arte cubano la menor relevancia.

Esta iniciativa de Luis Manuel Otero Alcántara (n. 1987) puso el dedo en la llaga: la crisis institucional que atraviesa la política cultural cubana. La # OO Bienal no se pronunció como una anti-bienal, opuesta a la memoria histórica de su referente en *suspense*, sino a favor de una postura alternativa como solución inmediata para reanimar el marasmo tropical.

Lo que reivindicaba una sucesión interrumpida resultó estigmatizado como una farsa inescrupulosa y orquestada por enemigos poderosos.

Si la coordinadora de *Havana Art Weekend* Direlia Lazo volvía a su tierra con el barniz del turismo desideologizado, Luis Manuel Otero conservaba la pestilencia de los calabozos al servicio del Ministerio del Interior por sus acciones callejeras vistas como sabotaje urbano.

Si en *Havana Art Weekend* estuvieron los diplomáticos y los contestatarios, alpinistas y fanáticos a contemplar montañas, en la # 00 Bial intervendrían quienes no tienen nada perder, ridícula garantía para quienes creen tenerlo todo o casi todo lo que reconforta.

El prelude de la # 00 Bial fue demoleedor para los cancerberos del aparato cultural. El artista Reynier Leyva Novo (n. 1983) donó al evento 3800 cuc, importe de una pieza que le había comprado el Consejo Nacional de las Artes Plásticas para engrosar su colección.

Mentalismo conceptual. Desobediencia civil. Antídoto contra la cautela. *No me guardes si me muero* eran los tomos de las obras completas de José Martí, incinerados y dispuestos en una caja de cristal. Ahora es una mancha en el expediente # 00 de quien se atrevió a sugerir la metamorfosis colectiva de los gestores individuales en unos electores libres.

“Del estado al artista, del artista al arte, del arte al mercado y así sucesivamente...”, apunta la historiadora del arte Katherine Bisquet en *La transacción, statement* que valoriza el precio de *No me guardes si me muero*,

objeto desmaterializado por una manipulación oportuna, tildada de bajeza oportunista por funcionarios de la cultura.

Nada es tan incontrolable como el arte. Fiscalizarla es una tarea de Sísifo.

La Institución-Arte es tan ingenua como diabólica. Ella representa los extremos locales comunes en el arte y la vida. La # 00 Bienal tuvo el acierto de soplarle al oído de todos que los artistas visuales cubanos consiguen prescindir y hasta burlarse de “sus” instituciones.

Pese a que voceros activos de la nomenclatura aseguraron que la # 00 Bienal no sería reprimida por fuerzas policiales, hubo ajustes de cuentas tan severos como injustos. ¿Por qué les quitaron la membresía como miembros del Registro del Creador a Ítalo Expósito (también multado por exponer en su vivienda) y a Luis Trápaga Brito, sin tocar a nombres como Jorge Luis Marrero o el mismo Reynier Leyva Novo con su arrestada transacción?

Otra vez la soga se rajó por su lado más frágil. Otra vez los verdugos colocaron a sus víctimas en una balanza jerárquica, para calibrar el impacto de un escarmiento.

La guerra contra el mal tiempo de la mala política continúa a pie de obra.

Muchas veces las crisis terminales o momentáneas está en la autogestión creativa para rebasar callejones sin salida en cuanto a fusionar operatoria, poética y estrategia mutando al compás de los tiempos, cuando aprietan o fingen tolerar lo que antes impugnaban.

El pretexto de que “no se puede hacer nada porque nada funciona” es una delicia para justificar la quietud cerebral del incompetente disfrazado

de “artista incomprendido”, vagando por ahí, por esas calles racionadamente iluminadas.

Socorro y Auxilio encarnan la verdad y la mentira de las cosas nuestras, diría un perdedor. Arquetipo republicano clonado por una revolución que odia los espejos de impaciencia.

Dejémosle ese complejo de impotencia al discurso hegemónico del remiendo, distinguido por el “escritor plástico” cubano Lorenzo García Vega. Un recurso vano para atenuar el abismo entre lo oficial y lo alternativo, lo experimental y lo comercial en la intolerancia política, estética o personal. Un mínimo equilibrio nunca prospera en una Isla de corcho.