

10ª Bienal de la Habana. Notas de un curador embozado¹

Manuel Munive



Uno de los sectores de la 10ª Bienal en la Fortaleza La Cabaña.

10 BIENALES = 25 AÑOS = ½ REVOLUCIÓN

Quienes regresan recientemente de Cuba comentan que la economía de la isla atraviesa una nueva etapa de crisis, que se estiman restricciones y racionamientos tan severos para la población como las que caracterizaban un “periodo especial”² de antaño y que, en general, respiraron un clima de incertidumbre política. Tal vez esto explique en parte por qué la Décima Bienal de La Habana clausuró las exhibiciones en la Fortaleza de La Cabaña, el núcleo de la misma desde 1991 y sede de decenas de participaciones individuales, antes del plazo estipulado³.

1 Asistimos a la Décima Bienal específicamente para transportar y montar la obra de Eduardo Villanes Baricheva, uno de los tres artistas peruanos que participó en la bienal y el único que fue invitado directamente por uno de los curadores cubanos, José Manuel Noceda. (Ishmael Randall y Fernando Bryce llegaron por selección de Rodrigo Quijano). Por un error se nos asignó una credencial de artista que nos permitió observarlo todo desde una posición singular. El subtítulo de este artículo alude a esa circunstancia.

2 “Periodo especial”: Dificultades económicas “en materia de alimentos, tecnología, transporte, vivienda, servicios en general” como “consecuencia de la caída del campo socialista y la desaparición de la URSS, principales socios comerciales y políticos de la Isla por más de 30 años”.

3 La Décima Bienal se inauguró el 27 de marzo y debió concluir el 30 de abril como lo anunciaban el catálogo y todos los materiales de difusión pero en la Fortaleza de La Cabaña cerró una semana antes. Solamente en el pabellón “D” se exhibía el trabajo de 35 artistas y colectivos. Mucho después nos enteramos que allí se realizó una feria de turismo y que sus preparativos adelantaron la clausura.

Como en otras ediciones las instituciones gubernamentales y privadas de varios países cooperaron con el equipo organizador de la bienal para que esta fuera inaugurada a cabalidad⁴ y que, al menos, durante ese lapso y en las zonas destinadas a albergar exhibiciones, no se percibieran los síntomas de esa crisis que ahora parece ser muy evidente. Desde luego debemos mencionar la enorme capacidad de trabajo y el compromiso de todos aquellos cubanos –desde intelectuales, estudiantes de artes plásticas y obreros– que cumplieron labores de asistencia, protocolo, transporte, montaje y museografía bajo las directivas impartidas desde el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Durante los diez días que permanecemos en La Habana –cuatro de los últimos después de inaugurado el evento– vimos que muchos de los obstáculos o carencias materiales surgidas eran en su mayoría libradas o subsanadas por un personal entrenado en varias de sus ya numerosas ediciones.

Esta Décima Bienal cierra un ciclo de veinticinco años de historia, un cuarto de siglo de continuidad que le permite evaluar su repercusión no sólo en el sistema artístico del Caribe y Latinoamérica –como lo pretendió desde su primera edición del año 1984– sino en el circuito de las bienales del mundo, dentro del cual se ganó un lugar, tanto por la originalidad de su enfoque –revelar el arte producido en estas regiones dejadas de lado cuando no ignoradas por los “Centros”– como por esa “personalidad” inconfundible fraguada por su circunstancia geopolítica y, especialmente, por la versatilidad y agudeza intelectuales de los curadores/investigadores en los que ha recaído la posta de su organización.

La Bienal de La Habana se convirtió desde muy pronto en modelo y visionaria en cuanto anticipó fenómenos y prácticas que otras instituciones semejantes adoptaron tiempo después. Uno de los más notables fue el haber conducido una mirada hacia el arte tradicional de África, Asia y Latinoamérica antes que la que en 1987 propició el Centro Georges Pompidou de París con la muestra *Le Magicien de la Terre*. Además fue certera en cuanto destacó tempranamente la trayectoria de artistas como León Ferrari (Argentina, 1920), quien obtuvo una distinción por su obra gráfica en la primera edición de 1984 y que el 2007 obtuvo el León de Oro de la Bienal de Venecia; o como ocurrió con la prolífica obra del fotógrafo autodidacta Fernell Franco (Colombia, 1942 - 2006) que después de su muerte ha sido puesta en valor al abordar la complejidad de la vivencia urbana tercermundista en contextos marcados a fuego por la colonización y que, también en 1984, obtuvo el Premio Martín Chambi de Fotografía de la bienal habanera⁵.

No podemos soslayar, desde luego, que esta edición de la bienal coincide con el cincuenta aniversario de la Revolución Cubana a la que está dedicada, como reza en el catálogo y como lo afirma el texto del Director⁶.

LA BIENAL ¿UN FORMATO OBSOLETO?

Podemos estar parcialmente de acuerdo con aquellas voces que señalan la obsolescencia del concepto “bienal” en el sistema del arte contemporáneo pues este es proclive a incurrir

4 Entre las numerosas entidades que apoyaron el evento destacan, como figura en el catálogo, la Embajada de Alemania en Cuba, el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (Argentina), el Ministerio de Cultura del Brasil, la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura de Colombia, la Bienal de Cuenca (Ecuador), la Embajada de Francia en Cuba, el Museo del Barro (Paraguay), etc. La colaboración española fue sin duda la más visible pues no sólo financió el catálogo sino que proporcionó un equipo de montajistas especializados que, incansablemente, apoyaron a los cubanos en la realización de la museografía y a resolver los innumerables contratiempos técnicos típicos de un evento de esta envergadura.

5 Dice mucho de la visión de la Bienal de La Habana y de la intelectualidad cubana que, mientras permanece desconocida por la mayoría de peruanos, la obra de Martín Chambi haya sido considerada como un paradigma del arte fotográfico hace veinticinco años al elegirla como inspiradora de un premio tan importante.

6 “...la Bienal rinde homenaje a su progenitora natural, la Revolución Cubana, que arriba a sus primeros cincuenta años de vida, y a Fidel Castro, gestor de este y otros proyectos estratégicos en la cultura cubana. En un momento de incertidumbre en los paradigmas históricos del llamado socialismo real, Cuba debate cómo continuar desarrollando su proyecto emancipador en condiciones totalmente adversas, fiel a sus principios fundacionales de justicia social, solidaridad, libertad, y donde el papel y el valor de la cultura han adquirido dimensiones insospechadas”. Rubén del Valle Lantarón. Director de la Décima Bienal y Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Catálogo 10ma. Bienal. p. 17.

en ciertas falencias por su ambición de abarcar diversos panoramas de un solo vistazo. Una de ellas, lo complicado que resulta evitar que las representaciones nacionales correspondan al círculo de artistas amigos de los críticos y curadores de cada lugar. (Objetando esto los curadores de la Bienal de La Habana dirían que, en lo posible, viajan por el mundo tamizando el arte que encuentran, pero, finalmente, en otro país quedan en manos del recorrido de visitas preparado por sus anfitriones y colegas). Otra razón, y tal vez la más desatendida, es que las obras de arte sufren alteraciones severas al ser trasladadas y reeditadas en un lugar distante del que fueron creadas⁷.

Sin embargo, siempre es estimulante la posibilidad de ver reunidos en un mismo lugar, como en una Olimpiada, el trabajo de nuestros artistas junto al de otros procedentes de distintas y distantes regiones del mundo. En esto radica parte de la vigencia indiscutible de las ferias de arte que, sin pretensiones eruditas y “con los pies bien puestos sobre el mercado”, consiguen más o menos lo mismo –movilizar coleccionistas, editar un catálogo, hallar repercusión en la prensa especializada, inventar artistas– con una frecuencia anual sostenida por sus bien llevadas finanzas. La eclosión de la ferias de arte y su derivado, las “revistas especializadas” –en las que se alquilan los críticos en función a sus páginas “parceladas” y muy bien cotizadas– merecen contrastarse con un modelo que nunca podrán alcanzar a cabalidad y que las mantiene a raya. Y ese modelo, a falta de otro mejor, sigue siendo el de las bienales que pueden conseguir, por su naturaleza, algo que las ferias internacionales no alcanzarán jamás: trazar un derrotero con perspectiva histórica.

LOS EJES TEMÁTICOS: ¿ACIERTO O TALÓN DE AQUILES?

Una manera de sentir que “se avanza”, que “se marca una diferencia” con lo precedente y que, en suma, renueva y justifica cada edición de una bienal de arte es el adjudicarle un tema o un título que, de alguna manera, parafrasee, con la nomenclatura académica vigente, las pulsiones que definen la época. Pero esto, así como le asigna un enfoque distintivo a cada experiencia también la expone a cierta vulnerabilidad pues, el trabajo artístico no se rige por reflexiones similares sino que, por el contrario, anticipa o traduce las pulsiones del presente mediante otros lenguajes. Por lo tanto, esta dinámica sólo puede ser efectiva en cuanto sirve estrictamente para orientar la búsqueda de obras ya realizadas por artistas originales que definan –o estén en trance de hacerlo, en el caso de que trabajen al margen del circuito– el quehacer artístico en sus respectivos ámbitos geográficos. Es decir, un tema o un eje temático son útiles en tanto se ponen al servicio de la “identificación” y la “recolección” de piezas para una bienal.

Estos ejes temáticos son empleados por la bienal cubana desde su tercera edición (1989) renovándose para cada una según la práctica ya mencionada⁸. Sin embargo, no es fácil hallar un tema original –una idea, una frase inspiradora, un verso certero– con tanta frecuencia. Y por la dilatada trayectoria de esta bienal hallamos propuestas que cabían en más de uno de los ejes temáticos, siempre tan elásticos, demostrando por ello su ambigüedad o su imprecisión y, por lo mismo, su esencial irrelevancia. Vivimos una época que apenas define sus márgenes temporales y las bienales pretenden calificar algo de lo que ya se encargará la historia. Ante esta evidencia los ejes temáticos –que funcionan muy bien en el caso de curadurías locales– a lo sumo sirven como “títulos” extremadamente referenciales en una bienal internacional.

A su vez esta metodología propicia que se dejen de lado aquellas expresiones innovadoras, ariscas en lo referente a su “rotulación” y también, que la atención recaiga sobre el trabajo

7 Por eso las acciones, performances e instalaciones, géneros “portátiles” encuentran en las bienales su terreno idóneo.

8 Ejes temáticos de ediciones anteriores: Tradición y contemporaneidad en el arte (Tercera Bienal, 1989); El desafío a la colonización (Cuarta Bienal, 1991); Arte, sociedad y reflexión (Quinta Bienal, 1994); El Individuo y su Memoria (Sexta Bienal, 1997); Uno más cerca del otro (Séptima Bienal, 2000); Arte y Vida (Octava Bienal, 2003); Dinámicas de la Cultura Urbana (Novena Bienal, 2006).

de aquellos artistas dispuestos a alinearse con respecto de los requerimientos, especialmente los cada día más hábiles en sustentar verbalmente lo que su obra por sí sola no puede, siempre dispuestos a adscribirse en las tendencias que se dictaminen. Y esto resulta nebuloso si la bienal –como fue el caso de esta– congrega más de un centenar de artistas, por más “globalizados” que estén⁹.

Este requerimiento fuerza a algunos artistas –o más que a “algunos”– a trabajar una obra que “contenga visiblemente” el tema y, muchas veces, los lleva a preparar piezas un poco artificiales y frágiles en cuanto sólo se explican desde su asociación umbilical con el criterio editor. Por ejemplo, compartimos el alojamiento asignado por el Ministerio de Cultura con Manfred Zylla, un artista alemán que representaba a Sudáfrica: la calidad de las pinturas que expuso en la bienal estaba muy por debajo de la calidad de las decenas de estuendas xilografías que llevó en una carpeta que sólo nosotros y unos pocos más tuvimos la suerte de ver durante los desayunos. Pero incluso esos grabados podían encajar dentro del amplio y elástico “concepto” de la bienal. Por eso lo reiteramos: lo ideal es que estas exposiciones que anhelan trazar una panorámica “global” contengan obra seleccionada y trasladada con la precisión de un laboratorista, para que en verdad, el público se confronte con la producción artística al margen de un tema. (Sospechamos lo mucho que complicaría a la producción este traslado pero a la vez la obligaría a dirigir sus esfuerzos por reunir un puñado de propuestas verdaderamente imprescindibles y significativas).

Por parte del público este acercarse a las obras con una premisa tiende a empobrecer su experiencia. Basta ver que la mayoría de los espectadores empeñados en desentrañar el sentido de la pieza que contemplan se han habituado a leer de entrada los textos explicativos que acompañan los rótulos confiados en que allí lo encontrarán. “Leer para creer”.

Dannys Montes de Oca, miembro del comité organizador de la Décima Bienal, cuyo ensayo encabeza los textos referentes a la Bienal del 2009, da cuenta del “proyecto curatorial”, es decir, sustenta la elección del tema de esta edición –“Integración y resistencia en la era global”– aunque hacia el final, coincide con lo que acabamos de inferir:

“No nos alejemos demasiado en teorizaciones de lo que a fin de cuentas nos habla el arte en su rancia objetividad subjetiva. Cuando comenzamos a trabajar estas nociones fueron precisamente las obras encontradas las que nos abrían horizontes temáticos y conceptuales, mucho más esclarecedores sobre el presente que las propias teorías que hoy trabajan y conceptualizan la globalización.

Si, como definíamos desde el principio, la globalización sería para nosotros más que nada un escenario, fueron las obras las que vinieron a completar y esclarecer ese panorama o campo de acciones”¹⁰.



Fig. 1. Ronald Duarte (Brasil).

Pero esto que se lee con tersura en el catálogo, sin embargo, no lo fue sobre el terreno pues no todas las participaciones “abrían horizontes temáticos y conceptuales” sino que se plegaban a estos como suele suceder con muchísimas propuestas contemporáneas siempre atentas a la literatura crítica para orientarse.

9 Un recuento rápido de la nómina de artistas consignados en el catálogo de la Décima Bienal arroja la cifra de 158 artistas, 20 de ellos cubanos. No hemos considerado los 14 proyectos colectivos, algunos de los cuales estaba integrado por un mínimo de 3 artistas –*Resistencia y libertad* (Cuba)– y otros, de hasta 25 –*El maíz es nuestra vida* (México)–.

10 “Arte y cultura hoy: local, regional, global”. Catálogo de la Décima Bienal de La Habana. p. 94.

EL CATÁLOGO LO AGUANTA TODO

Quien contempla el lomo del grueso catálogo de una bienal duerme tranquilo pensando que la tiene encuadrada y a la mano. Se equivoca. Al revisar el pesado volumen de esta bienal –536 páginas– comprobamos que varias de las imágenes no corresponden a la obra que presentó cada artista. Y esto no sería grave sino fuera porque los entendidos son quienes más celebran el valor documental y “científico” de estos volúmenes para erigir la historia del arte. Y esto es parte del precio que se paga por el lujo de presentar el catálogo incluso un día antes de la apertura del evento al público. Claro que esto hace posible que los críticos, galeristas, coleccionistas, curadores y el público devoto que asiste particularmente excitado los primeros días retornen a sus países con la publicación bajo el brazo, presea tangible de su asistencia a esa suerte de safari de arte contemporáneo. Mucho más “científico” sería que el catálogo se publicara posteriormente pero conteniendo el registro de toda la obra que efectivamente se montó. Pero esto traería otros problemas: ¿Cómo se distribuiría este catálogo que quedaría listo probablemente para la clausura del evento? ¿Cómo se corrige eso? Por lo expuesto concluimos que el catálogo es de fiar únicamente como la nómina de artistas invitados y, por esto, debe ser más modesto en sus pretensiones “documentales”.

Un ejemplo que ilustra cómo las publicaciones de arte contemporáneo “inventan una realidad” para los investigadores del futuro nos lo dio la “participación” de Ronald Duarte (Brasil, 1963) cuya “acción” –*Nimbo-Oxalá* [Figura 1]–, aparentemente tan célebre como él mismo fue una de las más esperadas al punto que muchos nos mantuvimos al tanto del día y la hora en que iba a realizarla y corrimos para conocer ese prodigio del que nunca antes habíamos oído. Esta “acción” consistía en lo siguiente: veinte personas en círculo, cada una con un extintor vertían hacia el interior toda la carga del mismo de modo que el polvo químico acorralado ascendía formando una nube similar a la del hongo atómico. Bueno, esta es la idea que uno se hace mirando la secuencia fotográfica del catálogo. Parece que el brasileño no contaba con el fortísimo viento que azotaba con especial furor el foso seco de El Morro elegido ilusamente como locación. Su “obra”, no solo “no salió bien” o “no salió”, sino que “salió mal”. Pero el público igual aplaudió y uno de ellos, a mi lado, dijo lo que temíamos: “¡Felizmente en el catálogo están las fotos de cuando sí salió!”¹¹.

Pero ya sabemos de la importancia creciente de las publicaciones de arte al punto de que existe, como era de esperarse, no sólo una historiografía de la documentación de lo efímero sino de su pretendida –y a falta de crítica– entronización como “arte”. Y nuestra experiencia nos advierte que es casi inevitable que estos “documentos” sobrevaloren lo que realmente ocurrió. Pero esto, cuando la crítica resurja, regresará a ser lo que es: un “documento”, elemento subalterno, referencial o anecdótico pero no “obra de arte” en sí, como la mayoría de los casos lo demuestra.



Fig. 2. Luis Camnitzer (Uruguay).

INVITADOS ESPECIALES

Luis Camnitzer (Alemania, 1937) tuvo una pequeña pero consistente participación personal en una de las salas del Centro Wifredo Lam [Figura 2]. Un segmento importante de su

¹¹ Otro ejemplo: la instalación que presentó Darío Escobar (Guatemala) fue otra, muy distinta y muy pobre –precisamente por ajustarse al “eje temático”– respecto de las piezas notables –*Cromofilia*– que sí figuran en el catálogo. Los investigadores creerán por siempre que esa obra fue la que lo representó en La Habana.

arte, eminentemente intelectual, es la corporización de un pensamiento estético a través de palabras cuya lógica resulta también estética y potente por la lucidez que entraña. Muchas de sus piezas son acontecimientos lingüísticos que se particularizan por suscitarse en entornos destinados a experiencias plásticas. Su “legibilidad” no sólo la habilita para ser traducida a otro idioma sin que pierda su impacto sino, que como haré con una de ellas –el *Manifiesto de La Habana*– podrá apreciarse incluso si se lee reducida a la tipografía diminuta de una nota al pie de página¹².

Entre los demás invitados especiales sobresalían, por la energía irreverente y anticlerical que emana de su obra, León Ferrari (Argentina, 1920) cuya participación estuvo a cargo de los curadores Andrea Giunta y Liliana Piñeiro en la Casa de las Américas así como la del desaparecido Fernell Franco, que contó con la curaduría de María Iovino. Fue una revelación para nosotros conocer parte del trabajo realizado por el diseñador gráfico japonés, Shigeo Fukuda (1932) cuya obra parte del uso de tres recursos primordiales: lápiz, papel e inteligencia. (El artista se jacta de no saber usar la computadora, no tener E-mail, ni usar teléfono celular).

TALLERES

Dos fueron los talleres preparados para esta bienal: el de grabado titulado *La plena inmortal* dirigido por el notable xilógrafo –y pintor, performer, instalacionista y escritor– Antonio Martorell (Puerto Rico, 1939) en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana y el denominado *Cátedra Arte de Conducta*, creado por Tania Bruguera, cuyos propósitos, tan abstractos, seguramente fueron “colmados” por su experiencia culminante en el patio del Centro Wifredo Lam. Aquello lo percibimos como el paradigma de cómo, peligrosamente para quienes añoran una perspectiva histórica, los sucesos crecen cuando empiezan a difundirse –de boca en boca, de e-mail en e-mail, de periódico en revista, de blog en web site, etc.– pues estuvimos presentes durante un rato mientras se desarrollaba en aquel patio, en medio de una gran confusión, un cónclave de interesados en manifestar libremente sus ideas desde el micrófono instalado en un ambón, infraestructura facilitada por el mencionado taller. Semanas después nos enteramos que se había generado toda una discusión pues algunos ciudadanos inconformes con el régimen lo manifestaron en esa reunión y fueron tildados como poco menos que oportunistas. Pero cuando uno cede libremente la palabra –y el micrófono– ¿no se expone justamente a oír lo que no desea saber?

PROYECTOS COLECTIVOS

El proyecto colectivo de K-cho, *Punto de encuentro*, también ha crecido con el tiempo y a través de su difusión. Consistía este en un campamento con varias tiendas de campaña en el que permanentemente artistas visuales, escénicos y escritores –al menos en teoría– realizaban proyecciones, reuniones, exposiciones y conciertos [Figura 3]. Lamentablemente, y a pesar de que este campamento estaba en actividad varios días antes de la inauguración, excepto una proyección, nunca vimos ninguna de las mencionadas acti-



Fig. 3. Kcho (Cuba).

12 “Manifiesto de La Habana” (2008): 1. Creo que la cantidad de poder en el universo es finita. 2. Creo que esa cantidad finita de poder está mal distribuida. 3. Creo que el poder tiene que ser distribuido equitativamente. 4. Creo que la forma de redistribución del poder define una ética. 5. Creo que la redistribución ética del poder necesita una estrategia. 6. Creo que la estrategia para una redistribución ética del poder define una política. 7. Creo que el arte es un instrumento que sirve para implementar esa política. 8. Creo que el uso del arte para otros propósitos ayuda a una mala distribución del poder. 9. Creo que la mala distribución del poder es un desastre ecológico. 10. Creo que el arte mal usado es un desastre ecológico. 11. Creo que hay que pensar dos veces antes de hacer arte. Luis Camnitzer.

vidades cada vez que por allí nos acercamos. Este campamento surgió, meses antes, como un paliativo moral que se desplazó a cuenta de K-cho por los lugares que se vieron afectados por los huracanes que azotaron la isla a fines del 2008. (Entre los artistas amigos de K-cho destacaba Cai Guo-Quiang quien, según averiguamos después, impactó por su intervención con una acción pirotécnica).

Partiendo del título de un ensayo de Cintio Vitier, Corina Matamoros organizó una exposición colectiva de tres maestros cubanos, Wifredo Lam, Raúl Martínez y José Bedia en el Museo Nacional de Bellas Artes¹³. *Resistencia y libertad* reunió a estos tres pintores claves del arte cubano para subrayar su capacidad para haber digerido cada cual y respectivamente, el Surrealismo, el Pop Art y el Postconceptualismo, arribando a experiencias inéditas. Adicionalmente esta exposición histórica ofrecía la oportunidad de cotejar la influencia de Lam en Bedia. Esta, que nunca ha sido un secreto, podía estudiarse con eficacia gracias a la selección curatorial [Figuras 4 y 5].

LA DELEGACIÓN CUBANA

Los artistas cubanos, quienes son los principales beneficiados con el viento oxigenante que para ellos debe significar la dinámica creada por la Bienal de La Habana, presentaron obras en las que primaba una ironía que declinaba en humor. Abel Barroso –*Fábrica de la globalización*, xilografía instalación de dimensiones variables–; Douglas Pérez Castro –*Pictopías*, pinturas sobre tela–; así como la dupla compuesta por Reinerio Tamayo y Eulises Niebla –*Buque petrolero*, escultura en metal [Figura 6]– y Raúl Estrada Aguilar –*Hipérboles*, esculturas tejidas con carrizo [Figura 7]– forman parte de este grupo. Los tres primeros –como lo informan sus hojas de vida en el catálogo– han expuesto o complementado su formación en Europa (España y Holanda).

ALGUNAS PARTICIPACIONES NOTABLES

Entre las que pudimos ver –porque además de ser inmensa, esta bienal estuvo desperdigada por toda la ciudad y no todo estaba simultáneamente abierto al público– destacamos la del cubano Carlos Garaicoa en el Museo Nacional de Bellas Artes, particularmente por la serie de sus fotografías intervenidas: fachadas de cines en cuyas marquesinas los títulos melodramáticos o trágicos de filmes con sabor a anacronía –que el blanco y negro terminaba de redondear– eran el núcleo conceptual y visual. Con la acostumbrada pericia de Garaicoa para insertar alfileres en superficies murales sobre cu-



Fig. 4. Wifredo Lam (Cuba).

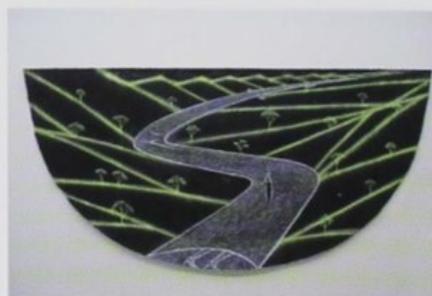


Fig. 5. José Bedia (Cuba).



Fig. 6. Tamayo y Niebla (Cuba).



Fig. 7. Raúl Estrada (Cuba).

¹³ Destacamos las colecciones que conserva y exhibe este notable emporio, y en especial, la correspondiente a la generación de Mendieta, Elso y Bedia, pues permite una lectura del contexto en el cual surge la potencia del arte cubano reciente.



Fig. 8 y 9. Carlos Garaicoa (Cuba).

yas cabezas dispone hilos que le permiten crear “dibujos” que dan la ilusión de una perspectiva, esta vez lo hizo directamente sobre las fotografías, replicando el sentido de los títulos con palabras en sofisticados “escorzos” que, a la vez que creaban una efectiva ilusión de profundidad y/o tridimensionalidad, equivalían a una suerte de eco fantasmático, a una “voz” misteriosa¹⁴ [Figuras 8 y 9].

No cabe duda que las bienales de arte aceleraron y mantienen vigente la demanda y la realización de las instalaciones así como es seguro que, en su mayoría, estas pretendidas e improvisadas obras no pasan de ser una disposición o acumulación de objetos en un espacio cerrado, antes una escenografía gratuita que otra cosa, la que –para suerte de su autor– es efímera y muy fotogénica. De esto hubo mucho en la Décima Bienal. Por eso destaca limpiamente sobre estas la instalación de Máximo Corvalán¹⁵ (Chile) en la fortaleza de El Morro. Su obra nos hizo comprender la vigencia y la pertinencia de ese género tan divulgado pero casi siempre mal resuelto, y cómo, cuando es abordado con el rigor con que lo hizo el

chileno, no requiere de un texto o rollo literal que nos introduzca en su comprensión sino que la obra activa la sensorialidad del espectador.

Ingresábamos a esta obra por un pequeño pasaje que a nuestra izquierda tenía un paisaje desértico pintado con ese acabado “ilustrativo” y “naif” de algunos dioramas y, a nuestra derecha, una ventana de metacrilato transparente desde el cual echábamos un primer vistazo al corazón de la instalación: once réplicas en resina de las momias del desierto de Atacama en cucullas, ovilladas o extendidas sobre el suelo cada una de ellas con una palabra inglesa en vibrante neón incrustada en la “carne”. Estas palabras, en rojo, azul, verde y blanco, evocaban la nomenclatura del viajero turístico: *Welcome, open, good, travel, open, safety, etc.*, y, por decir lo menos, convertían esta obra en una punzante visión del turismo y de cómo la cultura y su musei-



Fig. 10. Máximo Corvalán (Chile).

14 Es inevitable comparar estas “voces” a las que el cubano Bedia escribe como títulos dentro de sus pinturas.
 15 El Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile envió una funcionaria para apoyar a su delegación de siete artistas. Gracias a su eficiente desempeño cada uno encontró en la sala que les fue asignada los embalajes que contenían sus obras exonerándolos del oneroso trámite del desaduanaje que a la mayoría nos tomó dos horas de inmovilidad en el aeropuerto debido a que sus funcionarios nunca habían escuchado de la Bienal de La Habana. Esta funcionaria se mantuvo pendiente incluso de las necesidades económicas de sus artistas, coordinó entrevistas con algunos periodistas que viajaron desde Santiago para cubrir las participaciones y organizó una recepción en su embajada. Los artistas de Brasil y Colombia estaban impresionados por ese despliegue. Y nosotros, ni qué decirlo.

zación finalmente violentan a los muertos para transformarlos en un “destino turístico”. La bóveda resonante de la fortaleza que alojaba esta pieza completaba su sentido. Su título: *Free trade*. (Aludía obviamente a los “Tratados de libre comercio” pero llegaba mucho más lejos que eso) [Figura 10].

Conceptual y materialmente sutil fue la obra de Glenda León (Cuba, 1976), *Mundo interpretado*. La autora llevó los diversos nombres de Dios –Alá, Yahvé, Jehová, etc.– al código Braille en plaquitas de metal que enrolló formando un pequeño tubo que al girar adosado al mecanismo de una caja musical producía una tonada brevísimas, “de juguetería”. Glenda León obtenía música “infinita” y “minimal” a partir de un código de escritura para invidentes. (Y desde luego que una obra tan sutil como ésta no es muy fotogénica en un catálogo) [Figura 11].



Fig. 11. Glenda León (Cuba).

En cuanto a la pintura, tal vez la disciplina con menores expositores de la bienal –y al parecer de muchas bienales– mencionamos la participación de Liu Xiaodong (China, 1963), que se caracteriza por ser un pintor veloz y virtuoso que puede iniciar y culminar un retrato grupal en una sola sesión atrapando la fugacidad del momento así como la palpitante presencia de sus modelos. En este caso retrató a los diferentes miembros de una familia habanera, en grupo y por separado, en las habitaciones de su vivienda [Figura 12].

FORMATOS Y PARTICIPACIONES SINGULARES

La obra de Sergio César (Brasil), exigía el trabajo colectivo. Su participación consistía en la construcción de la miniatura de una gran favela o arrabal con cartones y materiales recolectados en La Habana. A lo sumo lo que traía desde Brasil eran los dispositivos eléctricos mediante los cuales iluminaba los postes de sus liliputienses callejas o los faros de los autitos estacionados en ellas. La obra impactaba por las dimensiones de la maqueta que, mientras permanecemos en La Habana, seguía ampliándose [Figuras 13 y 14].

La obra de Milena Bonilla (Colombia, 1975) consistía en la triple edición de un libro titulado *Manuscrito siniestro*. La artista copió con la mano izquierda una parte de “El Capital” de Karl Marx y con ese manuscrito realizó una edición de lujo, de limitadísimo tiraje en tapa dura y cantos dorados, así como otra más convencional en tapa blanda y una tercera,



Fig. 12. Liu Xiaodong (China).

más pequeña, impresa en papel periódico, que venía a ser la versión pirata de la anterior y que la artista iba a colocar para la venta en los puestos de librerías de viejo de La Habana. Cada una de las ediciones lucía el retrato clásico de Marx dibujado también con el tembloroso pulso de la mano izquierda.

Una de las singularidades fue la participación de un grupo indonés de música punk llamado “Punkasila” quien tenía una amplia sala destinada a exhibir sus carteles y amenazantes instrumentos –guitarras camufladas como ametralladoras y micrófonos disfrazados como granadas de guerra– así como las camisetas con sus diseños e historietas en las que los músicos son los protagonistas [Figura 15]. Lamentablemente ya estábamos de vuelta en Lima

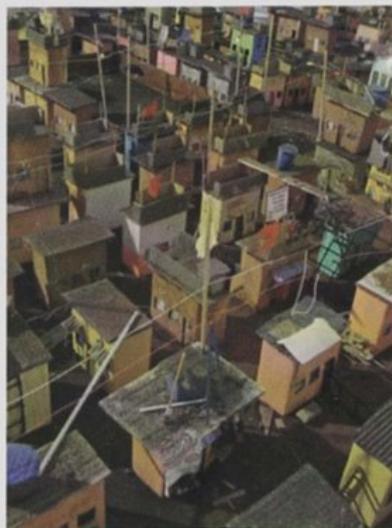
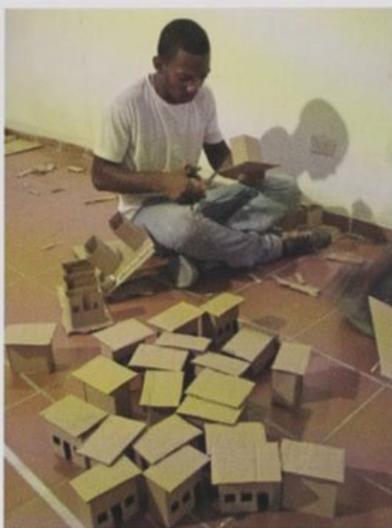


Fig. 13 y 14. Sergio César (Brasil).

creemos que sea tal. Lo que sí ocurre es que el video arte –y sus derivados– tendrá que solucionar tarde o temprano su silenciada crisis respecto al lugar en el que se exhibe pues casi siempre se le dispone en espacios destinados tradicionalmente a la pintura y la escultura, es decir, a piezas bidimensionales y tridimensionales ante las que resalta su “precariedad” museográfica.

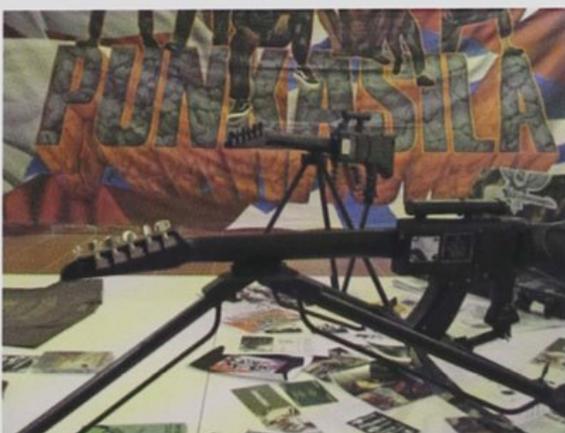


Fig. 15. Punksila (Indonesia).



Fig. 16. Mario Opazo (Colombia).

resultar mejor que el de estar de pie frente a ellas, esperando a que terminen pronto para verlas desde el comienzo. Es curioso ver cómo la sensación de “reiteración” o “repetición” se intensifica ante una pieza de video arte y no ante las que llamamos “tradicionales”. Si una pintura es mala nos toma unos instantes descartarla y si es muy buena resistirá nuestra mirada indefinidamente. En ese instante “eterno” consiste su inagotabilidad.

la noche de su esperado concierto. (En Youtube, ese *Aleph* cibernáutico, pueden verse algunos videos y un documental sobre su trayectoria).

¿VIDEO ARTE VS. PINTURA?

En lo que respecta a la aparente pugna entre los “nuevos medios –dentro de los cuales el video arte es el más difundido– y las artes tradicionales –básicamente la pintura– no

Presenciamos algunas proyecciones notables de video arte –o video instalaciones– como la de Mario Opazo (artista nacido en Chile en 1969, pero que participa representando a Colombia, donde radica hace más de una década) o la de Fredi Casco (Paraguay, 1967). *Danubio azul*, la pieza del primero, consistía en la proyección de una secuencia de videos de misiles surcando el aire y radares de guerra en funcionamiento que al ser musicalizado por el archiconocido vals, quedaba convertido en una coreografía bélica [Figura 16]. El video de Fredi Casco, *Chaco fantasma*, un trabajo poético/antropológico, consistía en el registro, digitalmente difuminado y ralentado, de una danza tradicional con máscaras en la región paraguaya de El Chaco.

En ambos casos, después de unos minutos, la proyección finalizaba y muy poco después, se reiniciaba. En esto, en la “duración” de una pieza de video radica su “debilidad”, pues coexiste con objetos que “no transcurren”, que “no se acaban”, que permanecen inmóviles mientras somos nosotros quienes los rodeamos. Pensamos que un gabinete para visionar las obras de video arte puede



Fig. 17. Fernando Bryce (Perú).

LA PARTICIPACIÓN PERUANA

La fotografía no miente: la participación de Fernando Bryce (Perú, 1965) fue insignificante [Figura 17]. Quienes vieron las obras que lo representaban en una colectiva realizada casi simultáneamente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York no entienden el por qué de la endeble serie enviada a Cuba. ¿Sus múltiples compromisos le impidieron preparar algo mejor? Porque sobre-dimensionar en una impresión sobre vinil algunos de sus pequeños dibujos a tinta fue un desacierto en el que alguien con su experiencia ya no incurre.

Mejor suerte tuvo la instalación de Ishmael Randall (Perú, 1976) [Figura 18]. Los materiales con los que configura sus obras son en su mayoría recolectados y reciclados. Su participación en La Habana se asociaba, por el material único que le daba cuerpo —el caucho de neumáticos desechados— con el eje temático, precisamente por el reciclaje, esa globalizada virtud de los países en vías de desarrollo.



Fig. 18. Ishmael Randall (Perú).

Hollando terrenos extra artísticos incluimos la participación de Eduardo Villanes quien presentó un capítulo más de su trabajo “textil”. Villanes teje dentro de marcos de diapositiva una urdimbre hecha con mostacillas de vidrio diminutas de cuatro colores e hilo de algodón. Al insertar este tejido en un proyector de diapositivas se obtiene un vitral o un tapiz de luz. Pero estos colores no se disponen gratuitamente sino que corresponden a las cuatro letras –a, c, g, t– que componen los protocolos gráficos del ADN, en esta precisa ocasión, del maíz. De esta manera Villanes proyecta una entramado de colores que se basa en una secuencia de letras¹⁶ [Figura 19].

Apelamos al comentario que la crítica neoyorkina Julia Herzberg hizo sobre la obra del peruano: *La resistencia al maíz producido genéticamente fue el tema de la obra de Eduardo Villanes, Genética de luz (2009), una instalación que presentaba veintinueve tejidos de chaquiras, cada uno compuesto por 858 diminutas cuentas de vidrio transparente en diferentes tonos de rojo, azul, amarillo y verde, dispuestas de acuerdo a un patrón que representa la unión de cuatro nucleótidos en una secuencia genética específica del maíz cultivado naturalmente, Zea mays. Una de las [urdimbres] realizadas con cuentas se proyectaba en la pared; las otras se exhibían en una mesa de luz junto con la copia impresa de una página proveniente de un banco de datos on-line que mantiene al día el Centro Nacional de Información Biotecnológica (CNIB). (...) Villanes incluyó [esta] página para que los espectadores pudieran informarse sobre los intentos que llevan a cabo las compañías dedicadas a la biotecnología de penetrar con sorgo transgénico los mercados tradicionales. De tener éxito, la tradición milenaria de cultivar maíz en forma natural en las Américas se vería alterada¹⁷.*

16 Por cierto que se hallaron algunos entrecruzamientos y coincidencias entre las propuestas de la bienal. Es el caso de la obra de Villanes con el proyecto colectivo dirigido por Marietta Bernstorff, *El maíz es nuestra vida*. Este congregó a 48 artistas mujeres que trabajan en torno del cultivo del maíz como planta ancestral y sagrada.

17 *Arte al día*. N° 128. 2009.



Fig. 19. Eduardo Villanes (Perú).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Dicen que es común que una vez concluida una edición de esta bienal empiecen a circular las voces de que fue la última. Y ahora mucho más pues, alcanzada la décima, se presiente que coincide con el fin de un ciclo cuyos síntomas ya empezaron a manifestarse en Cuba.

Después de haber conocido a sus gestores en plena brega —que es como se conoce realmente el temple de las personas— dudamos que esto ocurra y que a lo sumo, el lapso de dos años de espera para inau-

gurar la onceava se dilatará un poco más como ya ha sucedido y sin ningún perjuicio. Estamos convencidos de esto pues la Bienal de La Habana es un “organismo” intelectualmente vivo gracias a la constante autocrítica y al replanteamiento mantenidos por sus miembros. Cuba gracias a su bienal convirtió su insularidad periférica en centro de atracción. Que esto se haya originado en Cuba y que se mantenga a pesar de los obstáculos y las limitaciones económicas es una lección para los países de Latinoamérica y especialmente para el Perú que, paradójicamente, en estos tiempos de relativa holganza en vez de articular un proyecto cultural de largo aliento se contenta con el ejercicio y el consumo de esa cultura del entretenimiento que vino refundido en el costalillo de la posmodernidad.

Esta Bienal fue seguramente una de las primeras que se ideó y se realizó en castellano¹⁸. El idioma en que fueron diseñadas cada una de sus ediciones es el nuestro. Tal vez por esto, a pesar de tener geográficamente más cerca al Brasil, hayamos sentido a Cuba más cerca de lo que realmente está.

Confiamos en que una vez más, el equipo de la bienal, los que lo integran ahora y quienes se incorporen, consigan inaugurar la siguiente edición pues, esta obra, con sus aciertos y defectos, es crucial para la evolución del propio arte cubano y le ha servido para estar presente con una “buena mano” en la mesa de juego.

18 La Bienal de Trujillo tuvo tres ediciones que se desarrollaron entre 1983 y 1988. Que surgiera en una capital de provincia y en tiempos muy complejos —el primer gobierno de Alan García y Sendero Luminoso llevaban el país al desastre— es ejemplar (así como lo es el que el primer Museo de Arte Moderno del país se haya inaugurado allí hace 3 años). La Bienal Iberoamericana de Lima (1997 - 2001), por el contrario, patrocinada por una empresa de telefonía celular y el municipio de Lima, no supo adaptarse para subsistir, revelando además la veta esencialmente frívola de la que surgió. El que el rimbombante Centro de Artes Visuales nunca haya publicado los textos de las ponencias de los críticos y teóricos que arribaron a la capital durante esos años, por ejemplo, indica que el rigor nunca fue una de sus aspiraciones.