



7
SEP. 2024

SOCIALIZARTE

BOLETÍN ELECTRÓNICO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA FACULTAD DE ARTES Y LETRAS



CARIBE: ARTE Y ENSEÑANZA (II)

Dedicado a los 90 años
del Departamento de Historia del Arte
Facultad de Artes y Letras,
Universidad de La Habana

REVISITACIONES

- 3 La historia del arte en nuestros días. ¿Y la del Caribe? Problemas y desafíos
YOLANDA WOOD

ARTÍCULOS

- 12 Cuando la enseñanza universitaria era una «linterna mágica». Aplicación docente, impacto y trascendencia de la subcolección de historia del arte Luis de Soto
JORGE LUIS MARRERO
- 16 Galería DUPP o el deseo de obicuidad
DANNÉ OJEDA HERNÁNDEZ
- 20 Dossier de investigaciones estudiantiles sobre el Caribe: arte y contemporaneidad en un Caribe expandido. Revisiones estudiantiles en clave visual
ANABEL MARTELL
- 22 Estudio del enfoque ecológico en las series fotográficas de la artista y activista jamaicana Courtney Desiree Morris
OLEINI GONZÁLEZ MARTÍNEZ

- 30 Memoria e identidad del Caribe colombiano. Dos enfoques: Álvaro Barrios y Edwin Jimeno
LUCIA BORDÓN PARDO

ENTREVISTAS

- 37 En el Departamento también se generó una relación humana muy sólida, muy sincera... Entrevista a la Dra. María de los Ángeles Pereira en homenaje al aniversario 90 del Departamento de Historia del Arte
MARIANA MORA CANDIA
- 43 «Soy un mediador»: la labor artístico-pedagógica de Duvier del Dago. Entrevista a Duvier del Dago, artista y profesor de la Universidad de Las Artes
FLAVIA VALLADARES



EN PORTADA

De la serie Iconografía política.
DUVIER DEL DAGO

► ACUARELA Y TINTA CHINA SOBRE CARTULINA /
70 CM X 100CM / 2007.

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Amanda García Roche

DISEÑO Y REALIZACIÓN

Alexis Manuel Rodríguez

Diezcabezas de Armada

COMITÉ EDITORIAL

Kirenia Rodríguez Puerto

Mariana Mora Candia

Flavia Valladares Más

Alejandro M. Fernández Quintana

Anabel Martell Prieto

Jorge Luis Marrero Bobadilla



Facultad de Artes y Letras,
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G,
Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba.
CP 10400
www.fayl.uh.cu



EDITORIAL

Dirección

de Publicaciones Académicas,
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G,
Plaza de la Revolución, La Habana,
Cuba. CP 10400

✉ editorialuh@fayl.uh.cu

📘 editorial.uh.98

La historia del arte en nuestros días.

¿Y la del Caribe? Problemas y desafíos



YOLANDA
WOOD

El tema que les planteo muestra claramente dos cuestiones en íntima relación, pero que, a su vez, proponen reflexionar sobre uno y otro aspecto para establecer así una pertinente conexión que nos conduzca a lo que atañe a esta conferencia sobre el papel del historiador del arte en el contexto actual, con lo cual, en la invitación oficial a esta conferencia, se me solicitó incluir qué propuesta metodológica puedo hacer para el estudio de la producción visual en el Caribe. Entonces, eso me sirvió de guía para estructurar esta presentación según las dos partes enunciadas, pues preguntarnos acerca de nuestra disciplina en la actualidad podrá conducirnos a pensar sobre algunas impaciencias en relación al historiar del arte del Caribe, sus problemas y desafíos,

que, por obvias razones, nos interpelan muy directamente.

La Historia del Arte es uno de los campos disciplinares que ha tenido más efectos de cambio en el último cuarto de siglo, e incluso desde antes, cuando en los años 60-70 se impugnaba su capacidad para asumir los impactos que las artes mismas iban produciendo en el orden del «sistema mundo visual», término que tomo en préstamo de Wallerstein, y al que añado lo esencial de nuestro perfil de estudios. En esa propia denominación emergen ciertas paradojas, si tenemos en cuenta que fue justamente con el Caribe, y en América, durante el siglo XVI, que se reveló la esfericidad del mundo, cuando el orden planetario se hizo moderno-colonial, a lo que he dado en llamar «globalización

primera parte», como ocurre en las películas supertaquilleras. Pero ahora, en la segunda mitad del siglo XX («globalización segunda parte»), el asunto se presenta con otras complejidades y en nuevas circunstancias, con importantes implicaciones para nuestra disciplina, por la peculiar inmersión en el universo visual y el lugar que ocupa el «encadenamiento de imágenes [...] recibidas a través de diversos medios audiovisuales» (Rojas Mix 2006, p. 1).

En ese proceso, los cambios que se operaron en las expresiones artísticas durante los años 60 fueron muy importantes, cuando nuevas tendencias discutían con el expresionismo abstracto que tanto aportó a los imaginarios artísticos de entonces y hasta hoy, pero que entraban en contradicción con un mundo artístico que estaba indagando sobre la desmaterialización del arte, entendida en sus relaciones dialógicas con las industrias culturales, los medios de comunicación masiva, la publicidad y el cine, entre otras manifestaciones, así como con el conceptualismo y el territorio complejo de las expresiones contraculturales. Se trató de una nueva dinámica de las producciones creativas, con base en lo artístico-visual, que parecían generar una profunda crisis para la historia del arte, tal como la habíamos aprendido según sus bases modernas, por ciertas incapacidades para sistematizar los caminos que tomaban las artes en aquellos tiempos que se mostraban nuevos e inquietantes

y que, si bien tenían antecedentes vanguardistas relevantes en las obras de Marcel Duchamp y el surrealismo, entre otros, ahora adquirirían dimensiones cada vez más extendidas y diversas, comprendidas como contemporáneas y posmodernas.

Tal como de algún modo había ocurrido con la historia, voces muy reconocidas de prestigio internacional, por ejemplo, Arthur Danto (1990), comenzaron a referir también el fin de la historia del arte, lo que de cierta manera se ponía muy en evidencia por las dependencias teóricas y metodológicas entre estas dos disciplinas científicas. Lo cierto es que no era la historia del arte la que parecía caer en un ataúd para que asistiéramos a su velatorio, sino que lo que se estaba desmoronando era justamente aquella historia del arte enfática que se sostenía sobre los fundamentos de una narrativa lineal y fuentes filosóficas y estéticas insuficientes para abarcar los nuevos problemas con los que emergía la contemporaneidad en las artes. Fue un sismo que conmocionó las bases mismas de la historia del arte, que, como hemos dicho, ya había sido impactada por algunas tendencias de las vanguardias históricas. Pero ahora esas marcas transgresoras agudizaban sus efectos por la incidencia en el «sistema mundo visual», con todos sus medios reproductivos a gran escala, la intensidad de las migraciones ante las crisis planetarias sucesivas, los sistemas electrónicos, la popularización de la

fotografía, en especial, la televisión (recordar cómo vimos los desastres de la Guerra de Vietnam en vivo y en directo, así como los triunfos de la Revolución cubana), y la apertura al mundo digital con sus recursos de virtualidad expandidos.

Lo antes expuesto ocurría en un clima de profundas contradicciones políticas, donde destacaban los movimientos por el reconocimiento de los derechos civiles y de las minorías, entre ellos, los de los jóvenes, los negros y las mujeres; mientras que nuevos poderes se proyectaban sobre América Latina y el Caribe, región en la que, con sus botas de siete leguas, el imperialismo estadounidense fundó la

Escuela de las Américas para formar militares especializados, la reacción estableció dictaduras sangrientas y realizó ocupaciones militares como la de Bahía de Cochinos, Granada o la Revolución de abril.

En medio de la Guerra Fría y las tensiones que darían lugar a la caída del muro de Berlín el mundo cambió. Todo circulaba con mayor intensidad y también lo hacían las imágenes para diferenciar cada vez más lo moderno de lo contemporáneo que emergía como una

estrategia de poder y un concepto, más que como una temporalidad estético-artística, como una tendencia de pensamiento que requería ser considerada desde nuevos supuestos teóricos y metodológicos que cada vez relacionaban más el artista a su producción, la obra a su contexto y los valores sensoriales a la crítica, porque, según Susan Sontag (2022), «la nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial [...], su abundancia material y exagerado abigarramiento [...]. Se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales».

Al desmontarse la comprensión de la historia del arte como una sucesión de estilos, tendencias y movimientos, se producía lo que Arthur Danto llamó una revolución conceptual, orientada a entender el pluralismo artístico con una multiplicidad de medios, situación que nos envuelve hasta el presente, y que Roberta Smith (1974) resumió de la siguiente manera: «todo está permitido en el arte» (p. 258). Ello daba cabida a explorar los límites de lo artístico y, por ende, a cuestionar la condición misma del objeto de la historia del arte ante la disolución física de la forma en lo artefactual, la puesta en valor de lo procesual, el *performance* y los *happening*, como los pensó Allan Kaprow.

Todo parecía orientarse a la necesidad de propiciar una disciplina que abriera sus fronteras para comprenderse a ella



Todo parecía orientarse a la necesidad de propiciar una disciplina que abriera sus fronteras para comprenderse a ella misma desde la interdisciplinariedad, pues no era la historia del arte la que llegaba a su fin, sino los discursos legitimadores de un modelo histórico-progresivo y las tecnologías escópicas de la representación moderna.

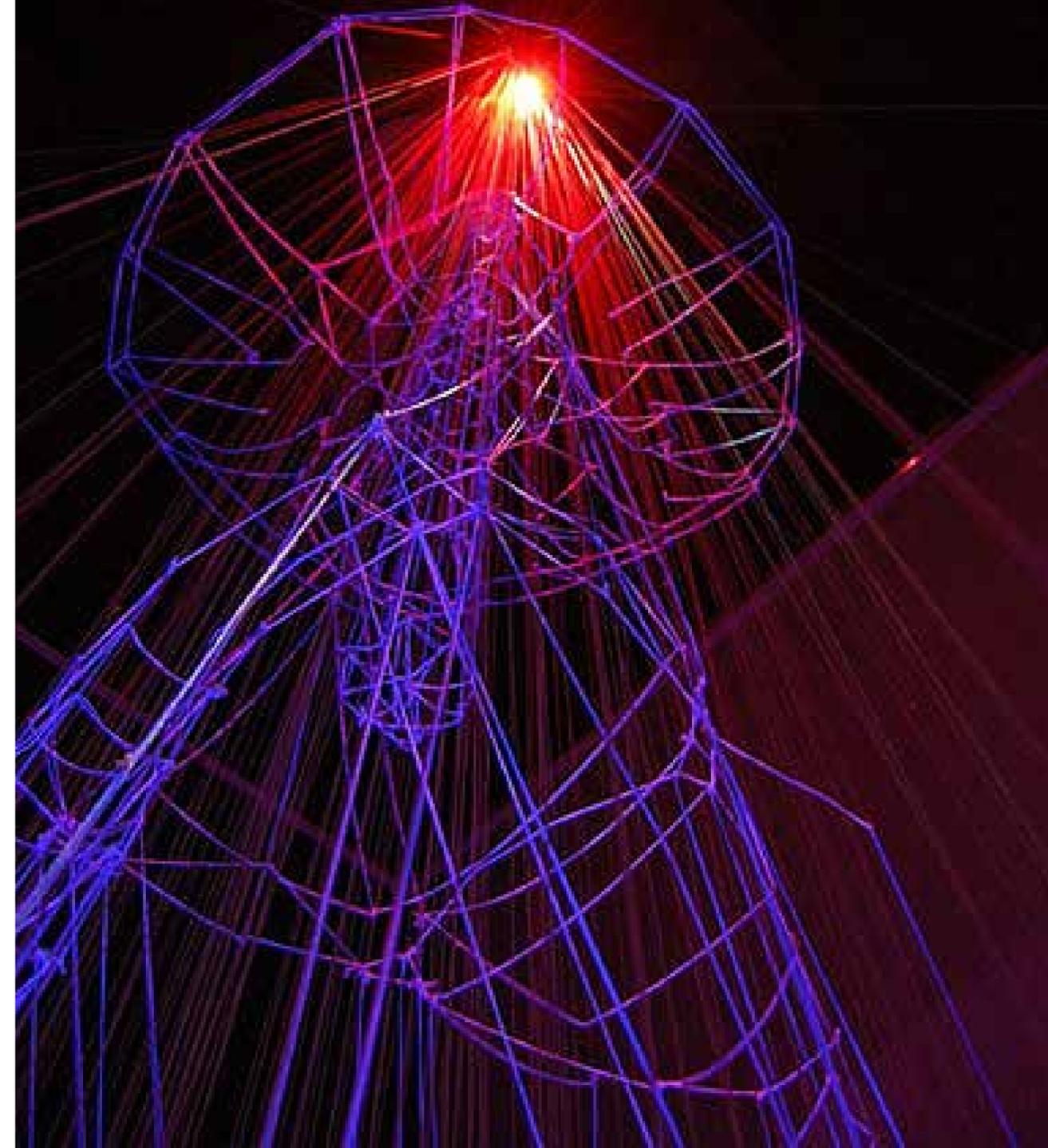


misma desde la interdisciplinariedad, pues no era la historia del arte la que llegaba a su fin, sino los discursos legitimadores de un modelo histórico-progresivo y las tecnologías escópicas de la representación moderna. En el reconociendo de las porosidades disciplinares entre las artes, el papel de los artistas y de los curadores, contribuyó también a comprender la historia del arte desde sus discontinuidades como otra forma de pluralidad, la que, por la diversidad de las subjetividades, experiencias y contextos de los creadores, favoreció la entropía cultural como problema con sus transterritorialidades, sus hibridaciones transculturales, incluido el *in-between* de las diásporas dispersas. Así, la historia del arte relativizaba la historia y el arte, a lo que ayudaron también los espacios polémicos con otros campos emergentes, como los estudios culturales, con el gran jamaicano Stuart Hall, produciendo conocimiento desde Inglaterra, pero con una visión crítica que no ignoraba ni sus orígenes ni los conflictos obreros, juveniles y de los migrantes con sus complejidades étnicas, en la que aún era metrópoli de tantos territorios, y reflexionaba sobre cuestiones en torno a la identificación, la identidad y la representación que son aportes esenciales a los estudios de las artes en nuestro tiempo. Asimismo, se integran las aportaciones de un pensamiento latinoamericano en las voces de Juan Acha, Néstor García Canclini, Marta Traba, entre

muchos otros, y un pensamiento caribeño que emergía desde las islas en las obras de Kamau Brathwaite, Juan Bosch, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Roberto Fernández Retamar, lo que revitalizaba las posturas de resistencia crítica decolonial y antimperialista que alcanzaban eco en muchas de las expresiones de inconformidad y autorreconocimiento de quienes se hacían dignos herederos del Caliban que pensó el escritor barbadense George Lamming, en su libro de 1959, *Los placeres del exilio*.

El autor consideró que ese Caliban fue traído, aherrojado y desnudo, en un barco negrero del mercado triangular para compartir con el indígena, en estas tierras americanas, su espíritu de resistencia y rebelión ante los deseos de Próspero que, según el personaje shakesperiano, está dispuesto a conquistar por la espada o por la lengua (Lamming 2007, p. 21). Entonces, recuperar el lenguaje, la palabra, la escritura en todos sus modos diversos de expresión, incluidos los visuales, resultó parte del gran desafío intelectual de aquellos tiempos, y aún de estos. Las artes visuales no escaparon a esas contingencias en el Caribe. De ese caníbal contemporáneo se derivó un canibalismo otro, como una tendencia de pensamiento psicosocial y cultural que marcó momentos esenciales en la construcción de nuevos paradigmas, valores éticos y estéticos en el universo visual de Nuestra América, incluida en ella, según lo pensó José Martí, «las islas

De la serie Iconografía política.
DUVIER DEL DAGO
► ACUARELA Y TINTA CHINA SOBRE CARTULINA / 70 CM X 100CM / 2007



dolorosas del mar», las Antillas del mar Caribe.

Por su parte, Maryse Condé, nacida en la isla de Guadalupe, aportó una mirada del mayor interés sobre este aspecto, al comprender «el canibalismo como reinención de un concepto para que el sujeto original de esta parte del mundo no fuera más un monstruo, como lo pensó Shakespeare según la imagen de América y del Caribe que eran tendencia en su tiempo, y pudiera presentarse la real imagen del hombre de estas tierras que sueña sus utopías y proyecta su imaginación al futuro» (Wood 2010, p. 102). Esa reinención supone la comprensión de la diferencia, una forma de revertimiento, una versión anagramática. En el *Manifiesto de la antropofagia*, Maryse Condé expresa: «la metáfora del canibalismo se extiende a los creadores», pues, al apropiarse de todo, «el creador/caníbal hace fuego de cualquier madera» (Wood 2010, p. 102). Como es conocido, fue Brasil el que aportó la noción simbólica de ese profundo cambio de sentido. Sin embargo, los fundamentos antihegemónicos de ese pensamiento social en el *Manifiesto...* se localizaron por todo el continente y sus islas con diversas características, quiere decir que se revelaron en todos los terrenos del quehacer humano, de la cultura artística y en la diseminación social de sus mensajes. Se trató de un punto de giro.

En su ensayo «Calibán», Roberto Fernández Retamar distingue la significación

que tuvieron estos procesos para la nueva literatura latinoamericana, lo que considero que tuvo su expresión en el pensamiento visual cuando los creadores comenzaron a transformar la letanía de las tendencias artísticas europeas de finales del siglo XIX y se hicieron portadores de una toma de posición y un cambio ante los modelos de referencia llegados desde el viejo continente. La dirección de esas revueltas se orientó, por aquí y por allá, en el camino del reencuentro con la realidad latinoamericana y caribeña. Como se indicó en el *Manifiesto de la antropofagia*, esa revolución se expresaba con el nacimiento de una nueva lógica. El proceso tenía lugar desde adentro y con la sensible lucidez de los que orientaban los caminos hacia otros modos de expresión de la imaginación creadora. Ese espíritu de época transitó con diversa intensidad y profundidad por nuestros territorios, incluso por los que eran países pero no tenían aún banderas nacionales y tuvieron cultura nacional antes que constituciones republicanas. En noviembre de 1986 Casa de las Américas publicó una bellísima edición del *Manifiesto de la antropofagia* y otros documentos fundadores, y la llamó *Claves del arte de Nuestra América*. Nada más exacto que lo que fueron, un arsenal de ideas que tuvieron diversos niveles de expresión en lo artístico, pero que definían el trayecto de una reivindicación cultural, un nuevo pensamiento social para nuestros pueblos del

que seguimos estando muy necesitados por la manera en que se recolocan la función del arte y de la cultura.

Lo más trascendente en aquellas circunstancias fue el modo en que las escuelas vanguardistas nacidas en Europa no fueron objeto de un nuevo mimetismo, sino que se reinterpretaban y mezclaban con los referentes inéditos que aportaba la cultura local, recursos que resultaron novedosos no solo por los modos de hacer, sino por la manera en que el arte se proyectaba a una nueva dimensión pública, como ocurrió con el muralismo mexicano. El proceso de devorar y metabolizar diferentemente se hizo continental. El lenguaje visual de Próspero había sido el referente de artisticidad y el atributo legitimador de la propia noción de arte. Se trataba de un conflicto no solo de la lengua del conquistador sino de sus lenguajes en todas las esferas de la cultura y el arte impuestos como modelo.

Parafraseando a George Lamming, con ese lenguaje visual fue también que Próspero logró el ascenso al trono, pues la «colonización [...] es sencillamente una tradición de hábitos que se convierten en la forma normal de ver». Lo que se imponía cambiar era esa normal forma de ver, es decir, la aceptada e instituida. Y como no fuimos clonados sino colonizados, el proceso fue posible y ha sido de una gran envergadura en los planos éticos y estéticos. La cultura popular hizo decisivamente el

cambio, mientras que el indio, el negro, lo marginalizado y excluido, entraron a formar parte del lenguaje visual con un canibalismo devorador sin precedentes que fundó la estética de la diferencia. Otra vez los artistas, como ocurrió con Wifredo Lam, serían considerados hechiceros y diabólicos por el modo en que su universo se mostraba extraño y desconocido, en realidad reivindicativo ante la estrategia del poder de Próspero y de los sectores que imponían el gusto dominante. Todo eso hizo rebeldes a los artistas y emancipatorias las obras ante los ojos de Próspero. Quizás por eso Lam expresó que toda su obra era un acto de descolonización.

Con los desfases propios de nuestra diversidad de pueblos se inició una trayectoria que no termina y puede definirse como una nueva estética proveniente de un-otro sistema de valores en la geografía cultural mayor de las islas y el continente, esencial como aporte a la visualidad contemporánea. En ese sentido, Maryse Condé entiende que el calibanismo ha sido irreverente, pues se apropia y crea, desmonta los signos, fusiona técnicas y procedimientos artísticos diversos. Ese mundo de provocaciones no solo le parece a la autora de extrema contemporaneidad, entendida, como ya se ha dicho, como concepto y no como índice de una temporalidad, además de como una forma

de «rechazo intransigente de inscribirse en una línea [...] de pertenencia a una escuela», porque según lo expresaba el Manifiesto antropófago: *tupí or no tupí, that is the question*, o sea, se trata de un problema de existencia, y no solo, sino y sobre todo, un problema de existencia cultural. Así lo pensaba Roberto Fernández Retamar cuando afirmaba: «nuestra cultura, al igual que toda cultura, requiere como primera condición nuestra propia existencia».

Entonces, ¿en qué punto nos encontramos para comprender la historia del arte, sus alcances y el papel del historiador en la coyuntura actual? A esos ámbitos polémicos ya mencionados en el contexto de los estudios críticos sobre la disciplina, se agregaron nuevos problemas que son del mayor interés, relacionados con la aparición en escena de los estudios visuales, cuando se creó, en 1991, ese programa académico que tuvo como figuras de punta, entre otros historiadores del arte, a WJT Mitchell, en la Universidad de Rochester en los Estados Unidos.

Este campo tenía en su genealogía aspectos de la teoría crítica relacionados con los aportes de Adorno y Horkheimer acerca de las industrias culturales, sus fines y efectos; los fundamentos del ideario postestructuralista de Roland Barthes sobre la retórica de la imagen; los discursos sobre el poder de Foucault y



La nueva historia del arte desestabiliza el modelo de una lineal y eurocentrada por un nuevo paradigma heterocrónico de múltiples temporalidades que nadie, como Alejo Carpentier, comprendió para Latinoamérica y el Caribe y que han sido esenciales en las bases metodológicas para los estudios de arte del Caribe.



de la filosofía del lenguaje de Derrida, así como los aportes de la cultura popular y de masas en los años recientes. Se habló entonces de «un giro icónico» que discutía con el logocentrismo, como una cualidad distintiva de la modernidad precedente para instaurar el valor central de la imagen en los tiempos contemporáneos.

Esos enfoques tuvieron un importante aporte en autores también alemanes como Hans Belting y Hors Bredekamp. Especialmente, resalto al primero con su libro *Antropología de la imagen*. En él se preguntaba acerca de por qué si la antropología se refiere al estudio de los seres humanos, se interesaría por las imágenes, y respondía lo que constituye la tesis central de este libro: «una imagen es más que el producto de una percepción. Es resultado de una simbolización personal o colectiva. Si todo lo que pasa por la mirada puede ser una imagen o transformarse en ella [...]. El concepto de imagen pertenece al campo de la antropología» (Belting 2007, p. 14).

Así, el autor resituaba el problema de la imagen desde el cuerpo, la mirada, la percepción y la simbolización. Elementos claves que intervendrán en lo que fraguó desde aquellos años con la llamada nueva historia del arte, caracterizada por la interdisciplina que introducían los estudios visuales como nuevos enfoques y tendencias críticas, y que ya no podían

ignorar los que también habían hecho los estudios culturales —más politizados, ha dicho Anna María Guasch (2005)—, pues habían generado interseccionalidad con el feminismo, los estudios de género, de raza y etnicidad, la teoría *queer*, los estudios coloniales y poscoloniales. Dentro de esos estudios habría que mencionar a Keith Moxey, Nicholas Mirzoeff y Michael Baxandall, entre los más sobresalientes de aquellos años y hasta la actualidad.

Los autores de referencia habían estado interesados en los problemas que para la nueva historia del arte significaba la contemporaneidad. Introdujeron reflexiones acerca de la vida cotidiana y las tecnologías de la comunicación, la importancia del consumidor, la cultura de las pantallas, la agencia y presencia de los objetos no necesariamente considerados artísticos y la experiencia como generadora de significaciones. A todo ello habría que añadir cómo se articulaban las nociones de temporalidad con los «anacronismos» de Didi Hubermann y su idea de que en los objetos habita una múltiple temporalidad que choca y se enreda visualmente para contribuir a las definiciones de sentido; mientras que John Elkins se pronunciaba porque las imágenes no artísticas pueden ser tan convincentes como las canónicas, y escribe con minúscula el nombre historia del arte.

En su versión «nueva» la disciplina incorporaba la visualidad como un acto

social de la mirada, donde la imagen actúa como percepción mediada culturalmente para procesar conceptos o significados. Retengo y distingo estas palabras que no lo son, pues alcanzan la dimensión de nuevas

claves interpretativas: visualidad, acto social de la mirada, imagen, percepción mediada culturalmente. Según lo precisó WJT. Mitchell, citado por Guasch (2005), estos fundamentos de estudio, desafiaban

De la serie *Iconografía política*.

DUVIER DEL DAGO

▷ DIBUJO SOBRE LIENZO, ACRÍLICO SOBRE LIENZO / 82 CM X 145 CM / 2008



a la Historia del Arte, al considerar que: «la cultura visual entraña la liquidación del arte tal y como lo hemos conocido desde siempre. La cultura visual transforma la historia del arte en una historia o teoría de las imágenes. Pero no solo se limita al estudio de las imágenes o de los mass medias, sino que se extiende a las prácticas del ver y mostrar» (p. 5).

Se produjeron, entonces, acciones y reacciones. Una figura de la historia del arte tan importante como Hal Foster discutía estas posturas de los estudios visuales, confrontándose críticamente con ellas, y así lo expresaba:

La mejor manera de renovar la tradición canónica de la historia del arte no consiste en reivindicar, como hacen historiadores como Keith Moxey o Mieke Bal, una «historia de las imágenes», considerando la autonomía estática como retrógrada y abrazar las formas subculturales como subversivas, sino replanteando la noción de «autonomía artística», entendiendo que autonomía es un término «diacrítico» que se define en relación con su contrario, es decir, sujeción, y que siempre estaría situado políticamente.¹

Por su parte, la historiadora del arte Anna María Guasch, quien tuvo una participación

¹ Entrevista realizada a Hal Foster por Anna María Guasch en 2005.

muy significativa en estos debates, reconoció el importante lugar de la antropología en el desplazamiento de la historia a la cultura que proponían los estudios visuales. Así se identifica y extiende el concepto de cultura visual dentro de las proyecciones de la nueva disciplina; bien que se debatía, y aún hoy, si se trataba de un campo de estudio *per se*. Lo cierto es que, con la noción de cultura visual, parecían superarse las propias limitaciones de la historia del arte en cuanto a su objeto de estudio, la obra de arte, abriendo las posibilidades a otras múltiples características y significados que extendían la función del historiador del arte en el contexto actual. Es decir, se amplía ese concepto a objetos extraartísticos y otros productos culturales, e importan mucho las materialidades, los procesos, los medios, las técnicas, el poder, los mitos, los ritos, los saberes y sus relaciones, los viajes y las migraciones. Y como lo piensa José Luis Brea, también la vida social de las imágenes y sus formas de circulación, incluidas las virtuales y digitales en las plataformas del «sistema mundo visual», como le he dado en llamar.

La nueva historia del arte desestabiliza el modelo de una lineal y eurocentrada por un nuevo paradigma heterocrónico de múltiples temporalidades que nadie, como Alejo Carpentier, comprendió para Latinoamérica y el Caribe y que han sido esenciales en las bases metodológicas para los estudios de arte del Caribe. A propósito, publiqué el

texto «La aventura del tiempo» en mi libro *Arte del Caribe: praxis y contexto*, del año 2000. Comprender el sitio heterotópico que es el Caribe, reconociendo los diferentes tiempos según el lugar y la complejidad del espacio dentro de su geografía cultural, que es ya en sí misma una forma de analizarlo en clave espacio-temporal, y la anacronía de las imágenes, por el habitar en ellas de los tiempos en simultaneidad y coexistencia, pues las temporalidades son objeto importante de la reflexión visual, entendiendo esa temporalidad en su sentido multidimensional para el Caribe, han hecho que me interese el tiempo histórico en su interrelación con el tiempo etno-histórico, histórico-artístico y el tiempo psicológico o tiempo de la memoria.

Podemos comprender la importancia de una historia del arte descentrada para esta región, desde estos fundamentos críticos, a la que además podría aplicarse no solo la noción de múltiples fragmentos territoriales —archipiélicos— y de segmentos culturales que dislocan el sentido de las grandes narrativas acorde con el modelo rizomático de Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su libro *Mil mesetas*, y que contextualizó para el área del Caribe el gran escritor martiniqués Edouard Glissant, al comprender en esa complejidad de interconexiones la cultura y el arte de la región. En ese sentido, el ensayo «Diálogos y convergencia en el Caribe», publicado en ese libro, puede resultar de interés.

Entonces, este modo de repensar las relaciones del arte con la cultura de una manera interdisciplinar, desde los conceptos de conocimiento, poder y subjetividad, para considerar una práctica historiográfica que reflexione desde las imágenes, cómo funcionan y de qué son capaces, más como campos de significado que como objetos físicos reconocidos por su artisticidad, me parece de gran utilidad para la función del historiador del arte en los tiempos actuales y, en particular, para construir la historicidad del arte desde el Caribe mismo.

Un concepto de arte más abierto y libre en el sentido que lo pensaba Anna María Guasch (2005), «desplazando la atención del objeto/obra a su dimensión pública y a su vínculo con la experiencia cotidiana, ya no se trataría del objeto-objeto, nominalista, ni del objeto-sujeto, antropológico, sino de un objeto» (p. 72). Esa noción de «objeto situado», entendida, según la teoría fotográfica, como una figura bien centrada en el campo visual del registro, nos remite también a la de «pensamiento situado», y se podría decir que, como este último, todo objeto está situado; entonces, lo que importa es dónde, para quién o quiénes, cuándo y cómo está situado. Esto me conduce a pensar en la importancia del contexto que define al objeto situado como un objeto cultural, en el que hay algo metafórico sobre lo emancipado y alternativo.

Entonces, aparecen muchas posibles preguntas acerca de la segunda parte que

se proponía en este texto, acerca de qué propuestas metodológicas pueden derivarse de estos temas para una historia del arte del Caribe. Y aquí rectifico sobre lo escrito en esta denominación, pues no he hecho uso de ella en mis varias décadas de investigación, y me explico: no he empleado el término «historia del arte» justamente porque, desde que comencé mis estudios, entré en crisis con los fundamentos sobre los cuales yo misma me había formado como historiadora del arte, y puede confirmarse que en ninguno de mis libros, artículos y otros textos, he hecho uso de este término.

En mi afán de estudiar el Caribe desde el Caribe mismo, me distancié de esa noción de historia del arte porque, justamente, entendía que había que discutir con ella. Más bien, comienzo cada uno de mis cursos distinguiendo que el proceso que vamos a estudiar no se identifica con la estética enfática que secuencia una historia lineal y sucesiva de estilos y tendencias, comprendiendo que no era posible desplazar esa narrativa —lo que no significa desconocerla—, pues tiene su origen en los espacios del poder metropolitano y, claro, parte de otras experiencias artísticas y culturales, de los «nuestros periféricos» y coloniales, que vivieron otras prácticas y modos de hacer. Con mis viajes de estudio a países de Europa y a Estados Unidos comprendí que esa secuencialidad no era válida ni siquiera allá, sino el resultado de un

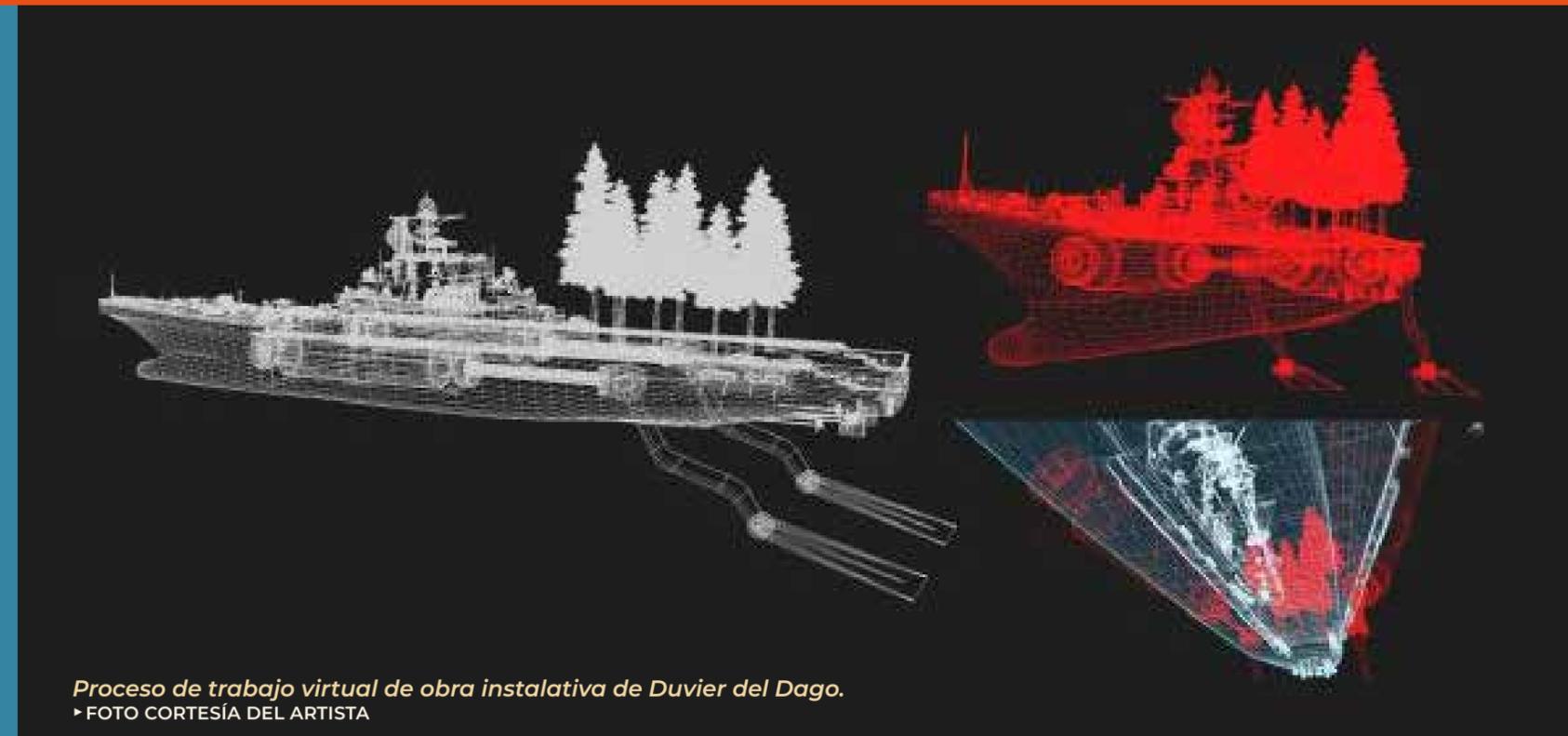
discurso de poderes y saberes —hegemónicos y elitistas— que desconocieron otras numerosas prácticas actuantes en ese espacio y en simultaneidad.

Del mismo modo me resultó conflictivo sustituir la palabra Caribe por caribeño, con la intención de no generar un determinismo, sino de propiciar la pertenencia a una diversidad, incluidas sus diásporas, para que en la noción de esa geografía cultural se pudieran comprender las dinámicas de extensión-contracción de su espacio y, sin separarme de esa noción de pertenencia a un lugar, entender la región más como sustantivo que como adjetivo.

Debo confesar que estas nuevas tendencias de los estudios culturales y visuales no fueron mis estrategias de análisis cuando los estudios sobre el Caribe cobraron sentido en mis investigaciones y docencia universitaria. En 1985 impartí el primer curso de Arte del Caribe en la Universidad de La Habana y, desde entonces, continué ampliando y profundizando esos caminos iniciados, esencialmente abiertos, con el fin de enseñar lo que yo nunca aprendí en mi formación como historiadora del arte.

Desde ese momento, han sido muchas las experiencias, y con estos nuevos enfoques se construye más y se hace más productiva la posibilidad de dar sustento teórico y metodológico a estos estudios, lo que seguro será una posibilidad abierta para los que se sientan atraídos y comprometidos

Entonces, este modo de repensar las relaciones del arte con la cultura de una manera interdisciplinar, desde los conceptos de conocimiento, poder y subjetividad, para considerar una práctica historiográfica que reflexione desde las imágenes, cómo funcionan y de qué son capaces, más como campos de significado que como objetos físicos reconocidos por su artísticidad, me parece de gran utilidad para la función del historiador del arte en los tiempos actuales y, en particular, para construir la historicidad del arte desde el Caribe mismo.



Proceso de trabajo virtual de obra instalativa de Duvier del Dago.
 ► FOTO CORTESÍA DEL ARTISTA

con hacer del arte del Caribe un espacio de inquietudes, en el que tanto la crítica como la docencia, la gestión y la investigación puedan brindar acompañamiento y estimulación a quienes aportan toda su sensibilidad, creatividad y exigencia a la producción visual en la contemporaneidad, así como tantos que ya no están, pero lo hicieron en su momento. Me refiero a los artistas, quienes nos llevan a comprender el arte no solo como objeto factual, sino en toda su trama conceptual y procesual, incluidas las diversas corporalidades, subjetividades, materialidades, afectos y expresiones visuales que pueden habitar en la cultura. Creo que esas son misiones y compromisos que bien valdría la pena asumir y ampliar desde las múltiples posibilidades que se abren

con una historia del arte en minúsculas, interdisciplinar y crítica, en los tiempos que corren. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTING, HANS (2007). *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores.
- DANTO, ARTHUR (1984). «El final del arte» [en línea]. [Consulta: 2022-09-23]. Disponible en: <https://www.ugr.es/~zink/pensarDanto1984.pdf>
- GUASCH, ANNA MARÍA (2005). «Doce reglas para una Nueva Academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales». En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ed. José Luis Brea AKAL.
- LAMMING, GEORGE (2007). *Los placeres del exilio*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

- ORWELL, GEORGE (1984). «1984» [en línea]. [Consulta: 2022-10-03]. Disponible en: <https://campus.ort.edu.ar>
- ROJAS MIX, MIGUEL (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- SMITH, ROBERTA (1974). «Conceptual Art». En Nikos Stangos, *Concepts of Modern Art*. New York: Harper and Row Publishers.
- SONTAG, SUSAN (1984). «Contra la interpretación y otros ensayos» [en línea]. [Consulta: 2022-10-03]. Disponible en: <https://campus.ort.edu.ar/descargar/repositorioarchivo/108129/SontagSusan-Contra-la-interpretacion-1966.pdf>
- WOOD, YOLANDA (2010). «Maryse Condé. Textos para exposiciones de arte» [en línea]. [Consulta: 2022-10-04]. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/262/semana.pdf>

Cuando la enseñanza universitaria era una «linterna mágica».

Aplicación docente, impacto y trascendencia de la subcolección de historia del arte Luis de Soto



JORGE LUIS
MARRERO

Noventa años cumplió el 30 de marzo de 2024 el nombramiento del Dr. Luis de Soto Sagarra para desempeñarse al frente de Cátedra de Historia del Arte y Filosofía de la Historia del Arte en la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana. Asimismo, esta fecha supone la fundación de lo que hoy es el Departamento de Historia del Arte de la carrera homónima, creada en 1962 en la Universidad de La Habana. Entre las huellas testimoniales de esta trayectoria departamental se atesoran más de 8000 diapositivas de vidrio, material utilizado para la enseñanza de la historia del arte. De esta forma, su conservación y resguardo constituyen una valiosa y numerosa colección universitaria que, si bien se gestiona como patrimonio material, impone sugestión e interpretación como testimonio de una extensa actividad docente desde las primeras décadas del siglo xx.

Se pudiera identificar que el proyecto innovador de la enseñanza de la historia del arte de Soto tuvo su inicio antes de la creación de la Cátedra, pues ya en Filología Clásica estaba presente en sus clases y conferencias. La experiencia alcanzada por él en el Museo de Filología Clásica (1919) (Delgado Toirac 2009) y sus antecedentes en el acopio de diapositivas de vidrio para impartir esta materia les resultaron de incalculable valor para llevar a cabo su proyecto. Asimismo, de gran utilidad también les fueron sus viajes al extranjero y las relaciones establecidas con catedráticos foráneos de la espacialidad.

Con una mirada retrospectiva en el tiempo, se puede apreciar en el Dr. Luis de Soto una trayectoria ejemplar entregada a la enseñanza de la Historia del Arte, una asignatura hasta el momento no comprendida en el programa curricular de la carrera de Filosofía y Letras. Su preocupación por los recursos al servicio de los estudiantes dio origen a su libro *Ars*, en 1931, allanando el camino para la incorporación y reconocimiento de una disciplina que cumpliera con las

exigencias requeridas de los más modernos centros educativos.

Restringida a un solo curso, la enseñanza de la historia del arte tenía que limitarse forzosamente a vastos panoramas, que comprendían desde Egipto hasta nuestros días (primera mitad del siglo xx), de acuerdo con los lineamientos señalados por el titular de la Cátedra en su libro *Ars*. Es incuestionable el esfuerzo requerido para garantizar la eficacia de la enseñanza de una materia con un contenido tan extenso.

Es necesario señalar que la Cátedra de Filosofía Clásica presentaba, en la carrera de Filosofía y Letras más que ninguna otra, puntos de contacto con la materia que habría de explicar más tarde. Fue allí donde pudo ensayar algunas de las reformas que implantaría luego. Particularmente significativa en ese sentido es una comunicación dirigida al rectorado en febrero de 1926 por el Dr. Juan M. Dihigo, quien apuntaba en uno de sus párrafos:

Tengo el honor de comunicar a Ud. que se ha dado comienzo a la enseñanza objetiva de la Historia del Arte en la asignatura de Filología con el uso de linterna para hacer las proyecciones. Como esta es la vez primera que se hace esto en la Cátedra, me interesa ponerlo en su conocimiento por lo que significa como progreso en la enseñanza, que se debe al muy entendido profesor Dr. Luis de Soto. (Himilce y Pogolotti 1957, p. 8).

Por la misma época, de Soto inicia la obtención de diapositivas para conformar su subcolección de filosofía clásica, acumulando una formidable compilación de imágenes del arte de la Antigua Grecia y de Roma. De la misma forma, se va gestando lo que llegará a ser su subcolección de historia del arte, con imágenes del arte universal, en diferentes periodos y manifestaciones.

Los avanzados métodos pedagógicos aplicados por de Soto estaban apoyados por diferentes recursos, pero un medio que ha sido indispensable en la enseñanza de la historia del arte, manteniéndose hasta nuestros días con formatos reactualizados, ha sido las diapositivas. En todas sus conferencias de Soto empleaba material ilustrativo, convencido como estaba de la eficacia de los métodos visuales en la enseñanza, y sabedor de que en la materia-objeto de su especialidad estos se hacían indispensables.

LUIS DE SOTO,

PRECURSOR DE LA TECNOLOGÍA EDUCATIVA

De Soto llevó a cabo una obra educativa enriquecida continuamente con los progresos e innovaciones científicos de la época. En este sentido realizó una serie de fundaciones que sustentaron con solidez el trabajo docente e investigativo: una biblioteca, un Museo de Historia del Arte, textos y una colección de diapositivas de vidrio.

Desde los primeros tiempos de creada la Cátedra, se preocupó por organizar una

biblioteca especializada, que se mantenía al día con la adquisición de las obras de reciente publicación en Europa y con la suscripción a las más importantes revistas de arte y arquitectura. La biblioteca se nutría de material actualizado gracias, en buena medida, a la habitual y caudalosa correspondencia de Soto con célebres personalidades de la intelectualidad contemporánea.

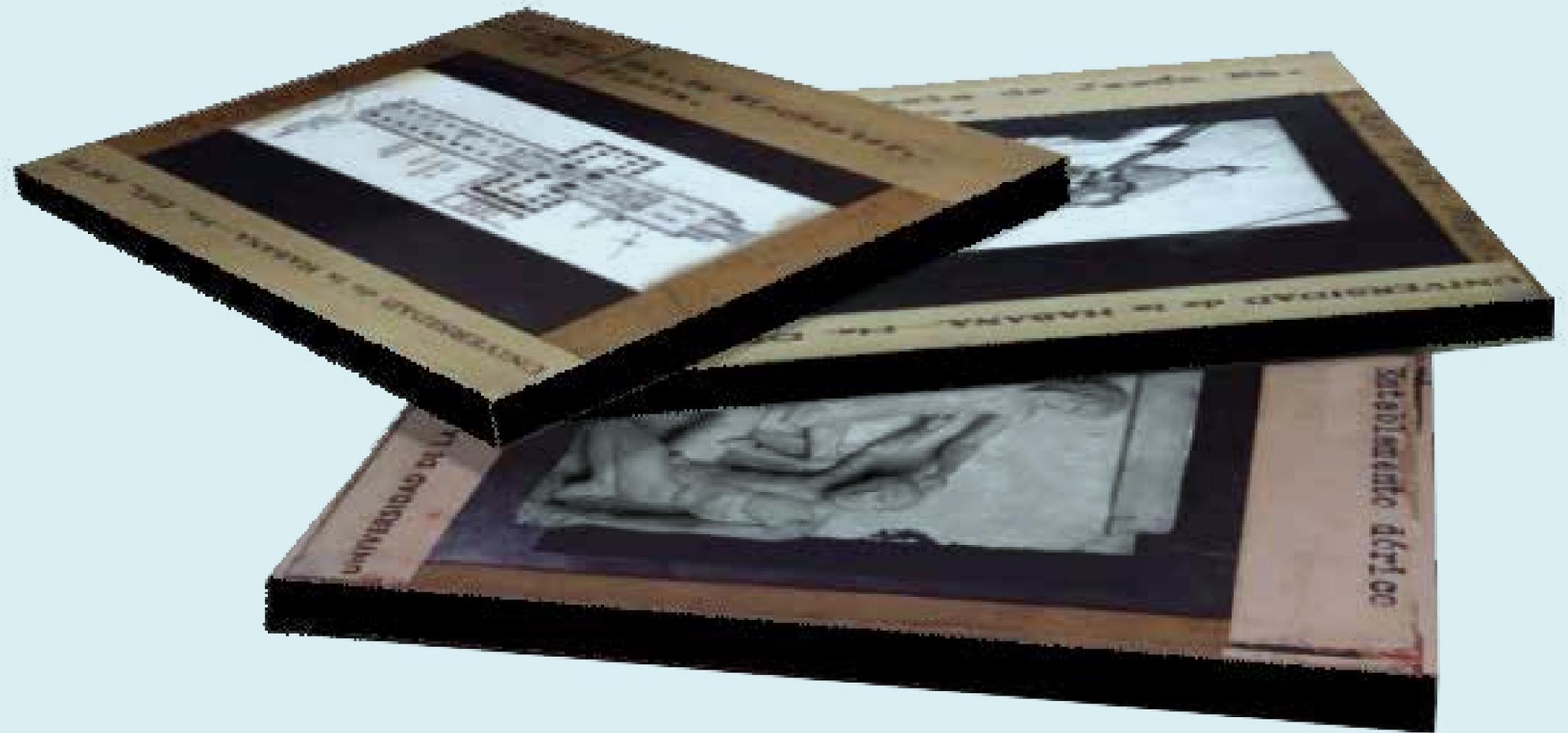
Ante la necesidad de introducir mejoras de carácter práctico y experimental en la forma de impartir la docencia de la Historia del Arte, la enseñanza objetiva no podía encerrar su actividad dentro del marco limitado de la teoría; a la conferencia de cátedra debían acompañar, de acuerdo con el urgente imperativo del progreso científico, la experimentación y la visualización del objeto de estudio con soportes tecnológicos. Otra acción meritoria y trascendente de Luis de Soto fue la creación del Museo de Historia del Arte. Firmemente convencido de que la enseñanza de la Historia del Arte tenía que ser objetiva, desde el mismo momento en que obtuvo esa cátedra comenzó a concebir el proyecto de organizar su museo.

El nuevo edificio de la Facultad de Filosofía y Letras (1952) abrió perspectivas de desarrollo al Museo de Historia del Arte. Pensando en ese nuevo local, de Soto, previsoramente, había planeado distintas adquisiciones de material museográfico. También aquí tabiques móviles crearían subdivisiones funcionales en el amplio salón. Asimismo, para esta

fecha la Cátedra poseía 5 200 láminas y más de 10 000 diapositivas de vidrio. Pero no se trata solamente de pinturas, sino también de manuscritos iluminados, de mosaicos, de vitrales, de acuerdo a la actual tendencia hacia la democratización del concepto tradicional de las artes, defendida tanto en la Cátedra como fuera de ella por el maestro.

Los prolongados esfuerzos de Luis de Soto por completar la colección de copias de vitrales, que alcanzaron a ser doce ejemplares,¹ culminaron con la adquisición del que, a su interés didáctico, une su más honda significación sentimental, el vitral de San Luis, una obra de Labouret-Chaudiere. De esta forma, su patrón quiso unir definitivamente su recuerdo al Departamento que tanto quiso.

En la actualidad, la existencia de más de 8000 diapositivas (incluidas en estas



¹ El museo posee las siguientes copias de vitrales:

- Siglo XI: David, Catedral de Augsburgo
- Siglo XII: Apóstoles (det.) de la Ascensión, Catedral de Le Mans
- Siglo XIII: Resurrección (det.), Catedral de Chartres
- Siglo XIV: Sta. Catalina (det.), Iglesia de Deerrhurst
- Siglo XV: Escudo heráldico, Colección privada, Zurichi
- Siglo XVI: Orante, Iglesia de Hindelbank
- Siglo XVI: Vinci, Leonardo da, Beatriz d'Este
- Siglo XVIII: Dos vidrieras heráldicas, Suiza
- Siglo XIX: Guzmán el Bueno, Guadalajara, España y Virgen y el Niño, Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas, París
- Siglo XX: San Luis, original de Labouret-Chaudiere

la subcolección de historia del arte y la de filosofía clásica) en el actual Departamento de Historia del Arte nos ha permitido transitar desde su fundación en 1934 hasta nuestros días, reunir toda la información que nos permitiera obtener el cuadro más completo posible acerca de su ya longeva y no siempre feliz existencia y visitar sus valores docentes. La labor en torno a la Cátedra es tan extensa y variada, que revisarla toda supondría un libro completo y habrá que hacerlo con más detenimiento por quien escriba la historia de la enseñanza del arte en Cuba.

Indagar en la gestión profesoral de Luis de Soto, con una mirada holística de su quehacer magisterial, nos ha permitido identificar en él a un visionario que aplicaba los más novedosos métodos de enseñanza. No es casual que en reiteradas partes del libro *Homenaje a Luis de Soto*, texto redactado por un grupo de sus exalumnos y colaboradores, se insista en declarar esta particularidad, expresa Mireille García de Franca, doctora en Filosofía y Letras, profesora de la Universidad de La Habana: «fue claro y utilizó un método eficaz para la comprensión

En todas sus conferencias de Soto empleaba material ilustrativo, convencido como estaba de la eficacia de los métodos visuales en la enseñanza, y sabedor de que en la materia-objeto de su especialidad estos se hacían indispensables.

de sus explicaciones, sin descender en ningún momento a niveles de vulgaridad, incompatibles con la verdadera cultura» (Himilce y Pogolotti 1957, p. 5). Mientras, en otro momento del mismo libro se declara que no se imponía una opinión: el *magíster dixit* estaba abolido en espíritu y forma.

Si tratáramos de atribuir alguna teoría que respondiera al método aplicado por de Soto en sus clases y conferencias, sería ineludible referirnos a la Teoría Cognitiva del Aprendizaje Multimedia. Su constante uso de las diapositivas como apoyatura visual del discurso, unido a los testimonios de sus exalumnos y colaboradores por sus satisfactorios resultados en la enseñanza, nos permite reflexionar sobre el valor detectado por él en dicha práctica docente. La sistemática organización, clasificación y abarcadora inclusión de todas las manifestaciones de las artes visuales en su subcolección de historia del arte testimonian lo que hoy en día se ha validado como requisitos de una correcta aplicación de la Teoría Cognitiva del Aprendizaje Multimedia de Richard E. Mayer.²

² Richard E. Mayer propone la Teoría Cognoscitiva del Aprendizaje Multimedia, basada en la idea de que existen tres tipos de almacenaje en la memoria (memoria sensorial, de trabajo y de largo plazo), y de que los individuos poseen canales separados para procesar material verbal y visual. Cada canal puede procesar solo una pequeña cantidad

Para sustentar este criterio se parte de dos conceptos que aportan luces al respecto, uno es el término «multimedia», definido como la presentación de un material verbal y pictórico; donde el material verbal se refiere a palabras, como texto impreso o texto hablado, y el material pictórico abarca imágenes (fotografías, ilustraciones, gráficas, diagramas, mapas). El otro concepto, el «aprendizaje multimedia», es identificado como aquel en que un sujeto logra la construcción de representaciones mentales ante una presentación multimedia, es decir, logra construir conocimiento (Mayer 2011).

Las investigaciones realizadas para validar esta teoría han permitido verificar la eficacia de la misma e, incluso, han contribuido a detectar varios principios que tributan a la mejor efectividad del aprendizaje. Estos principios instruccionales están implícitos en las clases y conferencias de Luis de Soto, lo que expresan las evidencias documentales en la muestra seleccionada.

Atendiendo a lo anteriormente expuesto se evidencia que, de forma empírica, de Soto

de material a la vez y el aprendizaje significativo es resultado de la actividad del aprendiz cuando este construye conocimiento ordenado e integrado. Presentar demasiados elementos a la memoria de trabajo puede sobrepasar la capacidad de procesamiento, por lo que algunos elementos pueden quedar sin procesar. Esto da como resultado la carga cognoscitiva.

aplicaba en sus presentaciones multimediales los principios que sustentan la Teoría Cognitiva del Aprendizaje Multimedia, distinguiendo que las personas aprenden mejor con imágenes y narración, que de imágenes y textos. De igual forma, estos principios están respaldados por un aspecto significativo en su magisterio, el dominio de la materia.

Partiendo de estas premisas, se puede concluir que de Soto se anticipó en aplicar lo que años más tarde la tecnología educativa identificó como Teoría Cognitiva del Aprendizaje Multimedia. Asimismo, dotado de un talento múltiple, pudo dispersarse por la diversidad de su interés en la vida. Pero su mérito mayor estribó, y ese es su triunfo real, en subordinarlo todo a un interés primordial, especie de superestructura: su vocación por la enseñanza del arte, que centró y fijó su trayectoria vital y su obra. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELGADO TOIRAC, GLISEL (2009). «La enseñanza de la filosofía clásica» [tesis de maestría]. La Habana: Universidad de La Habana.
- ESTEVE, HIMILCE; POGOLOTTI GRAZIELLA (1957). *Homenaje a Luis de Soto*. La Habana: Universidad de La Habana.
- MAYER, RICHARD E. (2011). *Aprendizaje multimedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOTO SAGARRA, LUIS DE. (1995). *Ars. Resumen de un curso de Historia del Arte*. La Habana: Pueblo y Educación.

Galería DUPP

o el deseo de obicuidad*



DANNÉ
OJEDA
HERNÁNDEZ

* Fragmento de la tesis «Proyectos-arte en acción de reescritura», tutorada por la Dra. Yolanda Wood y presentada en opción al título de Máster en Historia del Arte en el año 2000.

Galería DUPP¹ —tercera pragmática— se desarrolla a finales de la década de los noventa, a partir de 1997, y, casi de manera conclusiva, acoge las ideas programáticas fundamentales desarrolladas en las ediciones anteriores. A saber, una estimación hacia la experiencia vivencial tanto del artista como del receptor, materializada fundamentalmente a través de la acción performática y vinculada al empeño promocional de los resultados individuales que componen el grupo de René Francisco. Es así como establece Galería DUPP una continuidad con el status promocional inherente al Departamento de Arte y Exposiciones, instituido en la segunda edición de este proyecto artístico-pedagógico, como consecuencia de la singularidad que a DUPP le confiere su calificativo de galería.

¹ La integran Beberly Mojena, Yoan Capote, Inti Hernández, Juan Rivero, David Sardiñas, Omar & Duvier, Julio Ruslán, Junior Mariño, Alexander Guerra, Mayimbe, JEF, Wilfredo Prieto, Michel Rives, Iván Capote, Yosvani Malagón. Recientemente, se le unieron Glenda León y James Bonachea.

Justamente, la reducción de la pragmática a sus iniciales responde a ambos objetivos, pero sobre todo al compromiso grupal con el arte, entendiéndose este como extensión de la vida misma. En este sentido, la recuperación de un espacio público no se hace sucumbiendo a la necesidad del otro (el receptor), a la manera de La Casa Nacional, La región de Ismael, etc., sino proponiendo diversas miradas desde el arte mismo. Si otrora se confundían los roles artista-persona común, esta vez se perfilan como estamentos diferenciados. Si antes la verosimilitud de las acciones (una suerte de «arte de lo habitual») no se distinguía apenas de la propia vida y por esa intimidad resultaba poco familiar al arte mismo; ahora se recobra una zona configurada por los movimientos neovanguardistas, que se sitúa, justamente, en esa frontera arte-vida. Galería DUPP es, en esencia y gracias a su ubicuidad empedernida, una acción performática.

Acción performática, desde su proyección como galería carente de espacio físico predeterminado, que origina una especie de «gitaneo» en el cual nunca se establece

carpa fija. La preparación de cada suceso —los cuales aparecen según necesidades individuales o carencias detectadas entre sí o en el contexto artístico— desata una serie de hechos que culminan, generalmente, en una gran acción reflexiva que es sometida a crítica, colectiva e individual, una vez llevada a término.

«En busca de una huella» (1997), viaje a Jaruco tras las intervenciones que hiciese Ana Mendieta en esa zona, en 1981, fue el estreno de su nuevo andar trashumante. Al mismo se le unieron Gerardo Mosquera y Lupe Álvarez, especialistas que conferenciaron *in situ* sobre el acontecimiento. La experiencia del lugar era lo primordial para entender la relación intrínseca del cuerpo con la naturaleza, al unísono que constituía el testimonio eficaz para ocasionar ataduras afectivas con el receptor. Esta acción fungió como entrenamiento anterior al primer festival de *performance*.

La variante de los festivales de *performance* (Primer Festival de *Performance* Ana Mendieta, UNEAC, 1998; Segundo Festival de *Performance* «El pabellón del vacío», Pabellón Cuba, 1999) quizás surja para animar en nuestro campo artístico esta extinta práctica, de ahí su dedicación a tan emblemática figura; pero al mismo tiempo por el privilegio de la acción misma y lo que esta representa en tanto experiencia activa. Mas es pertinente la observación de que la reválida del *performance* en estos casos

pudiese funcionar como contracorriente a la realización de obras imperecederas, que se insertaran sin reticencias a la industria de la cultura, tal y como sucede en este momento con la generalidad de las prácticas artísticas editadas en los noventa.

No analizaremos aquí el condimento artístico de cada una de estas macroacciones. No es ese nuestro objetivo. Baste señalar, al respecto, que son la expresión de un laboratorio de enseñanza, y que si deficiencias afloran, estas se corresponden con un lógico estadio de perfeccionamiento y maduración de los implicados. En esta dirección también madura la propuesta en general; ejemplo de ello lo es el segundo festival, más cohesionador que el primero, dado fundamentalmente por la idea de un espacio culturalmente vacío que había que llenar, que pretendía aunar la orientación de las prácticas involucradas.

Todas estas objetivaciones culturales desarrolladas con la tercera pragmática, favorecen de manera íntegra el desarrollo de nuevos modelos de comunicación, específicamente de todo aquello que interviene en el acto de la comunicación misma: expresiones corporales, guiños, inflexiones declamatorias, indumentaria, etc. Es decir, todo aquello que, con el solo hecho de manifestarse al unísono de la palabra, incide y condiciona la recepción del mensaje y su emisor. A esta cualidad pudiéramos llamarle «ambiente comunicativo».

De este modo, favorecer el desarrollo de este «ambiente» pudiese estar relacionado con la insuficiencia atribuida al lenguaje verbal como signo privilegiado para manifestar veracidad y experiencia. La insuficiencia expresiva del lenguaje como intermediario entre acontecimiento y sentido ha sido nombrada holgadamente en distintos foros de discusión. No obstante, ejemplos de esta problemática pudiesen ilustrar mejor cuanto referimos. En una fase primaria de la lengua ewe, pueblo negro que integró la población de Ghana, un mismo vocablo, según se pronuncie con mayor o menor intensidad, adquiere connotaciones opuestas, significa grande o pequeño, cercano o lejos, etc. ¿Cómo traducir semejante operación lingüística?

Otro ejemplo, diferenciado del anterior, es la insuficiencia de los elementos comunicativos aislados, la cual se ha evidenciado en el ámbito de la danza experimental contemporánea. Muchos de los espectáculos que tienen lugar ponen de manifiesto la limitada gramática del gesto, y no solo han transgredido las normas del baile tradicional por medio de movimientos corporales que pudiesen indicar fallos de ejecución y que contrariamente se ejecutan distorsionados a conciencia, sino que han apoyado al gesto con la irrupción de la palabra en un escenario que parecía existir solo para el sonido del cuerpo.

Por tanto, el propiciar tal «ambiente comunicativo» induce a pensar, además, en



Dibujo
(cortesía del autor)
DUVIER DEL DAGO



Todas estas objetivaciones culturales desarrolladas con la tercera pragmática, favorecen de manera íntegra el desarrollo de nuevos modelos de comunicación, específicamente de todo aquello que interviene en el acto de la comunicación misma: expresiones corporales, guiños, inflexiones declamatorias, indumentaria, etc. Es decir, todo aquello que, con el solo hecho de manifestarse al unísono de la palabra, incide y condiciona la recepción del mensaje y su emisor. A esta cualidad pudiéramos llamarle «ambiente comunicativo».



la naturaleza del lenguaje, en la importancia de la confluencia de múltiples signos de expresión, algo que, como hemos advertido, distingue buena parte de la pragmática en sentido general.

Este carácter radicalmente público que caracteriza a Galería DUPP ha derivado, por una parte, en *marked sites*, según consta en las llamadas de atención realizadas en «Con un mirar abstraído», La Rampa (1999); una propuesta de recuperación de

la praxis artística nacional, que hacía a los transeúntes de paso por el lugar detenerse a reevaluar las losas empotradas en la acera de La Rampa, que pisaban a diario, y que, a su vez, constituyen la evidencia de una serie de artistas representativos de nuestra vanguardia plástica cubana.

Estos «sitios marcados», pertenecientes al paisaje urbano, insistían en un desenterramiento, pues se trataba además de reconsiderar el fenómeno de la abstracción en Cuba y de la pertinencia actual de este discurso; acción esta que se complementa con varias de las exposiciones individuales de los estudiantes inmiscuidos en DUPP.² Este último aspecto habla, una vez más, del carácter concatenado de las acciones previstas por la galería, al tiempo que constata su cualidad de evento performático en tanto macropropuesta. «Con un mirar abstraído», por su sencillez y envergadura, ha sido una de las más logradas intervenciones, dada la real comunicación establecida entre artista y espectador. Notable resulta cómo la abstracción aquí es tratada, no como ausencia de referente, sino todo lo contrario. Esta manera de hacer es el resultado o, como en el caso que nos ocupa, la causa, de un proceso de depuración que la implica, pero que, está condicionada por una (paradójica) materia

² Remitirse a «Imposibilidad del interior», exposición personal de J. Ruslán Torres Leyva, Fundación Ludwig de Cuba.

sociológica. Tal es el caso de la obra de Ruslán Torres, cuyas rejas o cuadrículas espaciales surgen del estudio sobre la incomunicación, los resortes de poder, etc., que incluye videos-acciones en solares, *performance*, entre otras intervenciones básicamente multitudinarias.

Otra de las manifestaciones del carácter público de Galería DUPP es lo que pudiéramos denominar «mismas construcciones re-emplazadas». Nos referimos a una serie de estructuras coyunturales, determinadas por el lugar en el cual serían colocadas, y en muchas ocasiones realizadas con las mismas estructuras materiales que distinguen el sitio elegido. Pensemos en «La Época», intrusión en el centro comercial homónimo (1999), y luego en la recién concluida intervención «Espacio para llenar un siglo» (calles de la Ciudad de La Habana, 31 de diciembre de 1999). Aquí funciona muchas veces el objeto redimensionado; lo mismo, pero diferente; una suerte de hacer extraordinario lo ordinario, o comunión entre lo prefabricado y lo creado, que impone una mirada diferenciada y, sobre todo, distanciada del objeto en cuestión. Los vestidos de *nylon* de Beberly Mojena, la instalación de percheros de J. Ruslán Torres, y el video-instalación de Inti Hernández, re-emplazados en La Época, se activan como ejemplos convincentes.

Por su parte, «Espacio para llenar un siglo» fue solo una simulación de cartel urbano en el que aparecía dicha frase, enfático en el instante en que es leída la

información presentada: «Lugar: Aquí, Fecha: Ahora». Investir al espectador del compromiso del aquí y el ahora, para con los demás y para consigo mismo, es lo que se privilegia. Este mensaje comparte lazos sanguíneos con el afán de apresar la instantaneidad característica de Duchamp y sus *ready-mades*. Transmitir la importancia, por perecedera e irrecuperable, de la fracción de segundo que vive y mata cíclicamente al ser humano, de «esa especie de relojismo», es vital para concientizar la dosis de responsabilidad que le corresponde como individuo contemporáneo.

Mirando atrás, podemos suscribir la intrusión en «La Casa Nacional», como otra variante de estas «mismas construcciones re-emplazadas». Esta manera de fusionar lo público con lo privado podemos observarla en René Francisco, desde varios puntos de vista. En primer lugar, desde la propia estrategia intervencionista grupal que proyecta, en tanto: 1) se involucra con los integrantes de Galería DUPP, al tiempo que les conmina a interrelacionarse entre sí mismos, provocando en algunos casos una suerte de anonimato autoral, que echa por tierra —aunque no siempre en todos los casos— el concepto de originalidad en el sentido de unicidad; 2) vinculación activa de DUPP con los receptores pertenecientes o no al campo artístico.

En esta misma tesitura, podemos colocar otros ejemplos evidentes en su propuesta

creativa individual. Tal es el caso de la exposición conjunta con Lidzie Alvisa, «El nacimiento de Alicia-El cumpleaños de Malevi», en el Centro Wifredo Lam, en 1996, en la que confluye el nacimiento de Alicia, la hija de ambos, y «el deseo de nombrarla con obras». La expo-acción despliega una parafernalia de objetos que documentan el parto o que aluden al alumbramiento, a la im-paciencia. Otros —como las piñatas elaboradas por René Francisco en comunión con Santiago Ibáñez y un sinnúmero de personas que se sumaron al acontecimiento (otra de las manifestaciones grupales de creación)— participan de un universo iconográfico multirreferencial, lo mismo sacados de la historia del arte, como de los *mass media*, de lo «culto», de lo «popular», y, una vez más, de lo público o de lo privado. ¿Otro sujeto esculturado?

Todo se nos presenta a modo de acción performática, dada por la elaboración de las piezas y por la celebración del ritual del cumpleaños. El espectador husmea en una realidad que es la vida misma estrellada en el contexto institucional. «El parto, la creación, son una misma cosa que arroja dos resultados objetuales diferenciados» (Alvisa y Rodríguez 1996).

En un territorio más personal, pero no menos «escandaloso», «Tubo Sutra» (Galería Habana, 1999) vocifera lo supuestamente obsceno de la sexualidad, las im-posturas vedadas al ojo público, haciendo del

espectador un mirón desprejuiciado que coquetea con el placer, en el momento que se somete a la experiencia perceptiva. En esta intervención es el material, los tubos de pasta dental, el que anuncia el uso público, el manoseo de todos. Y precisamente es esto lo que René aprovecha, un producto masivo, de bajo costo, archirreconocido por todos en el uso cotidiano.

Recuerdo ahora una anécdota de René Francisco en la que, ante el asombro de un extranjero por la desnudez de los tubos de pasta nuestros, exclamó: «son tubos faltos de identidad». Y es esa «falta de identidad» que dicho objeto destila, que no de identificación, es la que René aprovecha para apropiárselos, dotándolos tanto de historia como de personalidad. Los tubos de pasta dental son un ícono de René Francisco, estampados muchas veces como cota de su propia firma. Desde su macropropuesta de proyecto-arte, pasando por vínculos esporádicos con otros artistas, hasta su íntima elaboración de obras, claman a gritos una comunión social. Como parte de la piel camaleónica que posee, es que sobresale la evidencia de la pragmática, como una variante más de su obra creativa. ■

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALVISA LIDZIE; RODRÍGUEZ, RENÉ F. (1996). «Revelando intimidades». En catálogo *El nacimiento de Alicia/El cumpleaños de Malevi*.

Dossier de investigaciones estudiantiles sobre el Caribe: arte y contemporaneidad en un Caribe expandido. Revisiones estudiantiles en clave visual



ANABEL
MARTELL

* Selección de textos a cargo de la autora.

Nacido con el propósito de visibilizar la producción científica estudiantil asociada al Caribe, el presente dossier surge también como un empeño «otro» de contribuir a la sistematización de conocimientos asociados a las prácticas y problemáticas del arte contemporáneo de la región. Dicho interés se corresponde con los principales objetivos de Arte del Caribe II, asignatura que integra el plan de estudios de la carrera de Historia del Arte, y de cuyos ejercicios académicos derivan proyectos como el presente.

Los textos compilados constituyen una selección de informes investigativos desarrollados por varios alumnos, en el

pasado curso 2023, dentro del marco de la asignatura. Los mismos consisten en breves ensayos a través de los cuales sus autores exploran el universo visual del Caribe, destacando el carácter decolonial de los discursos artísticos contemporáneos, enfoque que también define a los textos agrupados bajo esta iniciativa.

En concordancia, *Arte y contemporaneidad en un Caribe expandido. Revisiones estudiantiles en clave visual* constituye una propuesta que privilegia –tal como sostiene el propio título– una visión del Caribe que desborda las coordenadas geográficas demarcadas por el mar homónimo, y en su lugar, abraza nociones de índole histórica y socio-

cultural. En este sentido, el dossier, reúne acercamientos a las poéticas de artistas pertenecientes a enclaves del Caribe tanto hispano como no hispano, insular y continental, que aparecerán en sucesivos números. Incluso, en este compendio no se desdeña el quehacer artístico de creadores proveniente de otros enclaves del orbe, pero cuya obra se halla marcada por la impronta cultural de las comunidades diaspóricas del Caribe como es el caso particular de Jean-Michael Basquiat, o la revisitación contemporánea de una obra emblemática del arte puertorriqueño «El Velorio», de Francisco Oller, que integrarán próximamente el Boletín.

Los textos acá reunidos —asentados en objetos de estudio claramente definidos— conforman de manera conjunta un panorama variado en lo que respecta a manifestaciones, recursos artísticos y líneas discursivas; pluralidad que propicia diálogos en torno a la diversidad enunciativa y reflexiva que tipifica al arte contemporáneo del Caribe. De modo que, si bien los ensayos resultan aparentemente distantes entre sí desde el punto de vista temático, son textos en cuya urdimbre se evidencia un entramado de conexiones que permite confrontar el interés de múltiples creadores, por favorecer la configuración de imaginarios visuales y discursos críticos enraizados en los tópicos de la memoria y la relectura del pasado, o en la aproximación a los conflictos, derroteros y particularidades de grupos sociales con un desarrollo signado por la colonialidad; fenómeno cuya huella se hace sentir en el ADN cultural del sujeto caribeño y sus descendientes.

Por su lado, el primer texto del dossier en un claro guiño a la pasada edición del boletín dada sus vinculaciones temáticas acoge un análisis estético-conceptual de las series «Solastagia» y «Colly Comes Homes», de Courtney Desiree Morris, a través de una mirada que tiene sus basamentos teóricos en el terreno de la ecocrítica. De esta forma, el texto dialoga sobre los lazos ambiente-sujeto-identidad en el discurso fotográfico de la creadora jamaicana.



Los textos compilados constituyen una selección de informes investigativos desarrollados por varios alumnos, en el pasado curso 2023, dentro del marco de la asignatura. Los mismos consisten en breves ensayos a través de los cuales sus autores exploran el universo visual del Caribe, destacando el carácter decolonial de los discursos artísticos contemporáneos, enfoque que también define a los textos agrupados bajo esta iniciativa.



El segundo material de esta selección consiste en una revisión del arte del llamado «Caribe colombiano», a través de un estudio que profundiza en las poéticas de Álvaro Barrios y Edwin Jimeno, resaltando la comunión existente entre las narrativas de tales artistas y las principales líneas temáticas desplegadas por los creadores insulares. Es menester señalar que este es un texto que diversifica sustancialmente la presente propuesta de dossier, dado que dicho tema no solo se ubica en un territorio expandido de la geografía caribeña, sino también en lo respecta al arte, si se tiene en cuenta la multiplicidad de manifestaciones y tendencias estilísticas a las cuales se acerca.

Esperamos, entonces, que esta iniciativa sea acogida por los lectores del *Boletín Socializarte* como una oportunidad de conocer y reflexionar sobre el arte contemporáneo del Caribe, una región amplia, plural y que requiere ser historiada de manera continua a partir de aproximaciones a segmentos temáticos específicos que favorezcan la de(construcción) de imaginarios e identidades, aun cuando son objetos de estudio susceptibles de contracciones y dilataciones al igual que la propia configuración geocultural de la región. Por último, agradecemos a los estudiantes por sus aportes investigativos, acercamientos que, sin lugar a dudas, devienen noveles contribuciones al estudio del Caribe y al estímulo de pensarlo en clave visual. ■

Instalación
DUVIER DEL DAGO



Estudio del enfoque ecológico en las series fotográficas de la artista y activista jamaicana Courtney Desiree Morris



Colly Comes Home (2012-2019)
<https://www.courtneydesireemorris.com/>



OLEINI
 GONZÁLEZ
 MARTÍNEZ

Courtney Desiree Morris es una artista y profesora cuya obra abarca muchos de los tópicos concernientes a los discursos caribeños contemporáneos de feminismo, racialidad, violencia, despojo territorial y represión política desde los estudios históricos y antropológicos. Para ello, se vale de la fotografía, la instalación, el videoarte y el *performance*, siendo estos los medios preferidos por ella para lograr la versatilidad en su poética. Por otro lado, cuenta con la autoría de

varios libros enfocados, principalmente, en la violencia, el despojo territorial y la exclusión económica de la mujer negra desde el siglo XIX hasta la actualidad. En su página *web* señala que «como artista, su trabajo examina las complejidades del espacio, la ecología, la memoria y la constante búsqueda del “hogar”. Su obra se preocupa por entender la manera en que habitamos el espacio –a través de la migración, los ancestros y la memoria social compartida– y cómo los lugares nos

habitan o transforman» (<https://www.courtneydesireemorris.com/>).

De esta manera, queda registrada, mediante la subjetividad de la artista, una producción sobre todo crítica de la praxis cotidiana en contextos convulsos donde la globalización amenaza con extinguir todo rastro de autoctonía y sentido de lo propio en los individuos. En el presente texto serán analizadas las obras fotográficas pertenecientes a las series *Solastalgia* (2016-2019) y *Colly Comes Home* (2012-2019)

(véase la selección de ambas que se recoge en el anexo), por ser ejemplos directos de la reacción de la creadora ante el significado del ambiente y sus recursos en la formación de los sujetos.

Como bien expone la Dra. Yolanda Wood en su libro *Islas del Caribe: naturaleza-artesociedad*, a partir de las últimas décadas del siglo xx se evidencia un notable cambio de paradigma en la obra de creadores caribeños, en aras de resaltar la gravedad y urgencia de los temas socioambientales en un mundo de globalización capitalista. Por su parte, un destacado sector de la producción plástica aboga por el diálogo medioambiental desde la perspectiva de plantear problemáticas críticas, en apoyatura de conjuntos temáticos

de gran interés para los creadores visuales, como la deformación del paisaje natural y cultural a causa de desastres naturales; el constante y desmedido crecimiento de las ciudades ligado a su deterioro estructural y a la falsa idea de desarrollo vinculada casi únicamente al turismo; la degradación de los suelos, la deforestación y la contaminación de los ambientes terrestres y marinos a causa de prácticas colonialistas-capitalistas irresponsables; además de las terribles consecuencias para los grupos de población y el recurrente mal funcionamiento de sus estructuras sociales.

A su vez, la autora define el concepto de «geoidentidad» como una noción de interconexión entre las islas caribeñas, el

imaginario social y las poéticas artísticas, contrastando las obras de creadores que abogaban por la representación de un paisaje exótico y cómo este imaginario fraguó en los discursos ecocríticos y las eco-poéticas contemporáneas que denuncian las transformaciones del paisaje a causa de los desastres naturales y las prácticas irresponsables del hombre para con el ambiente.

En otras palabras, todas estas problemáticas medioambientales viabilizan el deterioro constante del factor humano en las sociedades de todo el mundo y, cómo no, en las islas del Caribe, restringidas por su doble condición –histórica, al tratarse de pueblos brutalmente colonizados y

Colly Comes Home (2012-2019)
<https://www.courtneydesireemorris.com/>



explotados, y contemporánea, atendiendo a su estatus de territorios/naciones/estados subdesarrollados del llamado Tercer Mundo—.

Por otra parte, el impacto que sobre la cultura y el arte caribeño ha tenido la globalización y la política es apreciable en los nuevos y variados estilos y tendencias artísticas que han enriquecido el diapasón creativo de los artistas. Estos, a su vez, se han vuelto más reflexivos y preocupados por los temas ecológicos y ambientales, mediante el reciclaje y la sostenibilidad unidos a la creación de obras; además de la utilización de símbolos de la naturaleza local en aras de reconocer la importancia del entorno natural en la conformación y desarrollo de los individuos.

Otro de los textos de referencia directa a las temáticas ecológicas y medioambientales, ya desde la perspectiva ecocrítica, es el titulado *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (Glotfelty y Fromm 1996). Entre sus páginas se avizoran presupuestos teóricos de gran impacto dentro del fenómeno ecológico, comprendiendo tanto la producción literaria como la plástica. El concepto de «pensamiento ecológico» subraya la interconexión de todos los seres vivos y la importancia de cuidar el mundo natural como el único sustento vital para la supervivencia. A su vez, la historia y el desarrollo de lo ecocrítico como área de estudio permite abordar y ampliar el posicionamiento de temáticas como la

Colly Comes Home (2012-2019)
<https://www.courtneydesireemorris.com/>



frontera, los animales, las ciudades, los pueblos indígenas, las tecnologías, los vertederos y hasta el cuerpo humano, como parte de la diversidad propia de las experiencias sociales individuales y colectivas de los sujetos. Experiencias que, a su vez, desarrollan el papel que juega la cultura popular en la formación de las ideas ecológicas de la sociedad tomando como referencia a las películas, los videojuegos, la música, la literatura y, por supuesto, el arte.

Por último, resulta interesante subrayar las nociones eco-poéticas presentes en los estudios del poeta jamaicano Kamau Brathwaite, quien en *The Arrivants: A New World Trilogy* (1981), ha investigado temas vinculados con la ecología, la cultura y la historia del Caribe tras la llegada de los africanos a las Américas y los efectos resultantes sobre la ecología, la cultura y la identidad de la región. En este sentido, resaltan dos ideas fundamentales: la observación de la conexión entre la cultura y la naturaleza refiriendo que la cultura de la región ha sido moldeada por el entorno natural y la importancia de la memoria colectiva y la historia cultural en la construcción de la identidad caribeña.

Courtney Desiree Morris es una artista cuya obra parte de la subjetividad propia de su entorno natural caribeño. No obstante, gracias a sus estudios de antropología, las creaciones van más allá del mero enfoque sensorial y formalista, para portar una

base investigativa capaz de impactar en la consciencia y la interacción de los sujetos con ellos mismos y el medio que los rodea. Como ya se ha mencionado, explora «el lugar» y «la memoria» como los factores primarios en la formación de la identidad de los individuos. En este sentido, los factores ecológicos y medioambientales devienen hilos conductores fundamentales de su narrativa y la poética de su arte. Asimismo, el modo en que se habitan los territorios constituyen pautas en la formación cultural y social de los seres humanos y, desde una mirada en retrospectiva, la manera en que esos lugares

interactúan con el sujeto también marcará la dinámica en que este se desenvuelva en la búsqueda del «hogar» como espacio de consuelo, crecimiento y transformación.

Según su página *web*, la fotografía constituye uno de los medios preferidos a la hora de materializar sus ideas. La versatilidad y lo instantáneo de esta técnica le permite jugar e interactuar más libremente con las historias familiares y «habitar performativamente los recuerdos de su infancia». De esta manera, su arte está enfocado a «revisitar y restablecer sitios de memoria ancestral, interrogar el

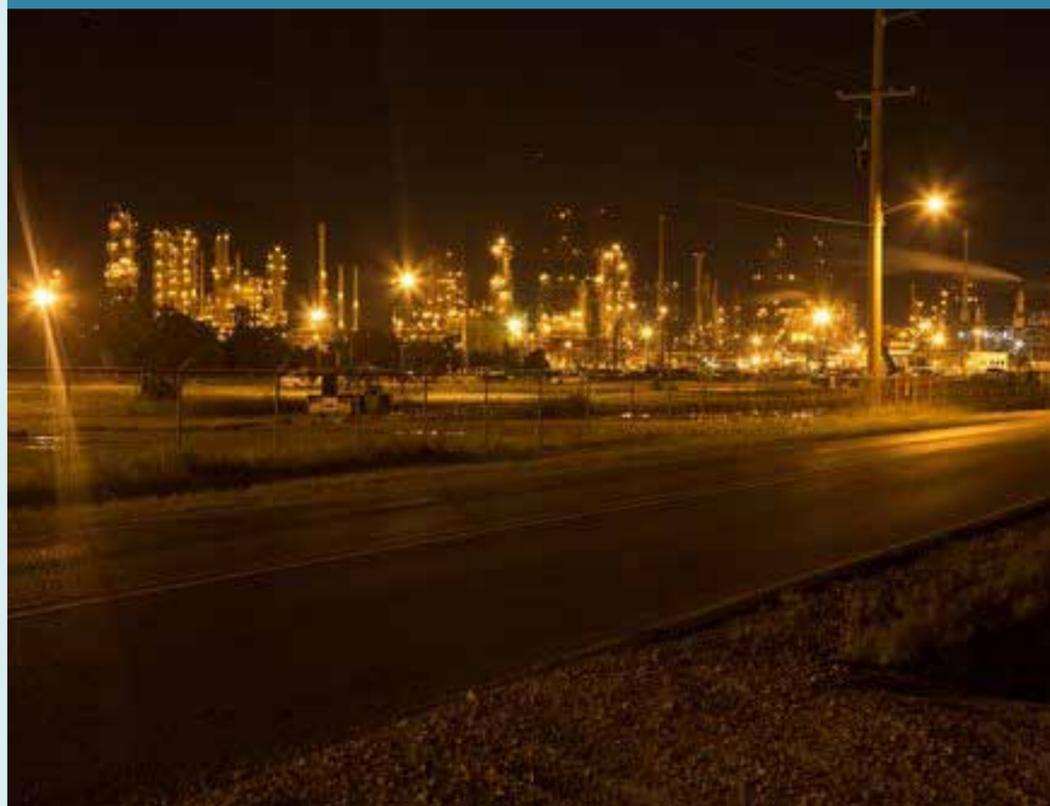
presente e imaginar nuevos tipos de futuros sociales y ambientales» (<https://www.courtneydesireemorris.com/>).

Por todo lo anterior, se aprecia una relación importante entre la obra fotográfica de Morris y dos de los enfoques ecológicos del arte contemporáneo caribeño. Uno de ellos es el *ecocriticism*, por ser el que estudia y profundiza en el papel que juega la naturaleza en el arte y la literatura; además de la relación entre la sociedad y el medioambiente y cómo el entorno natural es percibido y representado en las obras de arte. A su vez, desde la *ecovisión* se exploran los problemas



Colly Comes Home (2012-2019)
<https://www.courtneydesireemorris.com/>





que, desde la ecología, promueven y educan la conciencia ambiental.

La relación de las eco-poéticas en la obra de Desiree Morris es un tema que parte de la complejidad de los lugares y cómo estos moldean al individuo. La interacción constante con el medio determina maneras de comportamiento y articula la praxis cotidiana hasta posicionarse dentro de la cultura de una generación. El impacto que las acciones del hombre dejan en la naturaleza se vuelve tema de análisis en cuanto estas amenazan con destruir ambientes y, por ende, la historia y la memoria. La idea de nostalgia de lugar o el dolor emocional asociado con la pérdida o deterioro de un espacio que se considera un hogar o una zona significativa serán puntos de reflexión importantes a la hora de meditar acerca de cuán supuestamente bueno o positivo resulta el progreso material en la vida de ciertos sectores sociales, casi siempre los de menos control de capital.

Ambas series fotográficas sondan la relación existente entre la identidad humana y el espacio natural con las nociones de nostalgia y apego de los espacios para con el individuo. En este sentido y, desde una visión personal, se observa cómo en la contemporaneidad las playas, las montañas, las ciudades y los bosques se ven siempre intervenidos por el hombre y no estos espacios naturales influyendo en este.

Asimismo, la artista pone en relevancia el cambio de mentalidad que la historia ha adoptado en su trato con los ambientes; pues, en los tiempos que corren es el hombre quien absorbe a la naturaleza y no esta quien deja huella en su praxis cotidiana, algo que antaño era factor indispensable en el desarrollo del individuo.

La tendencia en los seres humanos ya no es buscar la interacción natural con el ambiente. Esta casi siempre está determinada por factores de transformación y cambio con trasfondo económico. Si no hay capital de por medio, la experiencia no fue satisfactoria, el ambiente no llena las expectativas, su valor no va más allá de las dinámicas sociales modernas, por tanto, es necesario convertirlo en propiedad y mercancía para que sea útil y rentable. No obstante, como todo fenómeno, existen puntos de inflexión o contrapartes que intervienen en aras de brindar una visión diferente. Es aquí donde entran los artistas, los profesionales y, cómo no, los discursos eco-poéticos y ambientales que subrayan la importancia de los entornos para el desarrollo social de los individuos con el mundo que los rodea.

La serie fotográfica *Solastalgia* (2016-2019) parte del concepto del mismo nombre. El término fue creado en el siglo XXI por el filósofo australiano Glenn Albrecht y resulta de la combinación de los vocablos *solacium* (que significa consuelo) y *nostalgia*, en su relación con el anhelo por el hogar o por el



La relación de las eco-poéticas en la obra de Desiree Morris es un tema que parte de la complejidad de los lugares y cómo estos moldean al individuo. La interacción constante con el medio determina maneras de comportamiento y articula la praxis cotidiana hasta posicionarse dentro de la cultura de una generación.



pasado. En este sentido, el hecho de que las personas sientan afecto y pertenencia hacia el entorno que habitan despierta sentimientos de dolor y pérdida. Mediante fotografías de gran composición y con una trama ficticia, Morris explora esta idea de *solastalgia* como el sentimiento o el dolor emocional experimentado a causa del deterioro ambiental por el cambio climático. Elementos como la máscara antigás y los bosques contaminados constituyen símbolos de la degradación ambiental de los espacios.

Como parte del contexto de las obras, esta serie constituye una reflexión importante acerca de los efectos de la industria petrolera en el suroeste de Luisiana (Caribe expandido). En las imágenes se aprecia la degradación de ambientes comunitarios haciendo un guiño a las temáticas de religiosidad, domesticidad, muerte, al origen y la existencia de paisajes desolados. La autorreferencialidad es el

Solastalgia (2016-2019)
<https://www.courtneydesireemorris.com/>





recurso que Morris emplea para revivir el pasado y hacer notar que en alguna época esos fueron sitios vivos, cargados de historia y naturaleza.

Por su parte, la serie *Colly Comes Home* (2012-2019) es una muestra más personal, donde la artista reflexiona acerca de la relación con su padre y, a su vez, este experimenta la relación con en el entorno en su Jamaica natal. Asimismo, la temática migratoria se

mezcla con las conexiones entre la historia y los antepasados, en constante *solastalgia*. Las imágenes transmiten una sensación de cariño e intensidad emocional. La gestualidad es más solemne que familiar, pero es inevitable sentir los recuerdos de épocas diferentes. El uso del paisaje, el retrato y la arquitectura genera una trama visual de conexión y añoranza por el hogar, todo muy bien logrado gracias a lo elegante y precisa de la técnica fotográfica de

Morris, al articular la escena de manera que evoque el cambio, pero también el inicio.

La intensidad de la trama en cada fotografía destaca por lo acertado de la óptica de la artista, en cuanto a captar la luz, los colores y la composición más contrastantes que permitan afirmar las emociones de la historia. La simetría varía; unas veces es perfecta; otras no pretende serlo; pues la naturalidad del día a día ya es perfecta. No

Solastalgia
(2016-2019)
<https://www.courtneydesireemorris.com/>

obstante, la utilización de la luz natural y cálida crea un sentimiento de familiaridad en perfecta armonía y quietud. Es como si el tiempo no pasara, sino que las costumbres y la mentalidad de los sujetos cambiase debido a factores externos, esos que no pueden controlar. Los rostros no son muy expresivos; más bien se asemejan a los retratos del siglo XIX; no obstante, algunas imágenes sí demuestran una conexión emocional más tangible. Por último, el tamaño del campo es utilizado para enfatizar las relaciones entre los personajes y su entorno; todo ello sumado a un colorido fuerte y vibrante que ayuda a transmitir la vitalidad y la energía de la cultura caribeña.

Ambas series fotográficas reflejan cuán importante es el entorno para el desarrollo del ser humano. La conexión entre la cultura y el medioambiente es un tema constante en la narrativa de Courtney Desiree Morris quien, con su óptica antropológica, muestra al factor humano como causante y consecuencia de los procesos ambientales. Tanto *Solastalgia* como *Colly Comes Home* examinan el impacto de la colonización y la migración en el entorno natural. A su vez, la nostalgia y la ecología constituyen hilos conductores que remiten a cuestiones de identidad e historia ligadas al entorno natural.

Por otro lado, las nociones de geoidentidad, ecocriticismo y ecovisión constituyen columnas de apoyo a los discursos ecológicos de hoy en día. Son el

sustrato teórico y, por tanto, investigativo que permite demostrar cómo desde la cultura los sujetos han desarrollado sus propias ideas de lo que la ecología, la naturaleza y el entorno significan para el desarrollo y la transformación de los espacios. Por último, los discursos y narrativas ecopoéticas contribuyen a replantear la mirada identitaria actual en aras de poner en relevancia los tesoros propios del Caribe. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRATHWAITE, EDWARD K. (1981). *The Arrivants: A New World Trilogy (Rights of Passage; Islands; Masks)*. Londres: OUP Oxford.
- GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (1996). *The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*. Atenas y Londres: The University of Georgia Press.
- WOOD, YOLANDA (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana: Editorial UH.

Solastalgia (2016-2019)

<https://www.courtneydesireemorris.com/>





LUCÍA
BORDÓN
PARDO

Memoria e identidad del Caribe colombiano. Dos enfoques: Álvaro Barrios y Edwin Jimeno

Nacimiento
EDWIN JIMENO
► 1999-2000

Entre los extremos del norte y del sur, América abraza una cultura resultado del vaivén de las aguas del mar Caribe. Tal movimiento modela «una cultura sinuosa» (Benítez Rojo 2019, p. 45) que desdibuja e invade con sus aguas islas y continentes. El entendimiento del espacio caribeño se ancla desde el faro desde donde se enuncia, mas no se puede negar que la espuma y la sal han calado en costas y puertos declarados e insospechados. Primero en canoas y después en calaveras recorrieron las tierras dispersas, pero desde entonces cantar una sola cartografía ha sido trabajo de titanes.

La configuración geográfica caribeña contiene desafíos para su cartografía cultural, debido a que las influencias, a raíz de procesos migratorios, políticos o económicos, han marcado de diferentes maneras cada una de las zonas pertenecientes a esta. Ello contribuye a que la definición cerrada, fósil y arcaica de lo que significa «ser caribeño»

tenga que transformarse y detectar, a medida que se desarrollan los estudios culturales, aquellas tendencias o manifestaciones que también son parte del ser caribeño.

Cuando se piensa superficialmente en el Caribe, pocas veces se integra al imaginario popular de las islas algunos territorios continentales marcados por los mismos procesos socioculturales. No basta con mencionar a las islas excolonias (algunas siéndolo aún) con madres lenguas y padres colonizadores diferentes, se tiene que añadir a Paramaribo, Maracaibo, Santa Marta. Así la manera de construirlo encuentra respuestas de puntos aparentemente distantes, pero conectados desde la misma definición. «La construcción de un imaginario no se puede reducir a la condición geográfica, porque sus límites trascienden el concepto de fronteras y alcanzan una construcción más abierta y extensa de lo que las limitaciones políticas nos quieren mostrar» (Recuero Jiménez 2015, p. 44).





El mar de
Cristóbal Colón
ALVARO BARRIOS
▶ 2015

Una región un tanto difuminada entre los podios caribeños es el denominado Caribe colombiano, una región que ocupa un tercio del territorio de Colombia, lo que hace que tenga fuertes conexiones con la región latinoamericana que la rodea. Históricamente, Cartagena de Indias sitio para la colocación de la empresa colonizadora española como un enclave de su sistema de flotas. Esta ciudad portuaria se conecta con otros enclaves como La Habana o Veracruz, por tanto las influencias (hispanas, africanas, asiáticas) de estas otras áreas llegaron también a Colombia por Cartagena.

Todavía se percibe el estilo colonial que inunda al resto de las islas. Otras ciudades importantes en la localización del territorio son Barranquilla y Santa Marta.

A nivel socioeconómico, el Caribe colombiano representa un sector del país con muy bajos ingresos. Su PIB *per cápita* está un 28 % por debajo del resto del país (Hernández Fuentes 2013), con altas tasas de desplazamientos hacia las grandes ciudades y migración de la población joven. Además, el impacto de la propiedad privada de los suelos con fines económicos ha dejado consecuencias a nivel ecológico y antropológico. La población indígena nativa, «con más de siete etnias y lenguas» (Hernández Fuentes 2013) ha tenido que ocupar otros espacios y construir comunidades alejadas, a veces junto a los grupos de afrodescendientes, para sobrevivir a la explotación de las tierras. Sumado a las crisis que ha resultado de estos nuevos métodos poscoloniales, los sistemas de educación y salud a menudo se ven atacados por crisis y corrupción; no obstante, la región es muy valorada por su historia y expresiones culturales significativas para todo el país, incluso, para el continente.

La identidad del «costeño» como sujeto caribeño situado en Colombia tiene entre sus principales expresiones el renombrado Carnaval de Barranquilla, declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el

año 2003. Esta práctica tiene su origen, al igual que otras fiestas carnavalescas del Caribe, en los cabildos del período colonial y la simbiosis de varias fuentes: hispanas, indígenas, africanas, otorgándole un carácter pluricultural. Siempre se ha caracterizado por ser un evento de socialización donde se presentan aspectos característicos de una identidad vista desde «el otro»: lo religioso, lo lúdico, lo cotidiano, lo tradicional, la fiesta, lo colectivo.

En danzas como El Torito, Congo Grande, Pájaros y Caimán entre otras, los danzantes están unidos e identificados con elementos de la naturaleza, como forma de expresión totémica. Las danzas a su vez representan tradiciones ancestrales y normas de comportamiento que se han transferido de generación en generación. Por lo tanto, las manifestaciones del Carnaval, se muestran como elementos fundamentales de la vida social y de la cultura de la región. (Navarro Hoyos 2014).

Con respecto a lo artístico, la historia del arte del Caribe colombiano tiene un punto de relevancia a mediados del siglo xx. En este momento surgieron figuras y movimientos que contribuyeron enormemente a las artes del resto del país, como introducción de una vanguardia artística al espacio Colombia. Una de ellas es Alejandro Obregón, quien, según la historiadora y crítica Marta Traba (2016): «En Colombia, sin duda alguna, es el primer hombre de la pintura moderna»

(p. 188). Nacido en la región caribeña, su obra trascendió para convertirse en un imprescindible para el desarrollo de las artes en el continente. Además, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, coadyuvando a la ampliación de saberes y confluencia de ideas entre los artistas ya formados y en formación, buscando la transgresión. «Sin ser un abstracto, su figuración no es el retrato de una realidad objetiva, sino la transformación de los ingredientes cotidianos en elementos mágicos, trágicos, o la exaltación de esa naturaleza tropical [...] para rendirle homenaje a la flora y la fauna de nuestra geografía tropical» (Márceles Daconte 2014).

Otra figura de esta etapa es Cecilia Porras, pionera de la pintura matérica y de la abstracción. Su obra fue revolucionaria, imbricadores de lo vanguardístico de su propuesta visual con la temática directamente relacionada con el Caribe. La cartaginesa, junto a otro grande, Enrique Grau, buscaba representar lo multicultural en la raza del Caribe (tendencia criollista). Grau se va a interesar por lo relativo al carnaval, sus diseños, máscaras y visualidad.

Estos artistas fueron parte de un grupo que llamó la atención de los años cuarenta y cincuenta. A pesar de la falta de la «institución arte» lograron marcar un antes y un después para las siguientes generaciones. Por estas fechas, el cubano, ampliamente conocido por su labor como director de

*Cuando hayas
cortado el último
árbol*
EDWIN JIMENO
► 2002-2015

Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), José Gómez Sicre, propició la realización del Salón de Arte Moderno de Cartagena (1959) y de Barranquilla (1960 y 1963), debido al vínculo con los artistas antes mencionados. Estos eventos permitieron un intercambio con otras ciudades del continente. Sicre y Traba se percataron de la actualización artística que lideraba este

grupo, por lo que fueron ubicados en el centro de atención y aunaron esfuerzos para crear una institución que lo reconociera como tal: el Museo de Arte Moderno de Cartagena y Barranquilla. Estas son razones sustanciales para que se genere una atención hacia la región y se cree un foco cultural. No es por casualidad que en esta etapa aparece el «grupo de Barranquilla», integrado por



disímiles e invaluableles intelectuales como Luis Vincens, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, Álvaro Cepeda Samudio.¹

¹ Realizador de la película «La langosta azul», en 1955, obra que marcó el inicio de muchos experimentos cinematográficos posteriores.

La baronesa francesa
ALVARO BARRIOS
2015



Otro momento notable durante la segunda mitad del siglo pasado es la proliferación de fotógrafos, quienes extrajeron lo más artístico de la fotografía. Uno de ellos fue Nereo López,² quien hizo de su obra un documento vivo de testimonios y hechos históricos de su gente, de su tierra. Por su parte, Leo Matiz, caricaturista, en sus inicios encontró en la fotografía el medio para comentar sobre la búsqueda incesante por la identidad caribeña/costeña a través de sus protagonistas: trabajadores, ancianos, mujeres, campesinos, indígenas. Este ha sido nombrado como el nobel de fotografía en Colombia. Un representante de esa herencia en fotografía es Hernán Díaz, quien, a través del retrato de muchas personalidades colombianas, logró captar la subjetividad de sus contemporáneos. Su fotografía es invadida por un aire de comunión, pero también de desolación, de espíritu de época y de inmortalidad citadina. «El sentido localista de los temas abordados era una forma de ir configurando lo local y aunque los temas eran conocidos se planteaba otra manera de mirarlos» (Hernández Fuentes s. f.).

«El Sindicato» fue otro grupo, más enfocado más las artes visuales y, por primera vez, fue posible apreciar en el país un trabajo de manera colectiva entre todos

² Inventó la «transfotografía», entendida como la combinación de imágenes a color, sin el recurso tecnológico, solo utilizando la cámara y sus habilidades.

los artistas miembros. Influenciados por el conceptualismo y el arte povera, utilizaron residuos, chatarras domésticas para transmitir un mensaje crítico hacia la realidad circundante. Con la obra «Alacena con zapatos», obtuvieron un premio en el XXVII Salón Nacional. La misma provocó una gran polémica en Barranquilla por lo novedoso de la propuesta y sus connotaciones simbólicas. El grupo estuvo formado por Ramiro Gómez, Efraín Arrieta, Carlos Restrepo, Alberto del Castillo, Aníbal Tobón y Álvaro Barrios. En las obras posteriores de Obregón y Grau se observa un retorno a la figuración, que va a ser otra constante en el arte de esta región geográfica (Hernández Fuentes s. f.). Álvaro Barrios es la imagen percibida de las influencias que en el mundo del arte comenzaron a reconocerse de las tendencias artísticas dominantes en Estados Unidos. Específicamente en la obra de Barrios se verán relaciones con el pop norteamericano de Lichtenstein, aunque en su propia voz la influencia llegará a través de las tiras cómicas y el estilo de historietas; es decir, cuando Barrios descubrió el Arte Pop ya realizaba en paralelo algunos trabajos.

Este es un artista inclasificable, por la variedad de técnicas y soportes que utiliza: dibujo, pintura, grabado, collage, instalación. A partir del «apropiacionismo» y de sus estudios de historia del arte, crea un diálogo desde lo universal a lo local. Sus obras, además de poseer una estética de historietas,

contienen un trasfondo satírico, de humor, sin crueldad, pero con mensaje directo. La comedia y lo lúdico provienen de los rasgos marcados de una cultura caribeña que ha escogido un espíritu más tolerante ante los desafíos de la vida. Algunas obras como «El sol, la luna y las estrellas» y «Las dos Fridas» dialogan desde lo onírico, lo fantasioso y lo irónico recolocando esas historias o relatos contados en un contexto donde la máscara de carnaval, la dualidad drama-comedia se consume en la cotidianidad.

Otro grupo de obras, como «Soñé que habían comprado», «Alma Tadema», «El circo», «El circo del Museo Duchamp de Arte Malo» o «La baronesa francesa» comparten la intención de entender las dinámicas del arte actual, en especial en la región colombiana, buscando una determinación desde la periferia, una relación escena artística-artista que conviva con la polivalencia de influencias y discursos con respecto al mismo contexto, a una misma comunidad; algo no alcanzado por la falta de espacios para exponer y de crítica especializada.

«El humor y la picaresca, la capacidad hiperbólica y la exageración son fundamentales en la expresión de nuestro carácter, rasgos que compartimos con el Caribe insular y continental, pero que al mismo tiempo nos diferencian» (Hernández Fuentes 2013).

Las diferentes piezas de la serie «El martirio de San Sebastián» ilustran de forma

muy particular lo misterioso e intrigante que puede resultar el sufrimiento, la muerte en un espacio-territorio diferente, jugando con lo iconográfico del relato.

Barrios consiguió ser rupturista con la serie de «Grabados populares», los cuales pasaron de ser obras de arte estáticas y limitadas a un público, a ser grabados que se consumían en páginas de periódicos. En este sentido, sigue existiendo la intención de desacralizar y desarrollar un producto artístico que converse con ese «otro» sujeto caribeño. En el año 2005 el Museum of Modern Art (MOMA) adquirió la colección completa disponible de estas piezas como parte de su misión de ensanchar las fronteras del arte Latinoamericano. Relativa a la temática del Caribe de forma general se encuentra su obra «El mar de Cristóbal Colón», que consiste en una instalación de papeletas de color azul por un lado y rojo por el otro, lo que da la sensación de movimiento óptico. Desde el punto donde se detenga el espectador se podrán realizar varias lecturas que rodean a la problemática histórica del europeo colonizador y la región. Por un lado, invade un cielo azul de prosperidad y bonanza; por el otro, un cielo rojo de muerte y martirio. La obra «El despertar» se concatena con esta última y con la necesidad de definición a nivel micro y macro del sujeto. Todas las esferas referidas en la obra convocan a una mirada introspectiva, ya sea desde el arte, desde lo costumbrista, desde lo esotérico o desde lo cultural.



Ofrenda
a los caídos
EDWIN JIMENO
▶ 2018

«El Caribe colombiano es un contexto de contrastes» (Hernández Fuentes 2013) y, sobre esta base, es necesario ampliar la mirada hacia otras propuestas más alternativas que dictan con otro lenguaje aquellas problemáticas o cuestionamientos de una época que se separa de la posmodernidad para entrar en la transmodernidad. Es la redirección de los discursos hacia un texto artístico que, si bien alcanza significación en la sociedad global, contiene un sustrato localista que sirve para desprenderse de la representación simplista y alojarse en el acontecer de la realidad.

Edwin Jimeno, hijo de Santa Marta, será un actuante del arte «otro» desde el *performance* y la experimentación durante los años noventa y hasta la actualidad. Su nombre

se encuentra ligado a reivindicaciones de lo marginal, lo genérico, la violencia, la fragilidad humana, las luchas, lo político. Su cuerpo, como medio de experimentación, lo transforma en territorio de acontecimientos y tribunas circunstanciales.

Una gran conexión con «El despertar», de Álvaro Barrios, la establece «Nacimiento», de Edwin Jimeno. Ambos conducen hacia una introspección y todas las lecturas que se le atribuyen al acto de nacer. En su *performance* «Sanación» cierra sus heridas tal cual cirujano, sin embargo, su corazón no está abierto y expuesto; está sanando heridas que no se ven, que solo se marcan en los cuerpos y en la memoria. Su resistencia es colectiva; todos conocen las causas de sus heridas. Si «el arte es memoria, es mensaje y es resistencia a sistemas opresores o a uno mismo» (Instituto Distrital de las Artes [Idartes] 2021), Jimeno convierte a su cuerpo en respuesta y accionar para enfrentamientos.

«Cuando hayas cortado el último árbol» es otro *performance* que sensibiliza por su mensaje eco-poético y críptico. No es en vano que la simple astilla que carva sea guardada como objeto valioso, cuando se ha desgastado la vida del resto del tronco. Desde el activismo, es una obra maestra que ilustra una situación riesgosa para una comunidad, su comunidad.



Álvaro Barrios y Edwin Jimeno son ejemplos importantes para comprender la multiplicidad de enfoques que visualmente componen lo artístico en el área. Desde lo conceptual, lo pictórico (sin pintoresquismo), lo performático, lo corporal, crean un correlato entre lo local y lo global.



Esta acción habla por un colectivo que lucha por lo natural y su preservación, contra las políticas fracasadas y gastadas que no cumplen con una resolución concreta.

Por otro lado, las obras «Ofrenda a los caídos» y «Propiedad de estado» se desarrollan sobre las cuestiones políticas, entendiendo a la política desde el poder gubernamental. La primera se emplaza en el Altar de la Patria, lugar donde coinciden honores, ofrendas e insignias de El Libertador y de los símbolos patrios que ahí se conservan. La corona de flores, mostrando la vegetación local como gusta de hacerlo Barrios, está «manchada» por gotas de sangre de Jimeno en representación de todos aquellos que desaparecieron por una

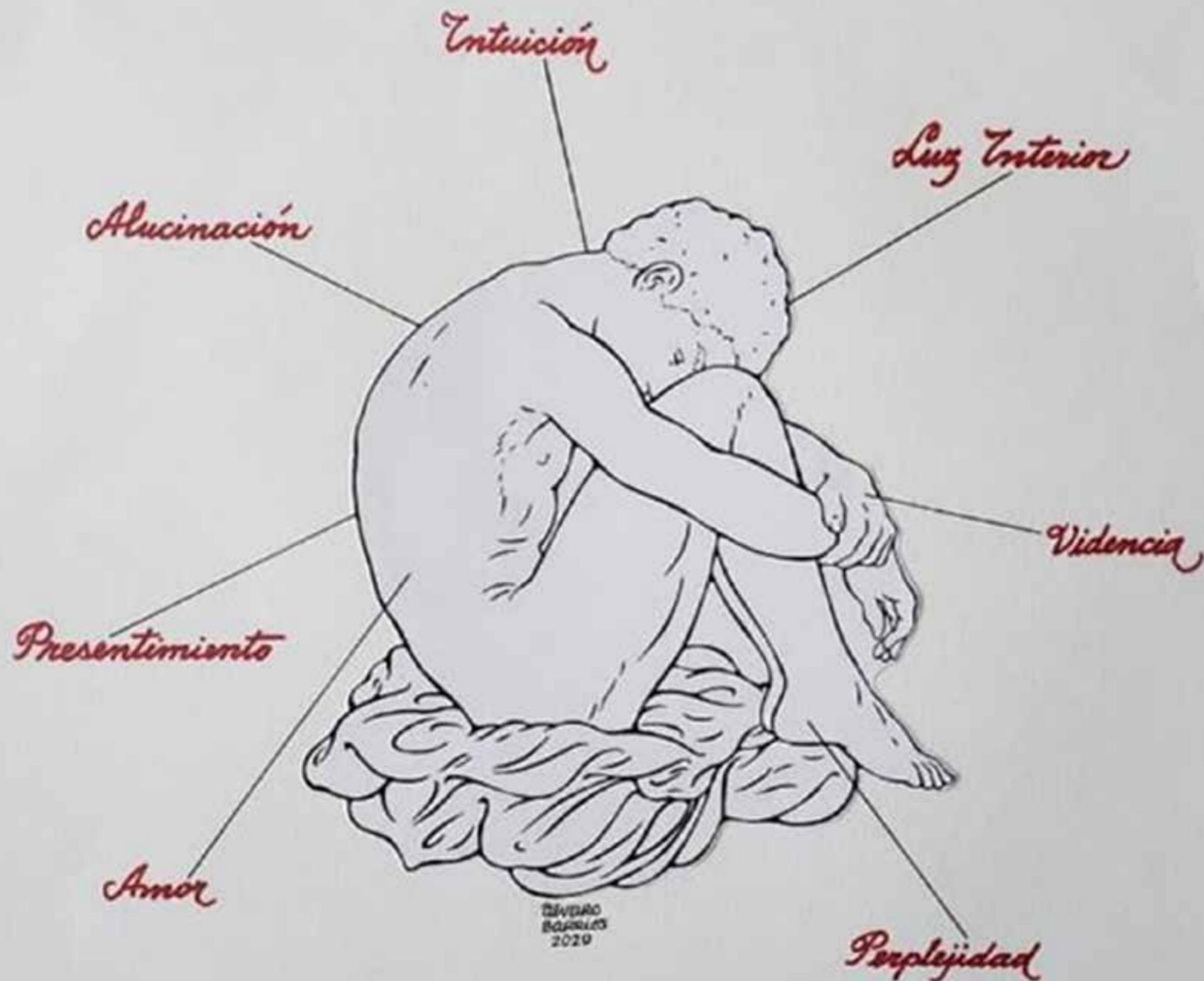
causa libertaria. La solemnidad se refleja de manera diferente porque hablan todos los anónimos que no lograron sobrevivir, por la independencia, por sus ideales, por las guerrillas. «Propiedad de estado», junto con «Atragantado», hablan de aquellos que siguen vivos y ven las consecuencias del extendido conflicto armado en Colombia; comunican las dificultades que atraviesan quienes entran en las filas bélicas. Como un soldado, Edwin se convierte en un objeto, uno más en el grupo; se vuelve una propiedad, sexualizada y condenada a un modelo social antihumano.

Por último, «Resistencia» y «El trago de la amargura» son *performance* que convierten

al «cuerpo como frontera» (Jimeno 2002, p. 72), frontera desde donde se dinamita al opresor. La copa de leche se llena con su dolor, su espíritu y su historia para después ser tomada; retroalimentación de todos esos procesos sangrientos por los que ha pasado para su constitución, sin embargo, han demostrado ser resistentes con el paso del tiempo y mantener una posición contra la violencia, el silencio o la asfixia.

El panorama de las artes visuales en el Caribe colombiano traduce la diversidad cultural de la cual es partícipe la región. Esta es una zona que, a pesar de tener dificultades para el fomento del desarrollo artístico, igualdad de oportunidades y demás, sus artistas demuestran con sus propuestas su alcance global, con un fuerte anclaje en los contextos cotidianos.

Álvaro Barrios y Edwin Jimeno son ejemplos importantes para comprender la multiplicidad de enfoques que visualmente componen lo artístico en el área. Desde lo conceptual, lo pictórico (sin pintoresquismo), lo performático, lo corporal, crean un correlato entre lo local y lo global. Sus propuestas se vinculan en la intención de llevar asuntos propiamente regionales a un público mayor, a través de tendencias actuales, sin despegarse de la memoria y de su lugar de enunciación. Condensan una resignificación de lo identitario, mediante el empleo de lenguajes contemporáneos para un sujeto caribeño contemporáneo. ■



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO (2019). *La isla que se repite*. La Habana: Editorial UH.
- DÍAZ, HERNÁN (1992). *Cartagena forever*. Bogotá: Villegas Editores.
- HERNÁNDEZ FUENTES, EDUARDO (2013). «Una mirada al Caribe desde un proyecto cultural: BordeCaribe». *Revista Brasileira do Caribe XIV*, nº 27, julio-diciembre, pp. 99-116.
- HERNÁNDEZ FUENTES, EDUARDO (s. f.). *El arte colombiano en el Caribe*. Cartagena: Museo de Arte Moderno de Cartagena.
- INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES) (2021). «Performance en la Galería Santa Fe: El Cuerpo Habla y Edwin Jimeno» [en línea]. [Consulta: 2023-12]. Disponible en <https://www.idartes.gov.co/es/noticias/performance-en-la-galeria-santa-fe-el-cuerpo-habla-y-edwin-jimeno>
- JIMENO, EDWIN (2002). «El performance como experiencia de vida. "El cuerpo herido"». *Praxis*, nº 2, pp. 72-74.
- NAVARRO HOYOS, SILVANA (2014). «Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano. Estudio de caso Carnaval y artesanía» [tesis de doctorado]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- RECUERO JIMÉNEZ, ERNESTO ALFONSO (2015). «Crisis institucional en las artes plásticas contemporáneas del Caribe colombiano: análisis discursivo de políticas nacionales y propuestas regionales» [tesis de maestría]. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- TRABA, MARTA (2016). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.

En el Departamento también se generó una relación humana muy sólida, muy sincera...

ENTREVISTA A LA **DRA. MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA**
EN HOMENAJE AL ANIVERSARIO 90 DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA DEL ARTE



Profesores del
Departamento
de Historia
del Arte.



MARIANA
MORA CANDIA S
(ENTREVISTADORA)

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana ha arribado este 2024 a su aniversario 90. Muy cerca del centenario nos hemos dado a la tarea de recopilar información y acercarnos a la historia de aquellos que nos han precedido y han formado parte de nuestro claustro. Las enseñanzas y valores de figuras cimeras dentro de los estudios de la historia del arte en Cuba, como Luis de Soto, Rosario Novoa o Adelaida de Juan, se han transmitido a través de los años y las nuevas generaciones somos deudores de ellos. En este acercamiento no podía faltar el testimonio de nuestra querida profesora, Dra. C. María de los Ángeles Pereira, quien tuvo la dicha de compartir y vivir momentos trascendentales de la historia de nuestro departamento. Gracias a la profe Mary por el encuentro y por compartir sus memorias y reflexiones.

¿Se conoce una fecha exacta para la fundación del Departamento de Historia del Arte?

Conocemos que ocurrió en el año 1934, específicamente en el mes de abril, y que se fundó desde un inicio como departamento, no como cátedra. Ese es el primer gran aporte del Dr. Luis de Soto. Él había tenido determinada experiencia en el campo de la enseñanza en Estados Unidos. Allá estaban muy adelantados y utilizaban esa nomenclatura de «departamento», de manera que, cuando el Dr. Soto funda el Departamento, lo denomina

así, aunque se trataba de un término que aún no se utilizaba en la Universidad de La Habana. Es un hecho muy interesante, pues, incluso, lo concibió con una determinada identidad visual, con el color azul como protagonista. La Dra. Rosario Novoa nos comentaba que Luis de Soto utilizaba esa identidad para toda su papelería: en los folios con el impreso del Departamento, cuando circulaba alguna invitación, cuando entregaba alguna carta de constancia de alguna invitación, es decir, todo con una determinada unidad visual.

¿Qué significó en ese momento crear el Departamento de Historia del Arte dentro de la Universidad de La Habana? ¿Fue el primero en América Latina?

Nosotros tenemos la seguridad de que, como carrera, sí es la primera en América Latina. Es un poco anterior a la de la Universidad Iberoamericana de México. Hasta donde sabemos, no existió como tal, en términos de carrera universitaria, antes de los años 60, cuando se estableció en Cuba. Sin embargo, la creación del Departamento le dio entonces una sistematicidad, una fuerza mayor en términos de presencia pedagógica, a los cursos de Historia del Arte que impartían Rosario Novoa y Luis de Soto dentro de la carrera de Filosofía y Letras, y a los cursos de las escuelas de verano, que eran un fenómeno sistemático en nuestra universidad y que tenían una gran divulgación



Parte del claustro de profesores de la Facultad de Artes celebrando el aniversario 80 en el Aula Magna de la Universidad de La Habana

nacional e internacional. En estos cursos ellos introdujeron materias tan novedosas para su tiempo como la enseñanza del arte latinoamericano contemporáneo.

Algo que es importante destacar es la labor extensionista que desarrolló Luis de Soto mucho antes de existir la carrera. Cuando se genera la iniciativa de realizar exposiciones en la Universidad, se lleva a cabo, por

ejemplo, la de «300 años de arte en Cuba», que se organizó en el actual edificio Varona, por aquel entonces Facultad de Pedagogía. En esta participó, como comisario, Guy Pérez Cisneros, pero el propio Luis de Soto participó como cocurador de esa exposición. Y realmente fue gracias al Departamento de Historia del Arte al amparo de la Universidad de La Habana.

¿Cuándo se instaura Historia del Arte como carrera universitaria?

La licenciatura en Historia del Arte comienza con la Reforma Universitaria de 1962 y forma parte de la Escuela de Letras. Para ese entonces Luis de Soto ya había fallecido y quien se mantuvo frente a la carrera fue Rosario Novoa, con la cercana colaboración de Adelaida de Juan y otros exdiscípulos suyos y del Dr. Soto, como María Elena Jubrías, Graziella Pogolotti, Roberto Fernández Retamar. Todos habían sido alumnos de la Escuela de Filosofía y Letras, que se acercaron mucho al departamento y se interesaron por los cursos que desde allí se impartían. Entre todos la que optó definitivamente por una carrera pedagógica en Arte fue Adelaida de Juan y, sin dudas, podemos afirmar que es ella, junto a Rosario, quien traza la continuidad con aquel período fundacional.

Rosario Novoa, y luego Adelaida, invitaban a sus clases para impartir una conferencia a Wifredo Lam, a Carmelo González, a los artistas del momento. Había una estrecha colaboración también con el área de cine, que se impartía en la Universidad. O sea, la Universidad de La Habana desarrollaba una intensa actividad cultural y el Departamento de Historia del Arte tuvo un gran protagonismo en ello con la implicación de sus fundadores y de sus discípulos mucho antes de constituirse en carrera universitaria.

Entre los nombres de quienes fungieron como profesores del Departamento —y de la

carrera— en los años setenta figuran Rosario Novoa y Adelaida de Juan, por supuesto, así como Oscar Morriña Amado Palenque, Yolanda Aguirre. También recuerdo entre mis profesores a Teresa Crego, Mayra Pastrana, Iris Medina, Pilar Fernández, Luz Merino,

Lázara Menéndez, Guadalupe Ordaz, Yolanda Wood, y a Roberto Segre que, aunque profesor de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE, era también parte imprescindible de nuestro claustro.

Mi ingreso a la carrera fue en septiembre de 1977, curso en el que se inició el denominado Plan de estudio «A». Hay que recordar que

un año antes se había creado el Ministerio de Educación Superior y se habían reestructurado las facultades de todo el país, de todas las universidades. Pero ese, lamentablemente, fue un momento traumático para nuestra carrera, pues en esa reestructuración alguien supuso que la carrera de Historia del Arte era una «historia con apellido» y decidieron reubicar la carrera en la Facultad de Filosofía e Historia. Allí estuvimos cuatro años, compartiendo el espacio con las carreras de Filosofía, Historia, y Sociología.

¿Se puede decir que ese traslado fue uno de los momentos más difíciles para el



En el Departamento siempre se ha respirado un ambiente de mucha jovialidad y familiaridad, lo cual, en mi opinión, es algo muy reconfortante: sentir que tu colectivo laboral es también un espacio de intercambio de afectos.



Departamento de Historia del Arte en lo que respecta a pérdida de identidad?

Fue difícil porque de pronto nos encontramos insertos en un ámbito ajeno; aun cuando se lograron relaciones muy solidarias y estrechas entre compañeros de esas otras áreas, nosotros nos sentíamos como un ente extraño. Los estudios de Historia del Arte tienen su peculiaridad; nuestra tradición de la enseñanza de la cultura artística tenía bases metodológicas muy plurales y una orientación heterodoxa, sin ningún recelo hacia la cultura occidental, y bastante reservada en cuanto a determinadas posturas prosoviéticas que imperaban en aquellos años, especialmente en la Facultad en la que fuimos reubicados.

No existía una real comprensión de quiénes éramos, de qué estudiábamos, de qué sentido tenía esta carrera tan etérea, tan presuntamente de élite, que no encajaba del todo en los preceptos y nociones sobre el arte propios de la filosofía marxista-leninista de manuales. Está claro que nuestro lugar natural era la Escuela de Letras, era en comunión con la enseñanza de las letras.

Y no, no renunciamos a nuestra identidad. Ese «exilio académico» duró cuatro años. Afortunadamente, a la altura del curso 1981-1982 y a instancias del Ministerio de Cultura, cuando mi grupo estaba en quinto año, la carrera regresó a la Facultad de Artes y Letras, nombre que adquiere en ese momento.

¿Qué otras fracturas usted cree que han existido dentro de la historia del Departamento?

Más allá de este incidente, que nos afectó en términos de una vivencia académica compleja, francamente yo te diría que, si de algo nos podemos alegrar, es de que no ha habido fracturas en esta trayectoria de noventa años. Ni siquiera la pandemia logró fracturarla, porque en plena pandemia seguimos impartiendo docencia.

Pero, incluso retrocediendo algunos años, te cuento que, cuando comenzó el llamado Período Especial, nuestra carrera cayó en alto riesgo. Como sabes, tiene muchas asignaturas que es impensable impartirlas sin servicio eléctrico. Entonces, tuvimos que acelerar la culminación del curso regular para trabajadores porque se hacía imposible laborar en horario nocturno. En cuanto al curso diurno, debíamos

*Profesores del
Departamento de
Historia del Arte.*



impartirlas obviamente de la mejor forma posible; llegamos a acopiar visores; los estudiantes colaboraban trayendo a clases esos pequeños visores que había en muchas casas para mirar diapositivas; se circulaban entonces las dispositivas entre todos y así podían los alumnos visualizar las imágenes. También reutilizamos los laminarios que tiempo atrás habían elaborado Luis de Soto y Rosario Novoa como medios auxiliares para la docencia. Esa situación tan anómala no se extendió por mucho tiempo porque tuvimos la enorme suerte de que la Facultad fue conectada a un circuito eléctrico próximo y se solucionó el problema. Entre tanto, no nos detuvimos.

Y tampoco con la pandemia. Para esa fecha ya habíamos avanzado mucho en los procesos de digitalización de imágenes y bibliografía. Nos animó también la férrea voluntad de seguir haciendo nuestro trabajo y hacerlo bien, potenciando más el empleo de los medios digitales; lo hicimos con mucha responsabilidad, tanto en la docencia como en la investigación, en los cursos de las diferentes materias, en los trabajos de curso y en los ejercicios de culminación de estudios.

Estos resultados y esta tenacidad están fuertemente ligados a nuestra educación y formación como departamento, a las lecciones que nos legaron nuestros fundadores y, después, nuestras maestras. En efecto, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana tiene

una historia de profesionalidad que pasa, ante todo, por el sentido de la disciplina y por el respeto al proyecto pedagógico colectivo y a sus directivos en cada momento. Para poner un buen ejemplo, señalo que Adelaida de Juan, profesora titular, consultante y de mérito, siempre se reportaba cuando iba a estar fuera de la ciudad unos días por trabajo en cualquier otro lugar, y preguntaba a su jefe si en ese lapso de tiempo se le requería para alguna tarea que exigiera presencialidad. Es una noción de disciplina y respeto que se transmite; Adelaida lo aprendió de Rosario y nosotros de ella, de María Elena, de Luz, de Yolanda. La Dra. Jubrías era de un rigor en la asistencia (y en la puntualidad) impecable. La Dra. Novoa no faltaba por nada del mundo a una reunión; es obvio que ella sentía la necesidad de estar presente, de participar, de intervenir. Como sabes, vivió 97 años, y estuvo impartiendo docencia de pregrado hasta el final de sus días.

Tú me preguntas si ha habido fractura en esa tradición. Pues no, ni con la pandemia.

Recordando un poco a estas grandes maestras, ¿Rosario Novoa fue fundadora del Departamento junto a Luis de Soto?

Exactamente. La doctora Novoa es cofundadora. Luis de Soto era plantilla de la Universidad, como miembro de la escuela de Filosofía y Letras, la Dra. Novoa había sido su discípula como estudiante de Filosofía y Letras y se convirtió en su inmediata

colaboradora. Según los testimonios de ella, registrados en varios de sus libros biográficos, durante un buen tiempo ni siquiera cobró por ese trabajo. Luego, en un momento determinado, ella también accede a una plaza en la Escuela, una equivalente a lo que sería hoy de profesora asistente.

Y además de esa férrea disciplina, sabiduría y compromiso ¿qué tendrían en común todas ellas?

Lo que tendrían en común todas estas personas, además de la altísima competencia profesional, es el rigor, la verticalidad, el sentido del deber, la práctica de ejercer la crítica sobre la calidad de una clase, de una tarea, y hacerlo de manera convincente y constructiva. Y más allá de todo ello, que de por sí es vital, en el Departamento también se generó una relación humana muy sólida, muy sincera. Nunca olvidaré que Adelaida de Juan llamaba siempre que era necesario para preocuparse por el familiar enfermo, por tu hijo, por tu nieto, y lo mismo tenía ese gesto para con sus contemporáneos que para con ese profesor joven que acaba de incorporarse al claustro. Las Dras. Novoa y Jubrías, igual. Eran personas que lograban ser exigentes y, a la vez, muy afectuosas. Y creo que es por eso que tenemos la suerte de haber conseguido fraguar un colectivo humano de altísima calidad, gracias a esos lazos que se fueron entretejiendo de generación en generación. En el Departamento siempre se ha respirado un ambiente de mucha jovialidad

y familiaridad, lo cual, en mi opinión, es algo muy reconfortante: sentir que tu colectivo laboral es también un espacio de intercambio de afectos.

En lo que respecta al ámbito académico e investigativo, se caracterizaron por el perseverante interés por lo nuevo, por expandir los límites de la historia del arte. Luis de Soto, por ejemplo, se interesó muchísimo por toda la arquitectura ferrovitria y por todo este fenómeno de altas tecnologías. Propició que sus discípulas trabajaran los temas menos transitados. En ese sentido, estimuló en Rosario Novoa el acercamiento a la escultura que era una de las manifestaciones menos estudiadas en la historia del arte nacional. Adelaida de Juan se interesó e investigó fenómenos tan poco frecuentes en la historia del arte entonces como la caricatura, el diseño gráfico y la fotografía; María Elena Jubrías, la cerámica y el cómic; Luz Merino, la ilustración, la revisitación de la Academia para buscar articulaciones novedosas con la modernidad. Luz Merino y Pilar Fernández, con sus estudios en torno al eclecticismo arquitectónico, trataron de recuperar esa mirada desprejuiciada de la historia del arte hacia lo viejo y no caer en posturas excluyentes. Yolanda Wood, por su parte, se adentró en una de las zonas más inexploradas, que es el área del Caribe. Son apenas unos cuantos ejemplos lejanos que vienen a memoria, pero son muchos.

Entonces, te das cuenta de que nosotros hubiéramos podido ser como cualquier departamento o cátedra o carrera en España, por ejemplo, donde la gente se especializa en La Alhambra o en el arte gótico alemán o en la pintura de entre siglos, y están todos sumamente acomodados en zonas convencionales de la historia del arte. Pero en nuestro caso la historia del arte se fue abriendo, buscando nuevos caminos, ensanchando la noción de arte e interesándose por los más disímiles fenómenos de la cultura visual. Así nos educaron nuestros maestros.

¿En estos noventa años, cuáles cree que han sido los momentos más significativos para el Departamento?

El cincuenta aniversario del departamento en 1984 fue para mí un acontecimiento inolvidable. Te podrás imaginar, todas esas profesoras que he mencionado eran jóvenes. Yo tenía veinticinco años. Fue una celebración muy bonita y festejamos por todo lo alto. El 2014 también fue importante, cuando celebramos el ochenta aniversario. De ese acontecimiento guardamos abundante memoria gráfica.

En el año 97 realizamos un Encuentro Internacional de Historiadores del Arte. No había redes sociales, no había Facebook, no había WhatsApp. Todos los contactos para propiciar la participación internacional los hicimos a golpe de fax, de intercambio epistolar, de las relaciones profesionales e

interpersonales que habíamos entablado a través de los viajes y que redundaban en el conocimiento y colaboración con profesores de historia del arte de otras universidades de España, Colombia, Brasil, Italia. Logramos una participación muy nutrida, y también tuvimos con nosotros a los colegas de la Universidad de Oriente que, por aquel entonces, comenzaban a desarrollar la carrera en Santiago de Cuba. Fue un excelente evento y se discutieron asuntos muy importantes.

Yo te diría también que hay otro momento muy positivo, complicado y fructífero a la vez, pero que no puede marcarse en una fecha específica porque es, más bien, un proceso. Me refiero al tránsito hacia la tecnología digital, con el cual se inicia —y hoy se despliega— una nueva etapa en la enseñanza de la historia del arte. Y te aseguro que marchamos bien, al ritmo de las nuevas tecnologías.

¿Actualmente, a qué retos usted cree que nos enfrentamos o nos podemos enfrentar como departamento?

La mayor preocupación que me asiste es el éxodo tan alto que se está produciendo de profesores jóvenes y no tan jóvenes, los cuales deberían garantizar la continuidad. Si el éxodo no se detiene, entonces sí que se puede llegar a fracturar la tradición. No pienso solo en la transmisión de conocimientos y de pautas metodológicas desde la figura de un tutor; eso es importante, puesto que presupone la posibilidad de analizar juntos la manera idónea de prepararse en un contenido nuevo, de estructurar un curso, de impartir una clase, de encauzar una investigación...; pienso más en esa noción de disciplina y compromiso de trabajo de la que he estado hablando; pienso en el riesgo que corremos de que se pierda el sentido de pertenencia y la responsabilidad personal frente a una tradición nonagenaria. ■



Profesores del Departamento de Historia del Arte.

«Soy un mediador»: la labor artístico- pedagógica de **Duvier del Dago**



FLAVIA
VALLADARES
(ENTREVISTADORA)

ENTREVISTA A
DUVIER DEL DAGO,
ARTISTA Y PROFESOR
DE LA UNIVERSIDAD
DE LAS ARTES



Instalación
DUVIER DEL DAGO
► FOTO ROLANDO
GALINDO

Por un período de un poco más de 20 años, el reconocido artista cubano Duvier del Dago (Zulueta, 1976) ha mantenido una labor pedagógica en la Universidad de las Artes (ISA); cuya pausa por siete años se revirtió con creces en el ejercicio de la enseñanza desempeñado hasta nuestros días. Para del Dago, la docencia siempre ha constituido un complejo campo de batalla, y allí, donde parecía ceder la vocación, se fortalecía el crecimiento como artista. Esta madurez autoral —según su propio testimonio— resulta indispensable para formar parte del claustro de esta casa de altos estudios. Entre sus mayores resultados se encuentra el Taller de Emplazamiento, programa que creó con el objetivo de proporcionar nuevas herramientas artísticas para entender la obra de arte en su locación en el espacio físico y en el virtual. Las experiencias relatadas en primera persona, a continuación, han llevado al artista a considerarse a sí mismo como un mediador más que como un pedagogo. Esta cuestión solo la podrá dirimir el tiempo.

¿Cómo fueron tus inicios en la actividad pedagógica? ¿Qué te motivó a ello?

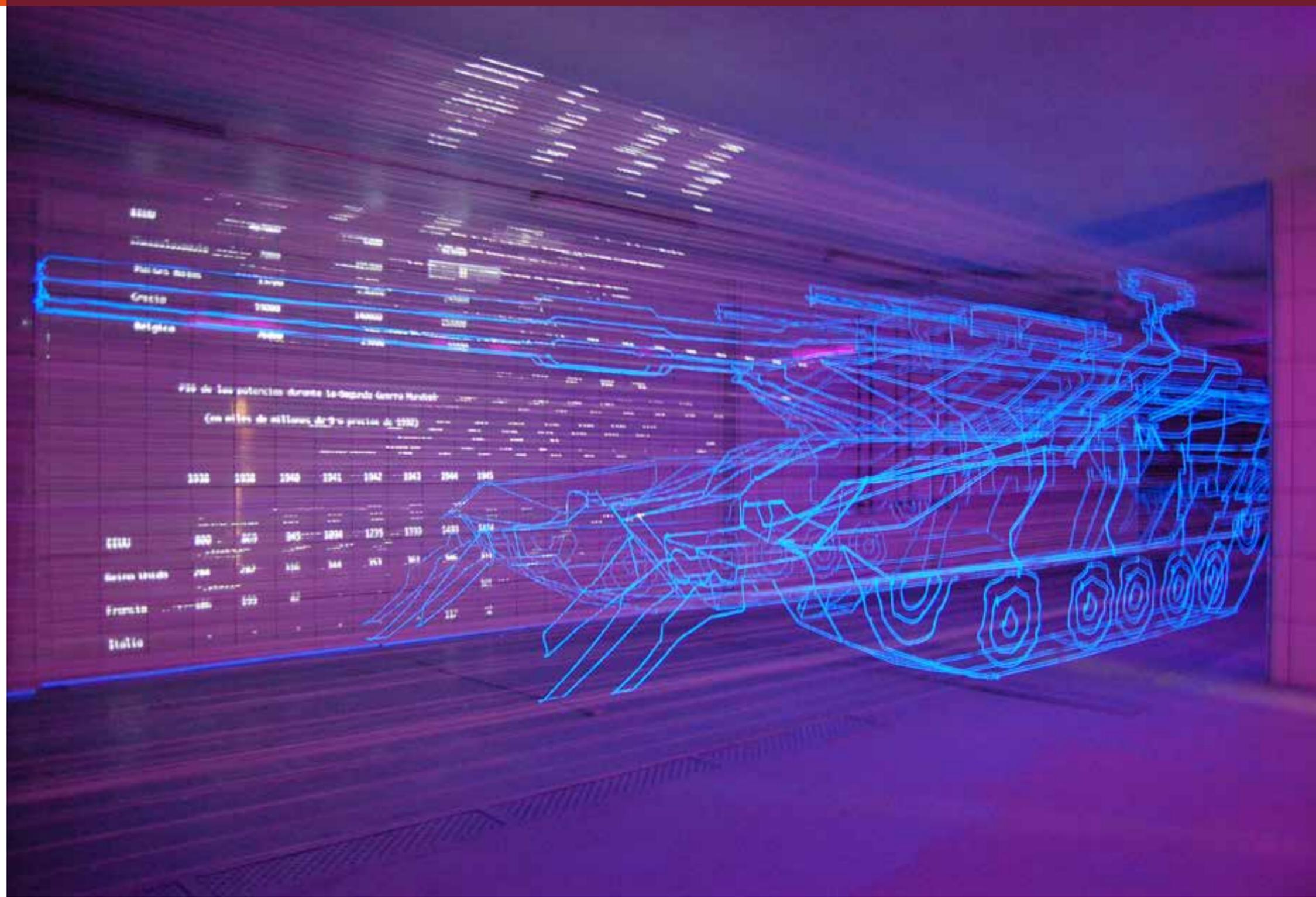
Mis inicios en la actividad pedagógica fueron bastante complicados porque realmente yo no quería dar clases en el ISA. Lo que quería era inscribirme en los estudios de animación del ICAIC, pero, como no había plazas, tuve que retornar al ISA y hacer los

tres años de servicio social. Hice un programa de «dibujo no tradicional», que era como yo lo llamaba entonces, y se lo impartí a estudiantes extranjeros que deseaban ingresar a la Facultad de Artes Visuales. Ese fue mi primer trabajo.

El comienzo fue muy difícil. Entre 2001 y 2011 me resultaba complejo dar clases porque el estudiante del ISA aspira a tener un profesor que tenga una trayectoria, una obra sólida, y yo era un recién egresado con mucho por hacer. A pesar de que no estuve en los grupos del ISA de aquellos años, tuvimos la oportunidad de realizar varios proyectos con Galería DUPP e, incluso, obtuvimos el premio de la UNESCO en la Bienal de La Habana de 2001.

De esta manera, y con el tiempo, mi obra individual fue obteniendo cierto reconocimiento y, entre 2004 y 2009, tuve la oportunidad llevar a cabo proyectos individuales y participar en muchísimos eventos a nivel internacional —ferias y bienales—, así como trabajar con galerías internacionales. Por eso me fue imposible seguir en el ISA hacia el año 2011. Mi agenda se dividía entre la Bienal de Venecia y mi primera exposición personal en París. Así las cosas, estuve unos años separado completamente de la docencia, entre 2011 y 2017, aproximadamente. En 2017 reinicié las clases, ya con una obra más madura y con nuevas ideas.

Comencé a implementar y coordinar un taller opcional de emplazamiento físico-virtual de la obra de arte, que diseñé a partir de los conocimientos que no me habían sido



Levedad, de la serie Error Humano

DUVIER DEL DAGO

► MADERA, CÁNCAMOS, HILO DE ALGODÓN Y SEDA ARTIFICIAL, LUZ UV. /
2.44 M X 15.00 M X 4.88 M / VIDEO PROYECCIÓN: 9'00" /
MENCIÓN ESPECIAL X BIENAL DE CUENCA EN ECUADOR / 2009.



Instalación.
DUVIER DEL DAGO
► EXPOSICIÓN
MAKING OF



Instalación.
DUVIER DEL DAGO
► EXPOSICIÓN INTERFERENCE

impartidos en mi etapa de estudiante. Todo lo que había aprendido en el camino y que no formaba parte del programa de estudios que yo había cursado en el ISA lo volqué en ese programa.

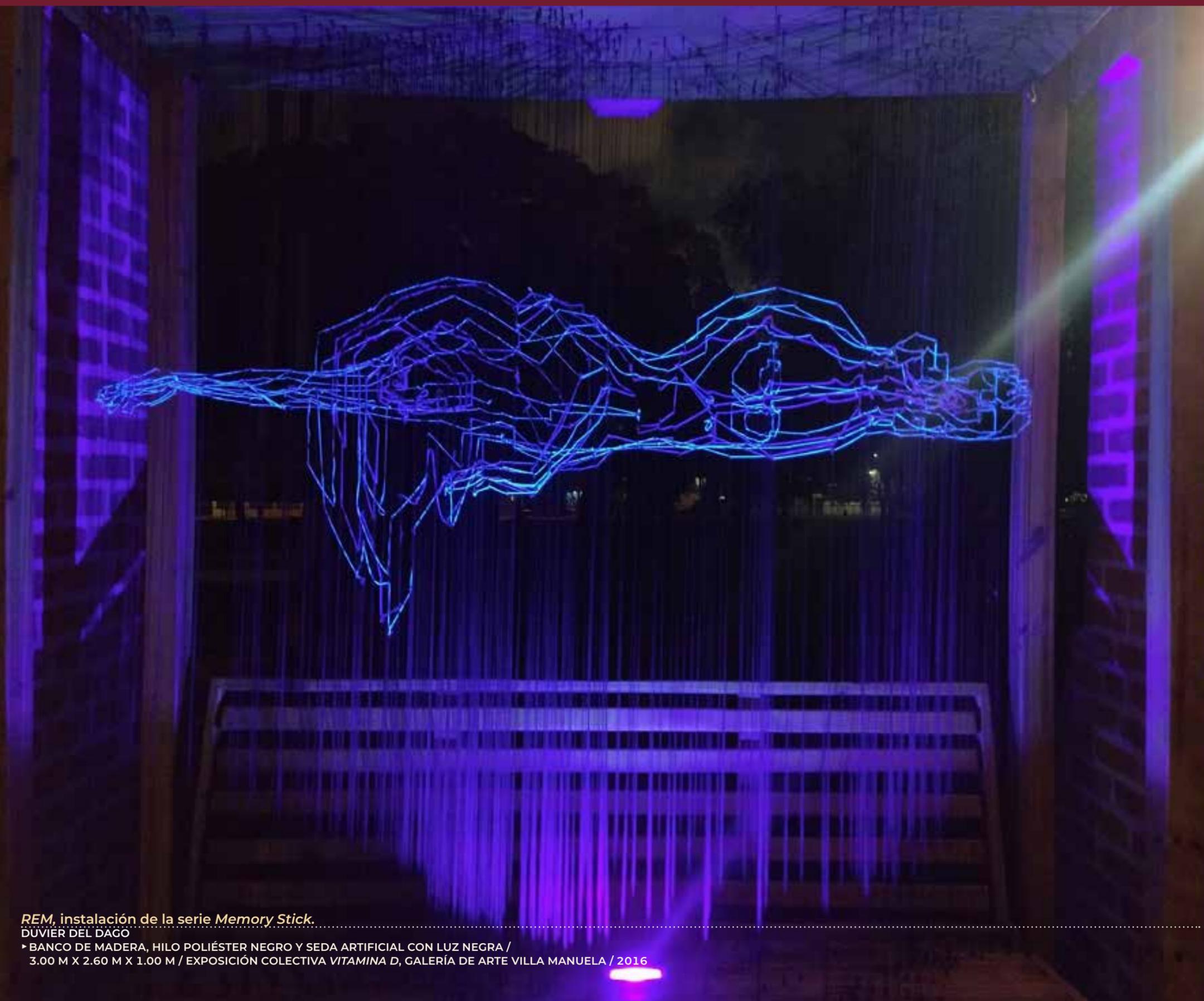
¿Cómo ha sido tu experiencia en la Universidad de las Artes?

El ISA es un lugar que yo admiro mucho desde el punto de vista de la arquitectura. Es un lugar que quiero mucho porque me formé ahí como creador. Es un edificio que me gusta transitarlo, me gusta recorrer la Facultad de Artes Visuales. Y además de todas las otras facultades, el Complejo de Escuelas de Arte es algo que me parece increíble; o sea, que me siento bien estando

allí. Es un ambiente bucólico realmente, porque estás en medio de esta naturaleza y esas construcciones. Las cúpulas también te acogen de una forma muy especial: son un espacio inspirador.

Ya han sido varias etapas por las que he transitado. La primera fue la de formación como profesor. La misma práctica me fue dando algunas herramientas: cómo actuar, cómo reconocer en los grupos de estudiantes, cómo actuar con cada uno de ellos, qué tipo de estrategias establecer con diferentes tipos de grupos y generaciones. Y bueno, lo fundamental —ya te digo— es tener un trabajo artístico que te respalde, por decirlo de algún modo, lo cual permite una mejor interacción con los estudiantes.

Entonces, el ISA ha pasado por muchas etapas. Cada vez son más los requerimientos a obtener, cosas que ya pienso yo que entorpecen un poco la labor de nosotros como creadores. Los antiguos y verdaderos profesores del ISA nunca fueron doctores, ni másteres. Mis mejores profesores eran licenciados, pero con una obra muy contundente y con una metodología de trabajo increíble. Actualmente, se está viviendo una carrera con demasiada recarga de escolaridad, con mucha formación teórica que considero innecesaria. Antes era mucho más libre. La bibliografía, las orientaciones, las cosas que se podían dar eran más bien de tipo prácticas. Ahora hay muchas, muchas teorías. Y me parece que ese no es el camino.



REM, instalación de la serie *Memory Stick*.
DUVIER DEL DAGO

► BANCO DE MADERA, HILO POLIÉSTER NEGRO Y SEDA ARTIFICIAL CON LUZ NEGRA /
3.00 M X 2.60 M X 1.00 M / EXPOSICIÓN COLECTIVA VITAMINA D, GALERÍA DE ARTE VILLA MANUELA / 2016

Trabajar allí desde hace dos años es gratificante y complejo al mismo tiempo. Si bien, en teoría, es muy bonito que los estudiantes te visiten, conversen y vean tu trabajo, a veces se vuelve muy demandante por la cuantiosa matrícula. Al final, lo más positivo de todo esto es la retroalimentación que se establece. Aunque cuando se acerca un proyecto concreto de exposición personal y colectiva la agenda se ve muy apretada.

¿Qué aportes cree que ha tenido el taller de emplazamiento en el programa de estudios de Artes Visuales? Coméntanos brevemente sobre la experiencia, su estructura, estrategias y sus más notables resultados

Pienso que yo no me he planteado hacer un aporte como tal, sin embargo, ha sido muy gratificante saber que tú estás trabajando en una debilidad del programa de enseñanza y que hay muchos aspectos del arte visual que se abordan durante la carrera y que este taller opcional les brinda a los alumnos, a través de una estructura de conferencia y la selección de determinados especialistas, algo que le agradecí a René Francisco en su momento, quien nos traía a los grandes...

Esto lo retomé en mi regreso al ISA: invitar a estos íconos, a estas personas que para ti constituyen ideales de artistas, pero también curadores, productores, etcétera. Ese tipo de cosas las tiene el taller: he intentado que no sea exclusivo, sino también para otros colegas. También he intentado que no

sea solamente para los artistas visuales en formación. El arte contemporáneo es una mezcla de las más diversas manifestaciones. Cualquier estudiante o profesor de otra facultad puede verse vinculado en este taller. También de la rama de las ciencias hemos tenido participación: la CUJAE o la Facultad de Matemáticas de la Universidad de La Habana son dos ejemplos. Ese diálogo ha sido importantísimo.

Bueno, los resultados más notables del taller también tienen que ver con las conferencias de los invitados. En la estructura del taller soy un moderador, para lo cual hago un trabajo de campo. Me acerco a los talleres de los artistas que van a participar, tenemos una entrevista previa donde coordinamos los temas a tratar, que son tan amplios como la propia creación. Y bueno, con esa estructura, los estudiantes se sienten motivados a participar para no perderse ningún contenido. Otra de las aportaciones es que muchos alumnos repiten entre un año y otro. O sea, el taller ya va por la quinta edición y hay alumnos que vienen participando en todas las ediciones desde el principio, porque cada vez que comienza un nuevo curso, cambian los invitados.

Vengo pensando en tomarme un receso después de la quinta edición, en la que estamos enfrascados ahora mismo, para pensar en nuevas tendencias, nuevas herramientas, es decir, una renovación del programa que pueda sumar contenidos,



Taller del artista. Cúpula de la Facultad de Artes Visuales. ISA

como la inteligencia artificial, por ejemplo, o afianzar la cuestión de los NFT, ya tratada en el taller, pero presta a perfilarse.

¿Cómo valora la situación actual de la enseñanza artística en nuestro país según su propia experiencia docente?

La situación actual de la docencia en nuestro país está atravesando uno de los momentos más difíciles de la enseñanza artística. Precisamente, porque al eliminar el nivel elemental se ha creado una crisis que se ha ido heredando de un nivel al otro. Es fundamental que ya desde el nivel elemental

el estudiante esté preparado desde el punto de vista técnico y adquiera conocimientos de Historia del Arte. Antes el acercamiento a las artes visuales era mucho más completo. Cuando llegaban a nivel medio, podían profundizar en estos conocimientos técnicos y académicos y ya, cuando llegaban al ISA, profundizaban en el aspecto conceptual de las obras. De esta forma se lograba un equilibrio entre esos dos aspectos, entre la técnica y el discurso.

Pero ¿qué pasó?, ¿qué hizo el nivel medio? Empezó a aplicar los mismos programas que estaban en nivel superior para seducirlos



Proceso creativo.
FOTO AMALIA ABREU

a pasar a esta enseñanza, y las provincias empezaron a tomar el programa de Thomas McEvilly, por ejemplo, y a aplicarlo en un nivel donde el estudiante todavía no está listo. Muchos llegan al ISA con lagunas porque se ha despreocupado el rigor técnico. Es absolutamente necesario aprender a dibujar, a esculpir, a modelar. Como consecuencia, el ISA ha tenido que implementar clases de dibujo en primer año.

Anteriormente te hablé un poco de la situación en el ISA, de la excesiva recarga de materias teóricas, que creo que es un rezago que quedó del período de la pandemia de COVID-19. El envío de bibliografía a través de un *link* puede ser una cosa muy rápida, muy eficaz, pero no sustituye el encuentro presencial en el aula. Entonces, se transmite mucha información por esta vía, pero en realidad es una trampa, porque se pierde el contacto directo con el estudiante. Otra cosa, si tú pides al estudiante un *statement*, debes de formarlo desde el punto de vista gramatical, la redacción y el estilo. Eso se enseña en la Facultad de Artes y Letras, y el

ISA debería tener asignaturas que enseñaran eso también, para luego poder exigir.

¿Cuál ha sido el saldo de toda esta experiencia docente?

Puedo decirte que yo no me considero un profesor. Para ser profesor hay que tener carisma, ser muy buen comunicador, dominar mucha bibliografía, tener esa cosa cándida y tierna. Con el tiempo me he ido quedando, pero realmente mi interés no era ser profesor. Sin embargo, la experiencia con René Francisco Rodríguez fue muy inspiradora porque nos facilitó muchas herramientas. Yo siempre estaré muy agradecido con él. Siguiendo ese legado, he tratado de constituir un puente entre los estudiantes y los agentes del circuito artístico. He intentado ser un mediador en estos años, consciente de que todo «atajo» que pueda ofrecerle a un estudiante favorece en alguna medida su trabajo. Lo más gratificante de este proceso es saber y constatar que lo que dije o hice tuvo un efecto positivo en la carrera de alguno de mis educandos. Eso es algo que me motiva. ■



N.º 7 | SEPTIEMBRE 2024

SOCIALIZarte

