

diSONARE

arte / ficción / ensayo

02



diSONARE

arte / ficción / ensayo

02

Directorio Disonare 02

Presidente

Diego Gerard Morrison

Director General

Diego Gerard Morrison
diegogerd@disonare.com

Socio Director

Rodrigo Quintero Herrera
rodrigoquintero@disonare.com

Director Editorial

Lucía Hinojosa Gaxiola
lu@disonare.com

Editor

Lucía Hinojosa Gaxiola

Colaboradores Nacionales

Yuri Herrera, Iris García, José Pablo Camarena, Samantha Leiva, Aureliano Salinas,
Néstor Quiñones

Colaboradores Internacionales

Juan Sáenz de Tejada, Kate Richardson, Tyler Hildebrand, Kara L. Rooney, Laura Cooper,
Wilfredo Prieto, James Kelly, Sussette Martínez, Tatiana Blass.

“DISONARE”, No. 2, marzo 2014, es una publicación bianual editada por Batallas de la Era Común S.A.P.I. de C.V. Mariscal 13, Colonia San Ángel, Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01060.

Editor responsable: Lucía Hinojosa Gaxiola. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2013-020710404000-102, ISSN 2007-6134, ambos tramitados ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título y Contenido No. 15916, tramitado ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Impresa por la sociedad “Offset Santiago S.A. de C.V.” ubicada en Avenida Río San Joaquín 436, Ampliación Granada, 11520, México D.F., este número se terminó de imprimir el 1 de marzo de 2014, con un tiraje de 300 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional del Derecho de Autor.

CONTENIDO

NOTA EDITORIAL	3
----------------	---

FICCIÓN

POEMA DE LAS FORMAS INTERMOLECULARES... Yuri Herrera	7
OJOS QUE NO VEN... Iris García	12
WHAT THE EYE DOESN'T SEE... traducción por Kate Richardson	20
DÉCIMA PELÍCULA DE MATEO SARSIL... Juan Sáenz de Tejada	48
CENA FAMILIAR... José Pablo Camarena	58

ENSAYO

ARTE CUBANO (¿COMPROMISO O FICCIÓN?)... Sussette Martínez	29
ACT IN LOCATION TO HISTORY... James Kelly	67

ARTE

LUZ QUE CEGA_SENTADO... Tatiana Blass	5
CASA DEL AIRE... Samantha Leiva	11
LA MUINA... Aureliano Salinas	28
FOUR POEMS FOR OCTAVIO PAZ... Kara L. Rooney	46
REFLEJOS SINTOMATOLÓGICOS... Néstor Quiñones	52
THE BOULEVARD... Tyler Hildebrand	65
CONTENEDORES SIN CONTENIDO Y UN DESNUDO GRATUITO... Wilfredo Prieto	81
FORWARD SLIDE TOGETHER ... Laura Cooper (epílogo)	85

COMUNIDAD ARTÍSTICA	82
---------------------	----

Portada por Lucía Hinojosa

Contraportada por Néstor Quiñones.

Agradecimientos especiales para Alumnos 47

NOTA EDITORIAL (SOBRE EL VALOR DEL SILENCIO Y LA OMISIÓN)

Existe dentro del medio de la literatura y el arte experimental una gran aversión en torno a las definiciones concretas, y por este motivo, entenderemos ‘lo omitido’ como todo aquello que existe dentro de lo aparentemente inexistente, y que comúnmente está cargado de valor.

En 1960 surge el gran *Oulipo*, un grupo de escritores y matemáticos franceses dedicados a crear obras literarias empleando técnicas y limitaciones matemáticas. Es con uno de sus más notables miembros que el uso de la omisión en la literatura consigue méritos inapelables, enalteciendo el uso de la omisión como técnica literaria, y enseñándonos la perpetuidad de contenido que puede existir en el aparente vacío.

En 1969 Georges Perec culmina su novela “*La Disparition*” (torpemente traducida al español como “El Secuestro”), que en sí misma es un lipograma, en donde omite la letra ‘e’ a lo largo de la novela (la letra más repetida en el idioma francés, en el que originalmente está escrita la novela). Al analizar el contenido y la intención de Perec, encontramos que uno de los grandes significados de la ausencia de la letra ‘e’ está relacionada a la incapacidad del escritor de usar las palabras ‘madre’, ‘padre’, y ‘familia’ (*famille*), debido al gran sufrimiento que le causa la muerte de sus padres durante la Segunda Guerra Mundial, hecho relacionado a la trama y la narrativa en “*La Disparition*.” Al enfatizar esta omisión, términos como la catástrofe, la pérdida, la muerte y la desaparición cobran significado de peso específico. Quizás Warren Motte logró establecer este punto de manera más concisa, y en muchas menos palabras al referirse a Perec y a su lipograma hecho novela: “...la ausencia de un signo siempre es un signo de ausencia.”

La inexistencia de esta letra da a la novela una dosis extra de significado y una dosis extra de contenido; nos acerca de manera más íntima a los personajes, al autor, y a la trama (en donde a medida que transcurre la novela desaparecen sus personajes). La omisión por sí sola es el hilo conductor, mismo que nunca se plasma en la página.

El arte y la cultura deben encontrar valor en los nichos considerados vacíos. Debe existir una motivación y un movimiento encausado hacia el descubrimiento del valor artístico que radica entre lo aparente (en la página escrita, en el lienzo, cualquier espacio creativo, e inclusive, los espacios vitales que habitamos).

La cultura y la sociedad contemporánea comúnmente desacreditan el concepto del vacío, y parecen querer empujarlo al territorio de lo inexistente. Dentro de dicho espacio cultural existe una generación de voces inquietas, capaces de consolidar principios culturales y sociales. Es importante resaltar que olvidamos (o no insistimos en encontrar) a estas voces a modo de censura, y no a modo de omisión. Hacemos esta distinción porque la censura, a diferencia de la omisión, suprime los valores culturales que nacerían de dichas voces olvidadas.

Es importante analizar el término *silencio* en nuestra cultura, ya que podríamos aseverar que las voces censuradas son a su vez silenciadas.

Nos situamos entonces en el argumento (difícil de refutar) de que el silencio da pie a la introspección y la reflexión. El silencio es la esencia y elemento fundamental para acceder nuestro espacio interno. Es también fundamental entender el concepto de *silencio* en directa contraposición a su antónimo, al que por fines prácticos no encapsularemos en una sola palabra, sino le otorgaremos una etiqueta coloquial: no poder *callar*; el acto de generar palabrería banal. Aquellas voces que saben permanecer en silencio solo pronunciarán hechos puntuales y habrán descartado las banalidades que surgen en la mente humana cuando no hay capacidad de reflexión. No permitamos que la banalidad ocupe el espacio que pertenece al silencio; nadie merece sufrir un ataque perpetuo de vociferaciones no reflexionadas.

Nuestro deber de ejecutar el derecho a la reflexión tendría que desembocar en el avance de nuestra cultura y terminar con los hábitos negativos actuales de la misma: permitir la emisión de la banalidad por encima de la voz que permanece en silencio y que tendría la capacidad de aportar en vez de obliterar.

Recordemos las palabras proféticas de Kierkegaard, (y aquí tendrán que permitirme parafrasear) "...la perfección del comentario artístico surge del silencio. Quien produce arte en su forma más elevada debe encontrar en el silencio su personalidad privada. El silencio es el elemento fundamental del encuentro social educado."

Es una pena que existan voces silenciadas por una sociedad palabrera.

Entonces, queridos lectores: entréguense a la tarea de buscar las manifestaciones que nacen del silencio; brinden descanso a sus cuerdas vocales y permítanse el placer de pensar dentro del estruendoso placer del silencio. Encontrarán virtudes dentro de su ser que han sido omitidas durante la mortífera estática de la palabrería.

Diego Gerard
diSONARE, 2014



Tatiana Blass
Luz Que Cega_Sentado

Escultura
150 x 150 x 150 cm



Tatiana Blass
Luz Que Cega_Sentado

Escultura
150 x 150 x 150 cm

POEMA DE LAS FORMAS INTERMOLECULARES

Yuri Herrera

La botella de jugo empezó a vibrar como un teléfono. Me la acerqué al oído y no escuché nada, luego un riiin riiin pero más como un reen reen grave y pastoso al vibrar la botella. La desenrosqué y me la acerqué al oído y escuché que alguien decía:

“La olla, destapa la olla con la sopa.”

Y se cortó.

Colgué, es decir, enrosqué, y devolví el jugo al refrigerador.

“¿Quién era?” preguntó ella desde la habitación.

“Nadie,” dije.

Me di media vuelta y toqué la olla. Estaba tibia, aunque hacía ya un rato que había apagado el fuego. La destapé. Hubo un titubeo en la sopa, como si el caldo se aconcavara, y luego se enderezó por encima de la olla en una cabeza líquida y un cuello líquido y un par de brazos líquidos y luego una pierna con la que todo el cuerpo líquido se impulsó torpemente en la olla para dar un paso y caer sobre el piso de la cocina.

“Carajo,” dijo. Arrastraba un poco las erres.

Agitó las manos para sacudirse unos fideos y luego me observó.

“Planeta de mierda que les ha tocado ¿eh? No hay modo de...”

Pero entonces el cuerpo líquido cayó sobre sí mismo como si acabaran de derramarlo y se hizo charco en el suelo. Después de un par de segundos volvió a salir el torso y los brazos y luego las manos con las que el cuerpo-sopa se apoyó en el suelo para incorporarse otra vez.

“... ¡A esto me refiero! No hay modo de hacerse de un cuerpo decente con esta materia suya.”

Aprovechando el berrinche, agarré un cuchillo cebollero y lo enfrenté. Me miró con azoro de incomprensión desde sus anaranjados ojos caldosos. Por supuesto. El cuchillo no era nada contra él. Dejé el cuchillo y tomé un cucharón.

“Tranquilo,” alzando las manos defensivamente; menguaba y se enderezaba continuamente, incapaz de mantenerse del mismo tamaño, “tranquilo, no venimos por ti.”

Desconfiado, con la otra mano agarré una taza y di un paso hacia él.

“No tenemos ningún interés en ti o en este lugar. Buscamos a un agente de inteligencia que vino a investigar si es un planeta habitable y no regresó. Sabemos que llegó a este punto exacto de este jodido planeta.”

Me detuve, pero sin dejar de blandir taza y cucharón. Parecía sincero, el alien-sopa.

“Pues aquí no está,” dije. “Si llegó aquí se habrá ido a investigar a otra parte. ¿Qué iba a averiguar aquí?”

“Nada,” dijo, apenas manteniendo la cabeza por encima del charco que se extendía y se achicaba debajo de él, “justo a eso me refiero: no se necesita más de unos instantes para saber que nada tenemos que hacer aquí. ¡Mierda! No hay nada que descubrir. Por eso, o se quedó aquí o insistió en investigar y algo le pasó en este ambiente hostil.”

Señaló hacia fuera con un dedo que rápidamente se deshizo en gotas. Miré hacia la calle. Había hecho un calor tenaz los últimos días. Las banquetas estaban cocidas en su propia sequedad.

“Pues eso, no puedo ayudarlo.”

El aliensopa dejó de luchar por unos segundos, el cuerpo se empezó a disolver suavemente en el charco mientras giraba la cabeza a un lado y a otro.

“A la mierda esto,” dijo finalmente, enderezándose un poco, “yo ya cumplí. No hay pistas que seguir y no hay posibilidades de supervivencia aquí, ése será mi informe... Ayúdame.”

Hizo un gesto con un muñón hacia la olla. Lo miré con desconfianza.

“Acércame la puta olla,” dijo, “ya me voy.”

Puse la olla sobre el suelo. El aliensopa sacó del charco una pierna, la metió en la olla y fue acomodando el resto del cuerpo. Una vez que entró completamente, asomó una cara de agua para decir:

“Tapadera, por favor.”

Tapé la olla. Todavía alcancé a escuchar que decía, “Habiendo tantos lugares bonitos en el universo, carajo.” Luego nada.

Me quedé unos segundos mirando la olla. La destapé. La sopa reposaba absorta en sí misma. Una película de grasa ya se había formado en la superficie. La volví a tapar y la puse sobre el fogón.

“¿Ya se fue?” dijo ella.

“Sí,” dije, caminando hacia la habitación.

La escuché moverse hacia el baño. Entré al cuarto.

“¿Cómo supiste quiénes eran?”

“Tu teléfono está en el buró,” respondió desde el baño, “pero escuché que otro timbraba en la cocina.”

Me quedé de pie junto a la cama. Pasé la mano sobre la colcha. Nadie hubiera dicho que unos segundos antes estaba empapada.

“No van a volver,” siguió ella. “Esos burócratas no saben adaptarse.”

Entré al baño. Me quedé de pie junto a la tina. El agua se rizaba en un bucle de sonrisas plácidas. Luego salpicó en mi dirección.

“Anda,” dijo ella, “ya métete.”



Samantha Leiva
Casa del Aire

Instalación de sitio específico
15 x 10 x 3m

OJOS QUE NO VEN

Iris García

“¿Quieres ganarte diez mil varos?” le dije a Leobardo, y encendí un cigarro. Solté el humo despacio. Quise darle tiempo de sopesar la oferta. Registré en *close up* la perplejidad de sus ojos, mayor que cuando lo invité a sentarse y le ofrecí pagar lo que se hubiera tomado.

“No cojo con putos,” sentenció. ‘*Indignado*’ habría dicho la acotación del *script*, seguido de un ‘*se levantó y se fue*,’ pero siguió sentado con gesto de perdonavidas, tomándose su cerveza. Eso restaba credibilidad a la línea.

“Yo tampoco,” dije.

“Salud por ese motivo,” festejó.

Sonreí complacido por lo pertinente del improvisado parlamento. Levanté mi margarita. Apunté mentalmente: en las cantinas siempre es mejor tomar cerveza, para que no confundan la sensibilidad del paladar con putería.

Pedí la última ronda. Remarqué *última*, previendo que la posibilidad de quedarse sin suministro alcohólico despertaría al menos su curiosidad financiera. Leobardo trataba de dar sorbos cada vez más pequeños, pero la reserva ética disminuía inexorablemente.

“¿De qué se trata?” preguntó al fin, *‘con resignación.’*

“Ando buscando actores para una película y tú me das el tipo.”

La incredulidad apareció en su rostro abotagado, pero la desechó para hablar de las cosas importantes.

“Chale, ¿diez mil varos?”

“Eso dije.”

“¿Va a salir en el cine?”

“No, es otro tipo de película.”

“Si es de encuerar chavitos, yo no le entro.”

Algo en su voz me dio la certeza: a estas alturas le entraba a cualquier cosa.

“No, no es nada malo,” quise tranquilizarlo.

“Chale, diez mil varos,” saboreó la cifra durante unos instantes; tal vez calculó el número de tragos a los que equivaldría.

Durante el silencio imaginé una escena en la que Leobardo levantaba vasos en cámara rápida mientras a su alrededor se acumulaban las botellas vacías. La imagen me gustó, aunque fuera el más común de los lugares comunes. Dijo que sí antes de preguntar cuál era el argumento. Quedamos de vernos en la misma cantina al día siguiente. Yo llevaría el guión para que lo fuera leyendo de camino al estudio.

No era un papel difícil, le dije, y en realidad no lo era.

Los cuatro actores requeridos fueron reclutados en los bares del puerto. Era necesario que nadie pudiera identificarlos, porque la intención era hacer pasar la grabación por un hecho verídico. Antes de proponerles cualquier cosa procuraba enterarme un poco de sus vidas. Cosa sencilla. Los borrachos siempre quieren ser escuchados. Buscaba una constante: alcohólicos empedernidos, solitarios. Nadie bebe solo a menos que tenga una vida miserable. Un hombre miserable es capaz de aceptar cualquier propuesta.

En menos de diez días tenía a todo el reparto: un albañil desempleado, porque en la última construcción se había lastimado la espalda y no podía cargar los bultos de cemento; un maestro fugitivo que perdió su trabajo después de embarazar a una pupila; un pescador que en tiempo de huracanes no hacía más que convertir en chupe las ganancias del verano; y Leobardo, un tipo que bebía por pura vocación, crítico feroz del cine transmitido por televisión abierta, que calificó como basura visual poco realista, y de la literatura policiaca adquirida en puestos de revistas, que consideraba el único género capaz de definir cómo es de culero el ser humano. Todos estaban solos más o menos por la misma razón: nadie los toleraba.

“La cosa es bien sencilla,” les dije una vez reunidos los cuatro hombres que miraban las luces del estudio con cara de conejos asustados. “Ustedes forman parte de la banda Los Calvos. Son miembros del Cártel de Sinaloa y fueron detenidos por el Comando Táctico de Operaciones Especiales de la Policía Preventiva de Acapulco. Están aquí para rendir declaraciones sobre los asesinatos perpetrados. Deben verse

asustados y a la vez convencidos de decir la verdad. No se pongan nerviosos por las luces y la cámara. Vamos a hacer ensayos. Se irán acostumbrando.

“¿De veras tengo que usar esta playera roja? Me siento medio joto,” preguntó el profe.

“Es una estrategia cinematográfica para fijar la atención en un personaje importante,” puntualicé. “Si te fijas, eres quien tiene el parlamento más extenso, y lo que dices es primordial para entender la trama.”

“No le expliques nada a ese pendejo que no entiende ni madres de cuestiones artísticas,” replicó Marcelo al fondo del estudio y se rascó la cabeza con el cañón de la pistola. “Se le paga para hacer lo que se le pide.”

“¿Ellos también son actores?” preguntó Leobardo.

“Sí, ellos también.”

“Y de los mejores,” apuntó Marcelo. “Yo soy el jefe del Comando Táctico, y mientras ustedes solo van a estar en esta escena, yo aparezco en toda la película.”

Hizo una pausa dramática. Mis sicarios de cantina lo miraban extasiados, como tratando de reconocer su rostro, de hacerlo casar con el visto en un fotograma de churro mexicano. Si yo no lo hubiera conocido, lo habría confundido fácilmente con uno de esos actores de segunda que salían de villanos en las películas de los hermanos Almada.

“En realidad no somos más que Zetas infiltrados,” continuó en tono confidencial, “ya saben, el brazo armado del Cártel del Golfo, y de lo que se trata todo esto es de hacer un video en el que se culpe al otro bando de todo lo que pasa para que

desde la policía podamos dispararles a mansalva.”

“Ése es un asunto que no les interesa. Vamos a empezar los ensayos,” intervine, porque si lo dejaba era capaz de estar toda la noche fanfarroneando con aquello del pleito entre los narcos, del que creía saber más que Dios Padre.

“Lo perdimos,” dijo el profe haciendo circulitos con el dedo índice alrededor de su oreja.

Ni yo aguanté las ganas de reír.

“Chiste local,” dijo Leobardo cuando Marcelo preguntó por qué chingaos nos daba tanta risa.

Pedí a mis cuatro actores que se sentaran frente a una pared forrada con papel de estraza y que pusieran las manos hacia atrás, como si las tuvieran amarradas por la espalda. Primero el maestro de obra con camiseta blanca, luego el profe con su playera roja, después el pescador con el torso desnudo para que luciera el bronceado y al final Leobardo con playera gris claro.

La cámara enfocó a los cuatro personajes en *full shot*; grité “¡Acción!” y el profe, muy metido en el papel, comenzó a decir que habían sido ellos los responsables de las balaceras detrás del Centro de Convenciones, que todo era cosa del Cártel de Sinaloa para eliminar la competencia que le daban los minoristas del puerto y quedarse de lleno con la plaza. Bastante convincente, a no ser porque el pinche albañil no paraba de reírse quedito cada vez que miraba la cámara, así que repetimos la escena varias veces sin que el maistro lograra mantenerse en circunstancia.

“Cállate, cabrón, que estás echando a perder la película,” gritó Marcelo.

“Al cabo son ensayos,” se disculpó el maistro, y de plano soltó la carcajada, lo que encabronó más a Marcelo.

Para distraerlos, pedí que entrara la gente de maquillaje, porque para haber sido detenidos en un tiroteo estaban demasiado limpios. Los necesitaba con los ojos morados, y el pescador, que iba a salir con el torso desnudo, debía tener una herida sangrante en el costado. Eso si, el ‘productor’ quería que de veras se viera convincente.

“Acuérdate de que no tenemos presupuesto para esas chingaderas; lo del maquillaje vamos a tener que arreglarlo de otra forma,” sentenció Marcelo.

A un gesto sus hombres comenzaron a golpear a los presuntos narcos. Al pescador le dieron un tiro en el costado izquierdo.

“¿Allí esta bien o lo quieres del otro lado?” me pregunto Marcelo.

“Allí está perfecto,” le dije sin ver al herido, como si eso bastara para ignorar lo que estaba pasando.

Al profe no lo golpearon mucho por temor a que se les pasara la mano y no pudiera decir su parlamento. Leobardo fue el único que opuso resistencia. Lo agarraron entre dos para que Marcelo lo golpeará. De espaldas a ellos, escuché los gritos, las mentadas de madre y a Marcelo que entre golpe y golpe les decía que era para darle realismo a la escena. También oí el grito ahogado de Marcelo. Tuve que darme vuelta para enterarme de que Leobardo le había dado una patada en los huevos.

“Si fue pleito entre dos bandos, ¡ustedes también tienen que salir raspados!”

gritaba, tratando de zafarse.

Los del Comando Táctico sacaron las pistolas, sentaron a los cuatro hombres a madrazos, y ahora sí les ataron las manos por la espalda.

“Ahí está tu maquillaje. Tú dices si lo quieres más intenso.”

“Yo ya no quiero salir en esta película,” chilló el lancharo doblándose sobre su herida; intentó ponerse de pie, pero lo volvieron a sentar de un culatazo.

“Esta película sale porque sale,” bufó Marcelo y me ordenó seguir con la grabación. “Y a ustedes más les vale que esta toma salga chida si no quieren salir todos con herida de bala.”

Cuando dije “Acción” por decimotercera vez en la noche, el albañil lloraba. El profe dijo sus parlamentos con tal convicción, frustración y cansancio, que ni Sean Penn lo hubiera hecho mejor. Las caras amoratadas de los otros, su actitud de silenciosa derrota, eran una verdadera obra de arte.

Grité “¡Corte!”. Iba a apagar la cámara, pero uno de los del Comando Táctico me detuvo.

“Vas a salir en la imagen,” le dije a Marcelo que se acercaba lentamente a Leobardo.

“Pues haz que no me vea.”

Cerré la toma. Marcelo puso la pistola en la sien de Leobardo. Él no lo veía, veía hacia la cámara. Me veía. Se escuchó la detonación y su ojo izquierdo se fue cerrando poco a poco mientras la sangre brotaba del oído y la boca, pero el ojo derecho permaneció abierto, mirándome. No gritó, quizá porque no tuvo tiempo o

porque en el fondo no esperaba que la pistola tuviera balas de verdad.

Los otros tres chillaron y cerraron los ojos para recibir el balazo, así que al final sólo el ojo derecho de Leobardo me miraba, como reclamando la indecencia de haberlo privado de la enorme cantidad de cervezas que podría haber comprado con los diez mil pesos que le había prometido.

Apagué la cámara. Marcelo me dijo que el cierre que él había propuesto era mejor, y que con sus ‘efectos especiales’ nadie dudaría de la autenticidad del video. También me pidió que le enviara una copia de las últimas imágenes porque quería guardarlas de recuerdo. Los Zetas retiraron los cadáveres y me dejaron con la cinta de video y el equipo de edición.

En estos casos lo mejor es presentar un plano secuencia, así no se nota que está todo montado. La cuestión es decidir dónde empieza y dónde acaba. Nada de oscuros, entra en corte directo, justo al momento en que el profe o, mejor dicho, el jefe de la banda de Los Calvos acepta sus responsabilidades; luego, un corte para quitar el lapso en que se escucha mi voz. La escena anterior se liga con un *zoom in* al cuarto hombre en la fila. Una mano entra a cuadro y dispara. En la pantalla el ojo derecho de Leobardo me mira.

“Policíaca y realista,” pienso, “seguro que le hubiera gustado.” Le prometo: cuando me den mi pago—después de hacer las copias y enviarlas a las televisoras nacionales—voy a comprar diez mil pesos de cervezas y a tomármelas todas en honor del realismo, para que no se sienta defraudado.

WHAT THE EYE DOESN'T SEE

Iris García

Translated by Kate Richardson

“You want to make ten thousand bucks?” I said to Leobardo as I lit a cigarette, exhaling slowly, giving him time to weigh the offer. I visualized a close-up of his puzzled stare, now even more perplexed than when I invited him to sit down and offered to pay for his drinks.

“I don’t screw fags,” he declared. ‘Indignant,’ as the parenthetical notation in the script would have put it, followed by ‘he gets up and leaves.’ But instead he just sat there with his tough guy face, drinking his beer, which undermined the credibility of his line.

“Me neither,” I said.

“Cheers to that,” he toasted.

I smiled, satisfied with the effectiveness of my improvised camaraderie. I raised my margarita, mentally noting that in cantinas it’s always better to drink beer so that nobody mistakes refined taste for fagginess. I ordered the last round,

emphasizing last. I had a hunch that the possibility of being cut off from the alcohol supply would at least pique his financial curiosity. Leobardo tried to take increasingly smaller sips, but his ethylic restraint diminished rapidly.

“So what do I have to do?” he finally asked, ‘with resignation.’

“I’m looking for actors for a movie and you fit the type.”

Incredulity spread across his bloated face, but he reined it in to talk business.

“Dang...ten thousand bucks?”

“That’s what I said.”

“Is it going to come out in theaters?”

“No, it’s a different type of movie.”

“If this is a kiddie porn thing, I’m out.”

But something in his voice made me certain: at this point he’d be willing to do anything.

“No, it’s nothing bad,” I assured him.

“Well...ten thousand bucks.” He savored the amount for a minute, perhaps calculating its value in drinks.

During the silence I imagined a scene in which Leobardo knocked back beers in fast motion, the empty bottles accumulating around him. I liked the image, even though it was a tired cliché. He said yes before even asking what the plot was. We agreed to meet the next day in the same cantina. I would bring the script so that he could read it on the way to the studio. It wasn’t a difficult role, I said, and in fact it wasn’t.

The four principal actors were all portside bar recruits. It was necessary that they be anonymous because the intention was to make the tape look authentic. Before proposing anything I managed to find out a little bit about their lives. It was easy. Drunks always appreciate a good listener. I looked for a certain type: lonely, hardened alcoholics. Nobody drinks alone unless they have a miserable life, and a miserable man is capable of accepting any proposal.

In less than ten days I had the whole cast: an unemployed bricklayer who had thrown out his back, making him incapable of carrying cement blocks; a fugitive school teacher who'd lost his job after impregnating a student; a fisherman who customarily drank away his earnings during hurricane season; and Leobardo, a guy who drank by pure vocation, a fierce critic of TV movies, which he classified as unrealistic visual trash, and newsstand detective literature, which he considered the only genre capable of expressing the utter cravenness of man. They were all alone for more or less the same reason: nobody could stand them.

"It's fairly simple," I told them once all four men were assembled and staring into the studio lights like scared rabbits. "You all are part of the Los Calvos gang. You're members of the Sinaloa Cartel and you've been detained by the Tactical Unit of Special Operations of the Preventative Police Force of Acapulco. You're here to give statements about the recent murders. You should look scared, but at the same time determined to tell the truth. Don't let the lights and the camera make you nervous. We're going to rehearse. You'll get used to it."

"Do I really have to wear this red shirt?" asked the teacher. "It makes me look like a homo."

“It’s a cinematographic technique that draws attention to an important character,” I clarified, “You’ll notice that you have the most lines, and what you say is key to understanding the plot.”

“Don’t even bother explaining anything to that idiot. He doesn’t understand a damn thing about art,” Marcelo replied from the back of the studio as he scratched his head with the barrel of his gun. “He’s paid to do what he’s told.”

“Are they actors too?” Leobardo asked.

“Yeah, them too.”

“And some of the best,” added Marcelo. “I’m the head of the Tactical Unit, and while y’all are only in this scene, I’m in the whole movie.”

He paused for dramatic effect. My ersatz barroom assassins gaped at him, as if trying to match up his face with a still from a Mexican B-movie. If I hadn’t known otherwise, I myself would have easily confused him with one of those second-rate actors who play the villains in Almada brothers movies.

“But we’re actually undercover Zetas,” he continued in a confidential tone, “the armed wing of the Gulf Cartel, as you know. And what this is all about is making a video that blames the other gang for everything that’s been happening so that we can use the police to shoot them at close range.”

“That doesn’t concern you guys. Let’s start rehearsal,” I intervened. If given the chance, he was liable to brag all night about narco conflicts, of which he believed himself to know more than God in heaven.

“We lost him,” said the teacher, moving his index finger in a circular motion around his temple.

Not even I could stop myself from laughing.

“Inside joke,” said Leobardo when Marcelo asked what the fuck was so funny.

I asked my four actors to sit in front of a wall covered in brown butcher paper and to put their hands behind them as if they were tied behind their backs. First the construction worker in a white shirt, then the teacher in red, after him the tanned shirtless fisherman, and finally Leobardo wearing a light grey t-shirt.

The camera focused the four characters in a full shot; I yelled “Action!” and the teacher, immersed in his role, began to say that they were responsible for the shootings behind the convention center, that it was all part of a Sinaloa Cartel plan to eliminate the competition of minority gangs in the port city and retain full control of the plaza. It would have been pretty convincing if it weren’t for the damn bricklayer, who couldn’t stop giggling each time he looked at the camera. We had to repeat the scene several times, never managing to get through it without laughter.

“Shut up, asshole. You’re ruining the movie,” yelled Marcelo.

“It’s just rehearsal,” said the bricklayer by way of apology, and proceeded to guffaw heartily, which pissed off Marcelo even more.

To distract them, I asked for the makeup artists. For having been captured in a shootout they were too clean. I needed them bruised, and the fisherman, who was to appear shirtless, needed a bleeding wound in his side. That is, if the ‘producer’ wanted it to be really convincing.

“We don’t have the budget for that bullshit; we’re gonna have to do the makeup another way,” declared Marcelo.

With a gesture to his men they began to beat the supposed narcos, and shot the fisherman in his left side.

“Is that OK? Or do you want it on the other side?” Marcelo asked me.

“There is perfect,” I said without looking at the wound, as if that was enough to ignore what was happening.

They didn’t hit the teacher as much for fear of limiting his ability to deliver lines. Leobardo was the only one who put up a fight. Two men grabbed him so that Marcelo could deliver the blows. With my back turned to them, I heard the screams, the insults, and I heard Marcelo saying between each punch that it was necessary to make the scene realistic. I turned around to confirm that Leobardo had kicked him in the balls.

“If it were a fight between two gangs, y’all would also have to look scraped up!” he yelled, trying to escape.

The Tactical Unit drew their pistols, sat the four men down by force, and tied their hands behind their backs, this time for real.

“There’s your makeup. Speak up if you want more.”

“I don’t want to be in this movie anymore,” squealed the boatman, doubling over in pain; he tried to stand up, but they returned him to his seat with a pistol whip.

“This movie *will* come out,” fumed Marcelo, and he ordered me to continue with filming. “And this take better be fucking amazing if y’all don’t want to leave here with a bullet wound.”

When I called “Action!” for the thirteenth time of the night, the bricklayer began to cry. The teacher said his lines with such conviction, frustration, and exhaustion that not even Sean Penn could have done it better. The bruised faces of the others, their expressions of silent defeat, were truly a work of art.

I yelled “Cut!” and was about to turn off the camera when one of the guys from the Tactical Unit stopped me.

“You’re in the frame,” I said to Marcelo as he slowly approached Leobardo.

“Make it so you don’t see me.”

I tightened the shot. Marcelo put his pistol up to Leobardo’s temple. He didn’t see him; he looked at the camera. He looked at me.

The shot rang out and his left eye gradually closed as blood oozed from his ear and mouth, but his right eye stayed open, looking at me. He didn’t scream, perhaps because he didn’t have time or because, deep down, he had hoped that the bullets were fake.

The other three shrieked and closed their eyes before being shot, so in the end it was only Leobardo’s right eye that stared at me, as if protesting the indecency of having deprived him of the enormous number of beers that he could have bought with those ten thousand pesos that I had promised.

I shut off the camera. Marcelo said that the ending he had proposed was better, and that with his ‘special effects’ nobody would doubt the authenticity of the tape. He also asked that I send him a copy of the final images because he wanted keep them as a memento. The Zetas cleared out the bodies and left me in the edit bay with the videotape.

In these cases it's best to present a long uninterrupted take so that it doesn't look edited. The trick is deciding where it starts and where it ends. No fade-ins, open directly on the scene, just at the moment when the teacher—that is, the head of the Los Calvos gang—accepts responsibility for the crimes; then, a cut to eliminate the part where you hear my voice. The scene transitions with a zoom in on the fourth man in the row. A hand enters the frame and fires. Leobardo's right eye looks at me from the screen.

“Hardboiled and realistic,” I think to myself, “he would have liked it, without a doubt.” I make a promise: when they pay me—after I make the copies and send them to national TV—I'm going to buy ten thousand pesos worth of beer and drink all of it on his behalf.



Aureliano Salinas
La Muina

Escultura
45 x 25 cm

ARTE CUBANO: ¿COMPROMISO O FICCIÓN?

Sussette Martínez

No es para nada gratuito encabezar estas reflexiones parafraseando el título de una serie del artista cubano José Ángel Vincench¹ porque, aunque por supuesto no es la única, creo que es esta dicotomía la que mejor puede definir el espíritu general que ha animado a la producción artística cubana desde la época de las vanguardias. Por eso, antes de entrar en cualquier análisis de tipo general quiero ilustrar, usando la obra de Vincench como ejemplo, aquellas posiciones extremas, centrales o superpuestas, a las que esta serie se refiere a manera de cuestionamiento.

Sobre idénticos lienzos rojos la silueta dibujada con la sangre del artista se ubica a la derecha o a la izquierda, semejando imágenes especulares. Al centro, en la pantalla de un ordenador, la misma silueta, reemplazando la flecha que indica el movimiento del mouse, invita al espectador a interactuar.

1 Me refiero a "Compromiso o ficción de la pintura" 2009. Es importante señalar que al insertarse en el contexto cubano las obras de esta serie adquieren otras connotaciones de carácter político que han caracterizado en los últimos años la obra de Vincench.

Se puede elegir: definirse por una posición, moverse entre ellas, o simplemente abstenerse. Sin embargo, no hay escape. La obra dinamita conexiones en la mente del espectador que van mucho más allá del hecho artístico, lo provoca, lo involucra, lo compromete.

¿Dónde está entonces la ficción? En el medio utilizado, en la respuesta, en lo ineludible del compromiso. ¿Es el arte un reflejo de la realidad o una imagen construida a base de subjetividades? ¿Puede acaso el artista, como el espectador, abstraerse de su cualidad de ente social permeado por la realidad que lo rodea? ¿Podremos alguna vez encontrar una respuesta a la eterna polémica sobre la función última del arte?

Otras obras de la serie transcriben en varios idiomas el concepto “DISIDENTE.” De principio son solo textos donde hay una alternancia de la abstracción entre fondo y figura, empero el concepto mismo resulta abstracto si no está referido a una realidad concreta y descubre otros niveles de significación al ser despojado de las posiciones maniqueas entre las que está generalmente enmarcado. La doctrina común no tiene por qué ser necesariamente buena. ¿Entonces ser disidente implica una actitud revolucionaria? ¿No es la decisión de oponerse a lo establecido la que ha impulsado todos los movimientos artísticos—y sociales—de la Humanidad?

Muchas son las interrogantes que giran alrededor de lo que ha venido a llamarse “arte comprometido” en oposición al denominado “arte puro” o más comúnmente “arte por el arte,” sobre todo en cuanto a cuestionamientos éticos y a sus efectos sobre el artista y la sociedad. No obstante hay algo claro: *el arte es un reflejo de su*

tiempo y esta certeza que es, a todas luces, una verdad de Perogrullo nos lleva entonces a otra pregunta: Más allá de reflejarla ¿Tiene el arte alguna responsabilidad con su época? Ciertamente no es mi objetivo teorizar acerca de la generalidad del arte ni ahondar en conceptos o definiciones sobre los que la historiografía no ha podido ponerse de acuerdo, sino ilustrar brevemente como este proceso de interconexiones arte-sociedad se ha venido manifestando en el arte cubano.

El primer vuelco importante tiene lugar en las primeras décadas del siglo XX con la obra de las Vanguardias, una generación de artistas que se lanza a la búsqueda de un arte nuevo indagando en las raíces de la cultura y rescatando temas nunca antes tratados por la pintura de la isla. Mientras la sociedad se debate entre la modernidad importada del modelo norteamericano y la consolidación de una identidad que nos preserve e identifique como nación en el arte tiene lugar una revolución estilística que readapta los códigos del Movimiento Moderno para reflejar la realidad nacional. Es un arte que por primera vez mira hacia adentro proponiéndose descubrir una Cuba hasta entonces inexistente para la academia y construir una cultura nueva con voz y rostro propio.

El frustrado proyecto de independencia², la corrupción en el plano político, la injerencia estadounidense y el anquilosamiento de la cultura en los modelos coloniales son, a muy grandes rasgos, las bases sobre las que se asienta el proyecto de la Modernidad en Cuba. Proyecto que tiene sus orígenes en la literatura y en las ciencias sociales para extenderse como un reclamo unánime al resto de la sociedad. De ahí que las primeras manifestaciones del cambio en las artes visuales se encuentren

2 La intervención norteamericana en 1998 y la posterior declaración de la isla como neocolonia de EU exacerbó el espíritu nacionalista que se había forjado durante más de 30 años de lucha contra España.

justamente en las ilustraciones realizadas para revistas que promovían las ideas de una intelectualidad enfocada en el afán de renovación. Esta unidad entre intelectuales y artistas resultaría determinante en la conformación de las tesis sobre las cuales se edifica el vanguardismo en la pintura cubana.

Universalidad, nacionalismo y responsabilidad social se conjugan en las obras de estos creadores cuyo principal mérito es el de haber asumido un compromiso con su tiempo y promover una reevaluación no solo en el plano estético sino, mucho más importante, acerca de la función del arte y por supuesto en el aporte temático que lleva por primera vez al campo de las llamadas bellas artes, aquellos sectores menos favorecidos de la sociedad para desde allí enaltecerlos y perpetuar su visibilidad (leáse su importancia) dentro del rico “ajiaco” que constituye la esencia de la cultura cubana.

Es cierto que salvo excepciones- entre las cuales sobresale por su coherencia y autenticidad ideocconceptual la obra de Marcelo Pogolotti—el arte de las Vanguardias no posee carácter de denuncia social y que el aporte de la cultura afrocubana al legado nacional es tratado con un cierto sabor costumbrista hasta la llegada de Wifredo Lam donde encontraría su legitimación definitiva, pero también lo es que su surgimiento y desarrollo en medio de un clima social donde imperaban la polémica intelectual y el activismo político, les hace centrarse en los aspectos desde donde mejor pueden incidir: la búsqueda de una renovación estética y el rescate de la identidad insular. Es un arte-testigo, que se reconoce como parte de una realidad nacional concreta y para universalizarla hace suyas aquellas herramientas

que le garanticen a un tiempo la inserción internacional y su consolidación como reflejo del clima social imperante.

En los años 50 la abstracción geométrica, el pop art, el expresionismo abstracto y el arte cinético impactan la visualidad cubana para disputarle un espacio a la figuración imperante y garantizar una nueva entrada de Cuba a la Modernidad. Se defiende el concepto de arte como un espacio autónomo no necesariamente vinculado a una realidad local sino como reflejo global de una época donde los presupuestos artísticos se revolucionan en función del desarrollo científico y los avances tecnológicos. Sin embargo algunas voces se cuestionan la validez de un arte que se desmarca del compromiso identitario asumido en años anteriores. Se habla de enajenación, de ensimismamiento, de rechazo a las tradiciones.

Resulta significativo, desde el punto de vista de este ensayo, que sea justamente en estos años cuando alcanza su punto culminante el movimiento de resistencia que llevaría en 1959 al Triunfo de la Revolución y la política represiva del gobierno contra cualquier actividad considerada sospechosa. La prensa muestra, junto al refrigerador de moda, los cadáveres torturados de los jóvenes revolucionarios. Sin ánimo de asumir posiciones extremas, creo que es justo preguntarse ¿Por qué no hay referencias a esta situación social, a todas luces crítica, en la plástica de esos años? ¿Fue ciertamente el predominio de la abstracción una manera de evadirse de la realidad o todo lo contrario? ¿Reclamar la autonomía en el arte no suponía también un posicionamiento a tono con los reclamos de cambio que se estaban generando a nivel social? Creo que esto merecería un estudio más profundo de

las contradicciones y particularidades que tuvieron los años 50 en Cuba. Empero es revelador que el surgimiento de la mayor parte de las tendencias no figurativas hayan tenido lugar en períodos de pre y posguerra.

El triunfo de la Revolución en 1959 remueve de forma radical los cimientos de la sociedad. Los círculos intelectuales y artísticos, algunos comprometidos desde antes con las ideas de izquierda se identifican con el nuevo proyecto y se suman al intenso movimiento social que suponía la posibilidad cierta de construir una nación “*con todos y para el bien de todos.*” La Campaña de Alfabetización, la creación de las Escuelas de Arte y de numerosas instituciones enfocadas a promover y sustentar la creación artística³ alimentan la confianza en la política revolucionaria. Sin embargo la declaración del carácter socialista de la Revolución en 1961 y algunos sucesos que tienen lugar en la escena artística nacional desatan la polémica sobre la libertad de creación artística, tras la cual se asoma la oreja peluda del realismo socialista. En junio de ese año, Fidel se reúne con artistas e intelectuales y tras un intenso foro de discusión, pronuncia un discurso⁴ en el cual se define la política cultural del nuevo gobierno revolucionario.

Muchas son las interpretaciones hechas a partir de la conocida frase: “*Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada;*” así como las implicaciones que esta tendría en la producción artística subsiguiente, sin embargo, los acontecimientos que se sucedieron en la escena cultural cubana de los 60’s definitivamente tienen más luces que sombras. El proyecto social que se desarrollaba en Cuba coincidía con un panorama internacional enmarcado por la Guerra Fría y los

3 Se crean el Consejo Nacional de Cultura, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la Casa de las Américas, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico, el Instituto de Etnología y Folclor y el Instituto Cubano del Libro, entre otras.

4 Fidel Castro. “Palabras a los intelectuales”. Junio 1961

movimientos de liberación en América Latina. La isla se deshacía de su condición periférica para erigirse como símbolo de una nueva realidad política que necesariamente encontraría repercusiones en el plano cultural. Las ideas nacientes exigían el compromiso colectivo, el acto de pensar dejaba de ser un mero ejercicio intelectual para convertirse en una práctica vinculada a la acción transformadora y el arte se desprendía del carácter elitista para recuperar su protagonismo social. El desarrollo de la gráfica y la fotografía épica y documental haría reconocible la imagen de la Revolución con obras que articulaban el discurso político con un altísimo valor estético. En pintura, se reconocía el aporte de las vanguardias y se promocionaba a las nuevas generaciones. La revisión de la historia patria y el hombre como centro del proyecto social fueron tópicos recurrentes en esos años, pero no eran para nada excluyentes. El nuevo escenario, de una manera u otra, tenía espacio para todos.

Ya al final de la década comienzan a vislumbrarse las condiciones para que este compromiso entre vanguardia artística y vanguardia política deje de ser consenso para convertirse en dogmatismo y exclusión. De ahí que analizar los 70s en el arte cubano requiera ubicar esa atmósfera, mezcla de plaza sitiada y paraíso en construcción que exigía la unidad como indispensable garantía de triunfo; comprender el papel asignado al arte en la nueva sociedad y hablar de una intelectualidad comprometida...pero también de la intensa polémica ideológica desarrollada en el campo de la creación, del extremismo y el didactismo, de la muerte del Che y la intervención soviética en Checoslovaquia⁵, del Congreso Cultural de La Habana⁶,

5 Estos eventos tendrían un gran efecto negativo sobre los movimientos de izquierda a ambos lados del Atlántico y agravarían la crisis del socialismo en Europa.

6 En enero de 1968 artistas e intelectuales de todo el mundo mostraron su apoyo a la Revolución Cubana.

de las UMAP⁷, de la Zafra que nunca llegó a los 10 Millones y del Congreso de Educación y Cultura para terminar en un ¿quinquenio?⁸ oscuro cuyas consecuencias aún hoy resultan imprescindibles para entender todo lo que sobrevino.

Específicamente en las artes plásticas, la generación del 70 estuvo integrada en buena parte por jóvenes nacidos en los más apartados confines de la isla, que no solo podían, gracias a la Revolución, ver cumplido el sueño de convertirse en artistas, sino que además aprendieron de los maestros de la Vanguardia el espíritu renovador y la excelencia en el oficio. Pero también se formaron en medio de tensiones y censuras, de “orientaciones didácticas” que reclamaban hacerse eco de una política cultural que tenía más de política que de cultura y de un “mecenasgo” que se empeñó en romper cualquier lazo de continuidad con todo lo que no fuese “políticamente confiable,” a la vez que los convocaba imperiosamente a convertirse en la nueva hornada de creadores que necesitaba la Revolución.

¿El arte como conciencia crítica de la sociedad o el arte como un arma al servicio de la Revolución? ¿La libertad creativa o la aceptación? ¿El cumplimiento de la tarea o la autoexclusión? En medio de todo, algo estaba claro: había que hacer arte y había que hacerlo bien para cumplir con el compromiso social asignado, así que con los medios que estaban a su alcance se centraron en alcanzar la maestría en el oficio, en la búsqueda de un sello personal que les permitiera a un tiempo continuar una tradición de excelencia en la pintura cubana y por otra, adaptarse, insertarse, sobresalir... ¿bueno o malo? es difícil juzgar, más si se tiene en cuenta que debían actuar de acuerdo con una política institucional que legitimaba, por su

7 Unidades Militares de Apoyo a la Producción donde fueron enviados muchos intelectuales y artistas para ser “reeducados”.

8 El término Quinquenio Gris fue acuñado por Ambrosio Fornet en 1987 para referirse al período comprendido entre 1971 y 1976, durante el cual el dogmatismo y el didactismo cultural determinaron la política cultural cubana y llevaron la censura y los procesos de marginación y exclusión no solo a la esfera artística sino también a nivel social. Las causas y consecuencias que este proceso tuvo a nivel cultural fueron publicados por primera vez en el año 2007. La inexactitud sobre su duración, que para muchos abarcó no un quinquenio sino toda la década del 70, determina los signos de interrogación.

contenido ideológico más que por su calidad artística, la validez de los discursos y que la participación en salones y espacios expositivos suponía de por sí aceptar bases que eran una repetición de estereotipos políticos.

Mucho se le ha reprochado a los artistas de los 70 su hedonismo y falta de sentido crítico, pero pienso que para juzgarlos en su justa dimensión hay que verlos como parte de un proceso de contracción de la esfera cultural que los lanzó como protagonistas “condicionados” para llenar el vacío causado por la censura institucional en nombre de la “pureza ideológica.” Pese a todo, sus aportes en el plano formal y temático demuestran su compromiso con una realidad social⁹, ¿parcializada? ... puede ser, pero realidad al fin; o al menos, la parte de la realidad que en ese momento les era dado defender¹⁰.

En 1976 se crea el Ministerio de Cultura lo cual redundaba en una significativa apertura de la política cultural. Los espacios expositivos se multiplican y se instrumentan nuevas estrategias de promoción y comercialización de las obras de arte en el mercado nacional bajo la guía de una crítica más especializada. Con todo, el hecho que más influencia ejerció en el arte venidero, sería la creación del Instituto Superior de Arte (ISA), “un instituto donde cohabitan distintos tipos de artes con proyectos experimentales y un espíritu de vanguardia, que fue esencial para que se produjera la eclosión de los 80’s.”¹¹

Aún hoy es imposible pasar por alto a esta generación, que tal y como lo hicieron las Vanguardias en su momento, dio un salto al posmodernismo revolucionando totalmente ya no la cara sino más bien el alma del arte cubano.

9 Independientemente del carácter narrativo y anecdótico de muchas de las obras, también se desarrollan nuevas poéticas: los mitos y tradiciones campesinas, la religiosidad afrocubana y la legitimación del arte naive como reflejo de la cultura popular

10 Algunas obras de estos años, pertenecientes a las colecciones de los artistas, demuestran la subsistencia de un espíritu crítico que conserva innegable vigencia. El hecho de que los artistas se negaran a exhibirlas constituye la mejor prueba de hasta qué punto la autocensura había hecho mella en la libertad de creación.

11 La década prodigiosa. Rufo Caballero. El Caimán Barbudo, La Habana, agosto, 1990, 12-15.

Recién graduados del ISA, estos artistas conquistan la escena del arte como un movimiento sólido, que sin programa ni discurso generacional definido avanza de forma horizontal y ascendente revolucionando no solo las prácticas artísticas¹², sino principalmente los contenidos. Nacidos y formados con la Revolución, estos jóvenes se reconocen como parte de un proyecto social perfectible y es esta certeza que los impulsa a convertir galerías y espacios públicos en tribunas desde las cuales promover la reflexión y la polémica. No es la crítica por la crítica sino una nueva mirada sobre una realidad a la que se sienten con el derecho, y el deber, de juzgar. Es un arte que provoca, que incrimina, que busca la confrontación con el espectador para completar el ciclo creativo y se vale de la ironía y la sátira para cuestionarlo todo desde una postura abierta e iconoclasta. Más de 10 años de estudios especializados y la investigación como premisa del hecho artístico resulta una combinación suficiente para garantizar la inserción en los circuitos internacionales, sin embargo, el arte de los 80 es un arte pensado desde y para Cuba y su principal objetivo es influir en la conciencia social.

Claro que no faltaron las censuras, pero también es justo reconocer que la complicidad existente en esos años con la institución *arte*, resultó crucial en este “renacimiento del arte cubano” así como cuanto influyó en esta flexibilización-cultural la “bonanza económica”¹³ que vivía la isla y la política de rectificación de errores proclamada por el Estado. La legitimación de las posturas críticas asumidas por los artistas en esa década dependió en gran medida de encontrar un clima adecuado para desarrollarse. Los que vendrían después no tendrían esa suerte.

12 Se explota el camino de la apropiación y las instalaciones, el ready made, el arte conceptual y objetual y las manifestaciones del arte efímero se adueñan de la escena artística nacional

13 Producto de una economía casi enteramente subvencionada por la Unión Soviética.

Pertenezco a la generación que creció marcada por el Mariel y arribó a la mayoría de edad el mismo año que cayó el muro de Berlín arrastrando consigo todas las certezas y colocando máscaras sobre una realidad que creíamos reconocible. El proyecto social empezó a travestirse en función de lograr mantenerse a la luz de las nuevas circunstancias: había que adaptarse o perecer. Tampoco el arte escapó a esa disyuntiva.

La crítica situación a la que se enfrentó Cuba en los años 90 no dejaba mucho espacio al disenso. Respondiendo a la política gubernamental que otra vez reclamaba cerrar filas ante lo que se avecinaba, la institución *arte* rediseñó sus estrategias para enfocarse en aquellas manifestaciones que resultaban “seguras.”¹⁴ Nada polémico ni crítico era aceptado y es lógico, nunca había sido el horno menos apropiado para hacer pasteles. Ante lo que amenazaba ser otra vuelta de tuerca a la libertad creativa, muchos artistas buscaron nuevos horizontes fuera de Cuba amenazando con quebrar una vez más la continuidad con la vanguardia artística, sin embargo no fue así.

Nunca mejor dicho aquello de “a mal tiempo buena cara.” ¿O debería decir máscara? La vuelta al oficio que caracterizó el arte de los 90 deviene maniobra de camuflaje, táctica de inclusión. Tras la excelencia técnica y la apariencia hedonista se esconde un mensaje mucho más efectivo que la crítica abierta. Cada obra es un universo simbólico que revela un discurso paralelo, más inquietante cuanto más sutil. La alegoría y la metáfora, cada vez más elaboradas son parte consubstancial de la creación.

14 En los espacios dedicados al arte contemporáneo se hacían muestras de cerámica, arte naive, orfebrería, paisaje, etc

Nada puede la censura contra este despliegue de astucia porque los sentidos se solapan y es preferible sospechar que mencionar la soga en casa del ahorcado. Pero la soga está, tensa, resistente. ¿Compromiso o ficción? Las dos, y hasta el tuétano por cierto porque el enmascaramiento va a sobrepasar el hecho artístico para erigirse en estrategia de vida.

Inmerso en una crisis sin precedentes, el país se debate entre el mantenimiento del proyecto social y la búsqueda de alternativas que permitan mantener una economía al borde del colapso. En 1993 se despenaliza el dólar devaluando drásticamente la moneda nacional y la apertura a la inversión extranjera y al turismo capitalista muestran otra realidad mientras la sociedad se aboca a una división sin precedentes. En el arte, el papel jugado por la Bienal de La Habana y la “movida” que significó en la esfera internacional el Nuevo Arte Cubano, captaron el interés de importantes coleccionistas y curadores, ahora más ansiosos si se quiere, ante la posibilidad de hacerse de los últimos coletazos de un pez que agonizaba. En medio de todo el Estado, incapaz de ofrecer soluciones colectivas, autoriza el trabajo por cuenta propia y surge una nueva categoría: el artista independiente. El contexto epocal había cambiado diametralmente.

Retirados a crear en la soledad de los talleres los artistas se enfrentan a la necesidad de “negociar” un espacio en este nuevo panorama donde el mercadose alza como elemento protagónico y tabla de salvación pero tienen que hacerlo diseñando estrategias propias porque la creciente demanda de arte cubano en el exterior no encuentra una adecuada respuesta institucional. Paralelamente

museos, fundaciones y galerías de diversas partes del mundo organizan proyectos y promueven becas buscando “estar al día” con esta “movida” que ha protagonizado la producción artística de las más jóvenes generaciones, lanzadas casi sin proponérselo al “hitparade” internacional.

A diferencia de lo ocurrido en la década anterior, en estos años no puede hablarse de una horizontalidad generacional, sino en todo caso de una radialidad caracterizada por trayectorias individuales y multiplicidad de poéticas sustentadas por una estrategia común: La migración deviene drama cotidiano, el aislamiento en el plano político y sus implicaciones sociales hacen que la isla se repiense en su condición de fragilidad como un cuerpo a la deriva. La creciente inseguridad social busca asideros en la religión y va reemplazando los valores colectivos por el individualismo y la introspección girando la mirada del cuerpo social al cuerpo individual al tiempo que el lenguaje elíptico, la potenciación del tropo y la resignificación de los discursos son camuflados bajo el virtuosismo del oficio en un juego donde la simulación y el sobrentendido debían cada vez más a la semiología y la intertextualidad.

A finales del decenio y ya con varias estrellas brillando en la esfera internacional, la crítica nacional hablaba de repliegue, de tautología, incluso de cinismo. Puede ser... la sociedad cambió y los “paradigmas” de la década anterior ya no estaban, dejando un vacío que por idealizado parecía inalcanzable. Encima, para imponerse estos creadores debían burlar la censura institucional y al mismo tiempo seducir al mercado, a costa de la propia supervivencia. Fue un duro aprendizaje,

no obstante se quedaron y han logrado mantener el nombre de Cuba en los más exigentes circuitos internacionales. Basta concentrarse en las trayectorias actuales de estos jóvenes maestros para comprobar la madurez de sus propuestas y su identificación indiscutible con una realidad con la cual no han dejado nunca de estar comprometidos.

Las aguas no volvieron a su nivel solo que vamos aprendiendo a luchar con las mareas y a más de diez años de estrenar el milenio la realidad cubana ha cambiado bastante. Desdibujado el mito de la igualdad, hemos visto proliferar males sociales que considerábamos vencidos, invertirse la pirámide social, acrecentarse las diferencias económicas y descalabrarse la escala de valores. La corrupción y la doble moral inclinaron hacia el escepticismo las bases del proyecto colectivo potenciando los intereses individuales. La globalización también ha hecho de las tuyas (¿debía decir por suerte?) porque aunque en buena parte el aislamiento permanece, los nuevos mecanismos comunicacionales atomizan el flujo de información y empujeñecen el mundo favoreciendo el intercambio cultural. Las redes sociales borran las fronteras entre lo público y lo privado. La manipulación mediática, la estratificación de los mensajes y la banalización de la cultura también nos alcanzan. Ah y encima la inmediatez del presente, cada vez más exigente, más cambiante, más incomprensible. ¿Y el arte? ¿Otra vez reflejo?

Recientemente leí dos compilaciones sobre la más joven producción artística cubana—literatura y plástica respectivamente—y la primera impresión fue lasor-presa ante la concordancia de los títulos¹⁵: “raíles y balas” o sea: duro, hiriente,

15 “El extremo de la bala. una década de arte cubano”. Asociación Hermanos Sainz 2011 (catálogo a la exposición homónima realizada en el Pabellón Cuba en noviembre del 2010)

“Como raíles de punta. Joven narrativa cubana”. Selección, prólogo y notas Caridad Tamayo Fernández. Ediciones Sed de belleza. 2013

agresivo. ¿El joven arte cubano es todo eso? Confieso que no lo había pensado. En cualquier caso simultanear las obras de una generación tiene la enorme ventaja de poder ver generalidades que habitualmente se distorsionan en análisis individuales.

La primera impresión del conjunto es justamente que no hay generalidad bajo la cual cobijarlo como no sea su misma diversidad y la preferencia por la visión del sujeto subalterno que se presenta sumido en su propio deterioro. Hay una identificación entre el cuerpo físico y el cuerpo social, de modo que el entorno, cuando aparece, es considerado solo en cuanto a sus repercusiones sobre el individuo, sus proyecciones y su conducta social.

En el caso de la plástica se advierte una obsesión por los nuevos medios: la video-documentación, la fotografía manipulada, la estética proveniente de los mass media y el artificio tecnológico prevalecen sobre las técnicas tradicionales como si estas ya no bastaran para contener el discurso artístico¹⁶. Cautivar parece ser el objetivo. En un mundo vivido demasiado aprisa lo importante es atraer la atención, desviar la mirada, a lo cual también contribuye la identificación con el arte-espectáculo, la puesta en escena dispuesta para impresionar ya sea por lo chocante o por el derroche de recursos (lo cual viene a ser lo mismo teniendo en cuenta el contexto cubano).

Otro elemento que siento es recurrente en este novísimo arte es la fragmentación típica de la reflexión personal. Son como voces aisladas lanzadas al espacio con más interrogantes que certezas. No existe un común generacional como no sea, tal

16 En los últimos años hay un resurgimiento de la pintura la cual está generalmente ligada a una obra de carácter más introspectivo.

vez, la incertidumbre y el escepticismo. Si algo los une es el hecho de interpelar a la realidad con los mismos medios con los que esta insiste en confundirnos.

Todo gira alrededor del centro y el centro está usualmente en ellos mismos, sus indagaciones, sus vivencias, sus apreciaciones sobre cuestiones que rebasan con mucho los límites de lo nacional.

No obstante parte del espíritu que animó las producciones precedentes se expresa en el interés por la reescritura de la historia: el rescate de sucesos “omitidos” por la versión oficial y la redefinición de los héroes—despojados de su aureola y privilegiados en su condición humana—se equipara a la investigación de tipo sociológico donde el hombre común adquiere matices heroicos en el proceso de adaptación al entorno.

En cualquier caso es arriesgado con tanta pluralidad anticipar cualquier conclusión, más considerando que muchos de estos artistas no sobrepasan los 30 años y están por ende en pleno proceso de maduración, pero como apreciación epidérmica siento que el espíritu crítico y la alta densidad conceptual que caracteriza a la generación anterior no están presentes en sus obras, incluso en ocasiones se intuye que la espectacularidad del recurso sirve para paliar la endeblez de la idea en obras que parecen contentarse con el deslumbramiento adolescente de una chispa de ingenio o una arista de la realidad (real o construida) desde la cual manipular la sensibilidad del espectador. Por otra parte, llama la atención que muchos de ellos sustenten sus discursos con una reflexión teórica muy elaborada que eventualmente no se corresponde con la solidez del resultado estético y entonces pienso si será que la confusión actual requiere incluso de códigos individuales para

traducirel arte, lo cual resulta desde mi punto de vista un contrasentido respecto al objetivo al que supuestamente va dirigido. ¿O es otro el receptor por excelencia? Lo último que quiero es pecar de cínica, pero estas creaciones tienen tanto que ver con lo que mejor se cotiza en el mercado internacional que la sospecha es casi inevitable.

Debo aclarar, porque es justo y necesario que a este grupo pertenecen también creadores con una obra sumamente sólida en el plano conceptual y estético que merecerían un aparte muy bien ganado, sin embargo la proyección de este artículo no es detenerse en individualidades, por imprescindibles que estas sean, sino dar una apreciación muy general sobre las relaciones arte-sociedad en el contexto cubano.

Entonces: ¿Duro, hiriente, agresivo? Sí, tienen que serlo porque estas obras buscan conectar a partir del impacto sensorial y desgraciadamente, nos hemos vuelto poco impresionables. ¿Reflejo? También, sin duda, pero no de un contexto determinado sino de la incidencia de lo global en la percepción alterada del individuo con respecto a su realidad. ¿Compromiso? No sé, porque a estas alturas del partido para hacer mella en el cuerpo social hace falta muchísimo más que la fascinación momentánea; se requiere propiciar un diálogo abierto que llene las zonas de silencio y se integre orgánicamente al tejido social y eso supone responsabilidad, identificación con el otro, posicionamiento ético.

Otra vez al inicio. ¿A esto se refiere Vincench? Creo que sí. El arte puede inventar sus propios mundos, disidir, abstraerse, involucrarse. No deja de ser arte. Por mi parte confío en su compromiso.



Kara L. Rooney
Four Poems for Octavio Paz

Instalación de sitio específico
122 x 122 x 92 cm

FOUR POEMS FOR OCTAVIO PAZ

The fire wears black armor
– marble or brick –
of the chimney it is

fuck white picket fences

I covet a tiny plot of land
on a local barrier reef;

white heat
on the margins of
white noise

recall the historicizing gaze
of a mountain sunset.

my strict speech
echoes

hardening

DÉCIMA PELÍCULA DE MATEO SARSIL

Juan Sáenz de Tejada

Título: La visita

Reparto: Lana como Lana y el actor como el actor

Es una mañana soleada de mayo. Un hombre flaco con ropas muy viejas y rotas, un preso recién liberado, anda por un camino, en un bosque. Sube una cuesta y accede al jardín de una gran casa de campo. Se detiene allí y observa: junto a la casa se celebra un cumpleaños o una fiesta; cerca de cuarenta personas conversan y se mueven de un lado a otro como si no tuvieran tiempo que perder o el día fuese a terminarse de golpe. Lana y el actor van de grupo en grupo y ofrecen comida y bebida a sus invitados. Lana, de pronto, se gira hacia el camino de acceso a la casa y ve al preso; entonces corre hacia el actor, señala al preso, hablan algo entre ellos, se acercan al preso y lo abrazan y lo invitan a pasar. Hablan del tiempo en que no se han visto, se dicen que qué alegría, actor y Lana, volver a verlos, y que qué alegría, preso, volver a verte, pero al poco rato Lana y el actor se disculpan y se pierden entre los invitados y ofrecen comida y bebida por doquier, y comentan lo bonito que está el día y lo bien que se está en el jardín.

El preso se encuentra solo bebiendo un vino entre todos los invitados, que parecen cumplir un protocolo consigo mismos. Apura el vino de un trago y mira al sol con los ojos bien abiertos y se deja deslumbrar por él, un sol que el preso empieza a ver como un incendio naranja, pacífico e inevitable, que se transforma en un cielo de nubes inquietas en el crepúsculo rojizo, que se transforma en un mar recién arponeado, sangriento y turbio, que se transforma en un agujero negro de color rojo negro.

Lo que el preso mira un segundo más tarde es la noche cerrada, que ha caído completamente, con toda su densidad, en un parpadeo. El actor enciende una pequeña hoguera en el jardín y la alimenta con troncos. Los invitados van tomando posiciones alrededor del fuego con sus copas llenas hasta el borde. En ese movimiento de los invitados, Lana ve al preso solo en mitad del jardín mirando al lugar donde debería estar el sol. Se acerca a él y le coge de la mano y entran en la casa. Suben al piso de arriba y Lana le ofrece al preso ropas limpias del actor y lo lleva hasta el baño. Allí llena la bañera con agua caliente y añade sales y jabón y perfume; después le dice al preso que se desnude y se meta en la bañera. El preso se desnuda y se mete en la bañera y Lana también se desnuda y se mete con él.

El actor sigue en el jardín rodeado de los invitados. Parece que algo le posee porque echa madera al fuego como un demente. La hoguera devora y crece, y los invitados presencian el trabajo del actor como si se tratara de algo extraordinario, como si estuvieran asistiendo a un duelo entre el actor y el fuego. El actor oye un

silbido muy agudo e interrumpe su tarea; suelta el tronco que tiene entre las manos y se mete a la casa. Sube al piso de arriba, llega hasta el baño y se encuentra a Lana y al preso besándose desnudos dentro de la tina. No es un ambiente muy sexual el que se encuentra el actor; reconoce más bien, por parte del preso, una actitud de abandono ante el descubrimiento o el redescubrimiento o el reencuentro; por parte de Lana detecta una conducta experimental, como si tuviera ganas de probar cosas nuevas o de ponerlo a prueba a él. El actor se acerca hasta la bañera y Lana lo ve de reojo, pero continúa besando al preso y levanta una mano como diciendo hola actor. El actor está perplejo. Pronto el preso ve también al actor y sale de la bañera y del baño. Lana mira al actor y le dice: ¿qué? Y el actor responde: nada, Lana, tengo que trabajar. Lo dice indignado y se da la vuelta y se va, y Lana sale de la bañera como una exhalación y se pone delante de él y le pregunta que qué pasa, parece querer llevarlo hasta sus límites, y el actor se contiene y sólo dice que todo se ha terminado, Lana, se ha terminado.

El actor baja al jardín, a su hoguera y sus invitados que lo esperan, y al llegar alimenta el fuego con aún más vehemencia y lo mira como si de esa tarea dependiera su destino o como si esa tarea fuese su destino. Los invitados contemplan y beben. Lana está detrás del actor y lo provoca como una niña mala, le habla de la bañera y de ella y el preso flaco de ropas sucias en la bañera, y que cómo te has sentido, actor, y que por qué te pones así, y que el preso es el mismo de siempre, un hombre verdadero, igual de verdadero que entonces, un poco más apagado pero igual de verdadero, incluso más verdadero, por eso estuvo preso, actor, por ser cada vez

más y más verdadero, por seguir su verdad durante muchos años, sin desfallecer, hasta que alguien quiso matarle y fue él quien tuvo que matar al que quería matarle para no traicionar su verdad o sucamino verdadero. El actor no quiere saber nada del preso ni de su verdad verdadera ni de Lana, y sólo cree en el fuego que crece y crece y cuya verdadera verdad está a la vista de todos y no pertenece a las palabras ni a la mente ni al pensamiento de Lana ni de nadie. El preso sale al jardín vestido con la ropa del actor; se sienta en el césped y observa cómo los violentos impulsos de las llamas sitúan al fuego en el infinito.

FIN

*Este texto es un fragmento de la novela Andarín, aún inédita

REFLEJOS SINTOMATOLÓGICOS

Néstor Quiñones

“El arte contemporáneo puede ser visto como una destilación de obsesiones y deseos, de dolores y aspiraciones, que bajo la lógica homeopática, confiere la posibilidad de ser utilizado como antídoto para sus propios malestares.”

Las imágenes a continuación fueron desarrolladas a partir de un cuestionario creado por un programa de computadora en donde entran en juego diversos elementos, como lo son la tecnología, la tradición, y otros métodos de aproximación a la consciencia humana.

El programa se basa en la teoría del inconsciente colectivo de C.G. Jung, la teoría miasmática de Samuel Hahnemann y el concepto de noosfera, acuñado por Vladimir Vernadsky y Teilhard de Chardin. Al ver estas imágenes en el medio del arte contemporáneo, empleamos la analogía que el arte mismo puede ser afectado por sus propias obsesiones, dolores y aspiraciones. Debe asumirse también que, como lo entendemos del ser humano, el arte mismo puede ser el antídoto de sus malestares y frustraciones.

Dicho programa y cuestionario presentan una lista de valores de uso y sentido común en el ser humano contemporáneo; poder, miedo, dolor y muerte, funcionan a modo de ejemplo. Se solicita al entrevistado acomodar dichos valores en orden de importancia. Posteriormente se muestran cuatro opciones de imágenes de “consumo general” correspondientes a cada valor. También, se les asigna un

colormiasmático (colores primarios a los que se les atribuye un temperamento, y en este caso un miasma específico: amarillo-psicótico, azul-psicórico, rojo-syphilitico). Una oferta de opción múltiple permite que el entrevistado elija una imagen específica con la que se identifica. Imágenes, conceptos y colores se procesan entre sí para generar un resultado visual.

El objetivo de esta obra experimental funciona en dos niveles: personal y grupal. Al responder el cuestionario, el entrevistado incurre en la reflexión, mirándose en las imágenes elegidas. Asimismo, se comprueba que la comunidad humana interactúa a través de imágenes, y que éstas, generan vínculos y cohesión social; hecho relacionado a la noosfera y a la teoría del inconsciente colectivo.

C.G. Jung denomina como “sombra” a todo lo perteneciente a los aspectos ocultos del inconsciente; incluyendo lo positivo y lo negativo; todo lo que el ego ha reprimido. Esta “sombra” representa cualidades desconocidas del ego individual y colectivo; se compone de deseos reprimidos, impulsos que excluimos de nuestra auto imagen.

Psora, Sycosis y Syphilis son los miasmas *Hahnemannianos*, y pueden ser definidos como la condición anómala que predispone a los sufrimientos llamados enfermedades.

Esta teoría establece que la enfermedad no debe entenderse como un ente material externo que se incrusta al complejo funcionalismo de la entidad humana, sino como una de las variaciones de dicho funcionalismo; un estado de existencia.

A la Psora se le atribuye la característica del defecto; a la Sycosis el exceso; y a la Syphilis la perversión. Todas ellas males inherentes en la creación artística.

SYMPTOMATIC REFLEX

Néstor Quiñones

“Contemporary art can be seen as a distillation of obsessions and desires, of pains and aspirations, that scrutinized under homeopathic logic, confers the possibility of being the very antidote for its own maladies.”

The showcased images were created with the aid of a computer software which using a questionnaire, unites a diverse range of elements such as technology, tradition, and methods used in the theories concerned with the approximation to human conscience.

The software uses elements from C.G. Jung’s collective unconscious theory, Samuel Hahnemann’s miasmas, and the concept of noosphere, deepened by Vladimir Vernadsky and Teilhard de Chardin. As these images are incrustated onto the realm of contemporary art, we employ the following analogy: art can be impacted by its own obsessions, pains and aspirations. It must thus be assumed that, as it happens with human beings, art can be the antidote of its own maladies and frustrations.

The aforementioned software and questionnaire show a series of concepts common to the contemporary human being: power, fear, pain, death. The interviewee is required to order the concepts with hierarchical importance. Then, each concept

is assigned images common to the average mind. A miasmatic color is also attributed to the concept (psychotic-yellow, psychoric-blue, syphilitic-red). The software offers a multiple selection of images for the interviewee to choose from. Images, concepts and colors are computed in the creation of the final visual images.

The objective of this experimental process sets its goals in two levels: individually, and as a group. At the moment of answering the questionnaire, the interviewee enters a process of reflectiveness, seeking identification with the images shown. The experiment seeks to prove that human communities relate through images that create unifying ties and social cohesion; concepts related to the theories of the noosphere and the collective unconscious.

C.G Jung appoints the term “shadow” to every element belonging to the hidden nook of the unconscious; including positive and negative factors; everything the ego has repressed. This “shadow” represents unknown qualities of individual and collective ego; it's composed of repressed desires, impulses that have been excluded from the image of the self.

Psora, Psychosis and Syphilis, Hahnemann's miasmas can be defined as the anomalous conditions that generate the sufferings commonly known as diseases.

This theory elucidates that diseases should not be understood as separate entities from the human body, but as variations of its functionality; a state of existence.

Psora is attributed to the concept of defect; Psychosis to excess; Syphilis to perversion. All three are inherent maladies in artistic creation.



Néstor Quiñones
Similia (Natalia)

Mapa de Bits
Dimensiones Variables



Néstor Quiñones
Similia (Pablo)

Mapa de Bits
Dimensiones Variables

CENA FAMILIAR

José Pablo Camarena

*Creo que es más bárbaro comerse
a un hombre vivo que comérselo muerto...
Esto es más bárbaro
que asar el cuerpo de un hombre
y comérselo después de muerto.
(Montaigne)*

El olor de la carne en plena cocción ya se podía rastrear desde el comedor hasta la olla caliente en la cocina. Iñigo, el primero en sentarse a la mesa, ya había reconocido el aroma del guisado especial que su madre preparaba con vehemencia. Esa noche Iñigo no deseaba comer pero su ración sería cuantiosamente más grande que la del resto.

“¿Dónde está el tarrito de las especias?” gritó para sí misma la madre mientras alargaba una mano elegante, delicada, hacia alguna de las alacenas.

Iñigo y su mirada clavada en la fina madera ocre de la mesa. Iñigo y su sensación de hastío previa a la cena. Iñigo y su deseo de salir corriendo.

La madre asomó medio cuerpo:

“¿Podrías decirle a tu papá y a Michelle que vengan a sentarse?” Ya está todo listo—se secaba las manos con un trapo blanco de cocina. “Y quita esa cara, Iñigo, ni intentes arruinar la cena, por favor”

Iñigo y las fotos familiares. Iñigo y los viajes a Mazatlán. Iñigo y las fiestas de Navidad. Iñigo y la unión rutinaria.

Todos ocupaban su lugar en la mesa, el padre a la cabecera. La madre a la derecha del padre (como debe de ser y como lo señala la religión). Michelle, la hermana menor, a la derecha de su madre y el triste Iñigo frente a ellas.

“¿Es la salsita que me gusta?” preguntó papá Ignacio y se frotaba, incontenible, las manos. Un observador minucioso hubiera captado la excesiva salivación en la boca del padre, la insultante manera de no poder contener la lengua en su lugar cuando pensaba en la salsa. Las papilas gustativas le ensanchaban la mandíbula hasta la deformación.

“Claro, mi amor. Déjame te sirvo tantito vino antes de que cada quien se sirva lo que quiera comer. También asé unas verduritas y todo, Iñigo, para que veas que también pensé en ti.”

Iñigo y su joven amor. Iñigo y su juventud. Iñigo y su amor.

La comida colmaba los platos y el vino comenzaba a circular, deteniéndose unos segundos más en la copa del hijo que, con disimulo, ponía unas gotas extra.

“¿Cómo te fue en la escuela Michelle? ¿Presentaste el trabajo ese de Literatura?” preguntó la madre mientras se llevaba un jugoso pedazo de carne a la boca.

“Sí, lo entregué apenas pero el maestro me lo recibió y ya no pasó nada,” el tenedor de la hija había lanceado, filoso y preciso, un pedazo de carne del que chorreaba una salsa roja, parecida al pomodoro italiano y famoso, pero más espesa. La madre envió una mirada de contención disimulada a la hija, mostrando un regaño velado y una advertencia de no repetir esa actitud mediocre en el futuro.

“¿Y a ti, Iñigo, cómo te fue?”

Iñigo y su padre enseñándole a manejar. Iñigo en bicicleta por primera vez en el parque. Iñigo y sus carritos metálicos, algunos de fricción y otros no.

La plática era constante, como en cualquier cena familiar. El mantel se había manchado un poco en el sitio del padre que comía ferozmente, hablando con la boca llena, como cuando dijo:

“No saben lo que pasó hoy con Cristina la secretaria de piso. Llevaba una falda minúscula, como las que acostumbran las secretarias, ya saben. Bueno, pues ahí va la descuidada y tira unos *folders* de esos grandes amarillos que estaban encima de un archivero y cuando se agacha... ¡adiós falda! Un corte tremendo que, obvio, dejó que se le viera todo.”

“Igual de exhibicionista que la mamá de tu novia, Iñiguito, igual de exhibicionista.” La madre miraba con un ojo a su hijo mientras el otro se dedicaba a analizar la reacción de papá Ignacio, quien se quitaba el reloj para poder arremangarse la camisa y así no ensuciarla con el borde del plato.

“Pues como su esposo, presumido hasta el cansancio. ¿Qué tal ese día? No paraba de hablar de su coche nuevo como si un Passat fuera un carrazo. Digo, no es un Mercedes ni un BMW. Pobre, se ahoga en un vaso de agua.” El padre terminó de sorber el líquido rojo de su copa. “Pásame más vino, Iñigo, por favor.”

“Y no sólo exhibicionista, hipócrita también, la señora. Me enteré que tuvo que cambiar a su hijo de escuela porque empezó a inventar chismes de todas las mamás, yo no sé cómo la soportabas, Iñigo, qué fuerza de voluntad la tuya.” La madre arponeó con espléndida técnica un pedazo de carne unido a un par de verduras, todo para saborearlo en un mismo bocado lleno de malas intenciones y demasiado amor propio.

“Qué bueno que te salvamos de esa chavita, no era para ti, Iñigo, la verdad,” papá Ignacio suspendía un pedazo macizo de carne, del que asomaba un hueso un poco blandecido por el calor de la olla a presión.

Cualquiera que hubiera entrado al perímetro del comedor hubiera sentido la pesadez de la atmósfera creada por la combinación del olor intenso de la carne y el sudor del incómodo Iñigo, al que le parecía que las paredes, ya de por sí altas, se cerraban más y más cada vez que tragaba un bocado. Y lo correcto es decir que tragaba, pues no masticaba los retazos, sino que los deglutía.

Iñigo y su primer beso. Iñigo y su segundo beso. Iñigo y los subsecuentes besos que lo formaron como hombre. Iñigo y la boca inmaculada de su novia.

“A mí no me caía tan mal, pero no me gustaba para ti,” Michelle sentía cuatro

ojos sobre ella, ningún par era de su hermano. “Era medio... medio aventada, no sé, algo intensa.”

“Pues deja lo intensa, lo cualquiera. Se le veía en la cara. Bastaba con ver a su mamá para conocer sus raíces, la calaña de la familia.” Los dedos llenos de anillos de mamá Patricia se confundían con la salsa roja de la carne, pues ella había escogido varias costillas bien quemadas, las cuales no dudaba en comer con las manos, arrancando a dentazos los trozos más duros, los más pegados al tuétano.

“Sí, hombre, el papá era un nuevo rico cualquiera, pero de educación, nada de nada. Te acuerdas, Mich, cómo vimos que eructó cuando vino a comer. Eso es signo inequívoco de mala educación porque la educación se demuestra en la mesa.”

Iñigo pensaba en ese mismo momento ser maleducado y eructar. Todo lo que había engullido se revolvía en su estómago y faltaba poco para que llegaran las náuseas. Intentaba no pensar. Nunca le había sucedido cosa semejante en las cenas familiares que, por lo regular, eran momentos de plática amena y de sano ensanchamiento.

Iñigo y sus primeros bocados. Iñigo aprende a comer. Iñigo se acostumbra a la sazón de su madre. Iñigo, irremediabilmente, se acostumbra.

“Sí, ese vestido morado que traía el día de la premiación la hacía parecer un pulpo,” mamá Patricia se refería a la otra madre, la de—alguna vez en el pasado—novia de Iñigo.

“Y el trajecito gris del papá combinado con sus zapatos azules, qué me dices,”

papá Ignacio no separaba la vista de su plato. Francotirador entrenado, visualizaba la víctima, el pedazo de muslo o lomo, que comería enseguida.

Michelle, tal vez más callada que en otras ocasiones, si eso es posible, mediaba su sensibilidad entre el poder de sus padres y el sufrir de Iñigo, su hermano mayor, su protector, su maestro. Michelle no podía olvidar esa vez, esa primera vez, cuando Iñigo la convenció de comer ese hígado que tanto odiaba sólo para que su madre no la castigara. Su hermano había utilizado todas las mañas sabidas—incluida la de esconder la comida en una servilleta—para salvar a su hermana del mal bocado, del sabor agrio y vomitivo de ese hígado que su madre todavía no perfeccionaba al salar. El vegetarianismo no era un solución, no en esa casa.

Iñigo y sus buenas intenciones. Iñigo y su inteligencia. Iñigo y la mala suerte de Iñigo al engendrarse en una familia de tal modo impositiva.

La mamá recogía los platos y los llevaba a la cocina, acomodando primero los cubiertos y luego las copas.

El cielo raso del comedor amenazaba con caer sobre la cabeza del joven, adolescente, adulto menor Iñigo. Pero las cabezas de los demás estaban salvadas. Alguna evidencia quedaba en las servilletas sobre la mesa, pero nada que comprometiera el sabor que quedaba en las bocas. Lástima que no había más vino para que Iñigo bebiera y calmara esa sed de algo que no tenía nombre pero que lo deshidratava.

Michelle, borrosa. Papá Ignacio, borroso. La vista se le nublaba a Iñigo, tal vez un augurio de su propia vida. Reflexionaba con la lengua y pensaba con los

dientes. La frase de su padre lo despertó de esa somnolencia que llegó a parecer eterna:

“¡Qué rica cenita!” papá Ignacio estiraba sus manos hacia atrás, señal inequívoca de satisfacción.

Michel simulaba ayudar a su mamá, pero había terminado su plato, cosa inusual en ella, y se sentía aletargada.

Mamá Patricia enjuagó por encima los platos para quitar las sobras—que casi nadie había dejado, ni siquiera Iñigo—y regresó al comedor.

Con una mano recargada en la silla de papá Ignacio y con una sonrisa un tanto malévola en su cara, preguntó: “¿Les gustó?”

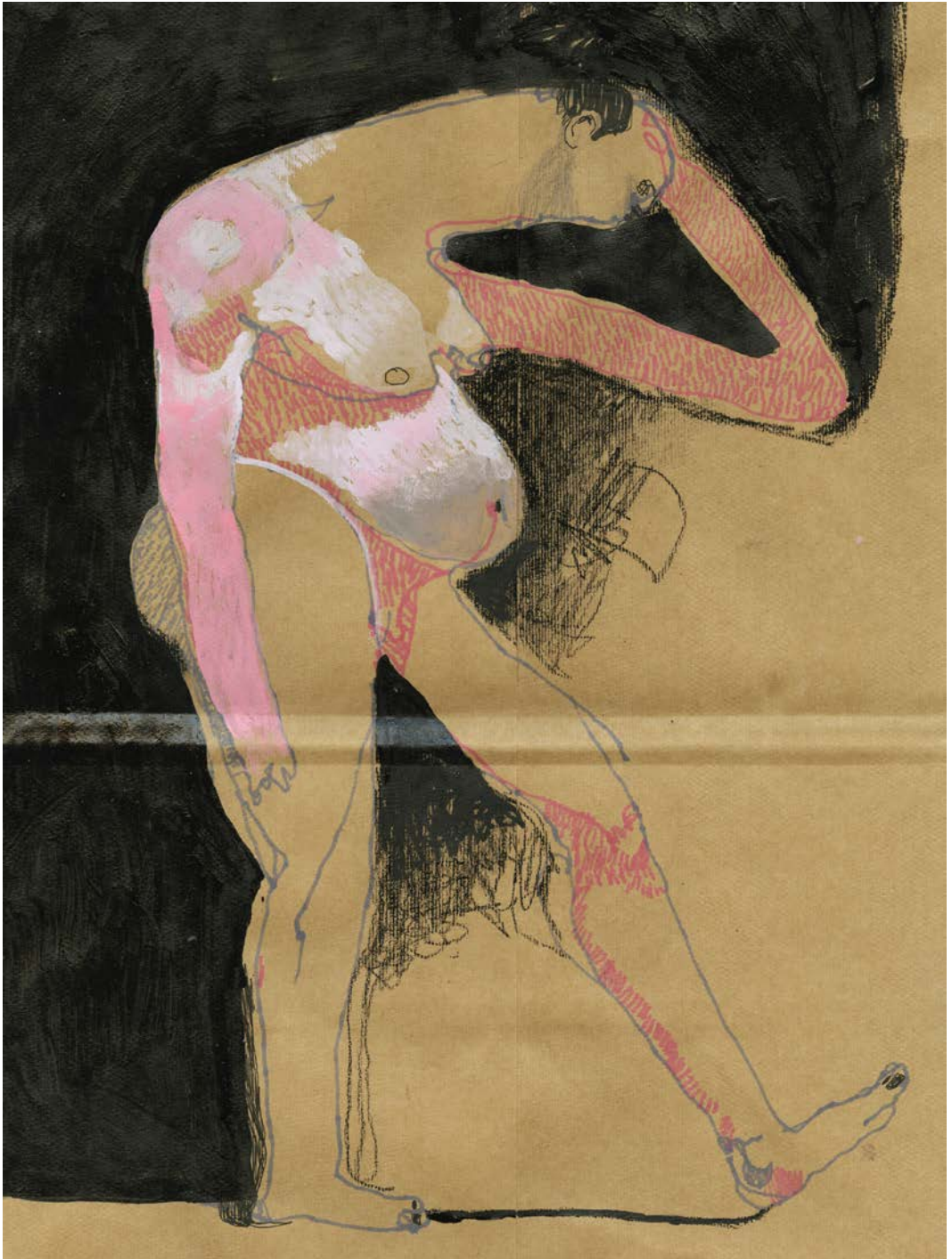
Papá Ignacio tomó la mano de su esposa y le dio un beso antes de contestar: “Mucho, todo te salió riquísimo.”

La madre, orgullosa, se dirigió al refrigerador y lo abrió. Fue la primera vez en la noche que Iñigo se movió. Inclino su cuerpo hacia atrás para alcanzar a ver mejor el contenido detrás de esa puerta abierta. Vio lo de siempre, algunas bolsas de plástico con brazos, otras que dejaban ver algunas partes de pies y manos. Él sabía que las cabezas se guardaban en el congelador, pues mamá Patricia decía que así se conservaban mejor las partes suaves y, por consiguiente, las más ricas.

La madre ojeó el contenido del frío mueble:

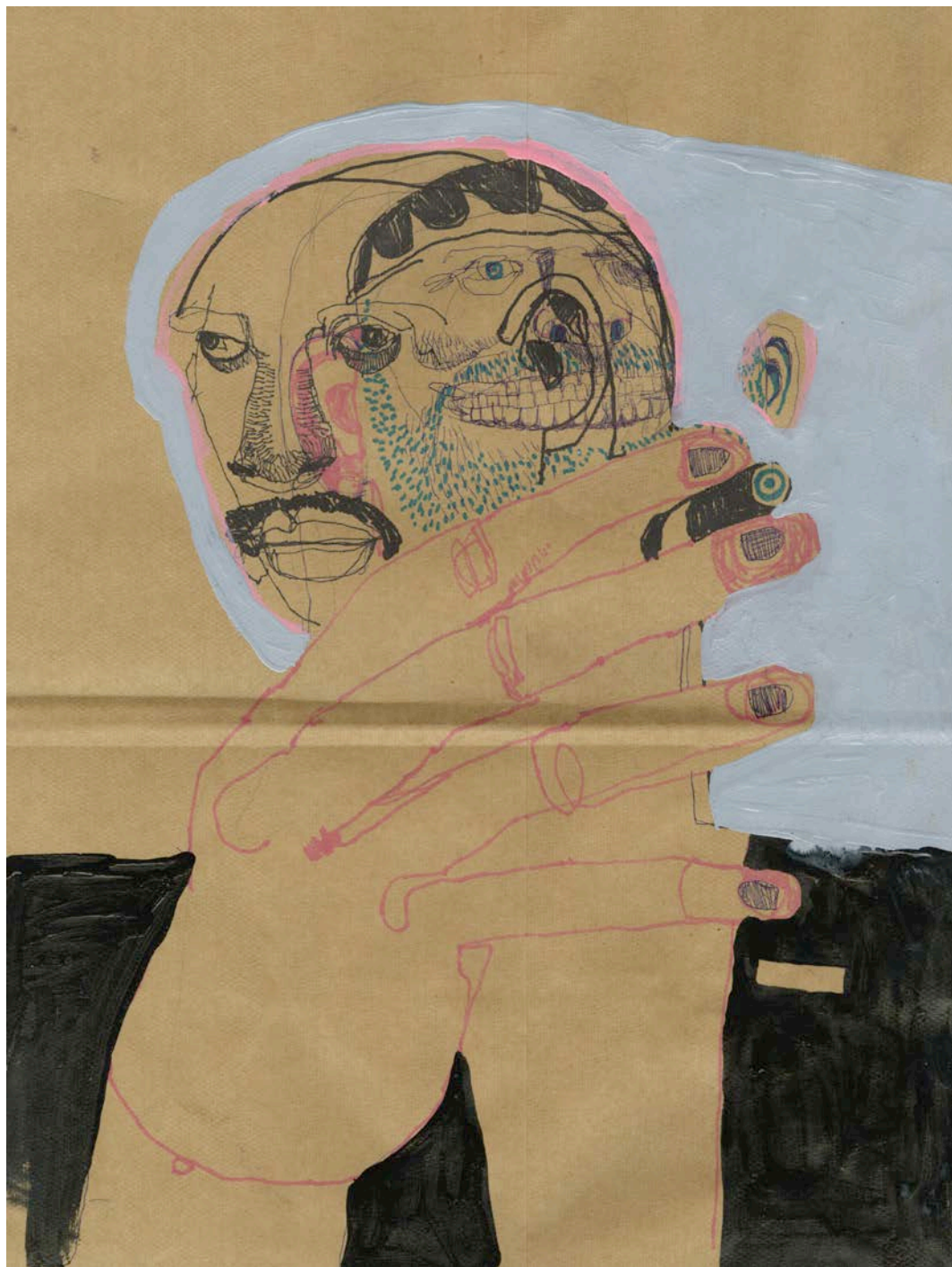
“¿A quién nos comemos mañana? Están los Hernández, los Rizzo..”

Iñigo y su malestar estomacal. Iñigo y su novia en las tripas. Iñigo y su familia hambrienta. Iñigo y su canibalismo.



Tyler Hildebrand
The Boulevard 25

Técnica Mixta
40 x 30 cm



Tyler Hildebrand
The Boulevard 32

Técnica Mixta
40 x 30 cm

ACT IN LOCATION TO HISTORY¹*James Kelly*

Here, then, are some of the factors determining the climate of the public world of music. Perhaps we should not have overlooked those pockets of “power” where prizes, awards, and commissions are dispensed, where music is adjudged guilty, not only without the right to be confronted by its accuser, but without the right to be confronted by the accusations. Or those well-meaning souls who exhort the public “just to listen to more contemporary music,” apparently on the theory that familiarity breeds passive acceptance. Or those, often the same well-meaning souls, who remind the composer of his “obligation to the public,” while the public’s obligation to the composer is fulfilled, manifestly, by mere physical presence in the concert hall or before loudspeaker or—more authoritatively—by committing to memory the numbers of phonograph and amplifier models. Or the intricate social world within this musical world where the salon becomes bazaar, and music itself

1 An earlier version of this text was published in collaboration with Aurora De Armendi as the handbound letterpress book, *The Lord Took 10,000 of My Sheep*.

becomes an ingredient of verbal canapés for cocktail conversation.

I say all this not to present a picture of a virtuous music in a sinful world, but to point up the problems of a special music in an alien and inapposite world. And so, I dare suggest that the composer would do himself and his music an immediate and eventual service by total, resolute, and voluntary withdrawal from this public world to one of private performance and electronic media, with its very real possibility of complete elimination of the public and social aspects of musical composition. By so doing, the separation between the domains would be defined beyond any possibility of confusion of categories, and the composer would be free to pursue a private life of professional achievement, as opposed to a public life of unprofessional compromise and exhibitionism.²

Protest incited during Brooklyn Museum of Art hosted Sensation produced nascent confusion in the lay viewer not as cause of questionable ethics displayed by exhibiting artists, but as cause of an administrative enigma posited in criticisms of Charles Saatchi; and with the opening of the Saatchi gallery: Chelsea (London), such redolent confusion prompting search through my archives for the audio recording transcribed in these pages, I listened to this past which feels now fabricated, producing a clear but fallible memory of my friend Honor and his confused populism. Studied communication through visual mediums founded first upon technique and ballasted by secondary ideation has long been emphasized at the academy over the function of commercial exhibition process and the controlling force of fluctuating collector market. Beyond institution provided exhibition space,

2 From "The Composer as Specialist" by Milton Babbitt, published as "Who Cares if You Listen?" in *High Fidelity* Feb. 1958, and later reprinted in Honor's more emphatic translation as "Who Gives Two Fucks?" in *Katalogue* vol. 4, 2002.

neither understanding of curatorial administration nor of operative artist/dealer relationship are given matter of discourse within insularly creative environment, the culturally centralized Chelsea (New York) district operating as paradigm. To this end, district-encouraged naïveté of the young artist to these issues has in the last fifteen years produced a system of cyclic predation, giving rise to vacuous non-art substitute and its referent commodity. As example, I offer the précised account of a “non-artist” whom with I collaborated in evading these marked obstacles through the timely and easily distilled operation of purchased positive review in relation to shifting preference in collector market, predating the currently popular but folly “Chelsea whore” analogy.

Honor kept a daily practice of undocumented happenings while producing two solo drawing exhibitions, [*Untitled*] in 2001 and [*Untitled*] in 2005, both pseudonymously. The first body of work, critically praised while errantly commercial, inspired my service; documenting through audio the world to which much allusion had been made and of which little understanding predominated emerging artists’ assumptions.

Honor disappeared just days prior to installation of his second show causing through associative speculation, each piece to be sold at or above market value before opening, and while this transcription remains as artifact of mere dialogue³ between Honor and the curator of this second and final show, it is allusion itself to the idea of immaterial, undocumented synthesis of action and solitudinous regard

3 Recorded Dec. 11, 2004 on micro-cassette at [Gallery], approximately ten minutes after start.

which Honor championed.

I present it now in contrast to calculated manipulation of controlling systems for which both primary speakers may ultimately be remembered. I present this not as “some blotchy business trip,”⁴ as Honor would have had it, but as an exemplary moment of truth.

Curator: I’m stopping you here: a matter of taste not opinion.

Honor: Well, yeah. I mean your opinions form taste—inform your tastes. You know that. You form opinions through different forms of education, experiential or whatever. You know? Whatever! You have the environmental factors like who [*sic*] you surround yourself with. Their ideas will either influence you or you react against them and you just grow and—I mean taste, maybe that’s a bad word to use because it’s not easy to define.

C: Or delineate.

H: “There’s no accounting for taste,” you know that saying?

C: Mm-hmm.

H: That’s—that works on so many levels. I mean, I’ve always heard it used referring to class, someone with a certain sophistication and education and appreciation for culture and just everything. [They would use it when] describing someone who is like, “cut-off shorts!” or something like that—with a poster of a Ferrari on their wall and a Jackson Pollock book on their coffee table, pitying the fact that they

4 A reference to the 24-hour police stakeout of a prominent collector’s home, a scene from Honor’s unproduced 2002 *Beverly Hills Cop* in New York screenplay, in which Detective Axel Foley investigates Sotheby’s auction house for securities fraud.

don't know enough about art in its broadest context or—it's hard to reconcile the differences between low and high culture because it's so dependent on class and within class: education and that's all—that depends on money, too. So—

C: You're slowly proving my point then.

H: No. This—there's no ego here. I'm just trying to articulate this thought. This is truly untreaded, uncharted waters [*sic*] for me—my water. I just realize how absurd it is to try to defend something so trivial. It wouldn't be important at all, if it weren't for instant judgment of people—

C: Mm.

H: —in seconds, based on appearance and then speech and then career aspirations or like, you aren't you—you're your job. So If you think capitalism's the bane of human existence and then you meet someone [with an advertising job] or like a business major, you instantly assume their value system's different.

C: This is a problem of relational coherency. What I can't help you with, is an admission—

H: It is. I'm just—

C: You try to present your intellect as something less than it is, like the supposed dispassionate irony of my wardrobe. I'm, you've observed, reacting against a norm even if it is by pretense. You could agree to that?

H: Yeah. I know. No. I see what you're saying but you're phrasing it more positive.

C: Because it's nothing to feel shame over.

H: I'm not shamed. I'm feeling something so far from shame. You don't even know.

C: A definite struggle of coherency, though.

H: Yeah. Well, I was saying—I don't know. See, it's not just hipsters or disingenuous art. I don't—I'm in no way romanticizing the idea, I just wish I could not have the luxuries of independence and fortune and was bound by a nine to five job where I had like, the tough but fair boss, you know?—threatened to fire me if I was late again. You see stuff like that in movies, or—you know what I mean?—stuff like that, worrying about a budget instead of worrying about just being a prisoner. It creates this amazing motivational force for new work.

C: Get a job then.

H: It'll never be the same. I'm aware I don't need the job. I don't have real bills and kids that need me selling insurance or washing dishes.

C: That won't always be true.

H: I hope. It would never mean—I would have to undergo some kind of selective amnesia or hypnosis to—

C: Lobotomy.

H: [*laughs*]*—to, to really understand the hardships of poverty and ignorance, because you can't fake that. No one can. I mean, even if I work at McDonald's for the rest of my life, buy a doublewide and go to—I don't know like, the worst action movies or—no, Trucker Mania like, monster truck rallies and become comfortable with that lifestyle it will still function as research or just as a performance-based integration of anthropology and art.*

C: [*laughs*]

H: What?

C: I'm sorry. Your sincerity is—it's in opposition—

H: I'm starting to think this was a shitty idea.

C: Ok—[*administrative assistant interrupts for twenty seconds, unintelligible*—I apologize. It's rare. I believe what I'm trying to say is that the logic of this proposal, if it were to be presented as a proposal for either space or print could hardly be alleged ethnography if there is to be no interaction with an audience.

H: It's not about whether it happened. It's meant to function as research.

C: I think you misuse the word, Honor. You may be the common thread in your own practice, but you can't expect this to be considered research in academe if you aren't publishing.

H: But that's it. It's not going to be published. The attention's never been on the physical quality of the work, right? This is not how—if I choose to learn something, attempt to learn something about a certain sect of society or class then that's a revelation on my part, you know?—even through deception—but a truth that's counterfactual rather than supported by evidence that gets elevated up to art because it takes the form of an object. You know?

C: You'd employ deception to study your subject ignoring the possibility that more could be gained by making your intentions known during the process or by showing them— sharing with them your findings after the project has been executed.

H: That effects how people interact with you like an affectation.

C: The ethical debate over exploitation—it is affected as a non-issue. From Boas to

Ruby, this is still true. Even as a participant observer, you need a document—some residue.

H: What about oral historians?

C: That wouldn't be practical, would it?

H: But cell phones—Ok. I'm not even talking about exploitative work. I'm saying why not just let the experience exist in my mind, you know?—just the ephemerality, the ephemerality—

C: Mm-hmm.

H: —of the memory being the only documentation of the experience—shifts for itself— like a magic act in the literal sense of like, sleight of hand.

C: Well. Firstly, the position privileges a kind of autism absent from the artwork while eviscerating its travel, apart from the work tending not to be saleable.

H: But you're dictating. By saying that, you're dictating that all art is catalyzed by participation—that you have to have it to share it for it to be of any kind of value. Why can't something just exist because you want it to? "Make this more authorial," or at least "make this happen now!" Impulse doesn't need to be validated by an audience or that wave of secondary expression. I mean—

C: Dear, you're reducing art to impulse. It's the entire gestation, even years of thought injected into a piece by all parties including the spectator and it can still exist as something deeply personal to you, but hoarding the knowledge of your experience would deprive so many people of their own growth, which itself could not be experienced unless through exposure to your lens or your words—your

provocations. Have you read any of Iqra Meza?

H: Maybe. I don't always remember.

C: She's demonstrated remarkable intellectual care for what I think are closely related concerns. She spoke at Purlieu this year about a kind of speculative epistemology and the points of imbrication between these unresolved modes of inculcation and knowledge production that we're talking about and maintaining the illusion of knowledge—essentially reinforcing the obligation of the artist to make work that is not only conducive to public engagement through both insinuation and scrupulous examination, but also the promotion and reflection of understanding throughout diverse communities—not solely for the sake of this abstruse reification of the aesthetic experience as an agent of Mehrwert. The example you gave of working in service—

H: No, I get it.

C: It's not a selfish thought to have, to think that your ideas should be shared with others. Look at Matthew and Heidi Green, or the Material Guise of Body Given to Time exhibition. Did you see it?

H: I'm familiar with it.⁵

C: Two years past and depending on how forcefully it was presented, the thought could have become propelled by arrogance—even generosity—but never indulgence.

H: I don't even know why we're talking about this. Didn't all curators die in a fire, or something?

5 “Catalogs are great when they're for shows you have no interest in seeing. Catalog essays, in these instances, become like these recycled fevers. They're so vibrant in their desire to inform you of all the things not present in the work. They're brilliant pieces of writing in that their great task is to inform and position, while their greatest function is to just be forgotten. But when the work is never known in the first place, they become so difficult to forget and so uninformative.” This text is excerpted from “A Porn Map,” a conversation between Susanne Kugel, Letta Kugel and Matthew Lewis, published in *Homes*, 2011.

C: I'm entering this conversation from the position of a curator.

H: I know. But, I mean—are artists even real people? It is indulgent to me to think that what you've made with your hands—it shouldn't necessarily be given to everybody on the earth. That is some guy talking about a NikeTown franchise near his house in an interview and it's indulgent.

C: You're being reductive.

H: There's no humility. "Look at me. I'm clever. I have a voice and if it's not good you're just not smart enough to get it."

C: Dear.

H: It's just—it's gaily insipid fascination with spectacle—false idols, just like, straight Biblical shit. Ugh. I just—I don't know. It's like we're living in the same age as—this is the Roman Empire now at the peak of its decadence, but here in this time we look at life through the portal of representation and don't really live because everything on the internet is actually more alive. And I understand what giving is! Don't you remember the whole gift economy piece!?

C: Yes, and it was successful.

H: I just—some things need to be reserved for private time, you know?—solitary contemplation, to be studied over to really be understood individually. If you give birth, do you just automatically give your baby up for adoption?

C: [*laughs*] Every time you create, you're in labor?

H: Well?

C: I want you to read a book called, *Blatherskite*. You'll enjoy it.

H: Ok. Well, think about it. I mean—

C: Yes, dear. I'm thinking and I would argue the truth in your statement is that cultivation of idea would place its analog with pregnancy, and the execution of the work is the process of labor and then—your baby. It remains yours but it's in the world now, a contributive member of society. Better?

H: Ok. But, I mean everything: pregnancy, birth, life—that's all a part of the creative process then when you as a parent, you know—as artist—die, only then is the work—the child—free to be themselves [sic].

C: You'll leave us instructions to assemble the *E'tant Donnes*, then?

H: Yeah. I'm confident in that.

C: Have another beer.

H: No. This tastes like an old man.

C: [laughs] I'll inform my brewer.

H: There you go! Right there. I mean we all have our interests and our own specialized knowledge even the seemingly undereducated—like, provincial minds—at least by the standards of the well-fed.

C: Mm-hmm. Up to a point, I wouldn't argue against the theory of specialization, but that's exactly the axiom I'm debating with you: the importance of sharing your experience.

H: Ok. You lie.

C: Excuse me?

H: I mean, you've like, knowingly told the occasional lie, and probably you've

told—you've said things that weren't completely true, that you wouldn't necessarily consider lying.

C: No. I know when I'm lying.

H: Oh my god. Ok. I'm just trying to say that—I mean rationalizing a certain behavior or action is a form of lying, right? In a way. I'm saying—ok. So what am I saying?

C: I'm a liar.

H: [*laughs*]

C: I know you have a point because I have to be leaving very soon.

H: Yes. Just this thing. Ok. By lying, you're making a conscious decision to keep something for yourself. You've just denied someone else information—the truth—whatever you want to call it, since that hinges so much on perception anyway.

C: I'm—

H: And you can't say that this is different, because it's really not. It's not, because look—you can't say that art in the broadest definition is supposed to show humanity to itself while still having to be shared to be considered valuable, you know?—because humans don't always share shit. “That's not art if no one can see it, or criticize it. That's just a hobby,” or that it's fucking outsider art, because it wasn't presented as part of this marginal world of critical analysis—not even, just judgment—like, treating back rent as it's own currency. To me, that's what's perverse, looking at something that was created in a moment of purity by a human mind and hands as inferior—you're smiling. I'm wrong?

C: Probably. Yours is an observation often neglected in these kinds of discussions, Honor, usually because the solution precludes even the possibility of art, but art for me is not therapy—in the sense that I’m not getting well. I make exhibitions. But, you—when philosophizing like this—have to first understand the distinction made between art in the kind of polyseme—the context you’re speaking of and the exclusivity of the gallery world, and its favored definition.

H: I do. That’s my point. It shouldn’t be that way.

C: [*laughs*] Well, that’s—that may be true, but it’s a recursive system, and I choose not to believe you’d be so naïve. There is no record of a society in which power was equally distributed, and so it is with aesthetic judgment of works—determining whether or not art, even in the most utilitarian definition is in those—and I know it’s frustrating—those ineffable terms, good or bad. So when ruffling your feathers—

H: Yeah. I know what you’re saying. “Try not to be so agitated.”

C: When you think through these issues, Honor, be cognizant not only of your agitation but its etiology. Remember that there are millions now living who share a similar opinion, real people as you put it, who seek out the artist as sage or alchemist or as a guide, either under an institutional umbrella or through less defined spaces and initiatives. Take comfort in that, before you rush to challenge what you feel to be these injustices—the antiseptic nature of the gallery and the rhetoric of purity incumbent on the creative act. Make work about that and not feigned cannibalism or working at McDonald’s. Your passions and curiosities don’t really reside

there, it seems.

H: I'm still interested in those things. I mean me and him [*sic*] were just talking about this. I guess I just need the proper forum to present my ideas.

C: You can't choose your audience. Don't be a fascist. [*laughs*]

H: Jesus.⁶

C: That's not meant to be insulting. Americans, I think, are mostly like rats. You're overly sensitive, but you remain apathetic. That is why you still have representation here.

H: Huh. What did [Gallerist] say about sleeping here?

C: [*laughs*] No. [Gallerist's] gotten rid of his phone. It will have to wait. So the fifteenth—that should be sufficient time.

H: Yes. Super sufficient. [*sound of moving chairs*]

C: Good! I'm excited about this! Don't hesitate to be in contact with [Assistant]—[*unintelligible*]—becoming sallow. Drink water. Drink plenty of water. And you have everything you need?

James: Yes. Thank you so much, [Curator]. It was a pleasure meeting you.

C: [*sound of departing footsteps*] Don't neglect the defamation clause. Bye, kids.

H: Can you cut it now?

J: Yeah.

6 One evening after listening to John McCallum's abandoned music cues for *Surf Nazis Must Die*, *Honor* and I stayed up all night talking about metonymy in the Bible and whether or not the 1971 musical *Godspell* could be restaged as the site of Derrida and Searle's debate over iterability and meaning in speech acts. When the sun came up, we went to sleep.



Wilfredo Prieto
Contenedores Sin Contenidos y un Desnudo Gratuito

Instalación
Dimensiones Variables

COMUNIDAD ARTÍSTICA

Juan Sáenz de Tejada Urruzola nació en La Rioja, España, en 1983. Estudió Comunicación Audiovisual en Madrid. Incursionó en un principio en el cine, escribiendo y dirigiendo cortometrajes. Al mudarse a Berlín, escribió la novela *Andarín*, aún inédita. Sáenz de Tejada vive y trabaja en la Ciudad de México, donde prepara una segunda novela. Es colaborador de las revistas *Justa* y *Ágora* (suplemento cultural del Diario de Colima).

Samantha Leiva nació en la Ciudad de México, y estudió en la Universidad de Artes de Berlín bajo la tutela de Valerie Favre. Formó parte del colectivo de arte llamado *Die Arbeit*, en la misma ciudad, donde realizó varias exposiciones. Su trabajo fue preseleccionado para la Bienal de Arte en la Naturaleza *GEUMGANG* de Seúl.

Su trabajo explora la percepción del tiempo y el cambio, creando espacios nuevos a partir de la investigación en espacios abandonados o transformados por la naturaleza o el hombre.

www.samanthaleiva.com

Iris García nació en Acapulco, Guerrero en 1977. Es narradora, dramaturga y periodista egresada de la maestría en literatura mexicana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su obra *Basta Morir* aparece en la antología *Teatro de la Gruta VIII* (2008). En ese mismo año obtuvo el Premio Nacional de Novela Ignacio Manuel Altamirano y el Premio Estatal de Cuento María Luisa Ocampo.

Wilfredo Prieto es un artista cubano nacido en 1978. Su arte se centra en trabajo conceptual. Durante su era de estudiante se especializó en la pintura, pero no ha pintado nada por más de diez años. Sus técnicas se mantienen en constante metamorfosis para no encerrarse en un solo método creativo. La Habana es un elemento presente en su trabajo. Prieto fue el recipiente de el Premio Cartier en 2008.

www.wilfredo-prieto.com

José Pablo Camarena es pasante de la licenciatura en Letras Hispánicas de la UNAM, es miembro del Seminario de Estudios sobre Mini-ficción y del Seminario de Crimen y Ficción de la misma institución. Su obra gira alrededor de la narrativa breve y sus cercanías, de la inter-disciplina en las artes y sus implicaciones teóricas, y de la producción de las formas literarias mínimas, sus orígenes y su actualidad.

Néstor Quiñones es un artista multidisciplinario. Desde finales de los ochenta se ha mantenido con una postura definida y crítica ante los convencionalismos y las fórmulas establecidas en el mundo de las artes. Genera proyectos involucrando no sólo la creación artística, sino una preocupación permanente por sanar los males que aquejan a las políticas culturales del país a través de postulados, manifiestos y utopías como parte de la obra misma. Néstor ha participado en numerosas exposiciones internacionalmente, en donde destacan su participación en la Bienal de La Habana y la exposición *Antes de la Resaca* en el MUAC. Junto a su hermano, fundó la *Quiñonera*, espacio emblemático en la escena del arte de la década de los ochenta en la Ciudad de México.

Kara L. Rooney es escritora, crítica y artista visual basada en Nueva York. Es la Editora de Arte del aclamado Brooklyn Rail y maestra en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, en donde imparte historia del arte y teoría estética. Su arte visual ha sido expuesto en numerosas galerías y museos, de los que destacan A.I.R. Gallery, Chelsea Art Museum, y International Women's Museum. Su trabajo escrito sobre teoría crítica ha aparecido en Art in America, The Brooklyn Rail, y Hyperallergic.

www.karalrooney.com

Kate Richardson es proveniente de Houston, Texas. Estudió una maestría en lenguajes, especializada en Español en Tulane University. Actualmente radica en Nueva Orleans, donde es maestra de Español en Delgado Community College. También trabaja como productora de radio independiente.

Aureliano Salinas nació en Ciudad Victoria, Tamaulipas. Estudió la carrera de Diseño Gráfico y ha realizado cursos de escultura y fotografía en Nueva York, donde también ha expuesto su obra. Su arte se basa en la creación de esculturas, uniendo partes metálicas que presentan rastros de haber sido utilizadas exhaustivamente, con elementos orgánicos, como maderas, cuernos, cráneos u otros huesos de animales que recolecta de ranchos cinegéticos en el norte del país.

www.aurelianosalinas.com

Tyler Hildebrand es un artista visual nacido en Cincinnati. Completó su maestría en arte visual en la Universidad de Arte de Memphis. Ha expuesto en diversas galerías en Estados Unidos, de las cuales destacan David Lusk Gallery, Nu Gallery, y la Sociedad de Ilustradores de Nueva York. Fue el artista en residencia en Springer School, e instructor invitado en el Museo de Historia del Arte de Cincinnati. Actualmente es el dueño de su propia galería, Hildes Gallery.

www.hildesgallery.com

Laura Cooper es una artista visual centrada en los medios de performance, video-instalación y dibujo. Completó sus estudios en La Escuela de Arte de Glasgow en 2006 y obtuvo su maestría en Slade School of Art en Londres en 2012. Ha expuesto su obra internacionalmente y ha trabajado en residencias en Corea del Sur, Tailandia, Vietnam, Reino Unido y Estados Unidos. Su trabajo en colaboración con Ian Giles ha desembocado en performances en el Camden Arts Center, Tate Britain y Art Licks Weekend.

www.lauracooper.co.uk

Yuri Herrera es un escritor mexicano nacido en Actopan en 1970. Obtuvo su maestría en Creación Literaria en la Universidad de Texas, El Paso. Es Doctor en Lengua y Literatura Hispánica, título que obtuvo de la Universidad de California, Berkeley. Es el autor de las novelas, Trabajos del Reino, Señales Que Precederán al Fin del Mundo y La Transmigración de los Cuerpos.

James Kelly estudia una maestría en Música y Sonido en Milton Avery Graduate School of the Arts, Bard College.

Tatiana Blass nació en 1979, en Sao Paulo, donde actualmente trabaja y reside. Obtuvo su título en Arte en la Universidad Estatal Paulista, y desde entonces practica como artista profesional en los medios de pintura, escultura, video e instalación. De sus exposiciones personales más notables en 2013, destacan *Interview* en Johannes Vogt Gallery en Nueva York, y *Electrical Room* en el Museo de Arte Contemporáneo de Denver. Tatiana Blass es representada por Galeria Millan, en Sao Paulo.

www.tatianablass.com.br

Nacida en La Habana en 1973, **Sussette Martínez** es investigadora y crítica de arte cubano, y miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Desde el año 2000 ha realizado la curaduría de más de veinte proyectos personales y colectivos en Cuba y en el extranjero. Como parte de su proyección profesional y docente, ha impartido numerosas conferencias sobre arte cubano en México, Italia, Venezuela y Cuba. Ha colaborado con instituciones como La Casa de las Américas, El Fondo Cubano de Bienes Culturales, y El Centro Nacional de las Artes de México.

Suscripción Anual=\$280.00 pesos//Revista=\$150.00 pesos//
Revista Electrónica=\$50.00 pesos

Librería Pegaso (Casa Lamm)

Álvaro Obregón 99, Colonia Roma
México D.F.

St. Marks Bookshop

31 Third Avenue
New York, NY

La Miscelánea

Tabasco 97 B, Colonia Roma Norte
México D.F.

Soho News International

186 Prince Street
New York, NY

Librería Arawi

Coliseo 101
Valle de Bravo, México

Spoonbill & Sugartown

218 Bedford Avenue
Brooklyn, NY

Galería Marso

Berlín 37, Colonia Juárez,
México D.F.

Crescent City Books

230 Chartres Street
New Orleans, LA

Dr. York

Mérida 121 B, Colonia Roma Norte,
México D.F.

McNally Jackson

52 Prince Street
New York, NY

Discoteca

Zacatecas 43, Colonia Roma Norte
México D.F.

ARTBOOK @ MoMA PS1

25 Jackson Ave.
Long Island City, NY

www.disonare.com



Laura Cooper
Forward Slide Together

Performance

FORWARD - SLIDE - TOGETHER

Laura Cooper

El texto en las páginas a continuación es un fragmento readaptado del *performance* titulado *Work From the Inside Out*, realizado por Laura Cooper en colaboración con Ian Giles para Art Licks Weekend, Londres 2013. Posteriormente fue adaptado y traducido al español para *Perfolink, Connection Europa*, en Santiago, Chile en 2013. La obra incluye a doce personas moviéndose a raíz de instrucciones pregrabadas en audio. Las acciones describen gesticulaciones y movimientos pronunciados, en ocasiones sincronizados debido a que el grupo puede escuchar las mismas indicaciones en ciertos momentos. La obra da lugar a movimientos poco convencionales cuando la obra desaparece y después reaparece dentro de un contexto (y lugar) cotidiano. Las doce personas se unifican por la motivación y consentimiento de ser instruidos por la voz externa.

Para más información: www.lauracooper.co.uk

The text on the following pages is a reworked excerpt from the performance score *Work From The Inside Out*, a piece first developed by Laura Cooper in collaboration with Ian Giles for Art Licks Weekend, London 2013. It was later adapted for a new location and translated into Spanish and performed at *Perfolink, Connection Europa*, in Santiago Chile, 2013. The performance involved 12 performers, who moved in response to prerecorded instructions from an audio track. These actions created pronounced gestures, sometimes synchronized due to the whole group listening to the same voice giving directions. The work gave rise to uncanny moments when the performance disappeared into and reappeared out of the movement and habitat of the everyday. All performers were unwittingly unified through their consent to take part and willingness to be instructed by the voice.

For further info see www.lauracooper.co.uk

*Exercise: Forward – Slide – Together**Directions for the Reader:*

Find a space, about 2 meters squared, so as you have plenty of room to move around freely. Now position yourself in the middle of this space and stand still. Hold up this text so that the pages stare back at you and you can read the words like another's face. Please speak the text out loud, as if someone were talking to you from the page that you hold before you. Follow these instructions, moving as you speak, say all text apart from that in (brackets) starting from now.

This is the voice, the voice of this text, and it is now becoming yours through the words you're reading from this page. You are reproducing a voice, a voice that once emanated from another body. These words, tapped into a keyboard by another person's fingers, presently lie splayed on the page, mapping the gestures and sounds of another body. This exchange is fast, but strikingly intimate; we are now physically close. Writer, reader, speaker, listener: you and I embody all of these roles. As you speak these movements, our boundaries blur.

Briefly close your eyes and close these pages, before opening both again.

Refreshed, take a moment to absorb the environment ...

notice the sounds that surround you...

and the way your body feels in this space. (pause)

Lay your focus and gaze

h e r e on this page.

Together, lets start by taking a long deep energizing breath (Breathe)

As the air escapes, let your shoulders r e l a x and your forehead soften.

Again breath ⁱⁿ through the nose ... **we rise.**

And out through the mouth ... **we fall in time** (Breathe)

St a n d s t I I I .

Look ____ here
into the place where these perfectly mirrored pages meet,
sense the weight of your body in your feet.

(1, 2, 3, 4, 5 sec) Now lets move a little, let's start by tapping your feet **TAP TAP TAP**

With each tap, feel the floor beneath you and imagine this sound becoming deeper, compounded by another foot that meets the floor mimicking yours.

Now count each tap, **1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**

Turn left and take a step forward **1 (TAP)**

Turn left again and take two steps forward **1 (TAP) 2 (TAP)**

Turn left and take a step forwards or backwards **1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**

How does the page read from this new position?

Lets try a little faster.

Turn right and take a step forward **1 (TAP)**

Turn right and take two steps forward or backward **1 (TAP) 2 (TAP)**

Turn right and take a step backwards or forwards **1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**

Are you still holding out this page before you?
 Move it a little closer, so that your breath just breezes the surface.

Now, instead of taking a full step forward with both feet, I want you to:

1, Place one foot forward... 2, slide one to the side... 3, then join together your right foot with your left. **SO...**

Place one foot forward, slide the other to the side, and now together **1 (TAP)**

Place one foot backwards, slide the other to the side, and now together **1 (TAP)**

Place one foot forward, slide the other to the side, and now together **1 (TAP)**

Place one foot backwards, slide the other to the side, and now together **1 (TAP)**

Place one foot forward, slide the other to the side, and now together **1 (TAP)**

Place one foot backwards, slide the other to the side, and now together **1 (TAP)**

Place one foot forward, slide the other to the side, and now together **AND REST.**

Clasp the pages with force,
 making your body tense
 and tight...

Now relax again, letting your arms slump

this page falls a little, your shoulders release, your legs melt.

Take a deep energizing breath and begin to close your eyes (for 3 taps) **1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**

And **b r e a t h e 1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**

in through the nose, and ... H O L D

...and blow the air out through the mouth **1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**

Feel the weight of the pages in your hands, notice how thin the paper is in your right hand **1 (TAP) 2 (TAP)**

These words fall near the end of the last page. **1 (TAP)**

This means soon we must part. **1 (TAP) 2 (TAP)**

Slowly take half of your attention
 and gaze to the space outside of the page,
 peering past and around it...
 What else could happen here?
 Outside of the parameters of this page?
 Imagine you have finished reading today...
 you have things to do away from this voice
 and beyond the embrace of this page

When you feel ready begin to count, pushing the page further away from you... **1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**

On the third tap you will close the page... **1 (TAP) 2 (TAP) 3 (TAP)**



ISSN 2007-6134



9

772007

613002