

Heterogénesis

Revista de Artes Visuales

5^a Bienal de La Habana

Nº 8-9 - septiembre 1994

Portada: Alexis Leyna (Kcho):
Regatas, Instalación
 5a Bienal de La Habana, 1994

Foto: Ximena Narea

Heterogénesis

N° 8-9 - septiembre 1994

INDICE

Directora

Ximena Narea

Consejo Editor

Pedro da Cruz, Mirko Lauer,
 Roberto Mascaró,
 Alberto Pérez, Margarita Schultz

Colaboradores

Fernando Amaro, Josef Borbas,
 Luis Camnitzer, Jorge Glusberg
 Christer Heingård, Pontus Kyander,
 Gerardo Mosquera, Silvia Ríos,
 Pepe Viñoles

Diagramación

Constanza Larraguibel
 Fernando Salvador (imágenes)

Corrección de Pruebas

Sylvia Vaccia

Administración

Lorena Acevedo

Correspondencia

Todo contacto con la redacción debe estar
 dirigido a Konstförening Mulato Gil:
 Heterogénesis
 Box 4028
 S-227 21 Lund - Sweden
 Fax: X46-46-159307

Impresión

Talleres Gráficos ZM
 Malmö, Suecia

Revista Heterogénesis es editada por la
 Asociación de Amigos del Arte
 Mulato Gil de Suecia con la ayuda del
 Consejo de Cultura de Suecia
 (Konstföreningen Mulato Gil)
 Número de Organización
 84 50 02 - 2457

ISN 1103 - 1832

Suscripciones:

En Suecia
 1 año (4 números) 120 Kr
 Cancelar a través de
 POSTGIRO 28 31 71 - 7

Resto del mundo

1 año (4 números) 30 US\$
 Enviar GIRO POSTAL dirigido a
 Konstföreningen Mulato Gil:
 Heterogénesis
 Box 4028, S-227 21 Lund- Suecia

Próximo Número: Enero 1995

Editorial	pág 3
CUBA: 5a Bienal de La Habana	
Arte de tres continentes	4
Ximena Narea	
La novela chilena de Gonzalo Díaz	8
Justo Pastor Mellado	
La Bienal, una poderosa manifestación latinoamericana de fuerza	10
Oscar Hemer	
Aproximaciones a la Quinta Bienal de La Habana	15
Lililian Llanes	
Collage	23
Encuentro de Estocolmo	24
Cuba: Diálogo o muerte	26
René Vázquez Díaz	
Análisis	
Etnicidad y Abstracción	28
Luis Camnitzer	
El Alfabeto oculto de Torres García	34
Pedro da Cruz	
Entrevistas	
Proyecciones de un museo?	38
Entrevista a Milán Ivelic	
Silvia Ríos	
Todo por una buena volada, por un segundo de luz	42
Entrevista a Juan Castillo	
Roberto Mascaró	
Crítica	
Arte, Foto, Arte fotográfico	46
Pontus Kyander	
La Edad de Oro del arte Danés	50
Christer Heingård	
Andy Warhol: Abstracciones Irónicas	54
Pontus Kyander	
Desesperación decorativa: Keith Haring	56
Pontus Kyander	
Imágenes de «lo sueco» ¿Indiferencia para con el «Otro»?	58
Pedro da Cruz	
Juego Sangriento a la sombra del SIDA: Barton Lidice Benes	60
Pontus Kyander	
Desde el mundo cambiante	62
Pontus Kyander	
El mainstream está por todas partes: Roberto Mascaró	65
Exposiciones : AO-KONG, José Gordillo, Ponjuan y René Francisco	68
Noche Cultural de Lund	
Calendario	70

Editorial

*Recientes Gonzalo: desde
Inercia / Clishe ante recuerdos
Die muestras "novedades"
Gonzalo: un abraro A. Pérez 1990.
de Sylvia Ros*

Sin duda, el acontecimiento más relevante en estos últimos meses en el mundo de la plástica fue la 5ª Bienal de La Habana, tanto por la importancia que ha alcanzado como plataforma artística de los países del Tercer Mundo como también por la significativa propuesta donde converge la reflexión de la casi totalidad de los artistas cubanos, cuya expresión adquiere aún más relieve con los recientes acontecimientos en el país.

Ciertamente, como apunta Oscar Hemer en su artículo, nadie va a la Bienal de Venecia y habla de la corrupción que corroe la sociedad italiana; eventualmente otras instancias se encargan de ventilar ese problema. Sin embargo, para todo el que por una u otra razón visita Cuba es interesante saber qué «realmente» está ocurriendo en el interior de la sociedad cubana. Significativo es que en Cuba, a diferencia de Italia, Alemania o Brasil, los propios artistas han devenido una instancia pública importante para la discusión de problemas fundamentales del país. No había que ser muy perspicaz para entender a qué apuntaban los botes, cascos de embarcaciones, imágenes del malecón y maletas con los que los artistas cubanos casi sin excepción se hicieron presentes en esta última edición de la Bienal. Tan evidente fue la lectura de los plásticos cubanos, que poco después de terminada la muestra se desencadenó una masiva huida —con anuencia de las autoridades— de cubanos hacia Estados Unidos, hecho comentado por la prensa internacional.

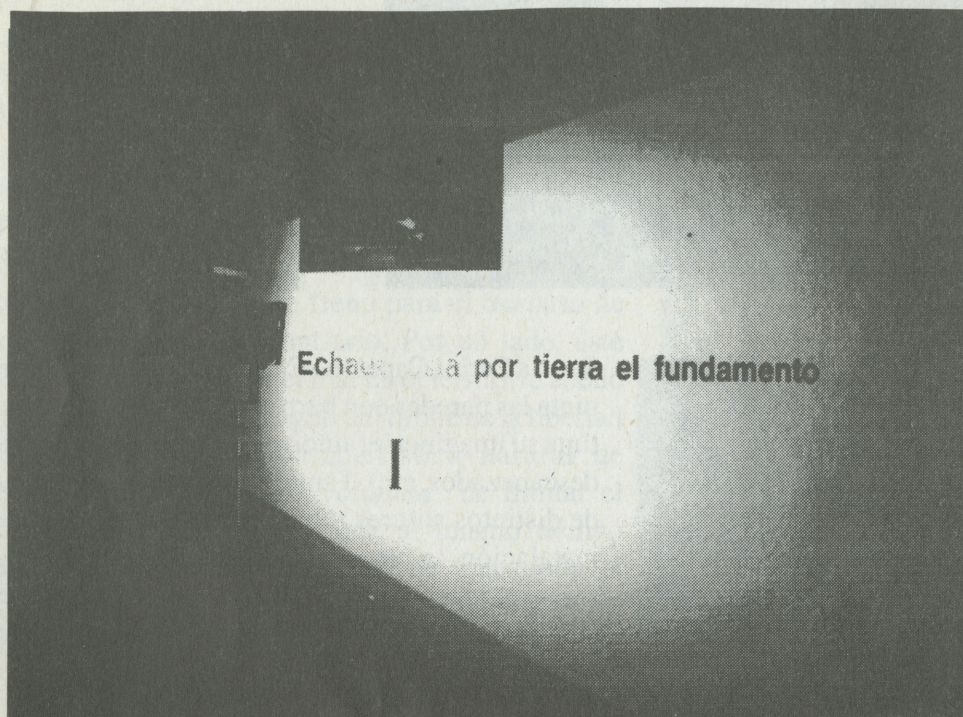
Por otra parte, debemos precisar que no se trata de un arte militante con los postulados de la revolución ni con los intereses de la Fundación Cubano-Americana de Miami, sino de una expresión estrechamente ligada a una realidad apremiante. Los puristas podrían alegar que éste es un arte contestatario y por lo mismo —por la falta de reflexión independiente de impulsos pedestres— de poca altura, sin embargo, la «altura» o nivel de abstracción de toda reflexión también dice relación con la tenencia o carencia de elementos y derechos básicos para una existencia digna. Es por esto que sería casi extemporáneo esperar que aparecieran obras como las de —por ejemplo— Janine Antoni, Nancy Spedo och Kiki Smith, cuya reflexión gira en torno a problemas generales sobre la identidad, el sexo y el Hombre como ser biológico.

Realidades distintas provocan reflexiones distintas, todas importantes en su contexto...no olvidar el contexto...

La novela chilena de Gonzalo Díaz

Justo Pastor Mellado

Foto: X. Narea



Gonzalo Díaz:
El Padre de la Patria,
instalación, Castillo del
Morro, La Habana
1994

En una sala larga de cuarenta metros, Gonzalo Díaz distribuyó en cada uno de los muros laterales siete cuadros, siguiendo la misma programación que en instalaciones anteriores. Si en *El Jardín del Artista*, los cuadros reproducían una fotografía suya, esta vez, cada cuadro estaba conformado por una placa de acrílico de sesenta por cuarenta centímetros, impresa en cuatricromía reproduciendo una toma fotográfica obtenida de un aparato de televisión. La imagen muestra el fragmento de una balsa sobre el mar, con una vela hechiza, en cuyo interior se aprecia la silueta de dos individuos remando. Lo que Gonzalo Díaz experimenta es un traspaso tecnológico desde la pintura a la fotografía, de la fotografía de una pintura a la fotografía de una imagen ya procesada por el video. Pero también reemplaza una imagen del desierto por una imagen del mar. Simbólicamente, ambas imágenes se sobreponen, puesto que el desierto

y el mar remiten a un fondo narrativo mosaico que actúa, arquetípicamente, en la construcción de relatos de huida, de travesía y exilio.

En efecto, la imagen corresponde a las presentadas por el Telediario de Televisión Nacional de Chile, cuyo logotipo señala el origen de la transmisión. Lo que informa es la condición de travesía de ciudadanos cubanos que desean abandonar ilegalmente la isla. La «massmediática» referencia mosaica, en el sentido que esas imágenes rescatan del olvido a los efímeros navegantes, convierte la noción de Tierra Prometida en una extensión empírica hollywoodense. Se espera que los soldados del Faraón hayan perecido en el intento de alcanzarlos, envueltos en masas de agua turbulenta, como en una escena de Cecil B. de Mille. Lo cierto es que, de fondo, lo que está en cuestión es la vigencia de leyes migratorias, tema delicado para

un artista invitado a una Bienal de Arte que, de alguna manera, busca el blanqueo de la imagen internacional de la Dirección Cubana. Siguiendo con esta metáfora prosaica, lo que está en cuestión es la legitimidad de las operaciones artísticas como guardianas del templo.

Ahora bien: el modelo migratorio obstruido puede revertirse sobre la circulación de las propias programaciones artísticas en la medida que la existencia de los artistas provenientes de fuera del circuito decisional del arte, son obligados a comportarse como fugitivos que deben pedir refugio en el mundo libre del arte. ¿Acaso Gonzalo Díaz desea referirse a un bloqueo inconsciente hacia las producciones de arte del Cono Sur? Por inconsciente, me refiero a la determinación estructural de una actitud de exclusión simbólica, respecto de la cual se debe satisfacer una demanda produciendo obras que vayan en el sentido mayoritariamente complaciente de lo Políticamente Correcto.

Cercano al ángulo inferior izquierdo del cuadro, una repisa blanca sostiene un ave chilena —tiuque, «Characara Chimango»— embalsamada. La finalidad del embalsamamiento es evitar la putrefacción y conservar el cadáver. El caso es que se trata, esta vez, de un ave migratoria local que reemplaza al perro embalsamado que Díaz usó en la instalación de Winnipeg. ¿A qué acto ritual desea remitirse Gonzalo Díaz en este caso? Una pista probablemente es la de ahondar en su deseo de convertir su sistema Cuadro-Repisa-Número en una escena venatoria. Sin embargo, los animales aquí representados no están dispuestos para ser empleados en la cocina, sino para ser exhibidos, disecados, en una colección de trofeos de caza. El valor de coleccionar tiuques disecados puede corresponder al deseo de afirmar la voluntad de resistencia, de acuerdo al sentido de una frase popular chilena que dice «mojado como tiuque». Esto es, que habitante de zonas lluviosas, esta ave resiste imperturbablemente los chaparrones y permanece en las ramas o en los cables del tendido eléctrico sin moverse. Pero lo traumáticamente paródico de la conexión cercana entre esta ave migratoria y la escena de migración impresa en el cuadro, es que esas imágenes son conservadas por un aparato de

congelación de la información: la televisión. A un costado del cuadro, en posición diagonal, se levanta un trípode de fotógrafo con un foco halógeno en su extremo. La pértiga de bambú, referida a la ruralidad, ha sido reemplazada por un soporte *high-tech*, así como las lámparas. Debajo del cuadro se repite la numeración con los números romanos en bronce. Sin embargo, en la distancia dejada entre el cuadro y los números, Gonzalo Díaz ha estampado mediante procedimiento autoadhesivo directamente sobre el muro, partiendo desde la línea de la numeración, un verso de Garcilaso de la Vega perteneciente al Soneto 26, que respecto a cada cuadro actúa como notas al pie de página. Como son catorce cuadros y cada uno de ellos acoge un verso del Soneto, este se puede leer horizontalmente siguiendo la progresión dada por la numeración romana.

Esta progresión está reafirmada por la retórica visual del Vía Crucis y se remite a un momento significativo de la espiritualidad católica. Desde la instalación *Lonquén 10 años*, este procedimiento ha sido la viga maestra que sostiene las instalaciones que Gonzalo Díaz ha realizado. El camino de la cruz y sus estaciones sirven de amarre a dos problemas claves en el arte contemporáneo chileno y que tienen que ver con la sexta y la catorceava estación.

Sin duda, las citas de la sexta estación, *Una mujer piadosa seca el rostro de Jesús*; y en la decimocuarta estación, *Jesús es puesto en el Sepulcro*, están involucradas las dos historias fundamentales de la pintura. Es decir, aquellas escenas que sostienen la representación cristiana del inconsciente. O bien, la representación narrativa del inconsciente cristiano, que, obviamente, remite a las prácticas simbólicas del embalsamamiento y de la estampación de la imagen directa del rostro de Cristo. Estampación que opera en dos soportes de tela: el paño de la Verónica (vero icono) y el Santo Sudario. Es preciso recordar que la pintura occidental es introducida en Chile, como en los países de América por los conquistadores. Se trata de imágenes religiosas destinadas al culto y que no ocultan el carácter evangélico de las ocupaciones territoriales. Lo que se propaga junto con esas imágenes es la ilustratividad del Verbo Divino.

En este terreno, de la universalidad de dicha ilustración, el nombre de Garcilaso de la Vega acude a calzar con un doble propósito, por efecto de homonimia. Hay un Garcilaso, llamado El Inca, cuya obra pertenece a una corriente universalizadora y católica que es característica de la vida española de la época. En su primera obra de carácter histórico *Historia de la Florida y Jornada que a ella hizo el Gobernador Hernando de Soto* (1605), debate la conveniencia de cristianizar La Florida e incorporarla al Imperio Español, pues entiende que España es el brazo de la Providencia del mundo.

Hay otro Garcilaso, poeta toledano, citado por Gonzalo Díaz, para esconder al otro. Este poeta fue un renovador de la poesía castellana. Se podría decir que colaboró en la fijación de un marco literario en el cual el otro Garcilaso, El Inca, tendría que escribir. A buen entendedor, pocas palabras. Esta buscada confusión dibuja una línea de ambigüedad bastante frecuente en las referencias literarias del dispositivo de Gonzalo Díaz. Sobre todo si dimensionamos en la lírica garcilasiana el sentimiento de la naturaleza, sentimiento ajeno a la Edad Media, en la cual el paisaje cuando aparece lo hace en forma alegórica. En cambio, en Garcilaso el paisaje forma un escenario vivo que participa de los sentimientos del poeta, que a su vez se introduce como pastor en ese vivir arcádico que relata, tan separado de la vida cotidiana. En esta línea, Gonzalo Díaz se introduce, no como pastor, sino como impostor, en el paisaje de la fotografía «massmediática» en *Yo soy el sendero*— en ese vivir tan cotidiano como es la producción del telediario, que nada tiene de arcádico, sino que extiende la homogeneización generalizada de la imagen.

Justo Pastor Mellado es crítico de arte y curador del Museo de Arte Moderno de Santiago de Chile

LA BIENAL



una poderosa manifestación latinoamericana de fuerza

Oscar Hemer

Los críticos y periodistas asistentes a la Bienal de La Habana regresan a sus países a escribir sobre la situación cubana, constató la cansada Lilian Llanes cuando intentó explicar, en reunión extra con los participantes a la Bienal, la razón por la cual dos obras de artistas invitados fueron rechazadas a último momento. No es difícil entender el por qué de su irritación; ¡los críticos en la Bienal de Venecia no acostumbran comentar la corrupción en Italia! La discutible pero no sorprendente censura de estas obras, una de las cuales fue revocada por la presionada directiva de la bienal, recibió también una atención inmerecida—, e impuso una sordina sobre el ambicioso programa de discusiones.

Pero, ¿sería posible abstraerse de la sorpresa que se produce cuando un evento tan grandioso como éste puede llevarse a cabo en La Habana en 1994, año de necesidades? La Bienal de La Habana, que desde su inicio en 1983 ha funcionado como foro de artistas y críticos de la «periferia» en oposición al establecimiento institucionalizado del mercado internacional de arte, se convirtió en institución «alternativa» con un prestigio en constante aumento. La Bienal de este año, quinta en su orden, no es sólo la más completa, sino además la más compacta. La fama sobre su alta calidad se ha extendido y llegado no sólo hasta Nueva York, sino también a este lado del Atlántico. La Fundación Ludwig de Aachen compró en esta ocasión una tercera parte de las obras expuestas. Haciendo justicia a la verdad, difícilmente se hubiese podido llevar a cabo esta Quinta Bienal sin el apoyo de Ludwig (pese a que el Ministro de Cultura Armando Hart sin tapujos se adjudicó a sí mismo el honor de este «verdadero milagro» calificando a aquél como una muestra de la Cuba de los noventa).

El significado de la Bienal, especialmente con referencia al arte latinoamericano, escasamente puede ser exagerado. Gracias a ésta es que los artistas pintores han vivido en años inmediatamente anteriores el «boom» que trae a reminiscencia el que los escritores vivieron un par de decenios atrás. Esta se

Foto: Miguel Peña

convirtió, en palabras del artista y crítico de arte Luis Camnitzer, en el primer verdadero espejo latinoamericano que da a los artistas confianza en sí mismos en la búsqueda de formas propias de expresión.

Casualmente coincidió su inventario del mundo «abierto» del arte, con la búsqueda febril de nuevas aperturas e impulsos del mercado central del arte. El Sotheby y el Christie descubrieron súbitamente el Nuevo Mundo. Las obras de arte se compraron y se vendieron, en primera instancia a coleccionistas de arte latinoamericanos, los precios se dispararon y el «boom» fue un hecho. Una disminución de este fenómeno no es todavía visible, aún cuando todavía se trata mayormente de un fenómeno interamericano. En el «multiculturalismo» repartido de USA los artistas latinoamericanos han encontrado un mercado insaciable.

La Quinta Bienal de La Habana, es, como ya se ha dicho, en primer lugar una poderosa manifestación latinoamericana de fuerza, en la cual difícilmente se pueden encontrar características comunes, una *identidad* latinoamericana. Por el contrario sí se puede ver entre la individualidad artística, bastantes muestras de cuestionamiento y búsqueda de identidades ya dadas. Tal vez en forma más explícita por parte del representante de Suecia, Carlos Capelán (quien en el catálogo de la exposición se ubica en el grupo uruguayo). Su whitmaniano «Canto para mí mismo» en una de las atractivas salas de El Morro (una variación resumida sobre su instalación de hace un poco más de un año en la Galería de Arte de Lund) fue una de las obras más celebradas.

La identidad más que un asunto de esencia lo es de estrategia, subrayó el mismo Capelán en uno de los paneles de discusión. Es posible que se pueda entrever una estrategia común latinoamericana en el sincretismo consciente, a menudo con aquel tono irónico con que el colombiano Nadin Ospina presenta la genial composición de la familia Simpson y la estatuaria precolombina de San Agustín.

El nuevo arte latinoamericano no es necesariamente menos político y radical que el panfletario de

oposición de decenios pasados, pero el mensaje es mucho más sutil. No en menor grado la obra de los artistas cubanos está llena de alusiones escondidas, las que para quienes vienen de fuera sólo pueden ser parcialmente descubiertas. La reiterada aparición de mangueras de tractor, en algunos caso estilizadas en forma de ruedas oscuras, sería incomprendible para quienes no sepan que se trata de salvavidas individuales con los cuales miles de cubanos jóvenes en forma suicida tratan de atravesar el estrecho de Florida para llegar a Miami. El trauma nacional de la diáspora está siempre allí como motivo básico en el arte joven cubano, que se encuentra con un pie en el extranjero y cada vez menos se dirige al público cubano.

Sería extraño que la precaria situación cubana no dejara su marca sobre la Bienal. Paradójicamente, puede ser también que el éxito de ésta actúe en forma negativa sobre su mismo futuro, más que el mismo colapso cubano en curso. Quienes han participado en bienales anteriores dicen notar una gran diferencia en la de este año. Lo que anteriormente fue un foro informal de intercambio de ideas, se está transformando en un escenario de promoción personal. La Bienal está en plan de transformarse justamente en aquello que no debería ser: una antesala al comercio. Con esto no se quiere decir que ésta haya perdido su carácter. Tiene todavía una función importante que cumplir, al menos respecto a los artistas cubanos, pero debe buscar nuevas formas para que por lo menos este proceso se retarde.

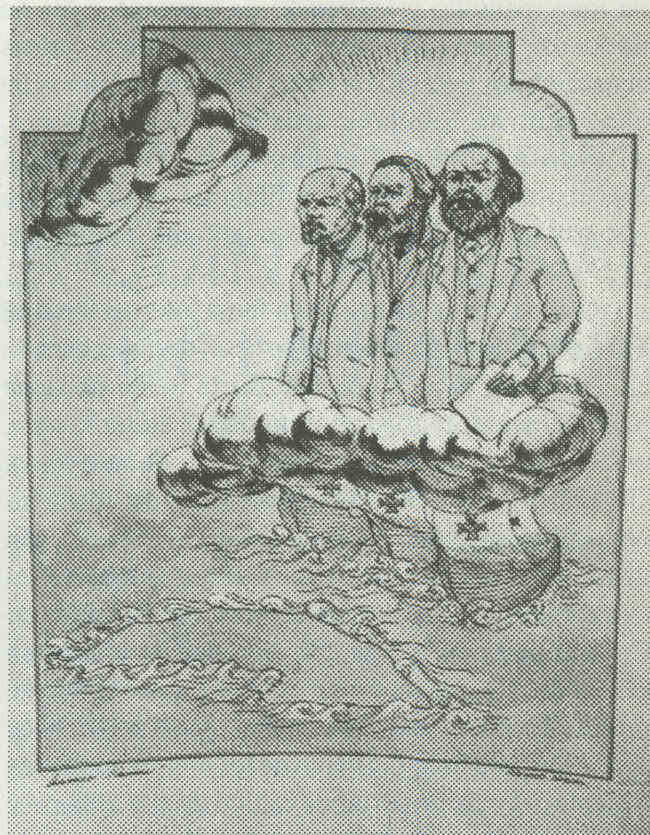
Se podría, por ejemplo, recoger ideas de la «Bienal Alternativa» organizada por un grupo de estudiantes de la escuela de arte ISA, con comentarios irónicos acerca del boom del ochenta y la transformación del arte cubano en producto de exportación captor de dólares. Esto, a pesar de toda su sutileza, fue demasiado para las autoridades. El taller de gráfica donde se hizo la tirada del programa y los afiches fue cerrado y todos los impresos fueron requisados. El travesti del afiche de la exposición alternativa en un paquete de Camel con la rúbrica «a falta de pan camellos, un oasis en el necesario camino al mercado», se convirtió en una de las verdaderas curiosidades de la Bienal de La Habana.

La generación de «la mala hierba»

El 14 de enero de 1981 se inauguró la exposición de arte «Volumen I» en La Habana. Una nueva generación de artistas cubanos —la primera en crecer después de la revolución— se manifiesta en forma tal que marca época y tiene repercusiones en toda América. Aunque el realismo social nunca fue oficialmente un estilo impuesto normativamente en Cuba, ni siquiera en la época de mayor influencia soviética de los setenta, igualmente se favoreció el arte que tuviese un contenido propagandístico político y/o que presentase una cierta y dada identidad cultural cubana. En otras palabras existía un clima cultural propicio para oportunistas, al tiempo que los artistas de valía eran marginalizados y la cultura cubana como totalidad, se aislaba cada vez más. La revuelta de los jóvenes cubanos fue inicial y mayormente estética. Exigieron el derecho de poder organizar exposiciones sin tendencias políticas expresas y el acceso a información sobre el escenario internacional del arte. Acentuaban la forma en contraposición al contenido y se adhirieron mayormente al conceptualismo internacional, que en Cuba era prácticamente desconocido.

La crítica oficial contra «Volumen I» fue dirigida principalmente en contra de su «formalismo y cosmopolitismo». Se dijo que los jóvenes artistas no sólo estaban alejados de la realidad social sino que, peor aún, abandonaban la especificidad nacional para entrar al peligroso camino preparado por la «vanguardia de la metrópolis». El tono retrotraía aparentemente a la reacción de la izquierda en su encuentro con las expresiones culturales del «postmodernismo» de los ochenta en Europa Occidental y los Estados Unidos. Pero la comparación engaña. Los ochenta en Cuba casi produjeron una imagen contraria. En vez de escapar de la política, los artistas tomaron un rol directivo en el desarrollo social.

Durante un corto momento histórico parece que los artistas están por la defensa de la necesaria y aún posible reforma de la por tanto tiempo estancada revolución. Pero el proceso se interrumpió en 1989, fecha que para Cuba no simboliza libertad y democracia, sino por el contrario, reaccionarismo y



represión en incremento, que puede llegar a ser más sutil que las de los setenta. Los foros y simposios de la vida cultural joven y las discusiones de mesa redonda son cerradas una tras otra y las posibilidades de exponer de los artistas disminuyen en forma drástica etc.

Al mismo tiempo algunos de esos artistas alcanzan fama internacional, mucho gracias a la Bienal de La Habana y en parte como consecuencia de «Volumen I». Algunos de ellos han tenido gran éxito comercial en el mercado norteamericano (en EEUU el arte se clasifica como «información» por tanto no es cubierto por el bloqueo comercial norteamericano). A los artistas se les ofrece becas y se les invita a exponer en el extranjero y en número cada vez mayor prefieren no regresar a Cuba, especialmente después de la desaparición de la Unión Soviética que paraliza totalmente la economía cubana. Una de las pocas pero vitales revistas culturales presenta una larga lista con más de 100 artistas radicados fuera del país, entre ellos, todos los once participantes de «Volumen I». Sin embargo, aún en el exilio los artistas continúan siendo autoridad moral. El éxito comercial más bien

ha incrementado y reforzado su posición y les ha dado un status de ídolos que en otros países acostumbra tener los artistas del rock. Algunos de ellos utilizan nombres artísticos como «Gory», «Tonel» y «Tcho». Del círculo de «Volumen I» especialmente José Bedia y Francisco Elso Padilla (muerto en 1988) se rebordean de fama mitológica.

La plástica con la fuerza de su fama internacional se ha convertido en una forma inoficial de hacer carrera en —y fuera de— Cuba. Un poeta joven no tiene prácticamente ninguna oportunidad de editar su obra, ni siquiera en las publicaciones locales de bajo costo. Un artista joven, por el contrario, puede ubicar su obra en el mercado internacional sin haberse aún graduado de la escuela. Esto explicaría el extraordinario aumento de artistas que ha hecho de Cuba el país con la más alta densidad de artistas en el mundo. Cuando la cultura cubana aparentemente moría de inanición, una nueva generación hace aparición para llenar el vacío de los emigrados de los ochenta. El más importante crítico de arte cubano y «padrino» Gerardo Mosquera los llama «la mala hierba», pues ellos igual que ésta se desarrollan con gran energía bajo las circunstancias más adversas imaginables.

Una explicación de fondo del porqué de la vitalidad y originalidad de la plástica cubana se encuentra justamente en el sistema de educación socialista, que no solamente ofrece educación gratis y durante

todos los años requeridos, sino que además garantiza su futura mantención como artistas. El carácter de «taller protegido» dió, según Luis Camnitzer, el tiempo y la tranquilidad necesarios para que la generación de los ochenta pudiera revelarse contra la preparación tan académica de aquella época. A partir de esta fecha los del ochenta han creado su propia escuela y algunos de ellos han trabajado como maestros en ISA, hoy en día una de las academias de arte con más vida y actividad en el mundo, lo cual se demostró con la muestra general de estudiantes que se abrió paralelamente a la Bienal. Aquí se presentó un buen número de obras del quizás típico y valiente eclecticismo cubano que Luis Camnitzer parangona con el arte de mantener aquellos enormes carros norteamericanos con piezas de repuesto de cualquier marca. En esta forma, por ejemplo, las series de Roy Liechtenstein han sido reintroducidas en nuevas secuencias.

La Bienal de La Habana es muestra de valor político que es más directamente desafiante que el de la generación del ochenta. Ni siquiera el tema más tabú en Cuba, el mismo Fidel Castro, sale librado. Fernando Rodríguez, quien ha alcanzado el status de «culto» siendo aún estudiante, representa en esculturas de madera coloreadas en estilo naivista la boda de Fidel Castro con la virgen de la Caridad del Cobre. Con una ironía de muchas facetas al tiempo que con una inocencia intocable, literalmente le baja los pantalones al canonizado padre de la patria.



Fernando Rodríguez Falcón: *Matrimonio de Fidel con la Virgen de La Caridad del Cobre.* Tallado en madera policromado.

Estas y muchas obras expuestas en el ISA, hubiesen sido tal vez demasiado para la Bienal. Aquí pueden ser presentadas dada la ubicación periférica del ISA, que hace la exposición prácticamente inalcanzable para la masa de la población cubana. Algunos artistas están además representados en la Bienal, lo cual marca un decisivo y probablemente obligado reconocimiento institucional de la generación de la «mala hierba».

(Traducción: Jorge Angel)

Oscar Hemer es escritor y redactor cultural de *Sydsvenska Dagbladet*, uno de los diarios más importantes de Suecia.