



YUCUNET

Colección de guías docentes

Del museo real al museo imaginado

Jorge Antonio Fernández Torres

Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba



El Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Cuba es todavía una necesidad no resuelta. El actual Museo Nacional del Bellas Artes (MNBA) posee colecciones que recorren el arte antiguo, el moderno y el contemporáneo. Está organizado en dos edificios, uno se ocupa del arte cubano, y el otro, del arte universal; diseño museográfico que no es común en otras partes del mundo. Muy pocas naciones tienen un espacio donde se pueden recorrer las producciones simbólicas locales desde sus inicios hasta la actualidad. Lo más natural es ver las obras de los artistas que son parte de un territorio en diálogo directo con otras que pertenecen a la historia del arte internacional. En el caso de nuestro museo, las salas permanentes donde se muestran las colecciones de arte cubano solo llegan hasta la década del 90 del siglo pasado, aunque la política de adquisiciones se ha mantenido hasta el presente. Dicha estrategia se ha visto interrumpida en diferentes momentos por disímiles razones. A esto se añade que el coleccionismo de la institución ha estado sujeto a la mirada de un museo que tiene un condicionamiento histórico.

A partir de tales premisas, se me ocurrió convocar a varios grupos de arquitectos, en su mayoría muy jóvenes, para atender una necesidad postergada durante años: la proyección del espacio arquitectónico del futuro MAC, con el componente utópico que conlleva un ejercicio como ese. El gesto era un llamado de atención para movilizar a los decisores y a todos los que estaban comprometidos con la propuesta. La idea original la conversé con el arquitecto José Antonio Choy; juntos valoramos la participación de los equipos que podían asumir un reto de esta envergadura. A los primeros encuentros se sumó Delia María López Campistrous, quien en aquel entonces comenzaba como jefa del Departamento de Colecciones y Curaduría del MNBA, cuyo apoyo fue decisivo para consolidar la estrategia curatorial y organizar la producción del evento.

Llevar a término una exposición de tal calibre fue un asunto complejo. Queríamos tenerla lista para la XIV Bienal de La Habana, pero fue imposible. No nos complacía una exhibición de maquetas y pancartas, había que intervenir el espacio con el concepto de site-specific. Sabíamos que era ambicioso nuestro empeño en un momento en que los recursos escaseaban. El país salía maltrecho de una pandemia brutal y se iniciaba el llamado ordenamiento monetario que enrarecía aún más las cosas. Por suerte, se involucró en la aventura el colectivo empresarial Génesis Galerías de Arte, y organizamos varios encuentros en la Fundación Ludwig de Cuba para hablar de cada uno de los proyectos implicados.

No pretendíamos realizar una exposición en el orden tradicional; apostamos por hacer evidentes los procesos de trabajo y la colaboración entre los diferentes especialistas que integraban cada uno de los equipos. Este acontecimiento sirvió, además, para darle visibi-

lidad a varios arquitectos cubanos que tienen escasas posibilidades de materializar obras en las circunstancias actuales en que vivimos. El grueso de la labor constructiva de Cuba se ha concentrado en la creación de grandes hoteles que relegan a nuestros especialistas al trabajo en proyectos ejecutivos, sin incluirlos en la concepción originaria de lo que se pretende hacer. Ha sido un error ver la arquitectura solo como un fenómeno que pertenece por entero al Ministerio de la Construcción, sin reconocerla como arte. Los que estudiamos Historia del Arte o cualquier otra carrera de humanidades sabemos que la arquitectura es la madre de todas las artes; está presente en los orígenes de cualquier civilización.

En su primer plan general, el director fundador del Museo Nacional de Cuba –hoy MNBA–, Emilio Heredia, incluyó la arquitectura dentro del coleccionismo; sin embargo, esa pretensión quedó sesgada y nunca se logró consumar en los años de existencia de la institución. De manera que la exhibición *Del museo real al museo imaginado* resultó la primera gran muestra de este tipo en el MNBA. Existía una deuda museológica que todavía no estaba saldada. Los intercambios que sostuvimos antes del evento nos sirvieron para reflexionar en torno a este tópico. Urgía buscar un espacio, vinculado a nuestro museo o no, donde el público nacional e internacional pudiera ver lo que estaba sucediendo con la arquitectura que se ha producido en Cuba y el mundo.

Este proyecto no respondió a una voluntad curatorial autoritaria, fue precedido de un amplio debate con los creadores. Volvimos a enfrentarnos a los antiguos presupuestos previos a los Proun (Proyecto para la Afirmación de lo Nuevo), pertenecientes a la vanguardia rusa, junto a la herencia de la Arquitectura Radical de la década de 1960. De nuevo se ponían sobre la mesa las dicotomías entre la utilidad y la función. De hecho, Andrea Branzi defendió la arquitectura por su valor cultural, se afilió a la motivación poética de este tipo de creación y la comparó con el acto humano de hacer el amor. El investigador deslinda el acto biológico reproductivo del goce que produce la cópula entre seres que logran el éxtasis y el orgasmo como consecuencia del entrelazamiento de sus subjetividades. Branzi aboga por que el arte madre asuma lo que John Cage reivindicó, el ruido por encima de las estructuras armónicas cerradas. Para este artista la armonía debía ser cromática; negaba sus componentes estructurales. Frank Lloyd Wright le hace una reverencia a Beethoven y a la libertad con la que contó el compositor en el instante de la creación de sus sinfonías, un acto que contrapone a la dependencia de la arquitectura con respecto a los clientes y los inversionistas. Los posicionamientos liderados por figuras prominentes a lo largo del siglo pasado intentaron devolverle a la arquitectura lo que ganó el arte en el XX, fueron fieles defensores de la emancipación cultural con respecto a la utilidad.

Estos análisis se vuelven más cruentos cuando nos colocamos en el encargo propio de un museo actual, con todas las consideraciones logísticas que determinan las misiones que debe cumplir. A lo primero que nos enfrentamos es a aquella máxima de la museología en todas las épocas: «El museo se debe a sus colecciones». Sin embargo, en algún momento esta idea preestablecida también fue objeto de revisión. ¿Por qué no pensar en un museo que no tenga colecciones? Esto nos haría volver a esa reflexión prematura de José Luis Brea en *El tercer umbral*, cuando decía que habíamos pasado de la memoria ROM a la memoria RAM, y añadía que los museos seguían transmitiendo en MP3 cuando estábamos en la era del MP4. Dicha encrucijada hizo que las agrupaciones de artistas no se quedaran como simples hacedores de edificaciones, al margen de lo que ocurre en la creación actual.

Hay que ver cómo se manejan tales cuestiones con el surgimiento de los NFT y el arte que circula a través de la red, que, como los virus, tiene en ese escenario su lógica de vida natural. Estamos obligados a modificar el modo en que trabajamos la restauración y la conservación, la catalogación de las obras, los sistemas de almacenamiento y la relación con el archivo. El documento puede ser una obra, pues es un agente contextual, entra en un tipo de museología que se asemeja a aquello que Boris Groys definió como el politeísmo de la instalación.

Un museo de arte contemporáneo debe atender, de forma directa, los programas educativos, en estrecha conexión con la producción artística. Las estructuras departamentales ya resultan obsoletas, los equipos de curaduría y de educación, por lo general, están desconectados. Su labor debe enrumbarse a facilitar la comunicación entre los artistas y el público. Hay que potenciar la libertad interpretativa de los espectadores y trabajar sobre los grados de conocimiento e instrucción con los que cuentan cada uno de ellos. Es menester enfatizar en los análisis epistemológicos de las obras por encima de los niveles de oficio que puedan tener. La percepción del público no puede estar condicionada por la tesis del curador, ni por la intencionalidad del artista. La apropiación creativa es la única manera de mediar con los que se interesan por lo que se muestra.

Cualquier planteamiento de un museo de arte contemporáneo no debe eximirse de los debates a los que está sujeta la labor curatorial. El término curador es una denominación todavía joven que viene del modelo norteamericano, unido al de comisario, propio de la tradición española. Ambos tienen una etimología que compromete y genera dudas sobre su verdadera función: el primero alude a una cierta minusvalía asociada a la enfermedad de la que nos debemos salvar; ante esta dificultad, alguien debe conducirnos por los caminos de la sanación. El segundo está emparentado con un aire de sospecha, la policía debe ofrecer un orden moral y social de tranquilidad, alrededor de las normativas que regulan cualquier

sociedad. En ambas denominaciones asistimos a un tipo de estructuración que merece ser modificada. El arte está abocado a transformar todos sus resortes de mediación.

Los públicos no pueden verse como entes ajenos, las diferentes comunidades deben tener su espacio en la programación del museo. Hay que conectarse con la sociedad civil, con los grupos LGTBIQ+ y con los que sufren discriminación racial, y empoderar a aquellos que ven el arte como ajeno. Los barrios que circundan al museo pasan a ser sujeto y objeto de lo que se hace. Después de tantas polémicas centradas en la institución Arte, un museo de arte contemporáneo debe preguntarse el objetivo real de las megaexposiciones e indagar en las micropolíticas y las microcomunidades, así como atender lo que se deriva de estas interacciones. Las preocupaciones en relación al arte hoy no son de orden estético, sino, más bien, de orden ético.

El MAC en la Cuba actual aspira a plantearse una óptica descolonizadora, un principio que ha caracterizado desde sus comienzos a la Bienal de Arte de La Habana. El correlato centro-periferia no se comporta de una forma lineal, participa en un juego de roles, que va más allá de las delimitaciones geográficas y el poder que puede expresar. El discurso colonizador se extiende al modo en que vemos la naturaleza, desde ahí tomamos en consideración el reto que tenemos de transformar el sentido de la experiencia. Cuando hablamos de seres vivos, naturalizamos definiciones, establecemos taxonomías y valoraciones de lo que señalamos como sustentación de un juicio racional. Subvertir este tipo de actitud es uno de los retos de cualquier museo que analice su lugar en el instante que le ha tocado existir.

La comunicación y el uso de las redes sociales es esencial para un museo de nuevo tipo. La pandemia nos forzó a lidiar con esta estrategia. Hay que desarrollar plataformas digitales interactivas que democratizen el acercamiento de los diversos segmentos de públicos, potencien más las exposiciones virtuales y estimulen el arte que vive y se desarrolla en la red.

El archivo comparte su función histórica de registro de lo que sucedió en forma de base de datos. Puede ser visto desde el presente como un elemento clave en la producción de significados. Es una pieza en sí mismo y generador de conocimientos desde la posibilidad que tiene para ubicar los contextos. Su labor trasciende la misión de atesorar documentos. Puede constituir el cuerpo de una obra, de ahí la interrelación con todo el organigrama del museo y, en especial, con el registro e inventario de obras y con el área de colecciones y curaduría.

Cada una de dichas inquietudes nos conminó a profundizar en la idea que teníamos de arte contemporáneo, una denominación que ha transitado hacia el siglo XXI bajo una observación constante. Arthur C. Danto pone en duda tal denominación y prefiere señalarla como posthistórica. Nos transfiere su escepticismo sobre los relatos que heredamos de esa confrontación entre la modernidad y la arbitrariedad de la posmodernidad. Si partimos de dichos presupuestos, no puede haber una sujeción etaria, ni cronológica que nos lleve a colocar acontecimientos evolutivos en la historia del arte. Habría que volver a esos momentos de verdaderos giros que modificaron la producción y la recepción del arte.

El título de la muestra, Del museo real al museo imaginado, tiene como antecedente la Documenta V de Kassel, que dirigió Harald Szeemann. El curador tomó como referencia aquella frase de Hegel: «De la realidad a la realidad imaginada». Harald sabía que era esa la documenta que se podía hacer en dicho momento, en que permanecía el retumbar de las voces que quedaron después de la conmoción que a nivel planetario tuvo el año 1968. Szeemann aspiraba a establecer una confrontación entre las imágenes que se empoderan a través de la propaganda política, y su implicación en la modelación de la conciencia. Desde esa primera plataforma, nos ofrece un viaje a través del art brut, la arquitectura utópica, los símbolos religiosos, las mitologías personales que generan los artistas, el realismo social o el fotorrealismo. Este tejido museográfico nos incita a repensar la posición del individuo en consonancia con su libertad individual, algo que es posible identificar en la Oficina de la Organización para la Democracia Directa que creó Joseph Beuys para esta documenta. Tales líneas de investigación transparentan el empeño curatorial de escrutar el valor polisémico de la imagen para negarla o para proponer una narración diferente. Harald logró que la documenta no se convirtiera en un museo estático, sino en un acontecimiento que duró cien días.

El Museo de las Obsesiones fue otro de los caminos en el que derivó las indagaciones de Szeemann, decidido a amar la forma visual de las metáforas. Su punto de partida fue El gran vidrio, de Duchamp, que pretendía tomar la energía eterna como erótica de la vida y explorar la trascendencia de los signos. Intentaba derribar las barreras entre el arte culto y el arte marginal, y tomar como material de estudio la vida de aquellos artistas que organizaban su existencia en torno a sus intenciones.

Un antecedente de nuestras especulaciones fue El museo imaginario que propuso André Malraux. La sugerencia del intelectual francés fue romper muros y crear un espacio que incentivara la subjetividad de un público que destruye los tabiques para fundar su propia ficción. La idea era que el receptor se comprometiera con la acción directa de poder al fundar

su propio guion museológico. Malraux se salta el apego sensorial y emocional con la obra original e incita a que cada cual cree un álbum con sus imágenes preferidas, se plantea el libro de arte como paredes que se levantan para socializar saberes en relación a la creación artística. Esta tesis se compromete con los prepuestos ideoestéticos de uno de los pioneros en la conducción de los museos de arte contemporáneo, me refiero a Willem Sandberg, director del Museo Stedelijk hasta 1963. Sandberg fue de los primeros que jerarquizó la labor del archivo en la estructuración de cualquier exposición. Era capaz de prescindir de una obra en una determinada curaduría porque ya aparecía impresa en el catálogo de la muestra; prefería más una idea que el contacto directo con una determinada pieza.

Son muchos los ejemplos que debemos destacar en las propuestas de cómo se debe plantear un museo que se implique con el presente y que sea un antecedente de lo que debe venir después. Es imposible no mencionar el Palacio Enciclopédico, de Marino Auriti, un proyecto ideado en Nueva York por un artista de origen italiano que había llegado a esa ciudad huyendo del fascismo. En 1955 diseñó un palacio que debía medir 176 metros de altura con 16 manzanas de ancho. La aspiración de este creador era hacer convivir los principales resultados de las investigaciones científicas, documentos y objetos asociados al desarrollo de la humanidad junto a la producción simbólica que nos ha dejado el arte en el decursar del tiempo. Auriti tenía una mirada electiva, veía la creación desde su convicción ecuménica.

Las referencias que hemos comentado con anterioridad no son las que prevalecen en el ámbito de los museos de arte contemporáneo. Ha proliferado en esta tipología una arquitectura que opta por la espectacularidad y, en muchos casos, los edificios se crean de modo poliforme, en una confusión perceptiva que los acerca más a la escultura instalativa. Uno de los ejemplos es el Museo Guggenheim de Bilbao, que tiene la autoría de Frank Gehry. En dicho museo se adoptó el modelo franquicia con un economista como directivo principal, algo inédito en el ambiente institucional del arte español. Esto estimuló debates en la prensa del país, y los vascos sintieron que era un acto de imposición colonial dentro de una escena autonómica y nacional que se quedaba a la deriva. No obstante, tal decisión generó un flujo turístico que fue perfilando la transformación de una economía territorial que había perdido su industria pesada y se encaminaba hacia un sistema de servicios.

Los ejemplos que hemos mencionado con anterioridad son el anclaje del MAC en Cuba. El recorrido de la exposición Del museo real al museo imaginado se iniciaba con el equipo H(R)G_arquitectura. Ellos habían escogido el espacio de Tallapiedra, una antigua termoeléctrica que fue fundada en 1915. En la XII Bienal de La Habana, el edificio cumplió cien años, y el equipo de arquitectos junto al artista visual Esterio Segura decidieron abrir este inmueble

para darle acceso al público. Con tal proceder, hacían un llamado de atención sobre la urgencia de restaurar dicha construcción que es patrimonio industrial y arquitectónico de la nación cubana. Esterio creó una escultura de un Jesucristo que bendecía el lugar, apelación divina que alude a la salvación.

H(R)G_arquitectura se involucró con Tallapiedra y señaló la dificultad que nos circunda para entender el arte contemporáneo. Se alineó al enclave que propicia el territorio y al modo en que leemos el contexto. El hecho de estar ubicada en la Bahía de La Habana les hizo buscar complicidades con las producciones simbólicas que pertenecen al Caribe; lo regional fue considerado por estos artistas. Ellos distinguieron los elementos de la geopolítica para plantear una arquitectura que se regenera de muchas formas y que toma en consideración el suceso artístico en toda su extensión multimedial. La disposición de esta pieza adquiere un carácter instalativo. Los planos del edificio recorren el piso y el techo de la galería, recurso que nos retrotrae a las repeticiones geométricas a gran escala de las pinturas de Sol LeWitt. La obra nos atrapa dentro de un cubo suspendido en el espacio que alude directamente a las proporciones que concibió Le Corbusier para este tipo de composición. H(R)G_arquitectura nos sumerge en el cubo blanco y, desde allí, abre una conversación con el presente y las incertidumbres que nos depara el futuro.

Una de las termoeléctricas más potentes que tuvo Cuba fue la Antonio Guiteras, ubicada en Regla, pueblo de ultramar e inspiración de otra de las piezas que resultó muy llamativa dentro de la muestra: La ciudad de las flotas, producida por el estudio Choy-León. Estos creadores se negaron a ver los edificios del MAC como un contenedor pasivo; la arquitectura entra en las obras de arte y las obras de arte entran en la arquitectura, su interés está en expandir el área propia de esa localidad para facilitar el crecimiento urbano que avanza desde la antigua central termoeléctrica de Regla hacia el Parque de las Madres. La materialización de este proyecto presupone varias demoliciones en algunas de las edificaciones que acompañan el trayecto. En el camino hacia el sur, se revaloriza todo lo que está construido en abandono y se llega hasta las plataformas que acotan el contorno de la bahía. Hacia el oeste, el museo se despliega por medio de un enjambre de plataformas flotantes que pueden alcanzar hasta 50 metros del litoral, dándole al agua un protagonismo a partir del efecto que causan los géiseres artificiales. La planificación arquitectónica irrumpe hacia el norte, se enrumba hacia la Punta Santa Catalina y avanza hasta el parque público previsto en ese lugar, resultado del acondicionamiento del embarcadero y el malecón de Regla.

La ciudad de las flotas, del equipo Choy-León, inició su diseño a partir de lo que significó la Bahía de La Habana para la trama económica y mercantil de los siglos XVII, XVIII y mediados

del XIX. Su posición estratégica hizo que fuera una pieza clave en el entorno comercial de la época, de ahí que nuestra Isla sea denominada también como la llave del golfo. Durante mucho tiempo, el ambiente insular resultó objeto de crónicas de viajeros, unido a las impresiones de cartógrafos que fueron aproximándose al mapa que finalmente ilustró a este archipiélago. Los creadores leen tal panorama hoy de un modo diferente, la creación artística se convierte en el principal impulsor de estos intercambios. El impacto identitario y global del arte lo hace un ente generador de imbricaciones que superan las ideologías para entrar en el ámbito de la sensibilidad y los afectos.

Las plataformas con velas de La ciudad de las flotas fue un reto curatorial, implicó trabajar desde la perspectiva del site-specific y entender bien lo que se quería producir. El espacio no es algo cerrado, se nos abre con total libertad porque entra en un juego simbólico con las piezas que se coloquen allí; no deja de tener influencia de La Regata de Kcho, o el video y la instalación de Francis Alÿs titulados El diario de Gibraltar.

Los equipos de arquitectos Apropia Estudio y DCero presentaron un Distrito para el Arte Contemporáneo Cubano en una zona donde confluyen las aguas del mar con la salida del Río Almendares. Ese terreno se encuentra en desuso y ha sido víctima de la exigua cultura ecológica que existe en nuestros predios. El proyecto está pensado a partir de una cadena de edificios que se van conectando de un modo oblicuo. Su objetivo no es apelar a la monumentalidad, ni imponer un monolito que no entre en diálogo con el barrio que lo circunda. Las formas de este diseño se convierten en un punto de mira que describe lo que sucede en derredor.

El sitio que propusieron Apropia Estudio y DCero para el MAC es parte de una franja industrial que ha quedado paralizada. Muchos de estos espacios han derivado hacia el negocio privado culinario y se han construido instituciones emblemáticas para la cultura, como Fábrica de Arte y el taller Chullima, de Wilfredo Prieto. Este distrito pretende integrar los diferentes espacios que se usan hoy para promover el arte cubano. La parte baja del lugar es totalmente permeable, establece un diálogo entre lo privado y lo público. Estos creadores reflexionan sobre la localización de los museos y el modo en que establecen nexos con sus vecinos, o con esas poblaciones que perturban los alrededores sin involucrarse con el adentro.

Es curioso ver lo que sucede en algunos museos como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. A pesar de que esta institución ha tenido a la comunidad que lo circunda en el centro de su observatorio, hay una población flotante integrada por patinadores, rastafaris y otros grupos alternativos de los arrabales que no sobrepasan los muros exteriores del museo.

Así sucede con los vendedores, pintores y músicos ambulantes que se agrupan cerca del Museo Nacional del Prado o en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El MNBA tiene una periferia colindante que necesita activarse culturalmente a través de sus espacios; todavía muchos jóvenes que ensayan bailes y coreografías frente al efecto espejo que producen nuestros cristales no se deciden a recorrer las salas que albergan nuestras exposiciones. Apropiación Estudio y DCero nos convocaron a diseñar modelos de comunicación para atraer públicos y a replantearnos los programas educativos y la labor de mediación. Ellos nos ofrecen la probabilidad de una reurbanización del territorio que debe revertirse en el mejoramiento de las poblaciones que habitan allí.

El equipo de Ad Urbis tensionó el origen de nuestra convocatoria, a sabiendas de que nos estábamos moviendo en una idea distante de su posible concreción. Esta certeza no impidió que el colectivo decidiera redireccionar su proyecto. Destinaron el financiamiento que correspondía a la realización de su obra para la construcción de un banco en un parque infantil. Para mí tal decisión se acerca a esa idea de Duchamp de ver el arte como un juego practicado por artistas de diferentes épocas. Con este gesto, los creadores produjeron una obra que interroga la utilidad y la función en los procesos creativos.

Ad Urbis prefirió dejar que su exposición circulara libremente a través de Internet en forma de preguntas. El receptor era interrogado antes de que comenzara la elaboración del proyecto, responsabilizando al público con los destinos de lo que se pretendía proyectar. Las preguntas fueron las siguientes: ¿Hace falta un MAC? ¿Dónde debería estar? ¿Qué tipo de museo se debe construir? ¿Cómo hay que gestionarlo? ¿Cuál debería ser su capacidad de generación urbana? Estos creadores estaban interesados en dotar a los participantes en sus encuestas de herramientas sociales y artísticas para analizar las nuevas urbanías derivadas del crecimiento de la ciudad, y su infraestructura cultural y de servicios.

La perspectiva de estos artistas pone en discusión un asunto del que se ha hablado en otras ocasiones. Los museos como instituciones son símbolos de poder y no están ajenos a las confrontaciones suscitadas dentro del arte, sus modos de legitimación y los orígenes y destinos de sus principales transacciones financieras. Una museología contemporánea necesita empoderar la diversidad, y la inclusividad de los diferentes segmentos de públicos. En esto radica la mejor enseñanza de Ad Urbis; se hace imprescindible que traspasemos nuestros gustos e intereses para posicionarnos éticamente.

Los proyectos U+D Arquitectura y A.R.O Estudio trabajaron en un antiguo polígono industrial que era una fábrica de procesar granos. Este equipo respetó la estructura de los silos originales y no cercenó la visibilidad. Sus formas cilíndricas marcan el ritmo de los planos octogonales y crean una urdimbre de desplazamientos e interrelaciones entre los diferentes volúmenes que aparecen. Mantuvieron la composición original y la humanizaron al utilizar de una manera bien ponderada los materiales. A pesar de que el diseño nos recuerda las grandes firmas de la arquitectura internacional, no se aparta de lo local e incorpora la seducción y la infinitud del litoral habanero, asunto latente en la mayoría de los proyectos que componen la exposición.

Estos creadores apuestan por la monumentalidad sin darle la espalda al escenario que los circunda. Los pasillos exteriores y sus áreas de tránsito circulan a través de determinadas torres que se disponen como árboles gigantescos. En esta concepción, también hallamos alusiones a la Escuela de Música de Vittorio Garatti, sobre todo, los pasillos aéreos que conectan al edificio con el auditorio de este centro docente.

Entre los recursos más atractivos que crearon U+D Arquitectura y A.R.O Estudio están los espacios de exhibición, el modo en que dispusieron los planos de altura para observar las piezas y la hibridación que logran entre la luz natural y la artificial. Estas salas de exposiciones se recorren con la convicción de que podemos tener un sitio donde la escala y su uso se convierten en un valor añadido al contenido de la obra.

Esta muestra tuvo un signo especial, presentamos algunos de los edificios que componen el complejo arquitectónico de las Escuelas de Arte. El proceso curatorial en tales casos tuvo una dinámica inversa, seleccionamos piezas de artistas que habían trabajado en estos lugares. Se enfatizó en edificios que aún permanecen en ruinas y son un gran templo dedicado a la utopía, que han quedado en el tiempo con el encanto y el misterio que tiene el Monumento a la Tercera Internacional, de Tatlin, o el Cenotafio de Newton que proyectó Boullée.

Es imposible construir el MAC en Cuba sin tomar como referencia lo que fue ese maravilloso conjunto que emergió en uno de los barrios más lujosos de la burguesía cubana antes del 1959. Las Escuelas de Arte son el testimonio más plausible de una transformación que no logró consumir todas sus aspiraciones. El nuevo museo que se haga tendrá que debatirse entre la posibilidad y la imposibilidad de lo que hemos querido tener, pero que no ha sido posible alcanzar por los vaivenes de la historia.

De los artistas invitados, Felipe Dulzaides fue el único que pudo intervenir el espacio con dos instalaciones; en una hace referencia a la Escuela de Danza Moderna de Ricardo Porro y en la otra, a la Escuela de Música de Vittorio Garatti. Vidrio roto es una pieza acompañada por un video donde Porro devela el origen simbólico de su edificación. Un vidrio que cae y se despedaza, metáfora en la que el arquitecto revela su interpretación de lo que era una revolución triunfante que mezclaba la exaltación épica con los miedos. Dulzaides creó una pared con pequeños dibujos de ese vidrio roto como elemento fundacional. Construyó una composición donde vibra el espíritu sutil del arte protoconceptual californiano presente en su formación como creador.

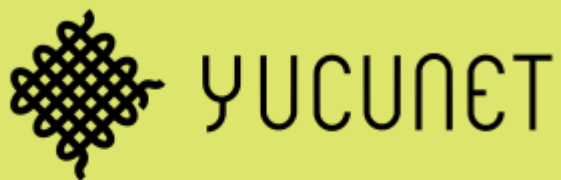
En la otra pieza, tomó como escenario la Escuela de Música de Vittorio Garatti, una obra que llama la atención por esa instalación que levanta los fragmentos de la cerámica usada en las bóvedas y en las cerchas; es un S.O.S a la destrucción que padece ese lugar. El emplazamiento es como si viéramos el espíritu de las figuras alargadas de Giacometti, hace que visualicemos con hidalguía los vestigios del desastre. Junto a esta pieza, aparece un conjunto fotográfico que funciona como un mapeo de este sitio y proyecta un video en tercera dimensión que nos enseña los encantos de una escuela que quedó trunca en su ejecución original.

En esta sección mostramos también el documental Circo de Polvo, de Nestor Siré, que registra el taller que impartió Gabriel Orozco en la XI Bienal de La Habana (2012), en que el artista mexicano compartió con un grupo de estudiantes de arte en la Escuela de Ballet de Garatti. La agresividad humana y los embates del clima han convertido este sitio en una ruina que no deja de cautivar a todo el que la visita. El polvo, la luz, el lodo y los objetos de desecho que han recalado allí fueron el leitmotiv para construir una puesta en escena que partió de la experiencia como el modo de evidenciar las claves cotidianas del lugar. Esta acción se convirtió en un ejercicio zen en el que el maestro y los alumnos fueron una sola fuente de conocimiento.

Héctor Zamora también puso su mira en la Escuela de Música de Garatti, esta vez, durante la XII Bienal de La Habana (2015). Realizó su Ensayo sobre lo fluido con una composición que tuvo a Wilma como autora musical y a una buena cantidad de instrumentistas recién graduados y en formación. Se creó un relieve sonoro que siguió la compartimentación del edificio y el ritmo de su inserción en el paisaje natural. Zamora tenía en su carrera otras piezas en forma de instalación, interviniendo importantes edificios con una gran diversidad de materiales. Es archiconocido su trabajo en Tepito, epicentro de uno de los mercados informales más famosos del mundo; sin embargo, la obra que hizo en Cuba tuvo por primera vez la música como protagonista.

Didier Faustino es un artista francés que estudió arquitectura. En la XII Bienal de La Habana produjo un video que tituló Exploring Dead Buildings 2.0. Al igual que a Gabriel Orozco, le interesó la atmósfera derruida de la Escuela de Ballet de Vittorio Garatti. Su escaleta narrativa se remonta a algunos de los pasajes de 2001: Odisea del espacio, de Stanley Kubrick. Es el contraste entre lo primigenio y la mirada de futuro que tuvo esta arquitectura para Cuba y el mundo. La Escuela de Ballet fue el intento de crear un centro creativo y académico que estaba socializando la enseñanza artística para la Isla y para lo que se comenzaba a conocer como Tercer Mundo. Fue el mejor ejemplo de las aspiraciones utópicas de la época. El hecho de que haya quedado truncada su función original y que permanezca olvidada no ha condonado la necesidad de que los jóvenes artistas acudan a ella y la conserven como inspiración para grandes ideas en todas las manifestaciones del arte. Didier supo entender de manera muy especial la melancolía y la vitalidad que pervive en este lugar.

Esta exposición pudo haber sido una catarsis, pero se convirtió en la vocación imperiosa de una necesidad. Hay que darle a la arquitectura su lugar, y no rendirnos ante la urgencia de poder contar con un Museo de Arte Contemporáneo que pueda leer con acierto los nuevos tiempos.



PROYECTO

ERASMUS+ KA2 CBHE. Establishment of a Yucatan-Cuba network of MA programme in Contemporary Art and Cultural Management YUCUNET-617486-EPP-1-2020-1-ES-EPPKA2-CBHE-JP

Erasmus+
Enriching lives, opening minds.

"El apoyo de la Comisión Europea para la producción de esta publicación no constituye una aprobación del contenido, el cual refleja únicamente las opiniones de los autores, y la Comisión no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información contenida en la misma."



Cofinanciado por
la Unión Europea