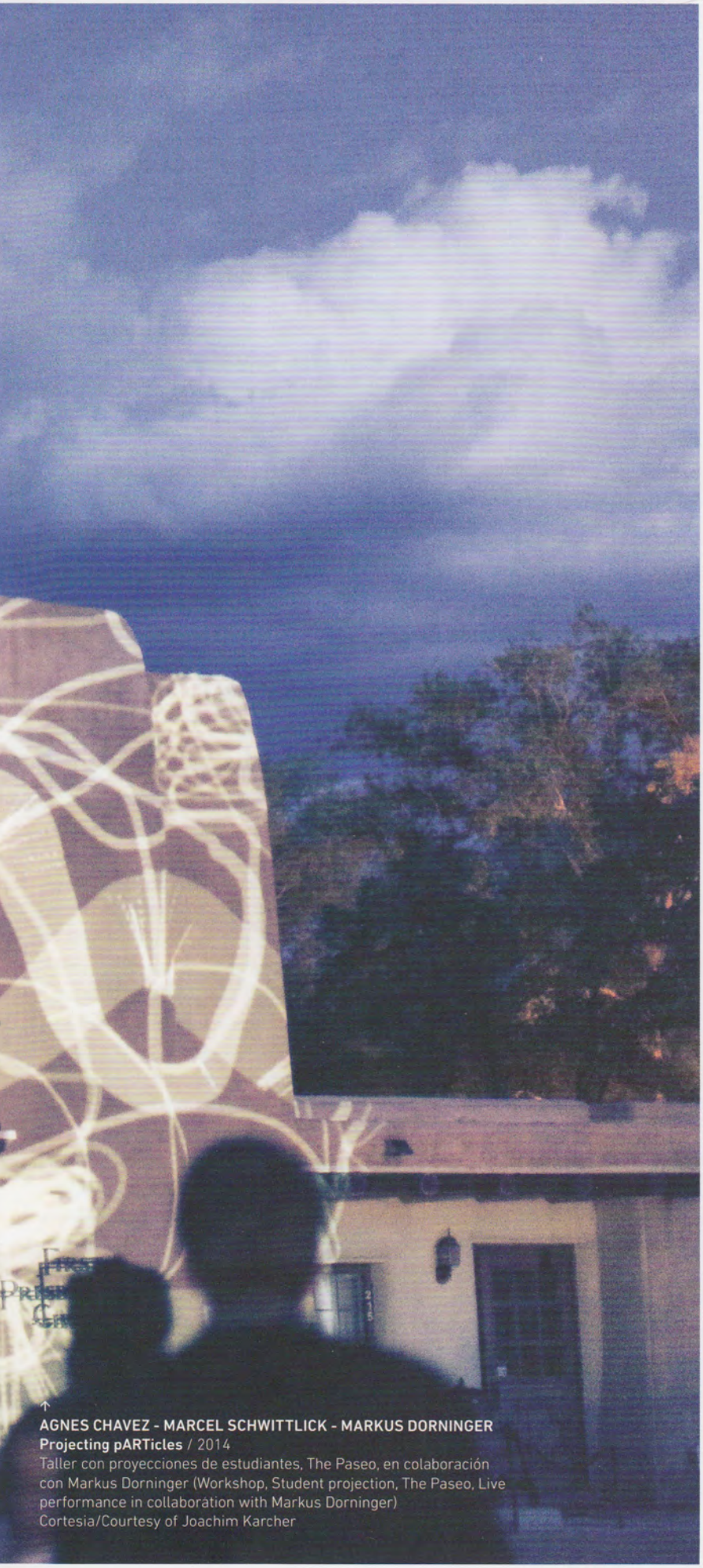
MARETTI
EDITORE

ENTRE, DENTRO, FUERA
BETWEEN, INSIDE, OUTSIDE

AGNES CHAVEZ | CUBA - ESTADOS UNIDOS
SUSANA PILAR DELAHANTE MATIENZO | CUBA
OMAR ESTRADA | CUBA - CANADÁ
ADONIS FERRO – DENNIS PERALTA – MAISABEL PINTADO | CUBA
PEDRO LASCH | MÉXICO - ALEMANIA - ESTADOS UNIDOS
CASEY NEISTAT | ESTADOS UNIDOS
LEVI ORTA | CUBA
GLENDA SALAZAR | CUBA
ELIZABETH STEVENSON | CANADÁ - ESTADOS UNIDOS
LEVENTE SULYOK | HUNGRÍA - ESTADOS UNIDOS
STEPHANIE SYJUCO | FILIPINAS - ESTADOS UNIDOS
HAROLD VÁZQUEZ | CUBA

CURADORES | **DANNYS MONTES DE OCA**
ROYCE W. SMITH

CURADOR ASISTENTE | **Samuel Hernández**
DISEÑO ESPACIAL | **Arq. Renán Rodríguez**
Arq. Janet Quintanilla
MUSEOGRAFÍA | **Dannys Montes de Oca / Royce W. Smith**
ASISTENCIA TÉCNICA | **Marianela Santiesteban**
Daniel Perlmutter
Susel Suarez
Aldeide Delgado
Viviana Vázquez
Alina Lage



↑
AGNES CHAVEZ - MARCEL SCHWITTLICK - MARKUS DORNINGER
Projecting pARTicles / 2014
Taller con proyecciones de estudiantes, The Paseo, en colaboración con Markus Dorninger (Workshop, Student projection, The Paseo, Live performance in collaboration with Markus Dorninger)
Cortesia/Courtesy of Joachim Karcher

AGRADECIMIENTOS

Bruno Devos, De Gulden Leeuw, Bélgica / Erlend Skutlaberg, Consultor Técnico de Cooperación, Real Embajada de Noruega en La Habana / Regina Vogel, Suiza / Aldeide Delgado Puebla / Marliet Corbo de la Cruz / Sandyestilo / Mercedes Nodarse Avedo / Idael García Cardellá / Gerlinde Pasch, embajadora de Austria en Cuba / ICRT / Nestor Siré / A los conferencistas y participantes del Taller Teatro de Operaciones Estadísticas del artista Pedro Lasch / Laboratorio Nacional de Música Electrónica, Cuba / Enmanuel Blanco / Zenaida González / Scorpio / Sue Herrod / Yasser Lago / Guillermo Pérez Veranes / Génesis / Estudio 458 / Carlos Díaz / Familiares que participan en la obra *Desconcierto II*, de los artistas Adonis Ferro-Denis Peralta-Maysabel Pintado / Rolando Almirante / Patricia Lang / Mariela Castro Espín, Directora CENESEX / Wichita State University, Kansas, EE.UU. / Wichita State University Foundation, Kansas, EE.UU. / Marianela Santiesteban & Repercusión Latina S.A / Pedro Vázquez / Francisco Puen / Francisco «Pancho» Gil / Yasser Fernández / Josee Brouillard / Ximena Holuigue / Studio XX, Montreal / Alexandra Manreus / Unpack Studio, Toronto / ArtSci Salon, Toronto / Carlos Estrada de Zayas / Elaine Santana / David Álvarez y Juego de Manos / Pedro Álvarez / Edmundo Rivero / Logan Stork / a los artistas participantes en el proyecto *Re-Distribution of the Sensible*, del artista Levente Sulyok / Josh y Kate Comfort / Mary H. Burns / Andrea Szekeres / Barney and Ursula Berkowitz / Abbey Hepner / Cristine Posner / Julianne Aguilar / Adrian Pijoan / Keith & Georgia Stevens / Mike Michaelis / Clark & Sharon Bastian / Ron & Lee Starkel / Ann & Kevin Resnick / Stev Overstreet / John & Nancy Brammer / Dr. Elizabeth King / Anthony McSwain / Brandon Hathaway / Jeff Kennedy / Dr. Tony Vizzini / Dr. Rodney E. Miller / Dr. John Bardo

La idea de esta exposición surge en junio del 2013, en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, luego de algunas infructíferas citas y postergados encuentros de ambos curadores. Pretendíamos intercambiar nuestras perspectivas profesionales y futuros proyectos: de una parte, el aniversario 30 de la Bienal de La Habana y su duodécima edición (mayo, 2014 y mayo, 2015); y de la otra, la celebración de la Primera Bienal de Asunción (octubre, 2015). Estos destinos nos unían en un propósito común, el cual —creemos— sigue siendo una necesidad insatisfecha por las normas y los lujos del mundo del arte que representan los eventos y bienales «mayores»: aspirar a ser verdaderos agentes activos y transformadores. La lluvia nos retuvo «entre, dentro, fuera» por tiempo suficiente como para confirmar que crear mundos nuevos es un capítulo permanente al que tanto La Habana, como Asunción estaban respondiendo con la urgencia y los imperativos de sus respectivos contextos. La Habana, en un enfoque procesual y transdisciplinar del ejercicio curatorial y en la búsqueda de una contribución a la idea de que el arte debe enunciarse como ejercicio perenne de vida la cotidiana, con independencia de su posterior ingreso en el sistema instituido de museos, galerías y mega-exposiciones. Asunción, en la definición de un nuevo punto de vista sobre las Américas y los «americanos» que, ajeno a la aparente excepcionalidad estadounidense, sea capaz de aupar zonas de la contemporaneidad cultural de este vasto continente que no suponen la exaltación del canon ideoestético del arte contemporáneo, y que, sin embargo, dialogan sobre la importancia de lo local y su nexo de intercambio con prácticas globales.

En este punto, la relación Cuba/Estados Unidos se nos revelaba como práctica de «afectos» e inclusiones latinoamericanistas, más allá de nuestras respectivas diferencias y encrucijadas. Hablar de afectos en una bienal dedicada a lo transdisciplinar, entonces, podría ser un ensayo para la consecución de ese nuevo territorio o cartografía de las Américas, si tenemos en cuenta tanto sus relaciones previamente existentes, como las emergentes; pero consideramos que esta sea una cartografía de intercambios y flujos conscientes de su nuevo lugar. Hablamos de la creación de nuevas localidades y regionalidades, de la recuperación de historias familiares y de conocimientos comunes, cuyas subjetividades implicadas barran con la dicotomía colonial del «afuera ontológico» y el «adentro etnográfico».[1]

Los «afectos» han entrado a formar parte de las teorías de género, de los estudios culturales, de las teorías de la recepción, de los ensayos postcoloniales y decoloniales, y de la propia Historia del Arte desde los años 60. El término, devenido herramienta para el análisis de la relación arte-público, al considerar su uso por artistas e historiadores interesados en la dinámica social, en los debates de las políticas de representación y en torno al modo en que el espectador negocia con los significados del arte, es entendido aquí como base de una operatoria que pulsa los sentimientos de la audiencia, sus miedos, gratitudes, angustias y esperanzas, cual discursos de una experiencia compartida —personal o colectiva— y estructurada como significado cultural y práctica del deseo de un encuentro con el «otro», que es siempre un igual en su alteridad.

De aquí se entiende también la inseparabilidad de pensamiento y sentimiento como base de la experiencia estética y de la experiencia investigativa que preceden al hecho artístico; así como de la sinestesia biosociológica intrínseca

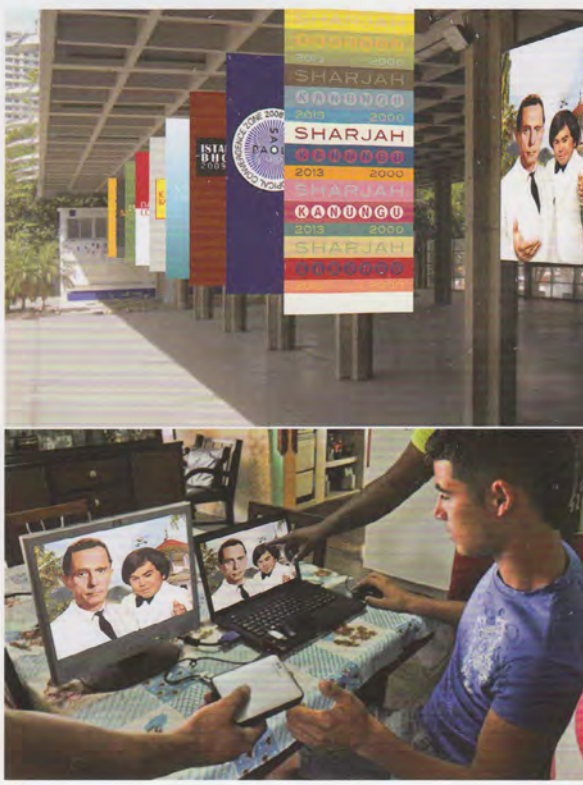
↑
LEVENTE SULYOK
Re-Distribution of the Sensible / 2015
Boceto (Concept sketch)

al proceso de conocimiento y la experiencia social. Se ha producido un giro, una crítica de los sentidos y de la experiencia que apunta hacia la idea de que la obra es producida por —y para— un mundo físico, visual, sonoro o virtual de «afectos» sustancialmente comunes. Igualmente, estos constituyen presupuestos básicos de la mirada transdisciplinar del arte —el cual ha desarrollado o expandido su lógica autonómica, impactado también por el advenimiento del paradigma científico-filosófico de la «complejidad»—. Caroline Jones llamaba *modernist sensorium*[2] a una base o trama de conocimientos e identidades que dominaban, o dominan, nuestra experiencia individual y social; pero, al mismo tiempo, sabemos por Dussel, Quijano, Mignolo y otros, que prácticas culturales extinguidas u opacadas por la matriz colonial de la Modernidad son partes de nuestra experiencia y se interrelacionan como atmósfera «afectiva» global, a través de numerosos flujos migratorios, procesos de mestizaje, transferencias y cruces.

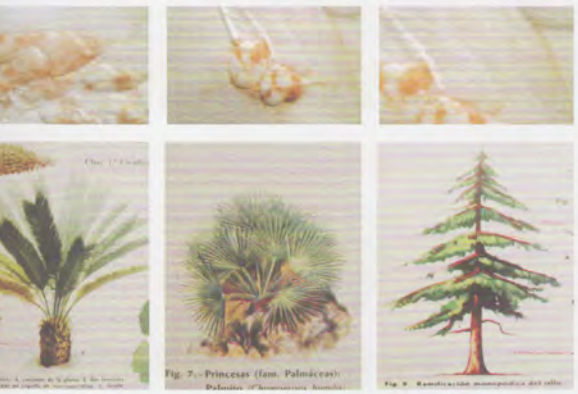
Entre, Dentro, Fuera / *Between, Inside, Outside*, a tono con los presupuestos conceptuales de la XII Bienal de La Habana, quiere propiciar una perspectiva de acercamiento al arte no centrada en lo visual —porque no apela a un disloque de la relación vertical curador-artistas-obras en términos temáticos, metodológicos o conceptuales—, y donde el proceso constructivo nazca de la experiencia de la confrontación y los sentidos compartidos por creadores radicados en los Estados Unidos, pero de diferentes orígenes y vivencias internacionales; una experiencia también transcultural, por los orígenes híbridos y la proyección cosmopolita de los artistas y el público cubanos. Pretendemos crear una franja de aproximaciones y conocimientos mutuos, al tomar como «cuerpo físico y mental» una zona de la ciudad de La Habana —constituida por el Pabellón Cuba y La Rampa habanera— cual espacio de intersección y de desplazamientos poéticos susceptibles de ser experimentados como procesos, articulaciones, dobleces e intercepciones de varios puntos de estas posibles relaciones:

1. Artistas cubanos y artistas extranjeros radicados en los Estados Unidos
2. Artistas radicados en los Estados Unidos y trama urbana y social cubanas
3. Artistas radicados en los Estados Unidos y público local
4. Artistas cubanos que trabajan para su contexto
5. Artistas cubanos que reinterpretan experiencias del público local

Estas variaciones se asientan entre otras muchas para movilizar estímulos de aproximación y conocimiento capaces de diluir las brechas que nos separan, y fomentar con ello la virtud, la alegría, la esperanza de vida, y el espacio del arte como sitio de relaciones humanas. Esta apreciación debe inducirnos a la conclusión de que también la relación Cuba/Estados Unidos debe ser abordada desde un nuevo tipo de percepción, cuando apelamos a una inteligencia sensorial capaz de arrojar nuevos frutos, confiados de que la forma y la experiencia del conocimiento, cual desarrollo de una idea, nos llevará a su uso posterior. Entender en este caso el proceso creativo como proceso perceptivo de realidades en múltiples facetas y niveles, descubre la transdisciplinariedad constitutiva de la idea que nos emplaza y el sentido multidireccional de su posible uso en los territorios imaginados. No se trata de un espacio soñado ni de la utopía de luchas tal cual la conocemos, sino de aquel territorio al que estamos abocados para transformar y crear por la fuerza de sus propias circunstancias.



↑
PEDRO LASCH
Islas de tragedia y fantasía: las bienales de arte y otros desastres globales (Islands of tragedy and Fantasy: Art Biennials & other disasters) / 2015



↑
GLENDA SALAZAR
Proyecto Border / 2015
10 dibujos / Grafito sobre cartulina Fabriano, 30 x 40 cm cada uno / 100 semillas de árboles endémicos en postales de papel manufacturado, 6 x 11cm cada una
(10 drawings / Pencil on Fabriano paper / 30 x 40cm each one / 100 seeds of endemic tree inside of handcraft paper cards, 6 x 11 cm each one)

El Pabellón Cuba y La Rampa habanera constituyen territorios modélicos de tales inversiones. Como paradigma de la arquitectura modernista cubana de los 60 y de una época óptima en transformaciones radicales y transiciones constantes, el Pabellón encarna un ideal de «interrelación entre el interior y el exterior»,[3] entre el «adentro y el afuera», y supone, tanto desde el punto de vista histórico como simbólico, la emergencia de una cultura cosmopolita a tono con los más caros anhelos de universalidad de la cultura cubana, de su vanguardia estética y de los procesos de reconstrucción social liderados por la Revolución en 1959. Asimismo, desde su posición topográfica encumbrada, el Pabellón conectaba simbólica y socialmente las élites artísticas y culturales del mundo que allí tuvieron las más disímiles citas,[4] con la naturaleza urbana y populosa de sus alrededores. Este germen de conectividad, devenido tradición, a los cuales se ha sumado sin distinción la Bienal de La Habana, es el que aquí hemos retomado.

Un antecedente crucial lo constituye, sin dudas, la exposición del colectivo artístico Rain, *Pabellón Cuba. 4 dimensiones 4 décadas* (8 Bienal de La Habana, 2003) donde se destacaba el recinto como «una intersección transparente, abierta a peatones, orgánicamente integrada al ritmo cotidiano de la ciudad; [donde] la arquitectura absorbe una urbanidad también transparente...»,[5] para lo cual se empleaban andamios que establecían frágiles conexiones espaciales en la contemplación, disfrute e interacción entre (y con) las obras. La concepción y la intervención apuntalada del edificio original se convertían en pautas para una nueva lectura de la forma arquitectónica, del espacio como modelo de exhibición y eje de reinterpretación de las obras y del variado programa de actividades donde se insertaban.

Entre, Dentro, Fuera / *Between, Inside, Outside*, tanto como la actual edición de la Bienal de La Habana, intentan, sin embargo, llegar a un «metaobjetualismo» que destruya las esencias de las formas, lugares y normas, para crear un ambiente donde el artista y el espectador puedan «traspasar» las disciplinas y producir gestos que activamente cambien el paisaje de percepciones.[6] El empuje a estas acciones y relaciones, consideradas tanto estéticas como prácticas, empieza con circunstancias heredadas de una historia del arte que controla y restringe su visibilidad, circulación y acceso. Muchas veces, en pugna con sus propósitos, una bienal se vuelve contra la ciudad, el pueblo, los artistas, las realidades y los sueños que forman parte de los imaginarios artísticos. Se establece eventualmente como un «otro», en vez de entenderse como oportunidad para confrontar la realidad y la alternativa simbólico-práctica de cómo esta realidad podría ser cambiada, influenciada, o fortalecida por enlaces con aquellos elementos variables. Se sabe que en un devenir histórico los conceptos de «traspaso», «transdisciplinariedad» e «interactividad» han creado potencialidades de transformación social desde las prácticas artísticas: Mel Chin (al utilizar el arte participativo para llamar la atención sobre la crisis de la contaminación de plomo en Louisiana, después del huracán Katrina); Fallen Fruit (un colectivo que moviliza al público para crear conjuntamente mermeladas de frutas en espacios museológicos); Elías Adasme Apablaza (al realizar «intervenciones corporales» en espacios públicos y/o privados, a fin de denunciar las ejecuciones y represiones ocurridas durante la dictadura de Augusto Pinochet); Francis Alÿs (cuando realiza él mismo

performances para documentar su impacto individual dentro de la congestión del paisaje urbano); Félix González Torres y Group Material (cuando convierte el gesto artístico en una constelación de intervenciones contra la discriminación); Helio Oiticica y Lygia Clark (al hacer, desde la pintura, el gesto, el ritual, la acción, toda una teoría del objeto relacional); Women on Waves (cuando ancla un barco registrado en Holanda a unas millas de la costa de países donde el aborto es ilegal, para ofrecer estos servicios bajo las leyes holandesas), son solo algunos ejemplos.

El planteamiento de esta bienal activa los conceptos de desarrollo, proceso, evolución, intercambio e imprevisibilidad, tal y como se presentan en la propia Habana. El contexto ideoestético de nuestra exhibición se basa en que la contemporaneidad nace de las condiciones dinámicas **entre** conceptos fijos y historias únicas, **dentro** de culturas específicas y **fuera** de instituciones y costumbres que han condicionado nuestros sentimientos y sensibilidades. Los artistas de **Entre, Dentro, Fuera** / *Between, Inside, Outside* exploran los fenómenos de contraste y diferencia en toda una serie de experiencias e intercambios con el público local.

Levente Sulyok adelanta la democratización del espacio de exhibición al crear un cubo blanco y negro en el que se exhiben 15 exposiciones personales, de dos días de duración, de artistas que no fueron invitados a la muestra central de la Bienal, ni a nuestra exposición colectiva. Así, el artista legitima propuestas que, al parecer, no respondieron a las expectativas del equipo curatorial del evento mayor y demuestra las posibilidades de inserción en las cuales se inscribe la operatoria de **Entre, Dentro, Fuera** / *Between, Inside, Outside,* junto con su incapacidad real de negociar un espacio de exhibición y reflexión totalmente abierto o ampliado. Glenda Salazar desdibuja igualmente fronteras físicas y geográficas, así como nociones identitarias de autoctonía *versus* colonización, al exportar semillas de la flora endémica cubana en tarjetas de postales manufacturadas para que fueran resembradas en tierras española y norteamericana por amigos y familiares. Busca así reinsertarse en las antiguas metrópolis colonizadoras, como proceso contemporáneo de infiltraje y reterritorializacion, en la misma medida en que antes tuvieron lugar otros procesos de transfiguración cultural. A Stephanie Syjuco le interesa utilizar las bolsas que la Bienal produce para catálogos e información impresa, y a uno o dos trabajadoras (o trabajadores) que puedan transformarlas, y las convierte en obras de arte y, por tanto, en mercancías, y produce así un flujo constante de intercambios de bolsas intervenidas por bolsas originales con el público asistente. A Stephanie, tanto como Casey Neistat, le interesa el mundo material preexistente para amplificar y subvertir el poder de las cosas cotidianas y crear nuevos caminos de significación. En el caso particular de Neistat, sus videos viven la doble condición de erigirse como performances informales en diferentes ciudades del mundo y verificables más tarde como videos breves con incidencia en las redes tecnológicas y sociales, al aportar una dimensión ética y un compromiso estético que se explicitan en su propio proceso constructivo o devenir como acción.

Realizadas con materiales simples y con una infraestructura mínima de luz, agua y servicio sanitario, las casetas de Elizabeth Stevenson ofrecen a sus habitantes o visitantes eventuales un territorio mínimo para alimentación,

↑
ELIZABETH STEVENSON
Eat/Sleep/Work: the House, Deconstructed / 2011-2015
Instalación / Dimensiones variables
(Installation / Variables dimensions)

descanso o trabajo. Asimismo, invitan a la experiencia de acomodar nuestras aspiraciones materiales a un mínimo de posibilidades, ignorar el exceso de hábitos de consumo, y compartir la vivencia frugal de la que participan otros seres humanos. Esta misma relación con lo privado y el recinto como espacio de bienvenida es la que percibiremos con la obra de Harold Vázquez. Una proyección de video controlada por un sistema de sensores ultrasónicos que nos recibe o despide a la entrada del Pabellón, y transforma la expresión del rostro por la interacción del público en una u otra dirección. Este rostro de Mater, Patrona o Anfitriona discurre en la ambivalencia de la calidez materna o fraternal y la autoridad.

Levi Orta y Pedro Lasch conminan al uso de la información estadísticamente estudiada o acumulada para abordar problemáticas económicas que nos atañen como individuos, nación o mundo. En el caso de Levi, se trata de una base de datos sobre negocios emergentes, asociados a las artes plásticas, surgidos recientemente en Cuba a la luz de nuevas leyes que amparan la iniciativa privada y al trabajador «por cuenta propia». Datos económicos, proyectos en desarrollo, así como un estudio de mercado sobre la efectividad futura de ese tipo de negocios, podrán ser consultados. Las personas interesadas en proveer una inyección de capital a cambio de acciones, podrán hacerlo usando como mediación la propia obra del artista, a falta de tal mecanismo de fluctuación de valores en el contexto cubano. Pedro Lasch reflexiona sobre el hecho de que las bienales de arte parecen haber crecido al mismo ritmo, y paralelamente, de los desastres mundiales de índole natural o provocados por el hombre. Esta es una reflexión motivada por lo que Naomi Klein denomina «el capitalismo del *desastre*»,[7] donde se expone la relación entre el capitalismo depredador y las catástrofes globales; pero también está determinada por la relación temporal y casual entre la primera edición de la Bienal del Ghetto, en Port-Au-Prince (Haití, 2009) y lo que sería uno de los desastres más lamentables de estos años, el terremoto de 2010, a solo uno o dos meses de diferencia, en la misma ciudad. Es por el ángulo de la resistencia al neoliberalismo contemporáneo que este proyecto presenta a debate y realiza una mega investigación colectiva en formato de talleres, que trasciende las fronteras del arte y de lo local.

En el caso de Adonis Ferro, Dennis Peralta y Maysabel Pintado, la audiencia experimentará, a partir de una «puesta en escena» o confluencia realizada por un artista plástico, un músico y una bailarina y coreógrafa, que una idea puede ser tanto sentida como racionalizada. Consta de tres acciones de categoría indefinible —¿teatro/performance/concierto/*happenings*/*reality show*?— en las que se interrelacionan y transfieren prácticas de diferentes manifestaciones artísticas dentro de un mismo eje conceptual: el nexo entre lo que denominan Estados de Análisis (EA) y Estados de Presencia (EP). La misión fundamental de este proyecto es la unidad de lo diverso, la transdisciplinariedad y la relación poliédrica que tiene lugar entre lo meticulosamente diseñado y las arbitrariedades del azar.

Agnes Chávez y Omar Estrada entran de lleno en las nociones científicas del conocimiento al articular nuevos tipos de saberes. Agnes Chávez explora con elementos rocosos que recuerdan formaciones celulares, y que representan la «materia» física. Las estructuras se transforman bajo el efecto de la acción de mensajes electrónicos o conexiones con la web, para crear movimientos

↑
FÉLIX GONZÁLEZ TORRES
«Sin título» (Estados Unidos hoy en día) / 1990
Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York
Cortesía: Andrea Rosen Gallery, Nueva York

visuales que describen el campo gravitatorio y cómo se distorsiona el tejido de lo real. Se obtienen patrones que generan aleatoriamente algoritmos vivos, inspirados en las series de dibujos científicos y en la relación cuántica espacio-movimiento, y serán activados por el propio público y por talleristas participantes. En el caso de Omar Estrada, nos enfrentamos a un juego electrónico y *table vivant* basado en la obra *El sueño*, de Raúl Corrales. El artista recrea también el símbolo de la conquista de la Luna como metáfora militar del *Mutual Assure Disstruction* (MAD). Cada vez que se juega, se activa el dato de algún acontecimiento histórico y la imagen de la Luna, mientras se proyecta una sombra o un claro de luz sobre la imagen del guerrillero para referirnos a la relación Norte-Sur, el mundo bipolar diseñado por la Guerra Fría y el problema mundial del desarme.

Susana Pilar Delahante Matienzo incorpora su perspectiva transcultural de saberes y prácticas a través de una misa afrocubana a Ana Mendieta, la artista cubanoamericana arrebatada de sus orígenes por la operación Peter Pan y pionera en el proceso de retornos y flujos más reciente entre Cuba y los Estados Unidos. Ana, además de regresar a Cuba como parte de la brigada Antonio Maceo, fomentó nexos hasta hoy duraderos entre la práctica artística estadounidense y la cubana de los últimos 40 años. Otras acciones avivadas por Susana se orientan al empoderamiento de mujeres de raza negra o afrodescendientes, ya por la vía de entronizar su autoestima física y moral, ya por prácticas que les favorezcan. El conjunto de sus acciones deviene una suerte de *kermesse* de género y raza. Igualmente, la obra de Guillermo Ramírez Malberti pretende llamar la atención sobre fenómenos que cada vez cobran más importancia en la vida nacional: la lucha contra la homofobia, y el derecho a la tolerancia y la aceptación del otro. Esta intervención pública está en sintonía con una zona de su creación abocada a testimoniar lo que ocurre en la calle. Cuando se apropia de la carga simbólica que proporcionan las cebras como señales del tránsito e indicativos de cruce seguro para los peatones, el artista transforma uno de los más concurridos y simbólicos ejes peatonales de La Rampa habanera, en la esquina de 23 y L, y lo convierte a los colores de la bandera de los movimientos por los derechos de lesbianas, *gays* y *queers*. Solo nos resta mencionar al cubanoamericano Félix González Torres, quien es hoy, muy a pesar de su temprana muerte, uno de los artistas de mayor impacto en la historia del arte contemporáneo y, de algún modo, pionero de los presupuestos transdisciplinares y procesuales que orientan la 12 Bienal de La Habana. Hijo ilustre de la ciudad de Guáimaro, cuna de la primera constitución cubana, fue, como fundador del Group Material (1987), artífice de una transformación en la escena del arte contemporáneo al moverse de la estética conceptual a intervenciones políticas, tanto en espacios galerísticos como públicos, donde hacía confluir los intereses y las expresiones de lo colectivo y lo privado. Tener sus obras en esta muestra fue —lamentablemente— un sueño que no logramos concretar y que, sin embargo, no queremos dejar de mencionar por ser esta una forma de recolocarlo en el contexto cubano, de donde partió.

Sea entonces este juego de palabras **Entre, Dentro, Fuera** / *Between, Inside, Outside*, un estado posible para otros futuros encuentros.

DANNYS MONTES DE OCA - ROYCE W. SMITH

1. Joaquín Barriendos: en el análisis del patrón ontológico de la colonialidad del ver y el surgimiento de los saberes etnográficos o la colonialidad del saber. Ver: «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico», en *Nómadas*, Colombia, No. 35, octubre, 2011, pp. 13-29. (Accedido en redlyc.org, Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Sistema de Información Científica).
2. Caroline Jones: *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, MIT Press, 2006.
3. Eduardo Luis Rodríguez: «Tropical Minimalism». *Pabellón Cuba: 4 Dimensiones, 4 Décadas*, 8 Bienal Habana, 2003, curaduría y edición del Catálogo por Lisa Schmidt-Olinet, Alex Schmoeger, Eugenio Valdés Figueroa y Florian Zeyfang, b_books, Berlín, p.51.
4. Algunas de las exposiciones más renombradas allí ocurridas fueron: *Historia y Arquitectura de Cuba*, 1963; *Primera Muestra de la Cultura Cubana*, 1966; *Salón de Mayo*, 1967; *Exposición del Tercer Mundo. Congreso Cultural de La Habana*, 1968; *Salón 70*, 1970; *Bienal de La Habana* (1984-2015).
5. *Pabellón Cuba: 4 dimensiones 4 décadas*. 8va Bienal Habana, 2003, Curaduría y edición de catalogo de Lisa Schmidt-Olinet, Alex Schmoeger, Eugenio Valdés Figueroa y Florian Zeyfang, b_books, Berlín. pp.35.
6. Para un comentario más desarrollado de la necesidad del «traspaso artístico», ver Greg Sholette: «Activism as Art: Shotgun Shacks Saved Through Art-Based Revitalization – Interview with Rick Lowe», *Huffington Post* (22 de noviembre, 2010). Estos traspasos, según Shannon Jackson, son responsabilidades imprescindibles del artista contemporáneo «creando y recreando las condiciones de la vida». Ver Shannon Jackson: «Living Takes Many Forms», en *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, ed. Nato Thompson, New York: Creative Time Books, 2012: pp. 86-93.
7. Naomi Kein: *La Doctrina del Shock: el auge del Capitalismo del Desastre*, Paidós, 2007.

ENTRE, DENTRO, FUERA **BETWEEN, INSIDE, OUTSIDE**

↑
OMAR ESTRADA
¿Y por qué la luna? (Why the Moon?) / 2015
Tableau vivant interactivo (Interactive Tableau vivant)

The fundamental idea of this exhibition emerged in June 2013 at the Wifredo Lam Contemporary Art Center in Havana after a series of fruitful meetings and postponed encounters. We collectively wished to exchange ideas about our professional perspectives in the contemporary art world, as well as discuss our future projects: for Dannys, the theoretical forum for the 30th anniversary of the Havana Biennale (May 2014) and the biennale's twelfth iteration (May-June 2015); for Royce, the inauguration of the 1st Asunción Biennale in Paraguay (October 2015). These goals united us in a common purpose which we feel was—and remains—an unresolved need to address and critique the rules and luxuries of the art world represented in and engaged by art events, especially biennales, so that they may be more effective, active, participatory and transformative agents. During our conversations, the heavy Havana rain forced us inside, made us acutely aware of an intemperate "outside," and prompted an awareness of the complexities of our "betweenness." We discovered that creating new worlds is a permanent component to both the history of the Havana Biennale and the emerging promise of the Asunción Biennale—each responding to the urgencies and imperatives associated with its own unique series of contexts: for Havana, through a focus this year on process and transdisciplinarity within curation and a search for the ways that ideas perennially blossom into everyday experiences, regardless of their relationship to the art world establishment of museums, galleries and mega-exhibitions; for Asunción, by defining new perspectives on the Americas and "Americanism" outside the now-familiar framework of "American exceptionalism" and examining areas of cultural contemporarily that do not exalt the traditional canon, but rather establish lasting dialogues between often-overlooked local and global practices.

At this point in Cuban/United States relations, we were drawn to the concept of "affects" and (Latin) American inclusions that spoke about our respective cultural differences and similarities. We believe that speaking of these "affects" in a biennial informed by the transdisciplinary could lead to new contemplations of place, territory and meaning—documenting an emerging cartography of exchanges and flows that are conscious of the specifics of culture. We wish to explore new localities and regionalisms in the wake of the insistence upon a more expansive globalization and, by doing so, to engage in a recuperation of histories, common thinking, and a challenge to the dichotomies of the "ontological outside" and the "ethnographic inside."[1]

Since the 1960s, the concept of "affects" has informed theories relating to gender, cultural studies, receptivity and postcoloniality. The term has been a frequently referenced tool for an analysis of art that moves beyond the confines of normalizing institutions and instead relies upon an engagement with social dynamics and the politics of representation. Doing so allows us to gauge how viewers negotiate art and its myriad meanings and incorporate fears, appreciations, anxieties and hopes to form discourses of shared, interdependent experience. Such personal and collective trajectories provide a structure for art's desire to establish that chance encounter with "others" which, in the context of this exhibition, are always equal and important in their otherness.

We map an inseparability between thought and feeling as the basis for contemporary aesthetics, as well as for the experiential investigation that precedes any artistic act. Such inseparabilities also inform the bio-sociological

and synesthetic dimensions of art. Thinking about the senses and experience in an era of globalized art production points to the idea that "the work" is produced by and for a series of universally necessary "affects," which can be physical, visual, audible or virtual in nature. These basic tenets also inform the ways that transdisciplinarity variously engages senses across a continuum of complex human relations. Caroline Jones' "modernist sensorium"[2] established the ways in which frames of knowledge—the grand narratives of thinking and doing—can dominate our individual and social experiences, but we also know from Dussel, Quijano, Mignolo and others that these matrices may be challenged or altogether dismantled through processes, flows, transfers and exchanges.

Entre, Dentro, Fuera/ Between, Inside, Outside, in keeping with the conceptual framework of the 12th Havana Biennale, wants to propose a disassembly of the usually vertical, linear artist/curator/viewer relationship by including works that challenge the viability of this structure through thematic, methodological and conceptual means. Through reliance on artists based in Cuba and the United States, transcultural dialogues and experiences showcased in this exhibition desires for new cosmopolitanisms, meanings and hybridities that will inform our sociocultural relationships for years to come. We take the City of Havana, the Cuba Pavilion and "La Rampa"—along with their physical and metaphysical dimensions—to better understand the spatial intersections and poetic movements that have always been a part of the city. Our exhibition reflects various ways in which these exchanges, along with a contemplation of Latin American process, have been differently engaged by artists: (1) Cuban artists in dialogue with US-based and international artists living in the United States; (2) United States artists in dialogue with urban environments in Cuba; (3) United States artists in dialogue with the Cuban public; (4) Cuban artists in dialogue with a range of everyday, local contexts and histories; and (5) Cuban artists in dialogue with the possibilities of "new" or reconfigured spaces and publics.

These variations exist within countless others, as this exhibition attempts to uncover knowledge and experience that will help us fill in the social, political and emotional gaps that separate us and look to experience and the spaces utilized by art as mechanisms to promote common virtues, joys and hopes. We hope this exhibition shows us that the emerging relationships between Cuba and the United States must be approached carefully and with attention to new and fragile modes of perception that can acknowledge experience as the consequence of multiple, multifaceted realities that can collectively—not unilaterally—help us better understand ourselves and our real and imagined territories. These are not utopian dreams or places; rather, they are experiences subject to transformation by circumstances that this exhibition attempts to contemplate and chronicle.

"La Rampa" and the Cuba Pavilion are, in and of themselves, model territories for these activities. As a paradigm of Cuban modernist architecture of the 1960s and reflective of many radical transformations and changes, the Cuba Pavilion embodies the ideal of an "interconnectedness between the interior and the exterior"[3]—between the "inside" and "outside." It is a place that involves both a historical and a symbolic emergence of cosmopolitanism with the highest aspirations of universality in Cuban culture, its aesthetic and avant-garde reconstruction processes heralded by the Revolution of 1959. This architectural

↑
LEVI ORTA
Capital=Cultura / 2015
Acción instalación, dimensiones variables
(Interactive action, variable dimentions)

↓
STEPHANIE SYJUCO

↑
CASEY NEISTAT
Proyección de videos (Video projections)

center within Havana serves as a nexus between the visions of the art world and the public with which they must interface, and it is this well of connectivity that our exhibition—and the Havana Biennale—wishes to tap.[4]

A crucial antecedent to this project is without doubt the artist collective "Rain", Pabellón Cuba. 4 Dimensions 4 Decades, showcased in the Cuba Pavilion during the 8th Havana Biennale in 2003. It was highlighted as "a clear intersection, open to pedestrians, organically integrated into the daily rhythms of the city, where architecture absorbs an equally transparent urbanism." . For that they used scaffolds which established fragile and spatial connections for contemplation, enjoyment and interaction with and between the art works. The conception and the intervention propped of the original building happen too be a pattern to a new lecture of architectonic form, of the space as model of exhibition and axis of reinterpretation of the art works and activity program there.

Our exhibition, just like the current iteration of the Havana Biennale, tries to consider and embrace the possibility of the "meta-object"—destroying the essence and preconceived notions of form, place and rule and, instead, creating an environment in which the artist and viewer may "pass" through disciplines and, in the process, produce actions that can actively change the landscape of perceptions.[5] We acknowledge that the thrust of these actions and relationships is based on an art history that has often monitored and restricted art's visibility, circulation and access. Often, contrary to its intentions and stated purposes, biennials have turned against the city—its people, its artists, the realities and dreams that form part of the artistic imagination. Biennials run the risk of becoming an irrelevant other to these important elements if they cannot learn how to cultivate, sustain and map the links that should be formed within and between them.

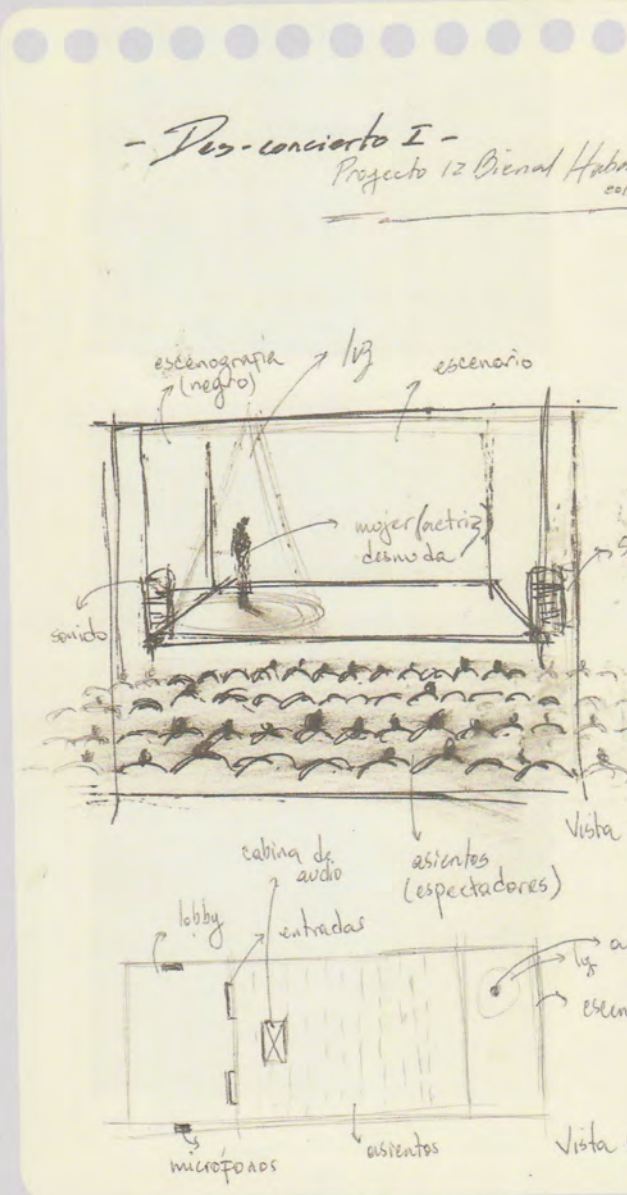
The ideas of transfer, transdisciplianrity and interactivity are certainly not new and have created room for social transformation through artistic practice: Mel Chin (using participatory art to call attention to the lead contamination crisis following Hurricane Katrina); Fallen Fruit (a group that mobilizes the public to jointly create marmalades in museum spaces); Elijah Adasme Apablaza (performing "personal interventions" in public and private spaces to denounce the killings and repressions that marked the dictatorship of Augusto Pinochet); Felix Gonzalez Torres and Group Material (becoming one of a constellation of art/activism groups fighting discrimination in the 1980s and 1990s); Helio Oiticica and Lygia Clark (reconfiguring our understandings of painting, gesture and action within emerging theories of relationism); Women on Waves (anchoring a vessel registered in the Netherlands a few miles off the coast of countries where abortion is illegal and offering these services free under the provisions of Dutch law)—just to mention some historical examples.

The approach of the 12th Havana Biennale activates the developmental concepts of process, evolution, site specificity, exchange and unpredictability as they surface throughout Havana. The ideological context of our exhibition is born of the dynamism created between fixed concepts and unique and individualized stories that have issued from specific contexts, conditions, feelings and sensibilities. The artists of this exhibition explore (and require) the phenomenological contrasts and (ex)changes that come from inviting the public to interact with the exhibition's meanings and messages.

Levente Sulyok relies on a democratization of exhibition space in order to create a white and black cube in which 15 individual exhibitions of other artists not included in the central biennale will be showcased. While these projects might not necessarily have corresponded with the theme of this year's biennale, Sulyok meditates on the possibilities of integration and inclusion and the roles that they play in negotiating and expanding exhibition spaces and opportunities. Artist Glenda Salazar also blurs physical, spatial and geographic boundaries and engages with the distinctions between the colonizing and the colonized through her innocuous "exporting" of seeds of native Cuban flora into manufactured postcards which may be reseeded by the exhibition's visitors upon their return home. Such action allows the colonized to assume a more active role in disseminating its "essence" and sense of particularlity, as well as to examine the politics of infiltration and reterritorialization as dialogical—as opposed to hierarchical—phenomena. Stephanie Syjuco relies on the Havana Biennale's swag—the printed bags containing catalogs and other information—in order to "revise" the branding and artistic value of the biennale's "official" materials. As local seamstresses assist in a cross-cultural collaboration intent on creating "art" out of its usually unconsidered accompaniments, Syjuco's work maps the flow and movement of consumer culture—using her skills as a means of building value and desirability. Similarly, artist Casey Neistat uses an adept eye on the dynamics and realities of material culture to amplify our awareness of the ways in which objects "speak" to—and for—us. Through frequent subversions of everydayness and functionality, Neistat's actions/performances demonstrate the importance of process as a means of both understanding the world and manipulating it to make it more efficient, meaningful, individualized and humane.

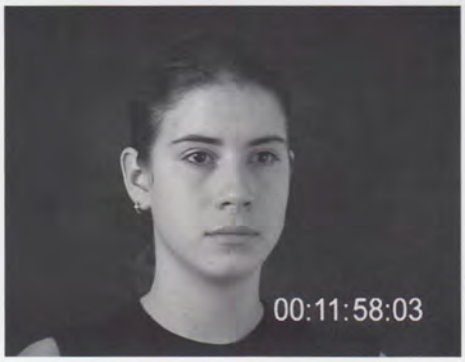
Made with simple materials and minimal infrastructure, the small living environments produced by Elizabeth Stevenson offer the bare minimum to those looking for a place to find shelter, to eat, to work or to sleep. Stevenson's work maps the ways in which everyday life becomes a function of certain necessities, but her work begs the questions: What is the bare minimum? What is excess when we become acutely aware of the ways in which we desire and consume? As we become more aware of one another, the work of Harold Vázquez similarly establishes relationships between the artistic gesture and the viewer—utilizing an ultrasonic sensor and projection that can concomitantly welcome or dismiss us as we enter the pavilion space. Vázquez's work maps two extremes in the emotional continuum between paternal/maternal warmth and utter ambivalence.

Levi Orta and Pedro Lasch command the use of information or accumulated statistical study to address economic issues that affect us at the levels of self, community, nation and world. Orta relies on a database of emerging businesses associated with the arts, recently emerging in Cuba in light of new laws that protect private enterprise and the working "self." Economic data, development projects, as well as a market study on the future effectiveness of such businesses in Cuba, may be consulted by exhibition viewers. Those interested in making a capital investment in exchange for shares in each may do so through the artist's work—in the absence of an "official" market-based mechanism in Cuba. Perhaps with a more pessimistic view, Pedro Lasch reflects on the



↑
ADONIS FERRO - DENIS PERALTA - MAYSABEL PINTADO
Des-concierto I / 2015
Proyecto interactivo: *environment*, performance, música, poesía, video (Interactive live media: environment, performance, music, poems, video)

↓
HAROLD VÁZQUEZ
Aliuska / 2002
Serie **N Minutos de retrato**
Video monocanal / 18'
(From the series **N Minutos de retrato**
1- channel video / 18')



↑
SUSANA PILAR DELAHANTE MATIENZO
El tanque / 2015
Performance

fact that the growth of art biennials has kept pace—in a parallel manner—with global disasters caused by nature and/or humankind. Lasch's premise reflects what Naomi Klein describes as "disaster capitalism"[6], where the relationship between predatory capitalism and global catastrophes is exposed, but also motivated by the temporal and causal relationship between the first Ghetto Biennial in Port-au-Prince, Haiti in 2009 and what would be one of the most profound disasters of our time—the 2010 earthquake that devastated this Caribbean nation. It is this often-uncomfortable relationship between spectacles and sufferings that underpins Lasch's work, which during the course of our exhibition includes workshops and collective research as the means of confronting the entanglement of disasters and capital.

Embracing a more performative approach, Adonis Ferro, Dennis Peralta, and Maysabel Pintado stage collaborations between an artist, a musician, and dancer-choreographer, where ideas can be both felt and rationalized. Their contribution consists of three actions whose categorization is difficult (theater/performance/concert/happening/ reality show?)—each component demonstrating the interrelationship and exchange of different art forms and practices within a single conceptual axis: a relationship they call States of Analysis (EA) and States of Presence (EP). The fundamental mission of this project is the unity of diversity, transdisciplinarity and interplay that occur when the meticulousness of planning meets the arbitrariness of chance.

The works of Omar Estrada and Agnes Chavez resonate with the realm of scientific notions of knowledge formation as well as the randomness with which new types of knowledge are generated. Chavez explores the ways in which physical forms—almost cellular in nature—link to non corporeal phenomena, such as the act of reading an email or the desire to navigate various realms of the internet. For Chavez, these seemingly random activities used to build understanding coalesce into algorithms, geometries and "drawings" that change based on both individual will and collective action. For Estrada, electronic gaming and a "tableau vivant" based on Raul Corrales' "The Dream" recreates the symbologies of conquest (represented by the moon) and military jargon (Mutually Assured Destruction) through the innocuousness of play. Every time viewers play, data of a historical event and the image of the moon are activated—creating informational exchanges between shadow and light, between current knowledge and historical detail, all projected atop the image of an unknown guerrilla. Estrada's work makes elliptical references to North-South relations and a binary world of mistrust brought about by the politics of the Cold War and the global crisis of weapon disarmament—but positions the viewer as the one who bears responsibility for establishing the tone and veracity of these relationships both within and outside the context of the work.

Susana Delahante Matienzo incorporates the transcultural perspective of knowledge and practice with an Afro-Cuban mass in homage to Ana Mendieta—the Cuban-American conceptual artist whose attention to flow and transformation are exceedingly emblematic of the recent thaw in Cuban/United States relations. Part of the Antonio Maceo Brigade, Mendieta returned to Cuba and helped forge artistic ties between the two countries that have lasted over forty years—a fact that Matienzo reveres and celebrates within her mass. Other actions undertaken by Matienzo are aimed at empowering black

women and those of African descent, either through physical or metaphysical activities designed to promote their cultures, histories, stories and interests. Matienzo's four activity-intervention-performances reflect a quintessentially Cuban carnivalesque that celebrates the complex confluence of gender and race. Similarly, the work of Guillermo Ramirez Malberti—drawing attention to an issue of growing importance in both Cuba and the United States—tackles both the negativity and harm associated with homophobia and the promise associated with an open, public discourse about human sexuality. As both countries confront issues relating to intolerance and the prospect of gay marriage, Malberti utilizes the pedestrian crossing of one of Havana's busiest intersections to explore notions of "safety," timeliness and public displays of identity and affection. During the course of the Havana Biennale, the painted pedestrian hashmarks at the intersection of 23rd and L Streets will depict the colors associated with the rainbow flag—emblematic of GLBTQ communities and their historical, public struggles for recognition and sociopolitical acceptance.

We conclude by referencing the works of Felix Gonzalez-Torres who remains, in spite of his early death, one of the artists who has most greatly impacted the history of transdisciplinary and transactional art and the development of this project of the 12th Havana Biennale. Illustrious son of the City of Guáimaro—birthplace of the first Cuban Constitution—Gonzalez-Torres was a co-founder of Group Material (1987), a proponent of a transformation in the political and aesthetic vocabularies of resistance and an exceptional mediator between the intimacy and legitimization of private lives and the public struggles relating to homophobia and the fears surrounding the HIV/AIDS pandemic. Having his works represented in this exhibition was a dream—perhaps not realized in the end due to the continuing incompatibilities between Cuban and U.S. museum systems that still configure the functions, timetables and concepts of exhibitions and biennales in radically different ways. Perhaps the fact that Gonzalez-Torres' work is not here is a subtle reminder that there is a great presence in absence and that there is much good work to done—between, inside, and outside—which we can only hope to showcase on another occasion.

DANNYS MONTES DE OCA - ROYCE W. SMITH

1. Joaquín Barriendos speaks here of the ontological dimensions of colonial thinking and a rise in ethnographic and colonialist thinking. See "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistemico". *Nómadas* (Colombia) num. 35, octubre, 2011, pp. 13 – 29. (Accedido en redlyc.org. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. (Sistema de Información Científica).
2. Caroline Jones. *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. MIT Press, 2006
3. Eduardo Luis Rodríguez. "Tropical Minimalism", *Pabellón Cuba: 4 Dimensiones 4 Décadas* 8va Bienal Habana, 2003, Curated and edited by Lisa Schmidt-Olinet, Alex Schmoeger, Eugenio Valdés Figueroa and Florian Zeyfang. b_books, Berlin. p.51
4. Other significant exhibitions staged in the Cuba Pavilion include prolific exhibitions in the 1960s and 1970s, as well as the ongoing presence of the Havana Biennale: *Historia y Arquitectura de Cuba*, 1963; *Primera Muestra de la Cultura Cubana*, 1966; *Salón de Mayo*, 1967; *Exposición del Tercer Mundo. Congreso Cultural de La Habana*, 1968; *Salón 70*, 1970; *Bienal de La Habana* (1984-2015).
5. For a more developed commentary about notions of disciplinary "passing," see Greg Sholette, "Activism as Art: Shotgun Shacks Saved Through Art-Based Revitalization – Interview with Rick Lowe," *Huffington Post* (22 de noviembre, 2010). These passes, according to Shannon Jackson, are the responsibility of today's contemporary practitioner, "creating and recreating the conditions of life." See Shannon Jackson, "Living Takes Many Forms," en *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, ed. Nato Thompson. New York: Creative Time Books, 2012: pp. 86-93.
6. Naomi Klein. *La Doctrina del Shock: El Auge del Capitalismo del Desastre*. Paidós, 2007.

DUODÉCIMA BIENAL DE LA HABANA

ENTRE
LA IDEA
Y LA
EXPERIENCIA

MAYO 22
JUNIO 22
2015

CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
WIFREDO LAM

CONSEJO
NACIONAL
DE LAS ARTES
PLÁSTICAS

ISBN 978-88-988-5528-5

9 788898 855285

€ 50,00

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO wifredo lam

C N A P
CONSEJO NACIONAL ARTES PLASTICAS