



CARTOGRAFÍA DE PAISAJES RESIDUALES DE CUBA DESDE LAS ARTES VISUALES



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Anabel Caraballo Fuentes
Tesis doctoral/2023

CARTOGRAFÍA DE PAISAJES RESIDUALES DE CUBA DESDE LAS ARTES VISUALES

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Anabel Caraballo Fuentes

Directora: Dra. María Isabel Soler Ruiz



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Facultad de Bellas Artes

Programa de Doctorado en Historia y Artes

Línea de Investigación: Creación Artística, Audiovisual y Reflexión Crítica

2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
ISBN: 978-84-1195-181-4
URI: <https://hdl.handle.net/10481/89454>

Dedicatoria

A mis padres Anicia y Carlos

A mi tío Luis

A mi compañero de vida Rubén

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a mi tutora y directora, la artista visual y profesora titular, Dra. María Isabel Soler Ruiz de la Universidad de Granada, por abrirme las puertas en el mundo de la investigación/creación artística, darme la oportunidad de conocer la cultura española e inspirarme a encontrar en el espejo una manera lúdica de generar conocimiento desde el arte; y en especial, por juntas haber hecho un viaje y una cartografía artística.

De igual modo agradezco al historiador del arte y profesor el Dr. Ramón Cabrera Salort de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, quien me apoyó con consultas y orientaciones bibliográficas que me abrieron puertas al arte cubano y latinoamericano, y en particular al entendimiento de procesos de implicación personal y la naturaleza subjetiva que se materializan en la investigación/creación artística.

Gracias al historiador del arte español Federico López Silvestre y al Observatorio del Paisaje de Catalunya por facilitarme materiales bibliográficos y la actualización en materia de eventos y publicaciones sobre el paisaje y el arte en España y a nivel internacional.

Gracias a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, España y a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, por poder contar con sus especialistas, y sus fondos bibliográficos y acompañamiento en todo el proceso de la investigación.

Agradecimientos especiales a mi familia y amigos, por su apoyo incondicional, y a los artistas, especialistas, estudiantes de arte e instituciones tanto de Cuba como de España, que hicieron posible esta investigación.

Resumen

La presente investigación es de carácter teórico y artístico con la finalidad de comprender el paisaje residual desde una dimensión plural. Se parte del concepto de paisaje residual propuesto por diversos campos disciplinares. Se estudian categorías ligadas al paisaje residual como ruina moderna, antimonumento, heterotopía y no lugar. Se analizan obras de creadores visuales cubanos en diálogo con producciones artísticas internacionales, que toman como escenarios paisajes residuales de Cuba para plantear problemáticas de crítica urbana, revalorización de la memoria del lugar, y activar la «ruina al revés». Se aborda el paisaje residual desde una mirada de colaboración artística y desde la dinámica de un Laboratorio Artístico. Por último, se presenta una cartografía subjetiva de paisajes residuales desde una práctica artística autoetnográfica, con la finalidad de concientizar sobre imaginarios socioculturales de Cuba, que subyacen en paisajes residuales de esta realidad social.

Palabras clave: paisaje residual, cartografía subjetiva, autoetnográfica

Abstract: This thesis is a theoretical and artistic investigation with the aim of understanding the residual landscape from a plural dimension. It is based on the concept of residual landscape proposed by various disciplinary fields. Categories linked to the residual landscape such as modern ruin, antimonument, heterotopia and non-place are studied. Works by Cuban visual creators are analyzed in dialogue with international artistic productions, which take residual landscapes of Cuba as settings to address problems of urban criticism, revaluation of the memory of the place, and activate the upside-down ruin. The residual landscape is also approached from an artistic collaboration between fellow artists and from the dynamic of an Artistic Creation Laboratory. Finally, a personal subjective cartography of residual landscapes is presented from an autoethnographic artistic practice with the purpose of raising awareness about sociocultural imaginaries of Cuba that underlie residual landscapes of this social reality.

Keywords: residual landscape, subjective cartography, autoethnographic

Índice

B1. Introducción	2
1.1 Motivación	2
1.2 Antecedentes teóricos	5
1.3 Hipótesis	6
1.3.1 Hipótesis I: ¿Cómo el paisaje residual deviene en un espacio reflexivo para las artes visuales cubanas?	7
1.3.2 Hipótesis II: ¿Se puede expandir la dimensión formal y conceptual del paisaje residual desde prácticas artísticas colaborativas y un Laboratorio Artístico?	7
1.3.3 Hipótesis III: ¿Se pueden develar imaginarios socioculturales cubanos en paisajes residuales al margen de los relatos oficiales, desde una práctica artística autoetnográfica?	8
1.4 Objetivos	8
1.4.1 Objetivos generales	8
1.4.2 Objetivos específicos	8
1.5 Metodología	9
1.5.1 Metodología de investigación	9
1.5.2 Fases metodológicas	11
1.5.3 Estructura capitular	12
B2. Paisajes residuales. Definiciones	16
2.1. Paisaje residual. Definiciones	16
2.1.1 Paisaje, imagen y territorio. Dimensión perceptiva, afectiva y conceptual	16
2.1.2 Percepción e interpretación simbólica del paisaje	19
2.1.3 Geografías invisibles de paisajes residuales	21
2.1.4 Criterios semánticos del poder ideológico ante la mirada del artista	24
2.1.4.1 La significación artística del paisaje residual	25
2.1.4.2 La visibilidad del paisaje residual ante la cámara del artista cubano	27
2.2 Paisaje residual como estética de la ruina moderna	29
2.2.1 Ruina moderna. El abandono del paisaje	29
2.2.2 La materialidad descompuesta. Residuos de la ruina moderna	30
2.2.3 Memorias del tiempo sin historia	31
2.2.4 Futuro entrópico. Ruina moderna como antimonumento	32
2.2.5 Lo inactual como concepto del imaginario estético	34
2.3 Paisaje residual como oxímoron. Interpretación artística	35

2.3.1 Oxímoron I: Destrucción vital en el antimonumento.....	35
2.3.1.1 Construcción destruida vs destrucción construida. Adrián Fernández.....	36
2.3.1.2 Caminos de hierro entre la vida y la muerte. Alfredo Sarabia. Fajardo. Frank Thiel.....	38
2.3.1.3 La fachada antiarquitectónica. Carlos Garaicoa.....	39
2.3.2 Oxímoron II: La atracción del paisaje en sombra	41
2.3.2.1 La atracción abyecta. Julia Schulz-Dornburg.....	41
2.3.2.2 La experiencia del caminar en el vacío de lo presente.....	43
2.3.2.3 Atracción de la topofobia. Una revisión del espacio en sombra.....	45
2.3.3 Oxímoron III: Exclusión inclusiva de lo social.....	48
2.3.3.1 Apropiación lúdica del paisaje residual.....	48
2.3.3.2 El paisaje residual como escenario cinematográfico. Gerardo Chijona vs Carmen Rivero.....	50
2.3.3.3 Las paredes destruidas hablan. Daniel Antón.....	52
B3. Sendero sociopolítico en las artes visuales cubanas	55
3.1 Paisaje residual y crítica urbana. Destrucción	55
3.1.1 Destrucción I: Ruina como plusvalía. Carlos Garaicoa	55
3.1.2 Destrucción II: Ruina como juego abstracto. Alain Cabrera. Gerardo Liranza....	58
3.1.3 Destrucción III: Ruina como espectáculo. Xavier Riba. Carmen Tortosa.....	64
3.2. Paisaje residual y crítica urbana. Preservación	61
3.2.1 Preservación I: Paisajes residuales desde los imaginarios de la preservación. Eduardo Abaroa	62
3.2.2 Preservación II: Paisaje residual e industria cultural. Eduardo Cruces.	63
3.3 Paisaje residual y crítica urbana. Higienismo urbano.....	65
3.3.1 Higienismo urbano I: Extractivismo. Rafael Trelles	65
3.3.2 Higienismo urbano II. Sedimentos arqueológicos. Alejandro González. Yadier González	67
3.3.3 Higienismo urbano III: Ruinofobia. Donna Conlon y Jonathan Harker.....	70
3.3.4 Higienismo urbano IV: La invisibilidad y el silenciamiento. Reinaldo Cid. Alejandro Campins.	71
B4. Paisajes residuales. Memoria afectiva y ruina al revés	78
4.1 Vestigios y memoria del lugar	78
4.1.1 Paisaje azucarero. Reestructuración de una industria	79
4.1.2 Paisaje y vidas residuales. Alejandro Ramírez, Marcel Molina y Carlos Lechuga.....	82

4.1.3 Paisaje y silencio. Arqueología industrial agroazucarera. Ricardo G. Elías vs Francis Alÿs. Mar Garrido Román	86
4.1.4 Paisaje y olvido. Fantasmas en un poblado agroazucarero. Alfredo Sarabia Fajardo	90
4.2 Sujeto y paisaje residual	91
4.2.1 La memoria afectiva como sedimento de la mente. Carlos M. Quintela. Natalia Pastor	91
4.2.2 Temporalidades dormidas en campos deportivos del abandono. Duniesky Martín. Yamil Orlando. Bleda y Rosa. Rachel Valdés	96
4.2.3 Tiempo emocional y paisaje residual.....	102
4.3 Paisaje residual y ruina al revés	104
4.3.1 Caminos Negros. Tiempo muerto. Ricardo G. Elías. Gerardo Liranza	105
4.3.2 Des-hacer o hacer-nada. Annalee Davis. Felipe Dulzaides	108
4.3.3 Lo inmanente y ambiente antropocénico híbrido. Alejandro Campins. Adrián Fernández Milanés	112
4.3.4 Lo residual como reutilización simbólica. Dania Sanabria. Tatiana Mesa. Shimabuku. Pierre Huyghe	114
4.3.5 Paisaje residual. Vida-No vida.....	122
B5. Sendero de una cartografía subjetiva	125
5.1 Traspies en el sendero	125
5.1.1 <i>Resiliencia urbana</i> . Cristina Beltrán. María Z. Braidá y Anabel Caraballo.....	126
5.1.2 <i>Raíces en formación. Micropaisajes</i> . M. ^a Isabel Soler Ruiz. Anabel Caraballo	130
5.1.3 <i>Reflejos de lo intangible</i> . El espejo caminante. Paula Garra. M. ^a Isabel Soler Ruiz. Anabel Caraballo	138
5.1.4 Paisaje residual desde una práctica artística colaborativa	143
5.2 Prácticas cartográficas en Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes, ISA	145
5.2.1 Laboratorio Artístico en Facultad Artes Visuales, ISA.....	145
5.2.2 Paisajes residuales en itinerarios urbanos cubanos. Jany Batista. Julio Sauri	147
5.2.3 Paisajes residuales como Ruina al revés. Respuesta insurgente. Rosa Cabrera	151
5.2.4. Paisajes residuales como memoria afectiva. Antonio Alejandro Orta. Dayann Arce.....	154
5.2.5. Paisajes residuales como residuos corporales y espacios de la pornotopía. Marirosa Beltrán. Roxana Bello	157
5.2.6. Cartografías desde un Laboratorio Artístico.....	162

5.3 Cartografía subjetiva desde una práctica artística autoetnográfica	168
5.3.1 Cartografía Subjetiva No. 3	174
5.3.1.2 Cartografía Subjetiva No. 3.1. <i>La raíz que nos une</i>	175
5.3.1.3 Cartografía Subjetiva No. 3.2. <i>Albercas de la meditación</i>	181
5.3.1.4 Cartografía Subjetiva No. 3.3. <i>Espacios que han calado en mi inconsciente</i>	185
5.3.2 Cartografía subjetiva No. 4. <i>Cartografía de un viaje inconcluso</i>	190
5.3.2.1 Cartografía Subjetiva No. 4.1. <i>Cartografía de Shadow spaces</i>	192
5.3.3 Cartografía Subjetiva No. 5. <i>Paisaje residual a orilla del Quibú</i>	193
5.3.3.1 Cartografía Subjetiva No. 5.1. <i>Ruina al revés</i>	193
B6. Conclusiones	197
6.1 Conclusión I: El paisaje residual como plataforma discursiva en el arte para enjuiciar la realidad social	199
6.2 Conclusión II: La huella emocional del paisaje residual	200
6.3 Conclusión III: La cartografía subjetiva, como herramienta sociopolítica para la visibilización del paisaje residual relegado	201
B7. Bibliografía	204
B8. ANEXOS	234
8.1 Anexos I. Entrevistas	234
8.2 Anexos II. Cartografías Subjetivas.....	261
8.2.1 Cartografía Subjetiva No. 1. <i>Umbral del abandono</i>	261
8.2.2 Cartografía Subjetiva No. 2. <i>Reflejos de lo invisible</i>	263
8.2.3 Cartografía Subjetiva No. 3.2. <i>Albercas de la meditación</i>	265
8.2.4 Cartografías Subjetivas No. 4 <i>Cartografía de un viaje inconcluso</i> y No. 4.1 <i>Cartografía de Shadow spaces</i>	273
8.2.5 Cartografía Subjetiva No. 5. <i>Paisaje residual a orilla del Quibú</i> y Cartografía Subjetiva No. 5.1. <i>Ruina al revés</i>	268
B9. Índice de Imágenes.....	269

B1. Introducción

1.1 Motivación

1.2 Antecedentes teóricos

1.3 Hipótesis

1.3.1 Hipótesis I: ¿Cómo el paisaje residual deviene en un espacio reflexivo para las artes visuales cubanas?

1.3.2 Hipótesis II: ¿Se puede expandir la dimensión formal y conceptual del paisaje residual desde prácticas artísticas colaborativas y un Laboratorio Artístico?

1.3.3 Hipótesis III: ¿Se pueden develar imaginarios socioculturales cubanos en paisajes residuales al margen de los relatos oficiales, desde una práctica artística autoetnográfica?

1.4 Objetivos generales

1.4.1 Objetivos generales

1.4.2 Objetivos específicos

1.5 Metodología

1.5.1 Metodología de investigación

1.5.2 Fases metodológicas

1.5.3 Estructura capitular



B1. Introducción

1.1 Motivación

La presente investigación doctoral es resultado de un ejercicio de naturaleza teórica y artística. Se deriva de los aportes teóricos obtenidos en la tesis de fin de máster realizada por la autora de estas líneas y titulada *Alfredo Sarabia Fajardo: sus paisajes residuales* (2020), presentada en la Universidad de Salamanca, España. En el texto se analizaron algunas series fotográficas de este artista visual cubano, en las que sin proponérselo, se aproximaba al concepto de paisaje residual desde una perspectiva de memoria histórica. Esta investigación sentó las bases para entender las características de los paisajes residuales y abrió las puertas para comprender su repercusión en las artes visuales cubanas.

Los paisajes residuales pueden definirse como espacios que cumplieron una función determinada y han sido completamente desterrados de sus funciones originarias, al ser abandonados y olvidados. También en esta clasificación se pueden catalogar a los espacios inacabados que se hallan en cualquier territorio (Nogué, 2011). En esta investigación doctoral se va a entender a los paisajes residuales como esos espacios que han sido despojados de sus funciones primarias, luego de haber cumplido una actividad determinada, o como espacios inacabados, pero en los que aún se pueden encontrar determinados vestigios, aunque sean sutiles, de lo que una vez fue o en lo que podía haberse convertido.

En Cuba, en diferentes periodos históricos, se han desarrollado programas de urbanización que en ocasiones han fracasado por inadecuadas políticas de gestión urbana, lo cual ha desencadenado el cese parcial o total de las edificaciones, dando origen a los llamados paisajes residuales. Un hecho como fue la desintegración del campo socialista y la ruptura de vínculos comerciales entre Cuba y la Unión Soviética en 1991, propició la emergencia en Cuba de una crisis económica conocida como Período Especial. Esto repercutió de manera negativa en el plano urbanístico y arquitectónico ante la falta de capital para establecer políticas de rehabilitación urbana en el país.

Otro elemento en la prevalencia de paisajes residuales en el interior del país, fue la puesta en marcha por el Estado cubano de la Tarea Álvaro Reynoso (2000). Esta última se derivó del impacto del Periodo Especial y la crisis económica a escala internacional, sumados al descenso de los precios del azúcar, en contraste con el aumento del precio del petróleo; la

caída del turismo, principal renglón económico en Cuba; las dificultades con la adquisición de insumos; la afectación de las plantaciones cañeras por el paso del huracán Michelle por la Isla en ese año y en especial la gran sequía que en los últimos cincuenta años ha provocado grandes estragos en la producción agrícola en el país (Álvarez, 2013). Debido a lo anterior se decidió implementar un programa de reestructuración de la industria agroazucarera en Cuba que condujo a la desactivación de una gran cantidad de centrales azucareros (op. cit. 2013).

En los últimos años la proliferación de paisajes residuales en Cuba ha estado influenciada principalmente por fenómenos meteorológicos, la imposición del bloqueo económico y financiero por el gobierno de los Estados Unidos desde el año 1962, el fracaso en la gestión y planificación urbana e industrial, la falta de control y la desidia de la población en cuanto al descontrol de los vertederos y otros agentes que posibilitan la contaminación ambiental; condicionantes que se han agravado y desarrollado en cualquier rincón de la Isla de Cuba. Los paisajes residuales dentro de la geografía global y en especial en Cuba, son ignorados o rechazados, e incluso borrados, quedan fuera de los relatos oficiales. Una de las principales características de los paisajes residuales es su invisibilidad, no porque no existan, sino porque no entran en la noción de lo que las personas entienden o conciben como paisaje (Nogué, 2011), ya que están cargados de soledad, abandono, fealdad, muerte, desidia. En particular son los artistas, despojados de cualquier tipo de prejuicio, los que se acercan a este tipo de paisajes.

En una ciudad como La Habana, donde reside la autora de esta investigación, los paisajes residuales objeto de estudio se conectan con sus imaginarios personales, pero a su vez representan imaginarios sociales de la nación cubana. Por sus propias condicionantes de abandono, suciedad, oscuridad y soledad estos paisajes residuales se vuelven invisibles para los ciudadanos cubanos, pero también, en parte, porque se establece una relación de pesar ante el fracaso por lo perdido, ante la pérdida de esperanza de haberse concretado un proyecto arquitectónico en lugar de su abandono total, y la muerte de un proyecto, la esperanza de construcción de un futuro posible. Por eso, la reacción del sujeto es la de invisibilizarlo, como una respuesta anestésica ante la sociedad en la que vive. Es un sujeto que demanda enajenarse de las problemáticas que lo aquejan en su cotidianidad, por lo cual evaden esos paisajes residuales, que le transmiten desesperanza y la imagen de la eterna crisis, como el pez que se muerde la cola. Para la autora de esta investigación, los paisajes residuales, representan esa carga emotiva con su pasado, es a su vez un diálogo con imaginarios de su país, que demandan ser visibilizados desde la subjetividad artística, para

enjuiciar la realidad social del presente de Cuba y su posibilidad de futuro.

Desde las dos primeras décadas de los 2000 hasta la actualidad, una joven generación de artistas visuales cubanos en la que pueden citarse a Carlos Garaicoa, Alfredo Sarabia Fajardo (hijo), Alejandro Campins, Reinaldo Cid, Dania Sanabria, María Victoria Portelles, Ricardo G. Elías y Gerardo Liranza, han potenciado aproximaciones a paisajes residuales de Cuba desde disímiles prácticas artísticas sin tener plena conciencia de este concepto. Sus continuos viajes por la geografía nacional, ejerciendo de alguna manera como una especie de antropólogos culturales, y los constantes cuestionamientos sobre la historia y la memoria colectiva de la nación cubana, han funcionado como resortes esenciales para el desarrollo de este tipo de propuestas discursivas. A partir de diversas operatorias y perspectivas se han aproximado a los paisajes residuales con la intencionalidad de criticar los fracasos en la gestión urbana, inmobiliaria e industrial, develar la memoria del lugar desde una mirada afectiva, o entenderlos como espacios que se debaten entre la vida y la muerte.

A pesar de que se disponen de determinadas reseñas críticas, catálogos o publicaciones hemerográficas sobre las obras de estos creadores, no se han llevado a cabo investigaciones que analicen los discursos sobre problemáticas socioculturales de la nación cubana desde acercamientos a paisajes residuales de Cuba.

Si la investigación *Alfredo Sarabia Fajardo: sus paisajes residuales* (2020), sembró la motivación por seguir la pista de obras de otros creadores cubanos que se habían aproximado a este concepto, el paso por la Universidad de Granada, España, bajo la dirección y tutoría de la artista visual y profesora titular de esta sede académica, la Dra. María Isabel Soler Ruiz, abrió las posibilidades de descubrir interpretaciones sobre paisajes residuales de Cuba a partir del desarrollo de una propuesta artística personalizada y colaborativa, potenciada por la propia autora de esta investigación. Es válido destacar que también el desempeño de esta última como profesora del Taller de Investigación en Prácticas Artísticas en la Facultad de Artes Visuales, de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, le permite tener un diálogo más directo y sensible con la creación artística y sus dinámicas de producción y recepción. Por lo cual, la presente investigación doctoral se asume desde el viraje performativo en las humanidades, en tanto la autora de esta tesis doctoral es historiadora del arte y comparte los procesos de indagación propios de la creación artística, sin tener que detenerse en el estanco disciplinar de ciencias en específico.

1.2 Antecedentes teóricos

Se ha realizado una revisión bibliográfica de conceptos clave como paisajes residuales, «terrain vague», vacíos urbanos y otras categorías asociadas como «no lugar» (Marc Augé, 1992), «heterotopía» (Foucault, 1967). Para ello ha sido de gran ayuda la consulta de una serie de fuentes como: *Vacíos urbanos en la ciudad de Zaragoza (1975-2010)*. *Oportunidades para la estructuración y continuidad urbana* (2015) del arquitecto español Francisco Berruete Martínez; *Territorios* (2002) del arquitecto español Ignasi de Solà-Morales; *El vacío urbano y la ciudad interrumpida. Para una geografía urbana de los tiempos muertos* (2010) del geógrafo español Francesc Muñoz y *Otros mundos, otras geografías* (2011) del geógrafo español Joan Nogué. En estos textos se establecen las pautas para entender la complejidad de los paisajes residuales y su importancia actual dentro del campo de la geografía cultural y la antropología urbana.

Entre las investigaciones que se configuran como principales antecedentes de este tema destacan *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* (2012) de J. Schulz-Dornburg; *La huella en la representación del territorio a través de la fotografía. Fotografía española de 2004-2016* (2022) de la historiadora del arte española, Susana Delgado Serrano; *De lo inacabado al fragmento: una lectura de la ruina contemporánea a través del arte* (2022) del artista visual español, Jorge Yeregui Tejedor y *Descampados. Caminar los paisajes revolucionarios en la ciudad somática* (2022) de María Auxiliadora Gálvez Pérez. En el caso de eventos destaca *Territorios fértiles. El terrain vague como espacio de creación*. conferencia y taller a cargo de la artista visual española, Pilar Soto, coordinado por la artista visual española y profesora María Isabel Soler Ruiz en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, España, en el 2015. Como parte de este evento, se desarrolló la conferencia *Marcando la periferia* de María Isabel Soler Ruiz. Cada una de estas bibliografías, exponen miradas desde la teoría del arte y la propia praxis artística a diversos paisajes residuales, consecuencias de la especulación inmobiliaria y urbana y los impactos de la desindustrialización, entre otros factores, desencadenados en diversos territorios de España.

En cuanto a la relación entre los paisajes residuales, las artes visuales y la cartografía artística se deben destacar textos como: *Reflexiones en el espacio: Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, Robert Smithson (2003) de María Isabel Soler Ruiz; *Manual para la conformación de una idea incompleta del mundo* (2004) de María Victoria Portelles; *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2013) de Francesco Careri; *Arte, ecología*

y consciencia. *Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza* (2017) de Pilar Soto; *Andando...La acción de andar como investigación artística desde una perspectiva A/R/TOGRÁFICA* (2015) de María Martínez Morales; *Cartografías de Granada: Poéticas del territorio* (2018) de Fabiola Hernández Cervantes; *Prácticas del caminar: la ciudad entramada en la experiencia sensible del recorrido cotidiano* (2020), de Francisca Avilés Arias y *El potencial creativo de caminar. Una investigación teórica y artística para la revalorización del caminar* (2021/2022) de Laura Apolonio. El proyecto expositivo y editorial *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada* (2014) por sus editores David Arredondo, Antonio Collados y Carlos Gor, ha sido de gran interés por todos los trabajos presentados y en particular el de la artista visual Isabel Soler con el uso de la cartografía artística. Son investigaciones en las que se aportan herramientas epistemológicas para la creación artística con conceptos como: mapa, cartografía subjetiva, el caminar, prácticas artísticas heredadas del Dadá y el Situacionismo, y son expresión de los procesos de creación/investigación artística derivados de la subjetividad personalizada de cada artista.

1.3 Hipótesis

Para el desarrollo de la presente investigación se ha tomado como base una serie de cuestionamientos que han abierto incógnitas y preocupaciones de la investigadora como:

¿Se pudiera leer el paisaje residual como «antimonumento»?

¿Se puede entender al paisaje residual como un oxímoron a partir de comprenderlo como espacios de inclusión/exclusión social?

¿Se pudiera comprender al paisaje residual derivado de la destrucción como espectáculo o concebir su preservación para objetualizarlo como memoria, o promover el higienismo urbano para silenciar y ocultarlo desde el ejercicio del poder?

¿Se pueden activar desde el arte, esos vestigios que subyacen en paisajes residuales, para reflexionar sobre la memoria del futuro e interpretar ese tiempo que vino «después de» la destrucción?

¿Se pueden entender a los paisajes residuales como una «ruina al revés» desde la convivencia entre la vida/muerte, a partir de prácticas artísticas que promueven la reutilización simbólica de lo residual y «des-hacer poético»?

¿Se puede hablar de una expansión de las cualidades formales y conceptuales de paisajes residuales mediante el desarrollo de prácticas artísticas colaborativas entre colegas artistas?

Desde una práctica de naturaleza didáctica como puede ser un Laboratorio Artístico, ¿se pueden develar imaginarios socioculturales de una nación desde un posicionamiento político, atravesados por las relaciones vivenciales y experienciales de los propios sujetos artistas con los espacios recorridos?

¿Cuáles pudieran ser algunos de los imaginarios socioculturales de la nación cubana que se develan en paisajes residuales cartografiados de forma subjetiva por la autora de esta tesis doctoral?

Teniendo en cuenta todas las interrogantes planteadas se hace necesario formular las siguientes hipótesis:

1.3.1 Hipótesis I: ¿Cómo el paisaje residual deviene en un espacio reflexivo para las artes visuales cubanas?

Se quiere demostrar cómo algunos artistas representativos de las artes visuales cubanas, en diálogo con artistas internacionales, han descubierto en paisajes residuales de Cuba, de manera consciente e inconsciente, un espacio reflexivo ideal para exponer problemáticas de crítica sociourbana y activar la memoria afectiva del lugar, o considerarlos reservorios de una biodiversidad que se debe conservar y proteger desde un «des-hacer poético» o una reutilización simbólica del residuo.

1.3.2 Hipótesis II: ¿Se puede expandir la dimensión formal y conceptual del paisaje residual desde prácticas artísticas colaborativas y un Laboratorio Artístico?

Se desea demostrar cómo mediante prácticas artísticas colaborativas entre colegas artistas, y un espacio de dinámicas de enseñanza-aprendizaje como lo es un Laboratorio Artístico, se puede expandir la dimensión formal y conceptual de paisajes residuales desde una mirada plural y de posicionamiento político.

1.3.3 Hipótesis III: ¿Se pueden develar imaginarios socioculturales cubanos en paisajes residuales al margen de los relatos oficiales, desde una práctica artística autoetnográfica?

Se persigue demostrar cómo en una sociedad como la cubana, donde los paisajes residuales son invisibilizados, se hace necesario activar desde el plano indagatorio de la teoría y la práctica artística autoetnográfica, imaginarios socioculturales de la nación cubana que subyacen en estos paisajes, para generar una conciencia ciudadana sobre silencios, sueños y esperanzas frustradas, como expresión de la mirada microhistórica de un país, al margen de los relatos oficiales.

Esta tesis estructurará pues sus bloques de contenidos en base a estas tres hipótesis.

1.4 Objetivos

1.4.1. Objetivos generales:

- Poner en valor los paisajes residuales de Cuba mediante una mirada entrecruzada entre la interpretación teórica y la práctica artística personalizada y colaborativa.
- Analizar mediante una práctica artística autoetnográfica cómo en paisajes residuales de Cuba subyacen imaginarios socioculturales, que son expresión de esas luces y sombras de una nación, al margen de los discursos oficiales.

1.4.2 Objetivos específicos:

- Investigar prácticas artísticas de artistas visuales cubanos en diálogo con propuestas artísticas internacionales que han encontrado en el paisaje residual, de manera consciente e inconsciente, un espacio para abordar problemáticas socioculturales de la nación cubana.
- Explorar la expansión de las cualidades formales y discursivas de los paisajes residuales desde una mirada diversa y con conciencia política mediante una práctica artística colaborativa y un Laboratorio Artístico basado en dinámicas de enseñanza-aprendizaje.
- Crear una cartografía subjetiva personal autoetnográfica sobre paisajes residuales de Cuba, que revele imaginarios socioculturales de la nación cubana desde una mirada microhistórica, al margen de los relatos oficiales.

1.5 Metodología

1.5.1 Metodología de investigación

El desarrollo de esta investigación de tipo cualitativo comparte un enfoque teórico y artístico. Se trabaja desde un marco interdisciplinar en tanto que conviven disciplinas como la semiótica, la geografía y la antropología. Se utiliza una metodología hermenéutica, inductiva, analítica y fenomenológica. Se basa en los principios de indagación, experimentación e interpretación de datos, informaciones proporcionadas tras la revisión y análisis bibliográfico de fuentes hemerográficas, materiales audiovisuales, entrevistas realizadas a artistas, en función de develar los presupuestos de la investigación. A la par, se induce a la exploración y reflexión en la propia praxis artística de la investigadora y sus colegas artistas, para posteriormente propiciar un proceso de análisis, que genere un conocimiento desde el arte y la subjetividad de cada sujeto creador, incluyendo a la autora de esta tesis doctoral.

La autoetnografía -como método utilizado en las cartografías subjetivas- ha contribuido a la búsqueda de paisajes residuales en Cuba. Se trata de tejer una serie de interconexiones entre ideas, conceptos, teorías de diversos campos disciplinarios y prácticas artísticas y sus contextos, en busca de esos imaginarios casi invisibles que habitan en paisajes residuales en Cuba.

El proyecto artístico se basa en la documentación de un itinerario por territorios de La Habana, Cuba, en una especie de travesía heredera de Dadá y los Situacionistas; y parte del concepto de la cartografía subjetiva propuesto por la artista visual cubana María Victoria Portelles en su tesis de licenciatura en Artes Plásticas *Manual para la conformación de una idea incompleta del mundo* (2004). Es una operatoria artística que se centra en las «experiencias de exterioridad», es decir, las implicaciones de tipo subjetivo, emocional y experiencial que uno como sujeto artista puede establecer con el entorno, desde y durante ese recorrido por un determinado territorio.

De igual modo, esta investigación sigue el principio del «Abordaje Triangular» propuesto por la educadora de arte brasileña, Ana Mae Barbosa, en su libro *A Imagem no Ensino* 1991, actualizado en 2009, el cual consiste en propiciar una enseñanza del arte desde el hacer arte, el leer la obra o el campo de sentido del arte y el contextualizarlo. Esto supone que la presente investigación potenciará un estudio de paisajes residuales desde la producción simbólica desarrollada por la autora, ya sea de manera personal o como resulta-

do de proyectos colaborativos con otros artistas y laboratorios artísticos. (Fig. 1) A su vez exige de un proceso de lectura de prácticas artísticas cubanas en constante diálogo con referentes internacionales como Carmen Rivero, Carmen Tortosa, Natalia Pastor y teóricos de diversos campos disciplinares, así como un análisis situado en contextos en los que se producen y formulan cada uno de los discursos de estos creadores. También se han realizado entrevistas a artistas cubanos como Reinaldo Cid, Daniel Antón, Alejandro Campins y Alain Cabrera, para profundizar en la lectura de las obras de los creadores y entender los propios paisajes residuales como un texto cultural.

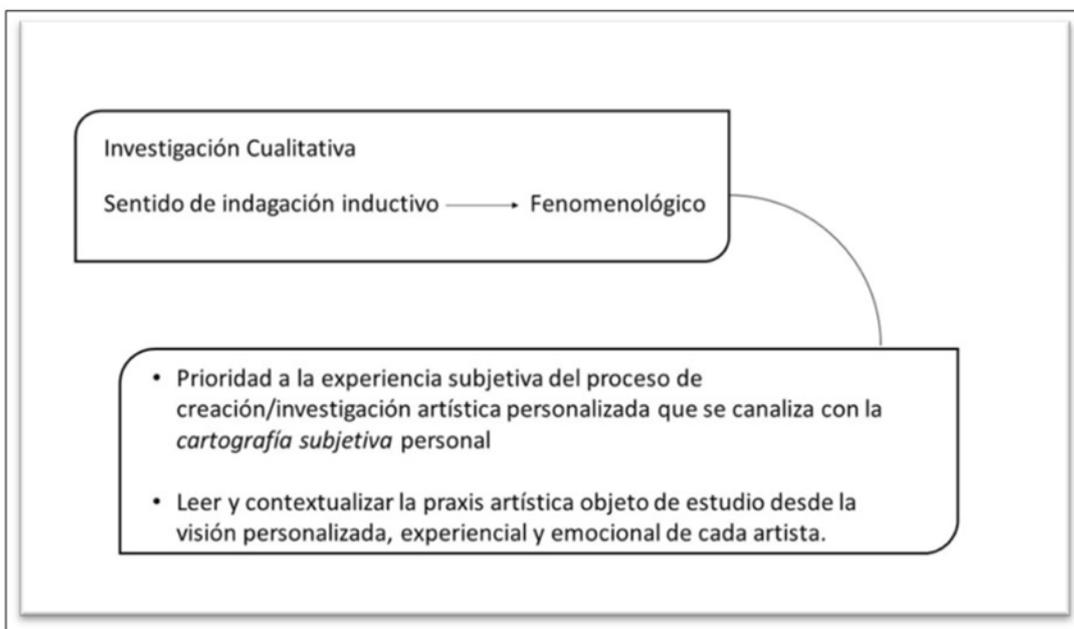


Fig. 1. Cuadro sobre Investigación cualitativa. Fuente: Autora

No persigue ser un estudio detallado y exhaustivo de las artes visuales cubanas que se han acercado a problemáticas socioculturales tomando como marco escenográfico los paisajes residuales, sino un diálogo con diversas propuestas artísticas que han abierto canales de crítica, reflexión y nuevos conocimientos sobre la temática objeto de estudio. De igual modo, la propia autora también genera trabajos artísticos que no pretenden ser concluyentes, sino un proceso creativo abierto y sujeto a evolución con el paso del tiempo. Se emplea la cartografía subjetiva como una herramienta artística que permite develar una experiencia vivencial y emocional sobre determinados paisajes residuales en su perenne invisibilidad dentro de la geografía cubana, y de esta forma exponer tanto sus cualidades topográficas como los imaginarios socioculturales que los habitan.

1.5.2 Fases metodológicas

La presente investigación doctoral se ha desarrollado mediante dos fases: fase de trabajo documental y fase de trabajo de campo; ambas formaron parte del cronograma propuesto. La fase de trabajo documental se ha centrado en la identificación de fuentes, dígase textos, obras de artistas visuales cubanos e internacionales, producciones audiovisuales, catálogos y eventos. Posteriormente, se realizó un análisis de todas estas fuentes documentales, para poder identificar los conceptos que se desarrollan en los capítulos de esta tesis y que provienen de diversos campos disciplinares, tales como «terrain vague», vacío urbano o ruina moderna, vestigios, memoria del futuro, «ruina al revés». Por otro lado, se analizaron aquellas herramientas epistemológicas expresadas por los propios artistas cubanos e internacionales, en entrevistas realizadas por la autora y en artículos especializados. Se realizaron resúmenes de ideas, conceptos clave, que funcionaran como punto de partida para la confección de la estructura capitular. Se parte de varios referentes para analizar desde un enfoque hermenéutico la producción artística cubana y sus diálogos con artistas internacionales, en función de los objetivos de la investigación.

A la par, se desarrolló la fase de trabajo campo desde un enfoque inductivo y fenomenológico. En un primer momento, la investigadora centraría sus dos primeros años 2021 y 2022, en realizar cartografías subjetivas, a partir de caminatas, textos y tomas fotográficas de paisajes residuales de Cuba, y la posibilidad de que se pudieran realizar también en la ciudad de Granada, España. Lamentablemente por condicionantes logísticas, las cartografías subjetivas se concentraron en la ciudad de La Habana, pero en ánimo de no perder las conexiones con España, y en especial con Granada, se establecieron diálogos con obras y colaboraciones artísticas con colegas artistas del otro lado del Atlántico.

Se realizaron caminatas por paisajes residuales de la ciudad de La Habana, conectados con la historia de vida de la investigadora, para registrarlas con tomas fotográficas y escritos. Todo ello conformó a las cartografías subjetivas de cada espacio recorrido. Son cartografías subjetivas que establecen un diálogo entre el texto (narración de la vivencia en el espacio recorrido escrito por la investigadora) y las imágenes capturadas.

De igual modo, otro de los momentos clave fue el desarrollo de obras artísticas de carácter colaborativo como resultado de participación en exposiciones y eventos y tomando como elemento discursivo diversas aproximaciones a paisajes residuales.¹ Asimismo, la puesta en marcha de un Laboratorio Artístico con jóvenes artistas de la Facultad de Artes Visuales,

de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, en los que cada uno potenció las caminatas con registros documentales de paisajes residuales ligados a sus marcos experienciales para develar imaginarios socioculturales de Cuba, fue esencial para la construcción de cartografías subjetivas de la autora de esta tesis. La conjunción de cada uno de estos procesos de trabajo de campo, fueron esenciales en la construcción de una mirada poliédrica a los paisajes residuales de Cuba, desde una práctica artística autoetnográfica y colaborativa.

1.5.3 Estructura capitular

En cuanto a la estructura capitular en el primer bloque titulado **Introducción** se presenta el marco motivacional, la hipótesis, objetivos, metodología, fases metodológicas y la estructura capitular de la presente investigación. Aquí se asientan las bases teórico-metodológicas de la investigación. El segundo bloque es **Paisajes residuales. Definiciones** y está conformado por el epígrafe *Paisaje residual. Definiciones*, en el que se exponen los conceptos de paisaje, territorio y lugar, para problematizar sobre el origen e interpretación del paisaje, reconocer los rasgos distintivos del paisaje residual y categorías colindantes como «terrain vague», vacío urbano, y la manera en que son percibidos por la sociedad contemporánea y el campo artístico. Con el epígrafe 2.2 *Paisaje residual como estética de la ruina moderna* se propone un bosquejo del concepto de ruina moderna y sus implicaciones estéticas, espacio-temporales, y artísticas, teniendo en cuenta que es uno de los elementos que conforman a los paisajes residuales. En el 2.3 *Paisaje residual. Oxímoron. Interpretación artística* se presupone el entendimiento de los paisajes residuales como espacios que se debaten entre pares binarios caducidad/pervivencia, presencia/ausencia, vida/muerte, atracción/repulsión, estetización/abyección, abandono/

¹ La impartición por la autora de esta investigación del Taller *Imaginarios Socioculturales en paisajes residuales desde las artes visuales cubanas y latinoamericanas* en el marco del Seminario Miradas Indisciplinadas al arte contemporáneo celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela, España entre el 5 y el 7 de octubre de 2022 como parte del Proyecto de Colaboración Internacional Establecimiento de una Red Yucatán-Cuba del programa Maestría en Arte Contemporáneo y Gestión Cultural, YUCUNET (2021-2024). Participación con la ponencia *Tejer la identidad desde la cartografía de paisajes residuales* en el II Congreso Internacional VIRTUAL CIVARTES: Diálogos entre las artes plásticas y visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación y con la ponencia colectiva: *Reflejos de lo intangible* en coautoría con Paula Garra y Dra. María Isabel Soler Ruiz. Este evento fue organizado por la Asociación Cultural Acción Social y Arte (AASA) en colaboración con el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén y el grupo de investigación HUM-862. España. Celebrado los días 18, 19 y 20 de julio de 2022.

apropiación, y procesos de inclusión/exclusión social. En este epígrafe se exponen resultados de un artículo realizado por la investigadora en torno al análisis de paisajes residuales en la cinematografía cubana desde las relaciones entre la inclusión/exclusión social. El tercer bloque **Sendero sociopolítico en las artes visuales cubanas** comprende los epígrafes 3.1 *Paisaje residual y crítica urbana. Destrucción*, 3.2. *Paisaje residual y crítica urbana. Preservación* y 3.3 *Paisaje residual y crítica urbana. Higienismo urbano*, los cuales se aproximan a la asociación de paisajes residuales con imaginarios relacionados con la destrucción, la preservación y el higienismo urbano en el espacio público, y cómo cada uno de ellos ha sido visibilizado por diversas propuestas artísticas. El cuarto bloque **Paisajes residuales. Memoria afectiva y ruina al revés** se compone de los siguientes epígrafes: 4.1 *Vestigios y memoria del lugar*, 4.2 *Sujeto y paisaje residual*, 4.3 *Paisaje residual y ruina al revés*. Estos se adentran en propuestas simbólicas que ponen el acento en las relaciones de memoria afectiva, emocional que se expresan entre el sujeto y lugares, que hoy devenidos en paisajes residuales, generan un acercamiento a estos desde una memoria del futuro (Lacruz y Ramírez, 2017), una memoria de la imaginación (Lanuzza, 2008), una reflexión sobre el tiempo que vino «después de» (Ana Neuburger, 2020) y la comprensión de los paisajes residuales como espacios donde confluyen la vida y la muerte (López, 2018); y cómo artistas visuales cubanos desde una operatoria artística de reutilización simbólica de los residuos, le otorgan una nueva vida. El quinto bloque **Sendero de una cartografía subjetiva** se conforma con los epígrafes 5.1 *Traspiés en el sendero*, el 5.2 *Prácticas cartográficas en la Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes, ISA* y el 5.3 *Cartografía subjetiva desde una práctica artística autoetnográfica*. En el epígrafe 5.1 *Traspiés en el sendero* se presentan reflexiones que realiza la investigadora a propósito de procesos de indagación creativa de naturaleza colaborativa que ha potenciado con otros artistas en el marco de exposiciones colectivas y eventos artísticos, mediante proyectos artísticos puntuales como: *Resiliencia urbana* (2021) (Cristina B. Navarro, María Z. Braidá y Anabel C. Fuentes), *Raíces en formación. Micropaisajes* (2022) (Isabel Soler y Anabel Caraballo Fuentes), *Reflejos de lo intangible* (2022) (Paula Garra, Isabel Soler y Anabel Caraballo Fuentes), que develan aproximaciones al paisaje residual desde la crítica sociourbana, el posicionamiento político y la invisibilidad social. En el 5.2 *Prácticas cartográficas en la Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes, ISA* se exponen los resultados de procesos de investigación/creación artística de un Laboratorio Artístico que surgió en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba en el año 2023, un contexto en el cual surgieron cartografías subjetivas creadas por la investi-

gadora mediante la conjunción de los resultados artísticos de jóvenes artistas visuales que se adentraron en la identificación de diversos imaginarios socioculturales en paisajes residuales ligados a sus marcos experienciales y vivenciales. Y en el 5.3 *Cartografía subjetiva desde una práctica artística autoetnográfica* se muestra la cartografía subjetiva desarrollada por la autora de esta tesis doctoral, como una herramienta artística y conceptual, que desde el diálogo entre el itinerario recorrido, fotografías y textos, y mediante el collage artístico, persigue visibilizar imaginarios socioculturales de la nación cubana desde una dimensión autoetnográfica, tomando como protagonista paisajes residuales que han formado parte de su trayectoria de vida. Una cartografía subjetiva que no persigue ser concluyente, sino que está en constante evolución, una vez que está mediada por las relaciones intersubjetivas que se establecen entre el sujeto creador y el paisaje residual como lectura de su realidad social. En las **Conclusiones** se generan nuevas preguntas más que posibles respuestas absolutas sobre esta investigación. Tras la **Bibliografía** se han añadido diferentes **Anexos** que se dividen en la compilación de entrevistas realizadas a artistas visuales cubanos y en las cartografías subjetivas que forman parte de esta investigación artística. Por último, el **Índice de Imágenes**, en el cual se expone una documentación visual de obras referenciadas en el cuerpo de la investigación. Podemos definir a esta tesis como una investigación de análisis crítico documental, de reflexión sobre los conceptos que se aproximan a la idea de paisaje residual y de creación artística cartográfica.

B2. Paisajes residuales. Definiciones

2.1. Paisaje residual. Definiciones

2.1.1 Paisaje, imagen y territorio. Dimensión perceptiva, afectiva y conceptual

2.1.2 Percepción e interpretación simbólica del paisaje

2.1.3 Geografías invisibles de paisajes residuales

2.1.4 Criterios semánticos del poder ideológico ante la mirada del artista

2.1.4.1 La significación artística del paisaje residual

2.1.4.2 La visibilidad del paisaje residual ante la cámara del artista cubano

2.2 Paisaje residual como estética de la ruina moderna

2.2.1 Ruina moderna. El abandono del paisaje

2.2.2 La materialidad descompuesta. Residuos de la ruina moderna

2.2.3 Memorias del tiempo sin historia

2.2.4 Futuro entrópico. Ruina moderna como antimonumento

2.2.5 Lo inactual como concepto del imaginario estético

2.3 Paisaje residual como oxímoron. Interpretación artística

2.3.1 Oxímoron I: Destrucción vital en el antimonumento

2.3.2 Oxímoron II: La atracción del paisaje en sombra

2.3.3 Oxímoron III: Exclusión inclusiva de lo social

2.3.1 Oxímoron I: Destrucción vital en el antimonumento

2.3.1.1 Construcción destruida vs destrucción construida. Adrián Fernández

2.3.1.2 Caminos de hierro entre la vida y la muerte. Alfredo Sarabia. Fajardo. Frank Thiel

2.3.1.3 La fachada antiarquitectónica. Carlos Garaicoa

2.3.2 Oxímoron II: La atracción del paisaje en sombra

2.3.2.1 La atracción abyecta. Julia Schulz-Dornburg

2.3.2.2 La experiencia del caminar en el vacío de lo presente

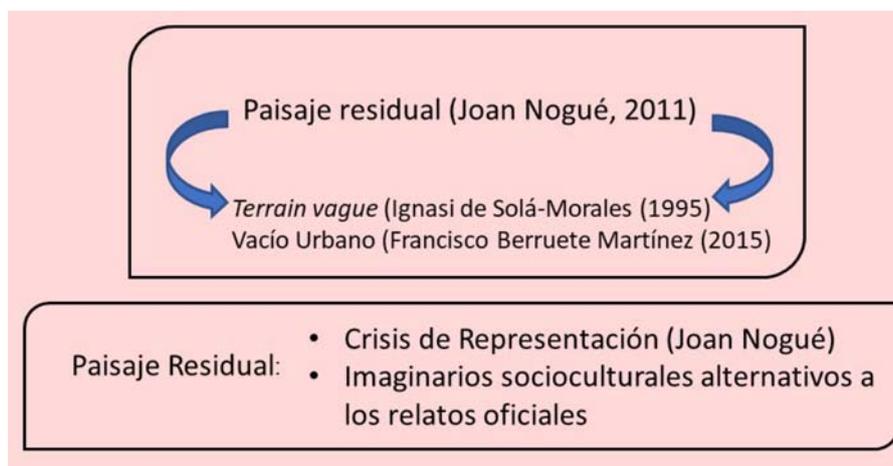
2.3.2.3 Atracción de la topofobia. Una revisión del espacio en sombra

2.3.3 Oxímoron III: Exclusión inclusiva de lo social

2.3.3.1 Apropiación lúdica del paisaje residual

2.3.3.2 El paisaje residual como escenario cinematográfico. Gerardo Chijona vs Carmen Rivero

2.3.3.3 Las paredes destruidas hablan. Daniel Antón



B2. Paisajes residuales. Definiciones

2.1. Paisaje residual. Definiciones

2.1.1 Paisaje, imagen y territorio. Dimensión perceptiva, afectiva y conceptual

Los conceptos de paisaje y categorías colindantes como territorio, lugar y paisaje residual guardan relación entre sí. En este texto se le otorgará importancia al concepto del paisaje para la cultura contemporánea, en especial a los paisajes residuales y sus significados para la sociedad actual. De ahí que valdría la pena interrogarse si los paisajes residuales, al mismo tiempo que son un reflejo de la crisis de representación de la que habla el geógrafo español Joan Nogué (2008), suponen también un repensar el pasado, presente y futuro de la sociedad contemporánea, y en especial de los imaginarios socioculturales de Cuba.

El paisaje conlleva una doble mirada, una doble naturaleza. Admite tanto un reconocimiento del territorio en su definición física como en su imaginario, en su representación artística, en la construcción de la imagen de ese territorio. El paisaje en una primera instancia se relaciona con el territorio. Según nos apuntan los investigadores Ramon Folch y Josepa Bru en el texto *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones* (2017): «el prefijo land- de las lenguas germánicas (*landscape, landschaft, landschap...*) o la partícula pais- de las latinas (*paisaje, paisatge, paysage, paesaggio...*) hacen referencia a un territorio singular, identificable y delimitable» (p. 57). Pero, el paisaje, no solo es una extensión de un territorio en dimensiones físicas, topográficas, sino que está mediado por la mirada del sujeto. Para su existencia, el paisaje demanda que sea leído, percibido, apreciado estéticamente por un observador.

Estas ideas han generado debate dentro de un campo interdisciplinario diverso incluido por arquitectos, historiadores, geógrafos y científicos, en torno a la identificación de la génesis del paisaje. El historiador de arte español, Federico López Silvestre (2009) en su artículo *El paisaje, ¿nace o se hace?* plantea que existen tres dimensiones importantes para entender la génesis del paisaje: una perceptiva, una afectiva o sentimental y otra conceptual (Fig. 2). En primer lugar, se trata de concebir al paisaje desde lo perceptivo, la visión concreta que se tiene sobre el territorio, ya sean los elementos más visibles o menos visibles dentro del mismo, los que están más lejos, o más cerca, o por sus propias propiedades cinestésicas. El principio medular que regula la percepción del paisaje es el de la filtración. El sujeto filtra esa realidad circundante mediante principios importantes como son: delimita-

tación, unificación y simplificación (López, 2009). El sujeto no logra percibir «el paisaje como una entidad autónoma y totalidad coherente sino es mediante el producto filtrado de las gestiones que a un nivel primario efectúa la mente» (op. cit, 2009).

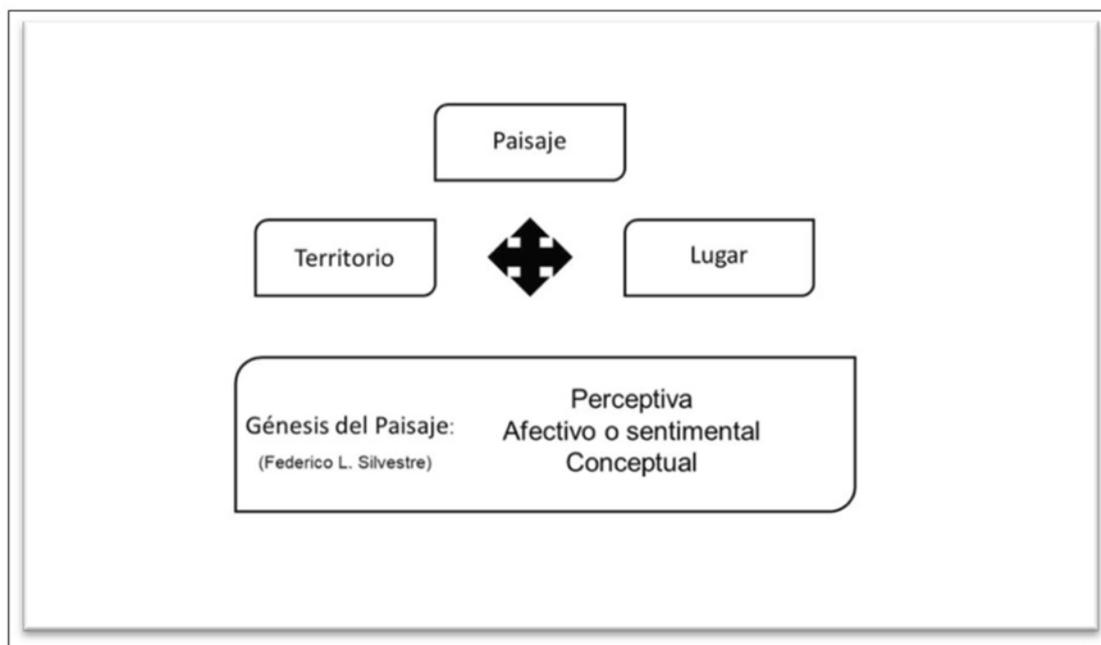


Fig. 2. Cuadro sobre Conceptualización del paisaje. Fuente: Autora

Otra dimensión sería el establecer relaciones sensibles (afectiva, sentimental) (López, 2009) con ese territorio, lo que implica que sea sentido, que se le otorgue valor, que genere un placer estético. Ahí entraría a jugar esa dimensión afectiva que el sujeto le imprime al territorio, ya no viéndolo como territorio en sí, sino como paisaje. Para muchos investigadores, el arte es capaz de otorgar esa dimensión de entender al paisaje, desde la contemplación estética. Uno de los máximos cultores de esta teoría² es el filósofo francés Alain Roger (2014) cuando expresa que «existen dos formas de artealización³ de la natura-

² Véase también a teóricos como Jacob Burckhardt, Kenneth Clark, Jean-Marc Besse entre otros.

³ La artealización es un concepto defendido por el filósofo francés Alain Roger en su texto *Breve tratado del paisaje* (1997) para referirse a dos modalidades de la operación artística, dos formas de intervenir en el objeto natural: in situ e in visu. Un concepto que lo relaciona con la operación de artealizar la naturaleza a partir de estas dos modalidades: una directa y otra por mediación de la mirada, esta última es la más difundida por los artistas. El término de artealización ya había sido utilizado por el filósofo francés Michel de Montaigne en su obra *Ensayos* (1580) para referirse a la naturaleza artealizada y posteriormente fue tomado este concepto por el filósofo francés Charles Lalo en su texto *Introducción a la estética* (1912), así como en otros textos publicados en ese mismo año por Benedetto Croce, en su *Bréviaire d'Esthétique*, y por Georg Simmel en su *Philosophie du paysage*, para referirse a la naturaleza estetizada por la mirada del artista. Esta teoría ya había

leza: una in situ, la otra de forma indirecta, in visu⁴, por mediación de la mirada» (p. 21).

Lo plantea de la siguiente manera:

La primera consiste en inscribir el código artístico directamente en la materialidad del lugar, en el terreno, en el zócalo natural: ésta es la artealización in situ. (...) La otra forma es indirecta: ya no se artealiza in situ, sino in visu; es decir, se opera sobre la mirada colectiva, a la que se le proporcionan modelos de visión, esquemas de percepción y de deleite. (Roger, 2014, pp. 67-68)

En tercer lugar estaría la dimensión conceptual del paisaje. Aquí se pone el acento en cómo el término de paisaje entraña la existencia del mismo. Ya el investigador francés John Brinckerhoff (2010) ha apuntado la existencia de conceptos para designar al paisaje y su variación de significados de una disciplina a otra, de una cultura a otra. El geógrafo francés, Agustín Berque (2009), defiende la noción de sociedad paisajera, como puede ser el caso de China, al cual le ha dedicado varios estudios, y que está dada porque dentro de su cultura se ha definido una palabra para designar al paisaje, de igual modo ha sucedido así en otros contextos. Esa sociedad «paisajera» se ancla en cómo el paisaje se enraíza en una cultura a través del lenguaje, el universo literario, arquitectónico, iconográfico; todo parte de una relación entre el ser humano y el paisaje en esa cultura. Esto entraña otro debate sobre hasta qué punto se necesita exactamente de una palabra, un término, un concepto, para designar la existencia del paisaje, si las sociedades no occidentales, e incluso el primer ser humano, desconociendo, o careciendo de este concepto, alcanzaron una relación vivencial, experiencial, perceptiva, estética y simbólica con el paisaje (López, 2009). Desde el paradigma occidental se ha privilegiado un estudio y revisión de la existencia del paisaje, en primera instancia desde su propia conceptualización, la cual varía en dependencia de cada contexto geopolítico, dígame Alemania, Francia, por solo citar ejemplos. Sumado a lo anterior, está la propia invención de paisaje que otorga el arte, en especial desde la autonomía que alcanza el propio arte en el Renacimiento. La comprensión del paisaje como hecho de contemplación estética en sí, tiene su génesis en el arte. «Para que hoy disfrutemos con la visión de los escenarios que ofrece el campo, el

sido manejada anteriormente por Haller, Voltaire, Diderot (Véase Roger, 2014, p. 21).

⁴ Véase también María Isabel Soler Ruiz y Amada Martínez-Arenas (2019), quienes hacen referencia a este término en su artículo *Mapas de la memoria. Un itinerario artístico*. Antropología Experimental, 19.

mar, la montaña, el bosque, la ribera o el desierto, ha sido necesario que poetas y pintores empezaran a proyectar su mirada estética y su intención artística sobre el mundo» (Maderuelo, 2007, p. 6).

2.1.2 Percepción e interpretación simbólica del paisaje

Sin embargo, la cuestión perceptiva *per se* del propio paisaje en parte se ha subvalorado, no entendiéndolo del todo, que más allá de una conceptualización, o los valores que le imprimió el propio arte al paisaje, han existido y continúan existiendo culturas, que perciben, sienten, valoran y generan relaciones emocionales y simbólicas, mágico- religiosas con el paisaje, desconociendo completamente sus implicaciones artísticas y epistemológicas.

De ahí que es importante tener en cuenta, que el paisaje es una construcción cultural como apunta Javier Maderuelo (2005) cuando expone:

El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro. (p. 17)

Está mediado por una constante reinvención por parte del sujeto, ya sea por corrientes epistemológicas en boga, como por las relaciones experienciales y emocionales que se entablan con el paisaje. Depende de la interpretación que cada cultura le otorga en función de su historia, su identidad, sus costumbres, su manera de comprender el mundo, y de la forma emocional en que también es percibido el paisaje por los sujetos de esa comunidad, ese contexto en específico.

A propósito de lo anterior, nos plantea, el geógrafo español, Joan Nogué en el texto *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008):

El paisaje, por tanto, puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de la de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de descodificación de los símbolos, puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce. (p. 11)

Estas ideas ponen de relieve que se requiere de una descodificación del paisaje por parte del sujeto, y que conlleva un ejercicio de interpretación complejo, en tanto se trata de una realidad en constante transformación, ya sea por condicionantes ambientales, meteorológicas, históricas, culturales, emocionales, o por la acción del ser humano sobre este, y a su vez mediado por cómo se lee socialmente el paisaje dentro de esa cultura en cuestión.

La interpretación de un paisaje, no es más que una experiencia intersubjetiva basada en el principio de la contemplación. Ese principio de contemplación desde la mirada que propone el sujeto sobre el paisaje, entraña un proceso de percepción sensorial, lo cual implica que no solo se privilegia el sentido de la vista, sino que alcanza una dimensión de multisensorialidad, en la cual el oído, el olfato también forman parte de ese proceso de mediación, en el que se filtra la realidad circundante a partir de los fenómenos físicos y la interpretación cultural. Se debe tomar en consideración que «la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla» (Maderuelo, 2005, p. 38). Esto implica no solo entender el paisaje desde su dimensión física, sino entenderlo como un lugar, ligado a elementos tanto tangibles como intangibles, y que el sujeto le otorga sentido, significación. El lugar posibilita la estabilidad de una interacción emocional, un vínculo existencial entre el entorno y la experiencia personal del sujeto. Y como dato curioso, nos señala Nogué (2015): «puede incluso que el sentido de lugar no emane sólo de relaciones prolongadas y estables con un emplazamiento físico, sino que quizá pueda adquirirse también a través de experiencias móviles, transitorias e incluso efímeras» (p. 143), algo que puede asociarse cuando con el «no-lugar» propuesto por Marc Augé (1992) deviene un lugar de significación para determinadas personas, o cómo los propios paisajes residuales, invisibles para la gran mayoría, se vuelven un lugar para otros, ya sea por solo un momento. El lugar, no es una entidad cartografiable y medible desde un paradigma científico, sino que es el propio ser humano, el encargado de construir un lugar y dotarlo de significación, bajo su marco experiencial y emocional.

En la sociedad contemporánea estamos inmersos en una sobresaturación de paisajes, ya sea en la realidad física o en el campo de lo virtual, ya sea mediante la artealización in situ, o in visu. Esta sobrecarga de experiencia estética sobre el paisaje, ha traído consigo un anestesiamiento social, una insensibilidad hacia el paisaje por el propio sujeto, o más bien por determinado tipo de paisajes como pueden ser los paisajes residuales, que se definirán en breve. De ahí que el acto de caminar, atravesar con nuestros cuerpos los paisajes que se descubren a cada paso, nos comenta Laura Apolonio (2020), ayuda a ampliar nuestra con-

ciencia del mundo, «el caminar representa una manera de despertar nuestro sistema perceptivo anestesiado» (p. 114).

2.1.3 Geografías invisibles de paisajes residuales

Dentro de la Geografía Cultural, los teóricos han identificado a la llamada «geografía de la invisibilidad» (Nogué, 2011) para referirse a aquellos paisajes que pasan inadvertidos en la arquitectura, el urbanismo y las investigaciones geográficas. En ella forman parte los paisajes residuales, término acuñado por el geógrafo español Joan Nogué (2011) para definir a esos terrenos baldíos, descampados, antiguos complejos productivos e industriales que cumplieron una función determinada, y que han sido abandonados, olvidados y desterrados dentro de la aldea global por diversas coyunturas sociopolíticas y económicas, e, incluso, espacios inacabados que se pueden encontrar en cualquier territorio. Los paisajes residuales pueden ser entendidos como paisajes generados por proyectos urbanos inconclusos, el fracaso de políticas urbanísticas, el impacto de fenómenos meteorológicos o acciones bélicas, que se vuelven vacíos de significado y en casi completa soledad como una metáfora de la sociedad apocalíptica o distópica; o por su naturaleza residual y obsoleta ligada a los paisajes del abandono o la destrucción asociados con el fenómeno de la muerte; o como paisajes basura en los que encontramos residuos resultantes de la descomposición de productos orgánicos y artificiales como los vertederos controlados e incontrolados.

La proliferación de lo que en esta investigación será definido como paisaje residual también ha estado condicionada por lo que el urbanista y paisajista norteamericano, Earle Draper designó en 1937 como «urban sprawl» o dispersión y expansión urbana (Thomas J. Nechyba y Randall P. Walsh, 2004), lo cual consiste en la explotación intensiva del espacio citadino ligada al crecimiento y a la descentralización de funciones residenciales, económicas y de servicios, que empiezan a ocupar territorios en las zonas de la periferia. Otros factores importantes, es que se ha expandido la «tematización» de las ciudades a partir del «copy&paste» (Muñoz, citado por Nogué, 2009), la especulación inmobiliaria, y programas de desindustrialización o deslocalización de las industrias en diversos contextos a nivel global.

Las intensas «dinámicas de metropolización», y urbanización difusa y dispersa, según el geógrafo Joan Nogué (2007), provocan transformaciones territoriales, ambientales y pai-

sajísticas, originando en las ciudades una alta fragmentación y el surgimiento de los llamados paisajes de frontera, los cuales son híbridos, fracturados, inestables (p. 20). Lo anterior ha desencadenado, según comenta este mismo autor en 2011 que, en estos espacios, ya sean metropolitanos, periurbanos o suburbanos, o en las ciudades, se desplieguen:

(...) paisajes del deterioro, del deshecho⁵, del rechazo, que pueden ser catalogados como paisajes residuales, entendiendo el término residual⁶ vinculado al propio residuo como objeto, como a su connotación relativa a aquello ‘secundario’, ‘sobrante’, ‘superfluo’ y, por tanto, banal, irrelevante, prácticamente invisible. (p. 5)

Sus cualidades guardan relación también con el concepto «terrain vague»⁷ propuesto en 1995 por el arquitecto español Ignasi de Solá-Morales (2002), quien lo define como:

Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección hacia la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. (...) Son sus bordes faltos de una incorporación eficaz, son las islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana. (...) En definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como su contraimagen, tanto en el sentido de su crítica como en el de su posible alternativa. (p. 120)

⁵ (Hace referencia a lo que se deshace). Véase *Spazi-rifiuto, spazi-scoria, spazi-scarto* (1993) de Ipolito Pizzetti. Revista *Casabella* (Pizzetti, 1993 citado por Igualada, 2018). Véanse también textos como *Espacio basura* (2007) de Rem Koolhaas y obras del artista canadiense Edward Burtynsky. (B. 9 Índice de Imágenes)

⁶ Véase Claudio Curzio de la Concha. *El origen y las características de los fragmentos urbano-públicos residuales*. Cuadernos Geográficos, 42 (2008-1), 53-82.

⁷ Precisa que la palabra francesa *vague* presenta un origen latino y germánico. Este último de la raíz *vag-wogue* se refiere al oleaje, a las ondas del agua, y tiene un significado que no es ocioso retener: movimiento, oscilación, inestabilidad y fluctuación. Sus dos raíces latinas que confluyen en el término francés *vague*. En primer lugar, *vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum* en inglés, es decir *empty*, *unoccupied*, pero también *free*, *available*, *unengaged*. Propone entender entonces el concepto de vacío, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación. De igual modo especifica que hay un segundo significado que se superpone al de *vague* en francés como *vacant*. Este es el del término *vague* procedente del latino *vagus*, *vague* también en inglés, en el sentido de *indeterminate*, *imprecise*, *blurred*, *uncertain*. De nuevo la paradoja que se produce en el mensaje que recibimos de estos espacios indefinidos e inciertos no es necesariamente un mensaje solo negativo (Solá-Morales, 2002, p. 187).

Este concepto constituye uno de los principales antecedentes de lo que en la actualidad los geógrafos, arquitectos y urbanistas identifican con el término de vacíos urbanos⁸; de sus disímiles definiciones, la autora de estas líneas se identifica por la defendida por el arquitecto español Francisco Berruete Martínez (2015): «(...) Zonas en ruinas o destruidas, emplazadas en áreas que ya formaron parte del conjunto de la ciudad, que de una manera figurada instan su reconstrucción. (...) Son lugares abandonados con un potencial para convertirse en espacios transformadores» (p. 42).

Los paisajes residuales suelen compartir características comunes con conceptos como el «terrain vague» (Ignasi de Solá-Morales), los llamados vacíos urbanos e incluso con los «no lugares» (Marc Augé), de ahí que en ocasiones resulta complejo establecer demarcaciones entre cada una de estas categorías colindantes. Los paisajes residuales pueden encontrarse en disímiles territorios. Sus cualidades paisajísticas propician que sean rechazados, silenciados y olvidados, y por lo general, que no sean tan proclives a programas de reanimación urbana.

Ya se había apuntado acerca de la legibilidad semiótica del paisaje, la cual implicaba la presencia de un sujeto capaz de decodificar la información que le brinda el paisaje, y que esto también condiciona la propia experiencia emocional que entabla la persona con el paisaje. Pero, qué sucede con este tipo de paisajes residuales, donde el proceso de interpretación cultural, de mediación que ejerce el sujeto sobre estos, se torna compleja, al no ser un territorio en código abierto, en continua transformación, donde es difícil delimitar sus relaciones temporales de pasado, presente y futuro, y donde impera el desorden, lo fragmentado, lo disperso. Todo lo anterior genera en el sujeto un anestesiamiento social, una abulia, una total insensibilidad hacia el paisaje.

A propósito de esta problemática, Joan Nogué (2010) atendiendo a esta crisis de representación que se desencadena en este tipo de paisajes plantea lo siguiente: «los territorios parecen no poseer discurso y de los paisajes parece haberse esfumado su imaginario cuando su legibilidad se vuelve extremadamente compleja, tan compleja que se acerca a la invisibilidad» (p. 130). Se produce una disyunción entre el paisaje instituido socialmente, contextualizado en un espacio y lugar determinado, y que responde a las lógicas de una cultura que promueve y legitima socialmente ese arquetipo de paisaje para la sociedad en general (Nogué, 2010), con respecto al paisaje que forma parte de nuestra vi-

⁸ Otras categorías para catalogar a los vacíos urbanos son: *dead lands, waste lands, terrain vague vacant land, derelict land, superfluous landscapes, loose spaces, blank areas, dross, no man's land, le tiers paysage, transgressive zones, zero landscape*, etc. (Grávalos y Di Monte, 2016).

da diaria, paisajes heredados entre los que se encuentran los paisajes residuales ligados a su constante invisibilidad. Esto se debe a que para el sujeto contemporáneo, ya sea mediado por sus sentidos, o por lo que cultura ha legitimado socialmente como paisaje, este tipo de paisajes residuales no encajan con la visión de cómo se ha aprendido a mirar y comprender el paisaje en su cultura.

Joan Nogué (2010) cuestiona cómo la sociedad contemporánea ha sido incapaz de generar nuevos paisajes con fuerte legitimidad social y simbólica, en especial en esos territorios degradados y fracturados como vendrían siendo los paisajes residuales.

2.1.4 Criterios semánticos del poder ideológico ante la mirada del artista

La significación del paisaje supone también el valor semántico que la propia cultura le otorga, así como lo que el propio poder visibiliza o invisibiliza, lo que cualifica o no como paisaje arquetípico de una sociedad, lo que se legitima o no socialmente como paisaje, teniendo en cuenta la reproducción de códigos de dominación colonial, ideológicos impuestos a determinado grupo social, comunidad, o contexto en específico. A propósito de esta asociación con el componente ideológico es importante lo que apunta el geógrafo italiano, Claudio Minca en el texto *El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno* (2008):

La batalla del paisaje es y será una batalla del control político e ideológico de los significados que asignamos a nuestra relación con el espacio y por eso, en ocasiones, se arriesga en convertirse en un instrumento perjudicial para paralizar algunos sujetos (y no otros) en una especie de congelación mortal, una congelación que nos deja libres sólo para consumir ese espacio y ser literalmente subyugados por los modelos sociales que a través del paisaje son transmitidos e impuestos. (p. 227)

Ese control político e ideológico impuesto por el poder aplica criterios valorativos sobre lo qué legitimar y visibilizar como paisaje arquetípico de una nación, anclado en referentes identitarios, históricos y culturales. Bajo esta concepción no encajan los paisajes residuales, que son una expresión a nivel social de la crisis de la representación del paisaje (Joan Nogué, 2008), por lo cual se silencian, se borran, se maquillan, con la finalidad de invisibilizarlos dentro del tejido social, ya sea por la acción del poder o del propio sujeto en su interacción con estos.

Los paisajes residuales están relacionados con imaginarios socioculturales que nos hablan de las relaciones espacio-temporales pasado, presente y futuro; solo que son imaginarios sociales y culturales contemporáneos desde los umbrales, desde los márgenes, alternativos a los relatos oficiales. Por lo cual, son paisajes que necesitan ser cartografiados, fotografiados, hacerlos visibles desde otros resortes expresivos, como puede ser en este caso la función que puede asumir el arte. Todo esto supone, también que el acto de caminar como operatoria cotidiana y a su vez de naturaleza artística, implica una reapropiación de los espacios recorridos, de aquellos invisibilizados, como una manera de generar nuevas representaciones mentales, pensamiento imaginal, lecturas interpretativas de ese paisaje (Apolonio, 2020).

2.1.4.1 La significación artística del paisaje residual

El paisaje residual también puede ser percibido desde la mirada artística, y de esta manera hacer visible lo invisible. Estos paisajes se caracterizan por su ambigüedad, por lo cual generan incertidumbre, indiferencia y decepción, sin embargo son los artistas los que se acercan a estos sin ningún tipo de prejuicios. La exposición colectiva *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (*Nuevas Topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre*), comisariada por William Jenkins, en el Museo Internacional George Eastman House de Fotografía y Cine, en Rochester, Nueva York, desde octubre de 1975 hasta febrero de 1976, representó una ruptura en la representación del género del paisaje tradicional dentro del lenguaje fotográfico contemporáneo. En esta muestra participaron fotógrafos norteamericanos como Robert Adams (1937), Lewis Baltz (1945-2014), John Schott (1944), Nicholas Nixon (1947), Frank Gohlke (1942), Joe Deal (1947-2010), Henry Wessel (1942-2018), Stephen Shore (1947), y la pareja de artistas alemanes Bernd (1931-2007) & Hilla Becher (1934-2015). Se dinamiza una mirada a espacios cotidianos y anodinos (aparcamientos, suburbios, gasolineras, carreteras secundarias, áreas rurales...) (Bisbal, 2016), alejados de los códigos naturalizados sobre las aproximaciones al paisaje tradicional. Con esta exhibición se pone en valor un paisaje alterado por las fuerzas antrópicas, para generar una crítica sociourbana sobre las dinámicas de producción y consumo que han propiciado alineación, estandarización y esterilidad de los espacios ubicados en zonas periféricas de territorios de Estados Unidos. Dentro de los artistas que destacan en esta exposición, se pueden mencionar a Robert Adams, Lewis Baltz y los Becher, quienes se aproximan con sus obras a los paisajes resi-

duales. Desde la década de los cincuenta, la pareja de fotógrafos alemanes, Bernd & Hilla Becher, registró complejos industriales y de ingeniería (torres de agua, altos hornos o castilletes de extracción minera) derivados de programas de desindustrialización desde mediados de las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, a causa de la crisis en las industrias mineras y siderúrgicas en la Europa del Norte (Ronald Alley, 1981 citado por Colorado, 2013). Sus obras, siguieron la estética de la Nueva Objetividad alemana y se caracterizan por la objetividad y la neutralidad (Colorado, 2013). Fueron uno de los iniciadores, en hacer visible, lo que apuntaba Alain Roger (2014), que ya desde la década de 1980, e incluso antes, «los artistas no solo estaban identificados con los paisajes rurales o escenarios naturales, sino que sentían gran interés por los espacios de decepción y desecho, como vertederos, espacios baldíos, zonas industriales abandonadas» (p. 122). De igual modo, la investigadora, Ana M. Moya Pellitero (2011), plantea que «los Becher influyeron en una sensibilidad colectiva hacia las zonas industriales abandonadas, (...) y que estos espacios industriales en ruinas han adquirido determinadas cualidades estéticas y emocionales, que han devenido paisajes» (p. 85).

La Escuela de Vancouver, también contribuyó a la visibilización de paisajes periféricos. Es una generación de fotógrafos, herederos de la fotografía conceptual, que se agrupan en esta ciudad de Canadá a mediados de la década de los ochenta. Aquí sobresalen figuras como Jeff Wall (1946), Roy Arden (1957) y Stan Douglas (1960). Se pudiera mencionar el fotoensayo *Landscape Manual* (1969-1970)⁹, del artista Jeff Wall. Se trata de un folleto con páginas fotocopiadas, con instantáneas en blanco y negro sobre el paisaje suburbano estandarizado y desvalorizado de zonas periféricas de Vancouver, y con texto mecanografiado y anotaciones realizadas a mano por el propio artista (Delgado, 2018). Es válido señalar, que si bien estas imágenes se acercan más a los «no lugares» (Marc Augé), que ya habían sido recreados en obras como *Twenty six Gasoline Stations* (1962) de Edward Ruscha¹⁰ y el proyecto *Homes for America* (1966) de Dan Graham, en las obras de Jeff Wall y la de sus colegas, se percibe una sensibilidad por esos paisajes periféricos dentro del género fotográfico distanciados de las maneras tradicionales dentro de la Historia del Arte

⁹ Presentada por vez primera en la exposición *Four Artists* en la Fine Arts Gallery de la University of British Columbia en 1970. En 1969, realizó el ensayo *Landscape Manual* (Delgado, 2018).

de percibir el paisaje hasta ese momento (V́ctor del Ŕo, 2010). A Roberth Smithson con su fotoensayo *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967), New Jersey (1967), publicado en *Artforum* en ese mismo ańo, le interesa hacer visible ese paisaje entrópico. Un paisaje derivado del desequilibrio que ha generado la propia sociedad de consumo capitalista ligado al vertiginoso crecimiento económicodesmedido forjado en los ideales de progreso. De esta manera documenta sitios destruidos, consecuencias del abandono industrial y la suburbanización, sin ningún tipo de pretensión ecologista, sino con la intención de hacer visible desde su creación artística los valores estéticos que percibía en este tipo de paisaje. Smithson se sentía fascinado por esos espacios surgidos de los procesos de construcción, esas ruinas prematuras que no pueden llegar a ser catalogadas como tal, en tanto aparecen antes que una edificación aparezca en el paisaje, en lugar de surgir con el paso del tiempo. «De esta manera se descubre el paisaje entrópico como aquel caótico y residual, como el “otro” paisaje que ahora adquiere un valor estético» (Alcaina, 2016, p. 1). En años más recientes, en el filme *Home* (2009) del fotógrafo francés Yann Arthus-Bertrand se pone de manifiesto la degradación que ha sufrido el paisaje en la escena contemporánea por cuestiones medioambientales, en especial por la acción del ser humano sobre el planeta tierra. El paisaje y sus diversas transformaciones morfológicas vuelve a ser una temática de reflexión dentro del panorama artístico y de investigación cultural.

2.1.4.2 La visibilidad del paisaje residual ante la cámara del artista cubano

En el caso del contexto cubano en primer lugar se debe especificar que existe una tradición paisajística asentada en el romanticismo del siglo XIX en la pintura y que a finales de este siglo y principios del XX tendrá su máximo apogeo con la generación del Cambio de Siglo y la vanguardia plástica cubana. Uno de los principales cultores, con obras que dialogan con los paisajes residuales a partir de la década de los noventa, es el artista plástico cubano Tomás Sánchez. Sus obras *Basurero* (1991), *Basurero de colores bajo la tormenta* (1991) y *Basurero oval* (1991) juegan con el descarte, lo desechado, privilegiando sus cualidades estéticas. En palabras de la investigadora cubana, Adriana López-Labourdette (2019): «(...) la serie, devenida ella misma isotopía del vertedero, se repite, se acumula y va delineando ciertos rasgos de este espacio particular» (p. 42).

¹⁰ Este artista californiano hizo varios libros que catalogaba como la “antifotografía”: *Twenty-six Gasoline Stations* (Veintiséis gasolineras), de 1962, *Some Los Angeles Apartments* (Algunos apartamentos de Los Ángeles), de 1965, y *Every Building on the Sunset Strip* (Todos los edificios en Sunset Strip), de 1966 (Blanco, 2015).

Dentro de la plástica cubana, la fotografía ha desempeñado una función importante en la visibilidad de la temática objeto de esta investigación. Resulta interesante el análisis que realiza la historiadora del arte cubana Grethell Morell (2013), quien ha identificado cuatro modelos u órdenes sobre diversas maneras de discursar con relación al tema de la ciudad en la fotografía cubana¹¹ a mediados de los 2000:

Uno primero que ve el trabajo directo sobre la urbe, sin adornos metafóricos, con un sentido, ya sea estético o conceptual, indiviso. Este se manifiesta formalmente mediante vistas de detalles arquitectónicos, de piezas, señales o fachadas. Un segundo, donde prima la objetualización de la ciudad o de sus espacios cívicos; expresándose en imágenes con un amplio margen a la idealización de lo retratado. O lo que de otro modo se nombra ficcionar el documento. Un tercer tipo que esgrime la arquitectura como referente para configurar un discurso no necesariamente arquitectónico. Y un último patrón que aúna la arquitectura como vía de ilustración cultural y reflejo de identidad (...). Modelos que conviven en íntegra armonía (párr. 9).

En este sentido, las obras de artistas visuales cubanos que se han aproximado a los paisajes residuales de Cuba, han jugado con la combinación de las tres primeras categorías de acercamiento temático que refiere esta investigadora. Algunos artistas visuales cubanos ya sea en el campo de la fotografía o en otros lenguajes expresivos serán analizados en los siguientes epígrafes. Son artistas que toman como referentes paisajes residuales que forman parte de la geografía cubana, para reflexionar sobre la historia, la memoria, silencios y olvidos e imaginarios urbanos y socioculturales de Cuba. En específico en esta investigación, se asume comprender cómo desde las artes visuales cubanas se han revisionado, interpretado, y se han hecho visibles los paisajes residuales mediante diversas perspectivas discursivas, no solo entendiendo sus cualidades físicas, sino los imaginarios asociados a estos espacios, relacionados con su pérdida de identidad, sus conflictos territoriales, las borraduras del pasado, la falta de políticas de gestión urbana, la memoria afectiva y emocional del sujeto en su interacción con estos, las problemáticas de inclusión/exclusión social que se generan en estos paisajes, y las relaciones dicotómicas, duales como vida/muerte.

¹¹ El I y II Evento Paisaje en los años 2012 y 2014 respectivamente organizado por la curadora cubana Noemí Díaz Vilches del Museo de Arte Colonial del Centro Histórico de La Habana (Díaz, 2012).

2.2 Paisaje residual como estética de la ruina moderna

2.2.1 Ruina moderna. El abandono del paisaje

Como parte de la conceptualización de los paisajes residuales, el geógrafo español Joan Nogué (2011) los ha caracterizado como paisajes en ruinas. Los paisajes residuales están conformados por basura, desechos, residuos y también zonas ruinosas derivadas, entre otros factores, del derrumbe, deterioro, abandono, indolencia ciudadana, ausencia de gestión urbana en determinadas edificaciones, causas meteorológicas, desastres bélicos, o de la desindustrialización.

En los paisajes residuales emerge lo que varios investigadores han catalogado como la ruina moderna o *new ruin* (Macaulay, 1953) para designar aquella que había surgido tras los acontecimientos bélicos¹² y los procesos de desindustrialización desde mediados del siglo XX y que llega hasta nuestros días, en contraposición a la llamada ruina clásica ligada al pasado glorioso de la historia universal y a la consolidación del poder político de los Estados-Nación Modernos. Esta ruina moderna, es la llamada «ruina al revés»¹³ o ruinas en reversa, nomenclatura que acuñó R. Smithson en su obra *Un recorrido por los monumentos de Passaic* (1967) cuando descubrió ese paisaje entrópico: «ese panorama cero parecía tener ruinas al revés, esto es, todas las nuevas construcciones que finalmente se construirían. Esto es lo contrario de la «ruina romántica» porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos sino más bien llegan hasta la ruina antes de ser construidos» (Smithson, 2006, p. 19). La ruina moderna también ha sido catalogada como pre-ruina (Scheiderbauer y Yeregui, 2007), ruinas sin esplendor (Nogué, 2011), ruinas modernas (Schulz-Dornburg, 2012), ruinas contemporáneas, arquitectura non finita (Carnicero, 2016 citado por Yeregui, 2022), para designar a aquellas construcciones inacabadas que se proyectaron para un futuro y apenas lograron consolidarse en el presente por políticas económicas y socioculturales ligadas a crisis en el programa inmobiliario o crisis económicas locales o internacionales, entre otras problemáticas, como la obsolescen-

¹² Véase la obra de Jane & Louise Wilson y del artista visual cubano Alejandro Campins su serie *Letargo* y la artista visual española Rosell Meseguer. Véase la exposición virtual *El bunker como excusa*, con curaduría de Pablo Ángel Barrios Martínez, en Galería Arte Informado, en el año 2021. (B9. Índice de Imágenes)

¹³ El término de ruina al revés en el epígrafe 4.3 *Paisaje residual y ruina al revés* se hará referencia para hablar como los paisajes residuales, no deben ser entendidos como espacios muertos, sino como el comienzo de algo y no como un final, según las investigaciones aportadas por el historiador e investigador español, Federico López Silvestre acerca de este concepto.

cencia programada, ha generado igualmente ruinas emergentes que ya forman parte de nuestros paisajes cotidianos. Son espacios contradictorios en tanto que se concibieron para el futuro, se convirtieron en pasado y nunca tuvieron un presente (Celeste Olalquiaga, 2016 citado por Bravo y Aguilera, 2016, min.6-7).

La modernidad, en su impulso acelerado por construir un futuro, va negando el pasado que aparece como ruina moderna, lo que genera un extrañamiento con respecto al ideal de progreso. Además, «estas obras nunca llegaron a *ser*, no son ruinas *de* algo, porque ese *algo* nunca existió» (Nogué, 2010, p. 22). Esto se asocia con las edificaciones inacabadas o acabadas y jamás utilizadas, o cerradas y abandonadas al poco tiempo de su inauguración, englobadas bajo la catalogación de *arquitecturas interrumpidas* (Giordanelli, 2019).

2.2.2 La materialidad descompuesta. Residuos de la ruina moderna

La ruina moderna puede leerse como el fracaso de ese proyecto moderno civilizatorio asociado a la eficiencia tecnológica, el funcionamiento preciso y la monumentalidad estética, ligada a esos grandes complejos industriales y edificaciones de variada naturaleza. Propician una lectura contrahegemónica ante los preceptos de tiempo lineal, ideales de progreso, libertad y la razón propios de la modernidad.

Si la ruina romántica se asoció en su origen al principio de autenticidad y legitimación del poder, la moderna nos habla del fracaso del proyecto moderno que se ha erigido sobre la base de la apropiación, ocupación, desocupación y reemplazo de territorios, dejando a su paso, como dijera W. Benjamin, un «ciclo repetitivo de ruina y devastación» (Benjamin, 1999, p. 468, citado por Edensor, 2013).

Su materialidad va más allá del propio proceso de destrucción. Se percibe como un fragmento de algo mucho mayor, que genera una sensación de indeterminación e incertidumbre por su historia, por lo que fue o por lo que iba a llegar a ser. Pareciera como si se estuviera delante de un rompecabezas que le faltaran fichas, y aunque se intente una y mil veces, no se puede llegar a conocer los orígenes de cada una para completar la imagen. Está sumergida en un proceso continuo de descomposición y transformación. Esto guarda relación con las diferencias que se perciben entre la ruina clásica y la moderna descritas por Olsen & Pétursdóttir (2014):

La ruina antigua está limpia, fosilizada y terminada; de alguna manera está totalmente arruinada. Y es en este estado estable y finalizado en el que se cuida, conserva y admira como patrimonio. Las ruinas del pasado reciente, por el contrario, se manifiestan en el proceso continuo de convertirse en ruinas, donde el arruinamiento mismo, el proceso activo de marchitamiento y decadencia, se pone de manifiesto y atrae nuestra atención. Están como atrapadas en un estado de «desecho inacabado» (Hetherington, 2004), y puede ser que este estado transitorio, su existencia intermedia y no pertenencia, haga que las ruinas del pasado reciente sean tan perturbadoras. (Olsen & Pétursdóttir, 2014, p. 27, citado por Yeregui, 2022)

Su materialidad también revela el empleo de materiales de naturaleza industrial como hormigón armado, vidrio y metales, que indican una perdurabilidad diferente con respecto a la piedra de la ruina clásica, rasgo que asegura (Huysen, 2008) que el envejecimiento de la ruina moderna no ofrece la dignidad que ha instaurado el uso de la piedra dentro del imaginario colectivo. Se podría señalar que ha sido la propia humanidad la que le ha otorgado esa distinción en función de tradiciones culturales ya asentadas, como el valor del trabajo manual, que alcanzó gran popularidad en las edificaciones que hoy nos llegan como ruinas clásicas, en comparación con las propiedades de materiales provenientes de la industria cuyo empleo más estandarizado genera una pérdida de un carácter de individualidad en este trabajo (Yeregui, 2022).

También nos revela un disfrute por «una tactilidad analógica de un residuo que nos habla de una sensibilidad cultural que está en desaparición» (Celeste Olalquiaga, 2016, citado por Bravo y Aguilera, 2016, min.6-7). A pesar de que esta ruina moderna pueda formar parte de estos paisajes residuales, sucios, peligrosos, nauseabundos, se localizan en espacios donde puedes tocarlas, palparlas y hasta destruirlas, con una libertad total en comparación con el respeto, la solemnidad y los protocolos de conservación que hay que seguir para entablar un diálogo con la ruina clásica.

2.2.3 Memorias del tiempo sin historia

La pluritemporalidad y la indeterminación de este tipo de ruina moderna permite una confluencia de memorias materiales y humanas en constante diálogo con el pasado (Edensor, 2013). En esta misma cuerda asegura Dillon (2011) que «la mirada cultural hacia las ruinas es una manera de liberarnos de cronologías puntuales, ubicándonos a la deriva del tiempo» (p. 94, citado por Adler, 2018). Esto se relaciona con la «heterotopía»

de Foucault (1967), la cual posibilita la yuxtaposición, en un solo lugar, de diversas relaciones espacio-temporales, que incluso son incompatibles entre sí. Es lo que la escritora argentina, Rosalba Campra, ha denominado como «adensamiento del tiempo» (1994, citado Del Vecchio, 2019), es decir, la superposición de capas temporales que simbólicamente nos hablan de lo que es o no es al mismo tiempo. Estas relaciones temporales entre la significación del pasado en el presente, y la proyección del presente se puede evidenciar como una sutura con respecto a todo lo que significó la frustración del proyecto moderno o como un vestigio con el cual jugar simbólicamente desde las prácticas artísticas para generar diálogos y tensión sobre lo ya instituido socialmente que potencien así un nuevo imaginario social instituyente (Castoriadis, 1997).

La ruina supone un espacio para la contemplación y la reflexión, en un «tiempo puro», diría Marc Augé (2003), que no es el tiempo del que nos informan los manuales, sino «un tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo en ruinas» (p. 47).

Ya se comentaba que la materialidad de la ruina moderna nos habla de una ausencia, que evoca lo real y lo imaginado. «La materialidad de la ruina es un catalizador de relatos — más, menos o nada fieles, inventados— que contextualizan la pura materialidad» (Fernández, 2020, p. 45). La ruina es un texto cultural con clara vocación narrativa y evocativa, que demanda de códigos de lectura, influidos por la subjetividad personal del espectador-artista que desea hacerlas visibles.

2.2.4 Futuro entrópico. Ruina moderna como antimonumento

Con la obra *Un recorrido por los monumentos de Passaic* (1967) de R. Smithson se le otorga un nuevo valor a lo sublime (Edmund Burke, 1759) y lo pintoresco (William Gilpin, 1768), pues juega irónicamente con la estética promocional turística mostrando en su original guía turística, los anti-monumentos escogidos tras el descubrimiento de ese paisaje entrópico de Passaic. Esto genera una ruptura con la visualización y estética de lo pintoresco asentada en el arte de mediados del siglo XVIII, y a su vez, su concepto de lo sublime no está asociado a imágenes que generan estupor o sorpresa causados por la relación del sujeto con los sentimientos que le provocan el ejercicio de contemplación de la naturaleza, sino que ahora el paisaje entrópico genera una nueva manera de reconocer lo sublime como otro rasgo de la sociedad norteamericana de mediados de los 60. El paisaje entrópico es un reflejo de la perspectiva del desorden, del desequilibrio que produ-

ce la acción del hombre en los territorios tras la fuerza arrolladora de la industrialización, el acelerado avance tecnológico descontrolado y la sociedad de consumo.

Robert Smithson, desde mediados de la década del sesenta del siglo XX se aproximaba en su obra *Un recorrido por los monumentos de Passaic* (1967) al concepto de anti-monumentos o nuevos monumentos, que se clasifica, según Ann Reynolds, en cinco tipos:

Tipo A, monumentos a los significados agotados o «lo que el hombre de la calle considera como monumento»; Tipo B, edificios de antes de la caída de Wall Street (llamados por Smithson el «Viejo Suburbio»); Tipo C, edificios de después de la II Guerra Mundial (el «Nuevo Suburbio»); Tipo D, «Puntos muertos» (espacios abandonados, piscinas vacías¹⁴, aparcamientos y masas de tierra degradadas; las cuales parecían «existir por una duración limitada de tiempo») y, por último, monumentos del Tipo E o ruinas al revés, es decir, «toda nueva construcción que será eventualmente completada» (Reynolds, 2003, p.102 citado por Carralero, 2019).

En cualquiera de los casos, lo que destaca como característica común es la interrupción repentina de la construcción que añade una incertidumbre sobre su futuro. Los investigadores españoles M. Elena Lacruz Alvira y Juan Ramírez Guedes (2017) han sabido sistematizarlos en un aclarador esquema (Fig. 3), donde establecen las diferencias claves del concepto espacio temporal en el monumento y en el anti-monumento y una clara referencia al carácter de contenedor de memoria de los anti-monumentos:

El anti-monumento, en cambio, se refiere a estructuras abandonadas, obsoletas, en desuso y descomposición, en las que su función ha quedado parada en el tiempo de forma abrupta. Se generan así lugares de incertidumbre y, al mismo tiempo, de oportunidad, dejando abierto el debate y la reflexión sobre sus posibles futuros. Estos espacios no son considerados ya como contenedores de las historias del pasado sino como precursores de nuevos acontecimientos. El anti-monumento, por tanto, calma la ansiedad del presente a través de la búsqueda de futuros alternativos. (p. 90)

¹⁴ En la obra *Umbral del abandono* realizada por la autora, y que formó parte de la obra colaborativa *Resiliencia urbana* (2021) junto con las artistas Cristina Beltrán y María Zélidh Braida Espinosa, se entiende una piscina abandonada de su barriada natal en Los Pinos como un antimonumento.

	MONUMENTO	ANTI-MONUMENTO
TIEMPO ENTRÓPICO	construcción orden	destrucción (ruina) caos
TIEMPO LINEAL pasado-presente-futuro	visión horizontal <i>capas del pasado</i> irreversible	visión vertical <i>puntas del presente</i> indeterminado
MEMORIA DEL TIEMPO	memoria del pasado <i>imagen-recuerdo</i>	memoria del futuro <i>imagen-sueño</i>
MEMORIA DEL ESPACIO	utopía virtualidad	heterotopía posibilidad

Fig. 3. Cuadro Diferencias entre el concepto de monumento y anti-monumento. Fuente:
ME. Lacruz (2016)

Estos futuros alternativos a los que se refieren estos historiadores están intermediados por el oxímoron «memoria de futuro» (Ruiz de la Puerta, 2009) que se manifiesta en el paisaje entrópico que nos definió Smithson. Si el futuro se proyecta hacia adelante, la memoria del futuro es la imagen de ese futuro en el tiempo presente (Ruiz de la Puerta, 2009, p. 90, citado por Lacruz y Ramírez, 2017).

2.2.5 Lo inactual como concepto del imaginario estético

En relación con lo planteado, la ruina moderna entiende el pasado como completamente irre recuperable, «la ruina se expone como encarnación misma de lo perdido y de lo inactual» (Peran, 2023, párr. 8). Nos explica, el propio Peran que: «lo perdido no ha de identificarse con aquello que ha podido ser eliminado, extinguido o anulado; sino que lo perdido está ahí, existe como perdido y ha de ser protegido y comprendido como la misma materialización de la inactualidad» (Ídem, párr. 9). Pone en valor el tiempo presente desde su principio de inactual, lo cual también supone que se ha generado un cambio en el imaginario estético como comenta la investigadora argentina Ana Neuburger (2020):

En este sentido, la presencia de ruinas, restos y residuos en el campo de la literatura y las artes de los últimos años constituye un cambio en el imaginario estético. Su presencia ya

no apunta a designar un estado de crisis permanente por el fin, ni desde la mirada melancólica ante la pérdida del tiempo pasado, sino que señala una insistencia, un hacer con los restos de eso que ha quedado y con ellos una exploración de los alcances de ese tiempo que vino «después de». (p. 124)

La ruina moderna supone un ejercicio de interpretación cultural, más que sobre un pasado, es sobre ese tiempo presente que sobrevino a la destrucción. Ese tiempo presente está atravesado por programas de destrucción de complejos arquitectónicos basados en la especulación inmobiliaria de acento neoliberal. Ese tiempo presente también se percibe en las políticas de preservación de la ruina moderna para objetualizar su memoria y presentarla como un producto a legitimar dentro de las industrias culturales y creativas y el turismo internacional. Ese tiempo presente además se presenta al percibir a la ruina moderna de manera enmascarada, con un maquillaje retrofashion, con la finalidad de ocultarla, porque expresa a nivel simbólico, fracasos de poder político y del proyecto moderno. Cada una de estas problemáticas serán abordadas en los siguientes epígrafes desde su expresión en las artes visuales cubanas y sus diálogos con prácticas artísticas internacionales.

2.3 Paisaje residual como oxímoron. Interpretación artística

2.3.1 Oxímoron I: Destrucción vital en el antimonumento

Los paisajes residuales son espacios ambiguos que establecen una relación entre lo funcional y lo disfuncional, la construcción y destrucción, entendiéndose como los pares binarios caducidad/pervivencia, presencia/ausencia, vida/muerte, todo en función de sus cualidades, los contextos en los cuales se emplazan, y las relaciones que establece el sujeto con estos.

Se han configurado como espacios de lo sobrante, del rechazo, del deterioro, irrelevantes, y en consonancia con estos calificativos han llegado a ser casi invisibles (Joan Nogué, 2011) para la mayoría de las personas. Su invisibilidad está sujeta a lo que cada individuo tenga entronizado como percepción del paisaje. Las cualidades estéticas de los paisajes residuales lo vuelven casi invisible ante la concepción tradicional de lo que las personas definen y perciben como paisaje desde una construcción social, por lo que entablan un diálogo paradójico entre su presencia/ausencia.

También se despliegan, en especial en esos paisajes residuales que una vez fueron zonas industriales, esas relaciones dicotómicas entre lo que se genera y se degenera, entre la infinitud y la finitud, entre ser sólido y duradero, y evaporativo e itinerante, destinado a durar, pero condenado a pasar de moda, orientado al futuro, pero en última instancia fugaz. (Howe et al., 2015)

Son espacios ambiguos que establecen una relación dual entre la construcción y la destrucción. Relacionan lo que se genera, se dota de vida en el propio proceso constructivo, con lo que se degenera una vez que ha cesado su vida útil, y ha pasado al total anonimato. Han sido pensados para potenciar su carácter imperecedero en el tiempo, pero se debaten en su finitud. En tanto la destrucción se pudiera entender como una fisura, como un quiebre dentro del paradigma del proyecto moderno que persigue la linealidad, el progreso tecnológico continuo y acelerado. Sin embargo, veremos cómo esa fisura es la inspiración de determinados artistas.

2.3.1.1 Construcción destruida vs destrucción construida. Adrián Fernández

En estos paisajes se fusionan la pretensión de su solidez y durabilidad con su carácter efímero ya que se desvanece, pasa de moda de manera fugaz, pues no ha construido un presente, y ya ha llegado a su total desaparición. Su destrucción también podría ser asociada con la borradura y un silenciamiento de su existencia, una vez que en la sociedad contemporánea en ocasiones no resulta funcional dentro del sistema.

Esa naturaleza dual entre la construcción y la destrucción, entre la construcción inacabada y entre la ruina, para el teórico Luis Pancorbo Crespo (2017) es «como los lados del espejo de un mismo proceso de formación» (p. 32). Tanto el proceso de construcción en el cual todavía no se ha llegado al estado de acabado, pues lo construido es el esqueleto, así como el fenómeno de lo destruido en sí mismo a causa de diversos factores, generan una mirada paradójica dentro de la propia concepción del proyecto arquitectónico. En ambos procesos de construcción/destrucción se perfila un espejo de dos caras, que por momentos se funden en una sola imagen, la cual no logra dar señales a quien la mira, si fue antes o después, si se está generando o degenerando. Ello habla también de la dimensión temporal, por momentos congelada como un fotograma. Todo proyecto arquitectónico en su fase constructiva comienza con la confección de esa armazón, que poco a poco va tomando forma en el tiempo y el espacio. En parte, el paisaje residual también vendría a ser esta misma imagen lo que en reversa, como una continua destrucción, aunque no existe una to-

tal extinción, porque «la destrucción, afirma Didi-Huberman, «nunca es total aunque sea continua» (2012:65 citado por Neuburger, 2020, p. 129).

Memorias pendientes (2018) del artista cubano, Adrián Fernández Milanés, es una serie fotográfica en blanco y negro, que desde una estética que roza los límites entre lo documental y lo ficcional a partir de las herramientas de la postproducción, busca dialogar con las problemáticas ya enunciadas. En la obra *Sin Título No. 17* (2018) (Fig. 4), se presentan infraestructuras en reverso que semejan fragmentos o detalles de complejos industriales, vallas y andamiajes propios de las tribunas o tarimas que de manera efímera se colocan en parques u otros espacios públicos para realizar algún tipo de actividad política o sociocultural. En palabras de la historiadora de arte cubana, Gladys Garrote Rigau (2020): «(...) se reta al espectador a cuestionarse la naturaleza de la forma, su veracidad, la posibilidad de su existencia y el porqué de su construcción» (p. 93). Sus instantáneas pudieran ser leídas en esa dualidad de aproximarse al proceso de desaparición propio de las ruinas con el de formación de un proyecto arquitectónico que al igual que la ruina está en constante proceso de transformación. Solo que en la ruina esta transformación se despliega a causa de disímiles factores y en el caso del proyecto arquitectónico sí sigue un patrón establecido ligado a presupuestos contextuales, funcionales y sintácticos (op. cit. 2020).



Fig. 4. Adrián Fernández Milanés. *Sin Título No. 17* (2018)

2.3.1.2 Caminos de hierro entre la vida y la muerte. Alfredo Sarabia Fajardo. Frank Thiel

A nivel simbólico esa naturaleza dual entre lo construido y lo destruido también vendría a funcionar como una relación entre la vida y la muerte. Eso es lo que propicia el artista visual cubano, Alfredo Sarabia Fajardo (hijo), con su serie fotográfica *El olvido vendrá tocar a tu puerta* (2013) (Fig. 5), del ensayo Pueblo Modelo. Hershey, es un pueblo en el que yacen los restos de un antiguo central azucarero construido en los primeros años de la Revolución. Esta serie fotográfica está en consonancia con el ámbito literario, en específico con un cuento de terror titulado *Polaris* (1918) del escritor norteamericano Howard Phillips Lovecraft. Toma como referente fundamental las obras de complejos industriales de la pareja alemana Bernd & Hilla Becher, para documentar las diferentes tipologías de las casas del batey de Hershey y los restos del central. En sus composiciones, destaca un cochecito de bebé que encarna la figura de Polaris, la estrella Polar del cuento de Lovecraft, y pudiera funcionar desde lo simbólico como una reencarnación del ave fénix, con la intención de propiciar una visión regeneradora en estos espacios abandonados (Caraballo, 2020).

Esta operación simbólica de colocar el cochecito de bebé en estos espacios fantasmagóricos guarda relación con la serie fotográfica *15 [Quince]* (Fig. 6), (2018) realizada en Cuba por el artista alemán Frank Thiel, en cuanto en ambos trabajos se recurre a un juego de contrastes entre la germinación de la juventud y la esperanza (representado en el cochecito de bebé y en las quinceañeras) y esos espacios desolados o ruinosos, o en procesos de rehabilitación. Parte de las relaciones de sentido entre la vida y la muerte que persigue la obra de ambos creadores se ilustran en esta imagen.



Fig. 5 Alfredo Sarabia Fajardo (hijo). *El olvido vendrá tocar a tu puerta* (2013) y Fig. 6. Frank Thiel *15 [Quince]* (2018)

2.3.1.3 La fachada antiarquitectónica. Carlos Garaicoa

Por su parte, Carlos Garaicoa, es un artista visual que desde la década de los noventa del siglo pasado en Cuba hasta la actualidad, ha trabajado con espacios ruinosos generados por el impacto del paso del tiempo, y la ausencia de políticas de rehabilitación y reanimación urbana. A propósito de estas problemáticas identificadas en su ciudad natal La Habana expresó:

Luego de la caída del socialismo europeo muchas obras y proyectos arquitectónicos cubanos han sido detenidos o abandonados. En La Habana, como en otras ciudades del país, coexisten la ruina idílica y nostálgica del tiempo colonial y la primera república, con la ruina de un proyecto social y político venido a menos. Abundan cientos de edificios inconclusos, preteridos, o en una especie de olvido momentáneo. Pareciera que todos se hubieran ido a almorzar y hubiéramos quedado en el letargo. El encuentro con estos lugares produce una rara sensación; no se trata de un presente de incapacidad. Estamos ante una arquitectura nunca consumada, pobre en su inconclusión, proclamada Ruina antes de su existencia. (Garaicoa, 2002, p. 9)

En su obra *En Construcción* (2012) (Fig. 7), su lente captura edificaciones que habían sido proyectadas por el programa de Microbrigada Social de la Cuba de los años 80 y 90 para

solucionar a corto plazo los problemas acumulados de años por falta de viviendas en diversos sectores de la población cubana, que quedaron inconclusas por diversos factores. Asume el rol de un diseñador de fachadas arquitectónicas, al intervenir cada una de estas fotografías con vinilos adhesivos de colores, cortados a mano, y colocar frases en muros, frontones o verjas.

En consonancia con sus presupuestos ideoestéticos en una ocasión Garaicoa (2015) expresó:

(...) A mí me interesa ese espacio duro, crudo, decadente, y cómo a partir de esa decadencia tú haces un acto, por una parte, de análisis social, político si se quiere del espacio en sí mismo y, por otra parte, cómo puedes de todos modos rodearlo a través de esa ficción, de esa invención del espacio nuevamente, de esa reinención de la arquitectura, de esa nueva puesta en escena que deja de ser simplemente esa supuesta denuncia crítica o mirada sobre una realidad violenta y puede llegar a convertirse en otras tantas cosas. (...). (párr. 1)

El suplemento verbal le imprime un diálogo de posibilidad, crítica y discurso retórico o futuroológico sobre esa realidad social. Lo interesante es cómo conjuga la visualidad de la fotografía de carácter documental, trabajada en este caso en blanco y negro, para recalcar el estado de sobriedad, y de paso del tiempo, con elementos que generan un extrañamiento al interior de las imágenes a partir del juego con tipografías, figuras geométricas, recomposición de muros y vanos trabajados con códigos visuales típicos de los programas de diseño. A Garaicoa le interesa imprimir a sus imágenes una estética si se quiere lúdica, en tanto sumerge al espectador en una provocación ya sea con la lectura de las frases, o en querer jugar a encontrar pistas entre el antes y el después, entre lo viejo y lo nuevo, entre la construcción y la destrucción.



Fig. 7. Carlos Garaicoa *En Construcción* (2012)

2.3.2 Oxímoron II: La atracción del paisaje en sombra

2.3.2.1 La atracción abyecta. Julia Schulz-Dornburg

En el año 2012, se publica el libro *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* (Fig. 8) de Julia Schulz-Dornburg, arquitecta alemana, radicada en España, como un resultado artístico que ponía en cuestionamiento la crisis inmobiliaria en España acontecida entre 1995 y 2007, y sus repercusiones en los tiempos actuales. Su obra pudiera definirse como un ensayo visual en el que se muestra una especie de catalogación de edificaciones inconclusas que en tiempos pasados estuvieron pensadas para diversos usos y funciones; caminos, carreteras, puentes, que no se sabe de dónde provienen o hacia donde van, paisajes residuales, que más allá de alguna noticia aislada, permanecen en el total silencio y anonimato¹⁵. La finalidad de este proyecto precisa la autora es: «(...) “exponer” y facilitar al lector/espectador, de la forma más precisa posible, haciendo uso de la acción de

¹⁵ Gordon Matta-Clark, Cyprien Gaillard, Patricia Gómez y M^a. Jesús González, Manolo Laguillo, John Davies, Thomas Struth, Ángel Marcos, Soledad Sevilla, Lara Almarcegui, Jorge Yeregui Tejedor. Véase la obra de Susana Delgado Serrano y artistas y proyectos editoriales compilados en la tesis doctoral de su autoría *La huella en la representación del territorio a través de la fotografía. Fotografía española de 2004-2016* (2022). (B9. Índice de Imágenes)

señalar, las características de esta nueva topografía que ha quedado repartida por toda la geografía española» (Schulz-Dornburg, 2012 citado por Delgado, 2022, p. 175). El geógrafo español, Francesc Muñoz, quien escribió uno de los textos que conforman este libro apuntó:

Este proyecto elabora una recopilación de los “paisajes-residuo” como remanente del abrupto final que tuvo la burbuja inmobiliaria, creando explícitas imágenes que buscan “dar fe” de las consecuencias del indiscriminado proceso de construcción del territorio, y que en el futuro quizá se vean como “ruinas de una civilización capitalista que desapareció a inicios del siglo XXI”. (2012, p. 8, citado por Delgado, 2022, p. 176)

En este tipo de proyecto, como explica la investigadora española Susana Delgado Serrano (2022), se establece una relación paradójica entre progreso y fracaso, entre un tiempo presente y un tiempo pasado, y la posibilidad de un futuro que nunca llegó a tener. Nos comenta Delgado, citando a María Zambrano que: «estas huellas en forma de ruinas son las consecuencias producidas por el pasado – reciente – de un “tiempo ignorado”, que nos llegan en el “presente adverso” a través de construcciones abandonadas que nos recordarán durante años lo que no fuimos capaces de ver» (p. 203). Son testigos de símbolo de progreso económico dentro del sector inmobiliario español, al mismo tiempo que de fracaso, al servir de espectáculo público como destrucción, más o menos visible. Eso es justo lo que persigue Schulz-Dornburg: exponerlo, como fallas del sistema, y acentuar la crítica sobre la sociedad contemporánea y sobre cómo ser capaces de revertir este pasado y transformar el futuro. Como bien apunta Susana Delgado (2022), en este proyecto se sintetiza la relación entre «la planificación, la construcción y el abandono» (p. 203).



Fig. 8. Julia Schulz-Dornburg. *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro.* (2012)

2.3.2.2 La experiencia del caminar en el vacío de lo presente

Otra relación dicotómica que entablan los paisajes residuales son las dinámicas de atracción/repulsión¹⁶, estetización/abyección y abandono/apropiación (Edensor, 2013). En el propio acto de caminar, nos refiere el antropólogo español Manuel Delgado (2007), «el sujeto está signado por el juego de la inclusión/exclusión, de los lugares idóneos y no, apropiados, inapropiados e inapropiables» (p. 71). El sujeto realiza un ejercicio perenne de colonización de territorios en función de sus relaciones experienciales, intersubjetivas, emocionales, sociohistóricas con los espacios. En ese mismo proceso de colonizarlos, va distinguiendo, dotándolos de sentido, e imprimiéndoles valores estéticos que pueden oscilar desde las experiencias estéticas más gratificantes hasta las menos, y que, por tanto, se pretenden olvidar.

Cada espacio que recorre el ser humano, deviene un lugar practicado (Certeau, 1996). Pero, hay que recalcar que el lugar, como generador de sentidos para el ser humano, puede ser de

¹⁶Bretón creía en la posibilidad de dibujar unos mapas en los cuales los lugares de color gris representarían aquellas zonas en las cuales se alternan sensaciones de atracción y de repulsión. (Francesco Careri, 2013, pp. 70-71).

naturaleza completamente efímera, itinerante, como ya lo ha apuntado Joan Nogué (2015), lo cual supone que para unos y otros la categoría de lugar va estar indisolublemente ligada a su relación experiencial con los espacios con los que se relaciona. Por esta razón, fue justo con la trashumancia nómada cuando el ser humano comenzó a construir su noción de paisaje al descubrirlo a su paso (Careri, 2013).

El sujeto en su propio caminar, va identificando paisajes más visibles, y aquellos menos visibles, o casi invisibles como los paisajes residuales, ya sea por su oscuridad o diversas cualidades estéticas asociadas a lo sucio, abyecto, indeseado. Según señala el geógrafo español, Joan Nogué (2011) sobre los paisajes residuales:

(...) son espacios indeterminados, de límites imprecisos, de usos inciertos, expectantes, en ocasiones híbridos entre lo que han dejado de ser y lo que no se sabe si serán; extraños lugares que parecen condenados a un destierro desde el que contemplan, impasibles, los dinámicos circuitos de producción y consumo de los que han sido apartados y a los que algunos –no todos- volverán algún día. (pp. 5-6).

Estos paisajes propician la ambigüedad, por lo cual apunta el geógrafo español Francesc Muñoz (2010): «origina la incertidumbre, lo que introduce la duda y la imprevisibilidad» (p. 66). La ambigüedad se asocia con el cese de actividad, «ese paisaje distinguido por la naturaleza de obsolescencia y desconexión con las dinámicas urbanas es impreciso (*vague*). Su presente no es capaz de identificar de forma precisa los proyectos pasados, ni futuros inherentes a estos espacios» (Díaz, 2015, p. 34).

Por las razones expuestas, un elemento que singulariza a los paisajes residuales es su aparente vacío de significado, ausencia de sentido. Jerzy Kociatkiewicz y Mónica Kostera (1999) catalogan a los espacios vacíos como lugares sin sentido, que llegan a ser inaccesibles por su invisibilidad. De igual modo enfatiza el filósofo Bauman (2002), que son espacios vacíos debido a que están vacíos de sentido, porque las personas no le otorgan sentido, función social dentro de sus vidas, por lo cual se vuelven no visibles.

Pero hay que entender el «vacío como ausencia, pero a su vez como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, de la expectación» (Solà-Morales, 2002, p. 187). De ahí que los paisajes residuales se debaten entre su presencia-ausencia, visibilidad, no visibilidad, dinámicas de inclusión/exclusión social.

2.3.2.3 Atracción de la topofobia. Una revisión del espacio en sombra

Los paisajes residuales se debaten entre haber sido fichas claves, potenciales para el desarrollo de un proyecto, y devenir en espacio falto de propósitos, de funciones a alcanzar. Bajo estos designios se manifiestan esas relaciones entre estetización/abyección, atracción/repulsión, abandono/repulsión por este tipo de paisajes. Algunos sujetos experimentan en estos paisajes una apreciación estética que puede oscilar desde lo sucio, abyecto, desordenado, caótico, hasta lo no atractivo visualmente. Al no generar significado social para los seres humanos, se vuelven espacios estigmatizados (Goffman, 1963). Empiezan a ser reconocidos en el tejido urbano desde el estigma de espacios insalubres, inseguros, espacios del miedo y la violencia.

Aquí afrontan una experiencia estética de carácter topofóbico (rechazo por el lugar) (Relph, 1976 citado por Lindón, 2009), que se manifiesta en esos escenarios urbanos que la teórica Alicia Lindón (2009) ha catalogado como escenarios urbanos de la diastemia y la topofobia. El desplazamiento del sujeto por este tipo de paisaje suscita desagrado, asco, incomodidad, y en ocasiones temor, por lo cual intentará que su tránsito por estos espacios sea acelerado, pasar lo más desapercibido posible. «Para el sujeto cuerpo el lugar sólo constituye un espacio atravesado» (Lindón, 2009, p. 19).

Este rechazo por el lugar, denominado topofobia, en términos estéticos pudiera ser una reacción anestésica del sujeto contemporáneo ante su realidad circundante. La sociedad contemporánea está sumergida en la era de la estetización difusa de la vida cotidiana, en la cual se privilegia la seducción, el hedonismo, la espectacularización y un marcado protagonismo de la experiencia estética en la vida ligada al consumo. De igual modo, los nuevos estándares internacionales de los complejos industriales privilegian las estructuras lisas, blandas, con vocación por fomentar una conciencia ambiental, por lo cual, cuando este sujeto contemporáneo se enfrenta a estos espacios industriales abandonados, agrestes, oscuros e insalubres, por lo general, los tiende a rechazar. Esto genera un estado que algunos teóricos como Wolfgang Welsch ha denominado como «anestésica»:

Anestésica significa el estado en el que se anula una condición elemental de lo estético: la capacidad de sentir. Mientras que la estética refuerza el sentir, la anestésica tematiza la insensibilidad -en el sentido de la pérdida, interrupción o imposibilidad de la sensibilidad- y ello en todos los niveles: empezando por el embotamiento físico hasta llegar a la ceguera espiritual. (Welsch, 1991, p. 10 citado por Martin Paljeseck, 2004).

Este mismo autor le otorga a este concepto un sentido social al plantear lo siguiente: la anestésica está relacionada con «el anestesiamiento social, y, por ende, con una desensibilización cada vez mayor, en la medida en que se trata de partes socialmente contrarias de los dos tercios estéticamente narcotizados de la sociedad» (op. cit. p. 12).

Ese anestesiamiento social se debe a que el sujeto contemporáneo está sobresaturado de imágenes, prácticas, información cruzada, contaminada, plural, diversa y que circula en cualquier relación espacio-tiempo, ya sea en la realidad circundante o en la realidad simulada por los medios. Esa sobresaturación produce un cansancio, una insensibilización sobre la realidad imperante, una ceguera social. De ahí que en parte, ese sujeto que transita diariamente por determinados paisajes residuales que forman parte de su tránsito cotidiano, asumen una postura anestésica como resultado de una respuesta social: en ocasiones los evitan, los rechazan.

Para otros individuos que cruzan estos espacios, el propio hecho de que estén abandonados, de que haya materiales en descomposición, y que se formen composiciones casi apocalípticas entre elementos de la arquitectura, la industria y la naturaleza, son elementos que lo seducen, generando disímiles experiencias estéticas. Algunos individuos, los contemplan como paisajes que funcionan como la contraimagen de la ciudad del control, eficaces para explotar la ansiada libertad. Por este motivo, los espacios abandonados, se vuelven predilectos para su apropiación artística. Se manifiesta así la llamada topofilia (apego por el lugar) (Yi-Fu Tuan, 1990). Se produce una empatía con el lugar, un sentimiento de bienestar emocional y afectivo por el querer permanecer en determinados lugares, incluso en este tipo de paisajes residuales. Aunque sea de manera fugaz y casuística, muchos individuos los perciben como espacios proclives a realizar prácticas alejadas de la sociedad del control y la vigilancia.

Los paisajes residuales al volverse disfuncionales, al ser descartados, desechados por el propio sistema, comparten cualidades con los *shadow spaces* o espacios en sombra (Wood, 1978). Denis Wood distingue que cualquier lugar es proclive a convertirse en un espacio en sombra, pero que existen algunos que por su naturaleza y localización siempre permanecen en sombra, los cuales son idóneos para desarrollar prácticas al margen de las normas establecidas en una sociedad. Esto se relaciona con las ideas manejadas por el arquitecto norteamericano Kevin Lynch en su texto *Wasting Away. An Exploration of Waste: What It is, How It Happens, Why We Fear It, How to Do It Well* (1990), quien toma como base “el término en inglés waste, del latín “vastus”, que significa “desolado” o “desocupado”, seme-

jante al latino *vanus* (vacío o inútil) y a la palabra del sánscrito que significa “falto de algo”, “deteriorado” o “deficiente” (Kevin Lynch, p. 155, citado por Vescovo, 2006).

Kevin Lynch (1990) le otorga también gran valor a esos territorios abandonados y su identificación como espacios de libertad, y apunta:

Muchos lugares degradados tienen esta atracción ruinoso: liberación del control, juego libre para la acción y la fantasía, ricas y variadas sensaciones (...) Lo que Denis Wood llama “espacios sombríos” –esos lugares ocultos, marginales, incontrolados–, donde la gente puede permitirse una conducta que está proscripta, aunque no haga daño a los que más se ven amenazados, (...) y, sin embargo, constituyen una necesidad para una sociedad flexible. (...) Otros lugares degradados son demasiado peligrosos o carecen de atractivo porque impiden una acción libre o no ofrecen nada a la imaginación, o muestran pocas huellas humanas. (...) Por negación, estos lugares, personifican lo que hace como que algunos lugares devastados sean agradables: riqueza de formas, libertad y sentido de la continuidad (Kevin Lynch, 1990, p.38 citado por Vescovo, 2006).

Estos llamados *shadows space* o espacios en sombra, están indisolublemente ligados a esos espacios de transgresión y resistencia cultural, de actividades antisociales, alternativos al pretendido orden social de la ciudad. Se podrían mencionar muchos otros conceptos asociados con los *shadows space* que han sido compilados por el investigador inglés Tim Edensor en su texto *Reckoning with ruins* (2013) como:

unofficial countryside (Mabey, 1974), edgelands (Farley and Roberts, 2011); Shoard, (2000), places of the margin (Shields, 1992), terrain vague (De Sola Morales, 1995), dead zones (Doron, 2000), anxious landscapes (Picon, 2000), parafunctional space (Papastergiadis, 2002), voids (Cupers and Miessen, 2002), landscapes of contempt (Girot, 2005), indeterminate spaces (Groth and Corijn, 2005), awkward spaces (Jones, 2007), found spaces (Rivlin, 2007), ambivalent landscapes (Jorgensen and Tylecote, 2007), drosscapes (Berger, 2006), loose spaces (Franck and Stevens, 2007) y urban interstices (Tonnelat, 2008). (pp. 474-475)¹⁷

¹⁷ (campo no oficial (Mabey, 1974), zonas marginales (Farley y Roberts, 2011); Shoard, (2000), lugares al margen (Shields, 1992), terrain vague (De Sola Morales, 1995), zonas muertas (Doron, 2000), paisajes ansiosos (Picon, 2000), espacio parafuncional (Papastergiadis, 2002), vacíos (Cupers y Miessen, 2002), paisajes despreciables (Girot, 2005), espacios indeterminados (Groth y Corijn, 2005), espacios embarazoso (Jones, 2007), espacios encontrados o recuperados (Rivlin, 2007), paisajes ambivalentes (Jorgensen y Tylecote, 2007) drosscapes (Berger, 2006), espacios informales (Franck y Stevens, 2007) e intersticios urbanos (Tonnelat, 2008). (págs. 474-475) (Texto original del autor, traducción de la autora).

2.3.3 Oxímoron III: Exclusión inclusiva de lo social

2.3.3.1 Apropriación lúdica del paisaje residual

Cada uno de estos conceptos aluden a este tipo de espacios que origina una frontera difusa entre lo legal y lo ilegal. Los paisajes residuales suscitan ambigüedad e incertidumbre debido a la multiplicidad de significados e interpretaciones que evocan. En este tipo de espacios se rompen las fronteras entre el espacio público y el privado, pues las personas de diversos grupos etarios, en especial los niños, adolescentes, y jóvenes, protagonizan acciones, prácticas y modos de convivencia social que son rechazados en la esfera pública, y acá emergen de manera naturalizada, y sin ningún tipo de prejuicio, y con total libertad. Según apunta Solá-Morales (2002): «(...) El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos» (pp. 190-191). Estas personas, lo perciben ligado a lo lúdico, lo emocionante, lo seductor y lo misterioso. La apropiación de cuanto artefacto, chatarra, o elemento que pueda tener una segunda vida, ya sea como medio de simple juego o modo de supervivencia a partir del trabajo con el reciclaje de la basura, contribuye a que tengan una segunda oportunidad estos materiales en el mercado (Hudson, 2012 citado por Edensor, 2013). Lo lúdico desempeña una función protagónica, en tanto diversos materiales como ladrillos, vigas, bloques, vidrios, metales pesados, plásticos, pinturas, entre otros, se descomponen, y están en constante transformación, ya sea por sus propiedades y el contacto con el contexto en que están ubicadas, o por la predilección que sienten los niños y jóvenes, en múltiples ocasiones por incentivar o más bien acelerar la propia destrucción de estos objetos, materiales, u organismos vivos (Edensor, 2013). También se manifiesta el atractivo que descubren en correr o esconderse por corredores, escaleras que no llegan a ningún lugar, espacios oscuros, y en total silencio, o en desplegar en las paredes desde un «action painting» hasta un graffiti, o en fundirse en la profusa vegetación, y ser propensos a peligros inimaginables. «The materiality and status of the ruin as waste mean that it is constituted to accommodate these spectacular deviant acts» (Edensor, 2005, p. 28).¹⁸

¹⁸ La materialidad y el estatus de la ruina como residuo significan que está constituida para dar cabida a estos espectaculares actos desviados. (Texto original del autor, traducción de la autora).

Tal pareciera que no fuera suficiente con el propio paso del tiempo y el abandono, sino que aunque sea de manera efímera, al sujeto también le interesa dejar su huella en estos espacios, con el saqueo, la provocación de nuevas destrucciones, la búsqueda de placer sexual, la manera de expresar o adoptar de manera libre rituales, prácticas y comportamientos sociales que de alguna forma son prohibidos en el espacio público. Son lugares predilectos por los homeless, o muchas otras personas que han sido etiquetadas por variados estigmas, por mostrarse diferente ante el otro. Se puede experimentar todo tipo de aventura, incluso hasta las más peligrosas, teniendo la libertad de hacer cosas, sin ser vistos, o escuchados. «Estos espacios que no pertenecen a nuestra cotidianeidad, y donde los estímulos no se ven restringidos por la vida controlada de la ciudad, provocan excitación y nuevas sensaciones, incomodidad y curiosidad al mismo tiempo» (Lacruz, 2017, p. 87).

Estos paisajes residuales, abrigan a vidas residuales, sujetos que han sido estigmatizados, desechados, descartados por el sistema, y justamente este tipo de espacios devienen en refugio y convivencia social. En última instancia, los paisajes residuales comparten las singularidades de este tipo de espacios, que pudieran ser leídos entonces como espacios de prácticas contrahegemónicas difusas entre la inclusión/exclusión social en nuestras sociedades contemporáneas. (Fig. 9)

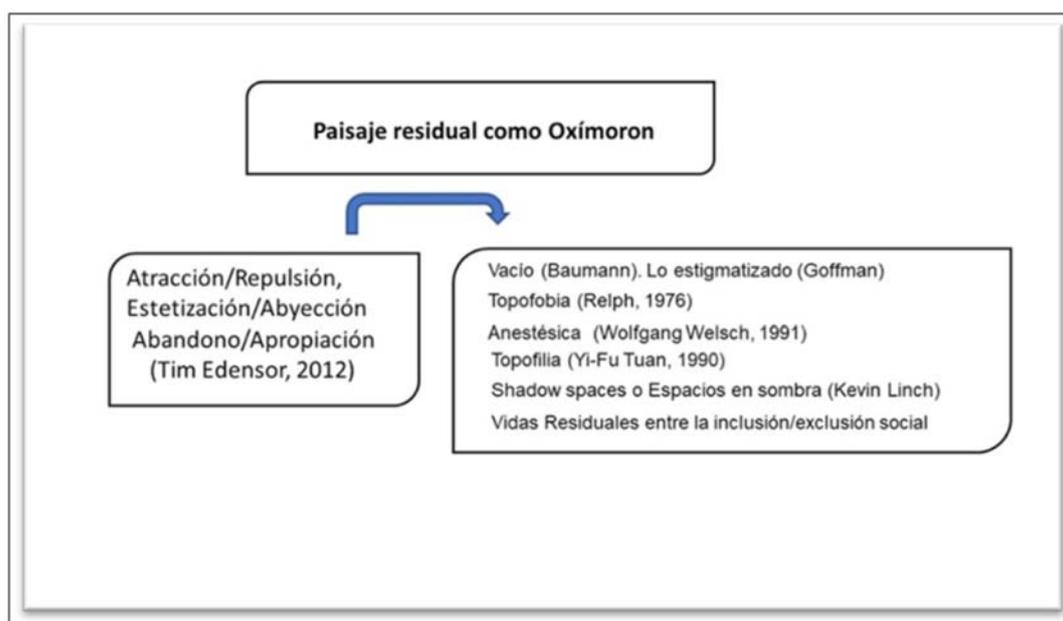


Fig. 9. Cuadro Paisaje residual como oxímoron. Fuente: Autora

2.3.3.2 El paisaje residual como escenario cinematográfico. Gerardo Chijona vs Carmen Rivero

En el filme cubano *Boleto al paraíso* (2011) de Gerardo Chijona, se expone un tema sobre el contagio por el VIH/SIDA en un grupo de jóvenes cubanos provenientes de familiares disfuncionales del interior del país. Lo interesante de la película es cómo un antiguo galpón abandonado, que ha sido descartado, es el espacio ideal que escogen estos jóvenes representantes de una tribu urbana, que se sienten excluidos de la sociedad, al no encontrar salidas profesionales que les den un vuelco a sus vidas debido a sus miedos, problemas familiares y abuso de drogas. Estos jóvenes perciben a estos paisajes residuales (en este caso el galpón) con un lugar idóneo para liberar todas sus energías, y en especial en esta ocasión para contagiarse sus cuerpos y creer en una utopía de placer y libertad. En este mismo paisaje residual es que consiguen el boleto añorado (el contagio con el VIH), para alcanzar ese ansiado paraíso, que no es otra cosa que el sanatorio *Los Cocos* en Santiago de las Vegas, donde aparentemente podrían disponer de hospedaje, alimentación y abrigo gratis por parte del Estado.

Aquí el espacio residual desechado por el propio sistema, acoge a vidas residuales, que por un instante encuentran la solución a sus problemas en este espacio. Estos jóvenes hacen visible en el espacio público el concepto de cuerpos manchados, los cuales según apunta el investigador Carlos Diz (2015) encarna a las personas que han sido estigmatizadas (Goffman, 1963) por calificativos como el «desorden», «la inferioridad», «la vulnerabilidad», «la suciedad moral», cuerpos que «pueden manchar o contaminar el espacio por donde transiten» con sus impurezas, por entenderse como «peligrosos e indeseables». Esto ha generado que la policía persiga mantenerlos alejados del centro de la urbe, y situarlos en espacios abandonados, periféricos, que desentonan la mirada de quien los mira, como es el caso de los propios paisajes residuales¹⁹.

La exposición *Exit. Atlas de los cines habaneros* (2014-2019), (Fig. 10) en La Empírica, en Granada, España de una artista visual cubana radicada en España, Carmen Rivero, es el re-

¹⁹ Véase el filme cubano *La pared* (2006) del cineasta cubano, Alejandro Gil. Su personaje protagónico Diego encuentra en un edificio abandonado y a punto del derrumbe total un espacio existencial que no encuentra en otro lugar en el mundo. Se persigue por todo lo posible reintegrarlo a la sociedad, el proceso contrario de los cuerpos manchados, pero justamente el paisaje residual vuelve a ser percibido como un espacio no apto para la vida en sociedad. Véase la novela *Los palacios distantes* (2002) del escritor cubano, Abilio Estévez y la obra de teatro *Delirio Habanero* del dramaturgo cubano (1994), Alberto Pedro Torriente.

sultado de un trabajo etnográfico, en tanto realiza entrevistas a personas que han encontrado su espacio doméstico en cines abandonados ubicados en La Habana, Cuba, y son capaces de narrar su relación experiencial y emocional con estos espacios.

Su cartografía no pretende ser lo suficientemente abarcadora, constituye una pincelada de aproximaciones a imaginarios que viven aún en pobladores que nacieron creyendo y siguen creyendo en la magia del cine. Todo esto si se tiene en cuenta, que por la década del 50, La Habana devino el centro piloto donde se estrenaba gran parte de la cinematografía norteamericana, con sus más de 132 salas de cines dispuestas en casi todos sus barrios. Rivero construye una cartografía en la pared de la galería a partir de todo el archivo documental, fotográfico, audiovisual y sonoro que logra recopilar tras sus continuos viajes por su ciudad natal.



Fig. 10. Carmen Rivero. *Exit. Atlas de los cines habaneros* (2014-2019).

Solá-Morales (2002) a propósito de la relación entre los paisajes residuales y el arte contemporáneo señala lo siguiente:

(...) El arte contemporáneo parece luchar por la preservación de estos espacios otros en el interior de la ciudad. Los realizadores cinematográficos, los fotógrafos, los escultores

de la performance instantánea buscan refugio en los márgenes de la ciudad precisamente cuando esta ciudad les ofrece una identidad abusiva, una homogeneidad aplastante, una libertad bajo control. (pp. 190-191)

2.3.3.3 Las paredes destruidas hablan. Daniel Antón

Daniel Antón es un artista visual cubano, residente en la zona residencial de Juraguá en Cienfuegos, Cuba. En este poblado aún sobreviven edificaciones completamente terminadas, y muchas otras inconclusas, que conformaron esta ciudad, destinada a suplir las funciones básicas de las familias de obreros que trabajaban en la central termonuclear Juraguá (1979-1992), antes de que fuera interrumpido este proyecto debido al derrumbe del campo socialista.

Antón, desde el anonimato, y en su diálogo con los edificios inconclusos que aún sobreviven en esta ciudad, realizó una serie de graffitis en paredes y fragmentos de esos espacios, mediante composiciones en las que conjugaba imágenes y haikus, que lanzaban preguntas al posible espectador. Le interesaba provocar a los pobladores de esta ciudad, identificar cuáles podrían ser sus disímiles reacciones. Su motivación principal parte de cómo las personas que habitan esta ciudad, en su andar cotidiano espacializan estos recintos abandonados, ya sea jugando al dominó, cazando palomas, descubriendo el sexo o simplemente jugando a escondidas o a escalar a lo más alto de estas construcciones. (Anexos I. Entrevistas)

Uno de los graffitis más controversiales fue el titulado *Tu mirada penetra en el infinito vacío gris*, compuesto por la imagen de un posible paracaidista que va cayendo en lo que ahora es un hueco, y antiguamente estaba el elevador de la edificación. Es una oda a un joven que sufrió lamentablemente este accidente en este mismo sitio. En parte, sus graffitis comenzaron a activar diversos tipos de sensaciones e interpretaciones en los pobladores, desde las más alentadoras, hasta de disgusto, por lo cual Nervio Gris, seudónimo con el que firmaba, tuvo que dejar de entender a la ciudad nuclear como una galería en la cual inundar sus paredes con sus imágenes.

En cada una de estas microsituaciones en las que el cuerpo se espacializa, ya sea en escenarios topofóbicos o topofílicos, se crean constantes diálogos contrapuntísticos con los imaginarios socioculturales, urbanos, mitos, fantasías urbanas, verdades o postverdades que confluyen en la construcción social de cada uno de estos espacios (Lindón, 2009). Esto supone, que los imaginarios, leyendas tradiciones, rituales, y

prácticas cotidianas que se han desplegado en los espacios, están ligados a la manera de operar del sujeto en estos, ya sea adorándolos o rechazándolos.

Los paisajes residuales, como ya comentamos, guardan relación directa con el concepto «terrain vague» propuesto en 1995 por el arquitecto Ignasi de Solà-Morales (2002): «en definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como su contraimagen, tanto en el sentido de su crítica como en el de su posible alternativa» (p. 120). Establecen dentro del tejido social una serie de interpretaciones duales ligadas a las relaciones espacio-temporales, a sus usos y funciones, y en especial a la experiencia estética de cada sujeto al interactuar con estos, aunque sea de manera casuística y efímera.

Las relaciones entre la construcción/destrucción está anclada en esa constante mirada comparativa entre el pasado y el presente, entre su proyección de futuro y la interrupción de su propia existencia en el presente, entre su intención de perdurar en el tiempo y su fecha de caducidad, como un artefacto que una vez que no es funcional, se descarta, se desecha, se vuelve casi completamente invisible.

Desde esa propia relación dual entre lo visible/invisible, lo excluido/lo incluido socialmente es que se ponen de manifiesto las relaciones de sujetos, de vidas residuales que, con diversas intenciones y maneras de ejercer su poder en el espacio de lo público, le otorgan un valor estético a estos paisajes residuales, todo en dependencia de las relaciones intersubjetivas que experimenten con este tipo de paisaje.

El paisaje residual se vuelve un espacio visible y/o invisible, un espacio de exclusión/de estigmatización social o de inclusión social, en dependencia del valor experiencial, emocional, imaginativo o de seducción que le evoquen al sujeto estos paisajes. De ahí que el paisaje residual desde su carácter de oxímoron sea también fruto de una construcción social.

B3. Sendero sociopolítico en las artes visuales cubanas

3.1 Paisaje residual y crítica urbana. Destrucción

- 3.1.1 Destrucción I: Ruina como plusvalía. Carlos Garaicoa
- 3.1.2 Destrucción II: Ruina como juego abstracto. Alain Cabrera. Gerardo Liranza
- 3.1.3 Destrucción III: Ruina como espectáculo. Xavier Riba. Carmen Tortosa

3.2. Paisaje residual y crítica urbana. Preservación

- 3.2.1 Preservación I: Paisajes residuales desde los imaginarios de la preservación. Eduardo Abaroa
- 3.2.2 Preservación II: Paisaje residual e industria cultural. Eduardo Cruces

3.3 Paisaje residual y crítica urbana. Higienismo urbano

- 3.3.1 Higienismo urbano I: Extractivismo. Rafael Trelles
- 3.3.2 Higienismo urbano II. Sedimentos arqueológicos. Alejandro González. Yadier González
- 3.3.3 Higienismo urbano III: Ruinofobia. Donna Conlon y Jonathan Harker
- 3.3.4 Higienismo urbano IV: La invisibilidad y el silenciamiento. Reinaldo Cid. Alejandro Campins



B.3 Sendero sociopolítico en las artes visuales cubanas

3.1 Paisaje residual y crítica urbana. Destrucción

Los paisajes residuales se asocian con los imaginarios de la destrucción, la preservación y el higienismo urbano en el espacio público. Cada uno de estos imaginarios se percibe de manera paralela, y en su conjunto son manifestaciones de diversas problemáticas sociourbanas que aquejan a la sociedad contemporánea. En este texto se pondrá en evidencia cómo actúan cada uno de estos imaginarios y cuáles son las miradas críticas que están potenciando determinados exponentes de las artes visuales cubanas contemporáneas sobre estos y en diálogo con otras propuestas artísticas internacionales.

3.1.1 Destrucción I: Ruina como plusvalía. Carlos Garaicoa

El imaginario de la ruina como plusvalía (Peran, 2018), emerge cuando en determinados espacios abandonados por el sistema productivo se genera lo que se cataloga como una ruina en disputa; un tipo de espacio ruinoso que abriga funciones formales e informales, y que está sujeto a los ejercicios de dominación del capital especulativo, financiero y comercial, inmobiliaria o industrial. La obra del artista visual cubano, Carlos Garaicoa, *De la serie Fotografías sobre Hueso (2011-2014)*²⁰, (Fig. 11) realizada con la impresión de pigmento sobre hueso animal cubierto de gelatina, atestigua todo lo expuesto hasta el momento. Nos sumerge en paisajes residuales, en específico antiguas edificaciones inacabadas en las ciudades de Bogotá y Medellín, fruto de los conflictos de expropiación y tensión entre lo legal y lo ilegal materializado en la posición del gobierno colombiano y grupos de narcotráfico y de corrupción. Le interesa propiciar un diálogo entre estas imágenes de las infraestructuras abandonadas con radiografías de hueso animal que semejan el esqueleto de un cuerpo humano.

²⁰Serie fotográfica en colaboración con Adam Lowe, presentada en la Exposición *Línea Rota de horizonte* en la fundación NC Arte de Bogotá, Colombia.



Fig. 11. Carlos Garaicoa. *De la serie Fotografías sobre Hueso*. (2011-2014)

3.1.2 Destrucción II: Ruina como juego abstracto. Alain Cabrera. Gerardo Liranza

Los paisajes residuales en su fase de destrucción, y todas las transformaciones que paulatinamente acontecen en sus márgenes también poseen valor estético. En parte motivado por esta idea, el artista visual cubano, Alain Cabrera crea la obra *Descomposición No. 1* (2009), de la serie fotográfica *Mondrian en La Habana*, (Fig. 12); cada una de las piezas que conforman lleva el mismo título y están numeradas como lo hiciera en su momento Mondrian. Su proceso consiste en hacer fotografías digitales de carácter documental -de fragmentos de vigas, vanos, muros, paredes desgastadas, descoloridas, o un rezago de cierto color, de antiguas edificaciones de La Habana Vieja y Centro Habana-, las cuales son intervenidas con pigmentos, recreando las líneas, formas y composiciones en general en diálogo con los cuadros de Mondrian, maestro del neoplasticismo (Anexo I. Entrevistas). Cabrera percibe estos paisajes residuales como la base estructural sobre la cual comenzar a incorporar capas de colores, texturas, para formar una composición que cree un nuevo paisaje sin desconocer el original. En este proyecto artístico «se genera un dualismo entre organización y desorganización, construcción y deterioro, orden y caos..., y la divergencia extrema la encontramos entre la universalidad del artista referido y lo local de este paisaje ciudadano tan nuestro» (Alonso, 2011, pp. 14- 15) Se origina una obra que se debate entre lo documental y lo abstracto, entre lo real y lo ficcional, otorgándole a los paisajes residuales un nuevo valor estético desde el lenguaje plástico.



Fig. 12. Alain Cabrera. *Mondrian en La Habana* (2009)

Los complejos industriales, una vez que han finalizado su función, se perciben como «paisajes desolados, degradados, arrasados, derrotados, malditos, escondidos, silenciados, mancillados y, a pesar de todo ello —o quizá gracias a todo ello—, tan bellos» (Arribas, 2009, p. 5 citado por Alba, 2016). En la serie pictórica *Menguado* (2018) (Fig. 13), el artista visual cubano Gerardo Liranza juega con una gama cromática de blanco y negro, con predominio de grises para acentuar las texturas, detalles de lo herrumbrado de esas colosales estructuras de metal que una vez sirvieron de carcaza a diversas industrias, o estructuras arquitectónicas de una ciudad como La Habana. Si bien, como heredero de una estética hiperrealista, parte de la operatoria fotográfica, logra explotar desde la pintura, recursos pictóricos que utiliza como fuentes necesarias para otorgarle un nuevo valor estético a estos paisajes residuales. Le interesa que disfrutemos de los empastes, y de una composición que oscila entre la figuración y la abstracción, con cierto guiño a *Cuadro negro* (1915) y *Blanco sobre blanco* (1918) del padre del suprematismo ruso Kazimir Malévich. Estos cuadros blancos que interrumpen sus composiciones con líneas rectas, dia-

gonales y paralelas, extrapoladas de alguna estructura industrial llevadas a su máxima síntesis, pudiera acentuar esa relación con el vacío, la falta de sentido que tienen estos espacios abandonados, a punto de que para la mayoría de las personas son zonas muertas. Como parte de una serie, este cuadrado blanco en ocasiones funciona como fondo de toda la composición y solo a nivel de pequeños detalles aparecen estas madejas de vigas, columnas, andamios. Si nos detenemos en uno de los significados de la palabra menguado lo relacionamos con el irse consumiendo tanto de manera física como moralmente; ya sea desde el suplemento verbal como a nivel compositivo habla de una muerte lenta, paulatina, de la propia destrucción, que es continua, pero no completa, pues siempre quedan restos, huellas, marcas, residuos en esos espacios.

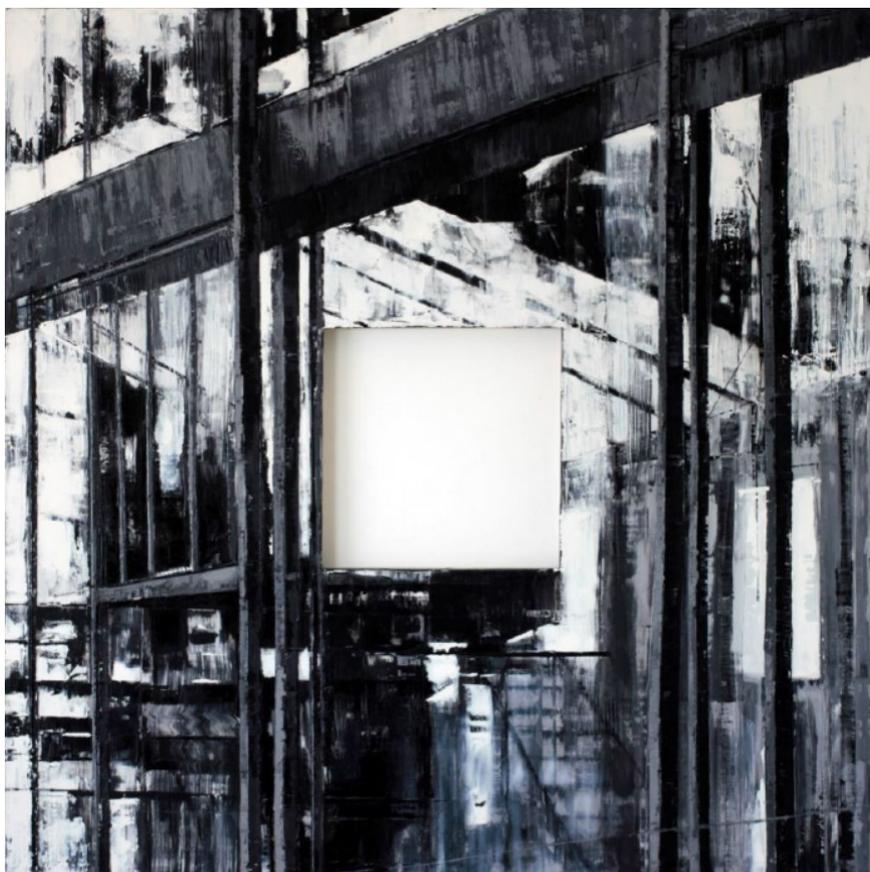


Fig. 13. Gerardo Liranza. De la serie *Menguado* (2018)

3.1.3 Destrucción III: Ruina como espectáculo. Xavier Riba. Carmen Tortosa

Uno de los imaginarios asociados a la destrucción de las ruinas (Peran, 2018) es lo que se clasifica como el imaginario de la ruina como amenaza (como relato del fin), un artilugio que manipula a su antojo la agencia mediática para colocar la ruina como detonante absoluto del caos y la destrucción debido a diversas causas antrópicas o naturales, y de esta manera enfocarnos en concientizar de manera obligada en nuestro presente, y en propiciar la conservación, sustentabilidad y el equilibrio a escala planetaria. Esto propicia lo que se maneja como la destrucción de la ruina como espectáculo (Ídem, 2018), al entender la estetización de las demoliciones masivas como un espectáculo televisivo y que propician un espacio de especulación financiera y de acento mediático.

Justamente, el espectáculo de la destrucción en paisajes residuales, y la violencia palpable de este acto, ha sido capturado por el lente del artista español Xavier Ribas con su proyecto *Nomads* (Fig. 14). En esta investigación, ya se ha hablado de cómo los paisajes residuales pueden devenir en refugio para muchas personas, ya sea como medio de subsistencia, o para de manera efímera escapar de la sociedad del control y la vigilancia. En este sentido, Ribas con su instalación conformada por texto y fotografías, pone en evidencia los procesos de expropiación violenta a los que se someten los individuos que luchan continuamente por defender un territorio ganado; completamente invisible para los otros hasta ese momento antes de ser ocupado. Esta instalación persigue documentar tanto las características topográficas del antes y el después de la destrucción, como cartografiar un territorio con coordenadas específicas de ubicación, que desde el proceso de destrucción como espectáculo público, ha entrado a formar parte del imaginario colectivo, cuando antes, subrayo, era completamente invisible, estaba en el total anonimato. El texto -en vinilo sobre pared- de la muestra, que a nivel semántico se equipara al resto de los elementos que conforman la instalación, expone lo siguiente:

El 24 de febrero de 2004 dos excavadoras entraron en un descampado de Barcelona que había sido ocupado por unas sesenta familias gitanas. Durante varios días rompieron y levantaron el suelo de hormigón del solar con la intención de intimidar a los gitanos y finalmente expulsarlos de allí, dejando detrás una superficie contorsionada, como una especie de muro horizontal, para proteger el solar y mantenerlo vacío. Este método de disuasión muestra el valor económico de la violencia y la destrucción aplicada al control del territorio. El suelo roto, las grietas, los pedazos de hormigón levantados como fragmentos de estelas mayas, dan testimonio, todavía hoy, de este desplazamiento. (Ribas, 2008, p. 226 citado por Delgado, 2022)

A propósito de esta exposición, el investigador español, Alberto Martín enuncia:

Aquí se registra un claro ejemplo paradójico de violencia controlada y legitimada, un daño significativo a la propiedad, autoinfligido por sus dueños para garantizar el control del espacio. El paisaje que vemos en esta cuadrícula de 33 fotografías es la huella de una agresión, es la emanación de la destrucción como forma de autoridad, un paisaje que proviene de la pobreza y de la presencia amenazante del “otro”. La cuadrícula, como herramienta de montaje del indicio crítico que representa este solar en uno de los barrios de Barcelona, reúne los pedazos dispersos de una conciencia ausente. (Martín, 2008, pp. 14-15, citado por Delgado, 2022)



Fig. 14. Xavier Ribas. *Nomads nr 9* (2008)

El juego visual con los fragmentos de suelos, ya sea completamente quebrados o fisurados, y el diálogo con la vegetación espontánea que ha crecido a su alrededor, y el trabajo en blanco y negro, con el énfasis en el contraste entre luces y sombras, imprime ese sello de anonimato, de paisaje estandarizado, en ocasiones simulando un paisaje del desierto, en tanto el suelo ha sufrido similares daños, se ha ido fusionando dentro del propio paisaje. Estas imágenes anodinas, contrastan con la intencionalidad de Ribas, ya sea apelando a las coordenadas del lugar o a las capturas del lugar auxiliado por Google Earth, con las que persigue reproducir esa lógica de dominación, control y mapeo cartesiano a los territorios, desde el poder omnipresente y omnipotente a los que están sujetos estos territorios.

Por su parte, a la cineasta española Carmen Tortosa también le ha interesado documentar una población de inmigrantes asentados en un campamento conocido como *El Walili*, un asentamiento ubicado en Almería y próximo a una rotonda que conduce a la playa de la zona turística conocida como Cabo de Gata. Realizó el cortometraje *La Rotonda* en el año 2022 antes de que fuera demolido. Tortosa comenta sobre su motivación personal para realizar este proyecto: «había pasado muchísimas veces por ahí, y cuando pasaba, veía ese asentamiento, que visualmente tiene una estética muy interesante. Tiene un contraste con el desierto de Almería y aquellas casas de tubos negras, llama muchísimo la atención. Y casi todos los que hemos pasado, pues lo hemos visto. Cada vez que pasaba me preguntaba quién vive ahí, cómo viven, cómo han llegado ahí» (Canal Sur, 2022, 1m5s). Desde una mirada antropológica documenta las vicisitudes, estilo de vida, de dónde vienen, y las esperanzas y frustraciones de esta comunidad que no está en el mapa de la ciudad, completamente invisible, hasta que fuera desarticulada y cada una de estas personas tuvieran que reinventarse en nuevos sitios de un día para el otro. El 30 de enero de 2023 fue desmantelado este asentamiento por el ayuntamiento de Níjar. Otra política de higienización urbana de espacios que viven al margen, en zonas periféricas de la ciudad²¹.

3.2. Paisaje residual y crítica urbana. Preservación

²¹ Véase también Francisca Márquez y Andrés Góngora (2023). *Ruinas urbanas. Topofilias y narrativas del despojo en Santiago y en Bogotá*.

3.2.1 Preservación I: Paisajes residuales desde los imaginarios de la preservación. Eduardo Abaroa

Sumado a los imaginarios de la destrucción se manifiesta el llamado imaginario de preservación, un tema que ha sido debatido desde mediados del siglo XIX, entre la postura de un estudioso como John Ruskin (1849), quien abogaba por dejar la ruina tal cual, sin otro tipo de transformación que la provocada por la propia naturaleza; para él la restauración de la ruina era sinónimo de destrucción. Por el contrario, Viollet-le-Duc proponía la restauración de las ruinas, porque ello supondría devolver al edificio «a un estado completo que podría no haber existido jamás, en ningún otro momento» (Le-Ducc, 1875, p. 14). Ya una vez que espacios ruinosos son rescatados por prácticas de patrimonialización, dejan de ser paisajes residuales para convertirse en piezas museables. Se está recurriendo a políticas gubernamentales de carácter patrimonialista que le otorgan reconocimiento a esa ruina moderna, como fuente testimonial de ese tiempo perdido bajo la práctica de la museificación o ejercicio de preservación. Constituyen una especie de sutura, pues se trata de no querer olvidar el trauma dejado por el proyecto moderno, pero a su vez concientizar el valor de lo construido, de la memoria histórica. Sin embargo, no se debe perder de vista que una vez que una ruina es convertida en objeto museable, ya no es una ruina, se convierte en una «antirruina, la cual es una ruina inventada para la pasión de la conservación patrimonial moderna» (Scott, 2019, p. 49 citado por Fernández, 2020, p. 46).

Este fenómeno de preservación, cuestiona la teórica española Esperanza Marrodán (2007) que se traduce en apostar por una restauración mediante la musealización, como única vía eficaz de comunicar la historia de estos espacios. Se trata de una representación ficcional del pasado, sería como querer monumentalizar y objetualizar la memoria que albergan estos espacios; así como en privilegiar su valor documental ante el impacto de la globalización, que persigue homogeneizar y estandarizarlos según los presupuestos de los programas patrimoniales y turísticos. Pero no se está potenciando una mirada a la artisticidad (Marrodán 2007), a los propios valores estéticos que el sujeto contemporáneo también está leyendo en la ruina moderna antes de su musealización, lo que ocurre es una modificación de la ruina moderna, lo cual conduce a su fosilización.

También es notorio hablar acerca de cómo en algunas ciudades latinoamericanas se pueden encontrar esos paisajes residuales compuestos por las ruinas prehispánicas, que se debaten entre su olvido y su museificación, pero independientemente de esta contradicción lo más

importante es reconocer su vigencia ancestral (Márquez et al., 2019). Esto último se conecta con la idea de cómo se están también construyendo los relatos desde las instituciones culturales sobre las culturas indígenas, a lo que ofrece respuesta simbólica el artista visual mexicano, Eduardo Abaroa, con la obra *Destrucción total del Museo de Antropología de México* (2012), en la que documenta todo lo que pudiera significar a escala simbólica la destrucción de este museo como gesto artístico, al no estar conforme con las narrativas museológicas y curatoriales de este museo acerca de la interpretación que le dan a la comunidades indígenas, llevándola a la museificación, casi a la momificación. Aquí, el espacio residual deviene una mirada futuroológica desde el espacio simbólico de la destrucción y en sintonía con un pensamiento decolonizador.

3.2.2 Preservación II: Paisaje residual e industria cultural. Eduardo Cruces.

Por otro lado, se está tratando constantemente en darles una nueva utilidad a estos paisajes residuales, dotarlos de un nuevo objeto social. Una vez que estos se insertan dentro de programas de rehabilitación y reanimación sociocultural, han dejado de ser paisajes residuales para tener nueva función dentro de la sociedad contemporánea relacionada con el patrimonio y la sociedad del espectáculo (Guy Debord, 1967). Estos paisajes residuales, son el resultado de la obsolescencia funcional del sistema productivo y tecnológico frente a los ideales de desarrollo y progreso propios de la imagen que impulsó el proyecto moderno, nace de las propias falencias del sistema. Configuran una imagen apocalíptica y distópica en el medio de una sociedad estetizada, globalizada, donde impera lo liso y lo pulido (Han, 2015). Estos espacios, una vez descubiertos, y teniendo en cuenta su morfología, topografía e historia, en ocasiones no escapan a que sean motivo de atención de la industria cultural.

Es por ello que no es fortuito que, en los últimos años se haya incentivado la gentrificación, el consumo turístico²², la estética de la reproducción «retro-fashion» (Márquez et al., 2019) y la tematización de las ciudades, todo a partir de la reconversión o rehabilitación de complejos industriales abandonados, como una actitud ante los

²² A raíz de la emergencia de estos factores se ha desencadenado un consumo turístico desmedido principalmente del patrimonio postindustrial conocido como el «digging» en Rusia y otras naciones de Europa del Este, el «haikyo» en Japón o el «ruinenlust» en Alemania (Lacruz y Ramírez, 2017). A lo anterior, habría que sumar el fenómeno conocido como Urbex o «UE» (Urban Exploration), seguido por aquellos sujetos que con el uso de sus cámaras y diversas operatorias de promoción generan contenidos sobre diversos paisajes residuales a escala global. Véase Lacruz y Ramírez (2017) para conocer algunos de los principales artistas que se inscriben en esta tendencia.

procesos de desindustrialización, la cual como todo fenómeno urbano tiene seguidores y detractores.

Se ha estandarizado el fenómeno de la tematización, en tanto se hipervisibilizan estos espacios postindustriales, se vuelven un tema urbano y se espectaculariza su imagen, justo cuando antes eran completamente invisibles. La industria cultural bajo la máxima de la rehabilitación y reanimación sociocultural²³, y bajo el principio de que hay que llenarlo de vida, llenarlo de contenido, sustrae el valor genuino de la ruina y su conexión con la naturaleza.

De ahí que no se puede dejar de reflexionar sobre lo planteado por el doctor en antropología y catedrático español Manuel Delgado (1984):

(...) A nivel general, la 'cultura' se está convirtiendo en una mercancía generada en términos industriales que suscita a su alrededor un negocio cada vez más próspero, pero sobre todo es un valor-refugio seguro para las políticas de promoción urbana, en la medida en que es uno de los elementos que aporta más singularidad funcional en las dinámicas de tematización y espectacularización que las ciudades adoptan frente a su propia desindustrialización. Todas las grandes iniciativas político-inmobiliarias que se han dado en zonas de la ciudad tienen como eje vertebrador, en las últimas décadas, la proliferación de grandes instalaciones destinadas al Arte y el Saber, confiadas siempre a arquitectos de prestigio internacional. Ahora bien, en las intenciones aparentemente benefactoras de sus promotores políticos es fácil descubrir el objetivo último tan poco artístico-cultural como es el de intervenir en prestigio frente a la propia ciudadanía y disimular por la vía ornamental grandes operaciones urbanísticas de reconversión de viejas zonas industriales o de rehabilitación -y, por lo tanto, de revalorización- de centros históricos deteriorados. (Delgado, 1984, 2005, pp. 61-62).

Un ejemplo de lo anterior es la ciudad de Lota, en Chile, la cual en tiempos pasados fue un poblado dedicado a la explotación de la minería mediante un parque industrial, hoy en día su comunidad se resiente a que Lota sea etiquetada como una ciudad turística ligada al consumo del paisaje postindustrial minero. Este territorio ha devenido de espacio industrial por excelencia a ciudad turística, donde impera la gentrificación, y prepondera el peso del

²³ En este sentido es válido señalar el impacto cada vez más preponderante de la industria cultural a nivel mundial en tomar como escenario antiguas zonas o infraestructuras industriales abandonadas, terrenos baldíos, entre otros espacios, desterrados de sus funciones originarias, para lograr sus principales propósitos recreativos y culturales. En Cuba, se pueden poner dos ejemplos puntuales: la antigua fábrica de aceite El cocinero convertida en Fábrica de Arte Cubano, y una fábrica de bicicletas abandonada, devenida sede de Ferias de Artesanía bajo el sello del Fondo Cubano de Bienes Culturales.

legado industrial minero asociado a un pasado nefasto de corte extractivista, desconociéndose otras prácticas culturales, tradiciones, oficios, y saberes no institucionalizados que forman parte de la identidad de esta sociedad. El artista chileno, Eduardo Cruces ha articulado una serie de eventos internacionales como Arte y Desindustrialización (2018 y 2019 sucesivamente), entre muchas otras acciones en las que contempla no solo la participación de artistas, sino en especial la activación de talleres, conferencias, prácticas artísticas que nazcan de los propias iniciativas de los pobladores de Lota, sirviendo Cruces como un mediador donde la praxis artística, la investigación cultural y la educación participativa van de la mano, en busca del empoderamiento de sus ciudadanos. Una de las máximas de sus presupuestos artísticos es denunciar y en palabras del Equipo Editor gestor del Encuentro Internacional Arte y Desindustrialización (2019) se argumenta: «cómo este modo especulativo de operar en este contexto posindustrial, es similar en otros pueblos mineros a nivel global donde el proceso de desindustrialización va ligado a una economía turística y recreativa con la promesa de un nuevo bienestar, apelando a la nostalgia como motor de consumo» (p. 6).

Con el Plan de Reconversión, Lota pasó de ser una sociedad industrial a una sociedad del espectáculo, regida por objetivos comerciales en clave turística, forzada a delimitarse a una identidad minera, la que sin embargo corresponde solo a una breve etapa histórica de su desarrollo como localidad, y representa un pasado ligado a políticas extractivistas que no se quiere recordar. La paradoja es que lejos de los intereses por vender un pueblo postal, es la propia comunidad la que se resiste a ser etiquetada como monumento a la ruina, desmantelando ellos mismos, cualquier infraestructura, huella, vestigio que evoque los restos del pueblo minero. No se trata de olvidar completamente la impronta de la minería en Lota, sino de no solo entender este territorio marcado por un pasado minero, sino como un pueblo lleno de tradiciones culturales que van más allá de la práctica de la minería. Este proyecto artístico lo que busca es denunciar la tematización del paisaje postindustrial ligado al valor de uso y consumo turístico y especulativo, cuando lo importante es evidenciar un pensamiento decolonial.

3.3 Paisaje residual y crítica urbana. Higienismo urbano

3.3.1 Higienismo urbano I: Extractivismo. Rafael Trelles

La obra performativa *Monumento al fracaso*²⁴ (2008) del artista visual puertorriqueño Rafael Trelles, sigue poniendo el acento en la denuncia de estas políticas extractivistas de nuevo tipo que llegan bajo las iniciativas de los gobiernos neoliberales, y todas las consecuencias medioambientales y para la salud del ser humano que vive en el poblado de Peñuelas, en Puerto Rico. Con excelente música electrónica de la mano de Tato Santiago, compositor y pianista de Puerto Rico y gracias a la ayuda técnica del luminotécnico Quique Benet, realizó todo un espectáculo lumínico en las ruinas industriales de la antigua CORCO (Commonwealth Oil Refining Company), en el cual se podía visualizar dibujada con luz la frase *Monumento al fracaso*. La antesala de este espectáculo fue la lectura de la Carta que escribió Trelles al gobierno y pueblo de Puerto Rico, que no fue más que una denuncia pública a la corrupción político-administrativa, a la cíclica crisis económica que azota a Puerto Rico, y a su pasado y presente colonial. Como elemento digno de subrayar para los intereses de esta investigación se pueden citar los fragmentos siguientes de su intervención:

Pobre Puerto Rico (...) Tan pobre que por unos cuantos empleos sacrificaron la salud y el ambiente, nuestro presente y el porvenir. (Continuó afirmando que las petroquímicas son un monumento al fracaso y a la improvisación como) emblema de un progreso retrógrado. Símbolo de un desarrollismo descontrolado que siembra los campos con cemento y nos somete al culto del automóvil, la locura del tapón, la prisa, el consumo desenfrenado y la violencia generalizada. Monumento al fracaso de una política colonial que entretiene, y desmoraliza al pueblo con la corrupción, la trivialidad y la prepotencia federal. (Trelles, 2008 citado por Wood, p. 244, 2011)

Rafael Trelles relató que:

Durante la performance de *Monumento al fracaso* asistieron personas de Tallaboa, el barrio donde están ubicadas las ruinas de las petroquímicas. (...) Un anciano narró cuando ese valle era agrícola, los manantiales y pozos que abundaban en el lugar. (...) Se habló también de la contaminación y las enfermedades que padecieron los obreros y sus familias, algunas allí presentes. (...) La presencia de esta gente allí demuestra que estos lugares, abandonados durante tantos años, no están muertos. Son lugares que encierran mucha me-

²⁴Esta obra fue documentada gracias a la colaboración de Roberto Tito Otero vídeo documentalista, Johnny Betancourt fotógrafo, la asesoría del economista Argeo Quiñones y el auspicio de la Oficina de Arte y Cultura del Municipio de Peñuelas (Wood, 2011).

moria y significados para la gente que todavía los recuerda como parte de sus vidas. Una acción de arte provoca que emerjan espontáneamente estos recuerdos cargados de dolor, frustración e incomprensión sirviendo de vehículo de expresión a la comunidad. (Entrevista de Y.W a Rafael Trelles (30 de abril de 2009) citado en Wood, 2011, p. 245).

Este acto performativo pone en cuestionamiento las otras paradojas de los paisajes residuales ligados con el proceso industrial, cuando en este caso los propios residuos químicos han contaminado el suelo, y una de las principales exigencias del artista es higienizar el desastre medioambiental generado por las petroquímicas en el territorio, y que se devuelva la calidad de vida a los pobladores de Peñuelas. A pesar de que es una pieza que pone el acento en esta problemática, todo su despliegue escenográfico y dramático también pone de relieve esa relación dual entre las presencias y ausencias, la memoria colectiva, y entender no solo de ese pasado que está ahí y no puede borrarse completamente, y que incide de manera negativa sobre el propio presente y futuro de esa comunidad²⁵.

De ahí que, siguiendo la línea esbozada arriba, nos cuestionamos por qué no dejar estos paisajes residuales como un testimonio de algo que fue y que en el fondo pertenece ya a la geografía del país. ¿Por qué seguir reproduciendo esa mentalidad de colonizar los espacios, y dotarlos de contenido, cuando estos paisajes residuales poseen valor por sí mismos? ¿Por qué recurrir a seguir reproduciendo las lógicas de la especulación inmobiliaria de acento neoliberal, la industria cultural y el turismo desconociendo las prácticas y los saberes situados en contextos y con comunidades específicas, que reclaman su bienestar social en estos territorios?

3.3.2 Higienismo urbano II. Sedimentos arqueológicos. Alejandro González. Yadier González

Cada vez más en la sociedad contemporánea es creciente el proceso de gentrificación asociado al fenómeno del higienismo urbano, el impacto de la globalización, el auge del sector terciario en las economías de acento neoliberal, y todo lo que pueden desencadenar estos fenómenos en la conservación de nuestras ciudades. Una práctica común articulada en esos programas de higienismo urbano es el hecho de que se demuele una edificación,

²⁵ Véase el texto Jesús Joel Alfonso Pagán (2016). *Productivo/Accesible/Ecoamigable. Redefiniendo la transformación de industrias abandonadas*.

ya sea por peligro de derrumbe, o que ha devenido en paisaje residual dentro de la propia ciudad, o por generar nuevos espacios dentro de la urbe, y se construye otra en su lugar con pésimas cualidades estéticas, o se convierte en parque o parqueo, taller automotriz. Con ello se genera una constante incertidumbre e inconformidad en el ciudadano, a quien pareciera que le han borrado de un soplón su historia, su identidad urbana, al mismo tiempo que atenta con la búsqueda de relaciones sensibles para su bienestar social dentro de su propia urbe.

Alejandro González, fotógrafo cubano autodidacta, con su serie *The Mega-Projects* (2014) (Fig. 15), nos presenta sedimentos arqueológicos del pasado de la ciudad de La Habana, o espacios inacabados, desde ese juego simbólico entre los imaginarios socioculturales que construyó la Revolución Cubana como colosales megaproyectos para el futuro de la nación, y la pérdida de la utopía al convertirse en su gran mayoría en paisajes residuales. Así nos seduce con sus vistas de la central termonuclear Juraguá (1979-1992), o su área residencial (1982-1992) (Fig. 11), ambas abandonadas al tiempo y a la memoria colectiva, o el archiconocido restaurante Moscú (1974-1990), en el cual ocurrió un incendio y quedó en el imaginario como el símbolo de la presencia de la cultura soviética en Cuba. Hoy en día somos testigos de su demolición por completo para ser convertido en hotel de nuevo tipo, otro de muchos exponentes que están inundando la ciudad, con estéticas arquitectónicas foráneas, que desconocen los códigos visuales y funcionales de la arquitectura tradicional cubana. Esto pone en crisis la relación de manera orgánica que debe existir entre lo nuevo y lo viejo en el plano de la historia de una ciudad, en la cual no deben imperar solo los presupuestos estéticos auspiciados por la agenda inmobiliaria enfocada en el turismo internacional.



1982-1992

Fig. 15. Alejandro González. *The Mega-Projects* (2014)

El tiempo no solo posee la singularidad de ser la única categoría irreversible, sino que fija en la memoria colectiva algunos hechos mientras oculta otros. Si caminamos por las calles del municipio Plaza de la Revolución, en La Habana, encontramos en la esquina de Infanta y Salud un parque con conexión wifi; sin embargo muy pocos saben que allí existió un edificio en el que residieron familias que una vez lo hicieron suyo. El artista visual cubano, Yadier González a unos pocos días de haber sucedido el desplome de esta edificación- en el que fallecieron cuatro personas y otras seis resultaron heridas el 17 de enero de 2012-, se sensibilizó desde un gesto artístico con ese catastrófico acontecimiento. Ante ese escenario cargado de emociones, de destrucción y pesar, ¿cómo orientarse, cómo operar? Su propuesta simbólica consistió en aunar aquellas marcas físicas casi imperceptibles (arena, piedras y algunos fragmentos de objetos) que encontró entre los restos de esta antigua edificación. Con estos elementos confeccionó un bloque de concreto y lo puso a dialogar en un nuevo hábitat. Su estrategia fue sutil: donó este bloque a individuos que por esos días se encontraban enfrascados en la construcción de su propia vivienda. *Convivencia* (2012), fue el título de esta acción que potenció un distintivo diálogo espacio-temporal entre marcos espaciales, personas y residuos diversos, desde la conexión entre el legado de un antiguo seno familiar y su germinación en un nuevo hogar. Es una manera provechosa de revelar las hendiduras que se esconden

detrás de estos sucesos que conforman el entramado social y una crítica a su vez a las borraduras silenciosas que ocurren en el espacio urbano.

3.3.3 Higienismo urbano III: Ruinofobia. Donna Conlon y Jonathan Harker

En las ciudades contemporáneas se ha desencadenado el imaginario de la «ruinofobia» (Espinosa, 2021) , es un temor a los espacios degradados, abandonados, en ruinas, dentro de las ciudades. «La ruinofobia, como señala Tsimpouki (2019), es tanto una advertencia del deterioro, como un indicador del fracaso del gobierno absoluto de la ciudad» (op. cit, p. 43). De ahí que se desplieguen operatorias de borramiento, demoliciones y rehabilitación urbana, porque la ruina señala los fracasos del propio sistema, por lo cual debe permanecer oculto. En el video *Efecto dominó* (2013) (Fig. 16) de los artistas Donna Conlon y Jonathan Harker, lo aparentemente descartado, ha devenido residuo; esos adoquines legendarios de las calles del Centro Histórico de Panamá, que fueran desechados por el propio Estado, son reutilizados por los artistas en esta invitación a ese efecto dominó, en esas mismas callejuelas en las que el gobierno reemplazó los adoquines antiguos por nuevos de calidad inferior para asegurar esa imagen renovadora de su Centro Histórico. Nos sumergen en un viaje por la ciudad con ese sonido continuo del adoquín que golpea al otro en un efecto en cadena. Se trata de una crítica al higienismo urbano que se traduce en la carrera demoledora promovida por la especulación inmobiliaria a escala planetaria de hacer tabla rasa con el pasado edificado en la búsqueda de aires modernos.



Fig. 16. Donna Conlon y Jonathan Harker, *Efecto dominó* (2013)
Disponible en: <https://vimeo.com/73921677>

3.3.4 Higienismo urbano IV: La invisibilidad y el silenciamiento. Reinaldo Cid. Alejandro Campins

A la par existe una postura de silenciamiento de estos paisajes, como una manera de subrayar su invisibilidad, ya sea por sus cualidades antiestéticas, o por borrar del entramado urbano las huellas de catástrofes meteorológicas, bélicas, o la agresión del paso del tiempo. Al artista visual cubano Alejandro Campins le interesa el viaje por la geografía nacional cubana. En el caso de su serie fotográfica *Declaración Pública* (2016) (Fig. 17) presenta una serie tribunas, plazas públicas, que han sido completamente abandonadas, silenciadas y han quedado como testimonios de programas políticos y socioculturales que tuvieron una presencia en este tipo de espacios, y han pasado al completo olvido y anonimato. Campins es un eterno viajero y paisajista. Le interesa descubrir desde lo casuístico, paisajes que son testigos de mentalidades de una época, «de una ideología y de los hábitos de las personas que lo habitan o lo habitaron». (Campins, comunicación personal, 24 de septiembre de 2022). De igual modo sus obras, ya sean en fotografía o pintura están cargadas de ese aliento atemporal, que como él afirma es uno de sus conceptos en sus producciones artísticas.

¿Hasta qué punto, en *Declaración pública*, estos paisajes percibidos como temporalidades y espacialidades en contextos disímiles de la geografía nacional cubana, podrían referirse a una crisis en la retórica de la historia y la política o como algo que el propio sistema pro-

duce, y luego borra, expele, descarta? ¿Podrían leerse como una respuesta a pérdidas del relato histórico y la memoria colectiva? Si lo interpretamos desde esta suerte de conciliación de la vida y la muerte como lo entiende el propio Campins valdría la pena interrogarse ¿qué nos queda por hacer y repensar en el espacio de lo público?



Fig. 17. Alejandro Campins. De la serie *Declaración Pública*. Fotografía (2016)

En la serie fotográfica *Blindsight* (Figs. 18, 19 y 20) del artista visual cubano Reinaldo Cid, expuesta en la exposición colectiva *Consonancias* (2021) organizada por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) en La Habana, se cuestiona la invisibilización de los paisajes residuales. Se auxilia de la fotografía analógica, con el empleo de negativos infrarrojos sobre placa gelatina, y tal como si fuera un espía, Cid se aventura en busca de vestigios que aún perviven en las paredes, portales y patios de casas republicanas que una vez dotaron de gran esplendor a la barriada de Tarará, ubicada en la zona de Habana del Este en La Habana, y que hoy en día hay zonas de este espacio que tienen casi completa-

mente prohibido su acceso y otras controladas y vigiladas, en tanto cada movimiento es captado por las cámaras. (Anexos I. Entrevistas)

El proyecto artístico desde su propio suplemento verbal *Blindsight* está colocando en el espectador la duda sobre lo que aparentemente no se ve, lo que permanece oculto, a la sombra. Como cualquier otro artista que se acerca a este espacio vedado, hubiera sido interesante interpelar el espacio con la lente de su cámara, pero Cid sintió la necesidad experiencial y conceptual de ir un poco más lejos, y descubrió en el uso de la película infrarroja la manera de jugar con lo visible e invisible para la visión humana. A propósito de su relación experiencial con el espacio y el empleo de la película infrarroja comenta:

Como estaba en una condición de negar aquello que estaba frente a mis ojos al mismo tiempo era un sentimiento raro porque sabía que el negativo infrarrojo iba a revelarme algo, mostrarme algo que no estaba viendo en ese momento. Por una parte niego lo que mis ojos ven y por otra parte confío en lo que me puede brindar un negativo que puede ver más que yo, o sea, que me puede mostrar una imagen más allá de lo que mi mirada puede percibir que ya está negando lo que ve. (Cid, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

Esta serie se compone de tres tópicos importantes que recorren a nivel microsociológico elementos que conforman parte de la historia de la nación cubana: un testimonio documental de residencias antiguas y abandonadas pertenecientes en la época republicana a representantes de la burguesía cubana en ascenso en la Isla de la década de los cincuenta del siglo XX; los espacios como aulas, pasillos, escaleras, y teatros, de lo que fue conocido en Cuba como la Ciudad de Pioneros José Martí en la década de los sesenta tras el triunfo de la Revolución Cubana y por último, captura con su lente algunas edificaciones de este complejo residencial republicano, que han sido remozadas y rehabilitadas para convertirse en zona turística. «Me interesaba mucho la perspectiva de lo que no se ve. Esos sedimentos simbólicos, esos sedimentos temporales de historia que no se ven o que están camuflados, me motivaba buscar la forma a nivel fotográfico reconstruirlos o visualizarlos de alguna manera posible». (Cid, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).



Fig. 18. Reinaldo Cid. *Blindsight* (2021). Fotografía analógica

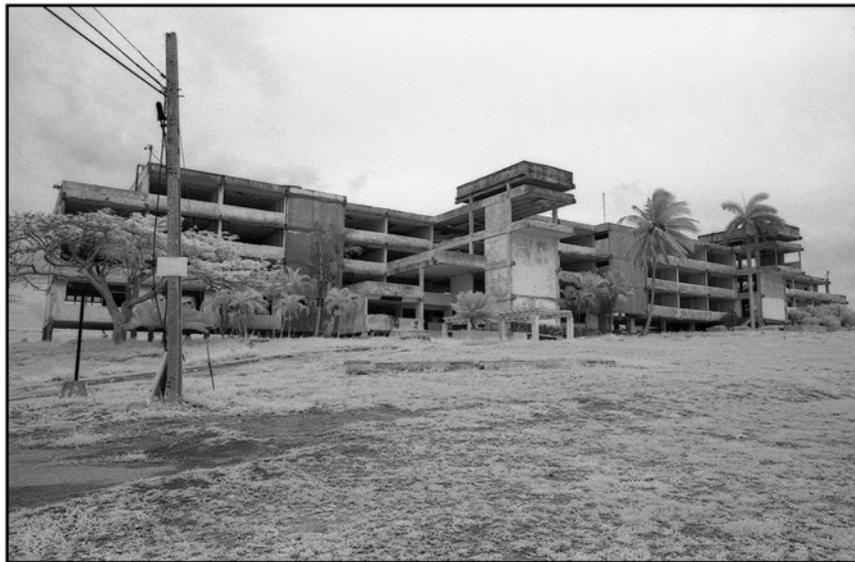


Fig. 19. Reinaldo Cid. *Blindsight* (2021). Fotografía analógica



Fig. 20. Reinaldo Cid. *Blindsight* (2021). Fotografía analógica

En esta propuesta artística convergen por un lado, el fenómeno del silenciamiento, ya sea por la restricción al propio espacio o por el silencio que es protagonista en la agenda mediática cubana sobre el estado de abandono en el cual se encuentra esta barriada, y en especial, este antiguo complejo escolar, donde se formaron y disfrutaron de la recreación estudiantil varias generaciones de cubanos, al mismo tiempo que sembró los lazos de amistad entre Cuba y Ucrania, al convertirse este complejo educacional en zona residencia en la década del ochenta del siglo XX para los niños y familiares víctimas del accidente ocurrido en Chernóbil. También se manifiestan en esta serie los procesos de gentrificación en esta zona, una vez que la irrupción de nuevas instalaciones turísticas en espacios que habían sido abandonados, generan nuevas dinámicas de consumo e interacción social, que desestabilizan las dinámicas sociales que hasta ese momento se operaban en esa barriada por sus pobladores.

De modo general, se ha podido constatar en las propuestas artísticas presentadas que los paisajes residuales no escapan a generar imaginarios asociados a la destrucción, la preservación y el higienismo urbano. En cada una de estas propuestas discursivas se despliega el hecho de que «si la reaparición de las ruinas es tan cuantiosa y acuciante, lo

que parece imperativo es hacerla rentable, ya sea como estrategia ideológica (el fin que nos acecha y nos obliga), como espectáculo o como potencia para nuevas productividades» (Peran, 2023, párr. 7).

Algunos se inscriben en el desarrollo de políticas públicas de carácter patrimonialista bajo el amparo estatal o privado, en especial, aquellas que siguen la estética retrofashion asociadas con la sociedad del espectáculo en las sociedades donde impera el mercado neoliberal. Desde otras políticas públicas se busca seguir la estética de lo retrofashion, como una expresión de hacer dialogar lo viejo y lo nuevo con la acentuación en determinados tipos de programas inmobiliarios de modelo neoliberal que persiguen otras interpretaciones de lo que pudo haber representado lo moderno. Aquí el paisaje residual adquiere valor de uso y comienza a generar sentido dentro del capital simbólico de una ciudad, un territorio, signado por sus características arquitectónicas, morfológicas e históricas. Se constata en esta tendencia una preocupación latente por preservar la memoria histórica de estos espacios, pero no está exenta de privilegiar un carácter de consumo.

Los artistas citados en este texto se aproximan a los paisajes residuales a partir de la seducción por lo periférico, lo marginal, lo degradado, espacios con cicatrices y suturas, desterrados, silenciados, sucumbidos en el anonimato, repetitivos y de límites imprecisos, que se debaten entre la ausencia y el vaciamiento de sus significados y funciones. Los perciben como belleza natural, como palimpsestos que conforman un archivo de la memoria, de la cultura material y espiritual de la humanidad. Asumen una actitud ética a través de su aguda crítica al impacto del capital transnacional y el uso de las tecnologías en el agravamiento de nuestros ecosistemas naturales, así como al fracaso de la gestión urbana y arquitectónica, en esa constante lucha entre la tradición y la modernidad en la conformación de una imagen de ciudad contemporánea.

B4. Paisajes residuales. Memoria afectiva y ruina al revés

4.1 Vestigios y memoria del lugar

4.1.1 Paisaje azucarero. Reestructuración de una industria

4.1.2 Paisaje y vidas residuales. Alejandro Ramírez, Marcel Molina y Carlos Lechuga

4.1.3 Paisaje y silencio. Arqueología industrial agroazucarera. Ricardo G. Elías vs Francis Alÿs. Mar Garrido Román

4.1.4 Paisaje y olvido. Fantasmas en un poblado agroazucarero. Alfredo Sarabia Fajardo

4.2 Sujeto y paisaje residual

4.2.1 La memoria afectiva como sedimento de la mente. Carlos M. Quintela. Natalia Pastor

4.2.2 Temporalidades dormidas en campos deportivos del abandono. Duniesky Martin. Yamil Orlando. Bleda y Rosa. Rachel Valdés

4.2.3 Tiempo emocional y paisaje residual

4.3 Paisaje residual y ruina al revés

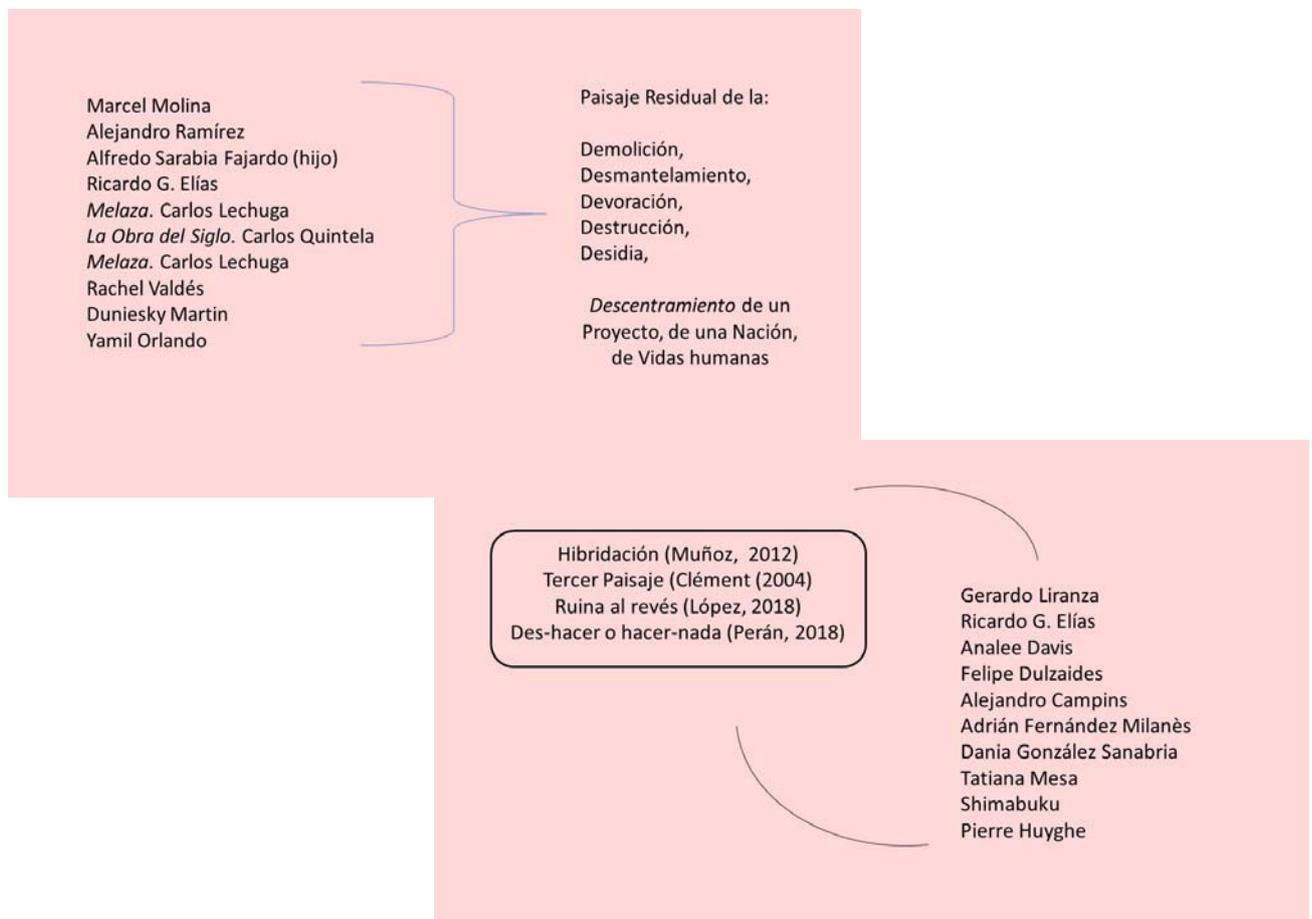
4.3.1 Caminos Negros. Tiempo muerto. Ricardo G. Elías. Gerardo Liranza

4.3.2 Des-hacer o hacer-nada. Annalee Davis. Felipe Dulzaides

4.3.3 Lo inmanente y ambiente antropocénico híbrido. Alejandro Campins. Adrián Fernández Milanés

4.3.4 Lo residual como reutilización simbólica. Dania Sanabria. Tatiana Mesa. Shimabuku. Pierre Huyghe

4.3.5 Paisaje residual. Vida-No vida



B4. Paisajes residuales. Memoria afectiva y ruina al revés

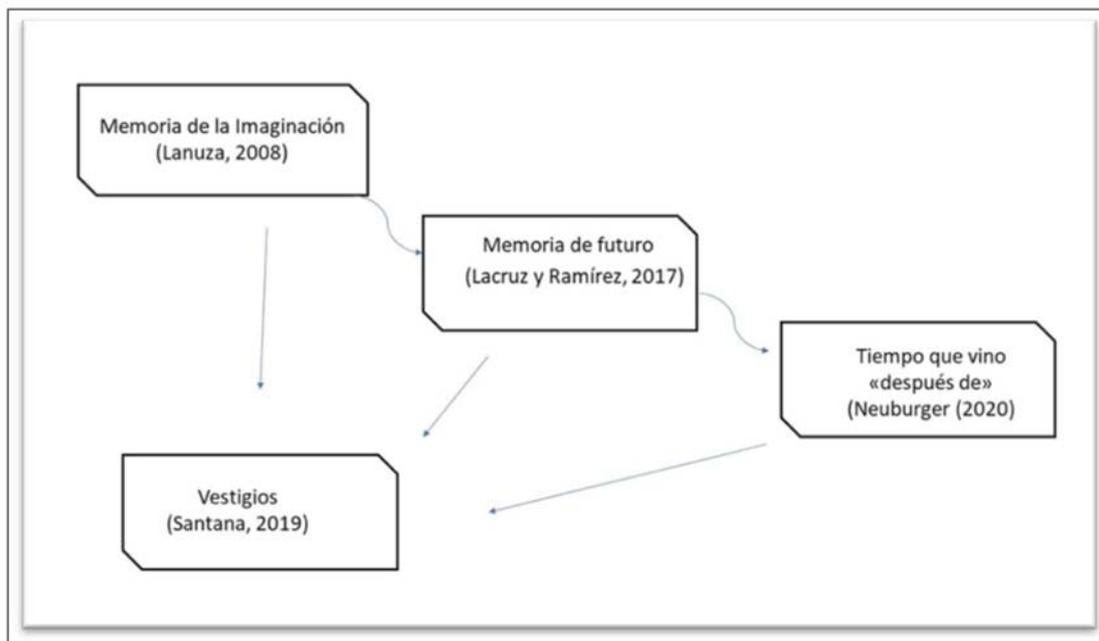
4.1 Vestigios y memoria del lugar

El paisaje, el lugar y el valor emocional ligados a la memoria, son elementos que se fusionan entre sí. Como hemos demostrado hasta ahora, el paisaje es una construcción cultural anclada en la mirada del sujeto sobre su realidad inmediata. El lugar, más que referirse a un espacio físico, euclidiano, es un espacio existencial donde el sujeto entabla una relación de tipo afectivo, sentimental, experiencial y simbólica con el espacio. Otro elemento importante es el concepto de vestigio, que como refiere la investigadora cubana, Astrid Santana es «un rastro, una huella, una marca, que ofrece información sobre lo que fue y se refuncionaliza en el espacio-tiempo del presente (...) la huella es impresión de la memoria, susceptible de ser interpretada» (Santana, 2019, párr. 3).

Justamente, será el sujeto en su andar cotidiano por determinados paisajes residuales, - como se analiza en este texto-, el encargado de activar posibles lecturas, interpretaciones sobre espacios que se han convertido en lugar para este, debido a las relaciones emocionales que entabla con los espacios en su tránsito por estos, en la acción de contemplarlos y descubrir sus esencias. Desde esta dimensión, una de las cuestiones que le queda al sujeto es apelar a la memoria individual y colectiva, pues en su andar entiende al paisaje, desde su experiencia cotidiana ligada a sus historias de vida dentro del tejido social. Cada sujeto ha entablado un tipo de relación con estos espacios, ya sea porque trabajan ahí, porque ese espacio devino punto de referencia geográfica o sociocultural para una comunidad, o porque les evoca un tiempo pasado, donde compartieron en otros espacios experiencias similares a las tareas que se realizaban en este.

Estos espacios una vez que devienen paisajes residuales son propicios para que emerja la memoria como imaginación, una memoria de lo incierto: «sobre lo que pudo haber o sobre lo que puede haber ahí» (Lanuza, 2008, p. 24), pero a su vez implica no solo una memoria que evoque el pasado, sino que se orienta también a un futuro aún posible (Ídem, 2008), lo que vendría a ser una memoria del futuro (Lacruz y Ramírez, 2017). Sería activar la memoria de estos paisajes residuales para evocar los pendientes del pasado que quedan en el tiempo presente, pero a su vez no solo se trata de interrogar al pasado, sino de pensar en ese tiempo que vino «después de» (Neuburger, 2020) para reflexionar ya no sobre lo perdido, sino sobre las claves del futuro desde el presente (Fig. 25). De ahí que valdría la

pena interrogarse: ¿cuáles son algunas de las maneras en que se despliega la memoria afectiva en determinados paisajes residuales de Cuba para evocar esos marcos espacio temporales entre pasado, presente y futuro? Para ello se analizará esta relación paisaje residual-memoria en algunas obras de artistas visuales y directores de cines cubanos.



4.1.1 Paisaje azucarero. Reestructuración de una industria

Cuba y gran parte de los territorios del resto del Caribe se configuraron desde mediados del siglo XVIII como sociedades ligadas a la cultura del sistema económico de la plantación esclavista a través del cultivo principalmente de la caña de azúcar. Esto propició una serie de imaginarios socioculturales a nivel de la nación cubana que han llegado hasta nuestros días. Lo más interesante, según apunta el investigador Benítez Rojo (1988), es que el impacto de la industria azucarera en Cuba estuvo signada por dos perspectivas contrapuntísticas: un modelo basado en potenciar el sistema de plantación esclavista sumado a los más modernos avances tecnológicos a nivel mundial, y otro que abogaba por no seguir fomentando esta empresa. Ambos resultaron en expresiones que consolidaron un

pensamiento científico, tecnológico y social sobre lo que significó el cultivo de la caña de azúcar en Cuba, y sembró parte de la identidad cultural cubana. Surgió un paisaje azucarero, que no solo intentó homogeneizar una visualidad dentro de la campiña cubana, sino que representó también el impacto de políticas extractivistas desde los primeros siglos coloniales que trajo consigo la pérdida de ecosistemas naturales, su sustitución por nuevas especies como fue el caso de la propia caña y la irrupción de la máquina en el paisaje, la formación de caminos con la introducción del ferrocarril en los campos cubanos, el fomento del trabajo esclavo, -con toda la brutalidad y genocidio asociado a ello-, y a su vez una cultura de resistencia cultural expresada en prácticas religiosas sincréticas y de supervivencia y estilo de vida alternativo al dominio colonial como fue el cimarronaje y la formación de la cultura afrocubana indisolublemente ligada a la cultura cubana.

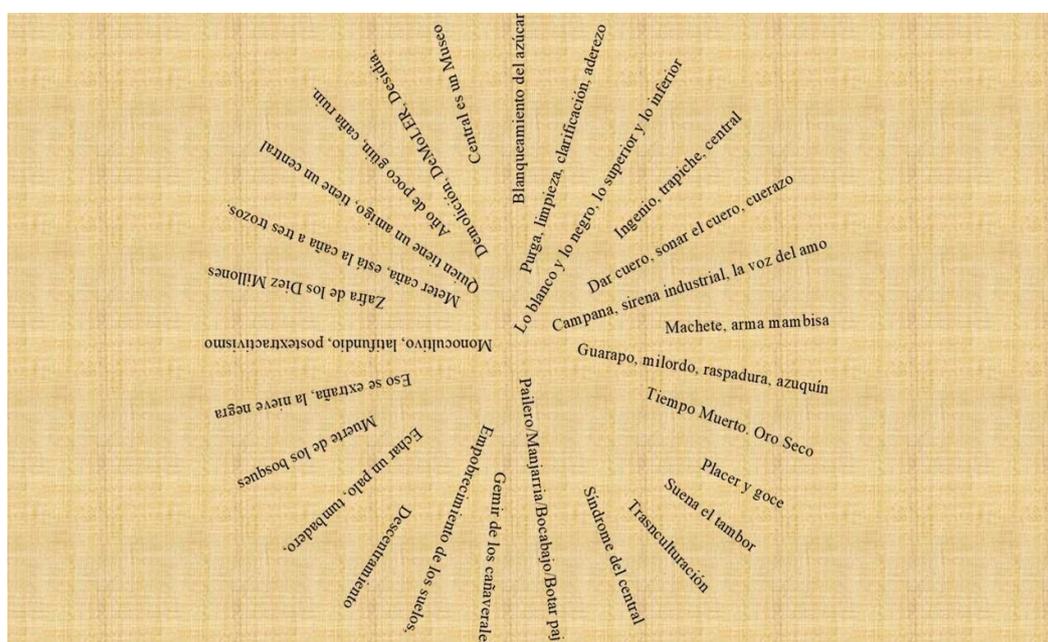


Fig. 26. Anabel Caraballo Fuentes. *Añorado aroma de la caña* (2022)

Ya en épocas más recientes, y en específico en el año 2002, se instaura por el gobierno cubano la Tarea Álvaro Reynoso, que generó una *reestructuración* de la industria azucarera en Cuba, y conllevó al desmantelamiento, desmontaje y destrucción de numerosos centrales azucareros en esta nación. La aplicación de esta medida estuvo influenciada por razones de índole económico, tecnológico, medioambiental, energético, y

político como: el impacto del Periodo Especial y la crisis económica a escala internacional, el descenso de los precios del azúcar, en contraste con el aumento del precio del petróleo; la caída del turismo, principal renglón económico en Cuba; las dificultades con la adquisición de insumos; la afectación de las plantaciones cañeras por el paso del huracán Michelle por la Isla en ese año y en especial la gran sequía que en los últimos cincuenta años ha provocado grandes estragos en la producción agrícola en el país (Álvarez , 2013).

La *reestructuración* generó no solo la desarticulación de ese paisaje industrial (en un inicio ingenios y cañaverales, más tarde primeros centrales en el siglo XX), que durante siglos se había tejido dentro de la visualidad de los campos cubanos, sino en especial la pérdida de imaginarios socioculturales que fueron sedimentando en la conciencia de sus pobladores esa maquinaria, como pueden ser: referentes culturales e identitarios, ya sea a nivel de prácticas culturales, oficios, relaciones intersubjetivas con el territorio, saberes, rituales y experiencias acumuladas, y transmitidas de generación en generación en especial por vía oral, como todo un entramado polisensorial: olores, texturas y sonidos particulares²⁶; en sí la construcción de una identidad propia, no fija, sino en constante transformación en cada molienda, en cada nuevo saber incorporado desde la dinámica laboral cotidiana, ya sea en el central o en el batey.

La *reestructuración* generó un trauma humano, un desgarramiento interior, una angustia existencial (síndrome del central)²⁷, y a su vez la búsqueda de nuevas alternativas ante la pérdida de horizontes culturales. Con esta política, a los trabajadores que quedaron excedentes en muchos de estos poblados, se les ofreció un salario fijo y su ingreso a la Universidad Popular, para incrementar su acervo cultural y emprender nuevos caminos profesionales. Si bien algunos pudieron percibir como una búsqueda inmediata de solución a sus problemas, no representó un cambio estructural, ni en las condiciones socioeconómicas ni espirituales de los pobladores de estas comunidades, y lo más preocupante, se borró un saber ligado al azúcar, pero no permitió la asunción de un nuevo saber cultural vinculado a otro tipo de prácticas que pudieran desplegarse en estos mismos espacios y generar nuevas identidades, identificación con el territorio, y en especial bienestar social, económico y espiritual para la comunidad.

²⁶ Véase la obra *Aliento* (2008) del artista visual cubano, Rafael Villares. (B9. Índice de Imágenes).

²⁷ Término con el que caracterizó el estado de ánimo de los exobreros de estos antiguos centrales, la entrevistada Gladys Abreu Cárdenas en Maylan Álvarez Rodríguez (2013). *La callada molienda*.

Este programa político también generó la reproducción de maniobras de la industria cultural ya validadas en contextos foráneos, y fácilmente reproducibles en el contexto cubano como fue la conversión de antiguos centrales en museos del azúcar. Esto ha propiciado una política conservacionista de bienes patrimoniales de la historia de Cuba, ligado al consumo turístico de estos parajes postindustriales dado en especial por su ubicación cercana a complejos turísticos (Gomez, 2018).

4.1.2 Paisaje y vidas residuales. Alejandro Ramírez, Marcel Molina y Carlos Lechuga

El silenciamiento sobre el impacto de la *reestructuración* en los antiguos poblados azucarero, ha sido el leitmotiv fundamental para que periodistas, escritores, cineastas y artistas visuales²⁸, entre otros creadores, hayan posicionado su mirada sobre estas problemáticas socioculturales²⁹. Habría que comentar que solo a unos pocos años de implementación de este programa político, en el año 2004, el realizador cubano, Alejandro Ramírez Anderson realiza en el Batey Paraguay, en la provincia de Guantánamo la propuesta audiovisual *Demoler*. Una pieza que desde el propio juego textual que propicia el título nos focaliza su atención en el paisaje de la demolición, el desmantelamiento, la devoración, la destrucción, la desidia, el descentramiento. «... Los sonidos que emiten los fragmentos del metal al caer al suelo, las voces emocionadas de muchos de los entrevistados, y el magnífico tema de guitarra que acompaña el metraje, convierten el acto de demolición en una visión perturbadora y vibrante» (Matamoros, 2022, p. 35). En esta pieza se manifiesta una doble intención: evidenciar, a partir de los testimonios de los propios extrabajadores del central, la tragedia humana que trajo consigo la instauración de la reestructuración, y al mismo tiempo el paisaje de la chatarra industrial, de los residuos, del

²⁸ Nadal Antelmo, Alejandro Campins, Atelier Morales (Teresa Ayuso y Jorge Luis Morales). Aquí cabe señalar que también el artista cubano, Dannys del Pino ha captado con su lente antiguos complejos de almacenamiento portuario y estaciones de trenes como testimonio, a partir de la fotografía documental, de estos paisajes residuales. De igual modo Jeremy Guerra, artista visual cubano que ha trabajado con silos abandonados ubicados en la región oriental de Cuba. (B9. Índice de Imágenes)

²⁹ En estos últimos años se han desarrollado dos exposiciones de artes visuales que han logrado aunar a diversos creadores en torno a las relaciones identitarias, históricas, políticas y sociales del legado de la industria azucarera en Cuba desde sus orígenes hasta problemáticas más recientes como la aplicación de la *reestructuración*. En ese sentido se puede mencionar la exposición colectiva *La Posibilidad Infinita. Pensar la nación*, desarrollada en el marco de la XIII Bienal de La Habana en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, 2022, curada por varios especialistas de esta institución cultural; y la muestra colectiva *El exceso de azúcar provoca amargor*, con curaduría del artista visual cubano Octavio Irving Hernández y con la participación del colectivo de profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada *Trazo 14*, y que tuvo lugar en Fábrica del Pilar, Motril, Granada, España en el año 2023. (B9. Índice de Imágenes)

del material y artefacto descartado e «infuncional» que emerge con chirridos, ruidos, oxidaciones, quebraduras, desgastes..., siendo un personaje coprotagonico dentro de esta propuesta. En este paisaje, sin embargo, hay elementos que son inamovibles: las torres del central, que se resisten a desaparecer completamente de un paisaje industrial. En su intento de borrarlas para siempre, las torres atestiguan su presencia, su inmanencia, como vestigio que es capaz de dialogar con contextos epocales diversos. «La maquinaria del central, sus torres, los campos de caña y las edificaciones del batey, son lugares con los que los pobladores mantenían una relación sentimental, íntima» (Gomez, 2018, p. 170). Esa relación afectiva es sustancialmente palpable una vez que comienzan a dispararse un torrente de recuerdos, evocaciones, imágenes, sonidos, olores y sabores en cada uno de los testimonios registrados en el documental, a la vez que emerge el sufrimiento, la depresión, el descentramiento del sujeto ante esta operatoria quirúrgica a los que de manera obligada han tenido que entregarse. Nos comenta la investigadora cubana Deborah Gomez (2018) que: «hay en estas escenas una recodificación de los lugares. El desmantelamiento del central le imprime al lugar —y a la memoria que evoca— un marcado sentido de desplazamiento» (p. 172). Es un desplazamiento existencial, de pérdida de identidad cultural, que se pudiera traducir como un extrañamiento del sujeto en relación con un territorio que hasta ese momento había sido construido, heredado y transformado a su semejanza, y ahora emerge como un paisaje, que más que significar un extrañamiento del sujeto hacia su entorno, es a su vez el propio fenómeno de extrañamiento que experimenta el sujeto sobre su propia vida, su historia, su razón de ser ante ese paisaje. A propósito de cómo se genera este extrañamiento en paisajes industriales abandonados el ingeniero serbio Aleksandar Ivancic (2010) comenta:

Estas estructuras en desuso se deterioran en los mismos lugares donde se encontraban cuando estaban operativas, lo que produce una sensación de distanciamiento y extrañeza. (...) El recuerdo de la ocupación funcional abre nuevas miradas enriquecidas por la sorprendente monumentalidad e incluso la agresividad espartana de estas estructuras, su ubicación o su forma. (...) Su inaccesibilidad sustancial contribuye, además, a aumentar su imagen de alienación y de monumentalidad. (...) A la espera que estos nuevos ocupantes se vuelvan a apropiarse de estos sitios, su belleza surrealista es fascinante" (p. 84 citado por Muñoz, 2012).

En parte motivado por varios de los conceptos que se defienden en la cita anterior, Marcel Molina, un artista visual cubano, desde una mirada microsociológica y con ciertos guiños autoetnográficos, apela a reconstruir desde su poblado de Cruces, en Cienfuegos, el impacto de la Tarea Álvaro Reynoso en este territorio. En su serie de serigrafía, *Desnudando el tiempo* (2009) (Fig. 27) fusiona imágenes del proceso de desmantelamiento de estos centrales azucareros, carcasas de lo que fueran en otros tiempos grandes maquinarias industriales, con testimonios de exobreros ligados a la producción agroazucarera de este espacio rural.



Fig. 27. Marcel Molina. *Desnudando el tiempo* (2009)

Lo interesante de esta serie para los fines de esta investigación es la conjunción entre estas imágenes y el valor emocional que imprime el suplemento verbal escogido por el artista. Desde una práctica observacional participante, Molina apela a que sean los antiguos trabajadores, los que se vuelvan fieles relatores de las relaciones socioespaciales que entablaron, o que ha quedado en sus memorias de la interacción con este tipo de espacios fabriles, devenidos paisajes residuales. «un recuerdo no solo es la construcción de un suceso, es también su reconstrucción de cierto modo, y esta dimensión estética o de estilo es elaborada y actualizada en común por los miembros de un grupo» (Aguilar, 2018, p. 68

citado por Avilés, 2020, p. 202), de una colectividad como es el caso de estos obreros. Se destacan algunas de estas frases asociadas a las imágenes expresadas por los obreros: «esta imagen la tengo presente al caer la tarde, cuando acudo a la bodega a buscar el pan de cada día, a veces regreso de noche, haciendo historias con mi mejor amigo» «de mi nariz desapareció el olor a miel y azúcar, en mi vista solo quedan ruinas y desolación» (Espinosa, s.f.). En cada uno de estos ejemplos presentados se constata una relación entre la carga emocional y afectiva del sujeto con una práctica espacializada (Lindón, 2009), que en este caso evoca una relación entre la añoranza por un tiempo pasado (los imaginarios socioculturales que se tejieron alrededor del central y el batey) y el rechazo por la situación actual (pérdida de empleo, de comunicación, transporte, tradiciones, estilos de vida, de horizontes culturales y a su vez de memoria histórica, porque el flujo migratorio de Oriente a Occidente en Cuba, ha provocado una población flotante en estos espacios, que no entabla ningún tipo de diálogo con lo que fue, o pudo llegar ser el central en estas comunidades).

Por su parte, también destaca el filme cubano, *Melaza* (2012) de Carlos Lechuga, el cual fue filmado en el central Habana Libre, en Artemisa. Un central que, como refiere la investigadora Deborah Gomez (2018), ha quedado de reserva, no ha sido víctima de la demolición, permanece temporalmente cerrado, como una manera simbólica de perpetuar su finitud. Mónica, uno de los personajes coprotagonicos entabla relaciones con este paisaje desde el acto rutinario de realizar cada mañana el inventario de todos los elementos residuales que conforman el actual central Melaza, al convertir las antiguas maquinarias y sus rendimientos en números estadísticos, y a su vez se encarga de actualizar el mural con Noticias y Actividades. De igual modo, en un acto rutinario, que no parece tener fin, recoge los bultos del periódico *Trabajadores* (con el titular de Adelante, que pone el acento satírico sobre el imaginario de la imposibilidad que subyace en el pueblo de Melaza), que anhelan alguna vez ser leídos por los obreros del central. Los bultos son lanzados desde el aire en las inmediaciones de un campo de caña, que espera pacientemente porque la cosecha sea recogida. Este tiempo muerto, término que ya en sí mismo ha sembrado un imaginario dentro y fuera de los espacios agroindustriales asociados a la plantación cañera, es la temporalidad que a manera de letargo transcurre en todo el filme.

Se entabla una relación entre lo descartado por el sistema (el central, las vidas residuales personificada en Mónica, extrabajadora del central), y la reutilización de ese mismo paisaje residual descartado, esta vez ya sea como símbolo de amor de pareja o espacio para el pla-

cer sexual de naturaleza mercantil como solución inmediata ante los problemas económicos. Hasta cierto punto, este paisaje residual (el central) viene a encarnar el espacio de la pornotopía, que «se refiere a un espacio donde la realidad externa resulta aislada por completo y donde los problemas se disuelven bajo la marea del sexo» (Del Vecchio, 2020, p. 46). De ahí que, como espacio residual que adormece en este tiempo muerto, el antiguo central deviene lugar predilecto para satisfacer el placer sexual, ya sea fruto de relaciones amorosas entre la pareja Mónica y Aldo, como del sexo negociado, del sexo como “bisnecitos” ante la crisis económica imperante . «Lo descartado (el central, las vidas residuales (Mónica)/y lo reutilizado (el central como espacio de placer sexual) retrotrae constantemente al sistema –al espacio– que lo descartó, está ahí para marcar su fragilidad». (López Labourdette, 2019, p. 47).

4.1.3 Paisaje y silencio. Arqueología industrial agroazucarera. Ricardo G. Elías vs Francis Alÿs. Mar Garrido Román

En la serie *Oro Seco* (2005-2009), y en específico en la obra *433-I*. (Fig. 28), el artista visual cubano Ricardo G. Elías prescinde completamente de la figura humana, privilegiando como protagonista absoluto al paisaje residual que ha emergido con el proceso de desindustrialización de esta zonas dedicadas a la agroindustria azucarera en varios territorios de la geografía cubana. Como dato curioso, los títulos de esta serie fotográfica están relacionados con el inventario que se realizó con el proceso de nacionalización de la industria azucarera en Cuba con el triunfo de la Revolución Cubana. El 4 indica la provincia donde se localiza el central, en este caso Las Villas. El 33, corresponde al número con el que fue catalogado el central. El 433, registrado por Elías en su obra fotográfica, es el código general, con el cual se designó en su momento al central Marta Abreu de Las Villas. El número I (romano) es el orden de fotos realizadas por el artista. (González, comunicación personal, 16 de febrero de 2022). Estos números encierran datos que hablan del dominio histórico e investigativo del artista. A su vez, nos revelan un lenguaje cifrado, que deja entrever el proceso de despersonalización de ese objeto industrial, que una vez fue útil, y ahora es completamente desterrado de sus funciones primigenias, para pasar al total abandono. Las palabras de la curadora del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, Corina Matamoros Tuma (2022) describen lo que ha captado este artista en sus instantáneas: «desoladas imágenes; estructuras gigantescas abandonadas, solitarias, silenciosas, huérfanas de las personas que antes las habitaran. Es-

cenarios después de la batalla: locomotoras muertas y oxidadas, campos arrasados, segmentos de complejas maquinarias que una vez ensordecieron con sus latidos y engranajes» (p. 35).

Las series fotográficas de Elías se mueven alrededor de dos grandes dimensiones conceptuales: la búsqueda de imaginarios socioculturales sedimentados en esa arqueología industrial que tanto le apasiona, y la dimensión de la temporalidad. El factor tiempo en la escena, acentuado por el constante silencio en contraste con los sonidos chirriantes del *Demoler* de Alejandro Ramírez, subrayan la inmanencia de ese paisaje residual, un tiempo donde no es posible determinar un principio o un fin, sino una congelación de la relación espacio-temporal desde el efecto que ha provocado la acción del ser humano en el propio paisaje. Aquí se puede percibir un cierto paralelo con la obra cinematográfica del realizador alemán Win Wenders, quien comentaba sobre sus películas: «Estoy interesado en los rastros que dejamos en los paisajes, en las ciudades y lugares. Pero yo esperaré hasta que la gente se haya ido, hasta que estén fuera de la toma» (Wenders, 2015, párr. 8, citado por Mayorgas, 2017, p. 278). Tanto a Elías como a Wenders, les interesa el principio de la ausencia de la figura humana como un elemento evocador de posibles lecturas, centrando su atención en el propio paisaje. Si Wenders tiene que esperar de manera paciente por la ausencia de las personas en sus tomas, Elías intenta buscar las huellas de la existencia humana ya sea en una pizarra descolorida y emborronada, en fragmentos de la propia maquinaria industrial, en aquellas imponentes torres que compiten con la palma real, que al igual que las torres, atestiguan la relación presencia/ausencia entre un antes y un después en la Isla del azúcar o esos quebrados raíles de tren que desconocen que caminos conectaron, en sus otras vidas. El silencio y lo atemporal funcionan en su obra como una suerte de pensamiento reflexivo sobre el propio fenómenos de la finitud, de la aparición de la muerte, como un proceso lento, gradual, de ahí también el propio proceso de trabajo de una misma serie durante varios años. Esas transformaciones, aunque sean las más sutiles, o menos visibles, que se perciben a largo plazo en los propios cambios que va experimentado el mismo paisaje es a la larga lo que le interesa desplegar en sus composiciones.



Fig. 28. Ricardo G. Elías. 433-I. De la serie *Oro Seco* (2005-2009)

El silencio en las obras de Elías provoca un contraste con la propuesta audiovisual *El Silencio de Ani* (2021) (Fig. 29) del artista visual belga Francis Alÿs. Ani, una ciudad en ruinas de Armenia y fronteriza con Turquía es el escenario protagónico. El valle de Ani que forma parte de los alrededores de esta ciudad abandonada evoca un silencio a intervalos interrumpido por la brisa del viento que bate la vegetación espontánea que ha crecido en las márgenes del valle, y la armoniosa melodía, que en ocasiones puede llegar a ser bastante irritante y perturbadora, de unos duduks armenios, -un tipo de flauta de viento de madera de doble lengüeta, instrumento tradicional de este país- tocados por unos niños, quienes con sus pasos y sonoridad irrumpen en el espacio. A manera simbólica el juego al escondite de los niños y la música de sus duduks recrean las tensiones, conflictos de un espacio aparentemente muerto, olvidado, pero que carga con una historia de genocidios y discrepancias geopolíticas no resueltas. El video termina en una escena de completo sosiego, donde los niños invitan al sueño, un guiño si se quiere también a esa relación vida/muerte característicos de estos espacios abandonados.



Fig. 29. Francis Alÿs. *El Silencio de Ani* (2021). Still de video
<https://www.youtube.com/watch?v=c47JsX611pg>

Si hablamos de esa relación entre el paisaje, el silencio y la memoria, sería interesante comentar sobre la obra *Memoria espacial de las cerezas* (2014) (Fig. 30) de la artista visual española, Mar Garrido Román. En esta se propicia una mirada micro a esa fruta suspendida en un suelo agrietado, bañada por contrastes de luces y sombras, y con el trino de los pájaros, y una música, que en contraste con el silencio de *Oro seco*, en ocasiones resulta abrumadora. Es un acercamiento metafórico a esas transformaciones, mutaciones que ocurren ya sea a nivel de elementos orgánicos como esta fruta, o componentes de materia arqueológica como los de Elías y de Alÿs en diversos espacios. ¿Qué huella dejamos en los espacios? ¿Qué marcas dejan los espacios en nosotros? ¿Se podría hablar de flujos, contaminaciones, mutaciones, idas y venidas, en un mismo espacio? ¿Cuánto de imágenes, recuerdos, especies de «cajas de resonancias» quedan archivados en las sedimentaciones de la mente y en los espacios que recorreremos? El video culmina con la imagen de las cerezas que van desapareciendo de manera lenta, en parte porque también los vestigios suspendidos en los espacios son fugaces, y se activan y vuelven a aparecer en tanto el sujeto es capaz de interpretarlos en su caminar, tal cual también se sometieron a este ejercicio Elías y Alÿs con sus obras.



Fig. 30. Mar Garrido Román. *Memoria espacial de las cerezas* (2014). Still de video
<https://margarrido.com/video-works/#>

4.1.4 Paisaje y olvido. Fantasmas en un poblado agroazucarero. Alfredo Sarabia Fajardo

El artista visual cubano, Alfredo Sarabia es un eterno viajero. «Siempre me gusta visitar nuevos lugares, porque no solo es la experiencia de conocer nuevos lugares, sino ir construyendo un mapa mental de lo que es mi vida, de los lugares en los que he estado» (A. S. Fajardo, comunicación personal, 14 octubre 2019). *El olvido vendrá a tocar a tu puerta* (2013), es una serie fotográfica en formato digital, de su ensayo fotográfico *Pueblo Modelo*³⁰, en el poblado de Hershey.

Hershey es el nombre de un antiguo Pueblo Modelo erigido en 1916 en Santa Cruz del Norte, en la actual provincia de Mayabeque, en Cuba. Nació de la iniciativa de Milton Hershey (1857-1945), un gran magnate norteamericano de la industria chocolatera en Estados Unidos en los primeros veinte años del siglo XX. Creó este poblado de Hershey en Cuba, al cual le puso su nombre. Se convirtió en una ciudad-industrial autosuficiente y con un sistema ferroviario que conectaba La Habana-Matanzas. Con el triunfo de la Revolución Cubana, este central fue nacionalizado, y se convirtió en el central Camilo Cienfuegos. Continuó en la molienda hasta aproximadamente el año 2000, en que se dismanteló debido al programa de reestructuración de la industria azucarera en Cuba.

³⁰ El ensayo fotográfico *Pueblo Modelo* (2013) está conformado por varias series como: *Vía regia*, *Estación*, *Primera* y *último*, *El olvido vendrá a tocar tu puerta* y *Huracán*. Véase la exposición *Pueblo Modelo*. Galería de Arte. Espacio 34 en Varadero, Matanzas, Cuba (2017).

El olvido vendrá a tocar a tu puerta (2013) (Fig. 31), recrea un paisaje residual compuesto por un entramado de antiguas naves del central desarticulado. Esos micropaisajes en un primer plano compuestos por residuos de variada naturaleza, evocan una manera de percibir lo sublime en lo caótico y lo abyecto. Ese paisaje residual se debate en la paradoja, según los paradigmas de la ciudad imaginada esbozados por Armando Silva (2012), de compartir un modelo interpretativo: «porque se la imagina y se la usa o se la evoca aun cuando no existe (Imaginado>Real)» (p. 18). Ya ha dejado de funcionar como industria, ya casi ha desaparecido como espacio físico, sin embargo aún queda como fantasma en la conciencia de sus pobladores, que lo perciben como realmente existente, ya sea desde esos pares dicotómicos evocación/rechazo o adoración/nostalgia (Caraballo, 2020).



Fig. 31. Alfredo Sarabia Fajardo (hijo). *El olvido vendrá a tocar a tu puerta* (2013)

4.2 Sujeto y paisaje residual

4.2.1 La memoria afectiva como sedimento de la mente. Carlos M. Quintela. Natalia Pastor

La *Obra del siglo* (2015) del director de cine cubano Carlos Machado Quintela³¹, gira en torno a la ciudad de Juraguá, en Cienfuegos. En esta urbe, por mutuo acuerdo entre el estado cubano y la asesoría de inversión del gobierno soviético, se inició en 1982 la construcción de la primera central electronuclear del espacio caribeño y de una ciudad para los trabajadores de esta industria, con la finalidad de disponer de una alternativa en Cuba ante la escasez de crudo. La obra del siglo, fue el nombre con el que el presidente cubano Fidel Castro nombró en aquella época a este colosal proyecto. Iba a disponer de 12 reactores nucleares, sin embargo, en el año 1992 se desmanteló el único reactor con que contó esta gran empresa científico-técnica del siglo XX para Cuba, tras la caída del Muro de Berlín (1989) y el derrumbe del Campo Socialista (1991).

Esta película se filma casi veinte años después de estos sucesos y la historia se desarrolla en un apartamento del edificio más alto de la Ciudad Nuclear, ubicado a unos cuatro kilómetros de la Central Electronuclear (CEN). En este apartamento residen Otto, el viejo abuelo; Rafael, su hijo, quien encarna a un ingeniero nuclear formado en la hoy extinta URSS y que no pudo estrenar sus conocimientos en la Termonuclear de Juraguá; y el joven nieto Leo, quien no se adapta a vivir en esta ciudad. Tres generaciones (abuelo, padre e hijo) conviven en un mismo espacio, pero como apunta su director Quintela en el guion del filme, contrario a su mascota Benjamín (un pez) que nada en círculos, estos personajes aún no saben cómo respirar bajo el agua. Según Astrid Santana (2018) este pez opera «como traslación simbólica del estancamiento de una existencia sin propósitos. Las vidas de estos hombres, como la de sus vecinos son también vestigiales: el recuerdo de algo que pudo haber sido y fue abandonado sin posibilidades de restauración» (p. 96). Todos los procesos de cualificación del lugar, ya sea adorándolos o rechazándolos, «son realizados por los distintos sujetos sociales –en el cotidiano devenir- al hacer uso de esas tramas de significados que ellos mismos han construido y reconstruido, llamadas imaginarios urbanos» (Lindón, 2007, p. 38). Recorrer «hace emerger un conjunto de evocaciones afectivas, sensoriales, de atmósferas, que marcan el paso del tiempo, en una dinámica de presencia y ausencia» (Aguilar, 2018, p. 77 citado por Avilés, 2020, p. 207). Esto último se constata en una de las escenas del filme cubano, *La obra del siglo* (2015) del cineasta cubano, Carlos Quintela en la que aparecen Otto y su amigo Lucho, en primer plano y en

³¹El análisis de este filme formó parte del artículo *Paisaje residual: espacio de inclusión/exclusión social en la cinematografía cubana* en el libro *Discursos, mujeres y artes. ¿Construyendo o derribando fronteras?*, en el I Congreso Internacional Identidades, Inclusión y Desigualdad. Diálogos pluridisciplinarios (2021) realizado por la autora de esta tesis.

el fondo las ruinas del reactor que sentó el imaginario que con su energía iba a iluminar casi por completo a la Isla de Cuba:

Lucho: Tú te has puesto a pensar ¿qué hubiera pasado si el monstruo ese explotaba?

Otto: Lo he pensado a veces por lo de Chernóbil. Pero para eso tenían que haberlo terminado.

Lucho: Pero dime, te molesta la mierda esa ahí, ¿o no? (Refiriéndose al Reactor de la Termonuclear) (Rialta, La Obra del Siglo, 2020)

Ese reactor, o más bien ese paisaje residual de lo que fue uno los mejores reactores construidos por la Unión Soviética en Cuba, ha devenido una suerte de fantasma (Armando Silva, 2006), para los pobladores que residen en el barrio residencial creado colindante con la Central Electronuclear (CEN) en Cienfuegos. Hubo un antes y un después de la paralización del proyecto de construcción de la CEN, de ahí que este paisaje residual se instaure dentro del imaginario colectivo como un fantasma social que sentó las bases de una ciudad que se debate entre la distopía y la utopía.

Si como dice, Alicia Lindón (2009): «los lugares modelan a las personas, a esos sujetos habitantes de algún lugar o de diversos lugares» (p. 10-11), una vez que se produce un quiebre en las relaciones socioespaciales de un lugar, se produce una fragmentación, una dispersión, un descentramiento del propio individuo. A pesar de que se les ha garantizado salario fijo y la oportunidad de ingresar a la Universidad Popular para continuar sus estudios o formarse en otras profesiones, la mayoría de las personas que residen en estas comunidades antiguamente agroazucareros o en este antiguo poblado de la termonuclear de Juraguá, en Cienfuegos, han tenido que reinventarse o refugiarse en la esperanza de que un tiempo pasado fue mejor.

Rafael, es uno de los personajes del filme *La Obra del Siglo* (2015), quien encarna a uno de esos tantos ingenieros nucleares de la CEN, que se formaron en universidades de la URSS y añoraban ver realizados sus sueños como profesionales en la Obra del Siglo. El reactor deviene un paisaje residual, marca física que en el filme resulta muy bien manejada para abordar la relación de copresencia que se establece en cómo un lugar evoca a otro lugar. En estos «procesos de comprensión del entorno, los sujetos van dotando de significados, valores y memoria cada lugar donde se han inscrito acontecimientos de su propia trayectoria biográfica» (Lindón, 2007, p. 110). Rafael, se adentra en el reactor y experimenta la sensación de ser tragado por la ballena del cuento de Pinocho. Enseguida

comienza a recordar, o más bien a sumergirse en un acto de reconstrucción de una memoria fragmentada, esquizoide, aleatoria. A través del gesto de tocar sus paredes, de experimentar la sensorialidad del lugar, descubre las multi-temporalidades del espacio, sus presencias- ausencias (Tim Edensor, 2013). En la misma medida que se va desplazando por el interior de los restos del reactor, comienza a relatar, a cargar de sentido este caminar con contenidos de fuerte carácter emocional, biográfico, que entablan un paralelismo entre lo individual y lo colectivo. Poco a poco, emerge una narración de lo recordado, una vez que se adentra en las fauces del reactor, que lo palpa y que juega como un niño dentro de su colosal recubrimiento interior; y así aparece su voz en off:

Yo llegué a Moscú en 1982. (...) Eso era duro, duro. Pero a mí me sirvió de tremenda experiencia. Después llegué a Cuba. (...) Y vine a trabajar de sol a sol, porque tenía la esperanza que este reactor iluminara a toda la Isla. Y me perdí Cienfuegos de día durante 15 años. ¿y qué pasó? Se cayó el muro de Berlín. Se cayó el campo socialista. Se desmoronó la Unión Soviética. (Rialta, La Obra del Siglo, 2020)

Se adentra en el retorno del poseído (Augé, 1998, p. 28). Según el antropólogo francés Marc Augé, una de las tres formas del olvido es el retorno, cuya finalidad es recuperar un pasado perdido, olvidando el presente y el pasado inmediato, para vincularse con el pasado más antiguo. Para Augé, la posesión es la institución emblemática del retorno (op. cit. p. 28). Así, el poseído, en cuestiones de segundos, se conecta al pasado, y poco después cobra sentido, retoma su tiempo presente. Esta voz en off se alterna con las imágenes de archivo de la televisora cienfueguera que exponen la llegada del reactor como un gran acontecimiento para la CEN. Nos conecta con su ideología, su estado de ánimo, con ese fantasma histórico que sigue constituyendo el pasado, presente, y tal vez el futuro para esa ciudad y sus residentes.

En otras de las escenas, el protagonista Rafael recorre lo que podríamos llamar el paisaje de la ruina, en el cual la naturaleza, la chatarra industrial y el concreto constituyen esos residuos, esos sedimentos que aún cobran sentido para aquellos que, como él, aunque lo intenten, no pueden escapar de su pasado. El personaje de Rafael reinscribe con su andar por el paisaje residual de la CEN, una interacción con esos residuos que aún sobreviven en el espacio, y experimenta al igual que lo hizo Smithson en Passaic: «The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves known

as solid consciousness» (Robert Smithson, 1968, p. 82)³². Como comentaba el propio Smithson una sedimentación de la mente que consiste en viajar «hacia aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos» (Smithson, 1968 citado por Careri, 2013, p. 138). Se genera en Rafael una tensión emocional en su interior dada la interacción con sedimentos de variada naturaleza que pasan por su mente, y que inmediatamente disparan diversos recuerdos sobre su propia historia de vida.

Tanto Rafael, ese antiguo ingeniero nuclear de la CEN como Malofienko, el personaje protagónico de *Cuaderno de Pripjat*, del escritor argentino Carlos Ríos, regresan a su ciudad de origen. Ambos se interrogan, lo mismo que piensa Malofienko: *¿este es un lugar?* Ambos intentan reinscribir en el presente sus miedos, frustraciones y anhelos de ese pasado/presente desde la relación que articulan con esos paisajes residuales. Encarnan en su acto de caminar por estos paisajes residuales, lo que comenta Laura Apolonio (2020): «al experimentar con nuestro cuerpo un recorrido en el espacio y en el tiempo, recuperamos también la narrativa y ello nos permite dar un sentido al mundo en el que vivimos, crear una historia, comprender» (p. 115).

Del otro lado del Atlántico, en España destaca la artista visual, Natalia Pastor, con su serie *Nitrastur*, y en especial su video titulado *Entre la huida y la permanencia* (2014) (Fig. 32). Su infancia y juventud ha transcurrido en la zona residencial que forma parte del complejo Nitrastur, en Asturias, el cual ha sido objeto del proceso de desindustrialización, por lo cual ha devenido paisaje residual³³. En el video, Pastor se auxilia de dos bailarinas, que nos proponen una danza contemporánea en parte de las ruinas de este antiguo complejo industrial. Las figuras danzantes se funden en un solo cuerpo, hasta que por un momento comienzan a separarse, una disrupción en ese baile aparentemente armónico hasta ese momento. Si bien sus movimientos persiguen alejarse la una de la otra, un cable rojo tensa sus cuerpos, obligándolas a la sujeción y la permanencia. Esta obra es interesante en tanto revela estos sentimientos encontrados entre permanecer, asentarse, quedarse en ese espacio tiempo, o tomar otra dirección: escapar. En parte, estos son los sentimientos encontrados que forman parte indiscutible de la biografía de la artista:

³² Todo el cuerpo es arrastrado hacia el sedimento cerebral, donde partículas y fragmentos se conocen como conciencia sólida. (Texto original del autor, traducción de la autora).

³³ El videoclip *Muiñeira para a filla da bruxa* del artista español, Rodrigo Cuevas. *Nenyure* (2005) de Jorge Rivero y *En el pozo* (2018) de Ricardo Villoria, transcriben el relato posindustrial de la incertidumbre que atraviesan los pobladores de las zonas mineras. (Véase en Paula Fernández Álvarez (2020). *Tesis Habitar la Ruina. Repensar el pasado industrial desde el presente posindustrial*).

Mi obra está profundamente marcada por el lugar en el que resido, la Cuenca Minera del Nalón; el paisaje negro de las escombreras, las ruinas industriales y la falta de proyectos de futuro de una comarca que pasó de ser el eje del crecimiento económico y social del valle a convertirse en el paisaje del abandono y el declive como consecuencia de la crisis y la reconversión. (Pastor, s.f., párr. 1)

Estos sentimientos de la artista, son compartidos por muchas personas que de alguna manera han tejido su identidad alrededor de espacios industrializados asentados en la historia de un poblado, una ciudad, una nación, hasta ser condenados al total ostracismo, en espera de un posible futuro.



Fig. 32. Natalia Pastor. *Entre la huida y la permanencia*. Video. (2014)

4.2.2 Temporalidades dormidas en campos deportivos del abandono. Duniesky Martín. Yamil Orlando. Bleda y Rosa. Rachel Valdés

En las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, los centros escolares en el campo³⁴ y los complejos deportivos proliferaron en el contexto cubano. La relación estudio-trabajo-deporte estuvo articulada como una constante tanto a nivel de barrio con los complejos deportivos, como en cada una de las escuelas urbanas o en el campo. El video *Fly out* (2013) (Fig. 33) del artista visual cubano Duniesky Martin toma como escenario protagónico unos planos que muestran de manera detallada un estadio abandonado con fragmentos en voz en off de diálogos extrapolados del filme cubano *En tres y dos* (1985) del director de cine cubano, Rolando Díaz. Como apasionado de la cinematografía cubana y en especial de los clásicos norteamericanos, es recurrente el empleo de fragmentos de filmografías, que combinadas con otras fuentes generan un discurso de naturaleza intertextual muy interesante. Esta propuesta audiovisual es una evocación continua a la memoria de momentos trascendentales del béisbol cubano captados en este filme cubano citado, una vez que el personaje protagónico, un jugador que se debate en conflictos personales a raíz de su retiro de la carrera profesional, constantemente rememora momentos inolvidables en su trayectoria. A propósito de esto resulta interesante cómo en este video aparecen indistintamente las siguientes frases: «te acuerdas Mario cuando hacíamos juntos el equipo Cuba. (Duniesky Martin, 9m10s)» « (...) Recuerdas Mario tremenda tranca le metiste por el center field». (Duniesky Martin, 46m47s). Y ya casi finalizando el video: «(...) Fuimos los héroes Mario. Fuimos los héroes. Pero ya todo pasó. Todo pasa Mario» (Duniesky Martin, 1m33s). Desde un acertado montaje entre imagen y sonido, dos contextos espacio-temporales distintos que han llegado a su finitud, han muerto, y con ellos gran parte de los imaginarios que una vez se forjaron en cada uno de estos contextos. El paisaje residual seleccionado, el estadio abandonado, deviene un espacio intersticial para interpelar a la memoria, al tiempo que ha quedado atrás, sin aparente signo de restauración.

³⁴ Véase la serie *Memorias pendientes* de Adrián Fernández Milanés. Véase los cortometrajes *Sola* (2003) de Gustavo Pérez y *El Proyecto* (2017) de Alejandro Alonso en Isdanny Morales Sosa. (2022). *Imágenes de un detritus: espacios residuales en el cine cubano contemporáneo*.



Fig. 33. Duniesky Martin. *Fly out* (2013)
<https://www.youtube.com/watch?v=XE1UY1uWiH8>

El artista visual cubano, Yamil Orlando Jimenez con su obra *Trópico* (Fig. 34) presenta como escenario un complejo deportivo abandonado tomado con vista panorámica, y presentado a manera de video, en el cual aparecen como audio unas grabaciones de voz que hiciera el artista a una señora que llamaba mediante un repetidor³⁵ a su casa y diversos hogares de Cuba desde los Estados Unidos y comenzaba a hablar aparentemente de chismes sórdidos sobre la máxima dirección del gobierno cubano. Esto es toda una operación política y mediática con intenciones de provocar caos, promover el odio y la insurgencia ciudadana. A propósito de esta obra refirió Yamil Orlando (2022):

Con esta obra no pretendo hacerle el juego a esa operación, más bien quiero mostrarle al público otro intento de injerencia al que nos someten. Los audios quiero colocarlos en ambientes destruidos que aluden a una distopía, a un proyecto fallido (...), el contexto que tomo es un complejo deportivo totalmente destruido, al lado de una casa de recreación en Playa. Me interesa ese sentimiento de melancolía que se genera al ver una estructura que en un tiempo fue prueba de un ideal de grandeza, es como si fueran las ruinas de las viejas glorias del imperio. (p. 42)

³⁵ Un repetidor de llamadas es una máquina a la que se le coloca un registro de números y esta empieza a llamar automáticamente, útil para hacer spam de noticias de determinado negocio. En EE.UU. está prohibido el uso de ese tipo de máquina. (Véase Yamil Orlando Jimenez (2022). *REC*.)

El paisaje residual señalado es una evocación metafórica a un contexto sociopolítico que se ha detenido en el tiempo, de promesas cumplidas y otras aún por cumplir, una estética residual si se quiere también bastante recreada en el cine cubano de vertiente distópica como leitmotiv fundamental para abordar problemáticas sociopolíticas y culturales de Cuba.



Fig. 34. Yamil Orlando Jimenez. *Trópico*. (2022)

Por su parte, la obra *Campos de fútbol* (1992-1995) (Fig. 35) del dúo artístico español Bleda y Rosa es una oda a estos espacios residuales que han quedado olvidados, al amparo del abandono y el vandalismo. En palabras de los propios artistas:

Empezamos a fotografiar los campos porque nos interesaba plantear una reflexión sobre el tiempo y el lugar. No eran necesariamente espacios en los que habíamos vivido o jugado, pero eran similares a los de nuestra infancia. Buena parte de ellos estaban en proceso de transformación, degradándose, desapareciendo o siendo absorbidos por la ciudad. La inquietud era expresar a través de estos lugares esa circunstancia, la de la desaparición de un tipo de lugar. (Caro, 2021, párr. 6)



Fig. 35. Bleda y Rosa. *Campos de fútbol* (1992 y 1995)

La piscina para el contexto cubano actual ha devenido un paisaje residual que se asocia con los imaginarios escolares y deportivos, en los cuales las piscinas, por lo general olímpicas, de los complejos deportivos en cada barrio de Cuba se volvieron recurrentes. A mediados de los noventa del siglo pasado, con la emergencia del Período Especial comenzaron a proliferar los cementerios de piscinas, las llamadas piscinas sin agua, las cuales han sido llevadas a la pantalla grande cubana con obras como *Los Bañistas* (2010) de Carlos Lechuga, que se centra justamente en querer creer en la utopía de aprender a nadar en una piscina sin agua. En el filme *Melaza*, si bien se frustra la posibilidad de utilizar una piscina de una escuela, Aldo, un maestro de primaria encuentra en ese espacio residual, ese antiguo enfriadero del central, que aún conserva un poco de esa agua residual estancada, el lugar ideal para que sus alumnos aprendan a nadar. Es un espacio para que Aldo se sumerja en un acto introspectivo de pensar en su futuro en ese contexto

geográfico. Desde esa misma relación entre los referentes biográficos ligados a la memoria del lugar, destaca las obras en acuarelas, dibujos y fotografías de la artista visual cubana, Rachel Valdés con su serie *Piscinas*³⁶ (Fig. 36) de su más reciente exposición en Madrid, España en 2023. Es una obra que nace de su plena identificación con la piscina abandonada y sin agua que formaba parte del complejo deportivo donde recibió sus primeras clases de natación. Despliega una poética que oscila entre la figuración y la abstracción, al trabajar con las formas de piscinas y asociarlas con otros referentes de la arquitectura como pirámides invertidas, laberintos, cubos, con cierto apego a esa visualidad volumétrica propia del cubismo y virtuosismo de la geometrización de la arquitectura racionalista, el neoplasticismo y la Escuela de Bauhaus. Si bien en la serie de fotografías que conforman la muestra apela a la estética documentalista, sus dibujos y acuarelas rozan con lo onírico, recurriendo más al juego de las líneas, texturas y las superficies traslúcidas. En estos trabajos persigue que cada espectador construya su propia percepción de lo observado. En las entrevistas que le han realizado en varios medios ha argumentado:

No quiero darle un tono fatalista. Evidentemente hablo del aislamiento, de la soledad, del vértigo. Pero a la vez son como templos. No dejan de ser paisajes arquitectónicos, que son para mí de una belleza inmensurable. Esas paredes de concreto, llenas de estructuras perfectas, corrompidas pero fuertes que, a lo mejor, en algún momento volverán a funcionar como en el pasado. (Madroñal, 2023, párr. 2)

³⁶ El artista visual cubano, Rogelio López Marin (Gory), por la década del setenta del siglo XX, con su pintura hiperrealista *Es solo agua en las lágrimas de un extraño*, acompañada del poema *El espejo en el espejo* de Michael Ende, nos sumerge en un viaje existencial hacia las frustraciones e inseguridades del propio Gory, en el cual la piscina abandonada de un hotel abrigada por las olas del mar es una suerte de metáfora existencial como la causa y solución a todas sus problemáticas autorreferenciales.

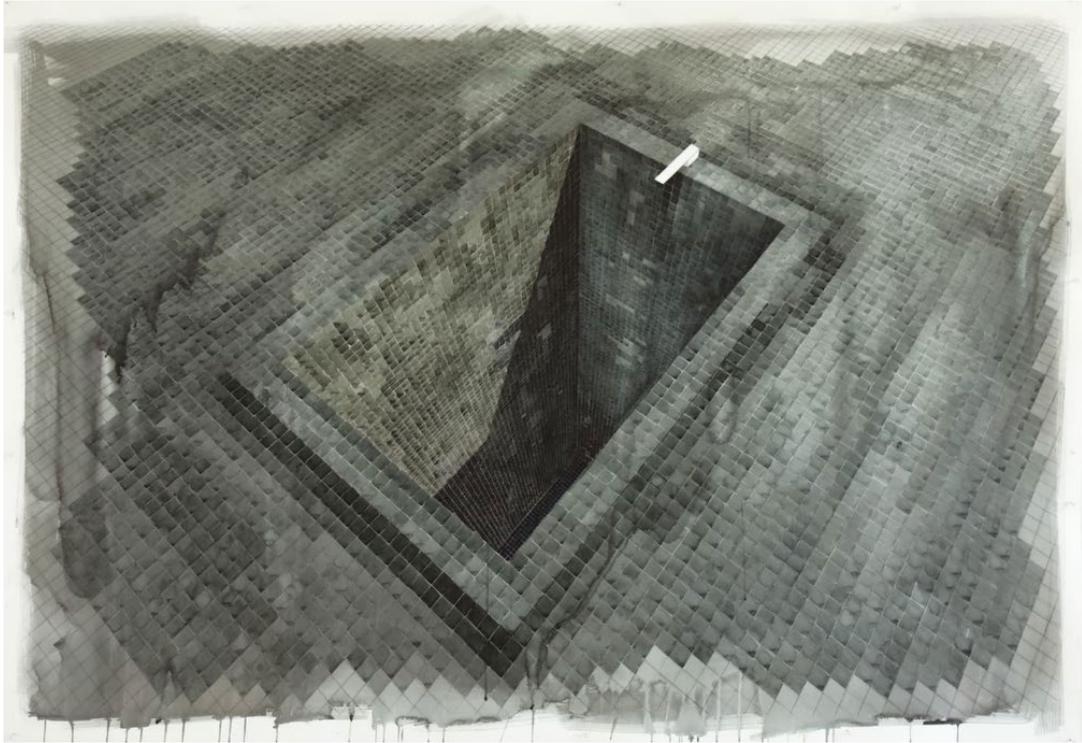


Fig. 36. Rachel Valdés. *Piscinas* (2023)

4.2.3 Tiempo emocional y paisaje residual

A cada uno de estos sujetos enunciados en este texto, en su diálogo con estos paisajes residuales, no les queda otra alternativa que recurrir a esas llamadas huellas holográficas: esa capacidad que tiene el sujeto-cuerpo en su diálogo con una práctica espacializada de reproducir códigos de comportamiento provenientes de otros lugares y tiempos, que han tenido una gran significación para este (Lindón, 2009). Algunos de esos extrabajadores del central, al observar estos paisajes residuales (antiguos centrales) van configurando su viaje en el tiempo para sentir por unos instantes el olor al melao de la caña; o ver caer el bagacillo, o sienten el susurro lejano de las combinadas, o los rumores, noticias, actividades vinculadas a la vida ajetreada alrededor del central (Álvarez, 2013); a Rafael le toca escuchar el sonido ensordecedor del reactor siendo trasladado para lo que sería el proyecto energético más grande que Cuba pensó haber tenido, a Rachel Valdés le toca viajar a su infancia y regresar al presente desde el espejo que le devuelve la mirada de una piscina sin agua, que una vez formaron parte de sus inolvidables experiencias escolares y deportivas.

La recurrencia de estos escenarios residuales, la historiadora de arte cubana, Isdanny Morales Sosa (2022) los asocia con:

(...) La aparición en el cine cubano de las últimas décadas de antiguas escuelas, poblados, centrales azucareros y electronucleares actualmente abandonados de su proyección teleológica, porta una memoria de la nación en la que el espacio residual no muestra la exaltación epopéyica del reducto «socialista» caribeño, sino más bien la puesta en evidencia de una teleología agotada. (p. 98)

Lo anterior supone una reflexión sobre las lecturas que pueden proponer los paisajes residuales en la contemporaneidad. El imaginario estético asociado a los paisajes residuales en su condición de restos, ruinas, desechos, demanda una revisión crítica sobre ese tiempo que vino «después de», como atestigua la investigadora argentina Ana Neuburger (2020), ya no se trata de esa mirada romántica y melancólica ante el desvanecimiento del tiempo pasado, ni de entender estos paisajes como una metáfora de ese tiempo marcado por la finitud, sino interpretarlos como clave para pensar nuestro tiempo presente como una preocupación latente dentro del pensamiento contemporáneo. De ahí que cada uno de estos creadores ponen en valor el vestigio que se ha impregnado en cada de unos de los fragmentos que componen estos paisajes, asumen el vestigio como lo cataloga Astrid Santana (2019): «como una marca que se actualiza en el discurso de los que la conocen, de los que la desconocen, de aquellos que insisten en borrarla o recuperarla. (...) que posee una gran movilidad, si entendemos que es una construcción discursiva o incluso emocional y no un dato fijo» (párr. 3). Cada uno propone un diálogo con esos vestigios que habita en esos paisajes residuales, porque persiguen encontrar posibles respuestas a su existencia y a la proyección de futuro en la sociedad en la que viven.

Lo polisensorial dado por la pluralidad de estímulos de variada naturaleza a los que se somete el sujeto durante su recorrido por diversos paisajes residuales, lo hacen experimentar una experiencia mutidimensional (Joan Nogué, 2015) en la que se fusiona lo experiencial, lo afectivo y emocional. Nos asegura, Apolonio (2020) que en el caminar el sujeto se enfrenta a disímiles estímulos perceptivos, que demandan sumergirse en un proceso comparativo entre el proceso de selección de algunos de estos estímulos y aquellas imágenes mentales que ya están codificadas dentro del inconsciente individual y colectivo, lo que se construye es una imagen de ese paisaje mediada por lo que más cobra sentido perceptivo y emocional para esa persona en su tránsito por estos espacios. Lo emocional

es importante acá en función de activar la memoria individual y colectiva que habita en estos paisajes, ya no con la intención de recuperar el tiempo perdido, sino de reflexionar sobre el propio presente, y en especial el futuro de ese sujeto contemporáneo que interpela al tiempo y a la memoria desde ese paisaje.

La manera en que aparecen memorias y referencias personales en los espacios, hace reflexionar sobre su dimensión temporal a la luz de la experiencia: «el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras» (Jelin, 2002, p. 12, citado por Avilés, 2020, p. 208). Las obras presentadas son solo un botón de muestra de cómo se está produciendo, desde el plano discursivo de las artes visuales cubanas, un debate sobre las categorías del tiempo y la memoria como preocupaciones de la sociedad contemporánea.

4.3 Paisaje residual y ruina al revés

El proceso de industrialización y más tarde desindustrialización, los sucesos meteorológicos, los conflictos bélicos y el fracaso en la gestión urbana, entre disímiles factores, han provocado la apropiación y agresión del territorio. Los paisajes residuales que han surgido a raíz del impacto de estas transformaciones, en ocasiones de carácter traumático, pudieran parecer espacios muertos, completamente inactivos, en los que no acontece absolutamente nada. Estos complejos industriales y productivos, que desde finales del siglo XX han sido abandonados, han comenzado a ser colonizados por el universo natural como metáfora de la gran paradoja de la modernidad industrial. En este tipo de espacios de manera paulatina empieza a plasmarse el fenómeno conocido como «la hibridación», entendida esta «como una cualidad compartida por la amplísima variedad de escenarios donde los artefactos de la industria abandonados determinan la percepción paisajística» (Muñoz, 2012, p. 106). Este fenómeno ya lo ha apuntado en el texto *Manifiesto del Tercer Paisaje* (2004) el arquitecto y paisajista francés, Gilles Clément (2004), quien precisa: «(...) El Tercer Paisaje está constituido por el conjunto de los paisajes residuales del hombre. Estos márgenes reúnen una diversidad biológica que no se entiende como riqueza» (p. 12). De igual modo explica que el surgimiento del residuo está ligado a la topografía accidentada de determinados terrenos, a los problemas de gestión política económica y urbana, lo cual origina la aparición en esos terrenos de una fauna y flora espontánea, y para ello propone la preservación de estos paisajes resi-

duales como una forma de proteger la diversidad biológica, a partir de la no intervención de estos territorios (Iguualada, 2018).

Esto guarda relación con lo planteado por el historiador de arte español Federico López Silvestre (2018) cuando se interroga, ¿por qué entender los espacios ruinosos como muertos? Propone entenderlos como una «ruina al revés», como el comienzo de algo y no como un final sino como un espacio en el que la muerte y la vida van de la mano. De ahí que, tomando como base el concepto de «ruina al revés», nos interroguemos sobre cómo se está configurando desde las artes visuales cubanas un acercamiento desde este enfoque teórico a los paisajes residuales, ¿se podrían entender el «des-hacer o hacer- nada» y la reutilización simbólica del residuo en las artes visuales cubanas como una manera de activar estos paisajes residuales aparentemente muertos?

4.3.1 Caminos Negros. Tiempo muerto. Ricardo G. Elías. Gerardo Liranza

Con el modelo económico, político y social que se adoptó en el espacio Caribe desde mediados del siglo XVIII con la plantación, se generó la emergencia de un programa extractivista de doble impacto. Por un lado, la pérdida de los ecosistemas naturales que una vez poblaron estos territorios y, como consecuencia, la imposición de un modelo de colonialidad del poder y del saber que cimentó las bases del patriarcado europeo, las jerarquías sociales racializadas y el fundamentalismo religioso, y por otro, la problemática medioambiental. Este aspecto no se puede perder de vista cuando se habla del espacio caribeño y su relación entre el territorio y el entorno natural como apunta la investigadora cubana, Yolanda Wood, en su texto *Islas del caribe: naturaleza-arte-sociedad* (2012):

En las islas del Mar Caribe, la problemática ambiental está implícita en su propia esencia socio-histórica por el modo en que sus procesos culturales han estado fundados en una modernidad incompleta y contradictoria, cuyos principios de racionalidad se desarrollaron fuera de toda coherencia sistémica dada la convivencia de tiempos históricos diferenciados; el poblamiento sucesivo con oleadas migratorias de muy diversas procedencias, y con un espectro de motivaciones; las imposiciones coloniales ejercidas por intereses esencialmente de rentabilidad; y las mezclas interétnicas, que han tenido una resultante cultural y profundamente mestiza. (p. 165)

El territorio caribeño, y en especial en el que nos ocupa, Cuba, fue entendido como un escenario de operaciones, un tablero de ajedrez, un espacio que ya no solo necesitaba ser

descubierto, sino ser mapeado, cartografiado desde el paradigma científico-tecnológico que se desgajaba de los estudios sobre la producción azucarera.

El paisaje cubano pasó de zona boscosa por excelencia a terreno explotado por el cultivo de la caña en las principales llanuras de Cuba. La deforestación y desertificación, con la consecuente eliminación de especies vegetales y animales, agravaron la problemática medioambiental y fomentaron la pérdida de las tierras fértiles cuya variedad de cultivos había enriquecido la biodiversidad. También generó las bases de transformaciones traumáticas y aceleradas en las condiciones ambientales de los territorios y se inoculó el germen que desencadenaría posteriormente los efectos del cambio climático que estamos padeciendo en la actualidad.

El sistema de plantación contribuyó a una nueva distribución geoespacial del territorio cubano, con la construcción de nuevos caminos, en especial los surgidos por la presencia del ferrocarril; sus caminos de hierro tipificaron el paisaje cubano y fomentaron la comunicación de poblados, el traslado de bienes y servicios, y generaron nuevas fuentes de empleo.

Por su parte, el programa de reestructuración azucarera en Cuba, desde mediados de los años 2000, conlleva al desmantelamiento o abandono total de varios centrales en el país. Con el paso de los años, las estructuras herrumbradas y desgastadas por el paso del tiempo o los fragmentos que lograron sobrevivir, apenas nos recuerdan lo que existió en su totalidad, no solo por los propios procesos de descomposición y transformación, sino por la abundante vegetación que ha comenzado a brotar de manera espontánea, generando ese Tercer Paisaje. Prueba de lo anterior es la serie fotográfica *Caminos Negros* (2023) (Fig. 37) del artista visual cubano Ricardo G. Elías. Tras sus andanzas por la llanura Matanzas-Cienfuegos en Cuba -donde se ubicaron antiguos centrales azucareros-, va en la búsqueda de esos caminos negros, esas zonas ocultas, en sombra, olvidadas y abandonadas a su suerte, que han devenido en refugio para la naturaleza. Son esos sitios en los que se escucha un silencio rotundo, de un tiempo otro, y que nos conectan con nosotros mismos, con nuestro pasado colonial y extractivista, y la vez nos invita a una reflexión sobre nuestro presente. Elías se deja seducir por el caminar por esta travesía azarosa, en búsqueda de vestigios, de esos antiguos centrales azucareros, que una vez sembraron su esplendor en este sitio. Sin embargo, se enfrenta a un escenario donde los fragmentos de antiguas fichas del tablero se hayan diseminadas por el terreno y en su gran mayoría abrigadas por la propia naturaleza. Acaso, no nos estarán hablando sus imágenes, de una vuelta a nuestros orígenes como esa Isla tropical y caribeña, antes de instaurarse la maquinaria industrial y

hegemónica de la colonización, instaurada por el proyecto civilizatorio moderno occidental. En parte, nos alude a la finitud de ese paisaje construido por la tradición económica y sociocultural como fue la industria azucarera, pero no entendido como un espacio muerto, sino como un reservorio para la biodiversidad y como espacio ritual y mágico-religioso para el ser humano, que sigue buscando posibles respuestas a sus existencia tanto en el pasado como en el presente.



Fig. 37. Ricardo G. Elías. *De la serie Caminos Negros. CN2304-II.* (2023). Fotografía digital

El artista cubano, Gerardo Liranza explora en su serie pictórica *En tiempo muerto* (2012) (Fig. 38) una aproximación a paisajes residuales derivados del desmantelamiento del central Martínez Prieto, antiguamente Toledo, en el municipio de Marianao, La Habana. Sus imágenes, desde una estética hiperrealista, intentan condensar ese velo verde que tal como enredaderas se suspenden en cada una de las estructuras, vigas, paredes, torres, fragmentos de la maquinaria industrial abandonada. Hasta cierto punto se establece un diálogo entre la muerte de la ruina y el nacimiento de la vida con este entorno natural que reverdece a su alrededor. El propio artista se siente «atraído por la idea de ver los cambios experimentales de la naturaleza en lugares aislados y abandonados, contrapuesta por el sen-

tido de evocación, al asumir la dimensión conceptual del entorno desde un acercamiento reflexivo y evocador» (Liranza, 2018).



Fig. 38. Gerardo Liranza. *En tiempo muerto*. De la serie *En Tiempo muerto* (2012). Óleo sobre lienzo

4.3.2 Des-hacer o hacer-nada. Annalee Davis. Felipe Dulzaides

En esta misma tesitura destacan los proyectos artísticos de Annalee Davis, una artista barbadense que tiene enclavado su estudio en lo que en el siglo XVII fuera una plantación azucarera de las que también inundan el paisaje de Barbados. Su admiración por ese paisaje se resume en sus propias palabras: «(...) My rituals of walking in former sugar cane fields continually open up the space anew, allowing me to imagine how we might form more in-

timate relationships with landscapes so heavily mediated by centuries of a sugar monoculture and more recent tourist economies» (Artist Statement, 2023)³⁷.

A finales de la década de los sesenta del siglo XX, hubo un tránsito en las islas que levantaron sus economías locales por la producción azucarera con una estrategia económica que iba de la rica producción azucarera a una economía terciaria dedicada al sector turístico, que convirtió el pasado industrial azucarero en una postal de estereotipos visuales que reproducen las políticas extractivistas de siglos pasados.

Davis con su obra *Sweeping the fields* (2016) (Fig. 39), realiza la acción de barrer el suelo de una antigua plantación azucarera³⁸, con una escoba que fabrica con elementos naturales. Presenta la acción mediante una serie de fotografías documentales. No solo es una pieza que pone el acento en la crítica sociopolítica sobre lo que significó la plantación en el tejido sociocultural y ambiental de Barbados, sino que puede relacionarse desde este acto poético con el concepto de «des-hacer o hacer-nada», con la finalidad de proteger el territorio como «inactual» (Peran, 2018). El concepto de «lo inactual, es lo perdido en tanto que no puede ser restituido, recuperado ni restaurado pero que, a pesar de todo ello, está ahí». (p. 184). Peran le otorga a la naturaleza esa función de lo inactual en tanto que:

La naturaleza es la ruina que consigna hoy lo irrecuperable, en la medida en que no puede ser restituida ni en una clave epistemológica –en calidad de origen perdido al que deberíamos regresar– ni en clave biológica si ello se interpreta como una reparación de daños ecológicos capaz de restituir situaciones *naturales* anteriores. (p. 184)

Por tanto, la artista nos invita a una reflexión sobre el «(...) des-hacer o hacer-nada como una manera de operar en el territorio, pero remitiendo a lo que ya está perdido para protegerlo como inactual», esa llamada acción regenerativa, que como explica Peran (2018):

³⁷ Mis rituales de caminar en antiguos campos de caña de azúcar abren continuamente el espacio de nuevo, permitiéndole imaginar cómo podríamos formar relaciones más íntimas con paisajes tan fuertemente mediados por siglos de monocultivo azucarero y economías turísticas más recientes. (Declaración del artista, 2023) (Texto original en inglés, de la autora traducción de la autora de la tesis).

³⁸ Se denominaba Walkers y estuvo en funcionamiento originalmente como una plantación de caña de azúcar desde la década de 1660. Antiguamente se conoció como Willoughby Plantation en honor al terrateniente inglés educado en Eton y gobernador de Barbados. Actualmente en estos terrenos se ubica la granja lechera Walkers en Barbados, donde vive y trabaja la artista. (Véase Annalee Davis. <https://annaleedavis.com>).

La acción regenerativa— no se produce tanto un restablecimiento de lo perdido sino que se facilita la aparición simultánea de dos novedades: de un lado, la inevitable emergencia de fuerzas biológicas nuevas, especies invasoras, siquiera previstas al inicio de la actuación regeneradora; y, por el otro lado, la propia réplica de la naturaleza que no regresa con la regeneración, sino que llanamente aparece reformulada en su inactualidad, al menos en la medida en que su mismo (re)aparecer sólo es factible mediante la acción poética de un des-hacer. (p. 185)



Fig. 39. Annalee Davis. *Sweeping the Fields* (2016)

Si Annalee Davis recurre al acto de limpieza simbólica de esos campos testigos de políticas extractivistas asociadas al sistema de plantación ensayado en el espacio caribeño, y todas sus huella dejadas en la materia orgánica que como *inactual* sigue ahí, acompañándonos en nuestro presente, para advertirnos de un pasado-presente, el artista visual cubano Felipe Dulzaides³⁹, con su video *La próxima vez que llueva el agua va a correr* (1999-2015)

³⁹ Véase también obras de Gabriel Orozco con *Circo de polvo* (2012) (intervención en ruinas de la Escuela de Ballet con estudiantes de la Facultad de Artes Visuales, del antiguo Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes, ISA, en Cuba), y el video *Exploring dead buildings 2.0* (2015) de Didier Faustino en el mismo lugar. Véase exposición colectiva *Del Museo real al museo imaginado* (2022) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, donde se pudieron apreciar las obras de estos creadores, y del artista cubano, Felipe Dulzaides. A propósito de la obra del artista Felipe Dulzaides es de interés la exposición *Como círculos de agua* (2023), en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Véase la serie *Phalanges*

(Fig. 40) nos invita a un acto de limpieza simbólica de los conductos de agua en las fuentes de la antigua escuela de Ballet, -proyectada por el arquitecto italiano, Vittorio Garatti (1927-2023)-, hoy un paisaje residual dentro de la actual Universidad de las Artes, ISA. Es una propuesta audiovisual donde el espacio en ruina cobra vida, desde esa agua natural que fluye, cual aguas del mar o río por cada conducto, que una vez funcionara para canalizar las aguas de lluvia por cada uno de las cubiertas y estructuras de desagüe construidas para tal fin en la edificación original. A su vez en el video se comparte una entrevista in situ con el propio arquitecto Garatti, quien sintetiza su visión del arte y la arquitectura en relación con el universo natural y comenta: «I cleaned it thinking that the next time it rained the water would run»⁴⁰ (Dulzaides, 1999-2015). De igual modo, un bailarín y un niño, caminan, recorren el espacio, otorgando relaciones experienciales con el espacio. Por un momento, se activa, a partir del agua y la presencia del ser humano, el aparente espacio muerto, desde la magia del arte, como una «ruina al revés» desde un «des- hacer o hacer-nada».



Fig. 40. Felipe Dulzaides. Still de video
La próxima vez que llueva el agua va a correr. (1999-2015)

Phalanges (2019) sobre las ruinas de esta antigua edificación del artista Alberto Alejandro Rodríguez. (B9. Índice de Imágenes).

⁴⁰ Lo limpié pensando que la próxima vez que lloviera el agua correría. (Texto original en inglés, del autor traducción de la autora de la tesis).

4.3.3 Lo inmanente y ambiente antropocénico híbrido. Alejandro Campins. Adrián Fernández Milanés

Al artista visual cubano, Alejandro Campins no le interesa refocilarse en la muerte como apunta la investigadora venezolana Celeste Olalquiaga (Bravo y Aguilera, 2016, min.6- 7) a la hora de hablar de la ruina moderna, sino que entiende la muerte como el principio de algo, como un principio de continuidad (Anexos I. Entrevistas). En su serie de pinturas sobre la ciudad norteamericana de Detroit⁴¹ cada uno de los elementos residuales que fue encontrando en su diálogo con cada uno de sus espacios, los percibió como llenos de potencial para leer su presente. En su pieza *Eastown Theater* (Fig. 41) recrea, casi como si se descubriera una pintura al fresco luego de varias capas de pintura levantadas por el restaurador, uno de los elementos decorativos típicos de este teatro. Una pequeña rama con hojas en primer plano es un personaje sencillo, y casi imperceptible, que genera un extrañamiento en la composición. A Campins siempre le ha interesado que el espacio y todos los elementos que coloca en escena funcionen como personajes, porque aboga por una pintura narrativa, sin llegar a ser didáctica. Resuelve el gran problema de enfrentarse a un paisaje residual archiconocido, con una composición minimalista, e invocando un valor emocional desde su pintura. Para este artista este tipo de espacios «son el reflejo de un proceso que no ha acabado. Son lugares con un potencial enorme para hacernos entender y hacer algo en lo adelante». (Campins, comunicación personal, 24 de septiembre de 2022)

⁴¹ Por su parte, el artista canadiense Stan Douglas realizó la serie *Detroit Photos* entre los años 1997 y 1998 que consistió en el registro de esos espacios desolados generados por la conversión de Detroit en una ciudad fantasma al configurarse como una ciudad postindustrial (Moriente, 2008). Le interesan esos territorios ambiguos, contradictorios como la ciudad Detroit sumergida entre su época de esplendor y su actual decrepitud e invisibilización, intrigado por su historia y su presente. (B9. Índice de Imágenes)



Fig. 41. Alejandro Campins. De la serie *Detroit. Eastown Theater*. (2015)

Con la serie fotográfica *Memorias pendientes* (Fig. 42) del artista cubano Adrián Fernández Milanés, consistente en la inserción de variadas infraestructuras en un paisaje natural, se abre otra gran interrogante sobre si estos nuevos paisajes postindustriales podrían significar un cimiento sobre el que edificar un «ambiente antropocénico híbrido en el que se reequilibre la relación entre elementos técnicos, culturales y biológicos» (Pancorbo, 2017, p. 41).



Fig. 42. Adrián Fernández Milanés. Sin título No. 16. De la serie *Memorias pendientes* (2018)

4.3.4 Lo residual como reutilización simbólica. Dania Sanabria. Tatiana Mesa. Shimabuku. Pierre Huyghe

Lo residual en el espacio del Caribe y Latinoamérica ha resultado una expresión cultural que por continuidad histórica ha tejido nuestro pasado, presente e incluso nuestro futuro. Ya sea por el uso del propio residuo (estética del reciclaje) ⁴² o por las vidas residuales, ha tenido una gran relevancia dentro de la creación artística y sobre los estudios del arte, la literatura y la investigación cultural en el espacio caribeño y latinoamericano.

Según lo planteado por la investigadora cubana, Adriana López-Labourdette (2018): «lo residual se interpreta por la sociedad como amenaza, estorbo y como remanente inútil» (p. 9). Lo residual, vendría a ser lo invisible socialmente, lo expulsado, lo excluido, lo descartable del sistema. Pero, lo más interesante es lo que ella misma señala: «su doble

⁴² Véase la obra de artistas caribeños como Tony Capellán, Charo Oquet, Limber Vilorio, Jairo Alfonso, los artistas haitianos de La Grand Rue, en Haití, quienes juegan con la estética residual (hacer arte con los desechos, lo descartado) como metáfora de problemáticas identitarias, ecológicas y sociopolíticas de la región latinoamericana y caribeña. (B9. Índice de Imágenes)

naturaleza: es exterior al sistema, pero constitutivo de éste, lo cual viene acompañado por un doble funcionamiento: de reforzamiento del sistema y de su cuestionamiento» (op. cit., p. 9). Según lo referido hasta este momento, lo residual nos habla del paso del tiempo, la memoria que habita en los espacios, pero también es un agente que permite problematizar sobre esas vidas residuales, lo ficcional y lo histórico.

La investigadora argentina Ana Neuburger (2020) afirma que: «la destrucción (...), aunque aparenta arrasar con todo, allí persisten las huellas de su propio movimiento, restos que insisten en permanecer» (p. 130). De igual modo en el paisaje residual se ejercen constantes transformaciones, no de manera completa, sino dejando siempre a la vista fragmentos, materias, que perpetúan esa idea de lo ineliminable por completo. En este sentido, a la artista visual cubana Dania González Sanabria, le interesa jugar con esos residuos que han sobrevivido y que nos hablan de la relación presencia-ausencia en estos espacios. Otro elemento que no se puede perder de vista en sus proyectos es el empleo de lo orgánico, de elementos naturales. «(...) Ahora, el asumir la carga natural, su fuerza, su energía y su peso, lo siento más como una respuesta a la realidad circundante, una reparación subjetiva u objetiva de un espacio, un proceso que sí quiere mostrarse y acercarse al otro o los otros, que sí irrumpe en espacios y procesos sociales, los invade, los germina...» (González, 2020, párr. 9)

Cuando se encontraba estudiando artes visuales en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, -como parte del proyecto *Banca Rota*, auspiciado por el proyecto artístico-pedagógico Cuarta Pragmática a cargo del artista visual y profesor cubano de esta institución académica, René Francisco-, realizó la obra *Ánima* (2011) (Fig. 43), que fue una intervención en una viga que en su momento funcionó como columna del antiguo Royal Bank of Canada, en La Habana Vieja. El proyecto *Banca Rota* consistió en un grupo de acciones de intervención en locales ruinosos del Royal Bank of Canada, en La Habana Vieja, llevados a cabo por estudiantes de la Facultad de Artes Visuales del ISA, que perseguía tomar como metáfora la ruina del propio espacio y las relaciones con el antiguo banco, con el carácter cíclico de la crisis económica en la sociedad cubana.



Fig. 43. Dania González Sanabria. *Ánima* (2011)

Esta intervención en la columna estuvo conformada por estructuras orgánicas que adosadas a la columna, simulaban una suerte de nido de avispa. Estas estructuras realizadas con papel y elementos vegetales como hojas secas y flores de azabache se despliegan por la propia superficie de la columna. Es una obra que desde el propio título está haciendo alusión a la purificación de la vida. En este caso si lo hacemos dialogar con el espacio abandonado, es una manera de hablar sobre la relación vida/muerte.

Dania González Sanabria realizó la serie *El cuerpo de la ausencia* (2014) (Fig. 44), un grupo de intervenciones en espacios industriales y residenciales abandonados en Alemania. Una de esas obras es *Remanente*, que consistió en realizar una reutilización simbólica de los objetos residuales que formaban parte del último piso de un edificio residencial abandonado. Confeccionó todo un micropaisaje compuesto por flores de papel, mediante el uso del papel extraído de periódicos, revistas, hojas de apuntes y guías telefónicas que encontró en el espacio.



Fig. 44. Dania González Sanabria. *El cuerpo de la ausencia* (2014)

Ese gesto sutil de activar, habitar y hacer visible este espacio residual se conecta con la idea que ya ha manejado la filósofa española Marrodán (2007) de reivindicación «no funcional» de los restos industriales, a lo que se pudiera añadir de los paisajes residuales en general. Aquí no se trata de potenciar la patrimonialización, ni la museificación, ni la reutilización ligada a la reanimación sociocultural del espacio, en todo caso es una reutilización simbólica. Según apunta la investigadora Adriana López-Labourdette (2019):

(..) la reutilización se basa, siguiendo la diferencias entre esta y el reciclaje, desarrolladas por Walter Moser (2007), en procedimientos de transferencia y transformación, en los que un material descartado es reingresado al sistema tras un proceso de selección, refuncionalización, desplazamiento y re inserción. En él, el objeto descartado mantiene su materialidad intacta, de modo que, incluso en su nuevo uso y forma, pueden ser reconocidos su aspecto y su función anterior al descarte. (p. 47)

Puede apreciarse en la obra de Dania González Sanabria una reutilización del objeto descartado, pero en este caso de carácter simbólico, en tanto sus obras buscan la seducción por el paisaje, con todos los elementos que lo integran, cual si pareciera que siempre estuvieron ahí, donde a veces es difícil divisar dónde está el tiempo pasado-presente, la rea-

lidad-ficción, lo descartado-refuncionalizado, la presencia-ausencia, la relación pasado y futuro desde el campo de la imaginación.

La exposición colectiva *Montañas con una esquina rota* (2015), curada por el artista visual cubano Wilfredo Prieto, y las curadoras Digería Lazo y Gretel Medina Delgado, tuvo lugar en una antigua fábrica abandonada de bicicletas⁴³ en Línea y la calle 18, en el Vedado en La Habana, en el marco de la 12 Bienal de La Habana. La elección del lugar estuvo dada por sus cualidades estéticas, ya sea por el propio estado de abandono, la relación entre espacios luminosos y oscuros, lo destruido, lo abyecto, la fragilidad de sus estructuras, y en especial el factor de la temporalidad, el tiempo entendido como una dimensión física y espiritual, con su carácter asincrónico⁴⁴. Ese espacio intermedio entre su pasado, su presente y la posibilidad de futuro, atrajo a sus curadores para realizar esta exposición.

Ya en la exposición *Zone*, curada por Anamely Ramos González y María de Lourdes Mariño Fernández, en la Casa de la Comedia, sita en Jústiz No. 18 entre Oficios y Baratillo, en La Habana Vieja, presentado como programa colateral a la 11 Bienal de La Habana en el 2012, se estaba poniendo el acento en elementos importantes con el trabajo con los espacios: la reivindicación de la memoria de los lugares olvidados mediante obras de intervención en el espacio, donde lo más interesante es la acción del artista modificando el espacio, que deviene protagonista y genera nuevos modos de representación, a través del

⁴³ Es un espacio que ha tenido varios usos. Establecido en 1901 como un centro de servicio para los tranvías de la Havana Electric Railway Company, destinado a la Estación El Carmelo. Para finales de la década de los 50 funcionó como un centro de ensamblaje de Autobuses Modernos S. A. Tras el triunfo de la Revolución, luego de la nacionalización del transporte, se empleó en el ensamblaje y servicio de transporte público, y se denominó empresa Claudio A. Camejo, los denominados ómnibus cubanos Playa Girón y Mambí fueron ensamblados aquí. Durante el Período Especial, tras el derrumbe de la URSS, el taller se destinó al ensamblaje de bicicletas chinas, con el nombre de Fábrica de Bicicletas Pipián, en homenaje al líder del ciclismo cubano, Pipián Martínez. En el año 2002 sufrió un incendio, llegando al abandono que motivó a realizar este proyecto. A unos pocos años de realización de este proyecto curatorial, este espacio se convirtió en la Estación Cultural de Línea (un espacio cultural encargado de la promoción y comercialización de obras del Fondo de Bienes Culturales de Cuba), por iniciativa del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FBC) y el Ministerio de Cultura de Cuba (MINCULT).

⁴⁴ Además de este proyecto curatorial es válido destacar otros proyectos realizados en Cuba que han tomado como escenario espacios abandonados como es el caso de la exposición *Quinto día* (2010) en una iglesia en ruinas en el Vedado, en La Habana, por las curadoras María de Lourdes Mariño y Anamely Ramos. Las piezas surgieron con los objetos encontrados en el lugar. Las piezas hacían referencia a la creación del ser humano, el quinto día. Se trabajó principalmente con instalaciones, música y en especial el videoarte. También en esa misma iglesia abandonada se realizó la exposición *Ex indumentis*, que consistió en colgar obras pictóricas de artistas que habían participado en *Quinto día*, como una metáfora a decir de las curadoras para que las obras funcionaran como microespacios para sacramentar y restaurar el lugar de donde emergen. (Anamely Ramos González y María de Lourdes Mariño Fernández (2012). *Zone: el site specific como alegoría de la historia...* pp. 272-280).

«site specific» (Anamely Ramos González y María de Lourdes Mariño Fernández, 2012)⁴⁵.

En la muestra *Montañas con una esquina rota* (2015) participaron varios artistas de referencia internacional, entre ellos la artista cubana, Tatiana Mesa con su pieza *Pertenecer* (2013-2015) (Fig. 45), con el interés de jugar con la propia materialidad de la ruina, que permite el contacto directo con los espacios abandonados. La artista aprovecha una de las zonas del espacio cubierto por arcos, para instalar diversos objetos de orfebrería confeccionados en plata (anillos, pendientes, brazaletes, aretes) en cada hendidura, rendija, pequeña abertura que haya en la pared. Lo atractivo es como los adhiere a estas superficies con el empleo de materiales encontrados en el propio espacio, ya sea fragmentos de gomas de mascar, tierra, cera, etc. Nos invita a participar en ese famoso videojuegos del detective, encontrar objetos en ese local que proyecta la pantalla del computador, donde es difícil hallar cualquier objeto debido al «horror vacui». Sólo que en esta obra los objetos se han dispuesto en el espacio, tal como si hubieran estado siempre formando parte de este. A partir del descubrimiento y el extrañamiento, con ese gesto sutil de encontrar objetos de manera azarosa, se conecta con la obra de Sanabria, que subraya con su obra la reutilización simbólica del objeto y del espacio.



Fig. 45. Tatiana Mesa. *Pertenecer* (2013-2015)

⁴⁵De igual modo destaca la exposición *Pan y Circo* (2014) realizada en las ruinas de Ballet de la Universidad de las Artes, ISA, por las curadoras Anamely Ramos, Gretel Medina y María de Lourdes Mariño. Una muestra que ponía el acento en conceptos como lo político y lo totalitario provenientes de las teorías de Jacques Rancière y Paul Veyne, para desde estos resortes epistemológicos repensar los imaginarios socioculturales pasados, presentes y futuros de la nación cubana, desde el juego de roles con diversos actores sociales y contextos, y tomando como metáfora transversal la ruina del ISA desde su dimensión del pasado ligado a los imaginarios de la década de los sesenta hasta la dimensión del mismo espacio en ruinas en la contemporaneidad.

Otras piezas que valdría la pena destacar por los intereses de esta investigación y que se dan cita en esta exposición *Montañas con una esquina rota* (2015), son las del artista japonés, Shimabuku tituladas *Cuban Samba* (Fig. 46) y *Holy Place* (Fig. 47) ambas del 2015. *Cuban Samba* es una instalación conformada por diversos envases metálicos colocados debajo de una tubería de agua que formaba parte del espacio. La caída del agua sobre estos elementos simulaba una sonoridad rítmica entre un *tumbao* cubano y una samba brasileña. Es una pieza que le da margen a la improvisación, el juego con el azar de los elementos en su relación con el espacio, y a su vez le da carácter imprevisible, pues no se sabe cuándo empieza o termina la obra.



Fig. 46. Shimabuku. *Cuban Samba* (2015)

Holy Place, que traducido al español significa lugar santo, sagrado, es un espacio natural que crea Shimabuku en esta antigua fábrica abandonada. En una zona concreta han crecido plantas de manera espontánea. A Shimabuku, solo le interesa intervenir este espacio con un simple gesto. Coloca arena, piedras y conchas del mar, para que funcionen como suelo orgánico a estas plantas, y de esta manera acentúa la presencia de este micropaisaje, que ya formaba parte de la esencia de ese espacio. Su obra al igual que las mencionadas anteriormente, juegan con lo azaroso, lo que el artista descubre en su interacción con el espacio, lo que le interesa es visibilizar ese paisaje ya de antemano creado por la naturaleza.



Fig. 47. Shimabuku. *Holy Place*

La obra *Expocuba–Sierra Maestra* (2015) (Fig. 48) del artista francés Pierre Huyghe⁴⁶ presentada en esta exposición, consiste en propiciar un traslado, un trueque de territorios naturales para subrayar la crítica sobre el original y la copia en el arte contemporáneo. Huyghe extrae residuos orgánicos de la réplica que existe en el centro recreativo cultural Expocuba, ubicado en la capital habanera, de la zona montañosa llamada Sierra Maestra, que se ubica en el oriente cubano. Lleva los elementos orgánicos extraídos de Expocuba a la Sierra Maestra. La pieza de Huyghe, va más allá de haber colocado una especie de compost extraído de estos lugares. A Huyghe le interesa otorgar a este espacio abandonado el origen de la vida. La presencia de lo orgánico, permite la aparición de nuevas especies, que se metabolizan, transforman, y generan nueva vida en el espacio.

⁴⁶ Véase también artistas como Pilar Soto, Alan Sonfist, Agnes Denes, Kharyn Miller, Lois Weinberger, en Pilar Soto (2017). *Arte, Ecología y Consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. Véase además en esta investigación el movimiento *Urban Gardening* que se desarrolla en paisajes residuales. Véase obras de artistas visuales cubanas como: Glenda Salazar e Ira Kononenko. (B9. Índice de Imágenes)



Fig. 48. Pierre Huyghe. *Expocuba – Sierra Maestra* (2015)

4.3.5 Paisaje residual. Vida-No vida

Lo más interesante de estos residuos, que pudieran ser definidos por calificativos que no cumplen función alguna, es que están en constante transformación y mutación. Nos revela Tim Ingold que las propiedades de los materiales: «considerados como componentes de un ambiente, no pueden ser identificadas como fijas, o atributos esenciales de las cosas, sino más bien como procesuales y relacionales. (...) Las propiedades de los materiales, en definitiva, no son atributos, sino historias» (Ingold, 2013, p. 36). Para el pensamiento moderno occidental, el material es un objeto inanimado, carente de vida, sin embargo, como argumenta Ingold, los materiales son agentes de un mundo en constante formación y transformación, donde mutan, se mezclan, se contaminan y fluyen (Ingold, 2013). Entonces, según esta concepción, valdría la pena preguntarse si esos fragmentos de objetos, materiales que se despliegan en paisajes residuales, están completamente carentes de vida o si en realidad las prácticas artísticas contemporáneas comentadas en este texto, están imprimiendo una doble vida a estos paisajes mediante la reutilización simbólica de los elementos que lo conforman. De igual modo sería importante entender estas prácticas artísticas como espacios de mediación donde se ha desplegado el «des- hacer o hacer-nada» que nos refiere Peran (2018), «dirigen el hacer fuera de la órbita del trabajo para reubicarlo en otra esfera difusa en la que tienen cabida lo inútil, lo simbólico y lo poético» (p. 184).

Ya solo cabe preguntarnos si los paisajes residuales son realmente espacios muertos: ¿Se podría hablar de una relación equilibrada entre el ser humano y la naturaleza, entre lo humano y lo no humano, entre lo orgánico y lo inorgánico mediante la acción artística? ¿Generan los paisajes residuales percibidos como una «ruina al revés» por las prácticas artísticas una nueva vida mediante la reutilización simbólica de lo desechado por el propio sistema? A fin de cuentas, ¿no debemos entender los paisajes residuales como reservorios de una biodiversidad que se debe conservar y proteger desde un «des-hacer poético» y poético?

B5. Sendero de una cartografía subjetiva

5.1 Traspies en el sendero

5.1.1 *Resiliencia urbana*. Cristina Beltrán. María Z. Braidá y Anabel Caraballo

5.1.2 *Raíces en formación. Micropaisajes*. M.^a Isabel Soler Ruiz. Anabel Caraballo

5.1.3 *Reflejos de lo intangible*. El espejo caminante. Paula Garra. M.^a Isabel Soler Ruiz. Anabel Caraballo

5.1.4 Paisaje residual desde una práctica artística colaborativa

5.2 Prácticas cartográficas en Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes, ISA

5.2.1 Laboratorio Artístico en Facultad Artes Visuales, ISA

5.2.2 Paisajes residuales en itinerarios urbanos cubanos. Jany Batista. Julio Sauri

5.2.3 Paisajes residuales como Ruina al revés. Respuesta insurgente. Rosa Cabrera

5.2.4. Paisajes residuales como memoria afectiva. Antonio Alejandro Orta. Dayann Arce

5.2.5. Paisajes residuales como residuos corporales y espacios de la pornotopía. Marirosa Beltrán. Roxana Bello

5.2.6. Cartografías desde un Laboratorio Artístico

5.3 Cartografía subjetiva desde una práctica artística autoetnográfica

5.3.1 Cartografía Subjetiva No. 3

5.3.1.2 Cartografía Subjetiva No. 3.1. *La raíz que nos une*

5.3.1.3 Cartografía Subjetiva No. 3.2. *Albercas de la meditación*

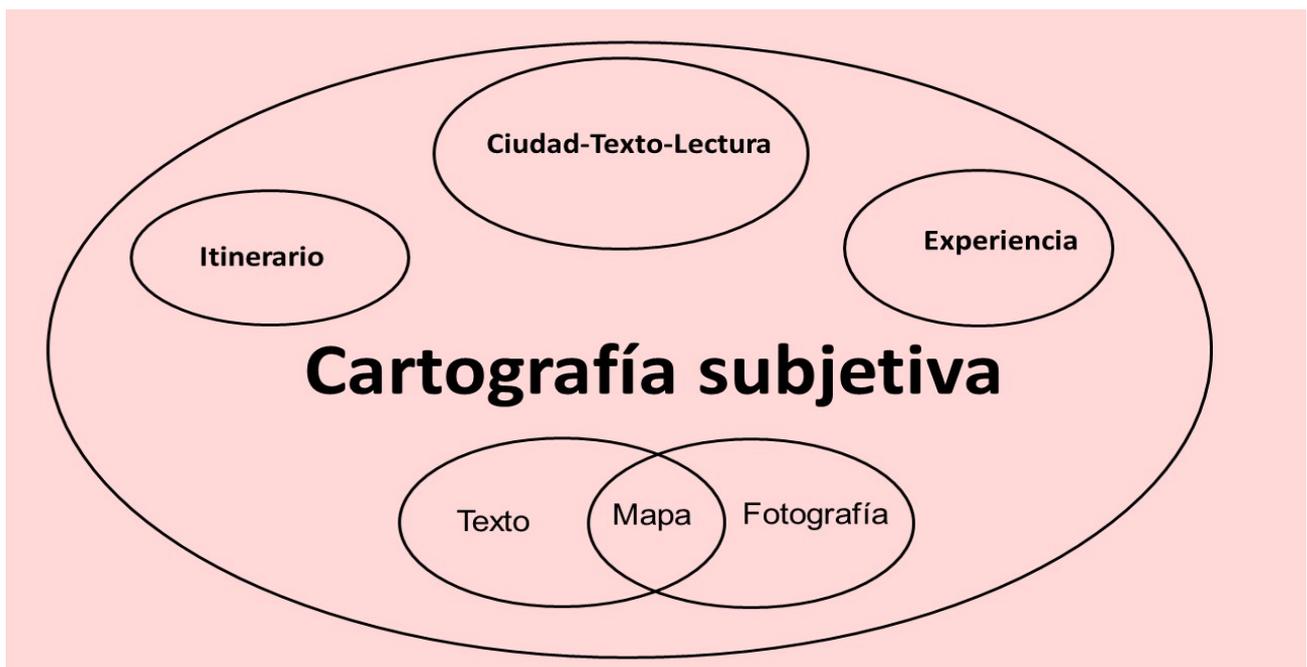
5.3.1.4 Cartografía Subjetiva No. 3.3. *Espacios que han calado en mi inconsciente*

5.3.2 Cartografía subjetiva No. 4. *Cartografía de un viaje inconcluso*

5.3.2.1 Cartografía Subjetiva No. 4.1. *Cartografía de Shadow spaces*

5.3.3 Cartografía Subjetiva No. 5. *Paisaje residual a orilla del Quibú*

5.3.3.1 Cartografía Subjetiva No. 5.1. *Ruina al revés*



B5. Sendero de una cartografía subjetiva

5.1 Traspies en el sendero

Todo proceso de creación/investigación artística responde a un marco experiencial. En este bloque mostraremos trabajos de naturaleza indagatoria y reflexiva en los cuales se han abordado los paisajes residuales desde diferentes perspectivas artísticas sin asumir una lectura concluyente de estos procesos. Lo azaroso, lo lúdico, la prueba y el error, han formado parte del recorrido a explorar y, por tanto, han determinado los resultados de la experiencia artística. El sendero inicial a recorrer une las obras de la autora de esta tesis a la de artistas de ambos lados del Océano para analizarlas y explorarlas ante el lector. Al realizarse en coautoría, se asume el trabajo en equipo como una herramienta operativa eficaz, que permite ampliar los presupuestos formales y conceptuales con que se asumen cada una de las obras realizadas y cuestionarse sobre los resortes expresivos y sobre las posibilidades de la colaboración artística: ¿Cuáles podrían ser los resortes expresivos y conceptuales utilizados en cada uno de los proyectos de naturaleza artística realizados? ¿Qué posibilidades para la propia creación artística ha traído el trabajo colaborativo en los procesos de creación/investigación llevados a cabo en el presente trabajo?

De igual modo, se exponen en un segundo tramo del sendero los debates realizados con el alumnado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en La Habana, Cuba, en un Laboratorio Artístico, como método de investigación artística y didáctica para finalizar el recorrido con las cartografías personales, y por tanto subjetivas, de la autora; todo con la finalidad de ampliar desde los resortes expresivos de la praxis artística diversas maneras de interpretar los paisajes residuales atravesadas por los marcos experienciales de cada sujeto artista.

Los proyectos artísticos colaborativos que se han realizado entre los años 2021 y 2022 *Resiliencia urbana* (Beltrán, Braidá y Caraballo, 2021), *Raíces en formación. Micropaisajes* (Soler y Caraballo, 2022) y *Reflejos de lo intangible* (Garra, Soler y Caraballo, 2022), podrían enmarcarse en diferentes aspectos del paisaje residual: paisaje residual como crítica sociourbana, paisaje residual como posicionamiento político y paisaje residual como invisibilidad social. Estos proyectos, que se presentan en diferentes soportes y medios, han contribuido a un proceso de autoaprendizaje para la autora de esta

investigación y, al mismo tiempo, han posibilitado ampliar el espectro temático de tópicos relacionados con los paisajes residuales con la finalidad de reivindicar su invisibilidad.

5.1.1 *Resiliencia urbana*. Cristina Beltrán. María Z. Braidá y Anabel Caraballo

En un mundo cibernauta y estetizado donde prima la hipervisibilidad, la desmaterialización, las tensiones entre lo público y lo privado y el caos generado por una pandemia global, es muy difícil percibir ese paisaje casi invisible que está en nuestras ciudades y que ha sido generado por diversos tipos de crisis. Tres ciudades geográficamente lejanas: Granada, Montevideo y La Habana, son los escenarios posibles para develar posibles respuestas a una interrogante: ¿Cuánto de interés histórico, sociocultural y de memoria histórica guardan nuestros paisajes residuales? Ofrecemos tres miradas a través de fotografías de lo que se percibe en estas ciudades cuando se caminan y se miran como si fuera la primera vez; es así como nos develan sus estructuras físicas y sociales.

En el año 2021, la artista visual española Cristina Beltrán Navarro, la artista uruguaya María Zélidéh Braidá Espinosa, y la autora de esta investigación, participaron con la obra colectiva *Resiliencia urbana* en la exposición colectiva de fotografía *Miradas Cruzadas*, auspiciada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, España en el marco del BAG, 4th International Arts Festival (7 al 27 de mayo de 2021). *Resiliencia urbana* (2021) (Fig. 49) está constituida por tres series fotográficas, presentadas bajo un mismo marco en una sola composición y dispuestas en el siguiente orden: *Derribar, Destruir, Demoler/Construir, Cimentar, Levantar* (Fig. 50) de Cristina Beltrán Navarro, *El barrio, La Blanqueada y el Parque Central. Montevideo* (Fig. 51) de María Zélidéh Braidá Espinosa y la obra *Umbral del abandono* (Fig. 52) de Anabel Caraballo Fuentes.



Fig. 49. Cristina Beltrán Navarro. María Zélidéh Braida Espinosa y Anabel Caraballo Fuentes. *Resiliencia urbana*. (2021)

Esta pieza surgió a partir del diálogo online entre las tres investigadoras. En estos encuentros se compartieron textos e imágenes y se debatió sobre las vivencias y emociones que paisajes de cada una de nuestras ciudades nos provocan; se perseguía un cuestionamiento sobre la pérdida de interés histórico, sociocultural y de memoria histórica de determinados paisajes. Con este proyecto artístico colectivo, la autora de esta investigación asoció el paisaje residual a problemáticas de crítica sociourbana.

La serie fotográfica titulada *Derribar, Destruir, Demoler/Construir, Cimentar, Levantar* (Fig. 50) de Cristina Beltrán Navarro, aborda de un modo conceptual la belleza de espacios ruinosos en la ciudad de Granada, en España, y los sitúa como punto de partida para un nuevo inicio. Para producir un cambio ha de crearse el espacio para ello: la crisis como oportunidad de crecimiento, derribar para construir, destruir para cimentar, demoler para levantar (Beltrán, 2021). No le interesa una mirada romántica sobre las ruinas, sino que las percibe como un espacio en tránsito hacia la construcción de algo nuevo que está por llegar, un espacio que pone de nuevo en valor al ciudadano en cada uno de sus territorios. Emplea los pares dicotómicos muerte/vida, construcción/destrucción. No entiende la ruina como fin, sino como posibilidad infinita de reconversión, reutilización, revalorización en el espacio público. Toma como punto de partida fragmentos de ruinas, y

lo sintetiza en un dibujo casi minimalista de una misma gama cromática, de esta forma propicia un juego con los perfiles ruinosos de un mismo espacio, con un cierto coqueteo con la abstracción, pero sin abandonar completamente el lenguaje figurativo.



Fig. 50. Cristina Beltrán Navarra. *Derribar, Destruir, Demoler/Construir, Cimentar, Levantar de la artista española*. Granada, (2021)

En la serie *El barrio, La Blanqueada y el Parque Central. Montevideo* (Fig. 51), a la artista uruguaya, María Zélideh Braida Espinosa le interesaba poder documentar el Barrio La Blanqueada, en Montevideo, Uruguay, con sus casas y el estadio, donde se han sembrado imaginarios colectivos sobre el fútbol de los uruguayos. Para María Zélideh es de gran interés poder andar a pie por su ciudad, su barriada en general, pues son para ella entrañables, nostálgicos y simbólicos. En su caminar por su barriada le llama la atención cómo aquellas casas de la década de los 50 del siglo XX son continuamente repintadas mediante intervenciones con frases penosas y a veces hasta agresivas. Estas mismas casas, rodean el estadio de un barrio que, tras la pandemia, quedó completamente vacío y en silencio absoluto, lo cual condujo a la emergencia de una «hinchada silenciosa». Su obra, desde una estética documental, pone de relieve transformaciones en nuestros paisajes urbanos, como fiel reflejo de conflictos sociales, políticos y culturales que se suceden en el espacio público.

La artista va insertando frases que dialogan con las imágenes de su barriada (Braida, 2021):

Las inmensas gradas, voladas, se abalanzan sobre las modestas viviendas del barrio, antiguas casas bajas unifamiliares, características de muchas zonas montevidéanas, que fueron edificadas alrededor de 1950 por constructores, para una clientela de trabajadores originarios e inmigrantes. La apacible vida de los vecinos del barrio querido ha sido alterada para siempre!

B5. Sendero de una cartografía subjetiva

El estadio estrenó más tribunas en 1918 con la concurrencias de miles de aficionados que al aumentar intranquilizaron al barrio.

En marzo de 2020 en nuestro país se suspendieron todo tipo de espectáculos por la pandemia sanitaria. También el fútbol.

A mediados de año recomenzó la actividad deportiva pero sin espectadores.

No hubo hinchada ni gritos que despertaran del sueño al tranquilo barrio.

Los rostros minúsculos de las familias parecen confundirse a la mirada del viandante, por su escala, con las hojas de los árboles.

El estadio sigue lentamente en obra.

Los ingenieros, obreros y algunos vecinos son de los pocos habitantes que caminan por el tranquilo barrio en el mediodía de otoño.

El barrio y el estadio han hecho las paces..... por ahora! (Braida, Comunicación personal, 25 de abril de 2021)



Fig. 51. María Zélideh Braida Espinosa. *El barrio, La Blanqueada y el Parque Central*. Montevideo, (2021)

La autora de esta tesis doctoral había realizado en un primera fase la primera cartografía, Cartografía Subjetiva No. 1. *Umbral del abandono*, referente a una piscina abandonada de un estadio en su localidad natal, Los Pinos (Anexo II. Cartografías Subjetivas). Desde la identificación con los paisajes residuales y en diálogo con las propuestas de las dos artistas, centró su interés en descubrir las esencias que aún sobreviven en una antigua piscina abandonada de un complejo deportivo de la arquitectura de la Revolución Cubana de la década de los 60 del siglo XX, ubicada en la barriada donde nació, en La Habana.

Así, la serie que dialogó con las de las dos artistas citadas se tituló *Umbral del abandono* (Fig. 52), que trató de documentar las marcas que quedan en cada pátina de polvo, en esas texturas táctiles de la piscina, la cual percibe como un antimonumento siguiendo la catalogación de Roberth Smithson. Lo más interesante fue descubrir un paisaje dentro de otro paisaje. Ese otro paisaje que, como en las obras de Roberth Smithson, te devuelven los espejos, en este caso el reflejo de un charco de agua ocasionado por chubascos de verano,

típicos de una Isla tropical como Cuba. A propósito de este juego de espejos, se decidió colocar debajo de la imagen central un texto con la frase siguiente: *¿Quién no puede asegurarse que detrás de ese espejo de agua aún existe un tiempo suspendido en espera del comienzo de una gran utopía?*



Fig. 52. Anabel Caraballo Fuentes. *Umbral del abandono*, La Habana, (2021)

Predomina una gama cromática que oscila entre los colores terrosos y ese azul cielo, ya casi desvanecido, en las paredes de la piscina. En particular estaba motivada por ese juego con una composición que dialoga con la abstracción geométrica, que potencia la relación entre el paisaje real y el imaginado, entre lo que fue y lo que pudo ser, entre lo que es y lo que podría llegar a ser algún día.

La obra *Resiliencia Urbana* (2021) (Fig. 49), al ser fruto de la colaboración de tres artistas, puso de manifiesto sus críticas a las dinámicas de olvido, de borramiento, a las paradojas entre la construcción y la destrucción, entre lo nuevo y la tradición o la pérdida de la identidad urbana. También supuso una cartografía de sus ciudades atravesadas por el filtro de sus propias inquietudes y cuestionamientos sobre lo que acontece en cada uno de sus contextos urbanos, las relaciones socioespaciales, históricas y de memorias afectivas que se entablan con estos espacios, así como el impacto de la pandemia de Covid19 en el espacio urbano. Sin embargo, más allá de la diferenciación de cada espacio, se trataba de aunar en una sola pieza problemáticas urbanas de carácter universal. *Resiliencia urbana* es una puesta en valor de paisajes residuales, que forman parte de la identidad sociourbana de una comunidad, de un territorio, como cualquier otro monumento o espacio urbano, y que demandan ser leídos desde el arte para reafirmar su propia condición espacio-temporal del aquí y el ahora.

5.1.2 Raíces en formación. Micropaisajes. M.^a Isabel Soler Ruiz. Anabel Caraballo

B5. Sendero de una cartografía subjetiva

En noviembre de 2022, en coautoría con la artista visual y profesora titular, Dra. M.^a Isabel Soler Ruiz, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, España, la autora de esta tesis participó en el III Evento Teórico Práctica artística e indagación creativa organizado por la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, con la videocreación *Raíces en formación. Micropaisajes* (Fig. 53 y Fig. 54), en el marco de la 14 Bienal de La Habana. En este caso el paisaje residual se analiza e interpreta desde un posicionamiento político.

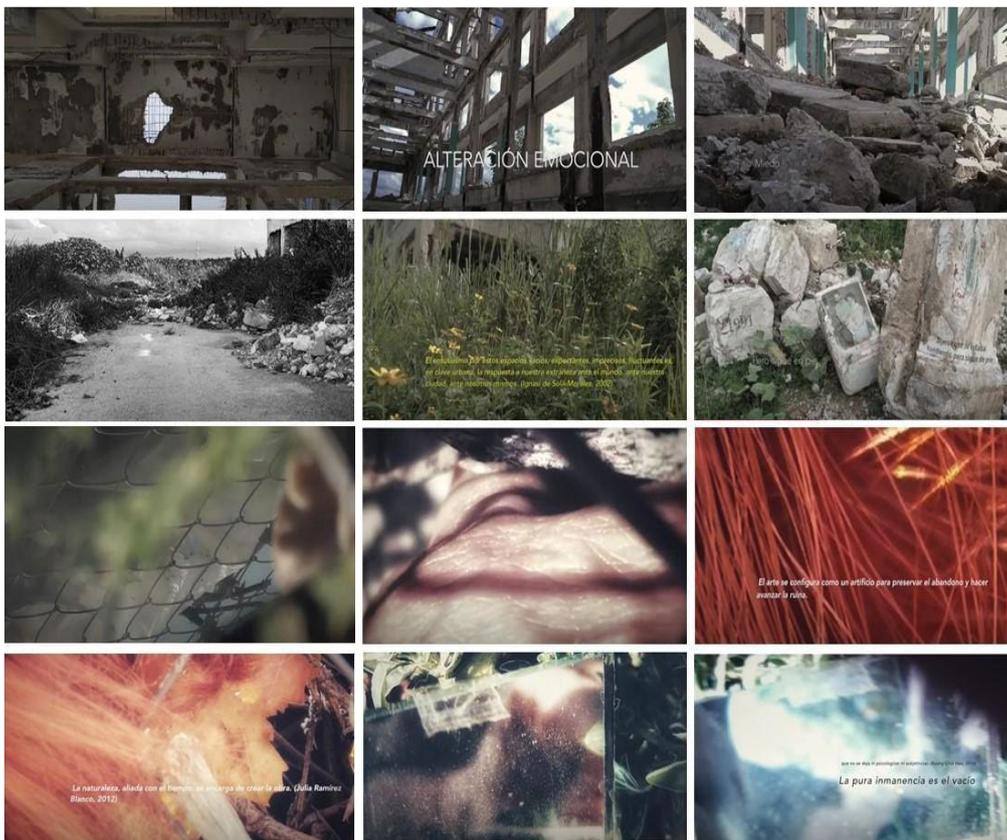


Fig. 53. Fotogramas Isabel Soler & Anabel Carballo Fuentes. *Raíces en formación. Micropaisajes*, 2022
<https://www.youtube.com/watch?v=yDkFYbLO5SE>

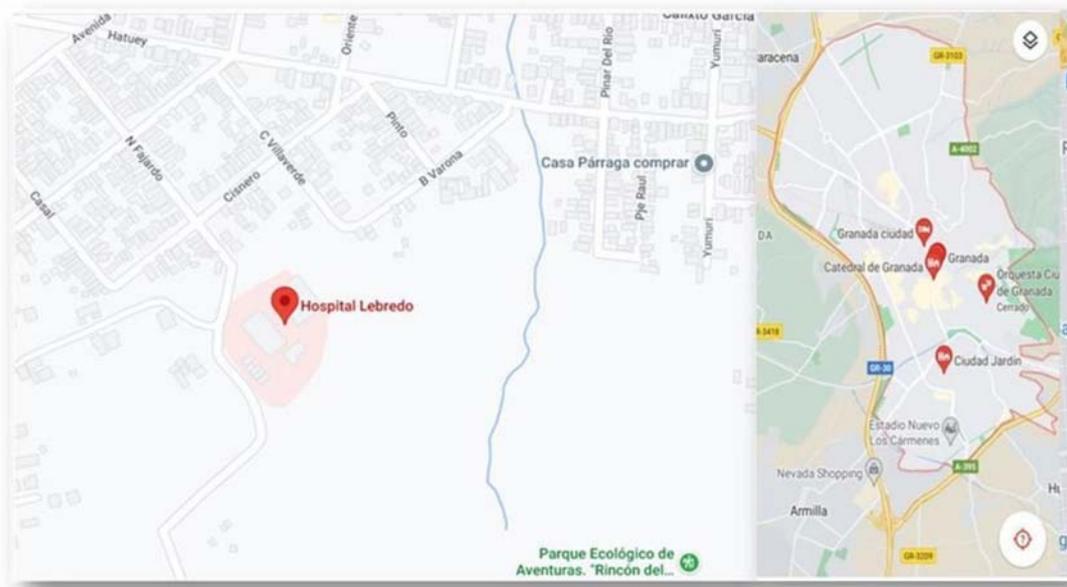


Fig. 54. Cartografía Lebedo, La Habana, Cuba/Cárcel, Jaén, España

Todo comenzó por la invitación a participar en este evento que hiciera la investigadora de este trabajo a tres artistas visuales españolas, debido a su motivación por compartir experiencias en procesos de creación e investigación artística en un espacio académico idóneo como este. En un principio se hicieron reuniones de trabajo online, en las que cada una propuso referentes artísticos y conceptos clave que funcionaron como punto de partida para una creación artística colectiva.

En La Habana del año 2022 se generó un ambiente de guerra mediática entre los que apoyaban y los que no la realización de la Bienal de La Habana. Se vivía un ambiente muy tenso con respecto a este conflicto entre artistas cubanos residentes en Cuba y los radicados en el exterior sobre la participación o no en la 14 Bienal de La Habana; muchos artistas no deseaban participar en solidaridad con artistas cubanos que están presos por conflictos de carácter político con el gobierno cubano. Esto que podría haber sido un hecho aislado para estas artistas invitadas no se pasó por alto, es más, supuso que una de ellas expresara su decisión de no participar en el evento, porque no estaba de acuerdo con la realización de la Bienal, y mostraba su solidaridad con algunos artistas cubanos presos políticos en Cuba. Este hecho generó un rico debate sobre la libertad de expresión y la creación artística, el posicionamiento político del arte y su función social, se hizo alusión al activismo político de artistas como Ai Wei Wei y el contexto político en China. Emergieron palabras claves

como censor, censura, control político, libertad creativa, relación entre individuo-colectivo, y debates sobre la emergencia de macroeventos como Bienales, como espacios de legitimación artística y activismo político, y sobre la relación entre identidad y tradición, lo local y lo global, el respeto a la autodeterminación de cada individuo en la sociedad a expresarse y accionar, primando el respeto hacia el otro aunque piensen de manera diferente.

Bajo esta lluvia de ideas, conflictos internos y externos, la artista visual Isabel Soler y la autora de esta investigación, decidieron realizar una videocreación que asumiera los intereses investigativos particulares y que canalizara ideas sobre este debate aún sin conclusión, pues toda duda deja un pozo en nuestras mentes que nos permiten avanzar en busca de una solución utópica. Se tomó como punto de partida la energía que brotaba del centro de nuestros corazones y cómo esta debíamos proyectarla en esperanza dentro de un mundo de desencuentros, y que, justamente el contexto de esta Bienal de La Habana, una bienal de arte con trayectoria internacional, podría ser el espacio propicio para hacer emerger un arte reflexivo desde nuestra energía interior.

Una vez identificado el escenario en el que se iba a operar, comenzamos a plantear preguntas como leitmotiv: ¿Qué poderes hegemónicos se han apropiado de nuestro ser interno? ¿Qué residuos del cuerpo social quedan en nuestro cuerpo mental, emocional y físico?, ¿Cuáles son las emociones detonantes o consecuentes que nos provocan los paisajes residuales? Nacieron en el seno de un debate sobre el paisaje residual, sobre lo residual en nuestros cuerpos, y sobre la relación entre arte/política, lo «políticamente correcto» en los eventos de arte mediados por los «contextos». Así surgió *Raíces en formación. Micropaisajes* (Fig. 53) (Soler y Anabel, 2022), una videocreación desde el hacer colectivo. Cada una de las relaciones intertextuales que se potenciaron en esta obra, se resumen en la Fig. 55.

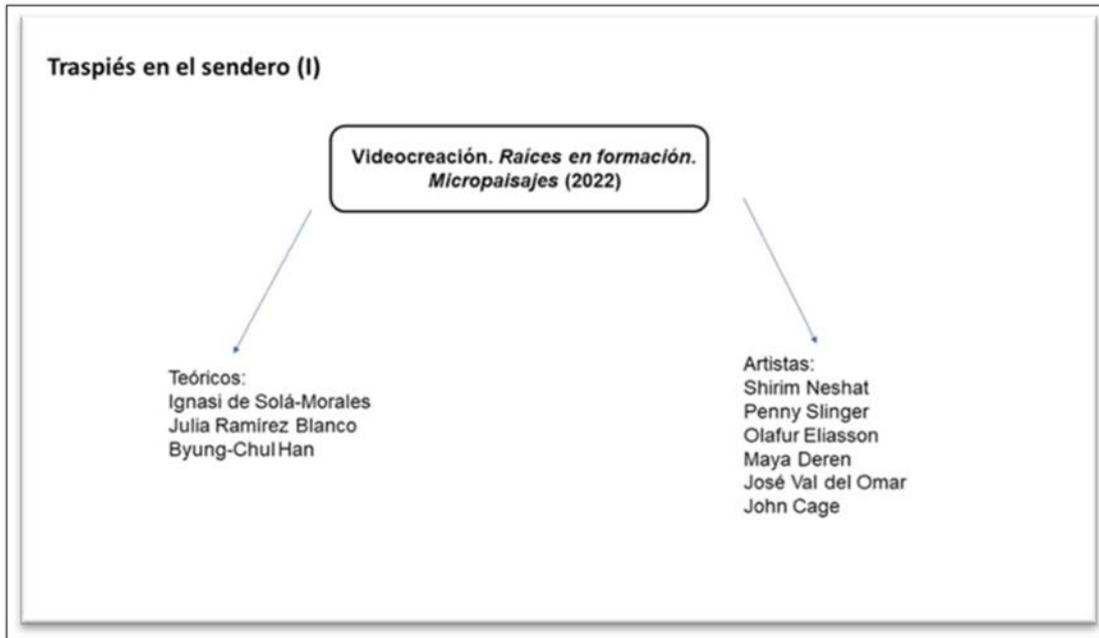


Fig. 55. Cuadro sobre Videocreación. *Raíces en formación. Micropaisajes*. Fuente: Autora

Uno de los objetivos principales de esta propuesta simbólica era evidenciar cómo un contexto sociopolítico altera la energía de un grupo, de un colectivo, y deja residuos en las conexiones interpersonales. Como metáfora de una cartografía subjetiva y social de paisajes residuales se pusieron en cuestionamiento micropaisajes autorreferenciales y corporales de La Habana, Cuba/Granada, España (Fig. 53). Se propició un viaje interior en cada una de estas artistas con una propuesta audiovisual no aristotélica, no lineal, siguiendo los presupuestos estéticos de la artista visual Shirim Neshat, fragmentada para ofrecer el principio de incertidumbre que habitaba en cada una de ellas; y que además funcionara para explicitar que el arte no puede separarse del contexto ecosistémico que lo rodea con las implicaciones consecuentes de la postura política del artista. En la relación entre sujetos artistas que debaten con respeto se establece un nivel de empatía que debe ir desde lo individual y particular a lo social y colectivo.

En esta pieza (Fig. 53), la autora de esta tesis se sumerge en la búsqueda de residuos de ese paisaje residual del Hospital Lebrado, en su ciudad natal, La Habana, Cuba; sus conexiones personales con este espacio, que deviene lugar para ella, pues es un espacio indexical, forma parte de su trayectoria biográfica. Se auxilia de fotografías in situ y aquellas extrapoladas de su álbum familiar conectadas con la vivencia con el espacio. Parte de su experiencia autorreferencial para interpelar imaginarios socioculturales que la atraviesan como sujeto-artista. Tomaba como referencia la obra *End of the line 2* de la ar-

tista británica Penny Slinger, en cuanto es una imagen donde la propia artista se hace un autorretrato en un paisaje residual, una imagen que a nivel simbólico traduce la mirada autorreferencial ligada a este tipo de paisajes. Miedo, angustia, desesperanza, evocación de recuerdos, todo ello le provocó una alteración emocional a la autora de esta tesis, pero a su vez una paz interior al propiciar un diálogo directo con el universo natural que percibía su mirada.

Isabel Soler (2022), como artista visual, descubre su concepto de corporalidad a través de rejas y alambradas de un escenario rural (Cárcel, Jaén, España). Desde los sonidos ambientales se recrea el encuentro con el lugar y el paisaje corporal interno, un paisaje que se identifica con un paisaje social, con una identificación política relacionada con el día de grabación del audiovisual que coincide con la celebración del día de la Hispanidad en España, el 14 de octubre. Lo aborda desde el rito que supone la conexión energética entre cuerpo y cosmos, una visión holística del arte que no puede separarse del contexto ecosistémico que lo rodea. Esa metáfora la encontró con el uso del espejo como material simbólico en su propuesta, entre lo que visibiliza/invisibiliza el propio espejo de ese micropaisaje corporal que se fusiona con rejas y alambradas del espacio rural residual. Toma como referencia al artista islandés, Olafur Eliasson, a quien le interesan las luces y sombras que emanan de los cuerpos luminosos que utiliza en sus producciones artísticas y cómo dialogan con el espectador. De igual forma, Soler propicia un diálogo con sus micropaisajes corporales íntimos y el juego de luces y sombras como metáfora de liberación de ese cerco que impide la libertad de creación artística y el respeto a otros ideales.

Ambas parten de su experiencia personal para adentrarse en cuestionamientos de problemáticas sociales a partir de un micropaisaje emocional (experiencial) y un paisaje corporal (acción). Se apoyan en la visualidad cinematográfica de directores de cine como la ucraniana Maya Deren con su obra *Meshes of the Afternoon* (1943) y el español José Val del Omar con *Aguaespejo granadino* (1955) en cuanto al trabajo con el tratamiento lumínico. Comienzan con composiciones oscuras, fondo negro y culminan con un gran golpe de luz que se va difuminando hasta finalizar el video. La gama cromática también genera esos contrastes lumínicos, pues oscilan de las tonalidades frías a las cálidas.

La percepción de esta propuesta audiovisual también se basa en su sonoridad, en primeros planos que fusionan la secuencia de imágenes con el sonido directo de latidos sostenidos de un corazón y campanadas de celebración que culminan con el típico sonido de un ventilador de un hospital, lo que otorga gran dramatismo a la composición. En otros momentos apa-

recen silencios abruptos y prolongados con guiños directos a la obra 4'33'' del artista visual norteamericano John Cage.

Otro elemento que genera relaciones intertextuales es el empleo de pluralidad de voces desde las de las propias artistas, hasta aquellas extraídas de textos como: *Territorios* (2002) de Ignasi de Solá-Morales, *Los descampados de promisión de Lara Almarcegui* (2012) de Julia Ramírez Blanco, *Vida contemplativa: elogio de la inactividad* (2023), *Loa a la tierra. Un viaje al jardín* (2019), *Sobre el poder* (2005); *Topología de la violencia* (2011) y *Psicopolítica* (2014) de Byung-Chul Han.

Se fusionan imágenes de paisajes residuales capturados en el Lebrado, en La Habana con frases expresadas por Ignasi De Solá-Morales, (2002) en su texto *Territorios* como: «El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos» (pp. 190-191). Una manera de dialogar sobre cómo los paisajes residuales que son espacios de carácter existencial, mental, que ponen en cuestionamiento la crisis de la propia existencia humana ante una sociedad hedonista, estetizada, ligada al consumo y al control ideológico y político, que no da margen a espacios como los paisajes residuales ofrecen un espacio para encontrarse a uno mismo, un espacio de libertad.

De igual modo se van solapando la voz en off de la autora de estas líneas, quien habla de cómo cartografiar la invisibilidad que envuelve a estos paisajes residuales, junto con las imágenes de Isabel Soler de esos fragmentos de su propia corporalidad y el paisaje residual rural con frases de la historiadora del arte española, Julia Ramírez Blanco (2012): «El arte se configura como un artificio para preservar el abandono y hacer avanzar la ruina» (p. 237). Se trataba de poner en valor el arte como espacio de visibilidad y de reivindicación de lo residual, lo ruinoso como principio de vida, de comunicación y de un estar en el mundo.

«La naturaleza, aliada con el tiempo, se encarga de crear la obra» (p. 237), una frase también de Julia Ramírez Blanco (2012), se combina con la voz en off de Anabel Caraballo hablando de paisajes donde se hace difícil su lectura, debido a que se vuelven impersonales, anónimos, no se puede distinguir su localización a ciencia cierta; todo esto debido a la que la ruina se fusiona con el entorno natural.

Casi al final de esta propuesta audiovisual, se logran combinar las voces entrecruzadas de Isabel-Anabel, con un fragmento del texto de *Psicopolítica* (2014) de Byung-Chul Han. Por un lado Isabel Soler (2022) comenta:

Simplemente un encuentro con el lugar, no puedo encontrarme con el lugar de Cuba, no puedo encontrarme con el lugar de La Habana. Mi posicionamiento político ya viene dado, de cómo realicé imágenes desde el Día de la Hispanidad, ya tenía esa visión, Las estoy haciendo en un día concreto ¿Y qué puede ser, un paisaje interno? pero un reflejo a su vez de un paisaje social. Por eso lo de las puertas del campo. ¿Nos cerramos puertas? (2'40")

A su vez, Anabel Caraballo (2022) refiere: «En cualquier contexto vas a estar a favor o en contra de algo en dependencia de tu experiencia de vida, de la ideología que pueda tener el otro, que pueda ser completamente diferente a la que tengas tú, pues entonces ya no hay diálogo» (2'53").

Todo ello acompañado de un texto que se desliza de derecha a izquierda con la siguiente frase: «La dificultad hoy en día no estriba en expresar libremente nuestra opinión, sino en generar espacios libres de soledad y silencio en los que encontremos algo que decir» (Han, 2016, p. 63).

Esta pluralidad de voces, ya sea la de las propias artistas como la de los referentes teóricos que manejan -como en este caso el texto de *Psicopolítica* (2014) Byung-Chul Han-, exponía un discurso de relaciones de sentido entre paisajes residuales marginados, como espacios al mismo tiempo idóneos para la libertad expresión y de pensamientos, la liberación artística ante un contexto político atravesado por conflictos ideológicos que niegan espacios para el diálogo en un contexto plural y diverso.

El video apenas finaliza con unos espejos traslúcidos fusionados con la frase: «La pura inmanencia es el vacío que no se deja ni psicologizar, ni subjetivizar» (Han, 2016, p. 126), para fundirse en blanco. Nos comenta María Isabel Soler (2003) en su publicación *Reflexiones en el espacio: Incidents of mirror-travel in the Yucatan, Robert Smithson*, que «este objeto [el espejo], se presta al juego por su facilidad para mostrar mundos que parecen no estar presentes» (p. 122). Justamente el espejo funcionaba como la metáfora del vacío, un espacio que es ajeno a ser apresado, o coartado bajo ningún tipo de dominación en la que peligrase la libertad.

Raíces en formación. Micropaisajes (2022) nació por tanto, de una fuerza interna que buscaba la reconciliación interior en medio de un contexto político, que negaba la posibilidad del diálogo con el *otro* en medio de la diversidad de formas de comprender el mundo. De manera metafórica residuos como el odio mediático, el irrespeto hacia la diferencia, la negación del espacio para la voz del otro, intentaron por un instante sembrarse

en los cuerpos situados y empoderados de Isabel y Anabel. «Todo conocimiento es situado, siempre nace desde determinados privilegios o en permanente confrontación con las estructuras de poder (...)» (2019, Abad, p. 25). Pero, ¿por qué apelar por cerrarnos las puertas? ¿Cómo no aprovechar justamente un espacio como la Bienal de La Habana para cuestionarnos sobre la censura, la libertad de expresión, la función del arte como movilizador de pensamiento decolonizador? Diálogo, respeto, interacción, conexión, unión, energía interior, arte como ritual, se configuraron como esas palabras clave que le provocaron la motivación esencial para trabajar con paisajes residuales. Estos últimos funcionaron como micropaisajes, que desde una mirada microsociológica pretendían cuestionar desde La Habana/Granada y un discurso autorreferencial, el accionar político de identidades artísticas que como *raíces en formación*, toman el camino del arte para reinventarse constantemente como profesionales y como ser humano para la construcción de un futuro mejor.

5.1.3 *Reflejos de lo intangible*. El espejo caminante. Paula Garra. M^a. Isabel Soler Ruiz. Anabel Caraballo

La videocreación *Reflejos de lo intangible* (Fig. 56 y Fig. 57), es fruto de una colaboración artística entre Paula Garra, artista visual y estudiante española del Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada, España, la Dra. M.^a Isabel Soler Ruiz, como ya hemos citado, artista visual española, profesora titular de esa institución académica y tutora y directora de la presente tesis doctoral, y la autora de esta tesis doctoral, Anabel Caraballo Fuentes. Esta producción audiovisual formó parte de las obras expuestas en el II Congreso Internacional Virtual, CIVARTES: Diálogos entre las artes plásticas y visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación 2022⁴⁷. El caminar, el espejo y el reencuentro con la imagen que te devuelve el espejo de ese paisaje que se observa constituyeron las palabras claves de indagación presentadas en este video⁴⁸. Toda la pluralidad de voces que se conjugan en esta propuesta audiovisual se resumen en la Fig. 58.

⁴⁷ II Congreso Internacional VIRTUAL CIVARTES: Diálogos entre las artes plásticas y visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación con Ponencia colectiva: *Reflejos de lo intangible* en coautoría con Paula Garra y en colaboración con Dra. Isabel Soler Ruiz. Asociación Cultural Acción Social y Arte (AASA) en colaboración con el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén y el grupo de investigación HUM-862. España. 18, 19 y 20 de julio de 2022.

⁴⁸ Imagen y Sonido: Isabel Soler Ruiz, Anabel Caraballo Fuentes, Paula Garra Crespo. Montaje y edición: Anabel Caraballo Fuentes. Musicalización: Carlos Caraballo Mauriz. CD Inspiración. Tema: *Tiempo*.

B5. Sendero de una cartografía subjetiva



Fig. 56. Anabel Caraballo & Paula Garra, y en colaboración con Isabel Soler Ruiz.
Reflejos de lo Intangible. (2022)
<https://www.youtube.com/watch?v=U336ZBCwRSc>



Fig. 57. Cartografía de Sint Marteen, Caribe anglófono, Hatay, Turquía, Cabo de Gata, Almería, España,
La Habana, Cuba

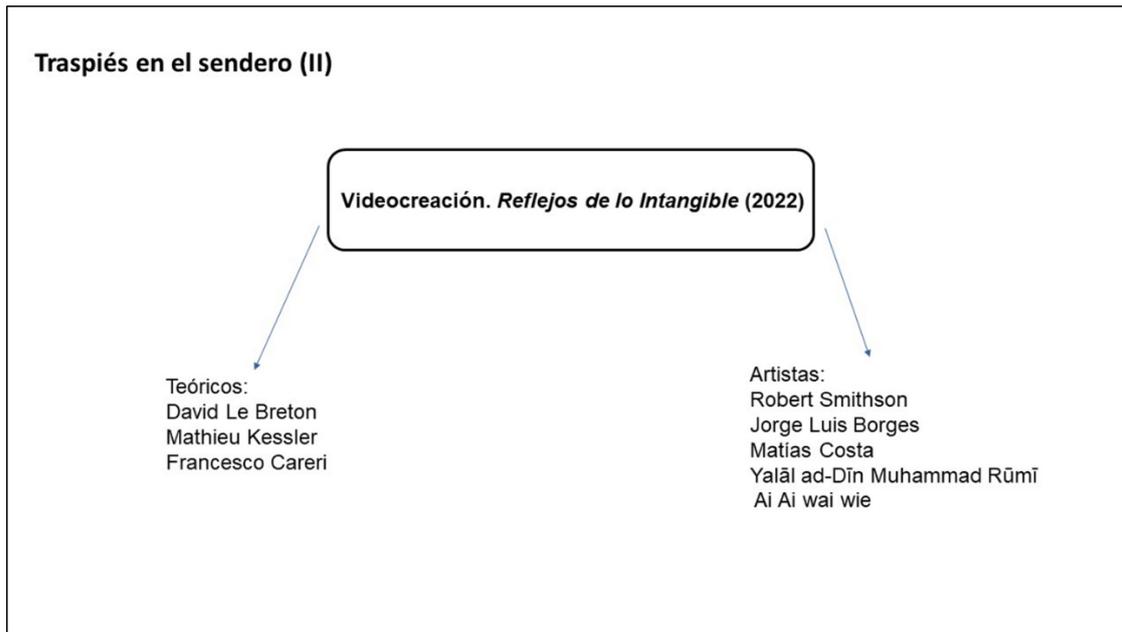


Fig. 58. Cuadro sobre Videocreación. *Reflejos de lo Intangible*. Fuente: Autora

«Hay recuerdos infantiles que nos marcan como artistas. En nuestro imaginario, una niña recorre los pasillos de su casa con un espejo en sus manos, no ve el suelo que pisa sino el techo que sobrevuela en cada paso» (Soler, Garra y Caraballo, 2022, 0'17"). Esta fue la fuente de inspiración principal para la realización de la obra *Reflejos de lo intangible*, que propició un juego ritual con el espejo y el paisaje. ¿Cómo leer el paisaje desde la metáfora del espejo entre lo que hace visible e invisible? Se tomó como referencia al artista visual norteamericano Robert Smithson con *Incidentes del viaje-espejo en el Yucatán* (1969), David Le Breton con su libro *El Elogio del caminar* (2000) y Mathieu Kessler con su texto *El paisaje y su sombra* (2000).

Se recurrió al caminar como práctica estética acorde con el camino del artista y teórico italiano Francesco Careri. David Le Breton (2000) proporcionó la comprensión del método del caminar como una manera de inmersión en el mundo. Paula Garra percibió en zonas costeras y montañosas de Saint Marteen (Caribe anglófono) y de Hatay (Turquía), espacios ideales para encontrar una comunicación con la naturaleza mediada por el reflejo de su propio espejo. Esta artista promueve prácticas artísticas que siguen los derroteros de Robert Smithson en cuanto al trabajo con los espejos y los espacios desde un acto ritual. Su rito se basa en comprender la relación entre el espejo y los territorios que recorre como una acción de concientización medioambiental, como una sanación de ese paisaje herido por la acción del ser humano. Percibe en este proyecto el espejo como un objeto simbólico

mediador entre la naturaleza y el espectador, «como el enclave psicológico para estudiar las acciones del ser humano y mostrarles así sus relaciones con el entorno» (Garra, 2023, p. 267). Aprovecha el reflejo de la propia naturaleza en el espejo, para estrechar el vínculo del ser humano con esta, provocar una seducción y valoración a nivel global. Permeada por lecturas de poemas del escritor indio Yalāl ad- Dīn Muhammad Rūmī, propone que al igual que el espejo que necesita ser pulido para lograr su total nitidez, también lo demanda el corazón del ser humano para que logre una conciencia real sobre su entorno natural.

Isabel Soler, se refugió en la zona marina de Cabo de Gata, Almería (España). Con su espejo fue capturando las esencias de ese lugar, sus incógnitas, sus misterios y silencios; en especial las texturas de las rocas bajo ese juego de contrastes de luces y sombras que nos hablan, según la propia artista, de lo estable y lo esculpido por el tiempo. Una bicicleta se divisa a los lejos reflejada en el espejo, ¿de quién será? ¿qué memorias abriga? Las tomas directas a las olas del mar le interesan para captar el continuo movimiento del agua, que lo entiende como procesos de transformación existencial.

Anabel Caraballo inspirada por la Cartografía Subjetiva No. 2. *Reflejos de lo invisible* (Anexos II. Cartografías Subjetivas) realizada en una zona marina abandonada en La Habana, decide expresar nociones sobre lo residual a partir de esta obra colaborativa. Utiliza el término contaminación visual: «demasiados elementos en el paisaje que producen un fuerte impacto visual, (...) que hace que nuestro cerebro no pueda procesarla como es debido y que al final ignore una parte y deje mucha almacenada en la memoria...» (Canal Caribe, 2021, 1'23"). Este concepto lo tomó como metáfora de la sociedad donde impera la estetización difusa en la vida cotidiana, en la que se vive y no se piensa hasta qué punto vemos lo que se ha naturalizado, reproducido, instituido dentro de la realidad social: ¿Somos conscientes de la realidad social que nos rodea? ¿Cómo podemos percibir lo que se esconde a simple vista en nuestros paisajes cotidianos?

En la propuesta audiovisual se cuestiona: «caminamos por nuestras ciudades, nuestros entornos cotidianos y no somos capaces de percibir a simple vista lo que esconde cada uno de estos espacios. Las historias bien guardadas, los misterios, los silencios». (Caraballo, 2022, 1'59").

Recurre al objeto espejo como ese elemento mediador entre lo visible y lo invisible en ese paisaje residual por el que camina y va descubriendo desde el reflejo que le devuelve el espejo. Reflejos de basura diseminada por el espacio, entendida como residuo de la materialidad del ser humano; graffitis, paredes y muros deteriorados, que han resistido al

implacable salitre, todas imágenes que están ahí, pero son invisibles para la mirada del transeúnte, y se develan desde el espejo.

Es importante en la comprensión del uso del espejo como ritual, lo que apunta Isabel Soler (2003):

(...) El espejo ante la mirada del sujeto establece el diálogo entre elementos que estando allí presentes hubiesen pasado desapercibidos para el sujeto-espectador. El reflejo en el espejo y en el lugar donde se ubica despiertan la conciencia del que mira, que la encontrarse en el centro del diálogo reflexiona sobre lo que está y lo que no está presente, sobre la apariencia externa y la idea, sobre expresión física y abstracción. (p. 123)

El empleo del espejo era una manera de conectarse con una zona costera abandonada de La Habana, ligada a experiencias de vida de la artista, y entender al espejo como disparador de esas luces y sombras de nuestra propia realidad social, de lo invisible y lo visible, de las presencias y ausencias dentro del tejido social. El objeto espejo ligado al desplazamiento por el espacio articula un relación espacio temporal, que pone su centro de reflexión en el propio espacio reflejado en el espejo, pero siempre será un reflejo mediado por la visión particular del artista.

El diálogo con el espejo caminante, los reflejos del viajero incansable, se grabaron en una videocreación desde distintas partes del mundo con la intención de disolver fronteras y catalizar la mirada. Desde el campo simbólico del arte se planteó un juego ritual con el espejo, donde el reflejo de ese otro paisaje, de esa otra realidad, arma el rompecabezas de la existencia del ser humano y el reflejo devuelve un nuevo paisaje que activa lecturas posibles de nuestra realidad social.

Les interesa el espejo como objeto simbólico capaz de hacer aparecer universos que están ausentes, y así propiciar una conexión entre artista y espectador. En cuanto al trabajo con las luces en esta propuesta artística prevalece una luz natural continua hasta el final que entabla un diálogo con el espejo como irradiador de luz.

Casi finalizando el video, e inspiradas en la proyección de obras fotográficas sobre el viaje a manera de audiovisual, realizada por el fotógrafo Matías Costa español⁴⁹, en la exposición personal *Solo* en la Sala Canal de Isabel II, en Madrid, España, decidieron emplear el principio de una narrativa visual en la que en un mismo plano estuvieran pre-

⁴⁹ El montaje de esta propuesta audiovisual estuvo a cargo de David Linuesa/Aqaba Media y la música original de Manolo Tarancón.

sentes los videos con los tres espejos utilizados por ellas, y luego hacer entradas y salidas de esos planos junto con el sonido del mar y los pájaros, y una frase en voz en off pronunciada por Paula Garra: «El espejo como el corazón necesita ser pulido para reflejar la belleza». (Reflejos de lo intangible, 2022, 2'14") Es una imagen que traduce la esencia de esta propuesta artística, cada artista asume el objeto espejo para entablar un espacio de mediación entre el espacio que proyecta el reflejo del espejo y el espectador ligado a los intereses investigativos particulares esbozados arriba. Pero todas coinciden en un punto importante: todo lo que refleja el espejo nace de la sensibilidad del individuo, de sus imaginarios, de su manera de comprender el mundo, y de cómo asume y se proyecta ante la vida. Aquí el pulido se asume como la capacidad que debe tener el sujeto de estar identificado con su contexto, su tiempo y su entorno natural, para que al igual que el espejo refleje en la sociedad lo mejor del ser humano, esa belleza insondable, e intangible que son los sentimientos humanos. Nos comenta Isabel Soler (2003) que «el reflejo del espejo tiene la capacidad de desplazarse, varía, su tiempo es efímero; mientras que la fotografía congela el espacio tiempo, pero el espejo no retiene nada en su reflejo» (p. 123). Lo que busca el espejo es el reflejo de lo intangible, de lo que está ahí antes sus ojos, pero a su vez se escabulle, transita entre lo visible, invisible, presencia-ausencia. A fin de cuentas, el arte como el espejo lo que propicia es estimular el pensamiento y la reflexión (Lechuga, 2016) bajo una propuesta autonormativa, pues, como señala el historiador del arte y profesor cubano, Ramón Cabrera Salort, toda investigación artística es de naturaleza autonormativa. «La norma se desgaja coherentemente de cada propuesta simbólica» (Cabrera, 2010).

5.1.4 Paisaje residual desde una práctica artística colaborativa

Cada artista utiliza sus propias cajas de herramientas epistemológicas provenientes de conocimientos y saberes de diversos campos, contextos y marcos experienciales, lo cual exige a su vez del espectador que entre en sintonía con los códigos de lectura que potencia cada propuesta artística. En *Resiliencia urbana* (2021) (Cristina Beltrán Navarro, María Zélidéh Braida Espinosa y Anabel Caraballo Fuentes), *Raíces en formación. Micropaisajes* (2022) (María Isabel Soler Ruiz y Anabel Caraballo Fuentes), *Reflejos de lo intangible* (2022) (Paula Garra, María Isabel Soler Ruiz y Anabel Caraballo), la fotografía y la videocreación se han utilizado como soportes expresivos debido a sus potencialidades como medios y en función de las propias dinámicas de trabajo colaborativo en las que surgieron cada una de las propuestas.

Los continuos intercambios transatlánticos mediante videoconferencias y los debates generados fueron el motor impulsor para que se articularan cada uno de los proyectos desde lo individual y lo colectivo. Se propició un espacio desde el arte que se tejió con el encuentro virtual, con la articulación de relaciones interpersonales mediadas por tradiciones y costumbres culturales diversas y, en especial, con puntos de vista diferentes sobre el propio arte y la vida, pero todo se fue unificando desde lo colaborativo tejiendo la unidad en lo diverso.

Los cuestionamientos y la formulación de interrogantes, que más tarde también derivaron en conceptos, palabras clave, mapas conceptuales o escaletas, fueron configurando poco a poco la investigación artística. Esto guarda relación con lo que comenta el artista visual cubano y profesor de arte, Ruslán Torres Leyva (2015) cuando apunta:

Entendemos que el artista, si investiga, si crea relaciones de conocimientos sobre la realidad y sobre las experiencias, queda atrapado él mismo en la investigación. El artista produce una realidad cognitiva, un saber basado en constantes cuestionamientos donde la pregunta es su herramienta fundamental. Cada vez que, desde la constancia y la coherencia sistemática de correlacionar experiencias, se produce una obra de arte, un acto simbólico, se está construyendo mundos, se está ampliando el conocimiento sobre la realidad y se están abriendo nuevos caminos para la comprensión sobre el ser humano. Razones suficientes para seguir pensando en asumir el arte como un acto de investigación. (pp. 166-117)

El caminar como experiencia de inmersión en cada uno de los territorios recorridos se estableció como una suerte de rito como lo asumió en su momento Roberth Smithson en *Mirror-Travel in the Yucatan* (1969), un desplazamiento mediado por la intuición y la búsqueda constante de experiencias, de caminos nuevos por conocer. De igual modo, se percibió al paisaje residual asociado a la crítica sociourbana, el posicionamiento político y a la invisibilidad social. Se concibió el caminar con su «poder creativo, como un viaje imaginario, que estimuló la narrativa de nuestros pensamientos» (Apolonio, 2021, p. 6). De igual modo la toma fotográfica, y más tarde los procesos de posproducción en el trabajo con los videos, se fueron concibiendo como fases de trabajo, y todo mediado por el diálogo constante entre cada uno de los participantes. El espejo devino objeto simbólico que cada una utilizó en función de los propios derroteros de su praxis artística. Las tres propuestas artísticas son solo una parada en el camino de nuevos discursos que seguirán potenciando

lecturas sobre paisajes residuales cotidianos y las múltiples conexiones con problemáticas de la sociedad contemporánea.

5.2 Prácticas cartográficas en Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes, ISA

5.2.1 Laboratorio Artístico en Facultad Artes Visuales, ISA

Se fundamenta este apartado en una experiencia de creación/investigación artística desarrollada en el contexto de un Laboratorio Artístico que nació en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, en el año 2023. Se llevó a cabo por la autora de esta tesis doctoral junto con jóvenes artistas visuales cubanos⁵⁰ provenientes de escuelas de nivel medio en artes plásticas. Con el marcado interés en poder cartografiar paisajes residuales de diversos territorios, de Cuba y de La Habana, en particular, se les propuso repensar su espacio urbano circundante desde la aproximación a este concepto. Todo se basó en un diálogo enriquecedor entre ambas partes, mediado por lecturas sobre el concepto de paisaje residual y categorías colindantes, como las esbozadas en el Bloque 2.

Los imaginarios socioculturales también fueron eje central en la discusión teórica: ¿Qué son los imaginarios?, ¿cómo conocer una ciudad desde sus imaginarios?, ¿cómo operar con los imaginarios desde las prácticas artísticas? Estas fueron algunas de las preguntas que comenzaron a formularse tras la lectura de textos de teóricos importantes como Cornelius Castoriadis (1997) (imaginario social instituido e instituyente), Armando Silva (2006) (imaginario urbanos, fantasma urbano), Daniel Hiernaux (2007) (imaginarios urbanos en América Latina), Néstor García Canclini (1997) (imaginarios urbanos y los agenciamientos mediáticos), Alicia Lindón (2009) (imaginarios del miedo, casa búnker). Con Cornelius Castoriadis (1997) se dieron las claves para percibir las diferencias entre el imaginario social instituido, el reproducido y naturalizado dentro del entramado social, y el instituyente, aquel que puede desestructurar lo que se ha forjado desde la institucionalidad del poder para proponer una reflexión crítica que promueva un proceso

⁵⁰ Véase las obras de los artistas Liz Maily González, Leonardo E. Pérez, María Fernanda Chacón, Daniela Águila, Aldo Soler, Yasser G. Rittoles, Reynier Álvarez, Amalia Abreu, Jhonatan Moreno, María de Lourdes Santana, Humberto Lázaro Miranda, Daniel Antón, Juan José Ricardo Peña (B9. Índice de Imágenes).

de autocreación en la sociedad con nuevas dinámicas divergentes. Daniel Hiernaux (2007) propició las herramientas para entender cómo los imaginarios parten de las representaciones, que no son más que imágenes mentales o concepciones y que pueden ser también una realidad material concreta, pues los imaginarios viven en las fronteras difusas entre lo real y lo imaginado. Armando Silva sentó las bases de esta propuesta artística con su concepto de imaginario: «aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y que hacen visible la invisibilidad social» (2006, p. 104).

El resto estaba en develar en esos paisajes residuales que identificaran en sus recorridos, aquellas percepciones ciudadanas de construcción imaginaria que parten de ellos como sujetos artistas, pero a su vez se conectan con fantasmas urbanos (Armando Silva, 2006), narraciones ciudadanas, marcas, huellas dejadas en los espacios y en el inconsciente colectivo ciudadano, y que también pueden desgajarse de toda la producción imaginaria que brindan los propios *sensorium* tecnológicos (radio, TV, fotografía, cine, internet, redes sociales, la cultura visual en general). Otro elemento que resultó motor impulsor fue cómo el propio Silva (2012) se preguntaba sobre cómo los imaginarios, «pueden impregnarse de distintos valores en circulación social, entre ellos los creados por el arte mismo» o, al contrario, «los artistas retomar las expresiones colectivas de base imaginaria para inspirar sus acciones o creaciones» (p. 18). Lo que se les exhortaba a que cada uno fuera capaz, dentro de sus propuestas discursivas, de enjuiciar su realidad social.

Una vez perfilada una breve investigación que consistió en el reconocimiento de saberes y conocimientos provenientes de diversos campos del conocimiento, se estaba en condiciones de proponer cómo operar en la ciudad. Se partió de dos preguntas claves que cada uno debía responder una vez terminada la experiencia de inmersión en la ciudad: ¿Qué emociones les despierta el paisaje residual que encontró o seleccionó como parte de su desplazamiento por la ciudad? ¿Qué vínculos pudiera establecer entre este paisaje residual e imaginarios socioculturales? Estas preguntas debían ser respondidas por cada uno a manera de apuntes y en función de documentar sus experiencias en los espacios y posteriormente poder ser socializados. Se les propuso emprender una acción sencilla. Se trató de realizar un recorrido por su ciudad, poblado o localidad en la búsqueda de paisajes residuales de su interés. A su vez, debían tomar fotografías en formato digital con total libertad expresiva inspirada en las relaciones sensoriales, espaciales-temporales, experienciales e intertextuales que percibieron en ese paisaje residual. Por último, debían representar en un mapa el lugar donde está ubicado el paisaje residual seleccionado.

La autora de estas líneas con todos las obras compiladas debía ser capaz de interpretar estos relatos visuales realizados por cada uno de estos artistas visuales, y confeccionar cartografías que testimoniaran los resultados de esta experiencia cartográfica realizada en este Laboratorio Artístico.

5.2.2 Paisajes residuales en itinerarios urbanos cubanos. Jany Batista. Julio Sauri

A continuación se expondrán cada una de las propuestas simbólicas desarrolladas por los artistas visuales que forman parte de este Laboratorio Artístico, y se presentarán las cartografías surgidas a raíz de estas propuestas simbólicas y reflexiones generales.

La artista visual Jany Batista (Figs. 59 y 60) se aproximó a esos itinerarios urbanos que también nos hablan de otras maneras de cartografiar la ciudad: con esos recorridos urbanos propios del transporte público, pero centrando su atención en la parte posterior de vehículos que circulan por la ciudad. Nos propone detenernos en percibir esa visualidad casi invisible del transporte público visto desde atrás, desde el que se queda, en contraste con el que sigue el camino. Son fotografías que toma tras sus andanzas por la ciudad de La Habana, le interesa captar estas escenas desde el lenguaje fotográfico porque transmite esa inmovilidad en contraste con la dinámica urbana que es volátil, efímera, en continuo cambio y movilidad. En palabras de la propia artista:

Lo(s) que queda(n) a atrás ya no importan). La huida hacia adelante, el deseo de avanzar se ve frustrado. Los que se quedan y los que se van, la historia de todos, la última imagen... Las visiones de lo interior como desde el exterior son diametralmente opuestas y van (re)construyendo la realidad y dando lugar a los más diversos paisajes los mismos que constantemente se ven sabotados por los interminables flash backs. (Batista, 2023, documento inédito, Universidad de las Artes, ISA)

Construye una cartografía de itinerarios que se cruzan, se interconectan, se tuercen, se contaminan, donde lejos de orientarte, te desorientas completamente, solo unos signos en el mapa como nombres de calles o localidades de la ciudad de La Habana, permiten discernir parte del trayecto recorrido. Este carácter sinuoso, de flujos vehiculares, contrasta con las imágenes de la parte posterior de un ómnibus urbano, una guagua Girón (guaguas ensambladas en Cuba, que siguen el modelo Pegaso 6035) incorporadas a partir de la década del 70, con reparaciones y sustituciones progresivas que hacen que rueden en la actualidad

por las calles y carreteras de Cuba), y los camiones criollos con tecnología mecánica importada y ensamblados con paneles metálicos de diversa procedencia, que son remachados, y readaptados, en búsqueda de que predomine lo funcional por encima de lo estético, sin privilegiar la añorada comodidad del pasajero debido al hacinamiento y la oscuridad de su interior, y la dureza de la superficie metálica de sus asientos). La suciedad de la ciudad, el desgaste de las carcasas de estas maquinarias rodantes se divisan en esta fotografías que también nos habla de la indolencia social.

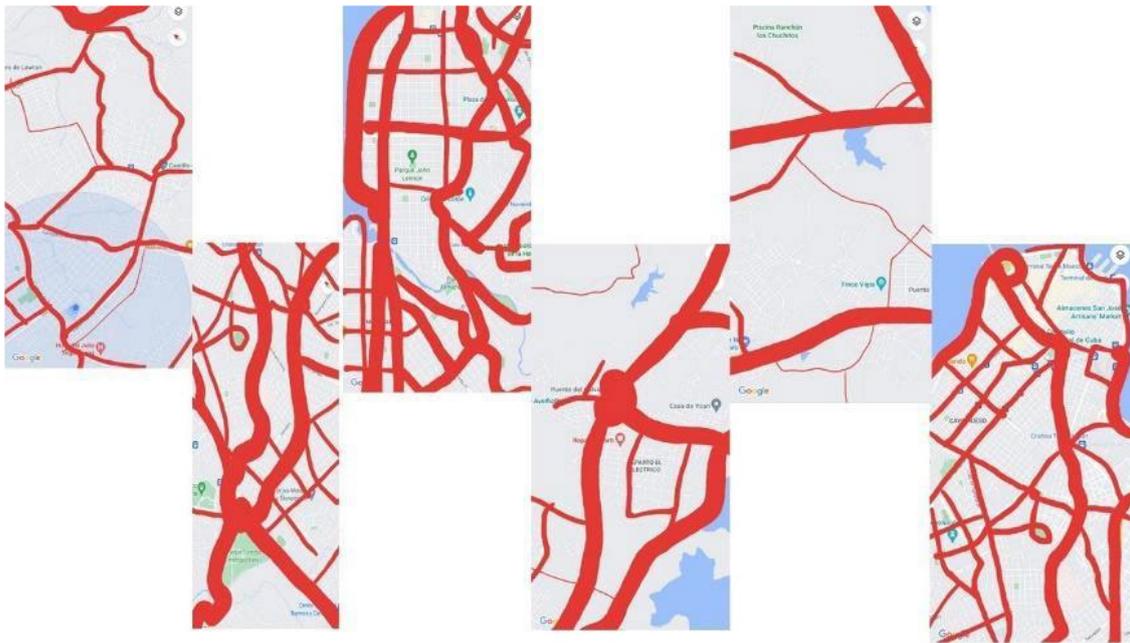


Fig. 59. Jany Batista. Mapa de Itinerarios de ómnibus urbanos en La Habana. (2023)



Fig. 60. Jany Batista. *Itinerarios urbanos*. Fotografía. (2023)

Los percibe como paisajes residuales, debido a su propia invisibilidad dentro del tejido social. Son paisajes cotidianos, que ya forman parte de nuestras trayectorias urbanas y biográficas, de nuestra manera de apropiarnos de la ciudad, y que siempre guardan esa sensación encontrada entre el que avanza y se queda estancado en la parada, el que solo divisa estos paisajes como se suceden una y otra vez en una larga espera que desespera, esperando su turno de también seguir hacia adelante y dejar esa imagen trasera en el pasado. Movilidad e inmovilismo social, el que se marcha y el que permanece, podrían resultar palabras clave que desgajan este paisaje cotidiano visible e invisible que, aunque queramos desentendernos de este, nos acompaña siempre.

Julio Sauri (Fig. 61 y 62) encontró en un bache en la localidad de Guanabacoa en La Habana, un paisaje residual recurrente en la geografía nacional cubana. Un elemento, que pudiera parecer intrascendente dentro de las grandes metrópolis en el espacio urbano cubano aparece en variados tamaños, texturas y escenarios, y no sin ser siempre una preocupación constante para un conductor el estar jugando constantemente a esquivar el bache, una tensión añadida dentro su itinerario y no ajena a posibles conflictos con desenlaces no siempre felices.



Fig. 61. Calzada Vieja de Guanabacoa. La Habana, Cuba

Sauri en su relación con su fotografía comentó:

Más allá de la belleza visual que experimenté, vi en ellos el reflejo de todos los males sociales que padecemos: el deterioro, el abandono, la falta de mantenimiento, la desprotección en la que estamos sumidos. Males que nos afectan y a su vez transforman esta sociedad en la que vivimos. Una sociedad de zozobra, de desinterés, donde un bache es capaz de acabar con el balance de nuestra vida y que con solo salir del bache resolveremos todo cuanto nos aqueja, mientras tanto solo seremos ciegos torpes donde el tuerto es rey. (Sauri, 2023, documento inédito, Universidad de las Artes, ISA)



Fig. 62. Julio Sauri Bello. (S/T). Fotografía. (2023)

El homenaje al bache, ya casi un mobiliario urbano más dentro de las ciudades y campos de Cuba, es también una metáfora sobre la sociedad cubana y sus circunstancias: «o continuamos en el bache», o lo «esquivamos» o «salimos del bache». Como un paisaje residual, conformado por nuestros propios residuos, materialidades, trayectos recorridos, recursos materiales mal empleados que nos hablan de una crisis en la gestión urbana y estatal, aguas estancadas de la lluvia que cayó anteayer, o la del agua residual que recién salió de aquel alcantarillado. ¿Cuántos residuos que hablan de los que proyectamos como sociedad, como imagen de país, como ciudadanos en nuestras ciudades? ¿Cuántas frustraciones, batallas aún por ganar en el espacio público?

5.2.3 Paisajes residuales como Ruina al revés. Respuesta insurgente. Rosa Cabrera

Rosa Cabrera (Figs. 63 y 64) en sus recorridos por la ciudad de La Habana encontró dos espacios que a nivel urbano parecen dos zonas muy bien jerarquizadas. Por un lado una

edificación apuntalada en La Habana Vieja, que percibió como un paisaje residual habitado, y en sus inmediaciones el monumental Capitolio de La Habana⁵¹.



Fig. 63. Localización del Capitolio de La Habana y Edificio No. 512 apuntalado en Habana Vieja

Realizó una intervención urbana (*site specific*) en la edificación No. 512. Extrajo tallos con cápsulas de semillas y flores de Platanillo (*Canna indica*) de los jardines del Capitolio Nacional de La Habana⁵², sito en Calle Industria, entre Barcelona y Dragones. Con hilos de algodón adosó estos tallos en las vigas de madera que funcionan como para apuntalar la edificación No. 512. Esta obra la tituló *Injertos (construir la muerte)* una intervención urbana que presentó como documentación desde el lenguaje fotográfico.

⁵¹ Véase el texto *Un arte de hacer ruinas* del escritor cubano (2006) del escritor cubano, Antonio José Ponte; la novela *Varietades de Galiano* (2008) de la escritora cubana Reina María Rodríguez, el documental *Habana -Arte Nuevo de hacer ruinas* (2007), producción alemana. Dirección: Florian Borchmeyer & Matthias Hentschler. Es una producción audiovisual que se acerca a las condiciones de vida de personas que viven en edificaciones ruinosas en La Habana.

⁵² Es Monumento Nacional desde el año 2010. Actualmente es la sede de la Asamblea Nacional del Poder Popular.



Fig. 64. Rosa Cabrera. *Injertos (construir la muerte)*. Fotografía. (2023)

Esta intervención la realizó con la finalidad de conectar a nivel simbólico dos espacios: uno ligado a la institucionalidad del poder y la historia, el otro desprovisto de políticas de rehabilitación urbana y de prestancia a escala urbana, uno la imagen archiconocida oficial de La Habana, el otro un edificio más recurrente dentro de los imaginarios de ruinas de una Habana congelada en el tiempo. El injerto a nivel simbólico funciona como querer impedir a toda costa la destrucción definitiva de esta construcción, es una crítica a su vez a los conflictos, desigualdades y desesperanzas derivados de políticas de gestión urbana insuficientes que provocan en el espacio público ese marcado contraste en el paisaje urbano. En sus visitas a esta edificación, el diálogo con sus moradores, el percibir sus frustraciones, desesperanzas ante la falta de recursos económicos que logren solventar el estado constructivo de su edificación, Rosa Cabrera escribió estas palabras en función lo experimentando en el espacio:

Vuelven los imaginarios del dolor y la promesa, la duda de si otros tiempos fueron mejores, la esperanza por la mejora más temprano que tarde, la duda ante una religión que se figura potente justo enfrente, para solo seguir profesando la resistencia o abstinencia por la promesa de un futuro mejor y un presente comprometido. Este espacio, más semejante en su interior a un acantilado que a una construcción (ya prácticamente sólo en su fachada) sería uno de esos espacios invisibilizados por el imaginario instituido, donde el Templo de la Patria (el Capitolio) figura como representación identitaria de un país, que habría que ver

hasta qué punto se identifica con el mismo. (Cabrera, 2023, documento inédito, Universidad de las Artes, ISA)

Los procesos de gentrificación, estímulo de construcciones ligados a la esfera turística, el rescate del patrimonio arquitectónico de una ciudad, son problemáticas que no son ajenas a un país como Cuba. A pesar de toda la labor titánica que se ha realizado desde la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana con la figura del insigne Eusebio Leal Spengler, quien por muchos años fue el Historiador de La Habana, existe un colosal patrimonio edilicio en La Habana Vieja y en Centro Habana, que languidece cada día más, y que en ocasiones ha sufrido derrumbes provocando pérdidas de vida humana. Lamentablemente, se sigue generando insatisfacción, desesperanza, frustración e incertidumbre sobre el presente y futuro de personas que como los que habitan en la edificación 512, quieren refocilarse en una edificación que muere cada día de manera lenta, porque no tienen ahora mismo otra alternativa o solución a su problema de vivienda.

5.2.4. Paisajes residuales como memoria afectiva. Antonio Alejandro Orta. Dayann Arce

Antonio Alejandro Orta (Figs. 65 y 66) tomó una fotografía de las paredes desgastadas y humedecidas del área cultural del centro educativo conocido como el Palacio Central de Pioneros Ernesto *Ché* Guevara, ubicado en Arroyo Naranjo en La Habana. Un centro que se ha distinguido siempre por propiciar la preparación vocacional de muchos adolescentes cubanos de la capital habanera.



Fig. 65. Área de Cultura del Palacio Central de Poneros Ernesto *Ché* Guevara



Fig. 66. Antonio Alejandro Orta Sánchez. *Hábitat*. Fotografía digital (2023)

La fotografía que tomó en este espacio, la tituló *Hábitat*, debido a que este espacio le evoca recuerdos de la infancia, a la vez que frustración por ver como esta zona en particular languidece:

Llueven los recuerdos de aquel niño uniformado de mar y pureza. Elpidio Valdés, entre las paredes que vestía, empapaba con su fuerte imaginario sociocultural. Son varias las experiencias que me llenan de alegría, pero más aun las que ciñen a la melancolía, a la nostalgia y al dolor; es causa de la apariencia deplorable de esta área, que se viste como cementerio de enseñanza y desarrollo. (...) Mi paisaje residual potencia su imagen metafórica en la ausencia, el empobrecimiento y abandono de estos campos institucionales. (Orta, 2023, documento inédito, Universidad de las Artes, ISA)

Algunos encontraron una manera de canalizar sus vínculos emocionales, afectivos y de memoria con esos paisajes residuales que condensan en sus instantáneas como es el caso de Dayann Arce (Figs. 67 y 68) quien su obra fotográfica *Testamento ferroso*, reconstruye los recuerdos de la infancia de su madre en una antigua fábrica abandonada de neumáticos.



Fig. 07. Fábrica de gomas.



Fig. 68. Dayann Arce. *Testamento ferroso*. Fotografía digital. (2023)

Es un espacio contenedor de memorias autorreferenciales y a su vez sirve de abrigo a diversos individuos, que en su tránsito efímero, también lo hacen suyo desde su condición como paisaje residual:

Su condición de residual nos habla de una estructura que logró reciclarse y, más de una vez, reinventarse con el paso del tiempo en su tránsito a un presente donde, quizás agotada y falta de esperanzas, parece haber llegado al fin del camino. (...) La fábrica de gomas, como también se le conoce hoy en día, es cuartel general de un grupo de niños, techo para aquellos que carecen de un hogar, guarida para quienes en el calor del momento no encuentran lugar mejor donde quererse, basurero y punto de referencia para el hospital más cercano. (Arce, 2023, documento inédito, Universidad de las Artes, ISA)

5.2.5. Paisajes residuales como residuos corporales y espacios de la pornotopía. Marirosa Beltrán. Roxana Bello

El trabajo de Marirosa Beltrán (Figs. 69 y 70) es una serie fotográfica, *Ex vivo*, que resulta interesante en cuanto que encontró relaciones emocionales y conceptuales entre el concepto de paisaje residual y el cuerpo femenino intervenido de manera quirúrgica.

B5. Sendero de una cartografía subjetiva

Ambos son paisajes mancillados, llenos de fisuras, cicatrices, memorias acumuladas y lo más importante, siempre dejando huellas, de una experiencia, de un acontecimiento. Localiza su paisaje residual en el Hospital Hermanos Amejeiras, La Habana, lugar donde se realizó la operación.



Fig. 69. Hospital Hermanos Amejeiras. La Habana, Cuba.



Fig. 70. Marirosa Beltrán. De la serie *Ex vivo*. Fotografía. (2023)

A manera testimonial relata su experiencia:

(...) Su cuerpo lleva la marca de la cirugía que le cambió la vida para siempre, pero ella es valiente y supo crecer ante el dolor; son de esas personas que el destino nos pone en el camino por alguna razón superior. Este paisaje lo retraté (...) para llevarlo conmigo, es una imagen que no olvido y que me hace de alguna manera más fuerte. (Beltrán, 2023, documento inédito, Universidad de las Artes, ISA)

Por su parte, la artista Roxana Bello (Figs. 71 y 72) persigue inscribir con su propuesta audiovisual un territorio desterrado del espacio público. Si bien el *cruising* goza de gran popularidad a nivel internacional, en el contexto cubano sigue siendo una práctica polémica, de la cual casi ni se habla en la agenda mediática. Dentro del imaginario colectivo prima el pensamiento heteronormativo y patriarcal, por lo que a pesar del avance en el plano legislativo con la aprobación del Código de las Familias, aún quedan muchas batallas en el terreno de lo social por ganar.

Lo más interesante en el video *La Potajera* de Roxana Bello es la reivindicación de un espacio invisibilizado como son las potajeras⁵³ dentro del espacio público cubano. Así, se recurre a testimoniar la marca, la huella, el retrato, a manera de graffiti en las paredes, que aparecen suspendidas en estos espacios ocultos llamados potajeras. Estos paisajes residuales asociados a las potajeras, Bello los asocia con espacios de exclusión social y su estigma social como «espacio marginal». La ausencia de sitios formales en La Habana para buscar el placer sexual homoparental trae consigo que sea recurrente este tipo de espacios abandonados y periféricos que se debaten en una frontera difusa entre lo legal y lo ilegal. Su producción simbólica está centrada en develar diversas miradas sobre lo pornográfico, de ahí que no es fortuito que en esta producción audiovisual apele a imágenes de archivos de graffiti de carácter erótico de varias potajeras de La Habana.

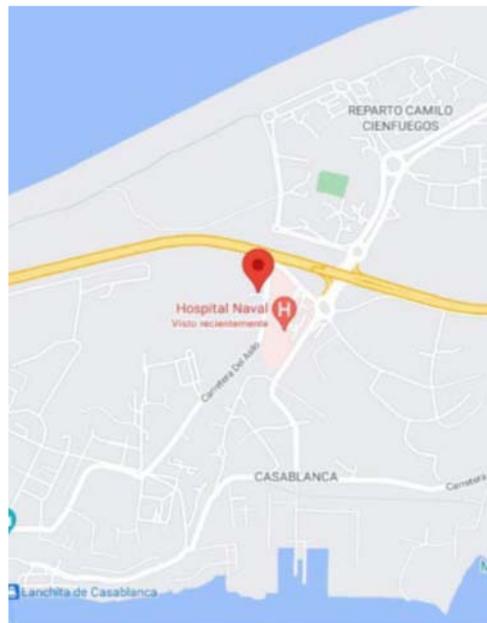


Fig. 71. Antiguos almacenes de armas abandonados. Habana del Este, La Habana, Cuba.

⁵³ En Cuba se le denomina potajera a espacios alejados, en ocasiones abandonados, donde la comunidad LGTB puede disfrutar de espacios de intercambios amorosos de manera libre.



Fig. 72. Roxana Bello. *La Potajera*. Videoarte 00: 06 min. (2023)

A propósito del ambiente que se respira en este paisaje residual en cuestión apunta lo siguiente:

Dibujos y textos anónimos ilustran las paredes del lugar, cargando de contenido la arquitectura que antiguamente fue un almacén de armas. (...) El ambiente en estos almacenes abandonados está cargado de olores, en él se amontonan condones usados, heces fecales, escombros y todo tipo de basura. Sus paredes cubiertas de graffitis eróticos y frases anónimas constituyen los testimonios mudos de un pasado reciente, como si fueran pinturas rupestres encontradas en una caverna. (Bello, 2023, documento inédito, Universidad de las Artes, ISA)

Nos comenta el escritor puertorriqueño Eduardo Lalo (2010) en su libro *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* que: «(...) el preso pervive porque “escribe”; su existencia se prolonga al crear la posibilidad de ser “leído”» (p. 15). La lectura es una práctica arqueológica. Asimismo, con la intención de testimoniar sus imaginarios, sus prácticas, sus sueños y aspiraciones muchos se refugian en estas paredes para grabar su nombre, retratos y dibujos homoeróticos, que no tienen nada que envidiarle a las obras de

arte de una galería. Cada pared pudiera ser leída como la historieta de un cómic siempre en constante actualización, en la que se contaminan historias de unos y otros. Lo importante es imprimir la marca en el espacio, que quede casi como un fósil arqueológico, un estar en el mundo, un sentido de reafirmación y de construcción identitaria. Tal cual como dijera Lalo: «(...) todas éstas, independientemente de su naturaleza, son expresiones formales de visibilidad y, por ello, construcciones de memoria y fosilizaciones de identidad» (p. 24). Ante un espacio que te invisibiliza, solo queda recurrir a la memoria arqueológica, al archivo, a la práctica museológica de hacer perdurable una experiencia. La potajera se configura así dentro del imaginario colectivo como ese espacio denominado como pornotopía por algunos teóricos como la investigadora norteamericana, Judith Butler, un territorio de placer sexual libre y en especial alejado de las prácticas heteronormativas (Del Vecchio, 2021).

5.2.6. Cartografías desde un Laboratorio Artístico

El análisis de cada uno de los trabajos presentados en este Laboratorio Artístico permitió tener una mirada holística de las inquietudes personales, problemáticas sociales, e imaginarios que se configuraban en cada una de las obras. En la misma medida que abrían relaciones de significados con sus fotografías, el GPS de sus móviles era esa herramienta tecnológica, que cartografió, que imprimía el aquí y el ahora a lo documentado. Sin embargo, se necesitaba un ejercicio cartográfico alejado de esa cartografía cartesiana tradicional, que permitiera cartografiar lo invisibilizado, o que a su vez permitiera tejer otras coordenadas, en este caso desde las residualidades de nuestros propios cuerpos, itinerarios, objetos y paisajes descartados, o de las propias memorias de naturaleza subjetiva que habitan en cada una de los territorios recorridos por ellos.

El empleo de operatorias propias del arte contemporáneo como la apropiación de las fotografías de cada uno ellos y el uso del collage, recurso empleado para tejer esas relaciones de sentido entre las propias imágenes y el mapa, y en ocasiones sus propias voces a manera de texto, contribuyó a la conformación de *Cartografías de espacios residuales en La Habana* (Fig. 73), *Cartografías de itinerarios urbanos cotidianos* (Fig. 74), *Cartografía del residuo* (Fig. 75), *Cartografía de Emociones* (Fig. 76) y *Cartografía del deseo* (Fig. 77) realizadas por la autora de esta investigación.

El ejercicio cartográfico desarrollada por la investigadora de esta tesis doctoral se desarrolló mediante un estudio previo de las fotografías y mapas realizados por cada uno

de los artistas, para luego construir cartografías inspiradas en tejer cada una de los imaginarios, experiencias y relaciones afectivas con el lugar, desde un hacer colectivo. Se trataba de construir cartografías que potencien una conexión de reflexiones sobre los espacios recorridos, ya sea *Cartografía Subjetiva de Espacios residuales en La Habana* (Fig. 73) (Caraballo, 2023), en la cual se construía un mapa con esos espacios que se debaten cada día entre su visibilidad/invisibilidad, y atravesados por conflictos socioeconómicos en suspenso. *Cartografía Subjetiva de Itinerarios urbanos cotidianos* (Fig. 74) (Caraballo, 2023), pone el acento en esos itinerarios diarios desde la mirada trasera que nos devuelven los vehículos de una ciudad como La Habana, los cuales pasan a toda velocidad cada mañana en las paradas de autobús, y generan una espera prolongada que desespera. Sumado a esto, están esos «accidentes visuales» (Guerrero, 2021) de carácter residual, como son esos típicos baches, de texturas, olores y colores diversos, diseminados por cualquier barriada cubana, y que de manera simbólica nos hablan de cómo la sociedad cubana se debate entre la marcha y la espera, entre el atajo (búsqueda de alternativas) y el esquivar ese bache cotidiano como metáfora del contexto socioeconómico en que se vive. *Cartografía Subjetiva del residuo* (Fig. 75) (Caraballo, 2023), es una mirada a esas residualidades urbanas, rurales, corporales, históricas, de memorias y de ausencias, que están indisolublemente ligadas a nuestra existencia. Por su parte, *Cartografía Subjetiva de Emociones* (Fig. 76) (Caraballo, 2023), es una urdimbre de imágenes y pensamientos testimoniales de cada uno de los artistas que han entablado una huella emocional con los paisajes residuales anclados a sus propios marcos vivenciales. Por último, *Cartografía Subjetiva del Deseo* (Fig. 77) (Caraballo, 2023) propone una posible cartografía de esos espacios residuales ligados al placer sexual con total libertad, desde el juego lúdico con el código QR, que invita al misterio, a la evocación entre lo visible e invisible ante la mirada del otro.

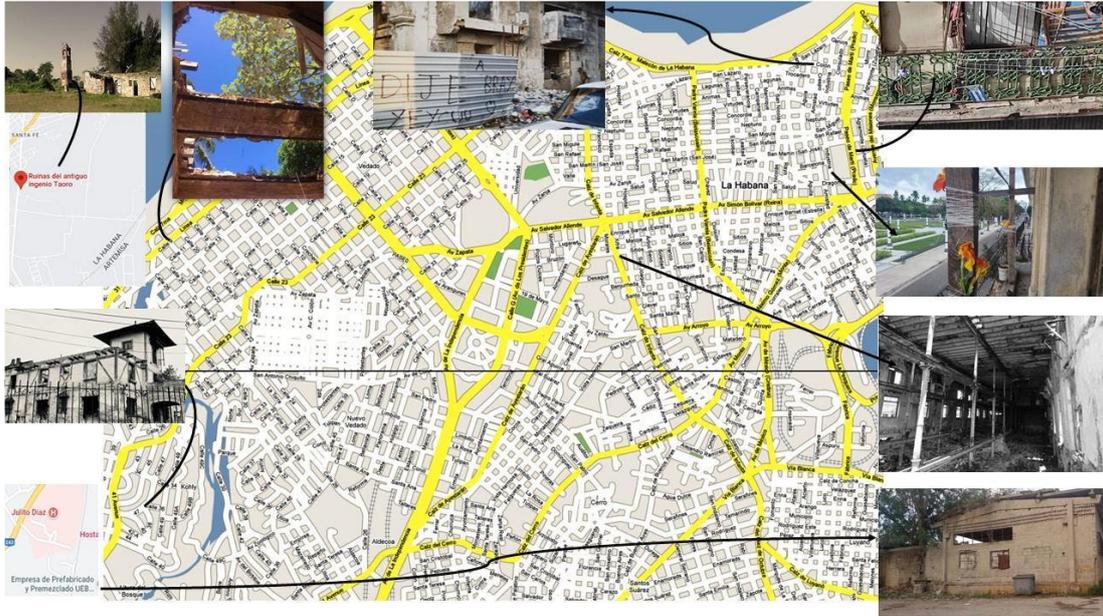


Fig. 73. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía de Espacios residuales en La Habana. (Liz Maily González, Rosa Cabrera, Leonardo E. Pérez, María Fernanda, Daniela Águila, Aldo Soler, Yasser G. Rittoles, Reynier Álvarez).



Fig. 74. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía de Itinerarios urbanos cotidianos. (Jany Batista y Julio Sauri)



Fig. 75. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía del Residuo. (Antonio Alejandro Orta, Amalia Abreu, Julio Sauri, Jhonatan Moreno, Roxana Bello, María Fernanda Chacón, María de Lourdes Santana, Marirosa Beltrán).

Fue aquí donde aprendí a nadar, donde aprecié, por vez primera, la pureza del arte y sus diversas manifestaciones.



(...) La zona del cine Cuatro Caminos era, sigue siendo, puro folclor, aunque ya de cine, quede solo la nostalgia de quienes lo disfrutamos y ahora somos testigo de su ruina.



(...) El olor a goma quemada, (...) el recuerdo de unas muñecas de caucho que allí se hacían, conforman una parte imborrable de la niñez de mi madre.



Este paisaje lo retraté hace años para llevarlo conmigo, es una imagen que no olvidó y que me hace de alguna manera más fuerte.



La sensación que me provoca al hacer contacto con un espacio al que estoy obligado a convivir como este, pero que al mismo tiempo porta esta condición de paisaje residual, es no solo familiar, sino también de desidia, sin esencia.

Me impactó desde el punto de vista como estudiante de arte ya que es un monumento que ha quedado ahí estacionado con el paso del tiempo y que hubiera sido una gran fábrica de la creatividad humana.



Fig. 76. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía de Emociones. (Antonio Alejandro Orta, Humberto Lázaro Miranda, Dayann Arce, Marirosa Beltrán, Daniel Antón, Juan José Ricardo Peña).



Fig. 77. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía del Deseo. (María de Lourdes Santana y Roxana Bello).

Bajo el marco de este Laboratorio Artístico se potenció la posibilidad de una exploración etnográfica de la ciudad de La Habana. Cada artista utilizó su propio arsenal vivencial y artístico para generar sus acciones creativas. Las lecturas de los textos devinieron de estructuras de análisis mental a guías de acción para operar en el espacio público.

Si bien se partió del concepto aportado por el geógrafo español Joan Nogué (2011) para clarificar los rasgos de los paisajes residuales, las obras amplían el diapasón discursivo sobre el paisaje residual, en función de lo que demandaba cada proceso indagatorio desarrollado por el artista y en varios casos surgieron propuestas simbólicas que entablan un vínculo estrecho con presupuestos ideoestéticos ya asentados en sus creaciones artísticas. De ahí que el paisaje residual, también fue entendido desde los itinerarios y mobiliarios urbanos que han devenido elementos residuales en ciudades cubanas, o el paisaje residual entendido desde lo corporal, en cuerpos donde ha quedado la huella quirúrgica, o los paisajes residuales percibidos como espacios pornotòpicos. Además, comprender que en esos propios paisajes residuales invisibilizados, y silenciados por el ejercicio del poder, cada artista es capaz de entablar algún tipo de relación ya sea experiencial, emocional o reflexiva sobre las acuciantes problemáticas sociopolíticas y culturales que afectan a su realidad social. Este ejercicio cartográfico no busca proponer nuevas definiciones de paisajes residuales, ni trazar una metodología, sino develar cómo desde la subjetividad artística de cada creador y de la autora de esta tesis doctoral, se le o-

torga una mirada particular, lo cual expande la significación e interpretación de este concepto dentro del tejido social.

De manera holística, se puede evidenciar una conexión en las obras en cuanto a la elección de escenarios que forman parte de su andar cotidiano por la ciudad, operatorias artísticas dentro del propio lenguaje fotográfico y apertura en el trabajo con otros medios como la intervención urbana y el video; así como la constante evocación de recuerdos ligados a sus historias de vida.

El principio de la narratividad, donde se combinaban aquellos relatos más de corte testimonial proveniente de un anecdotario de vivencias personales con algunos guiños con la ensayística, se perfiló como otro recurso expresivo que, junto con los relatos visuales, completaba el sentido discursivo de cada pieza.

Otros elementos que no se pueden perder de vista son las relaciones experienciales corporales que experimentaron los artistas en estos paisajes. A propósito de esto resulta interesante lo que comenta el teórico brasileño Tadeu Pereira Alencar Arrais:

Ver a la ciudad sigue siendo una experiencia corporal. Se trata de que el cuerpo se adueñe del espacio de la ciudad y pueda percatarse tanto del olor de un río pestilente como de la suave brisa de la tarde. El cuerpo también es consciente de la violencia, las señales de tráfico, el asfalto caliente, el verde. Es a la vez una entidad productora de imágenes y un elemento constitutivo de la imagen, ya que forma parte integral del paisaje urbano. El cuerpo es también objeto de discurso. Este rol ambiguo del cuerpo\objeto y sujeto de los discursos (Arrais, 2001, p. 179 citado por Leda Guimarães, 2022)

En sus prácticas cartográficas el caminar devino una operatoria estética (Careri, 2013), artística, de conocimiento e implicación personal con los espacios recorridos, una manera de reconocer y apropiarse de cada espacio, que se convierte en un lugar para cada uno de ellos. Como asegura el teórico David Le Breton: «(...) he escrito a menudo que los caminantes eran artistas ocasionales, porque caminar es una manera de reencontrar una libertad de movimiento, de creatividad.... » (Apolonio, 2020, p. 831).

El paisaje residual devino horizonte temático que abrió las posibilidades de debate sobre problemáticas sociourbanas que proliferan en el terreno de la esfera pública en Cuba, conflictos sociohistóricos y políticos no resueltos, relaciones conflictuales entre el género y el espacio público, y una marcada crisis de identidad y de imaginarios socioculturales que

en su momento sembraron ideales de progreso y bienestar social, y que cada vez se van perdiendo irremediabilmente.

Este Laboratorio Artístico potenció el desarrollo de obras cartográficas por jóvenes artistas, que no tienen ningún tapujo en expresar sus frustraciones, resentimientos, contradicciones y lecturas alternativas, a lo que se legitima desde el relato oficial. Sus propuestas simbólicas están mediadas por la interpretación personalizada que hacen de sus contextos particulares para develar nuevas interrogantes a sus inquietudes artísticas y su contexto cotidiano. En síntesis, este ejercicio cartográfico, fue un pretexto para poner en el centro del debate una reflexión sobre el pasado, presente y futuro de la sociedad cubana desde las potencialidades expresivas y la absoluta libertad que otorga el arte. Y, a su vez, proponer nuevas cartografías posibles que ayuden a develar fisuras, velos, muros, antagonismos, que aún persisten de manera silenciosa e invisible en el tejido social cubano.

5.3 Cartografía subjetiva desde una práctica artística autoetnográfica

Una de las peculiaridades de esta investigación ha sido asumir el viraje performativo de las humanidades, pues ha propiciado que una historiadora del arte se desempeñe a la par en las dinámicas de la creación artística sin detenerse en el estanco disciplinar de las ciencias específicas; esto alimenta el espíritu del conocimiento para socializar y transmitir desde el lenguaje artístico. Como profesora de la Facultad de Artes Visuales, de la Universidad de las Artes, ISA en Cuba, la autora de este texto establece un estrecho vínculo con las artes, lo cual le posibilita la hibridez entre ese saber profesional disciplinado heredado de los estudios precedentes en Historia del Arte, con la apertura a la continua improvisación de carácter lúdico y a la multiplicidad de acciones performativas que se manifiesta en la praxis artística. Desde esos viajes constantes entre el rol de historiadora del arte y el artista visual, desde esas fronteras difusas, construyó una serie de cartografías subjetivas como posibles lecturas de los paisajes residuales de Cuba desde una mirada autoetnográfica. Como parte de sus indagaciones en las dinámicas de investigación/creación artística partió de dos interrogantes clave: ¿Cómo se cartografía la experiencia emocional de paisajes residuales de Cuba que han formado parte de su existencia? ¿Qué imaginarios socioculturales de esta nación se develan en estos paisajes residuales cartografiados por la autora de esta tesis?

La investigadora reside en una isla caribeña, Cuba. Desde pequeña se siente identificada por la historia de los espacios de su ciudad, La Habana. Siempre le ha cautivado ese silencio espectral propio de las casas antiguas. Cuando asume la escritura de este texto, le viene a la mente cuando iba de pequeña a casa de su abuela paterna, y se pasaba horas en el largo

pasillo imaginando lo que había sido en tiempos pasados esa antigua casa. Le encantaba ese juego inocente de niños de hacerse preguntas como: ¿Quién habitó esta casa en un tiempo atrás?, ¿Qué historias bien guardadas se esconden en sus paredes? Puede que de manera inconsciente estos juegos infantiles se reinscriban en su vida actual a través de esta tesis doctoral. Esa pasión desenfadada por su ciudad de La Habana, por los asuntos urbanos, y por la búsqueda constante de esos misterios, leyendas, mezclados con sus vivencias experienciales por su ciudad.

Nos comenta el investigador, Edward J. Guerrero Chinome (2021), heredero de la visión de Yuri Lotman, que «la ciudad es un texto cultural y que demanda de un lector, que en su interacción con la ciudad propicie una práctica de lectura que le otorgue significación, construcción de sentido a lo que percibe» (p. 47). Desde este presupuesto conceptual, se asume en la presente investigación operar en la ciudad mediante una herramienta artística y conceptual: la cartografía subjetiva; una cartografía útil para propiciar un diálogo con referentes sociohistóricos y culturales de la nación cubana desde una dimensión autoetnográfica.

En primera instancia, se debe partir de que el paisaje lo reconoce como una construcción cultural que se origina desde la interacción de un sujeto social con el mundo exterior. Esa interacción está atravesada por el campo de lo psicológico, lo introspectivo y lo emocional. Pero, ¿por qué los paisajes residuales? Encuentra inspiradora su invisibilidad. Percibe un valor especial en esas materialidades camufladas con el moho, el polvo, la lluvia, el hierro corroído, lo degradado, lo obsoleto, y en especial el implacable paso del tiempo que se percibe en cada rincón de la ciudad donde reside, La Habana. El silencio espectral que habita en estos espacios también es otro elemento que le cautiva. Le interesa interpelar al tiempo y a la memoria, interactuar con estos espacios, poder escuchar el murmullo de los pájaros, la brisa del viento cuando topa los árboles... En especial le motiva dialogar con ese otro tiempo, ese que no le interesa competir con la velocidad de la sociedad contemporánea, y que se alimenta de los imaginarios socioculturales que habitan en cada pátina de polvo, y en la psiquis de sus pobladores. El tiempo fluye por esta dimensión sin prisa, al paso del ser humano, invitando al reposo, a la meditación, al vagabundeo.

Considera que los paisajes residuales son como un texto, con muchas capas de sentido que demandan ser leídos, percibidos y valorados por sus propias esencias. Podrían funcionar al igual que un ciudad, como una suerte de «palimpsesto, un espacio mental y de pensamiento en continua reconstrucción» (Guerrero, 2021, p. 819); y al mismo tiempo como paisajes residuales que conectan con imaginarios propios y de otros, de historias

compartidas por una sociedad como la cubana que trata de reinventarse todo el tiempo, y que justo estos paisajes funcionan como un libro de historia siempre con la página abierta, esperando por ser reinterpretados desde la contemporaneidad.

Sueños, fantasmas urbanos, símbolos, ideologías, utopías, miedos, frustraciones y esperanzas, todo esto vendría siendo lo que muchos teóricos han definido como imaginarios. Como dijera Bronislaw Baczko: «los sistemas simbólicos en que se asienta el imaginario social son construidos a partir de la experiencia de los agentes sociales, pero también a partir de sus deseos, aspiraciones y motivaciones» (p. 311). Eso es lo que busca con sus cartografías subjetivas. La forma en que percibe experiencias estéticas con los paisajes residuales y su constante interpretación y activación en su manera de cartografiar un itinerario⁵⁴, es su modo de proyectar su pasado autoetnográfico, para desde lo micro, entender pasajes de la macrohistoria de su país. Este itinerario lo asume a partir del caminar, que es su método para encontrarse conmigo misma, con sus pensamientos y sus emociones y desde el cual configura su proceso creativo. El itinerario que sigue es como un ritual de descubrimiento de los paisajes residuales que convierte en suyos desde la conjunción entre el lenguaje fotográfico y el relato narrado, los cuales funcionan como un mapa, y origina lo que en esta investigación se comprende como «cartografía subjetiva». La cartografía moderna cartesiana propia del imaginario geográfico occidental no es capaz de representar las relaciones emocionales que experimenta el sujeto con su mundo exterior. La cartografía moderna reproduce el conocimiento científico, anclada en un tiempo cronológico del aquí y el ahora. De ahí que en esta investigación se toma prestado el concepto de «cartografía subjetiva», que validó la artista visual cubana, María Victoria Portelles, en su propia tesis de licenciatura en artes plásticas en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte, ISA -hoy Universidad de las Artes, ISA-, en Cuba. Portelles (2004) en su tesis de grado *Manual para la conformación de una idea incompleta del mundo*, expone varias ideas sobre lo que define como cartografía subjetiva: «cartografía subjetiva o simbólica, cuya preocupación está dirigida hacia la relación subjetiva y experiencial con el entorno que implica el recorrido de un territorio, y ésta es también una manera de elaborar “mapas”, es una cartografía otra» (p. 8).

⁵⁴ Itinerario, ria. Del lat. itinerarius, de iter, itineris, camino.. 1.adj. Perteneciente o relativo al camino. 2.m.Dirección y descripción de un camino con expresión de los lugares, accidentes, paradas, etc., que existen a lo largo de él. 3.m. Ruta que se sigue para llegar a un lugar. 4.m. Guía, lista de datos referentes a un viaje. Extraído del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua Española.

En sus cartografías se privilegia el lado experiencial y subjetivo que incluye el recorrido, realizado la mayoría de las veces por medio de caminatas. «La cartografía subjetiva guarda relación con esa sociología de las emergencias» (Souza Santos, 2006), debido a que se privilegia lo inesperado, lo casuístico, y la contaminación de temporalidades que emergen, como posibles coordenadas de orientación o más bien desorientación en el propio andar y en lo cartografiado.

Dentro de las clasificaciones que propone Mathieu Kessler (2000) para distinguir las actitudes del individuo ante el paisaje, destaca la del viajero:

olvida el objetivo para dar importancia al itinerario que él mismo traza. Su ruta está marcada por la duración y el espacio, medita, experimenta y descubre para sí mismo. El viajero vive y se implica, activa su memoria y toma conciencia de su relación íntima y corporal con el espacio recorrido para interiorizar e interpretar lo vivido. Cada viaje queda marcado en su memoria y le produce un cambio personal. (Kessler, 2000, pp. 7-27 citado por Soler y Martínez, 2019, p. 209)

La autora de esta tesis doctoral, busca activar emociones personales durante el itinerario. «Todo acto creativo implica, en sus inicios, un viaje al pasado, un recorrido por nuestra memoria, que al mismo tiempo genera un cambio personal, un proceso de interiorización». (Soler y Martínez, 2019, p. 208). Lo primero es autodescubrir desde el caminar por diversos paisajes residuales esa necesidad imperiosa de una experiencia estética con el lugar, desde un marcado diálogo con una memoria emocional, afectiva, íntima, autoetnográfica. Entiéndase aquí lugar al paisaje residual en sí mismo, teniendo en cuenta que los lugares se reconocen como «espacios con identidad» (Yi Fu-Tuan, 1990).

La cartografía subjetiva comparte cualidades con la deriva situacionista en cuanto involucra una relación afectiva con los espacios. Sin embargo, mientras en la deriva situacionista se busca un análisis de carácter psicogeográfico centrado en estudiar los factores que inciden en los cambios de comportamientos, los efectos psíquicos que los sujetos experimentan en relación con los territorios recorridos, la cartografía subjetiva persigue como resultado una relación emocional entre el sujeto artista y el territorio, en la cual el resultado cartográfico es una producción simbólica de naturaleza variable (Portelles, 2004). Comparte con la deriva situacionista esa motivación por dejarse sumergir en un desplazamiento, signado por la diversidad de estímulos, de percepciones multisensoriales que el sujeto experimenta en el espacio que recorre, y en utilizar recursos cartográficos,

aunque difieren en los resultados de estos.

Como parte de instrumentar la cartografía subjetiva como operatoria artística recurre a la fotografía como medio, emparentada con la experiencias de María Victoria Portelles (2004) cuando expresa lo siguiente:

(...) en la cartografía subjetiva el medio fotográfico funciona a la vez como instrumento y soporte. La frialdad que tiene la fotografía como documentación es semejante a la del mapa. (...) La fotografía tiene el mismo carácter que el mapa: no es el lugar verdadero, no lleva a ninguna experiencia de exterioridad, porque los lugares no son nada más imágenes o símbolos, o elementos naturales o accidentes del terreno. (pp. 15-16)

Precisa que un elemento que separa a la fotografía del mapa es el principio de la temporalidad:

(...) La fotografía tiene además, un efecto temporal que no posee ningún mapa, implica haber estado “allí”, pero haber estado allí en un momento perteneciente al pasado, lo que le hace el resultado de un intercambio vivencial, todo un producto de la experiencia. (...) La fotografía es un índice de un lugar, un registro de presencia en un lugar, y solo de experiencia en un lugar. (p. 17)

Teniendo en cuenta que el lugar lo construye el propio sujeto con el espacio, con las relaciones afectivas y experienciales que entabla con este, a la autora de esta investigación, le interesa potenciar esas fotos que toma en su itinerario por paisajes residuales. Esas primeras imágenes que uno adquiere son muy interesantes, pues son sus propios ojos en ese encuentro casuístico con el paisaje. Le cautiva esa especie de rompecabezas al que se enfrenta cuando interactúa con estos espacios, ese fragmento que ha quedado. Asume ese itinerario, desde esa mirada caleidoscópica (Edensor, 2008), en la que pensamientos, experiencias y sensaciones se entremezclan simultáneamente y van disponiéndose de distintas maneras a lo largo del trayecto, propiciando en una persona un estado experiencial en el que confluyen temporalidades y lugares múltiples (Avilés, 2020). Identifica cualidades simbólicas, emocionales, percepciones de los paisajes residuales desde un acto de caminar⁵⁵ de experiencia incorporada y de dimensión multisensorial, que sintetiza y expresa en las cartografías subjetivas. Luego recurre a un proceso de postproducción. Para ello le otorga un valor especial al archivo, ya sean las imágenes que capturó con su móvil de esos paisajes residuales, como aquellas extrapoladas de la Internet,

de obras de artistas que han trabajado con estos temas. Aquí le funcionan desde imágenes de elementos naturales o industriales encontrados en el espacio, hasta pensamientos de los pobladores sobre estos espacios. Esta operatoria está entronizada con la pasión por la investigación y la historia con las que se identifica en cada uno de sus proyectos tanto investigativos como académicos.

La operatoria artística del collage lo asume como una suerte de juego visual con las imágenes. Combina, esas imágenes que selecciona previamente, a las cuales en ocasiones les inserta un texto en la propia imagen final que construye.

Si bien en sus cartografías no aparece la figura humana, su presencia es perceptible por los diversos imaginarios socioculturales que pone de manifiesto en cada una, conectados con su propia historia de vida. Realiza un acto de hilar esas imágenes con la narración. Escribe relatos que surgen de su relación experiencial con los paisajes residuales que forman parte de su itinerario. Estos relatos funcionan como un ritual de exploración y autoaprendizaje, en diálogo con las imágenes, al mismo tiempo que revelan descripciones de otros sentidos que no pueden ser experimentados con la fotografía. A propósito de la narración señala María Victoria Portelles (2004):

(...) El lenguaje, la palabra, el cómo se cuenta, es también un indicador de lugar, que está mediado por la relación vivenciada. La narración va a ser lo que sería una fotografía: la narración como convención del lugar, como índice de lugar. (...) La narración está determinada por esa otra persona a la que se le está contando; la idea del lugar está determinado por esto. El lugar es uno y otro dependiendo de a quién se le esté contando, dependiendo de las preguntas que el otro formule. (p. 50)

Tejer relatos visuales y narrativos, como una experiencia relacionada con estos paisajes residuales y potenciar como hilo conductor ese viaje autoetnográfico, es lo que se asume en esta investigación como cartografía subjetiva.

⁵⁵ A propósito de relaciones entre cartografías, guías y espacios véase las obras de Guy Debord, Robert Smithson, Hamish Fulton, el Grupo Stalker al frente de Francesco Careri, Isabel Soler Ruiz, Laura Apolonio, María Victoria Portelles, Annalee Davis, Ibrahim Miranda, Antonio Eligio Fernández (TONEL), Glenda León, Sandra Ramos y la propuesta editorial *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. (B9. Índice de Imágenes)

En parte dialoga con la obra *Un recorrido por los monumentos de Passaic* (1967) de Roberth Smithson, pues al igual que el artista norteamericano, combina textos, imágenes, relatos derivados de sus experiencias en el itinerario realizado, donde todo ello conforma la obra. Tanto la mirada *in situ* (percepción directa), la polisensorialidad experimentada en los paisajes residuales recorridos, como la mirada *in visu* aquellos elementos como fotografías, textos, testimonios, todos los registros que quedan fuera del espacio recorrido (Soler y Martínez, 2019); forman parte de su cartografía subjetiva. Se propicia un juego intertextual con la finalidad de develar imaginarios socioculturales de la nación cubana, que han sido silenciados, o borrados o víctimas de una ceguera visual como la de la novela *Ensayo para la ceguera* de Saramago.

5.3.1 Cartografía Subjetiva No. 3

Una vez definida la operatoria artística conocida como cartografía subjetiva, se hace necesario relatar cómo la investigadora potenció su propia cartografía subjetiva desde un ejercicio artístico autoetnográfico. A continuación, se expondrán esas cartografías subjetivas que ha construido la investigadora en sus recorridos por su ciudad. Como parte de los trabajos de campo artísticos realizados por la autora de esta tesis doctoral destaca Cartografía Subjetiva No. 3 (Fig. 78).

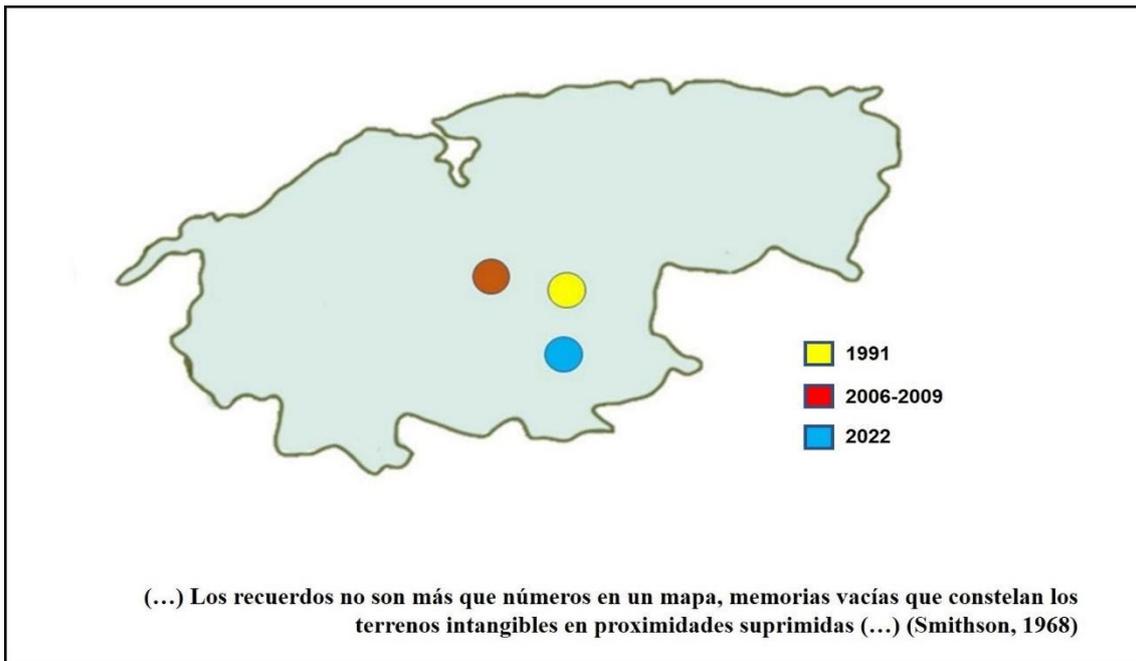


Fig. 78. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía Subjetiva No. 3. (2022)

En esta cartografía se sintetizan tres experiencias de vida de la autora, ligadas a espacios de sus ciudad, La Habana. Las fechas, son números que inciden de manera simbólica en señalar acontecimientos de naturaleza biográfica anclados en paisajes residuales de carácter indexical para la investigadora, pero que a su vez son testimonios de la mirada microhistórica a un país. Las series fotográficas *La raíz que nos une* (2021), *Espacios que han calado en mi inconsciente* (2022) y la obra *Albercas de la meditación* (2022), forman parte de esta Cartografía Subjetiva No. 3. A medida que se referencian estos trabajos, se presentarán estos números en negrita, para indicar las relaciones intertextuales entre la propia serie fotográfica y la Cartografía Subjetiva No. 3. Es válido aclarar también, que cada una de estas series fotográficas surgieron de recorridos realizados como parte del itinerario por su ciudad, por lo cual en cada una se realizaron también cartografías subjetivas, que serán presentadas más adelante.

5.3.1.2 Cartografía Subjetiva No. 3.1. *La raíz que nos une*

La *Raíz que nos une* (2021) es una serie fotográfica que surge de la relación vivencial-experiencial con el que fuera en su momento el lugar donde nació la investigadora, el hospital Lebrede en el año **1991**. Estas imágenes junto con un texto escrito por la autora dieron origen a la Cartografía Subjetiva No. 3.1 (2021) (Fig. 79). Esta cartografía

subjetiva⁵⁶ fue presentada como ponencia titulada *Tejer la identidad desde la cartografía subjetiva de paisajes residuales*, en el Evento II Congreso Internacional CIVARTES 2022⁵⁷ (Caraballo, 2023)⁵⁸.

El hospital Lebrede, llamado Joaquín García Lebrede -adjunto al Hospital General Docente “Julio Trigo López”-, desde su construcción en la segunda mitad década de los 80 del siglo XX, se convirtió en uno de los mejores hospitales materno infantil de Cuba. Contó desde el inicio con servicios de obstetricia, ginecología y neonatología. Antiguamente en este mismo espacio estuvo emplazado por iniciativa de la sociedad privada la Liga Antituberculosa, el sanatorio antituberculoso La Esperanza, lugar donde lamentablemente falleciera el insigne poeta e intelectual revolucionario cubano, Rubén Martínez Villena. Ya hacia principios de los años 2000, esta edificación comienza a presentar problemas estructurales, por lo cual deciden clausurarlo. Se ha mantenido en pie a lo largo de todos estos años, y justamente en el 2021, cuando la autora de esta tesis decide emprender su ejercicio cartográfico en este espacio, parecía que poco a poco lo han ido carcomiendo, devorando debido a la indolencia de la propia población aledaña.

La elección de este paisaje residual estuvo dada porque El Lebrede, es un espacio en el que cohabitan imaginarios socioculturales de Cuba que atraviesan la relación autoetnográfica. «El cuerpo acumula memorias que en el andar actual emergen como ecos de caminatas pasadas al entrar en relación con ciertos espacios» (Avilés, 2020, p. 42). Unos años antes, cuando todavía funcionaba la consulta de Otorrinolaringología, ubicada en las inmediaciones de esta edificación en ruinas, lo había presenciado por primera vez. El itinerario por este paisaje residual en seguida le evocó el *Levantamiento no. 11* (sobre el efecto de la memoria en relación con lugares ya recorridos) que hiciera la artista visual cubana María Victoria Portelles (2004) en su tesis de Licenciatura en Artes Visuales:

⁵⁶ A propósito de esta cartografía subjetiva, la autora de estas líneas escribe un ensayo titulado *Viaje autoetnográfico. Desde una cartografía subjetiva*. Este ensayo visual surge a partir de un trabajo colaborativo con el artista visual argentino Nahuel Sanchez Tolosa (y su proyecto artístico y curatorial Intermitente) y la diseñadora argentina Gi Cassettai, pudo ser publicado en la editorial Tres Salas en el año 2023. En ese mismo año fue expuesto ese ensayo visual en la exposición colectiva Cápsulas Intermitente . (Anexos II. Cartografías Subjetivas). (B. 9 Índice de Imágenes)

⁵⁷ Organizado por la Asociación Cultural Acción Social y Arte (AASA) en colaboración con el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén y el grupo de investigación HUM-862. Fue desarrollado los días 18, 19 y 20 de julio de 2022 de manera virtual. ⁵⁸Véase *Tejer la identidad desde la cartografía subjetiva de paisajes residuales* en: <https://www.civartes.com/publicaciones-1>.

B5. Sendero de una cartografía subjetiva

Rehacer recorridos. Rehacer recorridos es un ejercicio en el que se establecen nuevas relaciones almacenadas en la memoria, ya sea individual, colectiva o incluso cultural. Levantamiento No. 11. El viaje inmóvil – La reedición de un recorrido se carga de contenidos diferentes producto de los cambios, no sólo físicos, que se producen en los espacios. Encontramos (...) que la atmósfera histórico-temporal, posible causa de todo lo anterior, puede no corresponder con la del recorrido precedente, (...) posiblemente, la persona que realiza el recorrido es otra diferente. (p. 42)

Sin embargo, era difícil establecer un puente entre el pasado y el presente, o más bien una empresa imposible, debido a las continuas transformaciones de que ha sido testigo esta edificación abandonada. Cada día, el Lebreo es devorado en todo un acto de canibalismo por sus propios pobladores, quienes lo perciben como una especie de gran cantera de hierro (cabillas, tubos, fragmentos de ventanas, etc).

La serie *La Raíz que nos une* también nos remite a ese tercer paisaje de que habla Gilles Clement (2004), esos espacios propicios para la conservación de la biodiversidad. En sus márgenes, un joven pastor, cada día se dispone a ver pastar sus ovejas en esa vegetación silvestre que también ha tenido la dicha de nacer en este espacio. El joven pastor con su práctica cotidiana, sin proponérselo, le imprime a este paisaje residual este carácter de «ruina al revés» (López, 2018), una amalgama perfecta entre la muerte y la vida.

En mis andanzas encontré a un joven que nació en este mismo espacio. Ambos compartíamos una historia de vida con este lugar. Ambos sufrimos cómo la indolencia de la ciudadanía va extinguiendo cada día esta edificación que caló hondo en nuestra existencia.



Fig. 79. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía Subjetiva No. 3.1. (2021)

En la serie fotográfica se vale del collage para combinar imágenes capturadas previamente en el propio espacio. En *A pesar del tiempo* (Fig. 80) conjuga fragmentos de varios elementos. Está el antiguo elevador, donde aún perviven los olores del sopón de su abuela materna, que cada mediodía llevaba a la sala de este hospital, donde estaba ingresada su madre antes de dar a luz. También se observa un graffiti con una frase política, testimonio de la apropiación que se ha hecho del lugar por parte de la ciudadanía, y un pedazo de azulejos rodeados de una vegetación espontánea, esas especies invasoras que han colonizado sus muros, paredes. El juego con el suplemento verbal «a pesar del tiempo», es una manera de evidenciar cómo el espacio no está completamente muerto, sino que puede percibirse como una «ruina al revés», ya sea por la biodiversidad de las especies que crecen en sus márgenes, como por los fantasmas que habitan en esta.



Fig. 80. Anabel Caraballo Fuentes. *A pesar del tiempo*. De la Serie *La raíz que nos une*. (2021) Fotografía digital

Pero sigue en pie (Fig. 81) expone algunas piedras y columnas, que en su momento formaron parte del basamento de la edificación. Introduce otros elementos como la fecha: 1991, una fotografía familiar con un bebé recién nacido, y la frase: «Dijeron que se estaba hundiendo, pero sigue de pie», que fuera pronunciada en su momento por el joven pastor. Le interesa potenciar relaciones de sentido entre elementos autoetnográficos, como la fotografía extraída de su álbum familiar y su fecha de nacimiento, la que también evoca la apertura del Período especial en Cuba, y su repercusión a escala social.



Fig. 81. Anabel Caraballo Fuentes. *Pero sigue en pie*. De la Serie *La raíz que nos une*. (2021). Fotografía. (Foto del álbum familiar de la autora)

En el caso de *Homenaje póstumo* (Fig. 82) se combinan dos poemas que escribiera el ilustre poeta e intelectual, y líder revolucionario cubano Rubén Martínez Villena. Primero se empieza con el fragmento del poema *Paz callada* (*Largolento en monorritmo de "A"*) (1923) y se termina con unos versos del poema *El gigante* (1923). Desde la propia cadencia musical de sus versos, se hace palpable el homenaje a este poeta. Pues en este paisaje residual, aún aparece como otro fantasma, algún que otro verso patriótico o amoroso que

se puede escuchar con el batir de la brisa de este escritor, quien diera su último adiós en este mismo lugar por allá por la década del 30 del siglo XX.

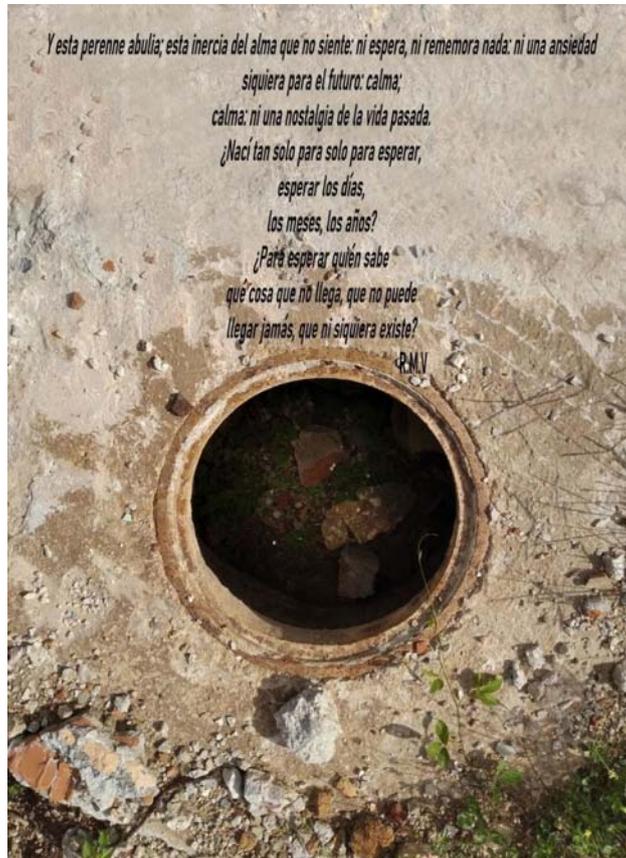


Fig. 82. Anabel Caraballo Fuentes. *Homenaje póstumo*. De la Serie *La raíz que nos une* (2021) Fotografía

En relación a la obra fotográfica *La raíz que nos une* (Fig. 83) de la serie homónima, es una imagen que registra a nivel simbólico la relación vida/muerte en los paisajes residuales. También es un guiño metafórico, a como para ese joven pastor, al igual que para la autora de la investigación, este paisaje residual es un espacio indexical que los une a sus orígenes, a sus raíces, como las de muchos otras personas que abrieron los ojos por vez primera al mundo en este lugar.

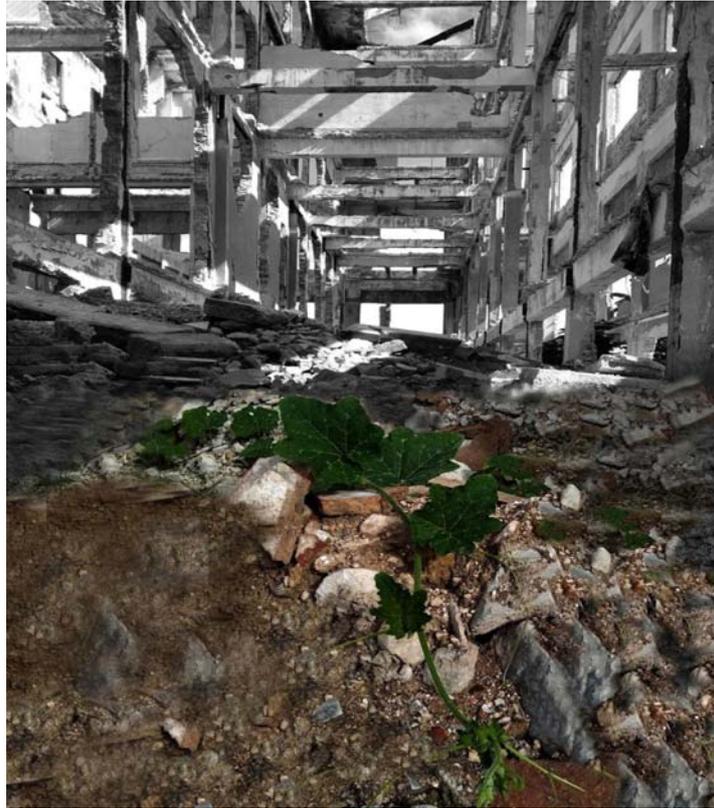


Fig. 83. Anabel Caraballo Fuentes. *La raíz que nos une*. De la Serie *La raíz que nos une*. (2021) Fotografía digital

5.3.1.3 Cartografía Subjetiva No. 3.2. *Albercas de la meditación*

La autora de esta tesis doctoral también ha desarrollado como parte de sus otros trabajos artísticos la Cartografía Subjetiva No. 3.2 (Fig. 84), la cual se conforma entre la imagen fotográfica *Albercas de la meditación* (2022) (Fig. 85) y lo narrado por la autora. (Anexo II. Cartografías Subjetivas). Se toma como punto de partida las piscinas de La Lenin, escuela vocacional en la que estudiará el preuniversitario en el periodo (2006-2009).



Fig. 84. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía Subjetiva No. 3.2. (2022)

Uno de esos momentos cruciales de su vida fue su paso por la escuela vocacional Lenin, ubicada en La Habana. La Escuela Vocacional Vladimir Ilich Lenin -destinada a la enseñanza secundaria y preuniversitaria⁵⁹ fue creada en 1974 en Arroyo Naranjo en La Habana, por iniciativa del presidente cubano Fidel Castro Ruz. El propio presidente cubano Castro Ruz el 31 de enero de 1974 expresó: «esta escuela que inauguramos hoy, es del tipo que llamamos vocacional. En ella ingresan los alumnos mediante selección rigurosa, basada en las altas calificaciones que obtengan en la enseñanza primaria y en su expediente escolar». (Figueredo, 2018, párr. 4). Su objetivo era fusionar en una sola institución el alto rendimiento científico, vocacional y estrechar el diálogo entre el autoestudio y el trabajo en la producción agrícola e industrial, el arte y el deporte. Desde el punto de vista arquitectónico, siguió el modelo del sistema Girón, un programa constructivo con el cual se edificaron la mayoría de las escuelas en el campo en Cuba a partir del año 1959. Su construcción estuvo a cargo del Grupo Nacional de Obras Escolares del DESA. Dispuso de laboratorios, espacio para la práctica de deporte, piscinas, hospital y teatro.

Lamentablemente, en los últimos años varias de las instalaciones de la Lenin, como la conocieron todos los que se han formado en esta escuela, han sido destinadas a otras de-

⁵⁹En sus orígenes contempló estos dos tipos de enseñanza, en años posteriores sólo funcionó como preuniversitario.

pendencias estudiantiles, y otras se han transformado en paisajes residuales. En este sentido como parte de esta investigación se concuerda con lo expresado con el profesor cubano, Néstor del Prado, quien impartió clases en esta institución académica, el cual enunció:

Hay muchas maneras de matar una idea o una obra meritoria. La más común es su negación absoluta que implica su desaparición y olvido; pero la que considero peor de todas es la que intenta mantenerlas con un deterioro progresivo, de manera que le castre el prestigio que una vez tuvo, que niegue sus esencias, que intente reeditar lo que ya debe ser superado para bien. (Del Prado, 2018, párr. 13)

En la obra fotográfica *Albercas de la meditación* (2022) (Fig. 85) se recurre al elemento compositivo que brinda la figura geométrica de una bandeja para comidas, que se usan en los complejos escolares, centros de reclutamientos, presidios y hospitales en Cuba. Se aprovecha la forma rectangular de cada una de las posibles hendiduras, donde se colocan los alimentos. Estas hendiduras funcionan a nivel simbólico como contenedores de piscinas sin agua, que han formado parte de la historia de vida de la autora. La piscina rodeada con palmas es la que divide cada día, cuando almuerza en su centro de trabajo en la Universidad de las Artes, ISA. La piscina de abajo, es aquella de La Lenin, con el trampolín que le evoca sus experiencias como adolescente en esta escuela. Y las imágenes de la derecha, presentan a la piscina de su barriada de Los Pinos, donde comenzó toda su relación con los conjuntos educacionales y deportivos en Cuba. En cuanto a la frase: «te acuerdas de aquel trampolín al cielo, donde grabaste tu nombre, donde buscaste remedio» (Berzaín, 2010), es del cancionero del cantante cubano, Adrián Berzaín, como homenaje a La Lenin, que al igual que la autora también dejó un pedazo de su corazón allí.



Fig. 85. Anabel Caraballo Fuentes. *Albercas de la meditación* (2022). Fotografía

Estas imágenes ponen el acento en imaginarios socioculturales relacionados con la desactivación de complejos deportivos o escolares que han sentado una tradición en la formación vocacional y deportiva de estudiantes cubanos, y que ahora se han perdido completamente, quedan en los recuerdos y semblanzas de los jóvenes que una vez tuvieron algún tipo de experiencia en estos espacios.

A la par que se construyen recintos turísticos con todas las instalaciones requeridas para estos en varios territorios de la geografía cubana, en cada barriada o complejo deportivo van languideciendo, y desapareciendo paulatinamente estas piscinas, que ya más bien funcionan como albercas de meditación sobre la finitud del tiempo. Solo van quedando huellas, ya sea un graffiti, el color azul ya casi completamente desgastado en una de las paredes, las marcas dejadas por la humedad, o fragmentos de lo que en otros tiempos hubiera sido una llave de agua, una baranda, un trampolín.

A pesar de que en varias de estas piscinas se han hecho estudios y análisis para su posible rehabilitación, problemas de presupuesto, o falta de equipos o personal especializado,

conspira con que cada vez más vayan extinguiéndose, o se conviertan en *espacios en sombra*, o lugares proclives para contraer cualquier tipo de enfermedad de transmisión por picadura de insectos como el Aedes Aegypti, debido a las aguas de lluvias estancadas que abrigan las paredes de estas piscinas.

Dentro del imaginario colectivo también pudiera leerse como una pérdida de los ideales de la construcción del «hombre nuevo» (Guevara, 1965), teniendo en cuenta que fueron espacios pensados y creados para fomentar en el joven revolucionario cubano una vocación por el estudio, el trabajo y el deporte como recreación sana, la formación de un joven de ciencia, responsable y de bien para la sociedad cubana. Además, de que se estimulaba desde las más nuevas generaciones una sensibilidad por los deportes, ya sea en el propio barrio como en las escuelas, contribuyendo a una conciencia deportiva en la población, ya sea como futuros deportistas profesionales (se alcanzaron numerosos triunfos deportivos, lamentablemente en los últimos años, Cuba ha decaído en el medallero internacional), o como conocedores y seguidores del deporte cubano e internacional, y estimular a su vez un estilo de vida saludable.

5.3.1.4 Cartografía Subjetiva No. 3.3. *Espacios que han calado en mi inconsciente*

Como otro de los trabajos de campo de naturaleza artística realizados por la autora de esta investigación se desarrolló la Cartografía Subjetiva No. 3.3 (Fig. 86). Fue presentada en el evento II Congreso Internacional Virtual CIVARTES 2022 (Caraballo, 2023)⁶⁰. En esta cartografía subjetiva se fusionaron las imágenes de la serie fotográfica *Espacios que han calado en mi inconsciente* (2022) (Fig. 87) junto con un relato escrito por la autora. Es una aproximación personal a la antigua carnicería y el cine de la barriada Los Pinos⁶¹ en La Habana por las andanzas que realizara la autora de estas líneas por el año (2022) en plena pandemia, como una manera de acercarse a la memoria que habita en estos espacios, y a los imaginarios socioculturales ligados a estos paisajes.

⁶⁰ Véase Tejer la identidad desde la cartografía subjetiva de paisajes residuales en: <https://www.civartes.com/publicaciones-1>.

⁶¹ Los Pinos, es una barriada localizada en el municipio Arroyo Naranjo de La Habana, Cuba. Uno de los elementos que tiene de singularidad, es que la autora de estas líneas ha vivido acá durante toda su infancia, adolescencia y juventud.



Fig. 86. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía Subjetiva No. 3.3. (2022)

Su origen por allá por el año 1917 como reparto Los Pinos, se debió a la urbanización de tres fincas colindantes: La Talanquera, La Pastora y Bellavista situada a pocos kilómetros de la línea del Ferrocarril del Oeste. Se dispusieron principalmente fincas de recreo y descanso para las clases sociales de alto rango y contó con diversos servicios desde panadería, correo postal, escuelas, academias de arte, periódicos e imprentas, farmacias, casas de socorro y establecimientos comerciales de tejidos y calzados preferentemente. Tres personalidades de la cultura cubana también residieron en este lugar, Eli Méndez García, notable escritora cubana de novelas radiales como las transmitidas en Radio Progreso; el cantante, guitarrista y compositor cubano, José Antonio Méndez, quien inmortalizó clásicos de la cancionística cubana como *La gloria eres tú*, *Novia mía* y *Cemento, ladrillo y arena*; y uno de los bailarines jóvenes más prestigiosos de Cuba y heredero de las enseñanzas del Ballet Nacional de Cuba y del Royal Ballet de Londres, Carlos Acosta.

Comenta el investigador, Edward Casey (2000), que el cuerpo vivido relaciona memoria y lugar al ponernos en contacto con los aspectos físicos del recordar y las características físicas del lugar (p. 194 citado por Avilés, 2020, p. 233). Justamente, fue lo que le sucedió a la investigadora en su tránsito por la antigua pescadería y el cine de su barriada natal, en Los Pinos en La Habana por el año 2022⁶². ¿Cómo interpelar al tiempo y la memoria que habita

en estos espacios? Ese tiempo detenido en las paredes metálicas herrumbradas de esa antigua pescadería, que ya simulan un cuadro abstracto, en los objetos que una vez le dieron vida al lugar: caja registradora, mostrador, hoy parecieran los *readymade* duchampianos, o el tercer paisaje, que asoma a su alrededor, o los olores de la tierra mojada que se contaminan con los de antaño: pescados fresco, calamar, . . . , todo ello expresado en la serie *Espacios que han calado en mi inconsciente* (2022) (Fig. 87).



Fig. 87. Anabel Caraballo Fuentes. *De la serie Espacios que han calado en mi inconsciente*. Fotografía. (2022)

No se trata solo de una asociación de la memoria afectiva con estos paisajes residuales, sino de imaginarios socioculturales que también están presentes. Las pescaderías de los 80 configuraron en la población cubana los imaginarios relacionados con la identificación barrial hacia el consumo de los productos del mar, y a medida que se fue agravando la crisis del Período Especial en Cuba, estos productos paulatinamente comenzaron a desaparecer o a ser sustituidos y llevados al argot popular como: «llegó el pollo por pescado»⁶³. A la par de la continua escasez de productos -que se ha vuelto a agravar en la

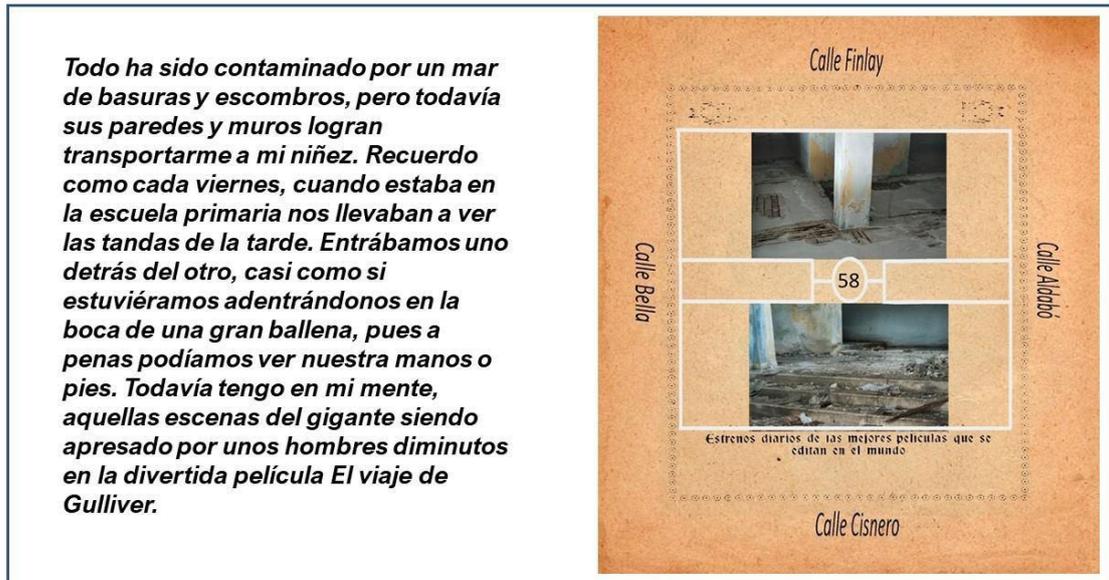
⁶² Al año siguiente de realizar este trabajo artístico en este espacio, fue *ocupado* por una familia numerosa, que residía en el mismo barrio, y que necesitados de mayor espacio para su familia, lo convirtieron en su vivienda.

actualidad-, ya no solo en la pescadería, sino también en la carnicería, también está la falta de mantenimiento a estos locales. Esto ha ocasionado, que en muchas barriadas de Cuba, estas antiguas pescaderías, muchas convertidas en carnicerías (ante la falta de comercialización de pescado), sean paisajes residuales, o ya ni existan. Un paisaje residual, que toca de cerca a la investigadora, porque como usuaria desde niña de estos establecimientos comerciales, ha podido vivir las etapas hasta su casi total extinción, y a su vez es un reflejo de un asunto sensible tanto para la Cuba del pasado como la del presente. En cuanto al antiguo cine Los Pinos⁶⁴, hoy devenido paisaje residual, también se realizó la Cartografía Subjetiva No. 3.3 (2022) (Fig. 88), a partir del diálogo entre las imágenes de la serie *Espacios que han calado en mi inconsciente* (2022) (Fig. 75) y el texto realizado por la autora. Esta cartografía subjetiva también fue publicada como ponencia en el evento CIVARTES 2022 (Caraballo, 2023)⁶⁵.

⁶³ En la canasta básica normada que se le suministra a cada cubano de manera mensual, comenzó a comercializarse el pollo en sustitución del pescado, y este último solo destinado para personas enfermas con dietas médicas y los niños. En Cuba existen la carnicería y la bodega, ambos son establecimientos comerciales donde se despachan los productos normados por la libreta de establecimiento. Esto posibilita que cada núcleo familiar cubano pueda obtener todos los meses determinados alimentos básicos y de aseo personal de manera equitativa.

⁶⁴ El Cine *Los Pinos*, antiguamente llamado Cine *Gallizo* tuvo su época de esplendor hasta mediados de la década de los noventa. Por estos años, en sus locales se ubicó una discoteca fiñe conocida como *Espanta sueños* por alrededor de 4 años, para la recreación de adolescentes y jóvenes. Justo al lado, está una dulcería que abastecía primero al cine y más tarde a la discoteca con su surtido de confituras. Ya a mediados de los 2000, dejó de funcionar y desde esas fechas hasta la actualidad se ha convertido en un paisaje residual.

⁶⁵ Véase Tejer la identidad desde la cartografía subjetiva de paisajes residuales en; <https://www.civartes.com/publicaciones-1>.



Todo ha sido contaminado por un mar de basuras y escombros, pero todavía sus paredes y muros logran transportarme a mi niñez. Recuerdo como cada viernes, cuando estaba en la escuela primaria nos llevaban a ver las tandas de la tarde. Entrábamos uno detrás del otro, casi como si estuviéramos adentrándonos en la boca de una gran ballena, pues a penas podíamos ver nuestra manos o pies. Todavía tengo en mi mente, aquellas escenas del gigante siendo apresado por unos hombres diminutos en la divertida película *El viaje de Gulliver*.

Fig. 88. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía Subjetiva No. 3.3. Fotografía. (2022)

En la obra fotográfica *Espacios que han calado en mi inconsciente* (2022) (Fig. 89), se presenta el paisaje residual en que se ha convertido el antiguo cine Los Pinos en la barriada homónima. Es una instalación emblemática en su barriada, pues en sus paredes se condensa la historia de la propia barriada antes y después del triunfo de la Revolución, hasta su estado actual. A pesar de que desde las décadas de los 50 funcionaba como cine, y luego con el triunfo de la Revolución, siguió cumpliendo la misma actividad, en los años noventa logró alternar la programación cinematográfica con una disco fiñe, un espacio para escuchar y bailar música para los adolescentes y jóvenes residentes en el barrio o alrededores.

El cine Los Pinos, la autora lo recuerda, como un lugar especial donde pasó agradables momentos de su niñez y adolescencia. Este cine, generó un sentido del lugar (topofilia) para la mayoría de los pobladores de esta comunidad, a tal punto que incluso en las redes sociales y productos audiovisuales en los que se ha intentado abordar la historia de este cine, tanto cubanos residentes en la Isla o en el exterior, enseguida comienzan a recordar, y otros a tejer posibles historias tanto de lo que fue, como de lo que podía haber llegado a ser algún día. Ya sea rescatarlo como cine, hacerlo un hogar de ancianos, una demanda social de años defendida por la comunidad de Los Pinos, entre otros posibles usos y funciones.

B5. Sendero de una cartografía subjetiva

La pieza se construye mediante la apropiación de una promoción a las tandas de cine, como las que se realizaban en La Habana de los 40 y 50 del siglo XX, y juega con la parcela que ocupa el Cine de Los Pinos, y las calles que lo delimitan. Solo que esta vez, en vez de anunciar un filme de estreno, a nivel simbólico, lo que se presenta es el paisaje residual de un cine. Un espacio evocador de recuerdos para la investigadora y para los pobladores de Los Pinos, Y a su vez disparador de recuerdos, para muchos cubanos y cubanas, que vivieron gran parte de sus vidas, disfrutando de los continuos estrenos en una ciudad, en la que en cada barriada había aunque sea uno.

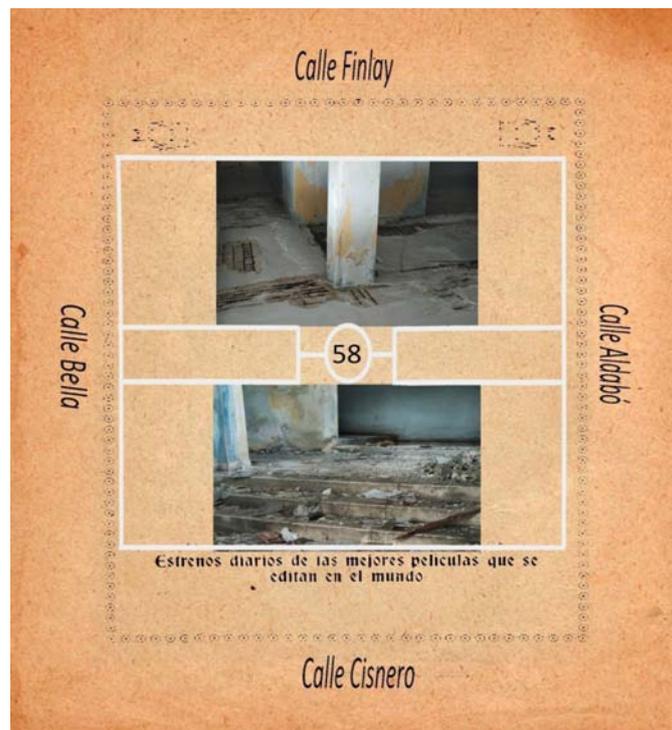


Fig. 89. Anabel Caraballo Fuentes. *De la serie Espacios que han calado en mi inconsciente*. Fotografía. (2022)

5.3.2 Cartografía subjetiva No. 4. *Cartografía de un viaje inconcluso*

La Cartografía subjetiva No. 4 titulada *Cartografía de un viaje inconcluso* (2023) (Fig. 90) (Anexos II. Cartografías Subjetivas), nace de entender las dinámicas socioculturales que acontecen en un paisaje residual como el que fuera el popular Balneario de Marianao, rodeado del Balneario de La Concha, el antiguo Habana Yatch Club de La Habana, en el actual municipio de Playa, en La Habana, Cuba. En este espacio residual ha disfrutado de baños de mar la autora, a su vez que constituye una ruta de paso cotidiana cuando se dirige a su espacio laboral.



Fig. 90. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía subjetiva No. 4. *Cartografía de un viaje inconcluso*.

Fotografía. (2023)

En la misma medida que cartografía este paisaje residual, va descubriendo en cada residuo una serie de asociaciones de carácter histórico y cultural. Fragmentos de antiguas embarcaciones marítimas, y hojas secas de cocoteros dispuestas en la arena simulando una arquitectura taína, enseguida la conectaron con las travesías que realizara uno de los principales estudiosos del legado aborigen cubano y antillano y de América Latina, José Antonio Núñez Jiménez.

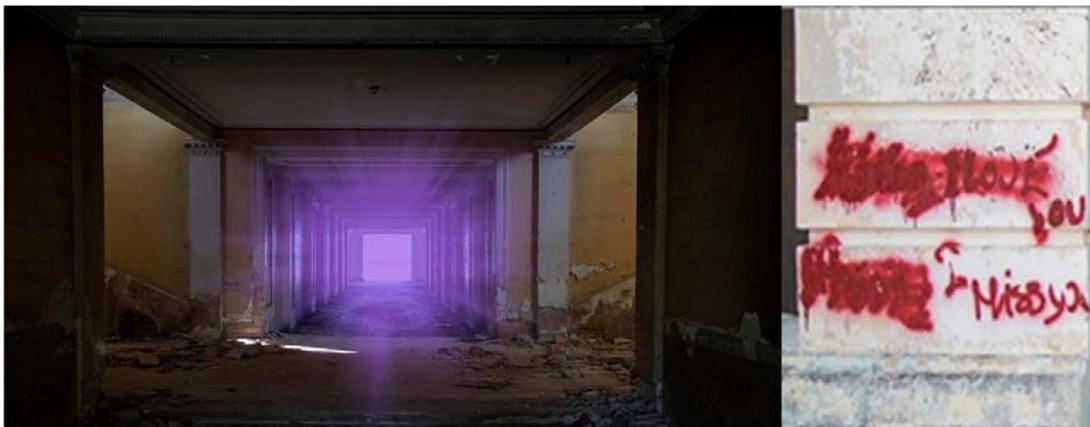
Por otro lado, le llamó la atención cómo no sólo la ruina en sí formaba parte de ese paisaje residual, sino también las transformaciones morfológicas de que han sido testigo. Percibió el cierre arbitrario de antiguos vanos ojivales, un cierre abrupto que enseguida le evocó esa relación con el poema del poeta nacional de Cuba, Nicolás Guillén, cuando dejó immortalizado en sus versos: «abre y cierra la muralla» (Guillén, 1958). Esa muralla de ascendencia medieval que fue la famosa Muralla de La Habana, pero en términos contemporáneos es una metáfora sobre el cierre y la apertura, lo cerrado y lo abierto, los que se quedan y los que parten, la sociedad de puertas cerradas y la de puertas abiertas, la lógica de dominación colonial que impera a nivel mundial y que debate a la sociedad actual

entre la inclusión/exclusión social, la apertura y el cierre de oportunidades en especial para los países del Tercer Mundo como es el caso de Cuba.

Si se sigue el recorrido dispuesto en esta cartografía, se divisa, que quiso añadir un poco del choteo cubano, al jugar con lo distópico, el querer por un instante atracar en un puerto seguro, pero que casi está a punto de desaparecer. Pero ¿dónde está ese añorado puerto seguro en una sociedad contemporánea a nivel mundial, sumergida en diversas problemáticas de carácter histórico, sociopolítico y cultural?

5.3.2.1 Cartografía Subjetiva No. 4.1. *Cartografía de Shadow spaces*

Otros elementos que le llamaron la atención fueron los graffitis en las paredes y la presencia de una vegetación silvestre que crece en este mismo paisaje residual en el Balneario de Marianao. Marcas, huellas, elementos vegetales que enseguida la conectaron con la idea de que los paisajes residuales no son espacios muertos, sino que están sujetos a constantes apropiaciones, usos inesperados (placer, libertad, violencia, aventura). Esto propició que realizara la Cartografía Subjetiva No. 4.1. *Shadow Spaces* (Fig. 91) (Anexos II. Cartografías Subjetivas). En esta cartografía subjetiva expone cómo ya sea por la acción del ser humano o como resultado de las constantes transformaciones que ocurren dentro de la propia naturaleza, todo estos elementos esbozados arriba, encuentran un espacio privilegiado en los paisajes residuales.



PLACER, LIBERTAD, AVENTURA, OCIO, VIOLENCIA

Fig. 91. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía Subjetiva No. 4.1. *Cartografía de Shadow spaces*. (2023)

5.3.3 Cartografía Subjetiva No. 5. *Paisaje residual a orilla del Quibú*

La Cartografía Subjetiva No. 5. *Paisaje residual a orilla del Quibú* (Fig. 79) surgió de su relación experiencial con las ruinas de las antiguas escuelas de Música y Ballet, proyectadas por el arquitecto italiano Vittorio Garatti. Estas están emplazadas en la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, lugar donde trabaja la autora de esta investigación. Lo interesante de su acercamiento a este paisaje residual, era hacer alusión a entenderlo como una «ruina al revés». Este espacio no solo se distingue por su inigualable arquitectura, que lamentablemente se está perdiendo día a día, sino también por la biodiversidad que alberga en sus márgenes.

En la obra *Paisaje residual a orilla del Quibú* (Fig. 92) es un acercamiento subjetivo a esos elementos vegetales, en ocasiones casi imperceptibles, o residuos de ladrillos, que conviven en este espacio junto al río Quibú. Este espacio residual ha llamado la atención a los artistas, por lo cual la investigadora, le interesaba construir una fotografía aparentemente despersonalizada, para desde el texto que acompaña a la fotografía, y que ambos construyen la cartografía, develar esas relaciones intertextuales con el espacio recorrido.



Fig. 92. Anabel Carballo Fuentes. *Paisaje residual a orilla del Quibú*. (2023)

5.3.3.1 Cartografía Subjetiva No. 5.1. *Ruina al revés*

En la Cartografía Subjetiva No. 5.1. *Ruina al revés* (Fig. 93), los anillos de un árbol muerto encontrado durante su itinerario por este paisaje residual de orillas del Quibú, resultaron el motivo ideal para establecer la relación vida/muerte, construcción/destrucción, lo bello/lo abyecto, esos pares dicotómicos que se manifiestan en los paisajes

residuales. De ahí que de ese árbol, aparentemente muerto, nacen raíces multicolores, que vienen a injertar la vida en cada uno de los paisajes residuales que han formado parte de este itinerario y que a su vez han devenido en las cartografías subjetivas de la autora. Es una cartografía subjetiva que sintetiza un recorrido por paisajes residuales de su ciudad, al mismo tiempo que traduce que los entiende como espacios vivos, siempre en continua transformación, y en la espera por ser interpretados desde la mirada subjetiva del arte.



Fig. 93. Anabel Caraballo Fuentes. Cartografía Subjetiva No. 5. *Ruina al revés*. (2023)

Las cartografías subjetivas realizadas por la autora de esta investigación, vendrían a ser pequeños apuntes dentro de sus trabajos de campo y artístico. Persiguen más formular interrogantes, que respuestas absolutas, categóricas y cerradas sobre un fenómeno en constante reinención dentro del pensamiento contemporáneo y artístico. Lo que se pretende es potenciar un ejercicio artístico y de indagación, que no es ajeno a las teorías del *sentir-pensar (sentipensamiento)* (Fals Borda, 2008, citado por Moncayo, 2016)⁶⁶, donde el factor emocional, experiencial, reflexivo y crítico sobre los paisajes residuales van de la mano. La vialidad per se es sumergir al lector de estas líneas en un viaje autoetnográfico, que parte de lo afectivo, para a la par reconocer en el tejido social cubano, diversos imaginarios socioculturales que han sido silenciados, borrados, invisibilizados, ya

⁶⁶ El hombre sentipensante que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad. Moncayo, (2016).

sea por los relatos oficiales o el propio ciudadano en su actuar cotidiano.

Esta cartografía subjetiva no solo trata de mapear paisajes residuales o de otorgar valor a la historia, memoria, e imaginarios pasados, presentes o futuros que conviven como fantasmas urbanos (Silva, 2006) en cada uno de ellos, sino de una operatoria artística que persigue polemizar sobre las lógicas de dominación colonial imperial que tienen presencia en el entramado social, dar cuenta de otras maneras de percibir, sensibilizarse, interactuar y apropiarse de los paisajes residuales, y de reivindicar su invisibilidad social.

B6. Conclusiones

6.1 Conclusión I: El paisaje residual como plataforma discursiva en el arte para enjuiciar la realidad social

6.2 Conclusión II: La huella emocional del paisaje residual

6.3 Conclusión III: La cartografía subjetiva, como herramienta sociopolítica para la visibilización del paisaje residual relegado



B6. Conclusiones

Esta tesis doctoral no ha perseguido ser una operatoria artística concluyente, sino el punto de partida para nuevos paisajes residuales que están a la espera de ser descubiertos y visibilizados por el espacio de mediación que ofrece el arte. El paisaje, el territorio, el lugar, y en especial los paisajes residuales y sus categorías colindantes sentaron las bases de un itinerario marcado por un constante diálogo interdisciplinario, en el cual más que certezas surgieron interrogantes y polémicas sobre la asunción de términos, que generan una urdimbre de enfoques y perspectivas y que da cuenta de la incompletud de los saberes y conocimientos que aprehendemos cada día.

Nos sumergimos en una ruta crítica, en un intento de querer caracterizar los paisajes residuales, descubriendo en los rasgos de la ruina moderna, desde un catálogo de definiciones plural y en continua actualización, una aproximación al paisaje residual. En este catálogo se ponen de manifiesto los principios de incertidumbre, indeterminación, asincronía, memoria del futuro, el tiempo que vino «después de», el antimonumento, el *terrain vague*, los vacíos urbanos, y lo perdido e inactual que vive en el tiempo presente de la ruina moderna. Toda esa nomenclatura conceptual devela la complejidad y pluralidad de enfoques para hablar desde la teoría sobre los paisajes residuales.

Los paisajes residuales no son ruinas que solo nos evocan un pasado incierto, sino que se necesitan para repensar nuestro futuro desde el tiempo presente. Esos mismos paisajes residuales se debaten en su propia naturaleza de oxímoron o un principio de dualidad, entre lo que es y no es, entre pares dicotómicos como construcción/destrucción, caducidad/pervivencia, presencia/ausencia, vida/muerte, atracción/repulsión, estetización/abyección, abandono/apropiación, inclusión/exclusión social, topofobia/topofilia. Esos principios dicotómicos son convenciones creadas por la propia cultura occidental para regular el control y la vigilancia en la sociedad. En el filme cubano como *Boleto al paraíso* de Gerardo Chijona (Chijona, 2010) se sintetizan esas relaciones dicotómicas de cómo un mismo paisaje residual invisibilizado, es rescatado por esos «cuerpos manchados», capaces de encontrar el tan deseado momento de placer y libertad. El trazado de esta cartografía ha ido en busca de un sendero sociopolítico que nos brinde coordenadas de lecturas posibles para entender los paisajes residuales desde su relación con la crítica urbana, la memoria afectiva y la «ruina al revés». Comenzaron a sobresalir palabras clave como destrucción, preservación e higienismo urbano. Todo ello ligado a fe-

nómenos como la tematización de las ciudades, la gentrificación, la especulación inmobiliaria de acento neoliberal, el impacto de industrias culturales y creativas, y el turismo. Es un repertorio conceptual, que evidencia la pluralidad de escenarios, contextos, agentes y perspectivas, no exentas de conflictos y contradicciones, y recolocan la aparente invisibilidad del paisaje residual en la agenda pública.

Por su parte, el artista también al interactuar con estos paisajes residuales entabla una relación afectiva, emocional y polisensorial con el espacio, que deviene en un lugar para cada uno de ellos. Se dialoga con los vestigios, que como recurso físico y simbólico asumen una constante actualización, en función del ejercicio interpretativo que imprime cada sujeto en el acto de caminar, atravesar y contemplar estos paisajes residuales. De tal manera que nace así una relación con la «memoria de la imaginación», desde el poder evocador que tienen los paisajes residuales, a pesar de su naturaleza de «lo perdido y lo inactual». Más que sumergirse en tiempos pasados, -algo que le sucede a la mayoría de los artistas visuales que interactúan con estos paisajes residuales, ya que enseguida los hacen recordar momentos, acontecimientos ligados a sus trayectorias biográficas-, se trata más bien de interpelar ese paisaje residual desde el componente emocional que les evoca, pero interrogando el tiempo presente, no ya lo que se perdió, sino el hacer con lo ya perdido, con lo que ya no puede ser restaurado, con esos vestigios, que necesitan ser activados desde un tiempo presente.

A fin de cuentas, no se trata de interpelar al paisaje residual por lo que pudo llegar a ser y no fue, sino más bien con potenciar un «des-hacer poético»; descubrir en lo inútil, lo descartado, una capacidad de accionar una reutilización simbólica desde la praxis artística y un hacer cotidiano, que entienda la comunión entre la vida/muerte que abrigan los paisajes residuales, desde su condición como reservorios de la biodiversidad de las especies.

Entonces, más que respuestas absolutas, nos hemos adentrado en interrogantes con diversas respuestas posibles. ¿Qué hacemos con estos paisajes residuales, los preservamos desde las lógicas de la museificación? ¿Los entendemos como espacios de la inclusión/exclusión social? ¿Los dejamos ingresar al imaginario estético que inunda la sociedad del espectáculo de Guy Debord? ¿Los percibimos como un elemento inactual en nuestras sociedades, como una «ruina al revés» e incentivamos el «des-hacer poético»? ¿Podrían funcionar como una lectura de nuestras sociedades contemporáneas ya no desde una mirada romántica sino reflexiva sobre el tiempo que vino «después de»?

6.1 Conclusión I: El paisaje residual como plataforma discursiva en el arte para enjuiciar la realidad social

Tomando en cuenta la respuesta a la hipótesis 1. Se debe decir que cada artista trazó su propia ruta, su mirada cuestionadora sobre su contexto, incluso no siendo conscientes de que estaban tomando como escenario discursivo a los paisajes residuales y las categorías colindantes asociadas a estos. Si bien cada uno de ellos, no parte del concepto de paisaje residual, sus obras si toman como escenario diversos paisajes residuales de Cuba para abordar problemáticas de crítica sociourbana. Con las obras del artista visual cubano, Carlos Garaicoa nos aproximamos a los conflictos sobre la destrucción/construcción entendiendo a los paisajes residuales como una ruina en disputa, y esos imaginarios de programas constructivos para viviendas en Cuba, que han quedado inconclusos, y le otorga con su mirada artística un aliento de esperanza. Alain Cabrera, persigue dotar a los paisajes residuales que habitan en barriadas de La Habana, ese valor estético negado por la ciudadanía desde una composición a lo Mondrian. Reinaldo Cid, con su obra pretende develar esos silenciamientos de zonas sensibles de la historia de la nación cubana, que otrora sembraron ideales de progreso social y desarrollo científico tecnológico, y que ahora yacen olvidadas y condenadas a su finitud.

También a los artistas les interesa activar vestigios que subyacen en estos paisajes residuales, y su conexión con la memoria afectiva del lugar. En el caso de artistas como Marcel Molina, encuentra en los propios testimonios de los exobreros de los centrales azucareros junto a la visualidad de ese paisaje residual industrial, la manera de interpelar al tiempo y la memoria que habita en estos espacios. Alfredo Sarabia le imprime vida a esa otrora maquinaria industrial ligada a la producción azucarera, desde las relaciones afectivas entre su visión como artista y las relaciones autorreferenciales que imprime a sus composiciones, desde la ambigüedad y el extrañamiento. Ricardo G. Elías encuentra en el silencio y lo atemporal de sus imágenes de los centrales azucareros desarticulados, un espacio de reflexión sobre nuestro propio presente. Rachel Valdés descubre en los complejos deportivos de su infancia esas relaciones afectivas con sus imaginarios de la niñez que han quedado en el pasado e intenta activar desde el presente. Duniesky Martin propone un juego intertextual entre pasado y presente, en el que ambos intentan dar luces sobre sueños y frustraciones de ese tiempo que vino «después de» la destrucción. Alejandro Campins, no percibe a los paisajes residuales como espacios muertos, sino que

los entiende como espacios duales entre la vida y la muerte, tal como si fuera una «ruina al revés», donde lo atemporal y lo inmanente construyen una relación metafísica inigualable. Tatiana Mesa y Dania Sanabria, encuentran en la operatoria de la reutilización simbólica de elementos que habitan en los propios paisajes residuales, el recurso artístico ideal para otorgarle nueva vida a esos espacios aparentemente llenos de no vida. Y es la obra de Adrián Milanés, la que abre o cierra nuevas interrogantes sobre la posibilidad de entender a los paisajes residuales como reservorios de una biodiversidad, que se debe conservar y proteger desde un «des-hacer poético», entre un diálogo equilibrado entre el ser humano y la naturaleza, entre lo humano y lo no humano.

6.2 Conclusión II: La huella emocional del paisaje residual

En cuanto a la respuesta a la hipótesis 2 se debe partir de que la conjunción de experiencias de talleres en la Universidad de Granada, España, bajo la conducción y guía de la profesora María Isabel Soler Ruiz, y la trayectoria profesional como docente en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, de la autora de esta tesis, facilitó la realización de trabajos de naturaleza artística que abrieran las posibilidades de interpretación de paisajes residuales de Cuba. De ahí que esta investigación también asumió el viraje performativo en las humanidades, donde la mirada del historiador del arte y el artista confluyen en un proceso de investigación/creación artística que nace de la propia naturaleza de la producción simbólica, y de un «hacer, un leer y contextualizar», capaz de generar un conocimiento reflexivo, situado y en diálogo directo con nuestros marcos experienciales y contextos de interacción social y desde un pensamiento decolonizador.

En los años 2021 y 2022, surgieron cartografías subjetivas realizadas en La Habana, y algunas de estas, formaron parte de colaboraciones artísticas en proyectos y eventos auspiciados por Cuba y España como la Bienal de La Habana (2021) o el II Congreso Virtual CIVARTES (2022). De esta manera, surgieron propuestas artísticas colaborativas como *Resiliencia urbana* (Beltrán, Braida y Caraballo, 2021), *Raíces en formación. Micropaisajes* (Soler y Caraballo, 2022), *Reflejos de lo intangible* (Garra, Soler y Caraballo, 2022). Con estas prácticas artísticas colaborativas entre colegas artistas se potenció desde el juego con el azar, lo lúdico (objeto espejo), la prueba y el error, lo colaborativo, la virtualidad, la unidad en lo diverso, el caminar como ejercicio interpretativo del mundo, lo cartográfico y la praxis artística, un diapasón de miradas plurales a los paisajes residuales y a los residuos corporales que ellos dejan en nosotros y

a su vez nosotros en estos. Estos proyectos artísticos pudieron ser publicados, por lo cual representó que fueran entendidos como obras, y como ponencias, en función de sus dinámicas de circulación.

De igual modo, el año 2023, la autora de esta tesis, comprendió que de alguna manera su contacto directo con jóvenes artistas visuales cubanos, demandaba saber cuáles podrían ser las posibles lecturas sobre paisajes residuales de la propia ciudad que comparten. Fue así que nació el Laboratorio Artístico, con el cual se amplió la noción de paisaje residual a partir de las propuestas simbólicas de cada artista participante. El paisaje residual funcionó como una plataforma discursiva capaz de potenciar un pensamiento crítico sobre la sociedad cubana contemporánea y sus disímiles contradicciones e incertidumbres captadas desde un talento artístico joven que se impone sin ningún tipo de prejuicio. De este Laboratorio Artístico surgieron *Cartografías subjetivas de espacios residuales en La Habana*, *Cartografías subjetivas de itinerarios urbanos cotidianos*, *Cartografías subjetivas del residuo*, *Cartografías subjetivas de emociones* y *Cartografías subjetivas del deseo*, potenciadas por la autora de esta investigación. Estas se desgajan de la interpretación de las obras realizadas en el marco de este Laboratorio Artístico, de la conexión de experiencias, visiones de mundo, y una mirada microsociológica a territorios transitados de La Habana, y cartografiados desde la dimensión subjetiva del arte.

6.3 Conclusión III: La cartografía subjetiva, como herramienta sociopolítica para la visibilización del paisaje residual relegado

En cuanto a la respuesta de la hipótesis 3, se debe partir que todas estas paradas en el itinerario, fueron configurando la creación de cartografías subjetivas de paisajes residuales de Cuba mediante una mirada autoetnográfica. Para la autora de esta investigación, haber nacido en un país como Cuba, en plena crisis estructural como fue el Periodo Especial en el año 1991, y continuar esta crisis con nuevos matices y rasgos hasta la actualidad, implica estar rodeada desde la infancia por paisajes residuales que son testimonio vivo más que de la propia historia de vida de la investigadora, de la historia de una nación, que se reinventa cada día. Si en las sociedades capitalistas de acento neoliberal, la estética consumista, el acelerado crecimiento tecnológico y la especulación inmobiliaria, entre otros factores, inciden en la aparición continua de paisajes residuales; en Cuba los paisajes residuales, nos ayudan a tejer la cartografía de una nación con ideales de progreso, y bienestar económico y social estancados, en pausa, congelados en un tiempo presente.

La cartografía subjetiva que se realizó en esta investigación doctoral se valió del caminar, la imagen, el texto, el collage, lo narrado, que como un todo, conforman el itinerario en búsqueda de imaginarios socioculturales sobre ese tiempo topológico que habita en estos paisajes residuales. Hemos tratado de propiciar lecturas de ese texto cultural que vendría a ser cada paisaje residual descubierto, basado en el principio de una «experiencia de exterioridad» heredada de la cartografía subjetiva propuesta por la artista visual cubana María Victoria Portelles, que posibilite generar conocimientos desde lo afectivo, lo vivencial, el «sentipensar» de Fals Borda, donde lo emocional y lo racional van de la mano. En la misma medida que se cartografían paisajes residuales como un hospital, una barriada, una piscina, un balneario, un espacio natural anclado en la vivencia personal de la historiadora del arte/artista protagonista de esta investigación, se está cartografiando desde una mirada micro, imaginarios de una nación que están invisibilizados, ya sea por el propio sujeto en su andar cotidiano, como por el sistema que les permite existir desde el anonimato. Son imaginarios que nos hablan de sueños, esperanzas de un pueblo depositadas en proyectos sociales, educativos y de desarrollo económico. Y no es que se hayan perdido completamente, pero estos paisajes residuales reflejados desde la mirada del arte propuesta por artistas visuales cubanos en diálogo con artistas internacionales, y en especial desde la mirada autoetnográfica de la investigadora, ponen de relieve estados de crisis, no solo de naturaleza económica sino, en especial, espiritual ante sentimientos encontrados como angustia, pesar, fracaso ante lo perdido, resignación o anestesiamiento social.

En cada uno de los espacios recorridos en este itinerario se depositaron sueños y esperanzas de futuro. Pero, como paisajes residuales, ya no nos hablan del pasado que fue sino también de preguntas que yacen en el tintero: ¿hacia dónde vamos? ¿Cuál es la nueva ruta a seguir? ¿Cuál es la sociedad que deseamos alcanzar?

Se necesita del trazado de estrategias artísticas más allá de esta investigación doctoral para que nos ayuden a responder a estas interrogantes. De ahí que se haya pensado que esta investigación es una parada en un itinerario mucho más largo. Un itinerario que tiene concebido la realización de una residencia artística en Granada, España, para entender imaginarios socioculturales de esta ciudad, y contrastarlos desde una mirada artística con los cartografiados en La Habana. También se tiene previsto realizar un seguimiento a los egresados del Laboratorio Artístico realizado en el ISA para seguir construyendo juntos otras miradas posibles a esos paisajes residuales de una ciudad como La Habana que nos deleve posibles respuestas a esas interrogantes planteadas.

B6. Conclusiones

Cada una de estas acciones que serán ejecutadas a futuro, son otra muestra fehaciente de que, desde el instrumental teórico y una práctica artística autoetnográfica y colaborativa, es posible repensar los sueños, esperanzas y frustraciones de una nación como Cuba, descubriendo en los paisajes residuales un escenario idóneo que nos invita a la reflexión sobre nuestro pasado, presente y futuro.

B7. Bibliografía

- Abad, Cristian Restrepo (2019). Reapropiación de la Naturaleza desde las resistencias en Abya Yala. En: Eduardo Andrés Sandoval Forero. Fernando Proto Gutiérrez. José Javier Capera Figueroa (Coords.). *Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano*. Tomo II.0020. Estudios Descoloniales y Epistemologías del Sur Global. pp. 19-75. *Revista CoPaLa & Red de Pensamiento Decolonial*. Tomo II. <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/427.pdf>
- Abaroa, Eduardo. (2012). *Destrucción total del Museo de Antropología de México*. [Fotografía]. Noticias 22 Digital. <https://noticias.canal22.org.mx/2017/11/22/abaroa-culmina-la-destruccion-total-del-museo-nacional-de-antropologia/>
- Adams, Robert. (1973). *Mobile home, Jefferson County, Colorado*. [Fotografía]. The Place We Live. <https://www.lensculture.com/articles/robert-adams-the-place-we-live>
- Adler, Jazmín. (2018). Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo. *Index, revista de arte contemporáneo*, (5), 92-101. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6514171>
- Alba Dorado, María Isabel (2016). *Paisajes industriales: utopías del pasado, recuerdos del futuro*, *Revista 180. Arquitectura, Arte y Diseño*. (38), pp.. 1-8. <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/314>
- Alcaina Romaní, Lucía. (2016). *El paisaje entrópico como subversión: génesis en el arte de los años sesenta y reciclaje en la actualidad* [Tesis de maestría, Universidad de Barcelona]. Repositorio Institucional Diposit.ub.edu. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/100554/1/TFM%20Alcaina%20Romani%20Lucia.pdf>
- Alfonso, Jairo. (2015). S/T. [Fotografía]. Artizar. <https://artizar.es/artwork/JA1010/>
- Alonso, Ángel. (2011). Alain Cabrera, Piet Mondrian y el entorno urbano. *Noticias de Arte Cubano*. No. 12, 14-15.
- Alonso Coro, Verónica. (2018). *La arquitectura del ocio en la Playa de Marianao. Una mirada a tres clubes de su litoral* [Tesis de grado, Universidad de La Habana]. Biblioteca de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana.
- Amarante, Bruno. (2013). A estética da ruína como poética. [Tesis de maestría, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositorio institucional. UFMG. <chrome->

- extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9B8FWU/1/monografia_bruno_amarante_baixa.pdf
- Antelmo, Nadal. (2007). *De la serie Detritus. Chatarra Dulce*. [Fotografía]. Sr. Corchea. <https://elsrcorchea.com/nadal-antelmo-modela-la-palabra-y-la-imagen/comment-page-1/>
- Antón, Daniel, (comunicación personal, 25 de marzo de 2022).
- Álvarez Rodríguez, Maylan. (2013). *La callada molienda*. Ediciones La Memoria; Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Álvarez, Evelynn. (2020, 9 de noviembre). #Reinicioenfrio con Dania González Sanabria. *Challenges del arte emergente*. <https://www.hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/challenges-del-arte-emergente/dania-gonzalez-sanabria/>
- Alÿs, Francis. [FrancisAlÿs]. (2015, 8 de octubre). *El silencio de Ani* [Archivo de video]. Francis Alÿs. The Silence of Ani. Vimeo. <https://vimeo.com/141804238>
- Apolonio, Laura. (2020). El cuerpo es el corazón del mundo. Entrevista a David Le Breton. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. 32 (3), 829-834. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.68988>
- _. El nomadismo latente de la ciudad sedentaria. Entrevista a Francesco Careri. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. 33(4):1473-1479. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.76225>
- _. (2018). La mente a 4Km/h. Caminar como propulsor del pensamiento creativo. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, (6), 118-134. <http://www.revistadocrea.com>
- _. (2022). "El primer situacionista fue Dante Alighieri". Entrevista a Stalker. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. 34(4), 1631-1638.
- _. (2022). *Proyecto para Mapa de Bolsillo. (Inspirado en el Crumpled Map de Palomar Design Company)*. En: El potencial creativo de caminar. Una investigación teórica y artística para la revalorización del caminar [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional Digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/80565>.
- _.(2022). *El potencial creativo de caminar. Una investigación teórica y artística para la revalorización del caminar* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional Digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/80565>.
- Aragón, Milton y Vázquez Rodríguez, Gerardo. (2017). El imaginario de lo decante y la ruina de la modernidad. De lo sacro a lo profano. *El Genio Maligno: revista de*

- humanidades y ciencias sociales. (21), 20-25.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6678050>
- Arañó Arencibia. (2015, 12 de mayo). Montañas con una esquina rota.
<https://artoncuba.com/blog-es/montanas-con-una-esquina-rota/12 mayo>.
- Arden, Roy. (1999). *Terminal City*. [Fotografía]. MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/94650>
- Arce, Dayann. (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA. Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo. Arte Informado Espacio iberoamericano del arte. (2021, 11 de enero). *Alejandro Campins Fleita y Rosell Meseguer, entrevistados por Pablo Ángel Barrios Martínez* [Archivo de video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=WR136qDJRTs>
- Arthus-Bertrand, Yann. [Culturetheque IFRU]. (2015, 25 de junio). *Home*. [Archivo de video]. HOME - Yann Arthus-Bertrand (French version). Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=w1BTdtagKvs>
- Asensio Fernández, J. Antonio y Callejón Chinchilla M. Dolores (Coords.). (2021). Lux Hominum. Festival de Arte y Luz. Asociación of Acción Social y Arte (AASA). Jaén. <https://www.europapress.es/andalucia/noticia-lux-hominum-jaen-reune-artistas-profesores-estudiantes-abordar-luz-elemento-creacion-artistica-20211211152149.html>
- Augé, Marc. (1992). *Los «no lugares» Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- _(1998). *Las formas del olvido*. Editorial Gedisa. _.
- (2003). *Tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa.
- Avilés Arias, Francisca. (2020). *Prácticas del caminar: la ciudad entramada en la experiencia sensible del recorrido cotidiano* [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Repositorio Institucional. Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/50040>
- Baczko, Bronislaw. (1984). *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*. Payot.
- BAG 4th: International Arts Festival. (2021, 6 de mayo). *Facultad de Bellas Artes*. Universidad de Granada. <https://bellasartes.ugr.es/facultad/noticias/bag-4th-international-arts-festival>

- BAG 4th. International Art Festival. Exposiciones «Intimidad Exterior/Outer Intimacy» y «Miradas Cruzadas». (2021). *Canal URG*. <https://canal.ugr.es/evento/bag-4th-international-art-festival-exposiciones-intimidad-exterior-outer-intimacy-y-miradas-cruzadas/>
- Bachelard, G. (1964). *The Poetics of Space*. Beacon Press.
- Baltz, Lewis. (1974). *South Wall, Mazda Motors, 2121 East Main Street, Irvine*. [Fotografía]. The New Industrial Parks near Irvine, California. <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/11/nature-reorganized/176/the-new-industrial-parks-near-irvine-california>
- Barrios Martínez, Pablo Ángel. (2021, 13 de enero). El bunker como excusa. Analogías y diferencias en la obra de Rosell Meseguer y de Alejandro Campins. *Arte Informado*. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/el-bunker-como-excusa-194831>
- Barthes, Roland. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- _. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Batista, Jany. (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA.
- Bauman, Z.. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- _. (2005). *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Becher, Bernd & Hills. (1966-1997). *Winding Towers, GB*. [Fotografía]. Bernd and Hilla Becher: Industrial Visions. <https://www.studiointernational.com/bernd-and-hilla-becher-industrial-visions-review-national-museum-cardiff>
- Beltrán Navarro, Cristina, Braidá Espinosa, María Zélidéh y Caraballo Fuentes, Anabel. (2021). *Resiliencia urbana*. [Fotografía]. Cortesía de las Artistas
- Beltrán, Marirosa. (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA.
- Sauri. (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA.
- Bello, Roxana. (2023). (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA.
- Bergera Serrano, Iñaki. (2011). *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011: curso de verano Universidad de Zaragoza*. Jaca, del 28 al 30 de junio. pp. 14-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3839573>
- Benítez, Antonio Rojo. (1988). *La Isla que se repite*. Editorial Casiopea.
- Berque, A. (1995). *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Editions Hazan.
- _. (2009). *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.

- Berruete Martínez, Francisco. (2015). *Vacios urbanos en la ciudad de Zaragoza (1975-2010). Oportunidades para la estructuración y continuidad urbana* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. Repositorio Institucional. Archivo Digital UPM. <http://oa.upm.es/36549/>
- Berazaín, Adrián. (2010). (2020, 26 de abril de 2020). Adrián Berazaín -Te acuerdas (con letra) (Álbum como los locos). [Archivo de video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=WzHqbLON0vE>
- Besse, J. (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva.
- Bisbal Grandal, Ignacio. (2016). *El estudio del paisaje por medio de la fotografía. Desarrollo de una metodología interpretativa* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. Repositorio Institucional. Archivo Digital UPM. <http://oa.upm.es/40527/>
- Bit Chakoch, Ana Lucía y Girardi Callafa, Vicente. (2017). *Mediaciones entre paisaje y arte urbano: abordaje desde los terrain vague en la ciudad de Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Geografía. pp.1-15. https://www.academia.edu/34365867/MEDIACIONES_ENTRE_PAISAJE_Y_ART_E_URBANO_Bitchakoch_Girardi_2017
- Burke, Edmund (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (Menene Gras Balaguer, trad.). Tecnos. (Original publicado en 1756)
- Burtynsky. Edward. (2010). *Stepwell #4 Sagar Kund Baori, Bundi, Rajasthan, India*. [Fotografía]. All About Photo. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/62/edward-burtynsky>
- Blanco Arroyo, María Antonia. (2015). *El paisaje transformado: un enfoque multidisciplinar a través de la fotografía contemporánea* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. Repositorio institucional. idUS. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/32970>
- Bleda y Rosa. (1992 y 1995). *Campos de fútbol*. [Fotografía]. Valencia Plaza. <https://valenciaplaza.com/bleda-y-rosa-fotografos-del-fragmento>
- Blackmore, Lisa. (2017). Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya. Cuadernos de Literatura. 21(42), 255-277. <http://revistas.javeriana.edu.co>

- Bravo, Viviana y Aguilera, Carolina. [Foro Urbano]. (2016, 23 de diciembre). *Las ruinas de la modernidad* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=k1iGx_dothA
- Brinckerhoff Jackson, John. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva.
- Cabrera, Alain. (2009). *Mondrian en La Habana*. [Fotografía]. ArtCrónica. <https://www.artcronica.com/directorio/artistas/alain-cabrera-fernandez-art/attachment/02-7-2/>
- _(comunicación personal, 14 de diciembre 2021)
- Cabrera Salort, Ramón. (2010). *Rutas de Orientación. Sobre tesis de producción/creación*. [Manuscrito no publicado]. Facultad de Artes Visuales. Universidad de las Artes, ISA.
- Cabrera, Rosa. (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA.
- Campins, Alejandro. (2013). *Secadero*. [Fotografía]. Alejandro Campins. <https://www.alejandro-campins.com/>
- _(2015). *De la serie Detroit. Eastown Theater*. [Fotografía]. Alejandro Campins. <https://www.alejandro-campins.com/>
- _(2016). *Declaración pública*. [Fotografía]. Alejandro Campins. <https://www.alejandro-campins.com/>
- _(2017). *Untitled, de la serie Letargo*. [Fotografía]. Alejandro Campins. <https://www.alejandro-campins.com/>
- _(comunicación personal, 24 de septiembre de 2022)
- Canal Caribe. (2021, 22 de octubre). Contaminación visual en Cuba: ¿por qué evitarla? [Archivo de video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=0kNH9qaXwpI>
- Capellán, Tony. (1996). *Mar Caribe*. [Fotografía]. Risdmuseum. <https://risdmuseum.org/art-design/collection/mar-caribe-caribbean-sea-200510>
- Carballo Fuentes, Anabel. (2020). *Alfredo Sarabia Fajardo: sus paisajes residuales* [Tesis de maestría, Universidad de Salamanca]. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca.
- _(2021). Paisaje residual: espacio de inclusión/exclusión social en la cinematografía cubana. En: Romina Grana (Coord.). *Discursos, mujeres y artes: ¿construyendo o derribando fronteras?* pp. 732-754. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=5604111>

- Caraballo Fuentes, Anabel. (2022). *Viaje autoetnográfico. Desde una cartografía subjetiva*. Ensayos Intermitente. Editorial Tres Salas.
- _.(2023). Tejer la identidad desde la cartografía subjetiva de paisajes residuales. En: Cueva Ramírez, María Lorena; Caballero Caballero, Jesús; Moreno García, Pedro Ernesto y Martínez Herrera, Alicia. (Ed. Y Coords.). *Disolver fronteras para el entendimiento: las artes y la educación artística como catalizadores*. pp. 31-42. Asociación Cultural Acción Social y Arte (AASA). <https://www.civartes.com/aasa>
- Caraballo, Anabel y Soler, Isabel. [Anabel Caraballo e Isabel Soler]. (2021, 2 de noviembre). *Anabel Caraballo & Isabel Soler Raíces en formación Micropaisajes 14 Bienal de La Habana* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yDkFYbLO5SE>
- Careri, Francesco. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Carralero Díaz, Isabel. (2019). *Representaciones, transformaciones e intervenciones en el paisaje de ruinas de Roma a Passaic* [Tesis doctoral, Universidad Complutense]. Repositorio institucional. <https://eprints.ucm.es/55800/1/T41177.pdf>
- Cárdenas Tauler, Rafael Ángel. Cuando su majestad el azúcar arribó al Nororiente cubano...*História e Economía Revista Interdisciplinar*. 14(1), 15-30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7441483>
- Caro, Lidia. (2021. 10 de marzo). Bleda y Rosa, fotógrafos del fragmento. *ValenciaPlaza* <https://valenciaplaza.com/bleda-y-rosa-fotografos-del-fragmento>
- Carro, Susana. (s/f). Mirando a Natalia Pastor. *Mujeres Mirando a mujeres*. <https://mujeresmirandomujeres.com/natalia-pastor-entre-la-huida-y-la-permanencia/>
- Castellanos León, Israel. (2004). Yo era...Pero yo soy todavía, *Artecubano*, no. 2, 76-85.
- Castoriadis, Cornelius. (1997). El Imaginario Social Instituyente. *Revista Zona Erógena*. (35). <https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>
- Cepero, Iiana. (2001). Límites de lo incierto. Aproximaciones a las nuevas poéticas en la fotografía cubana, *Artecubano*, no. 1, 62-66.
- Charla y cine con Carmen Rivero. (2019, 9 de octubre). EXIT. Atlas de los cines habaneros. *La Empírica*. <http://laempirica.blogspot.com/2019/10/charla-y-cine-con-carmen-rivero-exit.html>
- Chijona, Gerardo. (2010). Boletó al paraíso.[Video].<https://endac.org/encyclopedia/boletó-al-paraiso/>

- Cid, Reinaldo. (2021). *De la serie Blindsight*. [Fotografía]. Cortesía del Artista
 _(comunicación personal, 25 de febrero de 2023).
- Cine Cubano en Cuarentena. (2020, 31 de marzo). *La Obra del Siglo* (ficción). *Rialta*.
https://rialta.org/aiovg_videos/la-obra-del-siglo/
- Clément, Gilles. (2004). *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Editorial Gustavo Gili. Colorado
- Nates, Oscar. (2013, 29 de septiembre). El paisaje industrial de Bernd & Hilla
 Becher. Oscar en Fotos. <https://oscarenfotos.com/2013/09/29/el-paisaje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/>
- Conlon, Donna y Harker, Jonathan. (2013). *Efecto dominó*. [Fotografía]. Espacio Mínimo.
<https://www.espaciominimo.es/donna-conlon-jonathan-harker/>
- Costa, Matías. [Áqaba Media]. (2021. 19 de enero). *Solo*. [Archivo de video]. “SOLO -
 Matías Costa” - Proyección para exposición Sala Canal Isabel II - ESPACIO
 CUBIERTA – PANORÁMICO. Vimeo. <https://vimeo.com/502193603>
- Cultura Granada. (2019, 3 de octubre). *EXIT Atlas de los cines habaneros CARMEN
 RIVERO*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=F1Q5OgxqvWg>
- Curzio de la Concha, Claudio. (2008). El origen y las características de los fragmentos
 urbano-públicos residuales. *Cuadernos Geográficos*, 42 (-1), 53-82.
<https://www.redalyc.org/pdf/171/17112052003.pdf>
- Davies, John. (1983). *Agrecroft Power Station, Salford*. [Fotografía]. Deutsche Boerse
 PhotographyFoundation <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/john-davies.php>
- Davis, Annalee. (2016). *Sweeping the Fields*. [Fotografía]. Annalee Davis. <https://annaleedavis.com/>
- _(2021). *A Walker's Diary - An Effort at Disalienation*. [Fotografía]. Annalee Davis
<https://annaleedavis.com/archive/walkers-diary>
- Debord, Guy. (1957). *The Naked City, (Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes
 en psychogéographie)*. [Fotografía]. Frac-Centre. <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/debord-guy/the-naked-city-64.html?authID=53&ensembleID=705>
- De Certeau, M., (2000). *La invención de lo cotidiano*. Volumen 1: Artes de hacer.
 Iberoamericana. (Original publicado en 1996)
- Delgado, Manuel. (2005). *Elogi del vianant. Del “model Barcelona” a la Barcelona real*.
 Barcelona, EDICIONS DE 1984.

- _. (2007). *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.
- Delgado Morales, Néstor. (2018). *La ciudad intertextual. La producción de Vancouver en la obra de Roy Arden y Jeff Wall* [Tesis doctoral, Universidad de La Laguna]. Repositorio institucional. RIULL. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=5gDguNOwYeI%3>
- Delgado Serrano, Susana. (2017). *Gran Prior #3*. [Fotografía]. La huella en la representación del territorio a través de la fotografía. *Fotografía española de 2004-2016* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositorio institucional. GREDOS. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/150754/PDF_DelgadoSerranoS_Fotograf%C3%ADa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- _. (2022). *La huella en la representación del territorio a través de la fotografía. Fotografía española de 2004-2016* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositorio institucional. GREDOS. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/150754/PDF_DelgadoSerranoS_Fotograf%C3%ADa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Del Pino, Dannys. (2017). *Anuncio del Muelle de Santa Clara retornando en uno de los espigones del edificio de la Aduana de la Bahía de la Habana*. [Fotografía]. *Arte Informado*. <https://www.arteinformado.com/galeria/dany-del-pino-rodriguez/anuncio-del-muelle-de-santa-clara-retornando-en-uno-de-los-espigones-del-edificio-de-la-aduana-de-la-bahia-de-la-habana-35753>
- Del Prado Néstor. (2018, 12 de septiembre). Escuelas vocacionales, instituciones indispensables. *Cubadebate* <http://www.cubadebate.cu/opinion/2018/09/12/las-escuelas-vocacionales-instituciones-indispensables/>
- Del Río, Víctor (2007). El caso Vancouver. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, (230-231), pp. 158-175. <http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/El%20caso%20Vancouver.pdf>
- _. (2010). Lugar y amnesia, paisajismo fototextual en el arte del concepto. *Pliegos de Yuste. Revista de cultura pensamiento europeo*, (11-12), 125-130. <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/139-144.pdf>
- De Solá-Morales, Ignasi. (2002). *Territorios*. Gustavo Gili.
- Del Vecchio, Alejandro. (2018). Residuos y reciclaje en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez. En: Adriana López-Labourdette, Isabel Quintana, y Valeria Wagner.

- (Coords.). Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y el Caribe. pp. 199-209. *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento Crítico y estudios literarios latinoamericanos.* (17), 199-209. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v17-del-vecchio>
- _. (2019). Imaginarios, obras y autores en la literatura latinoamericana. La Cuba poscomunista... ¿un parque temático? Imaginarios utópicos y contrautópicos en La Habana literaria. *Culturas Debates y perspectivas de un mundo en cambiono.* (13), 21-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8061406>
- _. (2021). De la utopía revolucionaria a la pornotopía sadiana: espacios heterotópicos en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez. *Artifara. Revista da linguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas.* 21(2), 43-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8401225>
- Denes, Agnes. (1982). *Wheatfield – A Confrontation, Downtown Manhattan–The Harvest.* [Fotografía]. Agnes Denes: Wheatfield–A Confrontation And Its Monumental Legacy. <https://circa.art/wheatfield-a-confrontation-and-its-monumental-legacy/>
- Deren, Maya y Hammid, Alexander. (1943). *Meshes of the Afternoon.* [Fotografía]. Cine Saturno. <https://cinemasaturno.com/cinefilos/meshes-of-the-afternoon/>
- Díaz Cruz, Nataly Alexandra. (2015). *Análisis del paisaje residual en Bogotá. Ejes de Transmilenio. Avenidas El Dorado, Fernando Mazuera, Caracas y Norte Quito Sur* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio institucional. BDigital. <http://www.bdigital.unal.edu.co/51472/>
- _. (comunicación personal, 5 de mayo 2020)
- Díaz Vilches, Noemí. (2012). Paisajes. *Noticias de ArteCubano sobre Coleccionismo*, no. 10, 11.
- Diz, Carlos. (2015). *Políticas y tácticas del cuerpo: retablos de la ciudad activista.* Director: Enrique Couceiro Domínguez [Tesis doctoral, Universidad da Coruña]. Repositorio institucional.RUC. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/16405/Diz_Carlos_TD_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Douglas, Stan. (1996-1998). *Michigan Theatre-Garage (1996-98).* [Fotografía]. En: David Moriente. *Visiones urbanas: La ciudad como crisol en el arte.* Scripta Nova.

- Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. 15(352), 2011.
<https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm>
- Dulzaides, Felipe. (1999-2015). *La próxima vez que llueva el agua va a correr*. [Fotografía]. Instagram del Artista.
- Durruthy, Isachi y Valderrama, Liset. (2014). Fotografía cubana contemporánea: ¿el mapa cambia de color?, *Noticias de ArteCubano*, no. 3, 15.
- Edensor, Tim. (2005). *The Contemporary Uses of Industrial Ruins en Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*. Berg. Oxford.
- Edensor, T. (2005). *Industrial ruins: spaces, aesthetics and materialities*. New York: Berg.
- Edensor, T. (2008). Walking through ruins. En: T. Ingold & J. Lee Vergunst (Eds.), *Ways of walking*. pp. 123-142. Hampshire: Ashgate.
- Edensor, T. (2011). Materiality, time and the city: the multiple temporalities of building stone. En: J. Rugg & C. Martin (Eds.), *Spatialities: the geographies of art and architecture*. pp. 35-52. Chicago: University of Chicago Press.
- Edensor, Tim. (2013). Reckoning with ruins. *Progress in Human Geography* 37(4) 465-485. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/258175652_Reckoning_with_ruins
- El exceso de azúcar produce amargor. (2023, 8 de mayo). *Facultad de Bellas Artes*. Universidad de Granada. <https://bellasartes.ugr.es/facultad/noticias/el-exceso-azucar-produce-amargor>
- El exceso de azúcar provoca amargor*. (2023). Exposición colectiva en Fábrica del Pilar, Granada, España. [Fotografía]. Cortesía del Artista Octavio Irving Hernández. CN2
- Eliasson, Olafur. (1993). *Beauty*. NIUS. [Fotografía]. https://www.niusdiario.es/cultura/artes/olafur-eliasson-naturaleza-viva-toma-museo-guggenheim-bilbao_18_2898795243.html
- Equipo Editor. (2019). Desmantelamiento cultural y operación turística entre los vestigios de las zonas en desindustrialización. En: *Arte y Desindustrialización. Encuentro Internacional*, Lota, Chile, 6-11. https://www.academia.edu/42147550/Arte_y_Desindustrializaci%C3%B3n_2019
- Espinosa, Magaly. (s/f). Marcel Molina. Réplica (la historia, repitiendo la imagen. La obra en grabado de Marcel Molina. *CdeCubaArtMagazine* <http://cdecubaartmagazine.com/es/marcel-molina/>

- Espinoza Rivera, Gabriel Esteban. (2021). Apuntes para una discusión de la ruina. *URBS: Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*. 10 (2), 35-47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7665233>
- Exit. Atlas de los cines cubanos habaneros, de la fotógrafa Carmen Rivero, en La Empírica. (2019, 3 de octubre). El Independiente de Granada <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/exit-atlas-cines-cubanos-habaneros-fotografa-carmen-rivero-empirica>
- Fernández Álvarez, Paula. (2020). *Habitar la Ruina. Repensar el pasado industrial desde el presente posindustrial* [Tesis de grado, Universidad Complutense]. Repositorio institucional. DOCTA. <https://docta.ucm.es/entities/publication/e6a8b371-27d6-4cc0-b1d3-b7f69b822ea3>
- Fernández Morillas, Antonio Manuel. (2022). *Fotografía, arquitectura y educación. Una investigación basada en las artes visuales para una didáctica de la experiencia arquitectónica* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. Digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/75612>
- Fernández Seoane, Antonio. (2014, 23 de noviembre). *Los “centrales” de Marcel Molina*. <https://artoncuba.com/articulo/los-centrales-de-marcel-molina/>. 23 noviembre.
- Fernández Seoane, Antonio. (2019, 12 de agosto). *Peliaguda prueba en el arte del grabado de Marcel Molina Martínez*. <https://radiomusicalnacional.wordpress.com/2019/08/12/peliaguda-prueba-en-el-arte-del-grabado-de-marcel-molina-martinez/>
- Ferreiro, Diana. (2015, 14 de mayo). *Arte en una fábrica de bicicletas*. <https://oncubanews.com/cultura/artes-visuales/arte-en-una-fabrica-de-bicicletas/>
- Figueredo Reinaldo Oscar, Rubio Leysi y Pérez, A., Irene. (2018, 21 de febrero). Vocacionales: La Lenin, ¿tiempo de definiciones? (+ Fotos y Video). *Cubadebate*. <http://www.cubadebate.cu/especiales/2018/02/21/vocacionales-la-lenin-tiempo-de-definiciones-fotos-y-videos/>
- Fleites, Alex. (2022). Ojo al visor: Ricardo G. Elías. “El azúcar hizo que Cuba pareciera rica y estable en algunos momentos de su historia, para mostrar en otros su vulnerabilidad”. *Oncubanews*. <https://oncubanews.com/opinion/columnas/de-otro-costal/ojo-al-visor-ricardo-g-elias/>

- Faustino, Didier. (2015). *Exploring dead buildings 2.0*. [Fotografía]. DeZeen. <https://www.dezeen.com/2015/06/15/didier-faustino-cuba-school-of-ballet-ruin-havana-biennial-cuba-cage-mounted-device-film/>
- Fernández Eligio (Tonel), Antonio. (1993). *Mundo soñado*. Antonio Eligio Fernández Tonel. <https://www.bellasartes.co.cu/obra/antonio-eligio-fernandez-tonel-la-habana-1958-mundo-sonado-1995>
- Fernández Milanés, Adrián. (2018). *Sin Título No. 17*. [Fotografía]. Lensculture. <https://www.lensculture.com/projects/1047349-pending-memories>
- _. (2018). *Sin título. De la serie Memorias pendientes*. [Fotografía]. Lensculture. <https://www.lensculture.com/projects/1047349-pending-memories>
- Foucault, Michel. (1967). Des espaces autres. (Conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, MoU·ement, Continuité*, n.º 5, octubre 1984, pp. 46-49).
- Folch Ramón, Bru Josepa. (2017). Ambiente, Territorio y paisaje. valores y valoraciones. Barcino / AQUAE Fundación.
- Fulton, Hamish. (2011). *Mountain Skyline. 28 pieces of wood. Nepal*. [Fotografía]. Galleri Riis. <https://galleririis.com/exhibitions/196#works/3905>
- Gaillard, Cyprien. *Conical Carins (251/261) Residence Provence, Dammarie les Lys*. (1973-2008). [Fotografía]. MACBA. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/gaillard-cyprien>
- Gálvez Pérez, María Auxiliadora. (2022). *Descampados. Caminar los paisajes revolucionarios en la ciudad somática*. Ediciones Asimétricas.
- Gammill Higbee, Lauren. (2013). *New topographics and generic transformation in Landscape Photography of the 1970s*. [Tesis de maestría, Universidad Florida State University]. Repositorio institucional. DigiNole. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253338>
- Garrido Román, Mar. [Mar Garrido]. (2014). Memoria espacial de las cerezas [Archivo de video]. Mar Garrido Román. <https://margarrido.com/video-works/#>
- Garrote Rigau, Gladys. (2020). De la hiperexpansión del medio fotográfico en la obra de Adrián Fernández o maneras de travestir la fotografía. *Revista de Arte Cubano*, no. 2, 90-95.
- Garaicoa, Carlos. (2002). Carlos Garaicoa: continuity of somebody's architecture. Proyecto para Documenta 11, Plataforma 5, Kassel, Alemania. 8 Jun. - 15 Sep. 2002. Prato (Italia): Gli Ori.

- Garaicoa, Carlos. (2012). *En Construcción*. [Fotografía]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/carlos-garaicoa-en-construccion-slash-under-construction-ix>
- _. (2011-2014). *De la serie Fotografías sobre Hueso*. [Fotografía]. Instagram del Artista.
- García Canclini, Néstor. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5) 1997, 109-128. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31600507.pdf>
- Garra Crespo, Paula. (2022). Tú misma eres el espejo y la réplica. En: Cueva Ramírez, María Lorena; Caballero Caballero, Jesús; Moreno García, Pedro Ernesto y Martínez Herrera, Alicia. (Ed. Y Coords.). *Disolver fronteras para el entendimiento: las artes y la educación artística como catalizadores*. Asociación Cultural Acción Social y Arte (AASA). <https://www.civartes.com/aasa-2020>
- Giordanelli, Dario. (2019). Abandono instantáneo: Arquitectura interrumpida como posible espacio de transición entre naturaleza y ciudad. *ResearchGate*, pp. 69-77. <https://www.researchgate.net/publication/339336233>
- Goffman, Erving. (1998). Estigma: La identidad deteriorada. Amorrortu. (Original publicado en 1963)
- Gohlke, Frank. (1974). *Landscape, St. Paul, Minnesota*. [Fotografía]. New Topographics. <https://blaslandscape.wordpress.com/2018/03/05/new-topographics/#jp-carousel-430>
- Gómez, Patricia y González, María J. (2002-2005). *Cortijo de Las Salinas. Proyecto Las Salinas*. [Fotografía]. Patricia Gomez y María Jesús González. <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Proyecto-Las-Salinas/Cortijo-de-Las-Salinas-2002-2005>
- Gomez, Deborah. (2018). Azúcar agridulce: memoria, discursos y paisajes azucareros en la nación y la cultura cubana (1791-2017). [Tesis doctoral, Florida International University]. Repositorio Institucional. FIU Electronic Theses and Dissertations. 3761. <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/3761>
- González, Alejandro. (2014). *The Mega-Projects*. [Fotografía]. Dossier del Artista.
- González Elías, Ricardo. (2005-2009). *433-I. De la serie Oro Seco*. [Fotografía]. Cortesía del Artista.
- _. (2023). *CN2304-II. De la serie Caminos Negros*. [Fotografía]. Cortesía del Artista. _ (comunicación personal, 16 de febrero de 2022).

- González Linaje, María Teresa. (2005). *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos* [Tesis doctoral, Universidad Complutense]. Repositorio institucional. DOCTA. <https://docta.ucm.es/handle/20.500.14352/55886>
- González Rodelgo, Raquel. (2017). *La imagen de la ruina en el arte español contemporáneo*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense]. Universidad Autónoma de Madrid. Repositorio Institucional. UAM. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=147334>
- González Sanabria, Dania. (2011). *Ánima*. [Fotografía]. Dossier del Artista.
- Guerra, Yerenmy. (2017). *Los Silos de La Vuelta (Amigos de Testigo)*. [Fotografía]. Arte Informado. <https://www.arteinformado.com/galeria/yerenmy-guerra-reyes-yeremy/los-silos-de-la-vuelta-amigos-de-testigo-66134>
- Guerrero Chinome, Edward Jimeno. (2021). *Palimpsesto urbano. El proceso editorial como metodología de investigación y enseñanza para re-construir ciudad* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. Digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/70132>
- Guevara Che, Ernesto (2011). *El socialismo y el hombre en Cuba*. Ocean Sur. (Publicación original de 1965).
- Guillen Batista, Nicolás (2017). *La paloma del vuelo popular*. Ediciones Sensemayà. (Original de 1958).
- Graham, Dan. (1966-67). *Homes for America*. [Fotografía]. MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/105513>
- Grávalos, Ignacio y Di Monte, Patrizia. (2016). Los vacíos urbanos. Inquietud y posibilidad. *Revista Estudios Urbanos y Ciencias Sociales (URBS)*. <http://www2.ual.es/RedURBS/BlogURBS/los-vacios-urbanos-inquietud-y-posibilidad/>
- Grigoriadou, Eirini. (2010). *El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las Nuevas Generaciones de Fotógrafos en Alemania: 1920-2009* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Repositorio institucional TDX. <http://hdl.handle.net/2445/35618>
- Guimarães, Leda. (2022). La ciudad por la ventana: en la mitad del camino había una pandemia. *Revista Clea*, (13). <https://redclea.org/el-consejo-latinoamericano-de-educacion-por-el-arte-presenta-su-revista-clea-n-13-correspondiente-al-primer-semester-2022/>

- Guy, Debord. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Gallimard. (Original publicado en 1967)
- Han, Byung-Chul. (2005). *Sobre el poder*. Herder.
- _. (2011). *Topología de la violencia*. Herder.
- _. (2015). *Psicopolítica*. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder. (Alfredo Bergés, trad.). Herder, 2015
- _. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder. (Alberto Ciria, trad.).
- _. (2019). *Loa a la Tierra. Un viaje al jardín*. (Alberto Ciria, trad.). Herder Editorial.
- _. (2023). *Vida contemplativa: elogio de la inactividad*. TAURUS.
- Hechavarría Pouymiró, Nahela. (1998). La fotografía documental cubana de los 90: una propuesta. *Revista de las Artes Visuales*, no. 1, 24-33.
- Hernández Brito, Gabriela. (2016). Nuevos caminos del paisaje cubano contemporáneo, *Artecubano*, no.1, 35-39.
- Hernández Cervantes, Fabiola. (2018). *Cartografías de Granada: Poéticas del territorio* [Tesis de maestría, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. Digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/53064>
- Hiernaux, Daniel. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Revista Eure*. 33(99), 17-30. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612007000200003https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612007000200003
- Howe, Cymene et al. (2015). Paradoxical Infrastructures: Ruins, Retrofit and Risk. *Science, Technology & Human Values*, 41, 1-19. <https://doi.org/10.1177/016224391562001>
- Huyghe, Pierre. (2015). *Expocuba–Sierra Maestra*. [Fotografía]. Montañas con una esquina rota. XII Bienal de La Habana. <https://www.youtube.com/watch?v=rjhCQcNmzbQ>
- Huyssen, A. (2008). La nostalgia por las ruinas. In M. A. Hernández-Navarro (Ed.), *Heterocronías tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 35–56). CENDEAC
- Ingold, Tim. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo. Revistas Académicas de la UNSAM*,7(11), 19-39. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/download/549/503>
- Jackson, J. B. (2010) *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva

- J. Nechyba, Thomas y P. Walsh, Randall. (2004, julio). *Urban sprawl*. Lincoln Institute of Land Policy Working Paper. 1-27. <https://www-jstor-org.ezproxy.usal.es/stable/resrep18527>
- Jorques Tortosa, Adrian. (2018). *El terrain vague como espacio referencial de la pintura abstracta. Fragmentos de Ciudad* [Tesis de grado, Universitat Politècnica de Valencia]. Repositorio institucional. RIUNET. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/107031/JORQUES%20-%20El%20Terrain%20vague%20como%20espacio%20referencial%20de%20la%20pintura%20abstracta%3A%20Fragmentos%20de%20ciu....pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Kessler, Mathieu. (2000). *El paisaje y su sombra*. Idea Books.
- Kociatkiewicz, J.; Kostera, M. (1999). The Anthropology of Empty Space. *Qualitative Sociology*, 22/1, 37-50. <https://link.springer.com/article/10.1023/A:1022131215755>
- Konokenko, Ira. (2018). *Jardines de Guanímar, de la serie Jardines de ...* [Fotografía]. Dossier del Artista.
- Lacruz Alvira, M. Elena y Ramírez Guedes, Juan. (2017). Anti-monumentos: recordando el futuro a través de los lugares abandonados. *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, (7), 86-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6104256>
- Lacruz, Elena. (2019). *Los Anti-monumentos de Canarias. Ruinas modernas y lugares abandonados como elementos de identidad y transformación de los paisajes turísticos*. [Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. Repositorio institucional. CRIS. <http://hdl.handle.net/10553/106147>
- La Fábrica del Pilar acoge la exposición “El exceso de azúcar provoca amargor”. (2023, 22 de agosto). Almuñécar Digital. <https://almunecardigital.com/la-fabrica-del-pilar-acoge-la-exposicion-el-exceso-de-azucar-provoca-amargor/>
- Laguillo, Manolo. (1978). *Naixement de la Diagonal. Barcelona*. [Fotografía]. Hoyesarte. <https://www.hoyesarte.com/evento/gelatina-dura-los-ochenta-a-contrapelo/attachment/gelatina-dura21/>
- La Lenin: la gran casa azul de generaciones cubanas. (2022, 12 de febrero). DimeCuba. <https://www.dimecuba.com/revista/cubanos/ipvce-escuela-vocacional-vladimir-ilich-lenin/>
- Lalo, Eduardo. (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo y escritura*. Tal. Cual.
- Lanuza, R, Felipe (2008). Ruina, alegoría y anamnesis: el ejercicio de la memoria sobre la des-aparición del ex ferrocarril de cintura de Santiago. *Revista de Arquitectura y*

- Memoria*. 14 (18), 20-28.
<https://dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/view/28162>
- La Posibilidad Infinita. Pensar la nación*. (2022). (Catálogo). [Fotografía] En: Jorge Fernández. Exposición Colectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, 2022.
- Le Breton, David. (2001). *Elogio del caminar*. Titivillus.
- Lechuga, Clotilde. (2016). Las metáforas del mapa y el espejo en el arte contemporáneo. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, (19), 53-61 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6765860>
- Lechuga, Carlos. (2012) [CubacutEntretenimiento]. *Melaza*. (23 de junio, 2023) [Archivo de video]. https://youtu.be/vM_V0zAb7BA?feature=shared
- León, Glenda. (2008). *Mundo masticado, de la serie Ideas masticadas*. [Fotografía]. Glenda León. Ideas masticadas. <https://www.glenda-leon.com/ideas-masticadas/>
- Lindón, Alicia (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Cuerpos, emociones y sociedad*, Córdoba, (1), 6-20. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3320514.pdf>
- _(2007). Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales. *Revista Eure*. 33 (99), 31-46.
- Liranza, Gerardo. (2012). *En tiempo muerto*. De la serie *En Tiempo muerto*. [Fotografía]. Dossier del Artista.
- _.(2018). *Sin título*. De la serie *Menguado*. [Fotografía]. Dossier del Artista.
- López-Labourdette, Adriana, Quintana, Isabel y Wagner, Valeria. (2018). Introducción: Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y El Caribe. En: Adriana López-Labourdette, Isabel Quintana, y Valeria Wagner. (Coords.). Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y el Caribe. *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento Crítico y estudios literarios latinoamericanos*. (17), 9-13. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v17-lopez-labourdette-quintana-wagner>
- López-Labourdette, Adriana. (2019). Estéticas del vertedero, Contagio, expansión y desborde en prácticas culturales latinoamericanas contemporáneas. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*. 19 (72), 35-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7229004>

- López Marín (Gory), Rogelio. (1986). *Es sólo agua en la lágrima de un extraño*. [Fotografía]. Christies. <https://onlineonly.christies.com/s/vice/gory-rogelio-lopez-marin-b-1953-58/85865>
- López Silvestre, Federico. (2009). El paisaje, ¿nace o se hace? Teorías Culturales de paisaje. *Mètode: Anuario*. No. 2009, 96-103. [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://metode.es/wp-content/uploads/2011/07/2009_anuario_96.pdf](https://metode.es/wp-content/uploads/2011/07/2009_anuario_96.pdf)
- _. (2018). Ruïnes a l'inrevés i poètiques del (des)fer. En: Pere Sala i Martí, Laura Puigbert i Gemma Bretcha. (Coords.). *(Des)fer paisatges*. pp. 56-81. Observatori del Paisatge de Catalunya. https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/171918/2019_CapitolMartaSerra.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- _. (2019). Sobre el "afuera" del paisaje urbano. *Crítica Urbana. Revista de Estudios Urbanos y Territoriales*. 2(9), 11-17. <https://criticaurbana.com/sobre-el-afuera-del-paisaje-urbano>
- Luna, Toni, Cerarols, Rosa y Sala i Martí, Pere (dir.). (2022). Paisajes creativos. El arte y la reinención de los lugares. *Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña*. https://www.catpaisatge.net/esp/documentacio_coedi_17.php
- Luna, Toni y Valverde, Isabel (dir.). (2015). *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales. Observatorio del Paisaje de Cataluña*. http://www.catpaisatge.net/esp/documentacio_coedi_6.php
- Lynch, K. (1960). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Macaulay, R. (1953). *Pleasure of ruins*. Walker and Company.
- Macaya-Ruiz, Albert. (2017). Trayectos en el mapa: artes visuales como representación del conocimiento. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. 29(2), 387-404. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6662995>
- Madroñal, Celia. (2023, 17 de abril). *Las "Piscinas" de Rachel Valdés, buceo sin agua en Madrid*. <https://www.arteporexcelencias.com/en/node/31473>
- Mae Barbosa, Ana, Augustowsky, Gabriela, Peterson Sidiney, De Lima, F, Del Valle, Damián (coords.). (2022). *Arte/Educación. Textos seleccionados*. Universidad Nacional de las Artes. CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Maderuelo, Javier. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores.
- _. (coord.). (2007). *Paisaje y arte*. Abada Editores.

- _. (2004). La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin. En: Javier Maderuelo (Ed). William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada Editores.
- Mandoki, Katya. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. Tomo I. CONACULTA. FONCA.
- Marco Mallent, Martha. (2012). La voluntad de la mirada. Reflexiones en torno al paisaje. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (2), 141-156. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3825630>
- Marcos, Ángel. (2004). *En Cuba 7*. [Fotografía]. Ángel Marcos. https://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=634
- Márquez Francisca, Bustamante Javiera y Pinochet, Carla. (2019). Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento. *Cult.-hombre-soc.* 29(2), 109-124. <http://dx.doi.org/10.7770/0719-2789.2019.cuhso.03.a04>.
- Márquez, Francisca y Góngora, Andrés. (2023). Ruinas urbanas. Topofilias y narrativas del despojo en Santiago y en Bogotá. *Revista Eure.* 49(147), 1-24. <https://www.redalyc.org/journal/196/19674808007/19674808007.pdf>
- Marrodán, Esperanza. (2007). De la fascinación formal a la nostalgia la ruina industrial en el paisaje contemporáneo. *Bienes culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, (7), 103-117. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2515172>
- Martínez Morales, María. (2015). *Andando...La acción de andar como investigación artística desde una perspectiva A/R/TOGRÁFICA* [Tesis doctoral, Universidad de Jaén]. Repositorio institucional.RUJA. <https://ruja.ujaen.es/bitstream/10953/722/1/9788416819072.pdf>
- Martínez Villena, Rubén. (1923). *Paz callada. Largolento en monorritmo de "A"*. <http://www.bpvillena.ohc.cu/2019/12/paz-callada/>
 _(s/f). *El gigante*. <http://www.bpvillena.ohc.cu/2019/12/el-gigante/>
- Martín, Duniesky. [Duniesky Martín]. (2013). *Fly out*. [Archivo de video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=XE1UY1uWiH8>
- Matta-Clark, Gordon. (1975). *Conical Intersect*. [Fotografía]. City Breaths. <https://citybreaths.com/post/22646876099/gordon-matta-clark-converting-the-citys-decay-into-works>
- Mayorgas Reyes, Pilar. (2017). *El paisaje en Wim Wenders y la Escuela de fotografías de Düsseldorf* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. Repositorio institucional. DSpace. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=114931>

- Medina, Gretel. [Gretel Medina]. (2015, 14 de octubre). *Montañas con una esquina rota. XII Bienal de La Habana* [Archivo de video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=rjhCQcNmzbQ>
- Mesa, Tatiana. (2013-2015). *Pertenecer*. [Fotografía]. Montañas con una esquina rota. XII Bienal de La Habana. <https://www.youtube.com/watch?v=rjhCQcNmzbQ>
- Meseguer, Rosell. (2004). *Batería de cenizas. Metodología de la defensa*. Rosell Meseguer. <http://www.rosellmeseguer.com/index.php/es/proyectos-mobile/bateria-de-cenizas-metodologia-de-la-defensa.html>
- Milani, Raffaele. (2005). *El arte del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Miller, Khatryn. (1991-2002). *Seed Bombing*. [Fotografía]. En: Soto Sánchez, María del Pilar. Arte, ecología y conciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. Digibug <https://digibug.ugr.es/handle/10481/47837>
- Minca, Claudio. (2008). El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. En: Joan Nogué i Font (Coord.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. (pp. 209-232). Biblioteca Nueva.
- Miranda, Ibrahim. (2007). *Un Toro en Tel Aviv*. [Fotografía]. Galería Villanueva. <https://www.galeriavillamanuela.com/es/artistas/ibrahim-miranda/>
- Molina, Marcel. (2009). *Desnudando el tiempo*. [Fotografía]. ArtonCuba. <https://artoncuba.com/articulo/los-centrales-de-marcel-molina/>
- Moncayo, Víctor Manuel. (2016). Presentación: Fals Borda: hombre hicotea y sentipensante. pp. 9-19. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D11299.dir/01pres.pdf>
- Monumento al fracaso: evento artístico en la CORCO. (2008, 26 de octubre). *Desahogoboricua*. <http://desahogoboricua.blogspot.com/2008/10/monumento-al-fracaso-evento-artstico-en.html>
- Morales Moreno, Jhonatan. (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA.
- Morales Sosa, Isdanny. (2022). Imágenes de un detritus: espacios residuales en el cine cubano contemporáneo. *Káñina. Rev. Artes y Letras*, 46(2), 93-119. <https://doi.org/10.15517/rk.v46i2.51968>.
- Morales, Atelier. (2004). *Concepción*. [Fotografía]. DOCPLAYER. <https://docplayer.es/94297329-Atelier-morales-el-mundo-perdido-del-azucar.html>
- Morell Otero, Grethell. (2005). Fotografía cubana de los años 80. Las opciones del dogma, Anuario de fotografía cubana, no. 0, 23-30.

- _.(2009). Fotografía cubana de los 90. Estrategias para la subsistencia. *Revista de Arte Cubano*, no. 1, 29-33.
- _.(2010). Absolut Revolution; Revisitando la fotografía cubana (1959-1969), *Artecubano*, no. 2, 40-47.
- _.(2013, 30 de julio). *Arquitectura y ciudad en la fotografía cubana contemporánea*. <https://cubanartnews.org/es/2013/07/30/arquitectura-y-ciudad-en-la-fotografia-cubana-contemporanea/>.
- Moriente Díaz, David. (2008). *Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo, 1970-2008* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio institucional. UAM. <http://hdl.handle.net/10486/171>
- Morlote, Andrea. (2022. 3 de julio). Análisis: Meshes of the Afternoon, los sueños y el inconsciente. *Cinema Saturno*. <https://cinemasaturno.com/cinefilos/meshes-of-the-afternoon/>
- Moya Pellitero, Ana María. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Munilla, Alejandro. (2020). *Océano*. [Fotografía]. Alejandro Munilla. Instagram del Artista.
- Muñoz, Francesc. (2012). Els paisatges de la perifèria avui: construir la mirada sobre la ciutat al segle XXI. En: Nogué, J, Puigbert, L, Bretcha, G y Losantos, À (Eds), *Franges. Els paisatges de la perifèria*. (pp. 84-116). Catalunya: Àgata editores –Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. <http://www.catpaisatge.net/fitxers/publicacions/franges/franges.pdf>
- _.(2016). El vacío urbano y la ciudad interrumpida. Para una geografía urbana de los tiempos. En Fernández Manu y Gifreu, Judith (Coords), *El uso temporal de vacíos urbanos*. (pp. 57-58). Diputación de Barcelona. <https://www1.diba.cat/liblioteca/pdf/57579.pdf>.
- Muñoz Hernández, Ruslán (2017). La arquitectura habanera de los años 60. Edificios y espacios públicos para todos. *Arquitectura y Urbanismo*, 38(1), 61-74. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376850994006>.
- Muñoz Ramírez, Francesc, (comunicación personal, 12 de abril 2020)
- Neshat, Shirin. (2013). *Rahim (Our House Is on Fire)*. Artist Shirin Neshat Captures Iran's Sharp Contrasts In Black And White. <https://www.npr.org/2015/05/18/407671343/artist-shirin-neshat-captures-irans-sharp-contrasts-in-black-and-white>

- Neuburger, Ana. (2020). Estéticas de lo residual. Ruina, materialidad y escritura en Carlos Ríos, *El Taco En la Brea*, 1(11), 123-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7886939>
- Nixon, Nicholas. (1975). *Buildings on Tremont Street, Boston*. [Fotografía]. Exhibition New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape. Sfmoma. <https://www.sfmoma.org/artwork/2008.172/>
- Nogué i Font, Joan. (Coord.). (2007). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- _.(2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva.
- _.(2009). *Entre paisajes*. Àmbit Servicios Editoriales.
- _.(2010). Arquitecturas inacabadas. *La Vanguardia*, junio, 22-23.
- _.(2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar*, (45), 123-136. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677021>
- _.(2011). Otros mundos, otras geografías. Los paisajes residuales. *Revista da ANPEGE*, 7(1), 3-10. <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/download>.
- _.(2015). Emoción, lugar y paisaje. En: Toni Luna y Isabel Valverde. (dir.). *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Observatorio del Paisaje de Cataluña. http://www.catpaisatge.net/esp/documentacio_coedi_6.php
- _.(comunicación personal, 11 de abril 2020)
- Oquet, Charo. (2021). *Points of Joy*. [Fotografía]. Fringe. <http://www.fringeprojectsmiami.com/charooquet/>
- Orlando Jimenez, Yamil. (2022). *Trópico*. REC [Tesis de grado, Universidad de las Artes, ISA]. Biblioteca de la Universidad de las Artes, ISA.
- Orozco, Gabriel. (2012). *Circo de polvo*. [Fotografía]. ArtNexus. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/>
- Orta, Antonio Alejandro. (2023). (documento inédito), Universidad de las Artes, ISA.
- Padrón Alonso, Diana. (2018). *El impulso cartográfico. Comportamientos cartográficos en la era del capitalismo deslocalizado, 1957-2017* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositorio institucional. TDX <https://www.tdx.cat/handle/10803/666285>
- Paljesek, Martin. (2015). El reflejo del mal en el arte y su recepción. En: Navarro, Desiderio (selección, traducción), *Denken Pensée Thought Myśl... E-zine de pensamiento cultural europeo*. (pp. 317-340). Centro Teórico-Cultural Criterios.

- Pancorbo Crespo, Luis y Martín Robles, Inés. (2017). Al otro lado del espejo. Obra y ruina. *Boletín Académico. Revista de Investigación y Arquitectura contemporánea*, (7), 29-44. <http://revistas.udc.es/index.php/BAC>
- “Pan y Circo” en las Ruinas de Circo (Ballet) el Instituto Superior de Arte de La Habana. (2014, 31 de mayo). Arteporexcelencias. <https://www.arteporexcelencias.com/es/noticias/2014-05-31/%E2%80%9Cpan-y-circo%E2%80%9D-en-las-ruinas-de-circo-ballet-del-instituto-superior-de-arte-de-la>
- Pastor, Natalia. (2014). *Entre la huida y la permanencia*. [Fotografía]. Mujeres mirando mujeres. <https://mujeresmirandomujeres.com/natalia-pastor-entre-la-huida-y-la-permanencia/>
- Patachini, Eleonora y Zenou, Ives. (2009). *Urban Sprawl in Europe*, Brookings- Wharton Papers on Urban Affairs, pp. 125-149. <https://www-jstor-org.ezproxy.usal.es/stable/25609561>
- Peran, Martí. (2018). (Des)fer el territori: sobre poiètica ecològica. En: Pere Sala i Martí, Laura Puigbert i Gemma Bretcha. (Coords.). *(Des)fer paisatges*. pp. 82-99. Observatori del Paisatge de Catalunya. https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/171918/2019_CapitolMartaSerra.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- _.(2023). (Des)hacer el territorio: sobre poiética ecológica. <https://martiperan.net/deshacer-el-territorio-sobre-poietica-ecologica/>
- Pérez Igualada, Javier. (2018). Los nombres de los lugares son nombre. *ACE: Architecture, City and Environment*, 13 (38), 129-150. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.13.38.5419>
- Pérez Suárez, Adalys. (2020, 23 de abril). Marcel Molina: siempre de regreso a sus raíces. *Cubarte. Portal de la Cultura Cubana*. <http://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/marcel-molina-siempre-de-regreso-sus-raices/>
- Portelles, María Victoria. (2003). *Mapa subjetivo (Un Mapa de Aleph)*. [Fotografía]. Mapa subjetivo (Un Mapa de Aleph). <https://www.mariavportelles.art/proyectos/mapa-subjetivo.html>
- Portelles, María Victoria. (2004). Manual para la conformación de una idea incompleta del mundo [Tesis de grado, Universidad de las Artes, ISA]. Biblioteca de la Universidad de las Artes, ISA.
- Quintana, Isabel. (2018). Restos y ruinas en el arte contemporáneo latinoamericano. Boca de Sapo 27. pp. 24-29.

- https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/178116/CONICET_Digital_Nro.1928567d-e877-41cf-bb49-b718532c8839_B.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Ramírez Blanco, Julia. (2012). Los descampados de promisión de Lara Almarcegui. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*. (11), 231-241. <https://www.redalyc.org/pdf/653/65328802016.pdf>
- Ramos González, Anamely y Mariño Fernández, María de Lourdes. (2014). Zone: el site specific como alegoría de la historia. En: Jorge Fernández Torres, Dannys Montes de Oca Moreda, Blanca Victoria López Rodríguez, Julia Portela(Ed.), *Prácticas artísticas e imaginarios sociales. Evento Teórico. Oncena Bienal de La Habana*. (pp. 272-280). Ediciones Cúpulas y Ediciones Artes Cubano.
- _.El colectivo *Ánima* o la multiplicidad de un nombre. (2020, 18 de junio). *Rialta*. <https://rialta.org/el-colectivo-anima-o-la-multiplicidad-de-un-nombre/>
- Ramos, Sandra. (1993). *La maldita circunstancia del agua por todas partes*. [Fotografía]. En: Antonio López Sánchez. *Verbos y vestiduras: irse (I)*. <https://www.palabranueva.net/verbos-y-vestiduras-irse-i/>
- Ribas, Xavier. (2008). *Nomads nr 9*. [Fotografía]. La huella en la representación del territorio a través de la fotografía. *Fotografía española de 2004-2016* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositorio institucional. GREDOS.
- Richter, Darmon. (2014). S/T. [Fotografía]. AtlasObscura. <https://www.atlasobscura.com/places/atis-rezistans>
- Rivas Rodríguez, Jorge. (2012, 15 de diciembre). Extraordinario regalo para los habaneros. *Trabajadores*. <https://www.trabajadores.cu/20201215/extraordinario-regalo-para-los-habaneros/>
- Rivero, Carmen. (2014-2019). *Exit. Atlas de los cines habaneros*. [Fotografía]. La Empírica. <http://laempirica.blogspot.com/>
- _.(2023). *Exit. Atlas de los cines habaneros*. <https://www.carmenrivero.com/exit-atlas-de-los-cines-habaneros/>
- Rodríguez, Maikel José. (2016). El implacable ritmo de lo amargo. *Noticias de ArteCubano*, no. 11, 5-7.
- Rodríguez Calviño, Maikel José. (2020, 15 de julio). Recuerdos del futuro presente. *La Jiribilla*. <http://www.lajiribilla.cu/recuerdos-del-futuro-presente/>
- Rodríguez, Alberto Alejandro. (2019). *Phalanges 03*. [Fotografía]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/alberto-alejandro-rodriguez-phalanges-03>
- Roger, Alain. (2014). *Breve tratado del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva.

B7. Bibliografía

- RU Residency Unlimited. (2017, 22 de marzo). *RU Talk - Conversation: Alejandro Campins and José Yaque with Mary Kate O'Hare and Rafael Diaz Casas*. [Archivo de video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=NORItmyMYS0>
- Ruiz de la Puerta, Félix. (2009). *Arquitecturas de la memoria*. Akal.
- Ruscha, Edward. (1962). *Twenty six Gasoline Stations*. [Fotografía]. Post-war and contemporary morning session. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5739173>
- Ruskin, John. (1989). La lámpara de la memoria. En: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Bellas Artes y Archivos, Instituto.
- Salazar, Glenda. [CdeCubaArt Chanel]. (2011, 18 de mayo). Línea Negra. [Archivo de video]. CdeCubaArt Chanel. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=3dFkTAdppyA>
- Sánchez, Tomás. (1991). *Basura de colores bajo la tormenta*. [Fotografía]. Artnet. <https://www.artnet.com/artists/tom%C3%A1s-s%C3%A1nchez/basura-de-colores-bajo-la-tormenta-Xkv4YbepsIDbmNo4jiXIRA2>
- Santana Fernández de Castro, Astrid. (2019, 12 de noviembre). Últimas imágenes del vestigio. Hacia una representación de la memoria fragmentaria. *Cine Reverso*. <https://cinereverso.org/ultimas-imagenes-del-vestigio-hacia-una-representacion-de-la-memoria-fragmentaria/>
- Santana Fernández de Castro, Astrid. (2018). *Memoria y vestigio, representaciones en el joven cine cubano*. *Diseminaciones. Revista De Investigación Y Crítica En Humanidades Y Ciencias Sociales*: 1(1), 93-101. <https://zenodo.org/record/5501581>
- Sarabia Fajardo, Alfredo. (2013). *El olvido vendrá tocar a tu puerta*. [Fotografía]. Cortesía del artista.
- _. (2013). *El olvido vendrá a tocar a tu puerta*. [Fotografía]. Cortesía del Artista.
- _. (comunicación personal, 14 octubre 2019)
- Sarlo, Beatriz. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Siglo Veintiuno Editores.
- Schott, John. (1973). *Untitled from the series Route 66 Motels*. [Fotografía]. Exhibition New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape. Sfmoma. <https://www.sfmoma.org/artwork/2008.172/>
- Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Ámbit.
- _. (2012). *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. [Fotografía]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/carlos-garaicoa-en-construccion-slash-under-construction-ix>

- Shimabuku. (2015). *Cuban Samba*. [Fotografía]. Montañas con una esquina rota. XII Bienal de La Habana. <https://www.youtube.com/watch?v=rjhCQcNmzbQ>
- Silva, Armando. (2006). *Imaginario urbanos*. (5ta ed.). Editorial Tercer Mundo.
- _.(2012). Los imaginarios urbanos como hecho estético. En: Graciela Neyla, Pardo y Rosales Cueva, Horacio (Coords), *Revista DeSignis* (20), 9-19. <https://www.designisfels.net/wp-content/uploads/2021/05/i20.pdf>
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Península.
- _.Smithson, Robert. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Gustavo Gili.
- _. (1996). *A tour of the monuments of Passaic*. En Jack Flam (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press.
- Slinger, Penny. (1977). *End of the Line 2*. [Fotografía]. TATE. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/slinger-end-of-the-line-2-t15175>
- Smithson, Robert. (1967). *The Monuments of Passaic*. Medium. <https://medium.com/@marlontabone/robert-smithsons-monuments-of-passaic-1967>
- _.(1969-1972). *Hotel Palenque*. [Fotografía]. The Foundation. <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-hotel-palenque-1969-72>
- _.(1967). Mapa en negativo mostrando la región de los monumentos a lo largo el río Passaic. *Monuments of Passaic*. [Fotografía]. En: R. Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967.
- _. (1967). *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey*. The Collected Writings. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996. [Fotografía]. http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf
- Solá Nogué, Lena. [Lena Solà Nogué]. (2017, 29 de marzo). *Montañas con una esquina rota* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_2WXR71HR4k
- Soledad Sevilla. (2019). *El Rompido*. [Fotografía]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. <http://www.caac.es/programa/solsev2019/frame.htm>
- Soler Ruiz, María Isabel. (2003). Reflexiones en el espacio: Incidents of mirror-travel in the Yucatan, Robert Smithson Universidad de Granada.
- Soler Ruiz, María Isabel. (2014). *Marcando la periferia: Límites difusos en la Vega de Granada*. En: Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.

- Soler Ruiz, Isabel. (2019). Obsidiana negra para una educación especular en el arte. *InVisibilidades*. (11), 158-165. DOI 10.24981.16470508.11.20
- Soler Ruiz, María Isabel y Martínez Arenas, Amada (2019). Mapas de la memoria. Un itinerario artístico. *Antropología Experimental*. (19), 207-216. <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>.
- Soler Ruiz, María Isabel. [M Isabel Soler Ruiz]. (2022, 22 de junio). *Reflejos de lo intangible II CIVARTES 2022 anabelcaraballo isasoler paulagarra* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=U336ZBCwRSc>
- Sonfist, Alan. (1975). *Pool Virgin Earth*. [Fotografía]. <https://www.schuykillcenter.org/art/learn/artist-projects/alan-sonfist-pool-of-virgin-earth/>
- Soto, Pilar. (2015). *Radici in equilibrio*. [Fotografía]. En: Soto Sánchez, María del Pilar. Arte, ecología y conciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. Digibug <https://digibug.ugr.es/handle/10481/47837>
- _.(2017). Arte, ecología y conciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. Digibug <https://digibug.ugr.es/handle/10481/47837>
- Sousa Santos, Boaventura. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Biblioteca Virtual, CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%20I.pdf>
- Stalker (Grupo). Francesco Careri. (1995). *Roma, arcipelago frattale (Roma, archipiélago fractal)*. [Fotografía]. <https://galleririis.com/exhibitions/196#works/3905>
- Struth, Thomas. (1978). *Grand Street at Crosby Street, New York/Soho*. [Fotografía]. MOMA. https://www.moma.org/collection/works/49397?artist_id=7825&page=1&sov_referrer=artist
- Sweeping the Fields. (2016). *Annalee Davis*. <https://annaleedavis.com/archive/sweeping-the-fields>
- Taboada, Claudia. (2015, 2 de septiembre). *Entrevista a Carlos Garaicoa. El triunfo de lo imaginario sobre lo real*. <https://artoncuba.com/articulo/entrevista-a-carlos-garaicoa/>
- Thiel, Frank. (2018). *15 (Quince)*. [Fotografía]. SeanKelly. <https://www.skny.com/exhibitions/frank-thiel6/selected-works?view=slider>

- Thoreau, H. D. (2010). *Caminar*. Árdora Ediciones. (Original publicado en 1862) Tironi, Martín y Mora, Gerardo. (2018). *Caminando. Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. <https://urbanismoamartillazos.files.wordpress.com/2020/03/tironi-y-mora-caminando-prc3a1cticas-corporalidades-y-afectos-en-la-ciudad.pdf>
- Tortosa, Carmen. [Solidarios CanalSur]. (2023, 12 de mayo). *La Rotonda", un documental intimista sobre el campamento de inmigrantes "El Walili" de Almería* [Archivo de video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=k-J9mOrXp-s>
- Torres Leyva, Julio Ruslán. (2015). *LCONDUCT-A-RT. Investigación, Arte y Experiencia*. [Tesis doctoral, Universidad de las Artes, ISA]. Biblioteca de la Universidad de las Artes, ISA.
- Trelles, Rafael. (2008). *Monumento al fracaso*. [Fotografía]. Desahogoboricua. <http://desahogoboricua.blogspot.com/2008/10/monumento-al-fracaso-evento-artstico-en.html>
- Tuma, Corina Matamoros. (2022). Isla de azúcar. En: Jorge Fernández Torres (Ed.). *La Posibilidad Infinita. Pensar la nación. XIII Bienal de La Habana*. (p.14-64). Museo Nacional de Bellas Artes Cuba.
- Tuan, Y. F. (1990). *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*. Ed. Prentice Hall.
- Val del Omar, José. [Drogaudix]. (2019, 13 de noviembre). *Aguaespejo Granadino 1955* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4>
- Valdés, Rachel. (2023). *Piscinas*. [Fotografía]. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/mirada-a-los-recuerdos-piscinas-por-rachel-valdes>
- Valdés Tejera, Esther. (2017). *La apreciación estética del paisaje: naturaleza, arteficio y símbolo* [Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid]. Repositorio institucional. Archivo Digital UPM. https://oa.upm.es/48452/1/Esther_Valdes_Tejera_01.pdf
- Vescovo, Carolina. (2006). *Residuos territoriales como fragmentos de paisaje. Tercer paisaje en la microrregión del gran la plata* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata]. Repositorio institucional. BDZALBA <http://bdzalba.fau.unlp.edu.ar/greenstone/download/tesis/privado/maestria/paisaje/2006/TE9/VescovoCarolina.pdf>
- Villares, Rafael. (2008). *Aliento*. Dossier del Artista.

- _.(2015). *Estructuras sensibles. Sobre cómo reescribir nuestra noción de Paisaje* [Tesis de grado, Universidad de las Artes, ISA]. Biblioteca de la Universidad de las Artes, ISA.
- Viollet-le-Duc, Eugène (1875). *Restauration*. En: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. (p. 14-34). Morel.
- Villalobos Herrera, Álvaro y Aguilar Hernández, Yuri Alberto. (Coords.). (2022). *Diseño, arte y entorno. Pensamientos y acciones sobre prácticas creativas y procesos sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Artes y Diseño.
- Vilorio, Limber. (2006). *Acorazado*. [Fotografía]. ArteInformado. <https://www.arteinformado.com/guia/f/limber-vilorio-villanuava-limber-vilorio-14126>
- Wall, Jeff. (1969). *Landscape Manual*. [Fotografía]. Ruins in Process. *Vancouver Art in the Sixties*. <https://vancouverartinthesixties.com/archive/357>
- Weinberger, Lois. (1997). S/T. [Fotografía]. En: Soto Sánchez, María del Pilar. *Arte, ecología y conciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. Digibug <https://digibug.ugr.es/handle/10481/47837>
- Wessel, Henry. (1977). *Southern California*. [Fotografía]. Exhibition New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape. Sfmoma. <https://www.sfmoma.org/artwork/2008.172/>
- Wilson, Jane and Louise. (2006). *Azeville*. [Fotografía]. TATE. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilson-azeville-p80083>
- Wood Pujols, Yolanda. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. Universidad de La Habana.
- Xosé Llerena López, Antón. (1997). *El espejo en el arte: la reflexión especular y sus diversas manifestaciones artísticas* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. Repositorio institucional. idUS. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/89450>
- Yeregui Tejedor, Jorge. (2022). *De lo inacabado al fragmento: una lectura de la ruina contemporánea a través del arte*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. Repositorio institucional. idUS. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/134657>
- Zélidéh Braida Espinosa, María, (comunicación personal, 25 de abril de 2021)

B8. ANEXOS

8.1. Anexos I. Entrevistas

1. Alfredo Sarabia Fajardo, (comunicación personal, 14 octubre 2019). Tomado íntegramente de la tesis de fin de máster *Alfredo Sarabia Fajardo: sus paisajes residuales* (2020), presentada en la Universidad de Salamanca, España y realizada por la autora de esta investigación.

¿Cuándo y bajo qué circunstancias comenzó tu vocación por la fotografía, y cuánto le debes a tu padre Alfredo Sarabia Domínguez?

La influencia de la fotografía siempre estuvo presente en mi vida desde que nací. Recuerdo los viajes que hacía con mi papá haciendo fotografías, al mismo tiempo que vivíamos, salíamos a pasear él estaba tomando fotos y eso era para mí una manera muy interesante de interactuar con la realidad, de entender la realidad con imágenes fotográficas.

Yo realmente estuve poco tiempo junto a mi padre, falleció cuando tenía seis años. Pero esos seis años fueron suficientes para que él dejara una huella en mí y unas ansias por explorar el mundo a través de la fotografía, de lo visual.

También por parte de padre, o sea mi familia de los Sarabia todos tienen actividades manuales, son artesanos, artistas. Desde niño en vez de jugar con los juguetes típicos, mis juguetes eran herramientas de trabajo de carpinteros, de artesanos, y con ellos iba construyendo mi propio juguete, y eso me dio la habilidad para construir objetos.

Si de formación artística se trata, no se puede dejar de mencionar que fuiste alumno de grandes del lente cubano como Gonzo González, Félix Arencibia y Juan Carlos Alom. ¿Qué experiencias, anécdotas y legado en general dejaron en ti estos maestros de la fotografía cubana?

Sí, tuve muy buenos maestros en la fotografía y me trataban con mucho cariño por el hecho de ser el hijo de Alfredo Sarabia. Recuerdo que cuando ya de grande entré en un laboratorio, cuando sentí el olor de la química fotográfica que hacía muchos años no respiraba, fue así como vinieron recuerdos del tiempo que estuve con mi padre en el laboratorio.

Gracias a estos maestros, ellos me fueron dando el ABC, de lo que ellos entendían como fotografía, pero también el hecho de haber estudiado en San Alejandro eso me permitió tener como un criterio propio desde muy joven.

A estos maestros le debo los conocimientos sobre cómo se imprime en un cuarto oscuro, principalmente Mario Díaz, quien fuera el fotógrafo que más me enseñó, de quien más aprendí, pasé mucho tiempo junto a él mientras imprimía sus fotos en un laboratorio. Y eso me dio las instrucciones de cómo se imprime en un cuarto oscuro.

Con Gonzo González también tuve experiencias muy interesantes, porque él se autotituló mi tutor. Fue el primero en guiar mis primeros pasos sobre qué es lo que debía fotografiar, y cómo debía fotografiar.

Con Félix Arencibia analicé un poco más de la fotografía en general: composición, historia de la fotografía. Aprendí a dar clases de fotografía a partir de las clases que recibí con él.

Y la experiencia con Juan Carlos Alom fue muy interesante. Uno como estudiante está pensando en cómo hacer el ejercicio, y que el profesor te otorgue una buena nota, pero Juan Carlos tenía un enfoque mucho más profundo, y es que la experiencia de hacer una foto, la experiencia de hacer un proyecto no lleva una nota, porque la nota te la da la vida, así me dijo cuándo concluyó el taller. Juan Carlos tiene una manera muy orgánica, muy humana de experimentar la fotografía. Según su visión, la fotografía no es una cosa que sea algo ajeno a lo que él hace en un determinado momento de su vida, sino que está viviendo y al mismo tiempo está captando su experiencia como ser humano, como persona, como ente que está viviendo a través de la imagen fotográfica. Es muy interesante cómo se mezcla la historia de su vida con las imágenes que él toma. Eso lo aprendí de Juan Carlos.

¿En qué medida tu formación como artista visual, tras tu paso por la Escuela de Arte San Alejandro y luego por la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA le ha aportado una visión personal a tu manera de asumir la fotografía?

Lo otro que fue muy importante en mi formación es el hecho de haber estudiado artes visuales primero en San Alejandro y luego en el ISA. El estudio te ayuda a llegar más rápido a resultados, a tener las ideas más claras, a poder estructurar un proyecto de una manera más orgánica, a entender que lo que estás haciendo tiene antecedentes y es importante conocerlos para no repetirse, y sobre todo a esta experimentación, a esta bús-

queda qué es lo que hace que un artista trasciende, el hecho de que su trabajo no muere, sino que está en una constante búsqueda.

En muchas de tus series se percibe el juego con la fotografía nocturna. ¿Qué te ha cautivado de este tipo de fotografía?

*La fotografía nocturna llegó a mí casi por un descubrimiento. No sabía que eso existía. Justo haciendo un proyecto con Juan Carlos Alom, el proyecto de **Esperanza**, comencé a experimentar haciendo fotografías en la noche. Para mí era muy interesante porque cuando tú colocas la luz puedes decidir cómo tú pones la imagen. Es como comenzar de cero, es como la creación, estás construyendo casi desde la nada, desde la oscuridad misma que es lo opuesto de la luz. Y eso es muy interesante porque para mí también construir imágenes que tengan cierto misticismo es importante, es algo que me gusta mucho. De hecho, la pintura tenebrista, es uno de los momentos de la pintura con el que más me identifico.*

En algunas entrevistas que te han realizado te has referido al concepto de dualidad. ¿Podrías comentar cuándo comenzaste a trabajar con este concepto, y en qué sentido es una palabra clave dentro de tus proyectos artísticos?

*El concepto de dualidad es algo que está presente en mi trabajo, pero no solo en mi trabajo sino también en mi manera de entender el mundo más allá del arte. Quizás por el hecho de ser cristiano y pensar en el mundo no como esto que vemos sino esto como un reflejo de algo que es realmente trascendental y eterno. Entonces uso el concepto de dualidad para un poco entender qué es lo que me rodea y saber que esto tiene un referente que puede ser un complemento o un opuesto. El primer proyecto que realicé con este tema de la dualidad fue precisamente la tesis de grado de San Alejandro el proyecto del cementerio, **Lo sé pero no puedo decirlo, puedo decirlo pero no sé cómo**. El mismo proyecto en sí encierra el concepto de dos mundos o dos espacios que son complementos y al mismo tiempo son opuestos también que es la vida y la muerte.*

El origen y desarrollo de tus series están directamente relacionados con el viaje, e incluso la visita a un lugar en repetidas ocasiones. ¿Qué significa para ti el viaje en tanto desplazamiento físico y espiritual?

El viaje es una de las experiencias que más me cautiva. Tengo un espíritu muy inquieto y siempre me gusta explorar. De hecho, de niño cuando andábamos en grupo, siempre me separaba del grupo con tal de encontrar un atajo o un camino diferente. Esta ansia de viajar y de explorar no se ha perdido en mí, es una constante. Siempre me gusta visitar nuevos lugares, porque no solo es la experiencia de conocer nuevos lugares, sino ir cons-

truyendo un mapa mental de lo que es mi vida, de los lugares en los que he estado. Me gusta cuando estoy hablando de los lugares saber cómo conectar todos esos espacios, y entender la relación que existe entre los espacios y mi vida. La relación, el sentido que puede haber entre los espacios cobran sentido en mi existencia, en mi experiencia de vida. De ahí la visita a todos estos pueblos con los que he estado trabajando. Quizás a otra persona no le llamen la atención estos lugares, quizás sean los más aburridos del mundo, pero para mí resultan tesoros a redescubrir. Hay otra cosa muy interesante, es cómo la historia de los lugares con el tiempo se va perdiendo, se va ocultando y con la visita a esos lugares de alguna manera yo siento que estoy redescubriendo o trayendo a la luz lo que en un momento fue que, ya no es, pero que puede volver a ser.

¿Qué anécdotas, lecturas, experiencias y detalles técnicos (story board) se esconden detrás de series como la de *Esperanza, Hershey* y *Santa Fe*? ¿Qué te ha inspirado a trabajar con estos espacios?

A mí me ocurre una cosa con los lugares que visito y es que difícilmente las personas puedan entender el lugar a través de mis fotografías. Mi fotografía no considero que sea una fotografía descriptiva, sino que a partir de la visita que realizo, construyo otro pueblo, otro lugar, y por supuesto antes de ir a esos lugares tengo como ideas, o dibujos de lo que quiero buscar, de cómo quiero comenzar a hacer el proyecto, de cómo visualmente debe verse el proyecto; porque creo que cada serie debe ser diferente, como diferente es el tema, o diferente es el lugar. Cada serie debe ser distinta, debe explorar algo nuevo en las artes visuales.

Y lo otro es que, cuando visito alguno de esos lugares porque tengo una idea, casi nunca realizo la primera idea, trato de irle dando vueltas, reflexionando, repensándola, hasta encontrar una idea que para mí resulte novedosa o creativa, que sería ya después de varias visitas al pueblo, en tratar de conectarme con el feeling del lugar, con lo que siento que está expresando.

¿Qué piensas sobre la relación paisaje-fotografía, y en especial paisaje-urbano y fotografía?

Creo que la relación del paisaje en la fotografía es que precisamente la heredé de la fotografía de mi padre. Casi siempre concibo la imagen donde está un sujeto en un espacio. Para mí es muy importante el contexto, lo que rodea al sujeto. Casi nunca mi trabajo es puro retrato. Casi siempre es la persona o el objeto en un contexto que le da sentido, que dialoga con él, que de alguna manera complementa mi idea.

Nací en La Habana, en el Vedado. Casi todo mi trabajo se ha desarrollado en la ciudad. Precisamente por eso es esa ansia de salir de la ciudad y regresar como a lo natural, a los paisajes rurales.

Creo que ahí también hay una relación dual. El paisaje construido por el ser humano y el paisaje natural, el paisaje construido por Dios como yo pienso, donde el ser humano es algo más en ese paisaje. En la ciudad el ser humano es el centro, la ciudad es construida en función de este. En el paisaje rural el ser humano dialoga con el medio ambiente, de una manera natural en la cual existe una relación equilibrada de todos los espacios y los seres vivos.

En una entrevista afirmaste: *No acostumbro a hablar sobre categorías como fotografía artística, documental, o periodística. Me gusta más el calificativo de cazada o construida, entre esa se mueve mi trabajo. Podrías comentarme sobre esta idea.*

Cuando estamos hablando de la fotografía, si valoramos la fotografía en categorías como fotografía documental y fotografía conceptual creo que estamos hablando de errores de términos. Toda fotografía es un documento, y toda fotografía encierra una idea. Es más certero hablar de una fotografía construida, la cual sería una fotografía que el fotógrafo antes la pensó y después solamente modificó la realidad para que esa realidad responda a la idea que tiene de antemano; o hablar de una fotografía cazada que sería el fotógrafo que sale al mundo con su cámara listo para capturar momentos que surgen ante él, sin esperarlo, y tiene la capacidad como un cazador de capturar esos momentos para que las personas después lo disfruten.

Estos términos se pueden aplicar a la obra de cualquier fotógrafo. Dentro de la fotografía cazada y la fotografía construida, está también lo que sería una fotografía subjetiva y una fotografía objetiva. Entonces existe fotografía cazada objetiva, fotografía cazada subjetiva, fotografía construida objetiva, y fotografía construida subjetiva.

En una de tus series recurre a la iconografía de carritos de bebé dispuestos en múltiples locaciones. ¿Bajo qué contexto surgió esta serie, y en qué sentido podemos hablar de una mirada autorreferencial?

La serie del coche de bebé surge justo cuando nace mi primer hijo, Samuel. En una de mis salidas a hacer fotos veo un coche solo en el medio de una plaza, y eso me asustó al pensar que alguien podía haber dejado un bebé ahí. Al momento la madre llegó y recogió al bebé. Pero esa sensación nunca la había sentido. La sentí por primera vez después de mi primera experiencia como padre. Entonces me hizo reflexionar acerca de lo que puede ser una obra

de arte que está naciendo como fue el proyecto de Hershey justo al tiempo que experimentaba esa relación de padre.

También ocurrió que antes del proyecto de Hershey, con el coche de bebé hice una serie antes con un coche también. Y de forma inconsciente estaba visitando lugares en los que había estado con mi padre. Creo que se cierra un poco un círculo en mi vida y yo como modelo de las fotos de mi padre, ahora yo como fotógrafo y ahora nuevamente yo cómo fotógrafo retratando a otro niño que es mi hijo. Se está cerrando un círculo vivencial en mi vida.

¿Qué influencias percibes en tus creaciones artísticas?

En cuanto a la influencia en mi trabajo es bastante abierto. Estoy abierto a influencias de cualquier tipo, no solamente teniendo en cuenta la fotografía sino el arte en general incluso las vivencias y las cosas que escucho a diario a mi alrededor. Una de las fuentes que más exploro es precisamente la Biblia, para mí es la fuente inagotable porque me ayuda en mi relación espiritual y esa relación espiritual se refleja en el arte y en todo lo que hago.

En tus obras recurre a las citas bíblicas y de una forma u otra se asoma el mar.

¿Cuánto de componente religioso e insular está presente en tus fotografías?

El mar es algo que siempre me ha atraído desde niño. Creo que es el origen de todas las cosas. El agua está presente en todo, el agua es la vida. Y la experiencia de vivir cerca del mar también es importante. El mar es algo que forma parte de mi cosmos, de mi mundo. Cuando estoy mucho tiempo lejos del mar, lo extraño, siento la necesidad de estar cerca de él. Disfruto mucho el mar. No solo por la belleza sino por la capacidad que tiene de adaptación. Para mí el agua es el componente perfecto porque al mismo tiempo que se adapta a todas las formas es fuerte en sí y es destructor también. Y genera vida. Está todo presente en él.

Como cristiano por supuesto que está presente un componente muy fuerte en mi trabajo, pero intento que ese componente religioso no quede solamente como interés a aquellos que comparten mi fe o mi creencia, sino que también resulta interesante a personas que no necesariamente son cristianos pero que pueden entender, o pueden apreciar una obra de arte desde su visión distante de la fe. Yo creo que ejemplo de eso es el propio Jesús, quien fue una persona extremadamente abierta, hablaba con cualquiera, no era una persona religiosa de hecho criticó constantemente aquellos religiosos y estaba enfocado más que en aquellos que creían, en aquellos que no practicaban una religión, que estaban

lejos de Dios. Jesús vino al mundo a buscar a aquellos que estaban lejos, no a los que estaban cerca.

¿Qué valoraciones tienes sobre la fotografía cubana contemporánea?

Con respecto a la fotografía contemporánea, la fotografía joven, tengo una inquietud y es que hay muchos haciendo fotos, ahora cualquiera hace fotos. Y eso trae consigo una confusión de lo que puede ser algo con calidad hablando de cuestiones estéticas y algo que cualquiera puede hacer. Todos sabemos escribir, todos podemos escribir, pero no todos podemos hacer un libro, o hacer una poesía o hacer una canción, o hacer un buen cuento. Creo que con la fotografía está pasando lo mismo. Todos podemos apretar el gatillo, hacer fotos, pero no todos pueden construir una idea a través de una imagen. Cuando me refiero a construir una idea es construir una idea correctamente y que visualmente también responda a los términos, parámetros estéticos que debe tener una buena fotografía. Lo bueno es que ahora todo es más asequible. Están las cámaras, los tutoriales y la parte técnica no es una barrera insuperable es algo que se puede obtener, se puede aprender, se puede poner en práctica muy fácilmente. Muchas herramientas para obtener el conocimiento.

Y lo otro es que el deseo de comercializar es muy fuerte en los jóvenes y eso trae consigo que corten la experimentación y se dirijan más a hacer una obra que visualmente sea agradable para vender, para poner en una sala, y olvidan un poco el sentido de lo que puede ser una investigación, una experimentación.

2. Alain Cabrera, (comunicación personal, 14 de diciembre 2021)

¿Qué valor le concede a la experimentación y a la historia del arte y la cultura visual en su desarrollo como artista visual?

Ante todo soy historiador del arte. Es lo que estudié y es el pilar invariable de mi trabajo como artista. Para mis investigaciones previas a realizar una serie, o en ese transcurso, casi siempre parto de un referente visual o teórico que me sirva de modelo a seguir. Es así que surgieron Mondrian en La Habana (con esa visualidad característica del vanguardista holandés y del neoplasticismo), Todo lo sólido se desvanece (producción que parte del texto de Marshall Berman sobre el proceso de industrialización y mecanización que trae consigo la pérdida de la memoria individual y colectiva), y así pudieran encontrarse nexos de mi carrera universitaria en otras series y obras.

Pienso, además, que es fundamental no solo para el fotógrafo, sino para cualquier artista, la necesidad de buscar y leer textos clásicos y contemporáneos. Eso nutre mucho y se traduce en buenas ideas para llevar a la práctica, aunque a la hora de concretarlas en una obra sea otro dolor de cabeza. Tampoco es que toda lectura tenga que ser por obligación de teoría, historia, filosofía, estética, estudios visuales, et al. Eso no determina que una pieza sea más conceptual. Creo que cualquier libro, sea novela, poesía, cuento, ensayo o entrevistas, puede nutrir positivamente al creador que en estos tiempos también debe cultivar su mirada, homo videns como dice Giovanni Sartori que ahora debemos definirnos. Más los artistas visuales y entre estos los fotógrafos que, como dicen, deben poner en la misma línea del visor de la cámara el ojo y el corazón. Por ello siempre aconsejo que es importante observar muchas imágenes en revistas (no importa que no sean de arte), ver series, películas, noticias, y a la vez que adquieren conocimientos culturales, se interrogan en cuestiones técnicas, se educan en la visualidad.

En mi caso todo esto repercute de alguna forma en mis obras, en las que intento experimentar continuamente, ya desde la apropiación, la intervención o la postproducción de una imagen, incluso ciertas rupturas con los cánones tradiciones de realización y exhibición que rigen a la fotografía. Este es un principio que intento mantener no solo como artista sino también como curador y crítico de arte: conocer las reglas para poder romperlas.

¿Cuáles fueron sus motivaciones principales para desarrollar la serie *Mondrian en La Habana*?

Mondrian en La Habana fue un proyecto que visualicé desde mediados de la primera década del 2000, aun estudiando en la universidad e influenciado por las vanguardias artísticas del siglo XX. En un inicio era bien abstracto, pero sabía que el punto de partida eran esos edificios semiderrumbados en la Habana Vieja y Centro Habana. Un día vi el “esqueleto” de uno de estos espacios, estructura, fachadas y en sus paredes interiores – como existieron varios apartamentos– el colorido (o descolorido) era muy diverso, enseguida me conecté directamente con Mondrian. Luego –años después–, quería intervenir las fotografías de cualquier modo, entonces comencé a experimentar (no sin pocas pruebas de error) con pigmentos, pasteles, crayón sobre el papel fotográfico hasta combinar la pintura acrílica con el color añadido en Photoshop.

Al pensar estas obras ya como parte de una serie, que luego sería expuesta en una instalación fotográfica a la entrada de la Fototeca de Cuba, la idea también iba sobre cómo otorgarle una energía “positiva” a estas “descomposiciones” en muy mal estado a través de las combinaciones de colores azules, amarillos y rojos, al clásico estilo Mondrianesco. Las líneas y los cuadros eran dados por la propia arquitectura en detrimento. Virginia Alberdi, en sus palabras para la muestra y un texto que salió más tarde en *Granma*, consideraba que con esta serie yo había pasado como artista desde la crítica de arte a la crítica social, algo que de cierto modo fui incorporando al resto de mi obra. Es que el arte también es eso: llamar la atención desde lo estético como reflejo de la sociedad, por supuesto, partiendo de nuestro contexto.

A propósito de esta serie, ¿cómo podría definir el paisaje dentro de las artes visuales?

Mondrian en La Habana fue la primera serie que desde una óptica más seria (o más consistente) incorporó el paisaje, en este caso urbano, pero luego llegaron otras que hasta el momento son casi inéditas. Las he mostrado a algunas personas en conversaciones, conferencias, talleres, presentaciones de mi dossier, las tengo en mi perfil de Instagram pero se han exhibido poco o nada en galerías. Puedo sugerir títulos como *Es tan fácil perder el camino*, *Ciudades compartidas*, *Vidas paralelas* (si bien aquí el protagonismo es compartido entre el sujeto y el espacio como representación del doble deterioro en la sociedad), *Todos se van*, *Solo la bruma sabe cuándo llegará a su fin*, así como obras sueltas. No solo hay paisaje citadino sino también rural, fruto de incursiones en varias regiones cubanas y de otros lugares. En este sentido el paisaje ha sido una de las constantes visuales en mis obras y, tanto desde la tradición como desde

la contemporaneidad, es un género al que hay que regresar una y otra vez. Los fotógrafos en particular, ya como cazadores de imágenes en las calles o desde la conceptualización de la naturaleza, encuentran la inspiración con notable facilidad. Ahora que lo pienso, hace un tiempo que no escucho sobre el Salón de paisaje que celebraba anualmente La Acacia. Espero que se mantenga pues mostró excelentes resultados. No obstante, es común ver paisajes insertados en muchas de las exposiciones que se inauguran en todo momento.

Si pudiera hablarme de sus metodologías de trabajo. ¿sobre su experiencia en el encuentro con el lugar que capta en su lente?

Creo que ya he ido dando claves de mis metodologías en las respuestas anteriores. La lectura continua es básica, no sólo para buscar referentes o ideas para las obras. Esto forma parte indispensable de mi trabajo como editor de la revista *Artecubano*. Diariamente estoy leyendo para revisar o escribir textos. Creo que nunca es suficiente para seguir enriqueciendo el intelecto. Quizás técnicamente puedan encontrarse problemas en mis fotografías pues mi formación fotográfica es autodidacta, más allá de haber cursado algunos talleres, lo principal es tener dominio del equipo y seguridad de lo que se quiere lograr. Las otras claves se las debo a la carrera de Historia del Arte y las líneas conceptuales o ideas sólidas con que busco rellenar esos vacíos técnicos.

Por otro lado, sucede que en cuanto tengo ideas predefinidas sobre la serie o el ensayo que quiero comenzar salgo a buscar los espacios (en el caso de esos paisajes o arquitecturas urbanas). Camino por lugares donde la memoria me indica que puedo hallar lo que busco, observando cada detalle y seleccionando cada toma. No soy de los que acostumbran a estar, cámara en mano en busca del “instante decisivo”, aunque reconozco que me encanta la fotografía callejera –y algunos trabajos tengo–, pero prefiero esperar el momento justo y predeterminar las escenas.

¿Qué artistas se podría decir que le han influenciado?

Si bien puedo decir que admiro mucho todo tipo de géneros del arte y fotográficos no creo tener referentes directos que influyan en mis trabajos. Mi producción es muy heterogénea, no existe una línea conductual que identifique visualmente todo lo que hago, piénsese por ejemplo en las diferencias estéticas entre **Mondrian en La Habana**, **Diario íntimo** y **Todo lo sólido se desvanece**. Tal vez las conexiones entre unas y otras vengán por los conceptos que puedan tener implícitos: la memoria (o la desmemoria) individual/colectiva, la crítica social, lo experimental.

la contemporaneidad, es un género al que hay que regresar una y otra vez. Los fotógrafos en particular, ya como cazadores de imágenes en las calles o desde la conceptualización de la naturaleza, encuentran la inspiración con notable facilidad. Ahora que lo pienso, hace un tiempo que no escucho sobre el Salón de paisaje que celebraba anualmente La Acacia. Espero que se mantenga pues mostró excelentes resultados. No obstante, es común ver paisajes insertados en muchas de las exposiciones que se inauguran en todo momento.

Si pudiera hablarme de sus metodologías de trabajo. ¿sobre su experiencia en el encuentro con el lugar que capta en su lente?

Creo que ya he ido dando claves de mis metodologías en las respuestas anteriores. La lectura continua es básica, no sólo para buscar referentes o ideas para las obras. Esto forma parte indispensable de mi trabajo como editor de la revista *Artecubano*. Diariamente estoy leyendo para revisar o escribir textos. Creo que nunca es suficiente para seguir enriqueciendo el intelecto. Quizás técnicamente puedan encontrarse problemas en mis fotografías pues mi formación fotográfica es autodidacta, más allá de haber cursado algunos talleres, lo principal es tener dominio del equipo y seguridad de lo que se quiere lograr. Las otras claves se las debo a la carrera de Historia del Arte y las líneas conceptuales o ideas sólidas con que busco rellenar esos vacíos técnicos.

Por otro lado, sucede que en cuanto tengo ideas predefinidas sobre la serie o el ensayo que quiero comenzar salgo a buscar los espacios (en el caso de esos paisajes o arquitecturas urbanas). Camino por lugares donde la memoria me indica que puedo hallar lo que busco, observando cada detalle y seleccionando cada toma. No soy de los que acostumbran a estar, cámara en mano en busca del “instante decisivo”, aunque reconozco que me encanta la fotografía callejera —y algunos trabajos tengo—, pero prefiero esperar el momento justo y predeterminar las escenas.

¿Qué artistas se podría decir que le han influenciado?

Si bien puedo decir que admiro mucho todo tipo de géneros del arte y fotográficos no creo tener referentes directos que influyan en mis trabajos. Mi producción es muy heterogénea, no existe una línea conductual que identifique visualmente todo lo que hago, piénsese por ejemplo en las diferencias estéticas entre **Mondrian en La Habana**, **Diario íntimo** y **Todo lo sólido se desvanece**. Tal vez las conexiones entre unas y otras vengán por los conceptos que puedan tener implícitos: la memoria (o la desmemoria) individual/colectiva, la crítica social, lo experimental.

Sigo diciendo que una posición ventajosa del fotógrafo respecto a exponentes de otras manifestaciones es que la herramienta de trabajo siempre la puede llevar consigo y utilizarla, más ahora que ya los teléfonos y otros dispositivos vienen con cámaras incorporadas. De cualquier idea y en cualquier lugar nace una obra y hasta una serie o ensayo. En este punto pudiera o no tener patrones puntuales en cada serie o momento, quizás el mismo Mondrian, Ralph Gibson, Aleksander Rodchenko, Laszlo Moholy Nagy, El Lissitzky, Carlos Saura, José Alberto Figueroa, Carlos Garaicoa, Leandro Soto, Rogelio López Marín (Gory), mas no los veo como influencias permanentes.

¿Consideras que, dentro del campo artístico cubano, existe una cierta sensibilidad o identificación por los paisajes residuales? ¿A qué cree que se deba?

*Existen varios artistas que han trabajado sobre estas líneas distintivas de la visualidad cubana. Si recapitulamos un poco Garaicoa ha sido sostenido, sobre todo en sus series fotográficas de los años 90. En Juan Carlos Alom, Pedro Abascal, Alejandro González, Arien Chang, Leysis Quesada, es posible encontrar relaciones visuales con esta estética del abandono. Ricardo Elías con su excelente trabajo titulado **El exceso de caña produce amargura**, sobre la desmantelación gradual de los centrales por todo el país, única oportunidad de prosperar sus habitantes, también tiene como protagónico en gran medida al paisaje en detrimento. Más reciente existe una serie de Dany del Pino, **Once upon a Time**, sobre los residuos de anuncios y publicidad prerrevolucionaria que aún sobresalen en algunas de las edificaciones habaneras.*

*Hace poco recordaba en un texto la obra **Fe**, de Adonis Flores interviniendo un espacio derruido (fachada apuntalada frente al Malecón) o **Los surcos de la ciudad**, de JR y José Parlá (aquellos rostros de seres anónimos en paredes de casas en muy mal estado). A propósito, la Bienal de La Habana potencia mucho la inserción e intervención en estos espacios urbanos para modificar y motivar reflexiones en torno al paisaje.*

Fuera de esto, es decir, posiblemente en otras provincias del país puede haber otros tantos artistas (más allá de ser fotógrafos) que aborden en su producción el paisaje del abandono. Es una investigación interesante que hay que hacer ya que presentaría muy buenos resultados pues el tema se presta por la propia visualidad que sugieren los espacios deshabitados, con reminiscencias de una vida pasada.

¿Qué percibe cómo novedoso en la fotografía cubana contemporánea?

Si nos ponemos a analizar, a estas alturas qué puede definirse como nuevo o novedoso, si al menos en materia de arte y su relación con la vida todo ya está inventado. Pero es cierto que todavía nos deslumbran algunas obras por su “aura”, como apuntó Benja-

min, eso que las hace únicas en su devenir.

Entonces, si pensamos qué puede haber de novedoso en la fotografía cubana contemporánea es precisamente su capacidad de reinventarse, de incorporar técnicas y códigos ya establecidos, como el collage, la instalación, el bordado, el tejido, la adhesión de materias, mediante manipulaciones que le permiten sumarlos al soporte y llegar a transgredir independientemente del género o del estilo donde resulte más apropiado. Claro que la narrativa de la escena también es determinante en su originalidad.

A veces lo novedoso supera la creación misma de la obra y se aprecia en el modo de exhibirla, me refiero desde la concepción curatorial y museográfica. La fotografía ya no solo está expuesta en su marco, con diafragma y con cristal sobre la pared, sino colgando de hilos, impresa en cualquier material, montada en el techo, en el piso, con los formatos más insospechados.

Si puedo definir en una palabra esos signos de novedad que pueden definir a la fotografía actual es transgresión, que no implica necesariamente irreverencia. Y es que antes de considerarse arte ya ella misma experimentaba un constante progreso.

3. **Daniel Antón**, (comunicación personal, 25 de marzo 2022)

¿Cuál es la relación que tienes con la ciudad nuclear de Cienfuegos?

Mi infancia se desarrolló en ese lugar. En más o menos cinco manzanas, o algo así, que es lo que sería la Ciudad Nuclear. Nací ahí, porque mis padres fueron dos personajes que llegaron a ese sitio para construir su vida como jóvenes, proyectando su trabajo en función de ese sitio: la ciudad nuclear. Mi papá trabajaba en la planta nuclear y mi mamá impartía clases en una Secundaria. Estaba haciendo su servicio social como profesora de idiomas. Mi obra en función de este lugar empezó a finales de 3ero y principio de 4to año en la Academia de Artes de Cienfuegos, cuando comencé a experimentar esa conciencia sobre esa pequeña patria. Y decidí hacer mi tesis sobre eso. Llegué a una conclusión sencilla: no estoy hablando de lo que pasó, de una memoria o algo así, estoy hablando de una condición presente. Lo que existe ahora mismo en ese sitio, solo lo entiende el que está ahí. Le voy a hacer sincero, nadie entendió mi tesis. Tenía que hacer mi tesis sobre una condición presente que fuera expresión de todo ese proceso histórico. Hay personas que viven ahí y ahora mismo están viviendo una incertidumbre del espacio-tiempo. Porque fueron a estudiar ingeniería electronuclear y hoy en día están cuidando vacas, chivos, subsistiendo en ese tipo de cosas, sembrando. Pasó un fenómeno muy interesante en ese lugar, que después que ese proyecto murió, aledaña a esa zona donde se estaba creando ese desarrollo urbano empezaron a producirse cercados para cultivo o cría de puercos, se convirtió en un sitio ganadero-agricultor. Es un ambiente raro, porque al mismo tiempo está este sistema urbano inconcluso en ruinas modernas y al mismo tiempo están las zonas de cultivo y cría de cerdos, porque la gente tiene que subsistir.

*La tesis se llamaba **La Condición del devenir**, debido a que entiendo a este lugar como una realidad muy filosófica. Lo que pasó allí, es el residuo de la retirada de un acto (proceso económico, político, social, etc.). Las tres piezas que formaron parte de la tesis tenían una consistencia vacía, y justo eso es lo que existe en la Ciudad Nuclear: una condición fantasma. Se siente un vacío de esa retirada en la conciencia de la gente, en la propia actitud de hacia dónde van, no piensan en realidad hacia dónde van, sino en el vivir, en el caminar. Tenemos un paisaje con muchos edificios prefabricados vacíos. Cuando llueve las gotas se filtran por todos los edificios. Está ese ambiente apocalíptico. La primera pieza era **Vientre**, un cojín de dos metros decorado con plisados como elemento decorativo. Este cojín estaba vacío en su interior. Esta obra fue el centro de mi tesis. Una obra que abarcaba la sala entera, sin embargo, en su interior no contenía nada. Se trata de la existencia de algo, que te ocupa la vista, la conciencia, la percepción, pero no tiene nada en sí, su iden-*

tividad se basa justo en la carencia de identidad. La segunda pieza era **Palimpsesto de un no lugar**, era un molde de yeso de 1 metro cuadrado que tomé de un sitio en construcción de la Ciudad Nuclear. Este molde de yeso, lo levanté del suelo y luego lo estuqué en el techo de la galería. Pasar por debajo de este molde, era como estar en este espacio vacío. Era una copia en negativo, pero justo estabas debajo de lo que una vez fue ese molde de yeso de un metro cuadrado. En el suelo había una gran sábana blanca extendida, con un sistema de ventilación debajo de esta, lo cual la mantenía en constante movimiento, una obra dinámica. Se refería al cambio en el vacío y de la copia como memoria. En la tercera sala, estaba la pieza que lo cerraba todo. Era una sala grande, y en una de las paredes del final estaba colocado un texto: *toda forma es un rostro que nos mira* (Estética Relacional Nicolás Bourriaud). En la pared lateral estaban colgados imágenes de reactores nucleares que realicé a una escala de 1 cm cada uno. Se trata de 500 reproducciones de ese reactor. Al ser tan pequeñas estas imágenes y tener el color de la pared, eran casi imperceptibles a primera vista. Lo primero que las personas veían era el texto que estaba al final y luego entraban en contacto con que había algo en la pared, que a simple vista no podían identificar completamente. El número 500, es justo porque hace alusión a los 500 ingenieros que fueron a estudiar a la URSS. Al estar en la pared es como un muestrario de retratos personificados en objetos. Pasó una cosa muy curiosa, que las personas comenzaron a llevarse las imágenes de los reactores. Muchos se sentían muy identificados y se lo llevaban como recuerdo. Este gesto enriquece tu obra al percibir que las personas se toman en serio tu trabajo.

Comencé a realizar arte callejero, para ver la reacción en la comunidad, reacción, qué realmente hubo. Tuve que dejar de hacer graffitis durante un tiempo por la reacción de los pobladores. Hubo reacciones encontradas: algunos se disgustaron y otros sintieron que había algo distinto ahí.

Trabajé todo el tiempo desde el anonimato. Lo hacía de noche, corriendo y me auxiliaba de plantillas. Se trataba de haikus, es decir pequeños textos incentivando a preguntas, y no dando respuestas. La mayoría de estas preguntas se conectaban con el lugar. Había uno, se llamó *Epidemias Poéticas*, que dio paso a la serie de plantillas que vinieron posteriormente. Y otro como *Tu mirada penetra en el infinito vacío gris*, era la imagen de un paracaidista cayendo por el vacío del elevador (un hueco cuadrado por donde estaba el elevador). Lo que ocurrió en este edificio, es que una vez un muchacho se cayó en este sitio y murió. Este sitio representa un peligro, porque las personas se suben ahí, o juegan dominó, o cazan palomas, o hacen declaraciones de amor. Se apropian de estas ruinas mo-

dernas. Con estos graffitis y estos actos vandálicos o de la vida cotidiana, la gente le han encontrado utilidad a lo que una vez fue inservible. Y también está la memoria sobre la existencia de este muchacho, quien metafóricamente cayó en ese hueco, y lo que hice fue activar esas copresencias. Por eso, es que muchas personas lo tomaron como algo negativo, porque tocas partes sensibles de las personas. Hice como 7 graffitis, pero tuve que parar temprano. Firmaba como Nervio Gris. Fueron unas piezas, con las cuales traté de distanciarme de las galerías, y hacer obras en el espacio de donde surgían mis ideas creativas en esa etapa de mi vida. Quise experimentar con eso, quise saber cómo se sentía para mí personalmente escuchar los comentarios de las personas en las calles, con quienes convivía de manera cotidiana, pero como si la Ciudad Nuclear fuese mi galería, pero al mismo tiempo pasar como un ser anónimo.

Perímetro desplazado fue una obra que me tomó realizarla un mes. Descubrí que estaba previsto construir un perímetro (cerca de concreto) alrededor de unos de los 18 plantas prefabricados para vivienda dentro de la ciudad de la CEN, pero nunca se llevó a cabo. Primero busqué con unos planos antiguos las medidas con que supuestamente iba a ser construido en su momento este perímetro. Lo marqué en el terreno, y caminé todos los días durante un mes por ese perímetro, lo cual provocó que se marcara en ese suelo de tierra, esa dimensión perimétrica con mi caminar diario. El acto de caminar para marcar este perímetro, es una traducción de ese hacer cotidiano en la CEN, lo que se vive en este lugar diariamente. Estoy construyendo la pieza con mi propia vida, con mi propio andar. Lo importante es recorrer el edificio como un acto cotidiano. El hecho de transportar este perímetro imaginario al Parque Martí en la ciudad de Cienfuegos era por la dualidad de trabajar con sitios institucionalizados. Percibí el 18 plantas como un no lugar, no tenía que pedir ningún tipo de permiso para realizar algún tipo de acción o medición en este caso en sus alrededores. Sin embargo, el hecho de colocar las marcas de este perímetro en el Parque Martí, un sitio patrimonial si tuve que pedir una serie permisos a la Oficina del Historiador de la Ciudad de Cienfuegos para poder realizar la obra en este lugar, cuya documentación también la concebí como parte de la obra. Ese perímetro lo marqué a modo de estudio topográfico justo en el centro del Parque Martí (donde está ubicada la estatua del apóstol José Martí) con polvo, justo empleé ese material para que se notara la presencia de la pieza de manera temporal. Las personas enseguida comenzaron a preguntar si iban a hacer una tribuna, una tarima para un carnaval, una fiesta del CDR. Esta pieza me interesó mucho porque es como realizar la misma acción en dos lugares y observando la atención de realizar en un lugar y en otro. Cómo la gente con el mismo tran-

sitar va borrando ese perímetro, y justo es una obra que queda en la memoria, no queda inmortalizada como una pieza en mármol.

Es difícil para mí realizar trabajo en la CEN. Ahí no hay nada. Es una ciudad abandonada literalmente. Al mismo tiempo era un lugar perfecto para concentrarme. No tenía ningún tipo de distracción. Y tenía al mismo tiempo esa experiencia vivencial que al ser decepcionante, se vuelve una experiencia creativa. No puedo decirte que es un gran lugar, porque no lo es, pero tengo cierto apego emocional con este, ahí tuve mi infancia, viven mis padres, mis amigos. Cuando nací ya me encontré todo así, herrumbrado, abandonado. Ya me encontré el lugar en ruinas. Desde el punto de vista psicológico, me adapté a esas imágenes. Luego uno entra en el mundo del arte y concientiza cosas. Para mí ese lugar era lo normal. Caminar por estos espacios no es que me creara un shock emocional o algo así, pues incluso jugaba inocentemente en esos lugares cuando era un niño. Para aquello era una jungla rara. No me es impactante porque nací ahí, me encontré todo eso ya así desde que nací. Eso puede ser impactante para alguien que lo haya visto derrumbarse durante años, lo he visto deteriorarse, pero en menor medida. Incluso, hay una historia curiosa que hace poco fui allá, y habían cercado zonas en los bajos de los edificios con cintas de no acceso porque había balcones que se estaban cayendo.

¿Por qué crees que se invisibiliza la CEN en la prensa cubana?

La ausencia de ese reconocimiento supongo que venga de que es una cicatriz, que es un proyecto fallido al final. Los proyectos fallidos en este país, todos saben que se olvidan. Pero al final ahí queda una comunidad que vive en el lugar. Hay desatención por parte de las instituciones hacia esta comunidad así como las afectaciones que tenemos con el transporte. Hay una desatención muy grande sobre ese sitio, que en un momento significó el auge en Cuba. Se esperaba más desarrollo económico del país. Uno de estos reactores iba a satisfacer el 35 % de las necesidades eléctricas del país, y aquí se iban construidos.

¿Cómo definirías el paisaje?

Para mí este paisaje es como una especie de aborto. Como cuando hay un fruto que va nacer, donde hay una preexistencia y luego ese fruto muere. Yo diría que para mí ese paisaje es un aborto.

No es tanto el paisaje, sino la personificación del artista de esa obra. La personificación en el artista. No lo veo como un paisaje sino como la condición del devenir, es decir las pequeñas cosas que están por verse van gestando grandes cosas.

¿Crees en la utopía de que pueda regenerarse esa ciudad?

No creo que ya eso pase. Ha pasado mucho tiempo, y la gente ha esperado mucho. Lo que pasa es que la gente se ha ido de allí, se ha ido yendo poco a poco y estuve escuchando que quieren comprar casas ahí para colocar a casos sociales. No me parece que vaya para bien.

4. Alejandro Campins (comunicación personal, 24 de septiembre 2022)

¿Qué entiendes por paisaje en tu condición de artista visual?

Lo que alcanzan a ver nuestros ojos y luego representamos, es un fragmento de la naturaleza, una manifestación del espacio a lo que le llamamos paisaje. El paisaje siempre va a ser una representación muy limitada y al mismo tiempo muy subjetiva de lo que realmente la naturaleza es. A pesar de esto el paisaje, como género dentro de las artes visuales, es el que más libertad ofrece.

En entrevistas anteriores has referido, que los paisajes que has llevado al lienzo, han sido fruto de hechos casuísticos, invitaciones de amigos a ir a un determinado lugar, más allá de ese elemento coyuntural, una vez que te encuentras con estos paisajes, ¿Qué te evocan desde el punto de vista emocional?

Algunos de los paisajes que han formado parte de mis series de trabajos, como dices, han sido fruto de hechos casuísticos. Siempre estoy abierto a encontrarme con lugares y situaciones, luego estos en mayor o menor medida me pueden enamorar, conquistar emocionalmente y sugerir ideas. Por lo general no voy a los lugares con ideas predeterminadas.

Estos lugares que suelen enamorarme, cargan con historias emocionales fuertes, que manifiestan el paso del tiempo de manera especial e inigualable, paisajes que adoptan y revelan las mentalidades de una época, de una ideología y de los hábitos de las personas que lo habitan o lo habitaron. También me seducen los lugares naturales que tienen el poder extraordinario de transformar mentalidades, ideologías y hábitos.

Dentro de tus obras, me llama mucha la atención en particular la serie *Paisaje Cubano*, ¿si pudieras referir cómo surgió?

Esta es una serie a la que estaré volviendo constantemente, es una serie que creo no cerraré nunca. Lo que se representa del paisaje cubano en muchos casos, en mi opinión es un poco limitada. Soy de Manzanillo al oriente de Cuba, eso me ha obligado a viajar constantemente casi de un extremo a otro del país (Habana – Manzanillo – Habana) varias veces al año. Eso me ha dado la posibilidad de ver un paisaje cubano que no es el que se suele representar. La naturaleza, el paisaje, condiciona y transforma las sociedades y al mismo tiempo las sociedades transforman el paisaje. El paisaje cubano está transformado. Esa transformación es la que me interesa representar en esta serie.

¿Qué valor le concedes a lo atemporal y lo inmanente en tus obras?

Estos dos conceptos son muy importantes, rigen mi manera de entender desde el arte y en la vida. Los seres humanos tenemos la tendencia a verlo todo como separado, esto y aque-

llo. Nuestra manera de percibir el tiempo es limitada (pasado – presente – futuro). Pienso que el tiempo en sí mismo no es limitado, somos nosotros, y somos nosotros nuestro propio punto de referencia. Por eso nos cuesta entender lo atemporal y lo inmanente, nos resulta metafísico. Ese enigma, misterio, ese entresijo son las preguntas que le dan forma a mi obra.

Según la investigadora venezolana Celeste Olalquiaga a la hora de referirse a las ruinas modernas, plantea que hay una identificación por ellas desde la sensibilidad melancólica, entendiendo a la melancolía como esa fascinación por la muerte, es decir el cómo querer refocilarse de alguna manera en la muerte. ¿Cuánto de esta idea lo relacionas con tus creaciones?

Creo que esa identificación desde la sensibilidad melancólica trae aparejada una idea de la muerte como un fin. Para mí la muerte es el principio de algo, por lo tanto, más que una visión melancólica de las cosas, trato de verlas con una visión de continuidad. La ruina, los espacios abandonados, destruidos, son el reflejo de un proceso que no ha acabado. Trato de no verlo desde la melancolía, si no desde una visión más tranquilizadora, de entendimiento de un fenómeno. Son lugares con un potencial enorme para hacernos entender y hacer algo en lo adelante.

Aparentemente mis obras tienen un aspecto triste y melancólico, pero no es así. Las veo más como obras donde el espacio y el tiempo tienen mucho protagonismo. Los elementos arquitectónicos que utilizo, en la mayoría de los casos ruinas, son elementos que ya han dejado de cumplir su función, ya no están en el espacio si no que son el espacio, por lo tanto, llenos de potencial.

¿Consideras que dentro del campo artístico cubano e internacional existe una cierta identificación en los últimos años por los llamados paisajes residuales, abandonados?

¿A qué crees que se deba?

Siempre han existido los paisajes residuales, lo que quizás no fueron tema de representación, de hecho, muchas culturas se extinguieron, muchos pueblos y ciudades fueron abandonadas por no tener una conciencia ecológica y agotar sus recursos naturales básicos. Lo puedes ver en la Isla de Pascua, pueblos del oeste americano, en el Himalaya, etc.

Una parte de la temática del paisaje desde el siglo XX hasta la actualidad está marcada por la ecología, el género ha adquirido una carga ética, en muchos casos con una mirada más objetiva que subjetiva. Ya no solo se mira al paisaje con una visión romántica, metafísica, de respeto por lo bello y lo sublime. Cada vez más vamos teniendo mayor con-

ciencia de nuestra huella en el planeta, eso ha hecho que la representación del paisaje cambie.

Ha cambiado también la manera de representar la figura humana en el arte. Nuestra movilidad en el planeta ha evolucionado, nuestras conciencias sobre la alimentación, las cirugías estéticas, las ideologías de géneros, todo eso ha provocado cambios sutiles en la representación. Lo mismo ha ocurrido en el paisaje.

Una cosa que creo importante es tener conciencia que los paisajes residuales no son solo paisajes abandonados ni resultado del ser humano, la propia naturaleza constantemente crea paisajes residuales.

5. Reinaldo Cid, (comunicación personal 25 febrero de 2023)

¿Cuál fue el marco motivacional para la realización de la serie *Blindsight*?

*Creo que si hay alguna conexión con esa serie en cuanto a la motivación sería la serie **180 grados de nada**. Era una serie donde estaba asumiendo una postura frente a un suceso histórico del cual no participé y en esa postura estaba reconstruyendo mi respuesta acerca de lo sucedido. Se trataba del fusilamiento que se hizo después del año 1959 en la fortaleza del Morro Cabaña. Lo que estaba proponiendo básicamente era no solo reconstruir algo que no viví como experiencia, sino también construir la mirada, la percepción de aquel que moría. Simbólicamente estaba capturando esa última imagen, ese último paisaje, ese último cielo que veía la persona que caía fusilada. Ahí hay un trasfondo por lo invisible en cuanto a materialidad de la realidad. Construyendo una visión subjetiva de algo que no sale de ese elemento ficcional.*

En la serie de Tarará me movía mucho en todas esas capas de historia que acumula ese espacio. Siempre digo que Tarará es como una microescala de todo lo que ha sucedido a gran escala en el país con respecto a las decisiones políticas, ideológicas. De alguna manera ahí está como resumida todas esas capas temporales de decisiones políticas e ideologías que se han ido trazando. Primero partiendo del símbolo que era. Dentro del espacio latinoamericano estuvo entre los cinco primeros condominios privados de personas adineradas. Era el lugar donde muchas familias burguesas de La Habana tenían una casa en la playa. Era un símbolo del poder adquisitivo de aquel entonces.

Luego con la Revolución fue nacionalizado. Empezaron a suceder cambios visuales y simbólicos dentro del espacio. Comenzó sirviendo de dormitorio para que los maestros llamados Makarenko se formaran, y luego ellos enseñaran en las escuelas de La Habana. Posteriormente en este mismo lugar se construyó el Palacio de Pioneros José Martí que fue una obra completamente nueva de la Revolución, que acogió a varios niños, y los estimulaba al estudio, junto con la recreación sana. Luego, poco después de comenzar el Período Especial se reciben a los niños afectados por la catástrofe de Chernóbil para contribuir a su tratamiento y pronta recuperación. Años más tarde, se hicieron escuelas de español para chinos. Luego comenzó la emergencia de las casas de renta para brindar servicios de alojamiento a firmas extranjeras y turistas que venían a visitar la Isla, servicio que se mantiene vigente.

Todas esas capas de alguna manera han ido envolviendo los contenidos en ese espacio. Me interesaba mucho la perspectiva de lo que no se ve. Esos sedimentos simbólicos, esos sedi-

mentos temporales de historia que no se ven o que están como camuflados, me motivaba buscar la forma a nivel fotográfico, reconstruirlos o visualizarlos de alguna manera posible. Por eso es que llego al uso del infrarrojo en este proyecto de Blindsight. Podía haber elegido una cámara convencional e ir a hacerle fotos, pero no estaría tomando más allá de lo que cualquier cámara podía hacer, incluso con una limitación con respecto a lo que ve el ojo humano. La fotografía siempre por muy objetiva que parezca, muy realista que aparente ser siempre es una mirada resumida, restringida de lo que el ojo observa en la realidad. El infrarrojo como espectro de luz, como espectro de ondas, te muestra lo que el ojo humano no logra ver. Ahí encontré el pretexto perfecto para asumir una documentación, una nueva documentación de ese espacio buscando ver lo que de manera natural no podía. Sabía que el infrarrojo me iba a dar una estética a nivel visual interesante, pero también por el trasfondo de generar una imagen que escapaba fisiológicamente, de manera natural la visión humana. Creo que esa es la motivación por la que llego a Tarará por develar, por escarbar, ciertos aspectos visuales que estaban como involucrados en todas esas capas temporales que estaban acumuladas en el espacio.

Por un lado el valor que tiene la historia, o los solapamientos, o las maneras de silenciar o de borrar cuestiones de la historia que están ahí, han sido motivación para tu proyecto. Ahora te pregunto, y en la interacción que tuviste con este espacio, ¿Qué te devolvió el paisaje? ¿Qué significación emocional, experiencial te transmitió? Teniendo en cuenta también el hecho de recurrir al infrarrojo que demandaba un cierto sigilo, un estar encubierto, al recorrer un espacio que hasta cierto punto también está vedado?

En ocasiones anteriores estuve en Tarará como turista. Lo que te puedo transmitir como experiencia viene de mi relación con el espacio como lugar de ocio. Claro, hay que pensar también que nunca dejas de pensar como artista. Independientemente de que vayas a un centro de esparcimiento, ese filtro de la mirada, el cómo ves las cosas, cómo entiendes las cosas, no lo puedes obviar. En esas visitas a Tarará para disfrutar del baño en la playa, siempre me llamó la atención lo muy marcada que estaba la zona visible ligada a las rentas de casas en la playa, zona arreglada, bonita y aquella zona olvidada que es la parte de las casas deterioradas, abandonada. Esta diferencia está muy bien marcada, y eso me llamó la atención. Hay una calle que divide ambos lados de Tarará. Además, el hecho de no poder acceder a esa otra zona. Puedes ir a cualquier lugar, pero una vez que intentas acceder a este espacio te lo impiden. Eso me llamó más la atención

todavía. ¿Por qué no puedo acceder a esa zona? ¿Por qué no quieres que llegue hasta ahí? Eso me generó una inquietud tremenda, me dio más ganas de ver lo que me estaban prohibiendo. Entonces regresé nuevamente, como si fuera un turista con la cámara y todos sus accesorios escondidos en mi mochila, al trípode lo desarmé en pedazos como si fuera un fusible para que no se viera. No parecía un fotógrafo, ni que iba a hacer foto de ninguna manera. Cuando entré, me perdí en la vegetación, por las hierbas y empecé a caminar por ese espacio. Comencé a realizar las fotos de manera encubierta.

La primera mitad del proyecto que conforman las casas destruidas y las edificaciones construidas con la Revolución todo fue encubierto. Ya en la parte de la toma de fotografías de las casas restauradas si otorgaron permisos para acceder a estos espacios, y al mismo tiempo estaba todo el tiempo observado por las cámaras de vigilancia. Dentro de esa zona muerta, de casas abandonadas también habían cámaras, tampoco estaba completamente a salvo ahí, me obligó a moverse en espacios que sabía que no estaban siendo cubiertos por la cámara.

La sensación que experimenté es una suerte de experiencia de negación. De negación porque frente a tus ojos no logras creer lo que estás viendo. Cuando ves esas mansiones opulentas y monumentales, muchas mansiones increíbles están totalmente abandonadas. Cuando penetras en esa zona y ves eso, el sentimiento que te da es un sentimiento de vacío, pero vacío no porque está destruido, sino de un vaciamiento de extrañeza, de negación de no querer aceptar lo que estás viendo. Como estaba en una condición de negar aquello que estaba frente a mis ojos al mismo tiempo era un sentimiento raro porque sabía que el negativo infrarrojo iba a revelarme algo, mostrarme algo que no estaba viendo en ese momento. Por una parte niego lo que mis ojos ven y por otra parte confío en lo que me puede brindar un negativo que puede ver más que yo, o sea, que me puede mostrar una imagen más allá de lo que mi mirada puede percibir que ya está negando lo que ve. Quería que ese acto de percepción de lo prohibido tuviera un sentido especial más allá de la imagen misma. Me interesa cómo el proceso de trabajo construye la idea, no solo por la estética de la foto, me interesa justificar desde mi punto de vista la operación que voy a realizar fotográficamente como en este caso con la utilización de la película infrarroja. Cuando comencé a investigar sobre Tarará sobre lo que se había publicado, enseguida encontré fotos digitales de personas que también accedieron a este espacio vedado. ¿Qué diferencia podría lograr como artista que está polemizando o poniendo en tela de juicio

algo con imágenes tan buenas como las que hacen ellos y yo? Lo asumo desde un punto de giro en la reflexión que se hace con la operación artística con que se abordó el tema.

¿Por qué surge el interés por tomar fotografías de esta zona turística, de estas casas que ha sido rehabilitadas, que son expresión de cierto glamour a escala urbana?

Tenía dentro de mi inicial propuesta tomar las casas destruidas y las edificaciones construidas en la Revolución, porque era como testimoniar las casas de capitalismo expresión del símbolo burgués y las edificaciones realizadas durante la Revolución con una arquitectura inspirada en sistema Girón, de bloques y paneles, que se asemejan mucho al constructivismo ruso en su estética. Esas ventanas tan grandes y circulares le dan esa dimensión de rareza al espacio. Ese contraste que dio el infrarrojo en esa foto que documentó el edificio del Palacio de Pioneros con esas ventanas circulares te da un surrealismo tremendo. En ese punto inicial del proyecto solo tenía concebidas esas edificaciones, luego en una conversación que tuve con la curadora cubana Cristina Vives, me sugirió la posibilidad de que pudiera cerrar el círculo al incorporar las casas que están restauradas con la misma estética que estaba usando con la película infrarroja. Y así cerrar realmente el círculo porque partes de una ruina, de una obra nueva que se realiza con la Revolución y terminas en esas mismas casas reconstruidas de nuevo bajo la pretensión de volver al glamour o al status que tenían en un inicio. También un poco reflejaba, y era interesante, la idea de que de alguna manera se vuelven a retomar desde el punto de vista constructivo, edificaciones que fueron negadas en un principio. Dentro de la igualdad de clases sociales que tenía que existir no podían haber ricos, cuando ves a simples trabajadores como nosotros no podemos ir a alquilarnos un mes ahí. Es interesante que esa conversión y esas decisiones administrativas retomen lo que fue negado un día. Me interesaba seguir utilizando el infrarrojo para rasgar la misma capa de visibilidad dentro del espacio. Y de repente hay casas ahí que traducen materiales más contemporáneos, pero hay otras fotos que parecen más atemporales, pudieran simular perfectamente ser fotos tomadas en los años cincuenta del siglo XX. Eso me interesaba, cómo se podía generar una ambigüedad entre la casa que estaba como renta y lo que pudo haber sido en el pasado real.

Si te pidiera un concepto con el que pudieras definir el paisaje ¿cuál sería?

Creo que es la construcción subjetiva, cómo construyes tu paisaje. Cómo tú generas tú paisaje. Independientemente de lo que está escrito de que se define como tal, cómo generas un paisaje desde tú propia experiencia. Para eso sería el paisaje, lo que connotamos como tal. Claro, es muy difícil escapar también de los trasfondos culturales occidentales, porque

en el Oriente el paisaje se asume y se representa de otra forma. Desde el punto de vista visual tiene otro orden, tiene otro sentimiento. Se va al paisaje desde otra postura.

Más allá de que puedas ser consciente de todo eso, no te puedes escapar de alguna manera de esas contaminaciones. Pero muy ingenuo es asumir el paisaje con definiciones acuñadas por libros o movimientos artísticos en el arte que son muy fáciles de definir este es el paisaje ahora o el que fue, o ahora el paisaje es esto. Creo también que no solo es la construcción que tú haces, sino la construcción del instante en que estás frente a ese paisaje, porque puedes ir otros años después y tener otra mirada sobre el paisaje. Quizás el paisaje va a cambiar, pero vas a cambiar más tú. Vas a ser más susceptible al cambio.

Esto que hablabas hace un rato de la presencia de una abundante vegetación en este espacio, ¿cómo lo percibiste?

Para mí fue entenderlo desde la negación, porque es insólito. Ver que la hierba puede llegar a un segundo piso de una edificación, ver que una mansión está escondida, está sepultada por la vegetación, que en los techos también hay presencia de esta, piscinas enteras sumergidas en hierbas.

¿Qué emoción estética y ética puede provocar hoy este tipo de paisajes residuales?

Pienso que es una mezcla de indiferencia con negación. Hemos llegado a un punto en el que esas cosas van más allá de lo que te pueden afectar por el hecho mismo de que está sucediendo a diario y empiezas a entrar en un estado de que me da igual, de que ya no importa. O sea es esa mezcla que me afecta, pero al mismo tiempo no. Y si me afecta no importa porque no puedo cambiarlo. También puede ser que haya como una tendencia, no sé si la has visto en las redes sociales, que las personas están haciendo cosas que no lo afecten, es como tomar una actitud de hacer lo que me haga sentir bien y lo que me dañe no lo voy a asumir. Lo que me afecta no lo reconozco para estar feliz. Quizás la gente también con esta convivencia con los espacios ruinosos comience a generar la actitud de indiferencia, hay un sentimiento de indiferencia tremendo.

¿Consideras que dentro del campo artístico cubano o internacional existe una cierta sensibilidad e identificación por los paisajes residuales?

Se pueden establecer muchos puntos de contacto con la fotografía analógica. Hay una paradoja interesante que es cómo hoy en día con los avances tecnológicos que hay en la esfera digital en cuanto a la fotografía, es interesante cómo al mismo tiempo todo eso haya despertado todo lo analógico que estaba dormido. Incluso a pesar de que la fotografía digital tiene otra materialidad con respecto a lo analógica, es atractivo cómo en la actualidad más que nunca, hay más tipos de papeles para imprimir fotografía analó-

gica. Antes existían 5 o 6 tipos de papeles, pero ahora hay muchos tipos de papeles Es seductor cómo algo que inicialmente emerge como inmaterial en las redes, en una memoria, a nivel de números, de códigos, cómo eso ha despertado una producción por la materialidad de la imagen. Eso también en el otro extremo con lo analógico ha hecho que las personas se interesen entonces por retomar y despertar procesos que ya habían quedado obsoletos. Entonces con respecto a eso pienso que respondiendo a tu pregunta está pasando de alguna manera similar. La gente está también preocupada por retomar, por recuperar, por interactuar con lo vintage, con lo que queda como ruina, o lo que queda de espacios residuales de algo que fue y permanece algo de los destellos de lo que fue en su momento. Creo que las personas son más conscientes de eso a nivel internacional y se está retomando. Creo que sí, que los paisajes residuales más que propiciar su extinción total están tratando de revertir esa condición

8.2 Anexos II. Cartografías Subjetivas

8.2.1 Cartografía Subjetiva No. 1. *Umbral del abandono*

Así andando, tomo un poco de agua ante este sol abrasador que quema mis hombros, y pronto llego al antiguo estadio de Los Pinos. Con el triunfo de la Revolución cubana se estimuló la práctica del deporte a nivel masivo, lo cual condujo a la creación de complejos deportivos tanto en zonas centrales como periféricas de las ciudades del país. La

construcción del 1961, ubicado en el reparto Los Pinos estuvo a cargo de las arquitectas cubanas Vilma Domínguez y Esperanza Castellanos y auspiciado por el Ministerio de Bienestar Social



de lo que antaño hubiera sido la mejor piscina olímpica con que contó esta barriada, con una dimensión de 25 x 15 metros. Algo sin dudas, colosal. Mi padre me ha contado que todas las mañanas montaba la guagua, pasaba por el estadio, y justo desde la ventana podía divisar la imponente plataforma de clavado, desde la cual practicaban este deporte varios pobladores. En su memoria ha quedado esa algarabía propia de los juegos y el batir del

agua en esta

Uno de los centros deportivos era el estadio con más grande de realmente teniendo en cuenta como Cuba, el deporte nacional. Este estadio tenía su piscina olímpica y la de clavado profesional. Fue testigo del día que decidieron tumbar esta última. La piscina olímpica dejó de funcionar un buen día, unos dicen que por el río que pasaba por debajo, otros porque se filtraba y se contamina con las aguas albañales.



piscina. Los custodios de este campo de béisbol comentaba que este era extraordinario, que para una nación de béisbol, es el

Este estadio tenía su piscina olímpica y la de clavado profesional. Fue testigo del día que decidieron tumbar esta última. La piscina olímpica dejó de funcionar un buen día, unos dicen que por el río que pasaba por debajo, otros porque se filtraba y se contamina con las aguas albañales.

Este estadio tenía su piscina olímpica y la de clavado profesional. Fue testigo del día que decidieron tumbar esta última. La piscina olímpica dejó de funcionar un buen día, unos dicen que por el río que pasaba por debajo, otros porque se filtraba y se contamina con las aguas albañales.

Lo cierto es que, al fin y al cabo, la vaciaron y hoy en día con todo y eso cuando caen cuatro gotas, ves a los niños jugando en esa agua estancada. Me refirió también que este estadio, era uno de los mejores lugares que tenía este barrio. Contaba con canchas de voleibol, de baloncesto, campo de fútbol y béisbol, cancha de tenis. Se practicaba judo, y hasta salto largo.

Era toda una maravilla. Sin embargo, mira ahora como está, estamos aquí sentados debajo de las columnas que sostienen las gradas, que están a punto de estallar. Esto en cualquier momento no puede más. Al final, ponte a pensar, crees que esto debería estar así, crees que el Instituto

Nacional de Deportes, Educación Física y Recreación (INDER), no se pudiera hacer responsable. Desde ese muro, que se asemejaba por momento al del malecón habanero, observé el espejo de

agua estancada que se al chaparrón que cayó espejo de agua algunas olas casi formaban con el batir contagioso, en interrumpido por los provenientes de los en lo que alguna vez estadio. Justo en ese



había formado debido en la mañana. Un tranquilo, con solo imperceptibles que se del viento. Ese silencio ocasiones era juegos infantiles muchachos que jugaban llegó a ser la grada del instante vinieron a mi

mente aquellos planos que capturaron esos juegos inocentes de los niños de una escuela primaria que intentan aprender prácticas de natación en una antigua piscina sin agua en el filme Melaza del cineasta cubano, Carlos Lechuga. Aquí se fusiona esa estética de lo ruinoso, lo degradado, lo casi extinto, con un aliento de esperanza que brota de ese júbilo infantil, que siempre encontrará las razones para ser feliz a pesar del contexto en que se encuentre.

Ensimismada en el interior de esa piscina, no dejo de mirar ese azul marino, a veces color púrpura que subyace en sus paredes desgastadas y humedecidas. ¿Cuántos recuerdos gravitan en cada pátina de pintura, de polvo, de hollín, de agua estancada de esas piscinas que han formado parte de mi existencia? ¿Cuántos sueños, anhelos y frustraciones de juventud? ¿Quién tuviera la dicha de regresar en el tiempo?

8.2.2 Cartografía Subjetiva No. 2. Reflejos de lo invisible

En una de esas mañanas en las que debo acudir a la Facultad de los Medios de Comunicación de la Universidad de las Artes, ISA a impartir la asignatura de Arte Cubano a estudiantes de 3er año, sentí en mi interior la necesidad imperiosa de encontrarme con el mar.

que tenía suficiente

escapada al mar. El

contemporánea

en la agenda

trabajo, regreso

c o n s t a n t e

ciberespacio, que

trabaje cerca del

tiempo le da la

largo con la vida aprisa

mañana, el mar me llamaba, lo

decidí encontrarme con el mar y conmigo misma.

La brisa del mar me contagia. Desde el recorrido diviso los restos de un antiguo muelle.

Su disposición espacial pareciera una obra escultórica. Cada paso que doy se confunde en

mi plano sensorial con

salitre del mar, con

humano y animal.

residual, un

que detenía las

implacable mar y

por el propio

Aparentemente

paisaje residual

invisible, pues para

transitorio para hacer sus

para otros resulta vital para escapar por un instante del estrés ciudadano.



Había llegado temprano, así

tiempo para darme una

sujeto de la sociedad

está tan sumergido

cotidiana (ida al

al hogar), en la

inmersión en el

aunque viva o

mar, casi todo el

espalda, o pasa de

que lleva. Pero, esa

sentía, detuve mi vida agitada, y



aromas provenientes del

orina y excremento

Estoy en un espacio

antiguo farallón

olas del

ha sido destruido

s a l i t r e .

estoy ante un

completamente

algunos es un espacio

necesidades biológicas, y

En mi caso, reinscribo el andar de la artista visual cubana, María Victoria Portelles cuando caminaba por la calle primera de Miramar, en La Habana donde encontró muchas construcciones casi destruidas por el salitre. Solo que, en esta ocasión, uno de estos espacios que fungen como farallón de la bravura del mar, ha devenido dentro del imaginario individual en un espacio indexical para mí.

En este mismo espacio, unos años antes, realicé una entrevista por videoconferencia para aplicar a una Beca de la Fundación Carolina de España para cursar una Maestría en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Salamanca, España, que cambiaría en gran parte mi

*me permitió más allá
profesional en la
encuentro por vez
familia del Otro
Atlántico.*

*Ser la
mi familia
dos generaciones
tener casi*

*tierra española, resultó un
españolas, a historias nuevas por descubrir, a encuentros añorados como disparador de recuerdos. Por primera vez experimenté qué significa el viaje y la familia tan cerca y tan lejos al mismo tiempo.*

Así sumergida en estos recuerdos, y mirando el mar nuevamente me cuestiono: ¿Cómo entablar un diálogo con el mar como contenedor de promesas cumplidas y por conquistar? ¿Por qué negamos constantemente el entorno natural, si forma parte de nuestra cotidianidad?



*visión del mundo. Un viaje que
de un crecimiento
Historia del Arte, un
primera con la
Lado del*

*abanderada de
cubana, luego de
anteriores sin poder
comunicación con la
viaje existencial a esas raíces*

8.2.3 Cartografía Subjetiva No. 3.2. Albercas de la meditación

Estoy sentada en el comedor de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba, el lugar donde trabajo. Me dispongo a almorzar en esa bandeja metálica que toda la infancia y adolescencia me ha acompañado como parte de ese ritual de degustar el almuerzo en la escuela primaria y secundaria, y desayuno, almuerzo y cena en mi etapa estudiante en la escuela vocacional Vladimir Ilich Lenin, conocida como La Lenin (2006-2009), donde estudié la enseñanza media.

Diviso a mi derecha esa piscina vacía, en su momento lugar de esparcimiento (las mejores fiestas de la burguesía cubana de las décadas de los 40 y 50 se dieron cita en este lugar), en lo que fuera el antiguo Country Club de La Habana, hoy la Universidad de Artes. Por unos instantes me sumergí en un

viaje introspectivo de mi adolescencia en la Lenin.

Observando esta piscina enseguida la asocié también con la obra Océano (2020) del artista visual cubano, Alejandro Munilla, quien realizó un environment en este mismo espacio, al suspender sábanas blancas recicladas disponerlas por toda la piscina, simulando que fueran ondeadas



por la acción del viento, Un juego metafórico entre el vacío, la ruina y lo poético del mar en una piscina sin agua.

Crecí escuchando a mi madre, hablando de gratos recuerdos pasados en esta escuela Lenin o la Gran Casa Azul como la conocemos, donde estuvo becada. Ha quedado grabado en mi memoria, cuando me comentaba que no había aprendido a nadar durante su estancia en la Lenin, porque nunca estuvo dentro de sus expectativas, pero qué en realidad era una escuela que poseía uno de los mejores complejos de piscina y deportivo del país Mi experiencia en la Lenin fue completamente diferente. Era vivir de los imaginarios que se había forjado de la Lenin en sus años fundacionales, y la Lenin que me encontré, con sus paisajes residuales.

Mi cuestionamiento era jugar constantemente con la imposibilidad de querer aprender a nadar en una piscina sin agua. ¿Qué puede simbolizar una piscina sin agua? Vacío, nostalgia, soledad, imposibilidad, frustración... Las piscinas olímpicas, y el trampolín de la escuela funcionaban como espacios cargados de múltiples imaginarios de juventud: de amores furtivos y apasionados, de espacios en sombra ideal para contravenir cual tipo de reglamento escolar, la paredes con graffitis que no tenían nada que envidiarle a los de Banksy, y por supuesto, las famosas champions, aquellos campeonatos de fútbol autoorganizados por los alumnos para disfrutar de la efervescencia de un partido de fútbol dentro de la misma piscina vacía y, por supuesto, el espacio predilecto para socializar.

El trampolín, devino panotición foucaltiano desde el cual miras sin ser visto, y en ocasiones hasta uno mismo se convierte en sombra, en especial en la oscuridad de la noche. Un espacio que se hizo lugar de recuerdos y secretos bien guardados, aventuras, de amistades, de amores y esperanzas, de frustraciones, miedos..., en sí un lugar que como la Lenin en sí misma, como bien inmortalizó Adrián Berazaín en su cancionero: necesitas volver, aunque sea con el pensamiento (Berazaín, 2010).

Vienen por instante a mi mente flashazos de imágenes de esas piscinas sin agua y las paredes con graffitis del complejo educacional Ciudad de Pioneros José Martí en Tarará, inmortalizadas en la serie Blindsight de Reinaldo Cid en la recién exposición colectiva Consonancias (2021) organizada por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) en la capital habanera; los planos que registraron la piscina más grande de Cuba, ubicada en Alamar, en el filme cubano Boleto al paraíso (2010) del director cubano Gerardo Chijona; las secuencias del filme cubano El Proyecto, filme del cineasta cubano Alejandro Alonso, o la serie pictórica Es sólo agua en la lágrima de un extraño (1986) del artista visual cubano, Rogelio López Marín (Gory). Son solo algunas de las obras que atestiguan esa relación con un paisaje residual de proyectos de futuro, detenidos en el espacio-tiempo.

8.2.4 Cartografías Subjetivas No. 4 *Cartografía de un viaje inconcluso* y No. 4.1 *Cartografía de Shadow spaces*

La peculiaridad de estar dentro de la ciudad, y por un comparten muchos en mis caminatas hasta por lo que Mariano, en La de los baños de mar. El Playas de Mariano, Balneario de La (Alonso, 2018), hoy es En este paisaje



residual, que una vez fue refugio del ocio, las intrigas políticas, la especulación urbana, el escenario predilecto para la moda, los deportes y la estetización corporal en el espacio de lo público, se trata de cartografiar una experiencia subjetiva desde una mirada a los imaginarios socioculturales tejidos por la historia y la agencia mediática, desde un espacio dual entre lo visible y lo invisible, lo permisible y lo ilegal, lo opresivo y lo emancipador, la vida y la muerte que se contamina con esa ruina al revés que reverdece a su alrededor.

Todo se contamina, ese sol bueno y embriagante olor a mar de espuma, con esa alegría contagiosa de unos adolescentes respirando a flor de piel su ansiada libertad, y ese silencio del paisaje del abandono, en el cual si te descuidas también pudieras ser violentado. Según Thoreau (2010): caminar por la ciudad es una experiencia de tensión y de vigilancia. Justo eso mismo experimenté al caminar por este espacio, esa interpelación de la mirada, ese sentirse violentado por una simple mirada, desde tu condición de sujeto, ¿desde tu condición de mujer? aunque solo fueron unos minutos. Por un instante, te sumerges en una reflexión proxémica, en un miedo interior a sentirse observada, acechada solo por la mirada.

8.2.5 Cartografía Subjetiva No. 5. Paisaje residual a orilla del Quibú y Cartografía Subjetiva No. 5.1. Ruina al revés



Desde el año 2014, justo en el que me gradué de Historia del Arte en la Universidad de La Habana, fui a trabajar como profesora a ese

lejano y maravilloso espacio natural y arquitectónico que es el Instituto Superior de Arte, o más bien ISA, a secas, al menos así ha quedado en el imaginario, a pesar de que su toponímico ha cambiado recientemente a Universidad de las Artes, ISA.

Cada vez que pongo un pie en este espacio, siempre experimento la sensación de adentrarme en un inmenso bosque en el cual se siente una música melodiosa proveniente de los encantos de la naturaleza y el trinar de algún que otro instrumento de los jóvenes artistas que estudian en este lugar. Mis ojos se deleitan con ese palacete de ladrillos naranjas rodeado de colosales cúpulas catalanas; refugio predilecto para la creación de las Artes Visuales, la Facultad de Artes Visuales, una joya arquitectónica de la mano del arquitecto cubano Ricardo Porro.

El arrullo del río Quibú, el trinar de los pájaros, el murmullo, apenas imperceptible de las ramas de los árboles tras el paso de la brisa marina, el merodeo de alguna ardillita en la copa de los árboles, alguna gota de lluvia rezagada que aún suena en el interior de alguna de las cúpulas, la oscuridad, el absoluto silencio, y la luz del sol, los microorganismos que apenas puedo observar a simple vista, pero sé que están justo bajo mis pies en su plena faena diaria, la naturaleza en su total esplendor, la percibo en las ruinas de las antiguas escuelas de Música y de Ballet, de la autoría del arquitecto italiano Vittorio Garatti. Percibo justamente en esas ruinas, una manera de conectarme con un espacio que me hace soñar, escapar del mundo y propiciar un acto ritual con el universo natural.

B9. Índice de Imágenes

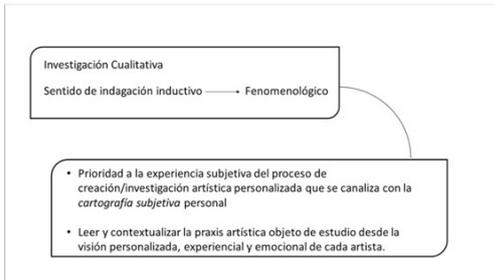


Fig. 1
Autor: Anabel Carballo Fuentes
Titulo: *Investigación cualitativa*
Cuadro
Año: 2023
Fuente: Autora

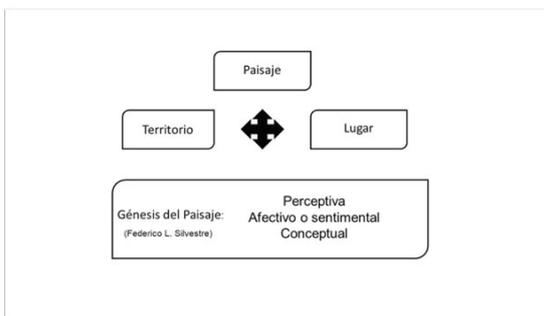


Fig. 2
Autor: Anabel Carballo Fuentes
Titulo: *Conceptualización del paisaje*
Cuadro
Año: 2023
Fuente: Autora

	MONUMENTO	ANTI-MONUMENTO
TIEMPO ENTRÓPICO	construcción orden	destrucción (ruina) caos
TIEMPO LINEAL pasado-presente-futuro	visión horizontal capas del pasado irreversible	visión vertical puntas del presente indeterminado
MEMORIA DEL TIEMPO	memoria del pasado imagen-recuerdo	memoria del futuro imagen-sueño
MEMORIA DEL ESPACIO	utopía virtualidad	heterotopía posibilidad

Fig. 3
Autor: ME. Lacruz
Titulo: *Diferencias entre el concepto de monumento y anti-monumento*
Cuadro
Año: 2016
Fuente: Anti-monumentos: recordando el futuro a través de los lugares abandonados (2017)

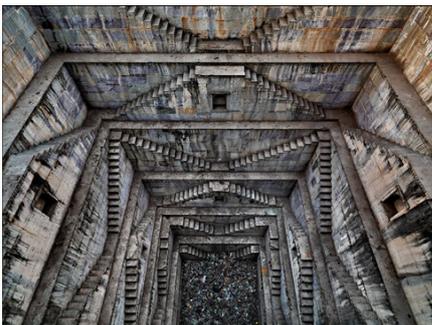


Fig. 4
Autor: Edward Burtnytsky
Titulo: *Stepwell #4 Sagar Kund Baori, Bundi, Rajasthan, India.*
Fotografía
Año: 2010
Fuente: <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/62/edward-burtnytsky>



Fig. 5
Autor: Robert Adams
Titulo: *Mobile home, Jefferson County, Colorado*
Fotografía
Año: 1973
Fuente: <https://www.lensculture.com/articles/robert-adams-the-place-we-live>

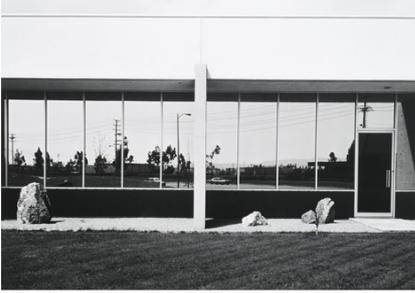


Fig. 6
Autor: Lewis Baltz
Título: *South Wall, Mazda Motors, 2121 East Main Street, Irvine.*
Fotografía
Año: 1974
Fuente: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/11/nature-reorganized/176/the-new-industrial-parks-near-irvine-california>



Fig. 7
Autor: John Schott
Título: *Untitled from the series Route 66 Motels.*
Fotografía
Año: 1973
Fuente: George Eastman House collections.
<https://www.sfnoma.org/exhibition/new-topographics/>



Fig. 8
Autor: Nicholas Nixon
Título: *Buildings on Tremont Street, Boston*
Fotografía
Año: 1975
Fuente: George Eastman House collections.
<https://www.sfnoma.org/exhibition/new-topographics/>



Fig. 9
Autor: Frank Gohlke
Título: *Landscape, St. Paul, Minnesota*
Fotografía
Año: 1974
Fuente: <https://blaslandscape.wordpress.com/2018/03/05/new-topographics/#jp-carousel-430>



Fig. 10
Autor: Henry Wessel
Título: *Southern California*
Fotografía
Año: 1977
Fuente: <https://www.sfmoma.org/artwork/2008.172/>



Fig. 11
Autor: Bernd & Hilla Becher
Título: *Winding Towers, GB*
Año: 1966-1997
Fotografía
Fuente: <https://www.studiointernational.com/bernd-and-hilla-becher-industrial-visions-review-national-museum-cardiff>



Fig. 12
Autor: Yann Arthus-Bertrand
Título: *Home*
Año: 2015
Video
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wLBTdagKvs>



Fig. 13
Autor: Jeff Wall
Título: *Landscape Manual*
Fotografía
Año: 1969
Fuente: <https://vancouverartinthesixties.com/archive/357>



Fig. 14
Autor: Roy Arden
Titulo: *Terminal City*
Fotografía
Año: 1999
Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/94650>



Fig. 15
Autor: Edward Ruscha
Titulo: *Twenty six Gasoline Stations*
Fotografía
Año: 1962
Fuente: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5739173>

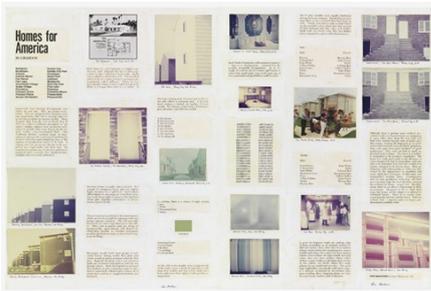


Fig. 16
Autor: Dan Graham
Titulo: *Homes for America*
Fotografía
Año: 1966-67
Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/105513>



Fig. 17
Autor: Robert Smithson
Titulo: *The Monuments of Passaic*
Fotografía
Año: 1967
Fuente: <https://medium.com/@marlontabone/robert-smithsons-monuments-of-passaic-1967>



Fig. 18
Autor: Tomás Sánchez
Título: *Basura de colores bajo la tormenta*
Pintura
Año: 1991
Fuente: <https://www.artnet.com/artists/tom%C3%A1s-s%C3%A1nchez/basura-de-colores-bajo-la-tormenta-Xkv4YbepsIDbmNo4jiXIRA2>



Fig. 19
Autor: Jane and Louise Wilson
Título: *Azeville*
Fotografía
Año: 2006
Fuente: Courtesy 303 Gallery, New York.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilson-azeville-p80083>



Fig. 20
Autor: Alejandro Campins
Título: *Untitled*, de la serie *Letargo*
Fotografía
Año: 2017
Fuente: <https://www.alejandro-campins.com/>



Fig. 21
Autor: Rosell Meseguer
Título: *Bateria de cenizas. Metodología de la defensa*
Fotografía
Año: 2004
Fuente: <http://www.rosellmeseguer.com/index.php/es/proyectos-mobile/bateria-de-cenizas-metodologia-de-la-defensa.html>



Fig. 22
Autor: Robert Smithson
Título: *Hotel Palenque*
Fotografía
Año: 1969-1972
Fuente: <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-hotel-palenque-1969-72>



Fig. 23
Autor: Adrián Fernández Milanés
Título: *Sin Título No. 17*
Fotografía
Año: 2018
Fuente: <https://www.lensculture.com/projects/1047349-pending-memories>



Fig. 24
Autor: Alfredo Sarabia Fajardo (hijo)
Título: *El olvido vendrá a tocar a tu puerta*
Fotografía
Año: 2013
Fuente: Cortesía del artista



Fig. 25
Autor: Frank Thiel
Título: *15 (Quince)*
Fotografía
Año: 2018
Fuente: <https://www.skny.com/exhibitions/frank-thiel6/selected-works?view=slider>



Fig. 26
 Autor: Carlos Garaicoa
 Título: *En Construcción*
 Fotografía
 Año: 2012
 Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/carlos-garaicoa-en-construccion-slash-under-construction-ix>



Fig. 27
 Autor: Julia Schulz-Domburg
 Título: *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*
 Fotografía
 Año: 2012
 Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/carlos-garaicoa-en-construccion-slash-under-construction-ix>

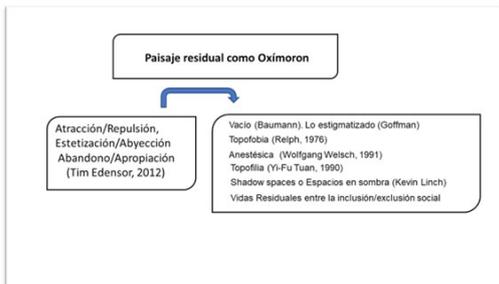


Fig. 28
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *Paisaje residual como oxímoron*
 Cuadro
 Año: 2023
 Fuente: Autora



Fig. 29
 Autor: Gordon Matta-Clark
 Título: *Conical Intersect*
 Intervención urbana
 Año: 1975
 Fuente: <https://citybreaths.com/post/22646876099/gordon-matta-clark-converting-the-citys-decay-into-works>



Fig. 30
Autor: Cyprien Gaillard
Título: *Conical Carins (251/261) Résidence Provence, Dammarie les Lys, 1973-2008*
Fotografía
Año: 2008
Fuente: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/gaillard-cyprien>



Fig. 31
Autor: Manolo Laguillo
Título: *Naixement de la Diagonal. Barcelona*
Fotografía
Año: 1978
Fuente: <https://www.hoyesarte.com/evento/gelatina-dura-los-ochenta-a-contrapelo/attachment/gelatina-dura21/>



Fig. 32
Autor: Patricia Gómez y María J. González
Título: *Cortijo de Las Salinas. 2002-2005. Proyecto Las Salinas*
Fotografía
Año: 2002-2005
Fuente: <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Cortijo-de-Las-Salinas-2002-2005>



Fig. 33
Autor: John Davies
Título: *Agrecroft Power Station, Salford*
Fotografía
Año: 1983
Fuente: <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/john-davies.php>



Fig. 34
Autor: Thomas Struth
Título: *Grand Street at Crosby Street, New York/Soho*
Fotografía
Año: 1978
Fuente: https://www.moma.org/collection/works/49397?artist_id=7825&page=1&sov_referrer=artist



Fig. 35
Autor: Ángel Marcos
Título: *En Cuba 7*
Fotografía
Año: 2004
Fuente: https://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=634



Fig. 36
Autor: Soledad Sevilla
Título: *El Rompido*
Fotografía
Año: 2019
Fuente: <http://www.caac.es/programa/solsev2019/frame.htm>



Fig. 37
Autor: Jorge Yeregui Tejedor
Título: *Deshacer, borrar, activar* (Exposición en sala Cabo Mayor, Santander)
Fotografía
Año: 2022
Fuente: Tesis Doctoral de Jorge Yeregui Tejedor (2022)



Fig. 38
Autor: Lara Almarcegui
Título: *Descampados de Ámsterdam (Wastelands of Amsterdam)*, 1998-1999
Intervención urbana. Fotografía
Año: 1999
Fuente: <https://www.centrobotin.org/obra/descampados-de-amsterdam-1998-99/>



Fig. 39
Autor: Susana Delgado Serrano
Título: *Gran Prior #3*
Fotografía
Año: 2017
Fuente: Tesis Doctoral de Susana Delgado Serrano (2022)



Fig. 40
Autor: Carmen Rivero
Título: *Exit. Atlas de los cines habaneros*
Instalación
Año: 2014-2019
Fuente: Pablo Trenor. Disponible en: <http://laempirica.blogspot.com/>



Fig. 41
Autor: Carlos Garaicoa
Título: De la serie *Fotografías sobre Hueso*
Fotografía
Año: 2011-2014
Fuente: Instagram del Artista



Fig. 42
Autor: Alain Cabrera
Título: *Mondrian en La Habana*
Fotografía
Año: 2009
Fuente: <https://www.artcronica.com/directorio/artistas/alain-cabrera-fernandez-art/attachment/02-7-2/>

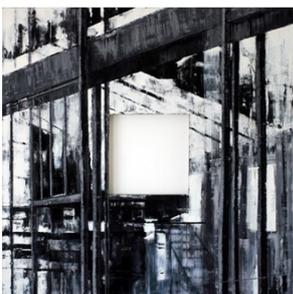


Fig. 43
Autor: Gerardo Liranza
Título: *Sin título*. De la serie *Menguado*
Pintura
Año: 2018
Fuente: <http://culturacolectiva.com/kazimir-malevichblanco-sobre-blanco/>



Fig. 44
Autor: Xavier Ribas
Título: *Nomads nr 9*
Fotografía
Año: 2008
Fuente: Tesis Doctoral de Susana Delgado Serrano (2022)



Fig. 45
Autor: Eduardo Abaroa
Título: *Destrucción total del Museo de Antropología de México*
Instalación
Año: 2012
Fuente: <https://noticias.canal22.org.mx/2017/11/22/abaroa-culmina-la-destruccion-total-del-museo-nacional-de-antropologia/>



Fig. 46
Autor: Rafael Trelles
Título: *Monumento al fracaso*
Intervención y performance
Año: 2008
Fuente: <http://desahogoricua.blogspot.com/2008/10/monumento-al-fracaso-evento-artstico-en.html>



Fig. 47
Autor: Alejandro González
Título: *The Mega-Projects*
Fotografía
Año: 2014
Fuente: Dossier del Artista



Fig. 48
Autor: Donna Conlon y Jonathan Harker
Título: *Efecto dominó*
Intervención
Año: 2013
Fuente: <https://www.espaciominimo.es/donna-conlon-jonathan-harker/>



Fig. 49
Autor: Alejandro Campins
Título: *Declaración pública*
Fotografía
Año: 2016
Fuente: <https://www.alejandrocampins.com/>



Fig. 50
Autor: Reinaldo Cid
Título: De la serie *Blindsight*
Fotografía
Año: 2021
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 51
Autor: Reinaldo Cid
Título: De la serie *Blindsight*
Fotografía
Año: 2021
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 52
Autor: Reinaldo Cid
Título: De la serie *Blindsight*
Fotografía
Año: 2021
Fuente: Cortesía del Artista

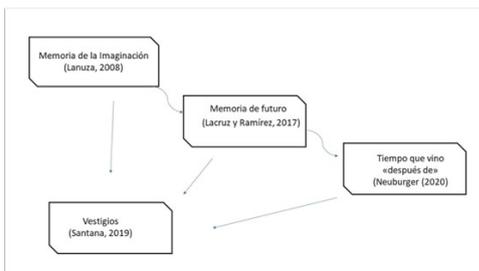


Fig. 53
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Título: *Memoria y Vestigios*
Cuadro
Año: 2023
Fuente: Autora

B9. Índice de Imágenes

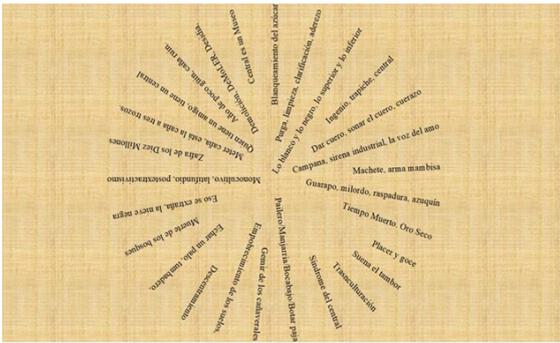


Fig. 54
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Título: *Añorado aroma de la caña*
Año: 2023
Fuente: Autora



Fig. 55
Autor: Rafael Villares
Título: *Aliento*
Instalación
Año: 2008
Fuente: Dossier del Artista



Fig. 56
Autor: Nadal Antelmo
Título: De la serie *Detritus. Chatarra Dulce*
Fotografía
Año: 2007
Fuente: <https://elsrcorchea.com/nadal-antelmo-modela-la-palabra-y-la-imagen/comment-page-1/>



Fig. 57
Autor: Alejandro Campins
Título: *Secadero*
Pintura
Año: 2013
Fuente: <https://www.alejandro-campins.com/>



Fig. 58
Autor: Atelier Morales (Teresa Ayuso y Jorge Luis Morales)
Título: *Concepción*
Fotografía
Año: 2004
Fuente: <https://docplayer.es/94297329-Atelier-morales-el-mundo-perdido-del-azucar.html>



Fig. 59
Autor: Dannya del Pino
Título: *Anuncio del Muelle de Santa Clara retornando en uno de los espigones del edificio de la Aduana de la Bahía de la Habana.*
Fotografía
Año: 2017
Fuente: <https://www.arteinformado.com/galeria/dany-del-pino-rodriguez/anuncio-del-muelle-de-santa-clara-retornando-en-uno-de-los-espigones-del-edificio-de-la-aduana-de-la-bahia-de-la-habana-35753>



Fig. 60
Autor: Yerenmy Guerra
Título: *Los Silos de La Vuelta (Amigos de Testigo)*
Pintura
Año: 2017
Fuente: <https://www.arteinformado.com/galeria/yerenmy-guerra-reyes-yeremy/los-silos-de-la-vuelta-amigos-de-testigo-66134>



Fig. 61
Autor: Marcel Molina
Título: *Desnudando el tiempo*
Grabado
Año: 2009
Fuente: <https://artoncuba.com/articulo/los-centrales-de-marcel-molina/>



Fig. 62
Autor: Ricardo G. Elías
Título: *433-I*. De la serie *Oro Seco* (2005-2009)
Fotografía
Año: 2005-2009
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 63
Autor: Francis Alÿs
Título: *El Silencio de Ani*
Video
Año: 2021
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=c47JsX6I1pg>



Fig. 64
Autor: Mar Garrido Román
Título: *Memoria espacial de las cerezas*
Video
Año: 2014
Fuente: <https://margarrido.com/video-works/#>



Fig. 65
Autor: Alfredo Sarabia Fajardo (hijo)
Título: *El olvido vendrá a tocar a tu puerta*
Fotografía
Año: 2013
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 66
Autor: Natalia Pastor
Título: *Entre la huida y la permanencia*
Video
Año: 2014
Fuente: <https://mujeresmirandomujeres.com/natalia-pastor-entre-la-huida-y-la-permanencia/>



Fig. 67
Autor: Exposición Colectiva en Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba
Título: *La Posibilidad Infinita. Pensar la nación*
Año: 2022
Fuente: Catálogo de la Exposición



Fig. 68
Autor: Exposición colectiva en Fábrica del Pilar, Motril, Granada, España
Título: *El exceso de azúcar provoca amargor*
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista Octavio Irving Hernández



Fig. 69
Autor: Dunesky Martín
Video
Titulo: *Fly out*
Año: 2013
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=XE1UY1uWiH8>



Fig. 70
Autor: Yamil Orlando Jimenez
Titulo: *Trópico*
Video
Año: 2022
Fuente: Tesis de Licenciatura del Artista (2022)



Fig. 71
Autor: Bleda y Rosa
Titulo: *Campos de fútbol*
Fotografía
Año: 1992 y 1995
Fuente: <https://valenciaplaza.com/bleda-y-rosa-fotografos-del-fragmento>

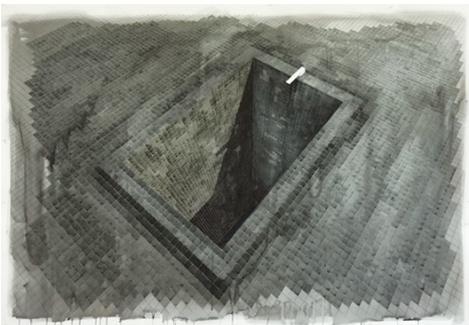


Fig. 72
Autor: Rachel Valdés
Titulo: *Piscinas*
Dibujo
Año: 2023
Fuente: <https://www.metalocus.es/es/noticias/mirada-a-los-recuerdos-piscinas-por-rachel-valdes>



Fig. 73
Autor: Alejandro Munilla
Título: *Océano*
Site Specific
Año: 2020
Fuente: Instagram del Artista



Fig. 74
Autor: Reinaldo Cid
Título: De la serie *Blindsight*
Fotografía
Año: 2021
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 75
Autor: Rogelio López Marín (Gory)
Título: *Es sólo agua en la lágrima de un extraño*
Pintura
Año: 1986
Fuente: <https://onlineonly.christies.com/s/vice/gory-rogelio-lopez-marin-b-1953-58/85865>



Fig. 76
Autor: Ricardo G. Elías
Título: *CN2304-II* de la serie *Caminos Negros*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 77
Autor: Gerardo Liranza
Título: *En tiempo muerto*. De la serie *En Tiempo muerto*
Pintura
Año: 2012
Fuente: Dossier del Artista



Fig. 78
Autor: Analee Davis
Título: *Sweeping the Fields*
Acción
Año: 2016
Fuente: <https://annaleedavis.com/>



Fig. 79
Autor: Felipe Dulzaides
Título: *La próxima vez que llueva el agua va a correr*
Video
Año: 1999-2015
Fuente: Instagram del Artista



Fig. 80
Autor: Gabriel Orozco
Título: *Circo de polvo*
Intervención
Año: 2012
Fuente: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/>



Fig. 81
Autor: Didier Faustino
Titulo: *Exploring dead buildings 2.0*
Video
Año: 2015
Fuente: <https://www.dezeen.com/2015/06/15/didier-faustino-cuba-school-of-ballet-ruin-havana-biennial-cuba-cage-mounted-device-film/>



Fig. 82
Autor: Alberto Alejandro Rodriguez
Titulo: *Phalanges 03*
Pintura
Año: 2019
Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/alberto-alejandro-rodriguez-phalanges-03>



Fig. 83
Autor: Alejandro Campins
Titulo: De la serie *Detroit. Eastown Theater*
Pintura
Año: 2015
Fuente: <https://www.alejandro-campins.com/>



Fig. 84
Autor: Stan Douglas
Titulo: *Michigan Theatre-Garage (1996-98)*
Pintura
Año: 1996-1998
Fuente: <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm>



Fig. 85
Autor: Adrián Fernández Milanés
Título: S/T. De la serie *Memorias pendientes*
Fotografía
Año: 2018
Fuente: <https://www.lensculture.com/projects/1047349-pending-memories>



Fig. 86
Autor: Dania González Sanabria
Título: *Ánima*
Intervención
Año: 2011
Fuente: Dossier del Artista

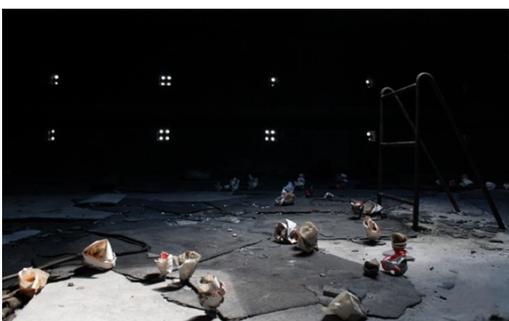


Fig. 87
Autor: Dania González Sanabria
Título: *El cuerpo de la ausencia*
Intervención
Año: 2014
Fuente: Dossier del Artista



Fig. 88
Autor: Tatiana Mesa
Título: *Pertenecer*
Intervención
Año: 2013-2015
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=rjHCQcNmzbQ>

B9. Índice de Imágenes



Fig. 89
Autor: Shimabuku
Título: *Cuban Samba*
Intervención
Año: 2015
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=rjhCQcNmzbQ>



Fig. 90
Autor: Tony Capellán
Título: *Mar Caribe*
Instalación
Año: 1996
Fuente: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/mar-caribe-caribbean-sea-200510>



Fig. 91
Autor: Charo Oquet
Título: *Points of Joy*
Escultura
Año: 2021
Fuente: <http://www.fringeprojectsiami.com/charooquet/>



Acorazado
Escultura (210.000 casquillos de balas
y carrocería patinada)
120 x 185 x 360 cm.
2006

Fig. 92
Autor: Limber Vilorio
Título: *Acorazado*
Instalación
Año: 2006
Fuente: <https://www.arteinformado.com/guia/f/limber-vilorio-villanueva-limber-vilorio-14126>



Fig. 93
Autor: Jairo Alfonso
Título: S/T
Pintura
Año: 2015
Fuente: <https://artizar.es/artwork/JAI010/>



Fig. 94
Autor: Darmon Richter (Atis Rezistans, Port-au-Prince)
Título: S/T
Escultura
Año: 2014
Fuente: <https://www.atlasobscura.com/places/atis-rezistans>



Fig. 95
Autor: Pierre Huyghe
Título: *Expocuba – Sierra Maestra*
Intervención
Año: 2015
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=rjhCQcNmzbQ>



Fig. 96
Autor: Alan Sonfist
Título: *Pool Virgin Earth*
Intervención
Año: 1975
Fuente: <https://www.schuykillcenter.org/art/learn/artist-projects/alan-sonfist-pool-of-virgin-earth/>



Fig. 97
Autor: Agnes Denes
Título: *Wheatfield – A Confrontation, Downtown Manhattan – The Harvest*
Intervención
Año: 1982
Fuente: <https://circa.art/wheatfield-a-confrontation-and-its-monumental-legacy/>



Fig. 98
Autor: Lois Weinberger
Título: S/T Lanzamiento de semillas en Kassel
Intervención
Año: 1997
Fuente: Tesis Doctoral de Pilar Soto (2017)



Fig. 99
Autor: Khatryn Miller
Título: *Seed Bombing*
Acción
Año: 1991-2002
Fuente: Tesis Doctoral de Pilar Soto (2017)



Fig. 100
Autor: Pilar Soto
Título: *Radici in equilibrio*
Intervención
Año: 2015
Fuente: Tesis Doctoral de Pilar Soto (2017)



Fig. 101
 Autor: Glenda Salazar
 Título: *Línea Negra*
 Video
 Año: 2011
 Fuente: CdeCubaArt Chanel.
<https://www.youtube.com/watch?v=3dFkTAdppyA>



Fig. 102
 Autor: Ira Konokenko
 Título: *Jardines de Guanimar*, de la serie *Jardines de ...*
 Fotografía
 Año: 2018
 Fuente: Dossier del Artista

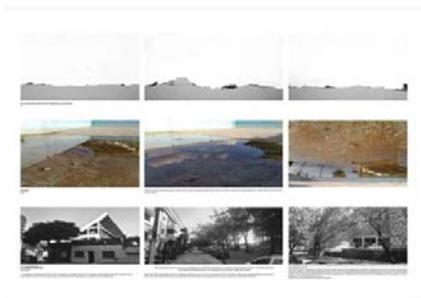


Fig. 103
 Autor: Cristina Beltrán Navarro, María Zélideh Braida Espinosa y Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Resiliencia urbana*
 Fotografía
 Año: 2021
 Fuente: Dossier de las Artistas

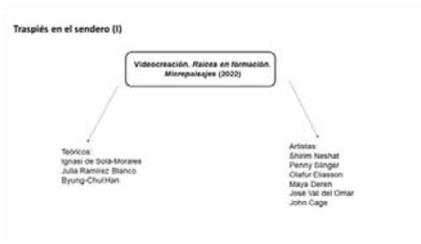


Fig. 104
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Videocreación. Raíces en formación. Micropaisajes*
 Cuadro
 Año: 2023
 Fuente: Autora



Fig. 105
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Titulo: *Cartografía Lebrado, La Habana, Cuba/Cárchel, Jaén, España*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Maps

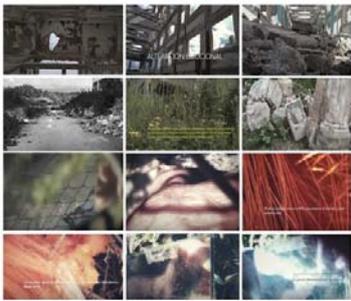


Fig. 106
Autor: Isabel Soler Ruiz & Anabel Caraballo Fuentes
Titulo: *Raíces en formación. Micropaisajes*
Videocreación
Año: 2022
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=yDkFYbL05SE>



Fig. 107
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Titulo: *Cartografía de Sint Marteen, Caribe anglófono, Hatay, Turquía, Cabo de Gata, Almería, España*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map



Fig. 108
Autor: Paula Garra, Isabel Soler y Anabel Caraballo
Titulo: *Reflejos de lo Intangible*
Videocreación
Año: 2022
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=U336ZBCwRSc>

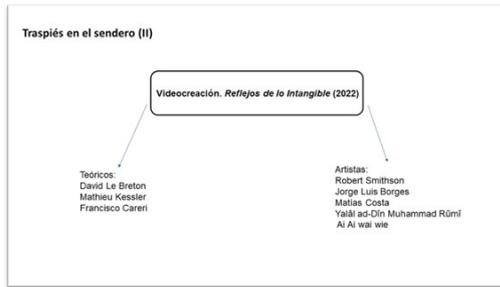


Fig. 109
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Titulo: *Videocreación. Reflejos de lo Intangible*
Cuadro
Año: 2023
Fuente: Autora



Fig. 110
Autor: Shirin Neshat
Titulo: *Rahim (Our House Is on Fire)*
Fotografía
Año: 2013
Fuente: <https://www.npr.org/2015/05/18/407671343/artist-shirin-neshat-captures-irans-sharp-contrasts-in-black-and-white>



Fig. 111
Autor: Penny Slinger
Titulo: *End of the Line 2*
Fotografía
Año: 1977
Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/slinger-end-of-the-line-2-t15175>

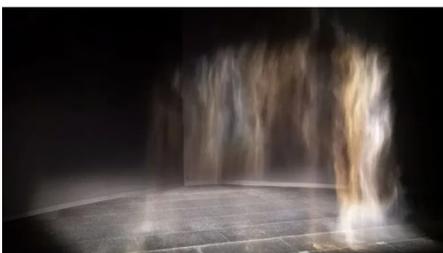


Fig. 112
Autor: Olafur Eliasson
Titulo: *Beauty*
Instalación
Año: 1993
Fuente: https://www.niusdiario.es/cultura/artes/olafur-eliasson-naturaleza-viva-toma-museo-guggenheim-bilbao_18_2898795243.html

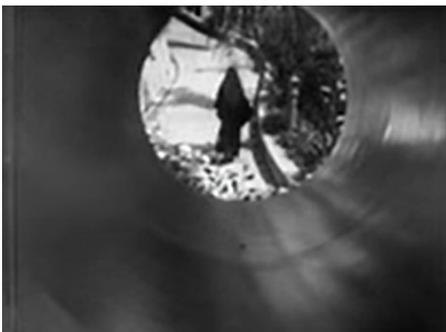


Fig. 113
Autor: Maya Deren y Alexander Hammid
Título: *Meshes of the Afternoon*
Video
Año: 1943
Fuente: <https://cinemasaturno.com/cinefilos/meshes-of-the-afternoon/>



Fig. 114
Autor: José Val del Omar
Título: *Aguaespejo Granadino*
Video
Año: 1955
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4>

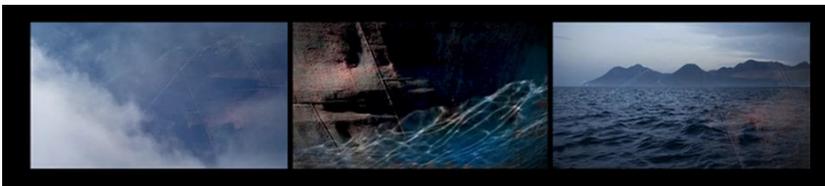


Fig. 115
Autor: Matias Costa
Título: *Solo*
Video
Año: 2021
Fuente: <https://vimeo.com/502193603>

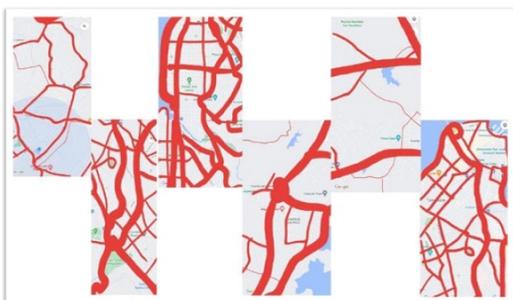


Fig. 116
Autor: Jany Batista
Título: *Itinerarios urbanos*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista

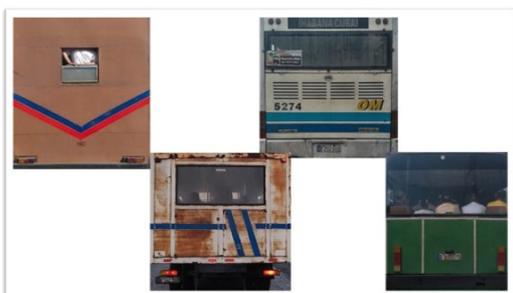


Fig. 117
Autor: Jany Batista
Título: *Itinerarios urbanos*
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 118
Autor: Julio Sauri
Título: *Calzada Vieja de Guanabacoa. La Habana, Cuba*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map



Fig. 119
Autor: Julio Sauri
Título: S/T
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 120
Autor: Rosa Cabrera
Título: *Localización del Capitolio de La Habana y Edificio No. 512 apuntalado en Habana Vieja*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map



Fig. 121
Autor: Rosa Cabrera
Título: *Injertos (construir la muerte)*
Intervención
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 122
Autor: Jhonatan Morales Moreno
Título: *Paseo del Prado. La Habana Vieja, Cuba*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map

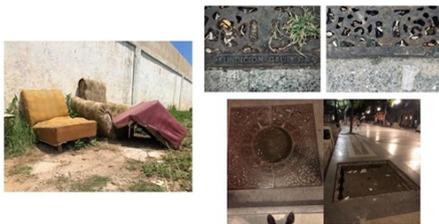


Fig. 123
Autor: Jhonatan Morales Moreno
Título: S/T
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista

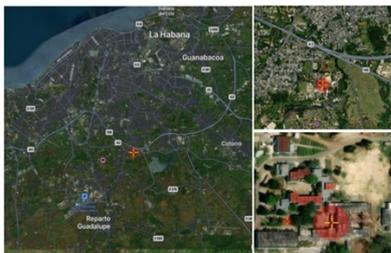


Fig. 124
Autor: Alejandro Orta Sánchez
Título: *Área de Cultura del Palacio Central de Pioneros Ernesto Ché Guevara*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map



Fig. 125
Autor: Alejandro Orta Sánchez
Título: *Hábitat*
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 126
Autor: Dayann Arce
Título: *Fábrica de pintura.*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map



Fig. 127
Autor: Dayann Arce
Título: *Testamento ferroso*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 128
Autor: Marirosa Beltrán
Título: *Hospital Hermanos Ameijeiras*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map



Fig. 129
Autor: Marirosa Beltrán
Título: De la serie *Ex vivo*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista

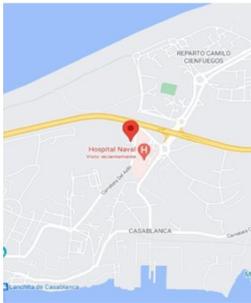


Fig. 130
Autor: Roxana Bello
Título: *Antiguos almacenes de armas abandonados. Habana del Este, La Habana, Cuba.*
Mapa
Año: 2023
Fuente: Google Map



Fig. 131
Autor: Roxana Bello
Título: *La Potajera*
Videoarte
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 132
Autor: Daniela Travieso
Título: *Casa abandonada de 41 y 47*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 133
Autor: Aldo Soler Pérez
Título: *Casona de Amada*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 134
Autor: Liz Maily Hernández
Título: *Rojo*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 135
Autor: Juan José Ricardo Peña (Jota)
Título: *Monumento*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 136
 Autor: María Fernanda Chacón Rivera
 Título: *Proyecto de la serie Que vivas en tiempos interesantes*
 Fotografía
 Año: 2023
 Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 137
 Autor: María de Lourdes Santana Arcos
 Título: *Portrait*
 Fotografía
 Año: 2023
 Fuente: Cortesía del Artista

Un perímetro es marcado con el recorrido del artista durante un mes sobre la ciudad que rodea a un edificio IMS de la Ciudad Nuclear, situado a raíz del fracaso del proyecto electrónico de Juraguá. Posteriormente sus dimensiones son trasladadas al Parque Martí, contexto patrimonial de Cienfuegos. Un metro temporal y percibido hecho con polvo que sobrepasa todo obstáculo y solo respeta su trayectoria.



Al restar materia en un año, estoy agregando en otro, y es precisamente el intercambio del espacio abandonado al espacio público la esencia de la obra. Un límite físico que riesgo el espacio homogéneo, su abundante existencia desplaza la incertidumbre sobre lo que una vez estuvo institucionalizado, y su carencia de identidad. Propongo un diálogo entre lo planificado y la presencia física en el espacio tangible, mientras espero sucesos provenientes del contexto en su propia desorganización. El territorio como parte del espacio vivido, al territorio como símbolo de apropiación, una sugestión en cuyo seno el sujeto sostiene una identidad.



Fig. 138
 Autor: Daniel Antón
 Título: *Perímetro desplazado*
 Intervención
 Año: 2019
 Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 139
 Autor: Amalia Abreu
 Título: S/T
 Fotografía
 Año: 2023
 Fuente: Cortesía del Artista

B9. Índice de Imágenes



Fig. 140
Autor: Yasser G. Rittoles
Título: *Antiguo ingenio Taoro*
Carretera Punta Brava a Santa Fe, comunidad de Cangrejas, Bauta, Artemisa.
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 141
Autor: Humberto Lázaro Miranda
Título: S/T
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 142
Autor: Reynier Álvarez Rodríguez
Título: S/T
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista



Fig. 143
Autor: Leonardo E. Pérez
Título: *Edificio en Calle Infanta*. Centro Habana, La Habana
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Cortesía del Artista

B9. Índice de Imágenes

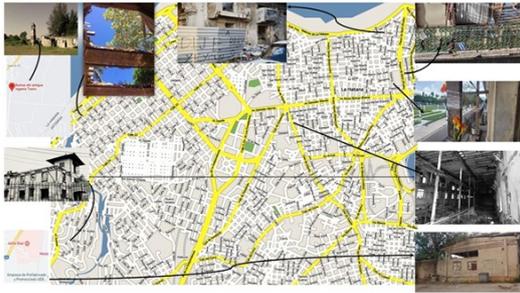


Fig. 144
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva de Espacios residuales en La Habana*
 Cartografía
 Año: 2023
 Fuente: Autora (Liz Maily González, Rosa Cabrera, Leonardo E. Pérez, María Fernanda, Daniela Águila, Aldo Soler, Yasser G. Rittoles, Reynier Álvarez).



Fig. 145
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva de Itinerarios urbanos cotidianos*
 Cartografía
 Año: 2023
 Fuente: Autora (Jany Batista y Julio Sauri)



Fig. 146
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva del Residuo*
 Cartografía
 Año: 2023
 Fuente: Autora (Antonio Alejandro Orta, Amalia Abreu, Julio Sauri, Jhonatan Moreno, Roxana Bello, María Fernanda Chacón, María de Lourdes Santana, Marirosa Beltrán).



Fig. 147
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva de Emociones*
 Cartografía
 Año: 2023
 Fuente: Autora (Antonio Alejandro Orta, Humberto Lázaro Miranda, Dayann Arce, Marirosa Beltrán, Daniel Antón, Juan José Ricardo Peña).

B9. Índice de Imágenes



Fig. 148
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Título: *Cartografía Subjetiva del Deseo*
Cartografía
Año: 2023
Fuente: Autora (María de Lourdes Santana y Roxana Bello).

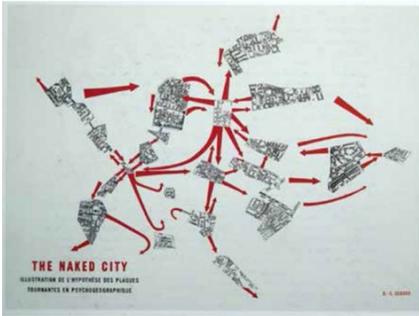


Fig. 149
Autor: Guy Debord
Título: *The Naked City, (Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie)*
Grabado
Año: 1957
Fuente: <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/debord-guy/the-naked-city-64.html?authID=53&ensembleID=705>



Fig. 150
Autor: Robert Smithson
Título: *Negative Map Showing Region of the Monuments along the Passaic River.*
Año: 1967
Fuente: R. Smithson, *The Collected Writings*.



Fig. 151
Autor: Hamish Fulton
Título: *Mountain Skyline. 28 pieces of wood. Nepal*
Año: 2011
Fuente: <https://galleririis.com/exhibitions/196#works/3905>



Fig. 152
Autor: Grupo Stalker. Francesco Carei
Título: *Roma, arcipelago frattale (Roma, archipiélago fractal)*
Mapa de Roma intervenido por Stalker que testimonia el recorrido de la primera travesía de Stalker.
Año: 1995
Fuente: <https://galleriis.com/exhibitions/196#works/3905>

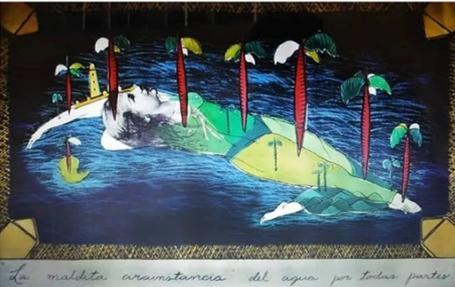


Fig. 153
Autor: Sandra Ramos
Título: *La maldita circunstancia del agua por todas partes*
Fotografía intervenida
Año: 1993
Fuente: <https://www.palabranueva.net/verbos-y-vestiduras-irse-i/>



Fig. 154
Autor: Laura Apolonio
Título: *Proyecto para Mapa de Bolsillo.*
(Inspirado en el Crumpled Map de Palomar Design Company)
Año: 2022
Fuente: Tesis doctoral de Laura Apolonio.



Fig. 155
Autor: María Victoria Portelles
Título: *Mapa subjetivo (Un Mapa de Aleph)*
Instalación
Año: 2003
Fuente: <https://www.mariavportelles.art/proyectos/mapa-subjetivo.html>



Fig. 156
 Autor: María Isabel Soler Ruiz
 Título: *Marcando la periferia: Límites difusos en la Vega de Granada*
 Acción
 Año: 2014
 Fuente: Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.



Fig. 157
 Autor: Analee Davis
 Título: *A Walker's Diary - An Effort at Disalienation*
 Instalación
 Año: 2021
 Fuente: <https://annaleedavis.com/archive/walkers-diary>



Fig. 158
 Autor: Ibrahim Miranda
 Título: *Un Toro en Tel Aviv*
 Grabado
 Año: (2007)
 Fuente: <https://www.galeriavillamanuela.com/es/artistas/ibrahim-miranda/>



Fig. 159
 Autor: Antonio Eligio Fernández (Tonel)
 Título: *Mundo soñado*
 Instalación
 Año: 1995
 Fuente: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/antonio-eligio-fernandez-tonel-la-habana-1958-mundo-sonado-1995>



Fig. 160
Autor: Glenda León
Título: *Mundo masticado*, de la serie *Ideas masticadas*
Fotografía intervenida
Año: 2008
Fuente: <https://www.glenda-leon.com/ideas-masticadas/>

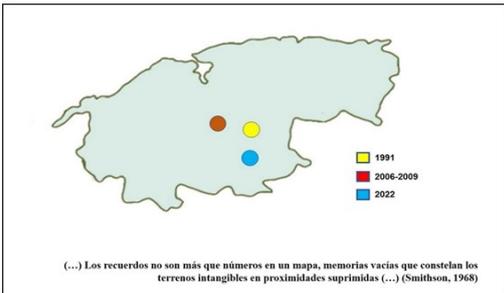


Fig. 161
Autor: Anabel Carballo Fuentes
Título: *Cartografía Subjetiva No. 3*
Fotografía
Año: 2022
Fuente: Autora



Fig. 162
Autor: Anabel Carballo Fuentes
Título: *Cartografía Subjetiva No. 3.1*
Fotografía
Año: 2021
Fuente: Autora



Fig. 163
Autor: Anabel Carballo Fuentes
Título: *A pesar del tiempo*. De la serie *La raíz que nos une*
Fotografía
Año: 2021
Fuente: Autora



Fig. 164
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *Pero sigue en pie. De la Serie La raíz que nos une*
 Fotografía
 Año: 2021
 Fuente: Autora



Fig. 165
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *Homenaje póstumo. De la Serie La raíz que nos une*
 Fotografía
 Año: 2021
 Fuente: Autora



Fig. 166
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *La raíz que nos une. De la serie La raíz que nos une*
 Fotografía
 Año: 2021
 Fuente: Autora



El trampolín, devino panotición
 foucailliano desde el cual miras
 sin ser visto, y en ocasiones
 hasta uno mismo se convierte en
 sombra, en especial en la
 oscuridad de la noche. Un
 espacio que se hizo lugar de
 recuerdos y secretos bien
 guardados, aventuras, de
 amistades, de amores y
 esperanzas, de frustraciones,
 miedos...., en si un lugar que
 como la Lenin en si misma, como
 bien inmortalizó Adrián Berazain
 en su canción: necesitas
 volver, aunque sea con el
 pensamiento.

Fig. 167
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva No. 3.2*
 Fotografía
 Año: 2022
 Fuente: Autora

B9. Índice de Imágenes



Fig. 168
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Título: *Viaje autoetnográfico. Desde una cartografía subjetiva.*
Ensayo Fotográfico
Año: 2022
Fuente: Editorial Tres Salas, Córdoba, y Laboratorio Intermitente en Córdoba, Argentina



Fig. 169
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Título: *Viaje autoetnográfico. Desde una cartografía subjetiva.*
Ensayo Fotográfico
Año: 2022
Fuente: Editorial Tres Salas, Córdoba, y Laboratorio Intermitente en Córdoba, Argentina



Fig. 170
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Título: *Viaje autoetnográfico. Desde una cartografía subjetiva.*
Ensayo Fotográfico
Año: 2022
Fuente: Editorial Tres Salas, Córdoba, y Laboratorio Intermitente en Córdoba, Argentina
(Presentación en Exposición Colectiva *Cápsulas Intermitente* (2023) con comisariado de Nahuel Sanchez Tolosa, en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba)



Fig. 171
Autor: Anabel Caraballo Fuentes
Título: *Viaje autoetnográfico. Desde una cartografía subjetiva.*
Ensayo Fotográfico
Año: 2022
Fuente: Editorial Tres Salas, Córdoba, y Laboratorio Intermitente en Córdoba, Argentina
(Presentación en Exposición Colectiva *Cápsulas Intermitente* (2023) con comisariado de Nahuel Sanchez Tolosa, en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, en Cuba)



Fig. 172
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Albercas de la meditación*
 Fotografía
 Año: 2022
 Fuente: Autora

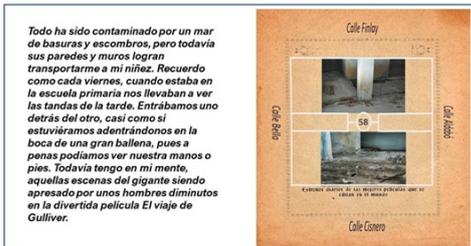


La primera parada fue en la antigua carnicería de Los Pinos, esa que por allá por la década de los 80 abrió su sede en esta barriada. Asomada a unas de las aberturas oxidadas que apenas dejaba ver el espacio interior, enseguida me contagié de manera inexplicable con un aroma a pescado que emanaba de mi imaginación y que se confundía también con ese increíble olor a tierra mojada. El olor me remontó a aquella época del Periodo Especial en la década de los noventa, en que a pesar de la imperante crisis llegaba a la pescadería aquellas deliciosas sardinas en latas, y el exquisito calamar, ambos han quedado inmortalizados en mis recuerdos.

Fig. 173
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva No. 3.3*
 Fotografía
 Año: 2022
 Fuente: Autora



Fig. 174
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *De la serie Espacios que han calado en mi inconsciente*
 Fotografía
 Año: 2022
 Fuente: Autora



Todo ha sido contaminado por un mar de basuras y escombros, pero todavía sus paredes y muros logran transportarme a mi niñez. Recuerdo como cada viernes, cuando estaba en la escuela primaria nos llevaban a ver las tandas de la tarde. Entrábamos uno detrás del otro, casi como si estuviéramos adentrándonos en la boca de una gran ballena, pues a penas podíamos ver nuestras manos o pies. Todavía tengo en mi mente, aquellas escenas del gigante siendo apresado por unos hombres diminutos en la divertida película *El viaje de Gulliver*.



Fig. 175
 Autor: Anabel Caraballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva No. 3.3*
 Fotografía
 Año: 2022
 Fuente: Autora

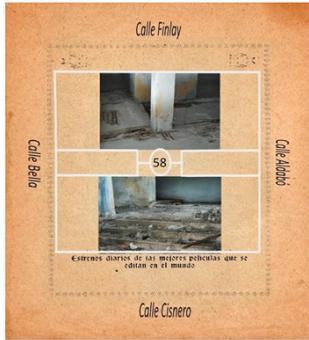


Fig. 176
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: De la serie *Espacios que han calado en mi inconsciente*
 Fotografía
 Año: 2022
 Fuente: Autora



Fig. 177
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *Cartografía subjetiva No. 4 Cartografía de un viaje inconcluso*
 Fotografía
 Año: 2023
 Fuente: Autora



Fig. 178
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *Cartografía Subjetiva No. 4.1. Cartografía de Shadow spaces*
 Fotografía
 Año: 2023
 Fuente: Autora



Fig. 179
 Autor: Anabel Carballo Fuentes
 Título: *Paisaje residual a orilla del Quibú*
 Fotografía
 Año: 2023
 Fuente: Autora



Fig. 180
Autor: Anabel Carballo Fuentes
Titulo: *Cartografía Subjetiva No. 5. Ruina al revés*
Fotografía
Año: 2023
Fuente: Autora

