

Arte Cubano
Revista de artes Visuales 1/1996

Aquella sensación de comenzar la historia

Juan Antonio Molina

Especialista de la Fototeca de Cuba y en estudios sobre gráfica cubana



Carlos Torres Cairo, "Sin título", 1992, fotografía en blanco y negro.

Leyendo una novela de Lisandro Otero, publicada en la Habana en 1991, sentí ante algunos pasajes que narraban hechos históricos, que estos me convocaban a una rememoración fotográfica más que a una evocación vivencial. Nada raro, dado que tales momentos yo no los viví, y la mayoría de las referencias que poseo (al menos las más espectaculares) son debidas a la documentación fotográfica. Pero lo más interesante es que por momentos llegaba a sospechar que el escritor tampoco había vivido el período 1959-1962 en Cuba, y solamente lo conocía por "vistas" fotográficas. Esa sensación se me acentuó en pasajes

que parecen más la descripción de ciertas fotografías que la de una realidad extrafotográfica propiamente. Como cuando se describe la presencia de los guerrilleros en los salones de los hoteles, con imágenes que recuerdan fotografías de Raúl Corrales, como "El sueño" o "La pesadilla", o la marcha de los campesinos, que fuera fotografiada también por Corrales, o el acto del entierro de las víctimas de *La Coubre*, donde Korda descubriera para el mundo el rostro del Che. Particularmente en esa descripción, Lisandro Otero no sólo "lee" la famosa fotografía, sino que parece incluso ubicarse en el mismo ángulo del fotógrafo, para sentir

y transmitir en palabras la misma visión aurática que lograra éste.

Este preámbulo no pretende ser un cuestionamiento de la veracidad histórica de la novela, sino una demostración de cómo la fotografía contribuye a reformular la historia, cambiando las perspectivas y llenando con sus arquetipos los vacíos que deja la falta de una vivencia real. En pocas palabras, cómo la fotografía construye y valora su contemporaneidad, constituyéndose ella misma en un patrón de veracidad histórica.

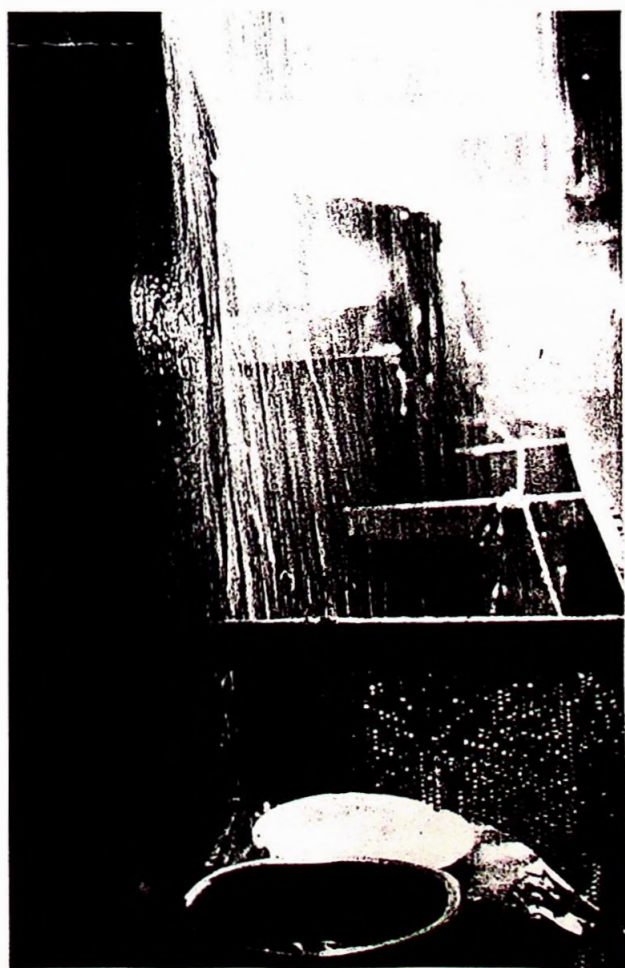
Actualmente la cualidad testimonial de la fotografía no ofrece lugar a dudas. Las opiniones divergen a la hora de determinar si estamos ante una propiedad intrínseca de la imagen fotográfica, o si es sencillamente una cualidad potencial, que actúa de acuerdo a los usos sociales que se hagan de la fotografía. De la respuesta que nos demos depende que podamos ir previendo si la fotografía que actualmente se hace en Cuba cumplirá o no esa misma función narrativa, en parte documental y en parte mitificadora, como reflejo de la realidad cubana contemporánea. Es decir si mis hijos podrán, si no confiar en ella, al menos utilizar la fotografía como referencia para conocer la historia de estos años. En todo caso, es evidente que se trata de una fotografía que contiene elementos icónicos y semióticos capaces de discurrir sobre los aspectos ambientales, sociológicos, estéticos, históricos y antropológicos que tipifican este contexto. Pero también es evidente que no basta con eso. Habría que ver, primero, si la fotografía que hacen estos "jóvenes" contará con un soporte institucional que garantice la masividad de su consumo; segundo, si esa masificación está dentro de los intereses y las expectativas de los fotógrafos, y tercero, si el tipo de fotografía que ellos realizan encaja entre los modelos popularizados por los medios masivos en Cuba.

Lo más adecuado para cumplir estos requisitos sería el tipo de imagen llamada "directa", que ha basado su status-muy prestigiado, por cierto- en una mitología de la presencia: la coincidencia espacio-temporal del fotógrafo y lo fotografiado, consecuentemente el valor de la foto como conservación de ese instante, y su utilidad a los fines de una insaciable memoria colectiva: La foto como documento histórico, la foto como noticia, la foto como recuerdo familiar y turístico, como reafirmación de atributos clasistas, como doble testimonial de algo que ya pasó o que ya murió.

Estoy hablando de la sublimación del fotógrafo como factor básico del hecho fotográfico. La fotografía predicando que el fotógrafo estuvo en el lugar oportuno y en

el momento preciso. Es como si la fotografía usara al fotógrafo. Eso es lo que todos llaman una imagen "objetiva": una fotografía en la que el medio parece prescindir de la ideología del fotógrafo. Y entonces el medio aparece rodeado de un aura de imparcialidad. Este es el subterfugio primero sobre el que está construida la ideología del medio fotográfico: la suposición de que las cosas son como aparecen representadas y de que no hay posibilidad de engaño, la suposición de que la luz funcionando en la cámara oscura, es "el pincel de la naturaleza", por lo tanto, incuestionablemente verídica. Vista de este modo, la fotografía aparece como un conjunto de fenómenos físicoquímicos que el hombre controla precariamente para obtener un objeto apolítico, o político sólo en la medida en que lo sea el referente.

Los más interesantes fotógrafos cubanos contemporáneos están evitando cooperar con esa falacia. Sus obras prefieren sugerir y no estatuir una presencia. Hacen un tipo de imagen poco apta para constituir una iconografía historicista (como no sea elaborando un discurso autorreflexivo sobre su propia historia: la historia del medio contada por el medio o la



Ramón Pacheco. "Serie: Interiores", 1991, fotografía en blanco y negro.



José Ney. "Sin título", 1991, fotografía en blanco y negro.

historia del objeto contada por sus partes). En todo caso, siempre será demasiado flexible, demasiado voluble, demasiado ambigua. Su reflejo de la realidad exterior está demasiado contaminado por la realidad mental del fotógrafo y por su ideología, de manera que toda referencia es parabólica, refractaria, tendente a la metáfora.

La metáfora fotográfica, como proceso de autosubversión, de autonegación, de autotranscendencia, sirve a un discurso que critica la lógica de los géneros fotográficos tradicionales: identificar un evento, un rostro, un cuerpo, un paisaje, es caer en la trampa de un absurdo que transcurre en sentido inverso a la propia discursividad de la imagen, pero también es una forma de participar en un juego intelectual en el que el autor pone las reglas: o aceptamos como nuestra su realidad, o aceptamos nuestra surrealidad (al margen del juego de palabras; o participamos desde nuestra realidad en una lectura "seria" de la realidad fotográfica o nos introducimos en una metarrealidad en la que todo está permitido). En ambos casos se puede prescindir de la centralidad impuesta por el referente.

Todo indica que la década del 90 en Cuba será representada preferiblemente a través de ese tipo de fotografía. Pero con un poco de buenas intenciones

podríamos encontrar antecedentes hasta en alguna foto de principios de siglo, lo que demuestra que esto no es un invento actual, sino el resultado de una circunstancia específica que pone a punto recursos codificados de antemano por la estética fotográfica. Las mismas fotografías de Corrales mencionadas al principio, "El sueño" y "La pesadilla", son imágenes metafóricas, es decir, con cierto misterio que el tiempo y los sucesivos usos masivos han ido vulgarizando, provocando una especie de desgaste semiótico, de modo que resultan dos imágenes ingenuas e inofensivas de lo que fue en su momento una versión poco complaciente de la iconografía épica.

En el año 1985 - mucho antes de llegar al realismo incisivo que preconiza actualmente-, Katia García realizaba el políptico "Vida, pasión y muerte", y elaboraba una alegoría sobre el Kitsch, el machismo, el sexo y la violencia, temas que están contenidos en el ámbito marginal de una metarrealidad ubicua y supuestamente inadvertida. Más vinculada al movimiento plástico de los años 80, Katia realizó durante un buen período ese tipo de fotografía más conceptualizada, con un criterio cercano al instalacionismo, y sobre todo con una estética que no se enclaustraba en el círculo vicioso de la fotografía directa. Sin embargo, en los años 90 la fotografía volvió

a una línea hacia la que siempre estuvo predispuesta: el uso de la fotografía directa para testimoniar aspectos contradictorios de su contexto cultural. No dudo que la cercanía de fotógrafos como Mario García Joya y María Eugenia Haya sea una de las causas que indujeron de inicio a Katia García a esa búsqueda un tanto irónica dentro del campo cultural local, con imágenes entre lo dramático y lo cáustico. De García Joya se conoce el ensayo sobre la visualidad popular y kitsch en Caibarién, en el año 1984; de María Eugenia Haya lo más interesante en ese sentido es la serie realizada en el Liceo de la Habana en 1981. Creo que al menos la serie de Mayito es superada por Katia, quien logra en sus fotos sobre los estudios fotográficos, y especialmente en su conocida serie sobre la boda, una mayor armonía entre intención y resultado, una mayor síntesis gráfica y sobre todo una limpidez conceptual extraordinaria.

Otros dos fotógrafos contemporáneos exhiben esas mismas virtudes en el terreno de la fotografía convencional. Ramón Pacheco Salazar, formado como reportero ha logrado en los últimos años imágenes contundentes, que constituyen una narrativa de su entorno provinciano semimarginal. Se esfuerza en

reflejar la crisis entre los sujetos y sus contextos, de ahí su preferencia por los viejos, los pobres, las prostitutas, los delincuentes, los negros, todos caracterizados por una actitud comunicativa de colaboración con el fotógrafo. Ciertamente en tales imágenes se percibe un flujo fotografiado-fotógrafo propio de los trabajos retratísticos convencionales, y aunque cada foto de Pacheco no se concentra solamente en el sujeto, sino también en su ambiente (y a veces particularmente en el ambiente), lo cierto es que pueden ser definidas como retratos realizados con una intención reporteril más que propiamente estética. El toque de artisticidad viene dado por la intención de metaforizar mediante el lenguaje visual, trascendiendo el contenido informativo de la imagen y discursando sobre la realidad más allá de lo visto. A esto se añade la cuidadosa elección de los ángulos y las luces con un criterio de diseño bastante formalista, pero no menos efectivo.

Por su parte, Eduardo Muñoz Ordoqui se ha entrenado en captar zonas particularmente interesantes de la sociedad cubana. Después de una serie realizada en las playas urbanas (1987-1988) y otra serie en las microbrigadas de construcción de viviendas ("De



Rogelio Álvarez Osoria. "Sin título", 1992, fotografía en blanco y negro.



Eduardo Hernández. "Homo Ludens", 1993, fotografía en blanco y negro.

construcciones", 1990-1991), ha dado a la luz uno de los ensayos fotográficos más impactantes de las últimas décadas ("Zoo-Logos", 1992). En este ensayo, Muñoz logra una elegante parábola sobre la condición humana, sin detenerse demasiado en realidades particulares. A pesar de lo atractiva que resulta ahora para fotógrafos menos talentosos la crítica situación de la realidad cubana, Muñoz prefirió (y logró magistralmente) sintetizar un mensaje con un alcance más universal, acerca de la libertad y la represión, de la muerte y el hambre, del miedo y la locura. Es una fotografía tan profundamente realista que parece una invención mental, y que indica enfáticamente la situación del autor, desdoblado en el sujeto fotografiado, dentro de su contexto. Es una de las obras más dramáticas y drásticamente metafóricas que ha logrado un fotógrafo cubano después de 1959.

Queda claro a estas alturas que la fotografía que considero más importante en el panorama actual de la plástica cubana no es aquella dirigida-casi siempre con poca fortuna- a un fácil reflejo del "período especial" o de las costumbres y las contradicciones superfluas, sino aquella que busca trascender el momento e incluso el medio, aquella que se complementa con otros elementos de forma y contenido dentro de un discurso visual flexible y expansivo.

Dentro de esta última variante hay artistas que considero paradigmáticos. Marta María Pérez, derivando de prácticas "Land art" hacia un arte corporal cercano a la performance, encontró en la fotografía el vehículo idóneo para restaurar una mitología que no había hallado cabal expresión en la iconografía fotográfica. Para ello se apoyó en el lenguaje verbal - receptáculo idóneo para el mito - y construyó imágenes mixtas, plenas de dialoguismo y densamente discursivas. Son sus series "Para concebir" (1985-1986) y "Album de nuestro bebé" (1987-1988), donde partió de la experiencia autobiográfica y de la conciencia de su propio cuerpo para contraponer el tabú y la transgresión, el verbo y la imagen, el observador y el observado, el yo y el otro, todos en una misma estructura visual. Eran obras obviamente introspectivas, de un modo que resultaba inédito en momentos en que predominaba en otros circuitos fotográficos cubanos la fotografía directa de una María Eugenia Haya, un Mario García Joya, un Mario Díaz o un Alfredo Sarabia. El mayor aporte de Marta María en aquellas como en sus obras más recientes ha sido en torno al debate sobre una definición del objeto fotográfico, demostrando las posibilidades ideológicas del medio, al margen de su capacidad informativa y de su presunta neutralidad. En ese sentido - y con una obra abiertamente conceptualista - Arturo Cuenca había abierto una brecha desde principios de los años 80, con sus exposiciones *Imagen y Espectador*.

En ese debate, y en la propicia reflexión sobre la ontología del hecho fotográfico, es que han venido madurando las obras de otros fotógrafos. Es por eso que se nota en ellos una inclinación por abandonar la imagen exenta, supuestamente autosuficiente, para incorporarla a sistemas estéticos más ambisiosos (instalaciones y multimedia, fotos pintadas, fotocopias y collages). A su manera, cada uno de ellos provee a la fotografía cubana de elementos novedosos en los planos temático, técnico y conceptual.

Juan Carlos Alom está más cercano a Marta María, tanto por su interés en las narrativas mitológicas como por su énfasis en el cuerpo humano como portador de marcas culturales, étnicas e ideológicas. Si Marta María Pérez partía, en las series mencionadas, de una autoconciencia sexual transmitida a través del autorretrato (o de la exhibición de zonas significativas de su propio cuerpo), Juan Carlos Alom partió de una autoconciencia étnica que le hacía indagar en la capacidad significativa y simbólica de la piel desnuda. Esta diferencia determina el hecho de que si bien ambos abordan el universo sónico de la santería y las

supersticiones populares, las fotos de Alom son evidentemente más "negras" que las de Marta María. El énfasis también se debe a una intensa experiencia de marginalidad, presente tanto en la obra de Alom como en la de René Peña, otro de los más importantes fotógrafos cubanos.

Peña ha llegado al autorretrato a partir de una indagación cada vez más individualista y más cerrada en su espacio vital. Temeroso de las multitudes, poco interesado en la dinámica callejera, harto de las miradas suspicaces de quienes todavía ven en cada fotógrafo un espía, René Peña se encerró en su casa a hacer fotos, experimentos y pruebas con la primigenia intención de perfeccionar la técnica, los procedimientos y los resultados formales. Casi por azar estas imágenes pasaron a constituir un archivo de creciente valor sociológico, etnográfico y estético. De algún modo son contribuyentes a una posible arqueología del modo de vida en Cuba, las condiciones del habitat, la estética de la supervivencia, la mitología del consumo (y el consumo de la mitología), la memoria y el presente de un grupo social muy bien definido, y con el que el fotógrafo se identifica plenamente. Peña comenzó a buscar paralelamente en el terreno de la identidad racial y en el de la interacción de la fotografía con otros medios. Así trabajó con el collage y la instalación, la foto

iluminada y la foto virada; con una iconografía de la que él comenzaba a ser protagonista como travesti enmascarado, como disfrazado, como personaje otro desde donde el autor podía ocultarse y observarse a sí mismo. Sus actuales trabajos han enriquecido tales búsquedas que en lo formal recuerdan (aunque no se comprometen con) ciertas estéticas gays, aunque más a la manera de un Rotimi Fani Kayode que de un Mapplethorpe.

El caso de Eduardo Hernández es paralelo al de René Peña. Formado como grabador y dibujante en el Instituto Superior de Arte, determinó encauzar algunas búsquedas estéticas en el terreno de la fotografía, a su entender, más propicio para comunicar de manera metafórica nuevos contenidos que en el dibujo y el collage se veían diluís. Expresionista por vocación, convirtió su figuración grotesca y semiabstracta en un dramático tenebrismo. Así formó su actual código de expresión: énfasis en las texturas y los claroscuros, volúmenes mórbidos, puestas en escena en un pequeño estudio improvisado, donde los cuerpos masculinos son proyectados en una clara reconstrucción del ideal de belleza clásico, falocéntrico y delicadamente homoerótico. "Ecbatana", su más reciente serie, es una parábola del placer y el horror, el dolor y la belleza, el poder y el miedo. Condensa la



René Peña. "Sin Título", 1994, fotografía en blanco y negro.

sublimación del corpus ideológico occidental de raíz grecolatina con ciertos elementos de sensualidad oriental, y las atmósferas sobrecogedoras del mundo medieval. Aparentemente está en el punto más alejado de la realidad social cubana, de sus códigos de expresión, contingentes, populistas, homofóbicos y mestizos. Claro que puede propiciar lecturas de segunda mano sobre su entorno, pero el nivel de introspección es tan profundo que no valdría la pena el intento.

Por último, quiero mencionar a los dos artistas cubanos que participaron con obras fotográficas en la Quinta Bienal de la Habana. El primero, Carlos Garaicoa, no es propiamente un fotógrafo, sino un instalacionista que ha encontrado en la fotografía un soporte para testimoniar el proceso constructivo de su obra, para incitar a la participación, para elaborar una memoria del hecho estético y para contraponer distintos planos de la realidad en lo que parece ser su más interesante propósito: la deconstrucción visual de su experiencia urbana. Su contraposición de la imagen fotográfica como visión verídica del espacio urbano, con el dibujo, como proyección utópica del entorno, y con objetos reales, documentos de una arqueología de los sitios ruinosos, acerca su más reciente propuesta a aquellos testimonios de la descomposición que fueran las fotos de Muñoz Ordoqui en la exposición *De construcciones*. Claro que estas estructuras son mucho más complejas y están ya fuera de toda discusión sobre la pureza del objeto fotográfico, la fidelidad de la imagen y la función del acto. La cuestión ética que siempre portan las fotos de Muñoz se vuelve secundaria en las obras de Garaicoa. Lo importante aquí es la ambigüedad de lo real, su dualidad como existencia e invención, su contradicción interna, y el tipo de relación que establece el individuo con esa realidad. El otro artista es Manuel Piña, quien ha derivado de una mirada bastante tradicional sobre lo urbano a una visión más compleja que sintetiza al máximo los elementos visuales y potencia un nuevo rango de connotaciones. Al mismo tiempo está pensando en una noción menos rígida del objeto artístico; ahora manipula la fotografía, la pone a interactuar con otros lenguajes, enriquece los códigos y dinamiza la percepción. Sus dos últimos proyectos (*"Aguas baldías"*, 1994 y *"Manipulaciones, verdades y otras ilusiones"*, 1995) están conectados con una metaforización crítica, en la que es notable también una intención de universalidad, una propuesta en el orden filosófico, que desborda la anécdota y busca las claves



Manuel Piña. "Avenida 51", 1994, fotografía en blanco y negro.

antropológicas de las actitudes, los gestos y los comportamientos sociales.

Pese a las coincidencias, estos fotógrafos no pueden ser considerados como formadores de un movimiento programático, y sus intenciones renovadoras no han quebrantado aún la hegemonía de la foto tradicional. Sin embargo es notable la creciente expectativa del público internacional, ávido de tener una experiencia visual que ilustre sobre la compleja situación cubana. Para ese público - y esto pudiera responder algunas de las preguntas que esboqué al principio -, las fotos de estos artistas construyen un discurso sobre su contexto de origen y sobre sus condiciones de producción y comunicación.

Las fotos que Piña expuso bajo el título "Aguas baldías" en la Bienal de La Habana ejemplifican perfectamente esa situación. Construidas como una reflexión sobre la condición insular y lo que él llama la "tentación de los grandes espacios", estas obras permiten también analizar la migración cubana como un fenómeno social e histórico, de modo que no resulta extraño que hayan sido expuestas en la muestra dedicada al tema de las migraciones.

Precisamente pensando en esas fotos, recurriré nuevamente a la novela de Lisandro Otero para proponer una última lectura de la nueva fotografía cubana:

"Unas gaviotas cruzaron aleteando desesperadamente huyendo de los embates del vendabal, buscando un refugio tierra adentro. Las olas encrespadas se elevaban en columnas vaporosas y se derrumbaban abatidas sobre la lengua de tierra de la misma manera que se había desvanecido aquella sensación de comenzar la historia, de partir junto a una vanguardia inaugural para acometer de nuevo la creación del mundo".

SUMMARY

the contrast within so much modernity.

Diana Balboa, a hunter of images

By Pedro García Albela, journalist, works in Prensa Latina

Diana Balboa does not know -and she does not look disturbed because of it- if in some of the lowest branches of her genealogical tree is the name of that daring Spanish conqueror that in 1513 went through the Panama isthmus and discovered the great ocean he called the Sea of the South and today everybody knows as the Pacific Ocean.

Nevertheless, she was always eager to



discover and conquer, but in her case, it was not to discover seas and lands, but the mysteries and beauty the world of art keeps very deep and only reveals to a few that know to look for and to find such treasures.

"First I made decorative painting in health centres, mainly in hospitals for children, until I met the engravers Roger Aguilar and Juan Boza at the graphical workshop in at the Cathedral Square there I was literally caught by engraving. Afterwards, I met José Luis Posada, Pepe Contino and Armando Pose, my teachers in the art of drawing and engraving and I joined the workshop in 1970. It was very important for me to meet Sara González ten years ago. She proposed me to work in her artistic promotion and I accepted. It was something new an attractive and, at the same time, the possibility of

travelling with her and my works.

"In that way I have showed my paintings I do not know how many times or in how places in Spain, from Canary Islands to the Basque Country, going through Madrid, Barcelona, Gijón, Pontevedra. Also in Mexico, Brazil, Chile, Costa Rica, Germany, Switzerland, Ireland, Swedish and many others, with personal and collective exhibitions.

Tell me with in what of the isms would you categorize your painting.

None, I would say, because I repel isms. I think they are essentially theoretical constructions about expressions of a reality modified by the creator, starting from what he has lived, to make it more comprehensible to the human feeling. And creation is always deeply interesting, but reality itself is much more, because it goes over any form of creation.

That sensation of starting history

By Juan Antonio Molina, specialist in studies about Cuban graphic

At present, the testimonial quality of photography does not offer any doubt. The opinions are different at the moment to determine if we are in front of a property of the photographic image itself, or if it is simply a potential quality acting according to the social needs of the photography. According to the answer we give ourselves, we will foresee if present photography made in Cuba fulfils or not that narrative function,



partly documentary and partly fictitious, like a reflex of contemporary Cuba reality. It is, if my sons and daughters would, if not trusting it, at least would be able to use photography like a reference to know the history of present years. In every case, it is a photography with iconic and semiotic elements able to ramble about the environmental, socio-psychological, aesthetical, historical and anthropological aspects that typify this context. But it is also evident that it is not enough. It should be seen, first, if photography made by this "young people" will have an institutional support to guarantee the massiveness of its consumption, secondly, if that massiveness is in the interests and expectations of the photographers, and thirdly, if the kind of photography they make fits in the patterns made popular by media in Cuba.

The best to fulfil these requirements should be the so called "direct" image, that basing its status -certainly very prestigious- in a mythology of presence: the coincidence temporal-space of the photographer and what he photographs, consequently, the value of the photo like preserver of a given moment, and its usefulness to the purpose of a never ending collective memory: the photo as an historical document, the photo as news, the photo as a touristic and familiar memory, like a reaffirmation of classist attributes, as a double testimony of something over or dead.

The photographic metaphor, like a process of self-subversion, of self negation, of self transcendence, is good for a speech that criticizes the logic of traditional photographic genders: to identify an event, a face, a body, a landscape, is to get into the trap of an absurd that goes in an inverse sense to the discourse of the image itself, but it is also a way of taking part in an intellectual play where the author sets the rules: either we accept like our his reality,

SUMMARY

or we accept our surreality (out of the quibble; or we participate from our reality in a "serious" reading of the photographic reality or we get into a metareality where everything is permitted). In both cases it can be left out the centralness imposed by the relating.

It seems that in the 90th, Cuba will be preferably represented through this kind of photography. But, with good wills, we would find antecedents up to a certain kind of photo of the beginning of the century, what demonstrates that it is not a new invention, but the result of a specific circumstance that gets into a point the resources previously codified by the photographic aesthetic. Corrales' photographs mentioned at the beginning of present work (*El Sueño y la*

Pesadilla) are metaphoric images, it means, with a certain mystery that age and massive uses had encouraged, provoking a kind of semiotic disaster, giving two harmless and ingenuous images of what was, in its moment, a sticky version of epic iconography.

Katia García is among the most interesting photographers, she gets out because of the searching of a language a little ironic inside the local cultural area, with images between caustic and dramatic. Ramón Pacheco Salazar, formed as a reporter, has got in the last years, impressing images, like chronicles of his marginal surrounding. In spite of how attractive and spectacular it can be to graphically talk about the Cuban situation in 90th, Eduardo Muñoz Ordoqui wanted to

synthesised his message with a universal scope; it is a photography so deeply realistic that seems to be a mental invention. It is clear that the photography I consider more significant in actual situation is not the one easily reflecting the so called special period, but the one that tries to transcend the time and space, what answers a visual speech flexible and expandable. Within this last version there are paradigmatic artists, like Marta María Pérez, who works on the meanings of her own body and built images that establish dialogues.

Another case is the one of Juan Carlos Alom, whom depart from an ethnical self-conscious that made him to investigate about the significant and symbolic capacity of the naked skin.