109

LEANDRO SOTO ORTIZ (Cienfuegos, 1956)
Kiko constructor, 1984
Obra-objeto; madera, metal, fotografía manipulada, bombillas incandescentes, pbjetos varios; 100 x 131 x 20 cm

Leandro Soto comienza su carrera artística tras graduarse en 1976 de la Escuela Nacional de Arte, y a partir de esta fecha, su intensa actividad creadora le ha permitido realizar una exposición personal cada año. Soto pertenece a esa clase de artista versátil, dotado para la comunicación estética por muy diversas vías, y con grandes cualidades para gestar y promover iniciativas artísticas disímiles. Pintor, escultor, instalador, escenógrafo connotado, y profesor, son algunos de los atributos que han rodeado su trabajo. Perteneció al ya mítico grupo de Volumen Uno, exposición en la que, por cierto, presentara obras de lenguaje novedoso en nuestro contexto: documentación fotográfica y objetos que él había utilizado en acciones plásticas realizadas con anterioridad; algo no visto hasta el momento.

La pieza **Kiko constructor** perteneció a la exposición de 1984 **Retablo familiar,** de la que el Museo ha adquirido otras dos obras, **El bisabuelo mambí** y **La familia revolucionaria**. Se trató de una muestra peculiar, de esas que reúnen éxitos de público y de crítica, y que exhibía once singulares retablos sin precedentes conocidos. Cada obra era un objeto a medio camino entre el altar católico y el afrocubano, entre la vidriera navideña y la sala familiar, entre el kitsch y el arte culto, entre el barroco y el Pop. Soto nos traslada con ellas a un universo escenográfico de síntesis, lleno de calidez, de nostalgias familiares, de vivencia infantil, y de humor. Los temas están tomados de la historia cotidiana, de esos eventos de política diaria que conforman el ámbito doméstico y familiar del artista, mirados desde una óptica antiépica no frecuente por entonces. En el catálogo de esta exposición de 1984, el artista comenta la pieza que nos ocupa, **Kiko constructor**: ¨La proposición de este trabajo es establecer una analogía entre el oficio de constructor y el constructor de una realidad social que ha exigido una entrega cotidiana total. Para ello he utilizado la historia personal de mi tío Kiko, presentándola a través de los pequeños monumentos testimoniales que esta labor va dejando tras sí".

Kiko constructor es de esas obras que se independizan de su autor y adquieren autonomía; de esas que se convierten en imágenes entrañables para el público y alcanzan un poder simbólico privilegiado: el de evocar una época.

C.M.T.

KIKO

110

HUMBERTO CASTRO (La Habana,1957)
La caída de Icaro, 1984
Instalación; óleo, tela, papier maché, yeso, espejos.
Dimensiones aproximadas: 240 x 337 x 370 cm.

En el Salón de la Unión de Escritores y Artista de Cuba de 1984, esta pieza obtiene el Premio especial de instalación, con lo que el joven Humberto Castro sumó otro galardón al cúmulo de premios que obtiene casi desde el inicio de su carrera, en los albores de los años 80. Su excelente oficio de grabador y dibujante lo habían hecho ya acreedor de alrededor de once premios en estas especialidades; algunos importantes, como los sendos primeros premios de grabado en la VII Bienal de San Juan, Puerto Rico, y en la Primera Trienal Internacional de Arte contra la Guerra, en Lublin, Polonia.

Humberto Castro es una personalidad artística atrapada en las redes de la violencia, de lo inquietante, de lo ambiguo. Se dijera que puede detectar la agresividad en todas las situaciones cotidianas, en los actos más anodinos e insignificantes, con la sutileza del que camina siempre por campos minados. Sus obras insuflan una violencia latente, enmascarada, travestida de trivialidad, de esnobismo, de indolencia. Una violencia con acentuados matices eróticos y por momentos narcisista. Esta hipersensibilidad hacia la violencia lo conecta con una gran tradición de pintura cubana, en que los nombres de Antonia Eiriz, Umberto Peña y Acosta León parecen indispensables. Según sus propias declaraciones, esta propensión tuvo sus inicios en su investigación sobre la matanza de indios en Cuba, en los días de la conquista española. Luego fueron los sucesos de la guerra en El Salvador, del hombre en general, y de la vida cotidiana los que asumieron paulatinamente la reflexión de esa violencia (1). Pero independientemente de estas motivaciones sociales que refiere el artista y que la crítica siempre destaca, es apreciable además un sustrato de biografía personal, de temperamento individual detrás de sus personajes inquietantes, de sus situaciones equívocas, de sus seres en poses con ojos ocultos tras los lentes.

A esta vocación hay que añadir la recurrencia de temas de la antigüedad clásica, de las grandes metáforas culturales de Occidente que han sido usadas por Castro desde esta pieza, **La caída de Icaro**, hasta sus muestras más recientes. (Exposición **El vuelo de Icaro**, París 1993 y **El minotauro en su laberinto**, México, 1995). "La mitología moderna funciona como una gran mezcla cultural", ha dicho el artista (2), y en su trabajo los mitos son usados a fondo para producir la fusión no sólo de culturas, sino de zonas temporales, del presente con el pasado, dada su concepción de la historia como repetición de hechos cíclicos (3). Amparado en esas seculares metáforas, Castro encara el mundo moderno y su propia individualidad dentro de este. Icaro se estrella contra la tierra una y otra vez, en los tiempos helénicos o en los postmodernos. El mito se renueva, esta vez, delante de personajes que, desde el fondo del lienzo, parecen no advertir la tragedia que tiene lugar ante ellos: alguien habla por teléfono, adopta una pose de maniquí, o nada en una piscina. Un mito de siempre que el artista matiza con soledades y agresividades contemporáneas.

La gran paradoja de sus obras consiste en que la agresividad, la *mala pintura*, el coqueteo con el kitsch, los colores ácidos y todas sus violencias formales y de sentido, dejan intacta su elegancia, su amplio refinamiento interior y su incuestionable esteticismo.

C.M.T.

1. En blanco y negro. **Granma**. (La Habana); 14 oct. 1984.
2. **Humberto Castro. Jeune peinture** – Grand Palais – Paris, février 1991/ Galerie Espace Latino-Americain, Paris, mar. 1991. catálogo.
3. Catálogo. op cit.

111

CONSUELO CASTAÑEDA (La Habana,1958)
Lichtenstein y los griegos, 1985
Madera, yeso, acrílico sobre tela; 181,5 x 181,5 cm

Roy Lichtenstein, el famosos pintor norteamericano reconocido por su introducción del **comics** al mundo del arte Pop, realizó durante los años 70 una serie de pinturas sobre la historia del arte, en las cuales se apropiaba de temas que iban desde la cultura helénica, hasta Picasso y de Kooning. Y Consuelo Castañeda, la habanera "post-postmoderna"(1), se ha apropiado a su vez de una apropiación de Lichtenstein al copiar un cuadro de éste. El norteamericano había representado un templo griego con la planimetría de una tira cómica, y ella le ha añadido rostros y torsos de la antigüedad clásica hechos con volúmenes de yeso, para ponerlos a hablar con *globitos* corporeizados en madera. Los textos de los personajes los ha tomado Castañeda de la obra de un poeta griego contemporáneo, y se refieren al teatro antiguo de ese país... Parecería que la artista nos quiere remitir a un mundo alejado del nuestro con sus escaramuzas, o hablarnos de sociedades remotas y olvidadas. Sin embargo, esta singular yuxtaposición de apropiaciones, que es el núcleo sustancial de su obra, podría considerarse una paráfrasis sobre la construcción de los procesos culturales cubanos, de alta transculturación, asumida con humor fino e inteligente. Como una atrevida glosa a las formas en que históricamente nuestra cultura caribeña, occidental con rasgos no-occidentales, subdesarrollada, socialista y tercermundista, ha tenido que ingeniárselas para subsistir.

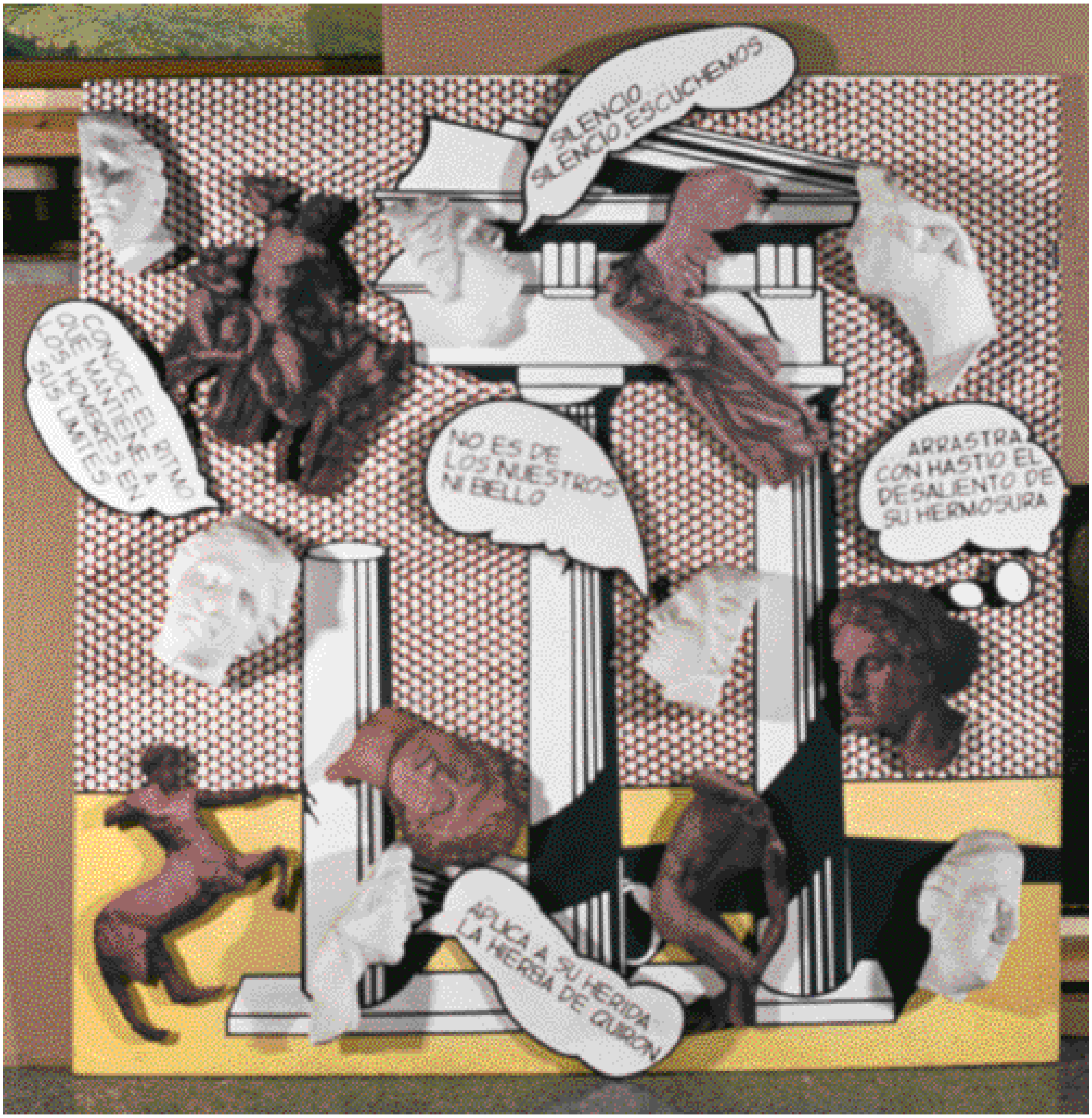
Desde otro ángulo, y no precisamente excluyente, podría comprenderse como una reflexión sobre el lenguaje del arte en sí mismo, visto a través de su desarrollo; como un discurso sobre el conocimiento del arte. Para una artista de marcada inclinación analítica y de grandes inquietudes cognoscitivas como Castañeda, los recursos artísticos postmodernos enlazan de modo natural y orgánico con su poética, que trata de deconstruir las estructuras lingüísticas de las obras que cita, percibidas como textos.

Lichtenstein y los griegos forma parte de un grupo de obras en que Castañeda trabaja a fondo estos presupuestos. Hizo por ejemplo **Boticelli, Houkusai y los tiburones, Quién le presta los brazos a la Venus de Milo**, y **Khopff, Tarzán y los felinos**, por este mismo período y con similares intereses. Con ellas impone en el ambiente insular una de las más razonadas fórmulaciones artísticas. El método de citas sobre citas, le posibilita despojar a las imágenes aludidas de sus valores tradicionales, dasarticular sus mensajes conocidos y a partir de aquí, comenzar a crear una nueva interpretación para ellas, introduciéndolas en una circunstancia trasmutada, donde se condicionan mutuamente, en otra narrativa en la que nunca antes habían estado asociadas. En estas piezas suele producirse una tensión entre la solidez del elemento racional-analítico de sus temas y la importancia dada a las cualidades pictóricas, por el otro. Algo que recuerda algunas disyuntivas implícitas en el propio arte de Lichtenstein y del Pop en general.

El alcance de Castañeda va más allá de su obra propiamente. Su inteligente ejercicio del magisterio en el Instituto Superior de Arte, propició la circulación de metodología conceptuales que modularon la formación de nuevos creadores cubanos.

C.M.T.

1. Calificativo dado a Castañeda por Joseph Kosuth, de visita en La II Bienal de La Habana de 1986.


SILENCIO
SILENCIO, ESCUCHEMOS
CONOCE EL RITMO QUE MANTIENE A LOS HOMBRES EN SUS LIMITES
NO ES DE LOS NUESTROS NI BELLO
ARRASTRA CON HASTIO EL DESALIENTO DE SU HERMOSURA
APLICA A SU HERIDA LA HIERBA DE QUIRON

112

RUBÉN TORRES LLORCA (La Habana, 1957)
Te llevo bajo mi piel, 1986
Collage de telas y objetos diversos sobre tela sobre masonite;215 x 525 cm.
Firmado y fechado en inferior derecho, tercer panel: 1986 Rubén Torres Llorca

Esta obra fue realizada para la II Bienal de La Habana en 1986 y se ha convertido, desde entonces, en una pieza antológica de la pintura actual. Con ella, el artista llega a una especie de climax de su primer período creativo, por la forma tan depurada en que logra trabajar el tema, y a la vez es una pieza resumen de sus preocupaciones artísticas hasta ese momento.

Torres Llorca se graduó en 1976 de la Escuela de San Alejandro, y en 1981 del Instituto Superior de Arte. Su primera exposición personal tuvo lugar en 1980, un año antes de la exposición Volumen Uno, en la cual participara. Dentro de este grupo, su poética estaba en sintonía con Flavio Garciandía y Leandro Soto particularmente, por el interés en abordar zonas de la cultura popular poco reconocidas por el arte. Si Flavio fue el pionero del trabajo con el kitsch más descarnado, Torres Llorca llega a un ámbito de lo popular por una doble vía. De un lado, el artista es heredero del lenguaje Pop, de sus temas y sus formas de representación. Por otro, Torres Llorca es productor y reproductor de un medio cultural concreto, el de un barrio humilde de La Habana y el de una familia costurera, de donde extraerá un universo visual y simbólico al servicio de su poética. Entrevistado para una revista, el artista reflexiona sobre **Te llevo bajo mi piel**: "No pinté sólo como artista sino como el *cheo* de Regla que soy, pretendiendo que la obra fuera lo más *bonita* posible, es decir, como si un fabricante de muñecos de yeso tuviera todos los vicios artesanales de un pintor académico. La intención era conseguir una obra que por su ambigüedad satisfaciera el espectro más amplio de gustos posibles, partiendo del supuesto de que *un cliché es ridículo pero cien clichés son patéticos*".(1)

Las obras posteriores de Torres Llorca se encaminan hacia una dimensión antropológica predominante, donde el arte, imbricado con la magia, cobra una función curativa frente a los sufrimientos del hombre. El Museo posee también una excelente pieza de este período posterior, **Esta es tu obra**, de 1989. Sin embargo, en un texto lúcido (2) se ha hecho notar que en la primera época del artista, a la cual pertenece **Te llevo bajo mi piel**, ya estaban agazapadas las grandes inquietudes sociológicas y antropológicas de Torres Llorca, en una especie de latencia que fundamenta un hilo conductor a través de toda su creación plástica.

C.M.T.

1. Nuez, Iván de la. A cuenta y riesgo. **La Gaceta de** Cuba; abr. 1989.
2. Gómez, Luis; Hernández, Abdel. El hombre incompleto. **Cartelera** 6 (313); 1988.

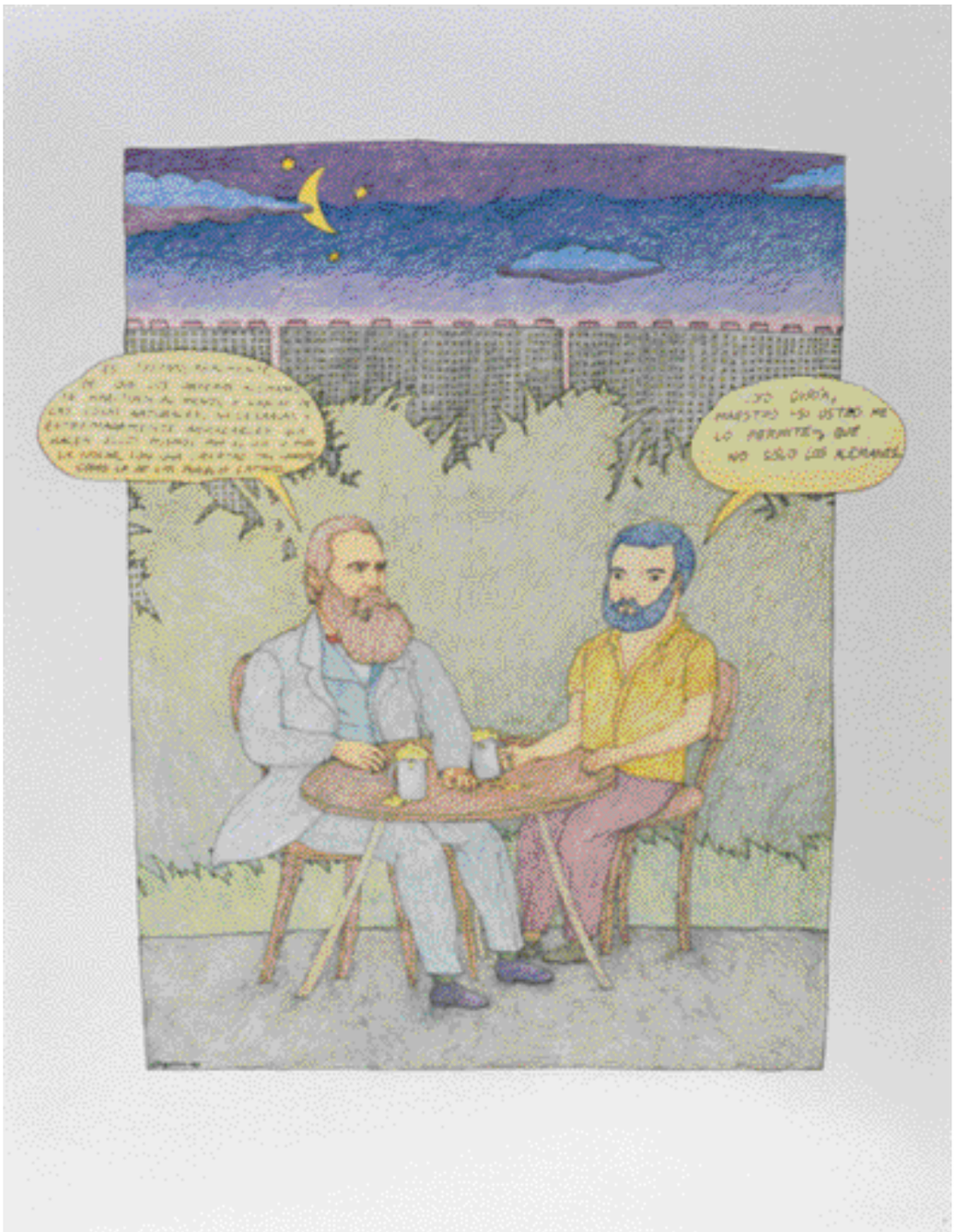
113

TONEL / ANTONIO ELIGIO FERNÁNDEZ (La Habana, 1958)
Mundo soñado, 1995
Tinta y madera; instalación de dimensiones variables

Tonel se abrió paso hacia su vocación artística a contracorriente. Primero estudió en una escuela especializada en ciencias exactas, y luego le fue denegado su ingreso al Instituto Superior de Arte. Estas circunstancias condicionaron su autodidactismo, su expresión inicial a través del humorismo gráfico en publicaciones periódicas, y sus estudios académicos de Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Todo ello se percibe en su obra, aunque no la explican. Lo primero que dilucida la obra de Tonel es su inteligencia. Y su inteligencia se puso en función de comprender su medio social, el porqué de tabúes, de prejuicios, del machismo, de la erótica callejera, la chabacanería, el mal gusto, la banalidad. Entre herido y nostálgico, se volcó hacia la cultura popular, de la cual es parte, y remontó una interesante tradición artística con figuras como Rafael Blanco, Eduardo Abela y Chago Armada, a quienes tanto admira. Por otra parte, las metodologías conceptuales y postconceptuales, y el interés postmoderno en ciertos tópicos de la cultura de masas, entre otras formulaciones que matizaron el panorama cubano en los 80, le vinieron a Tonel de maravillas para sus inquietudes. Su obra dibujística de los primeros años es casi un estudio sociológico de la cultura popular urbana en Cuba y del artista sumido en ella; una vía para criticar, para alertar, para hacer pensar en cómo somos; para proponernos sus ideas sobre la vida y el arte, sobre la cultura y los mitos de la idiosincrasia nacional, sobre las retóricas, las morales dobles, falsas o sencillas.

Con el paso de los años Tonel se ha dedicado más a la pintura y, sobre todo, se ha convertido en un "instalador" de primera línea. Sus mensajes han ido adquiriendo más densidad y mayor poder de generalizaciones. Obras como El bloqueo,1989 (Colección Museo Nacional), País deseado (1994) y sobre todo Mundo soñado, así lo acreditan. El tema de la insularidad, tan profundamente tratado por intelectuales como Lezama Lima, Virgilio Piñera y otros grandes de las letras cubanas, se suman ahora a las preocupaciones de muchos artistas de los años 90, y de Tonel en particular. A través de su trabajo sobre la geografía insular, el artista reflexiona sobre las tesis de lo nacional, y en ellas parece sopesar con cuidado y a veces con añoranza, las variantes que este sensible rasgo suscita en nuestra cultura, desde la sobrevaloración hasta la más acendrada concepción de nacionalidad. En la formidable obra Mundo soñado pueden encontrarse muchos matices de esta reflexión, matices en los que una fina ironía, la sorprendente belleza de la imagen, y la calidez que suscita el inevitable apego a nuestra geografía insular, apelan a meditar sobre nuestros propios prejuicios, nuestro amor, nuestras aspiraciones o nuestras desmesuras en relación a Cuba como nación.

C.M.T.


¡YO CREÍA, MAESTRO, SI USTED ME LO PERMITE, QUE NO SÓLO LOS ALEMANES

114

LÁZARO SAAVEDRA (La Habana, 1964)
El arte un arma de lucha, 1989
Òleo sobre cartón, papier maché, tempera sobre cartulina.

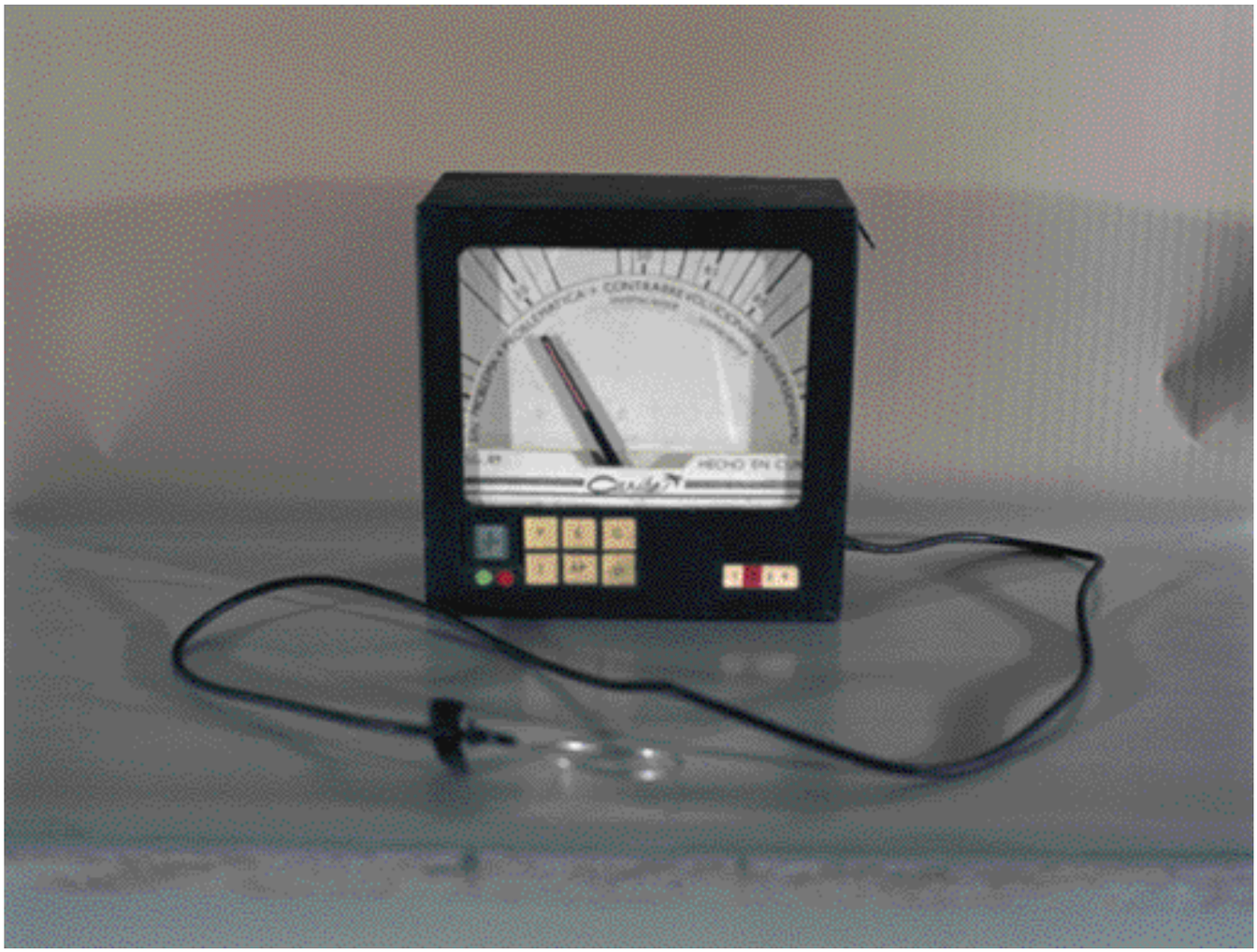
Lamentándose en una de sus exposiciones personales del precario plegable que sustituía al catálogo, Lázaro Saavedra explica por qué es un artista conceptual. Dice un personaje atormentado, dibujado al centro de la simple hojita de papel: "!Háganse la idea de que las letras son doradas! ¡Háganse la idea de que la portada es cromada!.....!Háganse la idea, háganse la idea! ¡Siempre tengo que hacerme la idea, coño, por eso me gusta tanto el conceptualismo!" (1)

Saavedra posee una fórmula artística poco común, porque trabaja desde un conceptualismo de base que se manifiesta mediante el humor. Lo primero que provocan la mayoría de sus obras es la risa. Y luego, a través de ella, se constata que el artista lo ha programado todo para que se llegue a un espacio clave donde espera el juicio ético, la reflexión social, el análisis de los problemas humanos. Asombra observar ese método creador que comienza siempre en el humor y culmina inexorablemente en la deconstrucción de fenómenos complejos de la sociedad. El de Saavedra es un humorismo de corte vernáculo, de gracia y sabiduría popular, muy vinculado a esa reputada institución nacional que es el chiste de la calle. Este es el camuflaje perfecto para sus reflexiones, la fórmula mágica a la que nadie se resiste, y que el artista aprovecha para introducir al espectador en el reino del razonamiento agudo y del comentario eficaz.

Lázaro es graduado del Instituto Superior de Arte en 1988, pero su obra se da a conocer en 1986 aproximadamente, como integrante del Grupo Puré. Participa con ellos en varias muestras, en un momento en que se producen cambios de poéticas dentro del pujante movimiento artístico de los años 80. Junto a creadores como Glexis Novoa, Alejandro Aguilera, Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Carlos Rodríguez Cárdenas, José Toirac, Tomás Esson y otros muchos, la plástica en Cuba deriva hacia un arte irreverente, de mucha tensión ética, cuestionador por excelencia de problemas sociales, con gran arraigo en lo vernáculo, y convencido de su poder para transformar desde el arte la sociedad. Es un momento de gran fuerza que logró conmover la vida cultural de la isla. Y es precisamente en este contexto en que se produce la obra de Saavedra.

El arte un arma de lucha, como muchas obras de este artista, no escatima en utilizar cualquier material o medio para comunicar sus ideas. En ocasiones ha usado en sus piezas cartas personales, tarjetas de identidad, objetos cotidianos, papelería burocrática, artefactos por él inventados, altares dedicados a Joseph Beuys.... En esta pieza en particular, Saavedra ha tomado una pintura realizada por un aficionado, por alguien que se dedica a vender paisajes o naturalezas muertas, la ha firmado como de su autoría, le ha colocado un marco de confección rudimentaria, y le ha adicionado un lema ideoestético del año 1971. Parece indicarnos que subsisten siempre estereotipos para abordar el arte, que no todo lo que parece es, y que la viceversa también funciona.

CMT.



115

SANTIAGO RODRÍGUEZ OLAZÁBAL (La Habana,1955)
Muñeca al Ebbó, 1993
Óleo sobre tela; 117 x 170 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Muñeca Ebbo/26-3-93/Santiago

La obra de Olazábal surge a la luz pública en 1983 inmersa en una fuerte concepción religiosa. Por un camino aparentemente paralelo a las grandes novedades que trajeron los años 80 en Cuba, este artista parece derivar de una genealogía más vinculada a la línea de Diago y de Mendive. En él es difícil separar arte de culto, porque sus obras nos obligan a entrar a una región edificada en lo sagrado. A diferencia de otros artistas contemporáneos que fueron acercándose paulatinamente a los cultos afrocubanos (Bedia, Brey y Elso, por ejemplo), Olazábal siempre actuó dentro de ellos. Su educación en el culto de la Regla de Osha desde la infancia, y su iniciación en el sacerdocio de la diosa Oshún , así se lo permitió. Se está, por tanto, ante un creador similar a los pintores religiosos medievales, donde todas las formulaciones artísticas eran connotativas de la cristiandad.

Y es precisamente esa acción tan interna desde la cultura Yorubá, la que hace de Olazábal un pintor críptico, enigmático, poderosamente imaginativo, y alejado de efectos narrativos y descriptivos, muy comunes en quienes abordan la mitología de la Santería en la pintura. Sus obras son como templos, que subyugan por lo que evocan, más que por lo que muestran. Para el profano, es difícil comprender toda su simbología, tanto más, cuanto el artista es un erudito de la cultura Yorubá.

Muñeca al Ebbo es una obra realizada en una sola jornada, de expresividad violenta, cuyo tema es el sacrificio. El dios Ebbo, divinidad particular de la Regla de Osha, hijo primogénito de Orunmila, ayudó a su padre a completar los trabajos para salvar la humanidad. Se acude a Ebbo para ahuyentar la muerte, las enfermedades, las circunstancias negativas de la vida, pero también para atraer el bienestar, la virtud, la sabiduría. Se sacrifican a Ebbo ofrendas muy diversas para alcanzar purificación del alma o del cuerpo, o para recabar la atención de alguna deidad. Se le ofrendan animales, alimentos, hierbas, piedras, tierra, y también objetos confeccionados expresamente, como tejidos, muñecos, herramientas de trabajo, entre otros. En la obra se metaforiza el acto del sacrificio y se entrega una muñeca al dios, como quien ofrenda con dolor para ahuyentar un mal que acecha, o como quien toca a una puerta divina con desesperación. La simbología numérica, base del sistema adivinatorio de la Santería, nos alerta en la pieza de circunstancias negativas que actúan y que refuerzan la urgencia del sacrificio.

Más allá de las connotaciones religiosas, esta alusión del sacrificio comunica una visión desgarradora y terrible de alguna circunstancia particular que no se muestra; y en general, alude a las complejas relaciones del hombre con el mundo de los dioses, con el ámbito de lo divino y lo inexorable. Realizada mediante una formulación expresionista, de mucho dramatismo y agresividad de los colores y las formas, recuerda por momentos cierta manifestaciones de la pintura popular, o del grafitti. Y a pesar de referirse a un ritual concreto, con múltiples símbolos que lo designan, Olazábal trabaja con el concepto, con la idea del sacrificio y de la ofrenda, desde una perspectiva artística contemporánea , de corte conceptual y antropológica, que lo eleva por encima de una cosmogonía particular, para enarbolar un dramático mensaje del hombre.

C.M.T.

ODÍ MEYI
OKÁNA ODÍ

116

BELKIS AYÓN (La Habana, 1967-1999)
La cena, 1988
Collage de colografías sobre cartulina; 137 x 300 cm

Belkis Ayón es una artista centrada en un mito. En pocas ocasiones se encuentra un apego tan absoluto a una mitología específica como en ella. Quedó deslumbrada por el misterio de Sikán, la mujer que oyó una voz en el río Oddán, descubriendo el secreto supremo del Pez, y por lo cual fuera sacrificada. Esta leyenda pertenece al complejo religioso Abakuá, traído por los africanos procedentes del Calabar, que fueron forzados a emigrar y convertirse en esclavos en las colonias del imperio español, entre los siglos XVIII y XIX fundamentalmente. La Secta Secreta Abakuá es privativa de los hombres, y es, posiblemente, una de las pocas de su tipo que sobrevivió en las tierras americanas. Belkis se acercó a esta forma religiosa desde sus tempranos años de estudio en San Alejandro y expone sobre ella desde 1988. La herencia Abakuá es para la artista un mundo donde asomarse, un universo profundo y lleno de misterios del que extrae reflexiones sobre el hombre y sus conflictos. Belkis no describe estos mitos, más bien crea imágenes para ellos, imágenes de una majestuosidad y una estirpe sacra de gran impacto, que recuerdan los iconos bizantinos que tanto la deleitaron.

Siempre pensó que era mala dibujante y eligió el grabado como medio de expresión, graduándose en esa especialidad del Instituto Superior de Arte en 1991. Y con fortuna para esta manifestación, porque Belkis fue una de las figuras claves para la revitalización del grabado cubano a finales de los 80 y principios de los 90, tanto por su obra propiamente, como por sus actividades pedagógicas y de promoción cultural. Junto a ella, artistas como Agustín Bejarano e Ibrahim Miranda entre otros, cambiaron los adocenados resultados de esta manifestación, atrapada siempre en las trampas de la técnica, llevándolo a la altura de las más valiosas poéticas.

La cena es una pieza realizada a los veintiún años, siendo todavía estudiante del Instituto Superior de Arte, en la que se aprecia la madurez artística que tan pronto alcanzó. Con un manejo novedoso de las técnicas colográficas, la artista realiza un grabado de grandes dimensiones que incluye el *collage*. El color, que es una rareza dentro de su trabajo (casi siempre se desarrolló entre el blanco, el negro y los grises), es utilizado aquí con gran acierto y riqueza, dotando a la pieza del esplendor, el enigma y el magnetismo que la escena requiere. Esta obra podría estar relacionada con un aspecto del ritual Abakuá, el llamado *iriampó* (comida). Se trata del acto final del rito de iniciación en la secta, donde se ofrece un banquete ceremonial colectivo. En él participan los miembros de la jerarquía religiosa así como los iniciados. Pero no puede desestimarse que la artista, acostumbrada a tomar como punto de partida la riqueza y las posibilidades universales de esta mitología concreta para insertar reflexiones sobre otras culturas, haga referencia también a la cena cristiana de los apóstoles. Se trata, por tanto, de una apropiación personal del mito, exclusivo de hombres, asumido por una mujer respetuosa del culto, pero distanciada lo suficiente de él como para "establecer analogías e incorporar cualquier experiencia universal a la lógica particular del mito", según ella misma manifestara.

C.M.T.

Que hacemos con estos???....
¿Como deben ir?

117

RENÉ FRANCISCO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Holguín,1960);
EDUARDO PONJUÁN GONZÁLEZ (Pinar del Río,1956)
Productivismo, 1992
Óleo sobre tela y objeto de madera, metal y fibras vegetales; 170 x 250 cm.
Firmado al dorso: Eduardo Ponjuán y René Francisco Rodríguez/Enero-28-1992

Dentro del portentoso desarrollo de las Vanguardias rusas a inicios del siglo XX –ese otro gran camino que abrió el arte moderno al mundo- el Constructivismo se pronunciaba por el trabajo en el espacio real tridimensional, y por una "cultura de los materiales" que llevó a un lenguaje escultórico definido como "construcción". En 1921 se declara "la muerte de la pintura de caballete", y se insiste en la necesidad de un arte utilitario, vinculado a la industria y a las necesidades de la nueva sociedad. Se abría así paso a la vertiente conocida como **productivismo.** (1)

El Realismo Socialista, por su parte, no necesita carta de presentación. Sus íconos recorrieron el mundo durante varias décadas del pasado siglo y eran tan reconocibles como lo fuera el arte Pop después. Ha sido duramente rechazado pero sus imágenes han alcanzado una extraña y reveladora supervivencia. La figura de este obrero, posiblemente metalúrgico, con su gesto vigoroso ante el resplandor rojizo del horno, proviene de un cartel ruso que recuerda a otros tantos trabajadores y campesinos protagonizando por primera vez una iconografía socialista.

Cuando René y Ponjuán realizaron esta pieza tenían tan pocos materiales y era tanta la escasez en Cuba, que asumieron como reto de la propia obra preparar una enorme cantidad de óleo, aplicarlo con frota y cuchara de albañiles, y conseguir esa desmesura pictórica, esa superabundancia de materiales que modula su sentido

El eclecticismo analítico como método, el recurso de yuxtaponer referencias artísticas heterogéneas, y la intención de hablar sobre el presente, están dentro de las estrategias intertextuales de este dúo que trabajara entre 1986 y finales de los 90. Sumidos en una gran cultura literaria que parece entonar todo lo que hacen, con una bien entrenada lógica de equipo, que no supone afinidades fáciles , sino que refuerza diversidades simbólicas en sus trabajos, estos creadores han tenido una posición clave en ese sensible lapso del arte cubano que va de 1989 a 1994, aproximadamente**. Productivismo** es una cadena de sentidos, una cascada de mensajes que se abren con doble (o triple) clic , desencadenando asociaciones de toda índole. La aspiración de los vanguardistas rusos de vincular un nuevo arte con una nueva vida; las vicisitudes plásticas y conceptuales del Realismo socialista con una retórica que en el tiempo se torna vacía; la alusión a nuestros propios males de retórica; el productivismo casero de principio de los 80 (Arte en la fábrica, Arte en la Carretera, Telarte, etc.) (2); nuestra simple y llana escasez... Todo un universo de conexiones que portan el sino de una creación relacional, y de un espíritu que se desplaza entre la frialdad deconstructiva y la calidez de la utopía.

C.M.T.

1. Dabrowski, Magdalena. Liubov Popova: artista-constructora. **Liubov Popova 1889-1924.** Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
2. Fernández, Antonio Eligio. Utopías a la medida. **Loquevenga**. (La Habana) 2 (1); 1995.

118

LOS CARPINTEROS
ALEXANDRE ARRECHEA (Trinidad, 1970),
MARCO CASTILLO (Çamagüey, 1971),
DAGOBERTO RODRÍGUEZ (Caibarién, 1969)
Dos pesos, 1992
Madera tallada y óleo sobre tela; 64,5 x 186,5 x 9 cm

No es en vano que antes de ser Los Carpinteros fueran alumnos de René Francisco Rodríguez en el Instituto Superior de Arte y participaran en sus instructivos y modeladores proyectos pedagógicos. El primero de ellos, **La Casa Nacional** (1990), propició que Alexadre y Dagoberto se pusieran inicialmente en contacto con la carpintería y la ebanistería. Ellos dos construían objetos que luego Marco fotografiaba durante el proceso de realización, y que más tarde pintaba.

En 1991, aún estudiantes, realizan una interesante intervención creativa en la selecta fábrica de tabacos Partagás, en la cual tienen la oportunidad de dialogar con ideas caras a su creación: el aspecto gremial de trabajo, la tradición vernácula de la industria tabacalera, incluyendo la prodigiosa lección de historia de las marquillas y habilitaciones cigarreras.

Dos pesos pertenece a la muestra **Pintura de Caballete** de 1992 en la Galería 23 y 12, donde se les comienza a conocer como Los Carpinteros. Según refieren los artistas, en esta muestra hallaron la clave para su trabajo, abordando los problemas de los géneros artísticos, las zonas de ambigüedad entre el arte y la artesanía, y cobrando paulatinamente conciencia de que un cambio debía producirse en las estrategias artísticas del momento (1).

Las circunstancias culturales y sociales de esos años fueron especialmente tensas. Cuba se había adentrado en una profunda crisis económica y la contracción de los circuitos artísticos fue drástica. Fue la época en que importantes creadores deciden realizar su obra fuera del país y los jóvenes estudiantes de arte comienzan a ocupar poco a poco los espacios habituales de la plástica. Ocurre una especie de desplazamiento natural hacia los más jóvenes, quienes lograron insertarse con inteligencia, afincados en sólidos presupuestos de formación pedagógica, en un campo que por un instante quedara debilitado. Es en este contexto que se inscriben las obras de este trío. Otros creadores habían estado reflexionando, a la par de ellos, sobre el propio proceso de realización del arte como sujeto de las obras; convirtiendo los materiales, las técnicas, el *métier*, en el mensaje mismo. De esta vertiente son partícipes Los Carpinteros. El manifiesto rescate que hacen de las técnicas de ebanistería, la suntuosidad de las maderas preciosas ya prácticamente olvidadas en nuestra escasez, y el refinamiento de los procedimientos técnicos, fueron elementos de mucho impacto en las primeras obras del grupo. Porque era un punto de vista totalmente vinculado a un pasado de riquezas y opulencias, y, sobre todo, porque no podía tratarse de un preciosismo *per se*, gratuito. Ya no había oportunidad para las ingenuidades en el arte cubano. De manera que, como buenos alumnos de ISA, el virtuosismo esmerado de **Dos pesos**, estaba emitiendo -como lo emitió **Productivismo** de Ponjuán y René Francisco- mensajes elípticos sobre los problemas internos del arte, tanto como sobre las nuevas circunstancias sociales.

Sobre **Dos pesos** los artistas han comentado: "Queríamos captar todo lo que era importante como experiencia creativa. Así fue que comenzamos a incorporar las herramientas de trabajo dentro de nuestras obras; el contacto físico con la materia prima fue adquiriendo un valor conceptual. Resulta curioso que ese primer tránsito artístico e ideológico sea localizable en nuestra obra en dos trabajos que aluden simultáneamente al proceso de producción y al valor de cambio: **Un peso** (1990) y **Dos pesos** (1992). Si en la primera –un Martí como el que aparece en el papel moneda cubano con valor de un peso, realizado en plomo y enmarcado con un relieve de madera- la preocupación nuestra se orientaba más hacia un discurso sobre la identidad vinculable a la década anterior, **Dos pesos** es claramente una reacción al modo de tratar esta temática hasta ese momento" (Alexandre)."Si **Un peso** se ubicaba en una tendencia historicista y culturológica del acercamiento a una reflexión sobre la identidad, **Dos pesos** es capaz de cambiar ese mesianismo por un individualismo puro y duro. En la primera es un reconocimiento de la memoria, de la tradición histórica; en la segunda es un reconocimiento de la relación del individuo con la sociedad en circunstancias determinadas, el individuo marcado por un presente de contingencias" (Dagoberto).(2)

Dos pesos es un objeto construido para el deleite visual y para el análisis implacable; una estocada fulminante envuelta en disfraz de lujo; una senda en las estrategias del arte cubano de los noventa.

C.M.T.

1. Valdés Figueroa, Eugenio. Hablando por sí mismo. **Artecubano** (La Habana) (2); 1999.
2. Idem.

DOS
ESOS

119

KCHO / ALEXIS LEYVA MACHADO (Isla de la Juventud, 1970)
Mi jaula, 1991
Fibra vegetal, metal, tela; 250 x 100 x 60 cm

Kcho nació en esa pequeña porción del archipiélago cubano conocida sucesivamente como isla del tesoro, de pinos, y finalmente Isla de la Juventud. Nació además en 1970, año del gran sueño de fabricar diez millones de toneladas de azúcar, el género vital cubano. Y todavía más, nació de familia de artesanos: padre carpintero y madre ceramista. Se crió entre objetos que, a fuerza de convivencia, dejó de percibir como souvenirs artesanales. Y si esto no bastara, nació con talento y pudo hacerse artista desde la modestia de su ciudad, en la Escuela Elemental de Arte de Nueva Gerona entre 1983 y 1986.

En 1990 se ha graduado ya en la Escuela Nacional de Arte en La Habana con un proyecto de tesis denominado Paisaje cubano. Es un paisaje real que se nutre de tierra, de árboles, del mar, de la naturaleza sin más; y de Cuba, de los símbolos patrios como la bandera y el escudo, y de los domésticos y sencillos de todos los días como la palma real, la jaba de yagua, el colador de café, o el machete de cortar caña. Algo que no es un paisaje como tal, sino un desde el paisaje, como el mismo Kcho definiera. Una obra impresionante desde la primera vez: esos palos y bejucos enormes armando grandes estructuras, esos materiales de desecho formando un escudo nacional, contrastaban con lo que sucedía en las galerías cubanas. Si Los Carpinteros logran una reflexión refinada sobre los tópicos arte-artesanía, Kcho conceptualiza desde las antípodas: está situado en el corazón de la humilde artesanía cubana exponiendo un discurso de lo nacional. Allí está su Gerona natal, con el monte al alcance de la mano y las lomas cerca de los techos de las casas. Una poética de la pobreza, según algunos. Una identidad rotunda entre materia y símbolo; una visión segura y contundente de lo cubano, en unos años llenos de incertidumbres para muchos. Una obra que pesa física y conceptualmente, que sobrecoge por su cálida sencillez, sin ser nunca ingenua.

Kcho inaugura en Cuba uno de los contenidos más analizados por nuestros artistas en los años 90: la insularidad. La condición geográfica y simbólica de la isla, así como la historicidad de este concepto, han merecido especial atención en la creación artística actual. Kcho construye una simple jaula con ese material cercano e íntimo que es el junquillo cubano, portador de significados relativos a la tradición doméstica artesanal. Pero ha convertido esa domesticidad del objeto en otra mucho mayor y connotativa: la geografía insular. La isla como límite, como contenedora y conformadora, la isla inevitable de Virgilio Piñera, la isla de material humilde y frágil, la isla como jaula, la isla como pertenencia en el mi posesivo del título... Kcho ha repetido esta operación de construcción geográfica con las yaguas de la palma real para hacer una enorme jaba; lo ha hecho hasta con el más sencillo utensilio de laboreo campesino, el imprescindible garabato, que aparta la yerba durante el corte del machete: Cuba en el centro del arte de los noventa.

Corina Matamoros Tuma

120

CARLOS ALBERTO ESTÉVEZ (La Habana,1969)
La verdadera historia universal, 1995
Instalación: madera tallada y policromada, tela;
Dimensiones variables. Medidas del retablo: 78 x 150 x 28 cm

Carlos Estévez es un joven artista que se da a conocer en los años 90 y que en una muestra personal de 1992 se propuso establecer un culto al universo espiritual del hombre, según él mismo definiera. Esta máxima sigue siendo, en gran medida, la sustancia de toda su trayectoria. Estévez interpreta todo lo que acontece, el mundo de los objetos y de la cultura, a través del prisma de la espiritualidad y de la reflexión acerca de la existencia. Su poética deriva de las ganancias y repercusiones que han tenido las corrientes postconceptuales en Cuba a partir de los años 80; y entronca con ese camino abierto desde Elso , en que lo religioso gana terrenos en el arte, tanto desde sus concepciones trascendentes, como desde sus metodologías.

El interés de Estévez en realizar ¨una enciclopedia de metáforas¨ (1) habla de una artisticidad e intenciones cognoscitivas altamente eclécticas, pero sobre todo de su concentración en lo simbólico. Sus lecturas filosóficas parecen haberlo acercado a esta reflexión; en particular Cassirer, con sus análisis sobre la expresión simbólica como fundamento constitutivo y denominador común de todas las formas de producción espiritual (2). Son importantes para Estévez todo tipo de cosmogonías, las filosofías que se centran en la existencia humana, el pensamiento antropológico, las concepciones de las culturas afrocubanas, el esoterismo, la magia, y las realizaciones científicas y tecnológicas, imbuídas del pensamiento simbólico.

La mayoría de sus proyectos artísticos invitan a meditar sobre un hombre que es a la vez cosmos y dios y que reflexiona y actúa contínuamente desde esa perspectiva trascendente en su afán de comprender el universo. Muchas obras de Estévez buscan las ¨huellas del alma¨ o la ¨morada del espíritu¨ en cualquier objeto o acción.

La verdadera historia universal, fue un dibujo de 1994 que se convirtió en instalación en 1995, y que obtuvo el Gran Premio en el I Salón de Arte Cubano Contemporáneo de ese año. En esta obra se trata de ese mismo hombre cosmogónico discurriendo ahora sobre la historia, enfatizando en la opción individual de interpretación y en la posibilidad de una comprensión metafórica de la misma. Se alude concretamente a los procesos de manipulación de la historia, y se edifica simbólicamente y por oposición, un espacio personal y privado para reconstruirla. Entre las motivaciones más cercanas a la pieza, Estévez relata la impresión que le provocara el filme de Akira Kurosawa, Rashomon, donde un mismo suceso contado por personajes diferentes puede convertirse en historias también diferentes. Pero además refiere que ha habido motivaciones más cercanas y actuales, como sucesos dramáticos manejados por la prensa que dejan la amarga sensación de lo manipulable que puede llegar a ser la historia.

C. M. T.

1. Citado por Karina Pinos-Santos en Carlos Estévez: la verdadera historia de la creación. **La Gaceta de Cuba** 34 (1); en.- febr. 1996.
2. Abbagnano, Nicolas. **Historia de la Filosofía**, La Habana: Ed. Ciencias Sociales, ICL, 1971. tomo III.