

Fuera de revoluciones
Dos décadas de arte en Cuba

Mailyn Machado

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Mailyn Machado, 2016

© Almenara, 2016

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-14-7

Imagen de cubierta: Alejandro Campins (2011): «4to Aniversario» (detalle). Daros Latinamerica Collection, Zürich. Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

2. DOS PINTORES

I. TRES VECES EN TORNO A LA PINTURA DE RAÚL CORDERO¹

A building that connects the bottom (shadow) with the top (antenna) of the stretcher it is painted on

Raúl Cordero (2008). Óleo sobre lienzo

Un título marca siempre el comienzo. Es lo primero, lo que encabeza toda lectura o mirada aun cuando haya sido lo último en llegar. El que anticipo como epígrafe intitula un cuadro. Lo que enuncia es similar, en apariencia, a lo que lo que se exhibe en pintura: un edificio que conecta el borde inferior (sombra) y el superior (antena) del marco en el que está pintado. Más que nombrar, parece describir la acción de unificar ambos extremos en el momento en que se efectúa la unificación. Salva distancias, que es lo mismo que decir, las borra, las funde. La que va del *bottom* al *top*, de la parte más baja o profunda a la más alta del lienzo, la luz más larga de una superficie vertical (183 x 122 cm). La que hay entre el contenido y los límites que lo contienen: la sombra que devora los contornos de la figura y los márgenes de la figuración; y la antena,

¹ Tres veces se hablará aquí en torno a una pintura que se resiste a ser enmarcada, a discursos lineales o a cualquier otro tipo de restricciones: ni las propias del medio, ni las legisladadas para ella desde la institución, ni las de su propio dominio.

línea fina que los corta, al tiempo que los supera. La que existe entre el título (pie o al pie de la obra) y la obra misma.

En el intento de reafirmar gráficamente lo que enuncia, el texto se inscribe sobre la tela. «Un edificio que conecta el borde inferior (sombra) con el superior (antena) del cuadro en el que está pintado» se erige en rojo a lo alto del chafalán como columna lingüística accesoria, casi decorativa,



Raúl Cordero (2008): «A building that connects the left edge with the right edge of the stretcher it is painted on». Óleo sobre lienzo, 143 x 145 cm. Cortesía del artista y Mai 36 Galerie, Zürich.

porque nunca llega a tocar los remates del marco. Apenas perceptible en la distancia que imponen las dimensiones del lienzo para su total apreciación, lo que este dice se convierte en un ejercicio de memoria. Lo mismo a la inversa. El acercamiento que exige la lectura únicamente permite observar la figura en detalle. Un efecto *zoom in* que produce la sensación doble de extrañamiento de haber entrado dentro del cuadro o del desborde de su contenido.

Algo similar sucede en la «versión» apaisada, sólo que ahora la leyenda se trunca en la zona privilegiada de la visual como si dejara incompleta la unión que anuncia. Surgido aquí del extremo izquierdo, el enunciado se desata: «a building that connects the left edge». «With the right edge of the stretcher it is painted on», continúa por debajo, separado también en altura, hasta perderse en el límite derecho. En ambos casos la fusión prescrita sólo es posible por el puente virtual que traza la mirada. Puente que antecedería al edificio en el espejismo de enlace entre las orillas de la pintura.

Lo que se añadía como suplemento en aquella primera serie de 2002 no era el título, sino notas. Al margen o marginales, estas acotaciones imitaban la lógica del proyecto arquitectónico hecho para (en) pintura. Textos y esquemas técnicos se combinaban como estrategia de autenticación del ilusionismo pictórico y como intento de suplir su falta: la imposibilidad real de conectar y conectarse con lo que está fuera de cuadro. A esto se sumaban los materiales: *oil on Fabriano paper*. El efecto era reversible, se cernía, dislocándolas, sobre ambas manifestaciones plásticas. «Two (opened) bridges that don't get to connect anything», última de un grupo de tres piezas que sí conectaban, desacreditaba la funcionalidad del puente, ahora abierto entre paréntesis y entre las extremidades del papel. En pintura, en cambio, la ligazón entre sus márgenes sí se consumaba, aunque de forma apenas perceptible. La oposición figura/fondo hacía pasar desapercibida la unidad que este último conseguía por la apertura desmesurada del encuadre.

Una cadena sucesiva de trampas se tiende en estas obras a la mirada históricamente condicionada del espectador. Construidas sobre una



Raúl Cordero (2003): «KCAL: 139 / FAT: 60%». Óleo sobre papel Fabriano, 100 x 70 cm. Cortesía del artista y Mai 36 Galerie, Zürich.

estructura tautológica que insiste en reiterar lo que en apariencia es evidente, todo en ellas, desde lo extrínseco o accesorio (título, marco, encuadre, color, texto inscrito en la imagen, notas) a lo intrínseco (formas), parece afirmar lo que, por naturaleza, la pintura niega. Y, sin embargo, nos parece posible.

Painting in colors always makes me burn more calories than painting in black and white. Painting exactly the same thing two times –half a road, mirrored– was a useful way to explore it.

Raúl Cordero (2007): *Expenditures* series, «Color piece No. 2». Óleo sobre lienzo (díptico) y vídeo

Comentarios como este, contenidos en video, clarifican la finalidad de *Expenditures*. Las piezas que se reúnen bajo este nombre tienen en común la medición del desgaste físico que conlleva el acto de pintar. Una vez más la repetición: el mismo motivo pictórico más una diferencia, por ejemplo, el color. En «Color Piece No. 2» Cordero realiza dos cuadros con la misma escena reflejada, a uno de los cuales le ha sustraído el color. Con la ayuda de un suplemento electrónico cuantifica el gasto de energía invertido en cada caso y comprueba que ha sido menor en aquel ejecutado en blanco y negro.

El mismo ejercicio se efectúa con diversas variaciones: escala («Size piece No. 1»), agregado de elementos en la composición («Composition piece No. 2»), la repetición exacta («Repetition piece No. 1»). Todos sustentados en un número de reiteraciones que garantiza el mínimo para una demostración. La serie funciona aquí más que como signo distintivo de un conjunto, como método comparativo. Cada cuadro es el ejemplo corporeizado de una investigación en y sobre pintura en la que la experiencia estética ha sido suplantada por el experimento pictórico.

Si en los dos momentos anteriores de *Expenditures* (2003, 2005) el motivo perdía su relevancia simbólica al convertirse en instrumento del examen y en pretexto para el ejercicio de pintar, en esta tercera edición de 2007 sirve además de señuelo a la mirada adoctrinada del público. Los elegidos en esta ocasión son géneros clásicos: paisajes, marinas, naturalezas muertas, aquellos que el arte contemporáneo ha vuelto casi impracticables para la manifestación. En vistas a su anacronismo, la primera reacción de la audiencia es el rechazo de lo que le es dado «aquí y ahora» para luego revalorizarlo desde una perspectiva conceptual. He ahí la ironía: a pesar del excelente acabado de la pintura el acto de su recepción queda desplazado al análisis intelectual de su trasfondo teórico.

Pero el disloque de la experiencia se refuerza aún más. Al transformarse las cualidades artísticas en variables demostrativas, estas se instituyen, paradójicamente, junto a los resultados de la producción, como el único sello de la singularidad de las piezas. El ejercicio experimental de la repetición y la diferencia es el que otorga a cada una de ellas su calidad ejemplar aun cuando estén atadas de forma indisoluble a la serie que integran. Una originalidad reductible, pudiéramos decir, porque no se deduce de los rasgos excepcionales del cuadro, más bien se reduce a los caracteres que dictan su diferencia.

Las pinturas incluyen su propia marca, una inscripción sobre la tela en tipología digital. Ella resume lo que las distingue como objetos y lo que determina su existencia: los gastos físicos invertidos en su realización, 50 x 38 cm Kcal: 36 Fat: 50%; 75 x 56 cm Kcal: 53 Fat: 45%; 100 x 75 cm Kcal: 82 Fat: 45% («*Size piece No. 1*»). Estos últimos datos son la base para el establecimiento del valor: no el cualitativo emanado de una experiencia estética que nunca llega a consumarse, sino el cuantificable de su precio económico. El costo total se calcula a partir de una taza que asigna un monto fijo a la unidad mínima de gasto: 1 Kcl = 40 euros.

La ironía se convierte en cinismo a partir de la crítica combinada a todo aquello que legisla en pintura, tanto a las categorías que le han sido atribuidas por la estética tradicional, como a la pertinencia que le es impuesta por el sistema artístico que la legitima y condiciona al receptor.

Ingenio mordaz del artista, que ha logrado estatuir los fundamentos de su libertad a partir de los mismos presupuestos que deberían limitarla.

El contenido de esta serie está más allá de la superficie que demarca cada una de sus obras para encontrarse en el espacio inasible de su realización. Es esto lo que explica la presencia del video como suplemento de las piezas. El registro del proceso no es sólo una prueba del experimento, sino el documento más fehaciente de la experiencia. Intenta presentar lo impresentable aunque no logre conseguirlo sino a medias: el acto de pintar, sólo de pintar. Este resto, lo intraducible, es aquí el centro. Lo demás, aquello que se ve y se induce a ver, resulta secundario. Una carnada conceptual lanzada por el artista para permitirse el disfrute de la pintura. Es ahí, es a él, a donde ha ido a parar el goce puro.

Obtained by transition series

Raúl Cordero (2004): «Untitled». Óleo sobre lienzo

Lo indescriptible, al menos no sin confusión pertinente. O lo innombrable («*Untitled*»). Las piezas de la serie *Obtained by transition* pudieran catalogarse de espectrales. Nada en ellas resulta totalmente nítido, completamente definido. Como fantasmas, las imágenes se traslucen unas en otras, se mezclan superponiendo formas y colores, haciendo del fondo y la figura una amalgama homogénea; volviendo indistinguible la composición e ininteligible el orden posible de la pintura. Nada aquí parece susceptible de ser interpretado, leído o traducido al plano del discurso. Como si hubiéramos sido abandonados al dominio absoluto de la visualidad.

El «qué dice» esta obra, la primera de todas las que pertenecen a *Obtained...*, parece ser cosa sin importancia. Lo que uno se pregunta, en cualquier caso, es cómo ha llegado a ser esta pintura sin tema, sin representar nada, sin texto, que es lo mismo que decir, sin organización significativa, de significancia. Resulta vano entonces hablar de lo que

aparece dentro del cuadro sino alrededor de él, desde sus inmediaciones. Como si las transparencias de su interior nos remitieran, en una transición permanentemente, al exterior y viceversa.

Lo que aquí se nos muestra ha sido obtenido en otro dominio, el espacio electrónico del video. Un medio que el artista ha empleado con regularidad para confrontarlo también con la pintura. Grabaciones de diferente contenido se reproducen simultáneamente y luego son detenidas. Ese momento, que siempre será un momento de coincidencias, determina la imagen resultante. Más o menos manipulada, esta será traducida al lienzo.



Raúl Cordero (2008): «Untitled (after Hobbema: Baby Loren)». Óleo y resina de poliéster sobre lienzo (contiene un fragmento de la pintura de Meyndert Hobbema «The Alley at Middelharnis»), 102 x 128 cm. Colección privada, Madrid, España. Cortesía del artista y Mai 36 Galerie, Zürich.

Capturada en el momento de su ocurrencia, como una pausa dada a lo efímero en el instante más elocuente de su transitoriedad: el *fade* que funde una desaparición con una nueva aparición, esta combinación final no es ya un doble, sustituto o representación de alguna cosa real o ideal. Más bien es un múltiple a razón de su procedencia, el video, y de la superposición de dimensiones y efectos diversos.

Este parece haber sido el punto de partida de un procedimiento que tiene como plataforma la serie *Expenditures*. La pérdida de importancia simbólica del motivo pictórico se transforma ahora en la designificación del contenido del cuadro. Al abstraerse totalmente de su origen, el modelo, antes aplazado por un primer momento de trasposición (ilustraciones de un libro de arquitectura en «A building...»; fotografía en «Composition piece No. 2»), se torna intrascendente. Esto es válido también para algunos cuadros posteriores a *Obtained by transition*, como los que conforman la *Optional title serie* (2007-2012) u otros más recientes como «Mambo de la conquista» (2008). En ellos la composición continúa siendo el resultado de combinaciones digitales, lo que varía es la naturaleza de los fragmentos, ahora heterogénea.

Incluso cuando se incluyen obras de la historia del arte los variados tratamientos a las que son sometidas en el ordenador las escinden casi por completo de su experiencia originaria. También porque en muchas ocasiones esas referencias han sido elegidas no como citas textuales, es decir, no como alusiones que deben remitir al original con vistas a entablar con él un diálogo intertextual. Lo que importa de estas apropiaciones es ante todo su valor pictórico.

Tal es el caso de uno de los motivos más recurrentes en los trabajos del artista, el paisaje «The Alley at Middelharnis» (1668) del pintor holandés Meyndert Hobbema. Para empezar, no es empleado íntegramente, sino en el detalle que marca su singularidad: ese camino bordeado de árboles, palmeras que Hobbema nunca viera y que intentara recrear en el lienzo a partir de las descripciones de los marineros de la época. Un desafío a los lindes académicos impuestos a la pintura de su momento y a la escena real. Él mismo un recorte, es por esta causa una abstracción. Tratado

de diversas maneras ya en dimensiones, color, silueta o transparencia, aunque podamos reconocerlo por separado, en cada caso, y en conjunto, por su repetición, la ligazón con el original habrá sido incontablemente diferida hasta convertirlo en un motivo casi puro.

Un resultado similar experimentan el resto de las imágenes consumidas. Su procedencia no siempre es artísticamente legítima. En los casos en que el origen del fragmento visual es desautorizado o sin autoridad: sin «autor», sin «firma», la unidad con la referencia se habrá borrado prácticamente desde el momento mismo de su apropiación. La superposición de tratamientos digitales y la combinación visual con otros detalles, difieren aún más las remisiones y terminan por desplazar, más que aplazar, la urgencia de la búsqueda del sentido.

Estas pinturas niegan el orden significante de la lectura, se resisten a ser consideradas como textos, porque el arte no es propiamente lógico ni estrictamente discursivo. Nada resulta más elocuente a este respecto que los enunciados «puntillistas» que a veces incluyen. Más que escribirse, son pintados sobre la tela. No se constituyen desde el trazo fluido de la escritura, sino desde el esfuerzo de la mirada que debe unir los puntos de colores, como en un *quiz*. Enunciados sin fijeza, tan vagamente atados al significado como al propio lienzo. Porque aún cuando podamos reconocerles un contenido determinado, ya sean frases o nombres propios («Todavía vida mía», «Baby Loren», «Lázaro Vargas»), no tienen vínculo lógico alguno con las imágenes que deberían complementar.

Textos encontrados o que encuentran al artista sin quererlo. Juegos caprichosos de asociaciones que son añadidos a la superficie sin más razón que su llegada. Esto junto a su calidad matérica, el color, y su ubicación, las zonas neurálgicas de la pintura que antes ocuparan puntos sueltos, sustituyen el carácter significante por la cualidad pictórica.

¿Dónde comienzan estas obras? ¿Fuera del cuadro, dentro de él? El proceso parece instituirse en el dominio de lo digital. Es ahí donde tiene su sedimentación, su asentamiento, por contradictorio que esto pueda parecer. Aunque no constituye por eso su origen. Estas composiciones son dadas a través de lo que la computadora permite o deja hacer. Pudiera

decirse incluso que las pinturas de Cordero son digitales. Que es quizás el único artista que ha hecho una pintura auténticamente digital en Cuba. Pero sólo en la medida en que el medio digital homogeneiza los formatos disímiles de sus motivos, sirve a su recomposición y, en este proceso, contamina todo el resultado, esta aseveración se torna cierta. Porque lo que vemos, aquello que se nos muestra dentro del cuadro, sigue siendo pintura.

Esa vuelta al lienzo es el origen real de la obra. Un retorno simbólico porque nunca ha sido abandonado. Cordero comenta que agrega imágenes, superpone capas de efectos, elimina algunas, hasta que el conjunto *se parece a* una pintura. Ese «parecerse a» implica que funcione como tal, más allá de lo que contenga o deje ver. Forma pura en su impureza, completa en su fragmentación que luego es traducida a la tela o el papel con las técnicas acumuladas por el medio pictórico en su devenir.

La contaminación entre el cuadro y su modelo es reversible. El carácter inestable de la imagen electrónica queda inscrito con los efectos de transparencia. Pero también en la textura de la superficie que trata de alcanzar con óleo, poliéster y demás materiales propios la calidad digital de la composición. Lo mismo sucede a la inversa, por esa facultad de eternizar lo efímero que posee la pintura, de hacer durable lo transitorio, de inscribir en el tiempo la fugacidad de un instante ahora múltiple. Ella dota a la imagen electrónica de la permanencia que parecía jamás podría corresponderle.

Ese retorno es sólo una retórica de este discurso que intenta restituir al artista el origen de lo que siempre ha sido suyo, el placer que le produce pintar. El mismo que le lleva a poner su inteligencia en función de buscar argumentos para desafiar a la institución artística y solazarse en la realización de una obra que no depende de aquella, que la anula, la escinde en su estructura actual, al tiempo que la burla y cuestiona. Una obra que permite el regodeo obsesivo con el objeto y que tiene lugar en la intimidad del estudio. Pero que también supone un desafío para el público contemporáneo desconocedor del medio y demasiado agitado para detenerse en el ritmo de recepción que este impone.

Una pintura que se complace a sí misma, que se instituye como su propio centro y *sujet*. Y lo hace, contradictoriamente, entrando y saliendo de su dominio con soltura, que quiere decir sin limitación. Entrando y saliendo de sus márgenes, los que le han sido prescritos, para encontrar su sentido ni dentro ni fuera de ella misma, sino en la transición que funde su marco con el infinito y diverso *outside*.

II. EN BUSCA DEL REPLICANTE

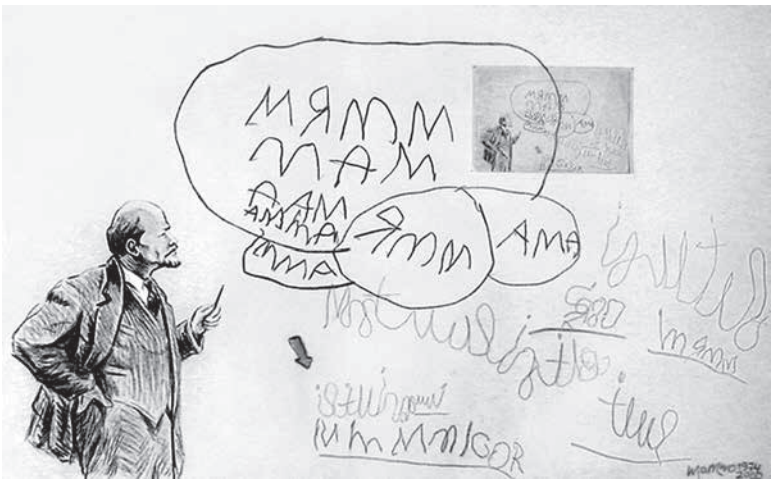
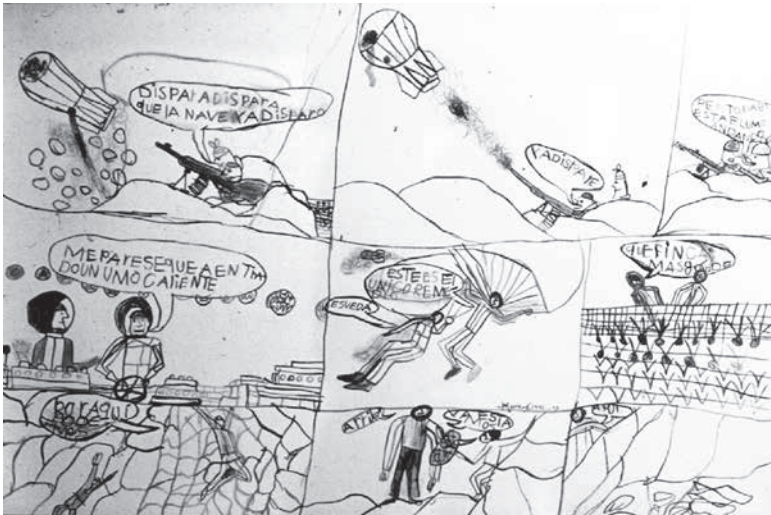
No recuerdo la última vez que vi una exposición de Jorge Luis Marrero. La obra de este artista sobresale por su ausencia de las galerías locales; también de la literatura dedicada a la producción artística nacional. Como si no lograra hacerse del espacio que le corresponde en el paisaje del arte contemporáneo cubano. La repuesta probablemente se halle en su ruptura con el retorno a la herencia de la representación que dio lugar a una de las etiquetas más populares en el consumo de la pluralidad creativa de los años noventa.

La llamada «recuperación del paradigma estético» perdió crédito desde que Marrero fuera a dar con sus dibujos de infancia y los convirtiera en materia de sus trabajos profesionales. Algo similar ocurriría con el discurso postmoderno de la apropiación que se le continuó adjudicando a su obra.

La reproducción de los cuadros de Roy Lichtenstein en los paneles de sus cómics, dio paso rápidamente a la imitación de una obra propia. Aunque el autor de los originales y las copias sobre cartulina o lienzo respondía ahora al nombre de Jorge Luis Marrero, no se trataba de la misma persona. Entre quien suscribía con trazo indeciso las composiciones de la infancia y el que firmaba en la adultez sus pinturas profesionales, habían transcurrido años de experiencias artísticas pero obviamente, y sobre todo, vitales. Por eso al iniciarse esta etapa de trabajo ambos exhibían juntos.

A pesar de que el artista transcribía con fidelidad los dibujos de su niñez, también los mostraba. Forrados con nailon, se adherían a la super-

ficie como un hago constar que permitía comprobar su existencia real y datación histórica. Su propósito, en cambio, superaba la necesidad de



Jorge Luis Marrero (1995): «No ay otro remedio...». Grafito sobre cartulina, 85 x 40 cm. Colección Dagoberto Rodríguez; y «Materialismo y empiriocriticismo» (2000). Dibujo infantil sobre papel y acrílico, pastel seco y carboncillo sobre lienzo, 135 x 190 cm. Colección privada, Costa Rica. Cortesía del artista.

certificar una procedencia: intentaba introducir al sistema contemporáneo del arte un original de pedigrí estético doblemente ilegítimo.

El objeto consumido no procedía ya ni del museo histórico ni de la redimida baja cultura, se trataba de la expresión casi pura de una subjetividad individual propia aunque distante en el tiempo. De existir, la apropiación iba en contra del principio postmoderno de la intertextualidad. Ese «arranque de originalidad» ante la equivocada lectura crítica de sus primeros tanteos con la representación –como él mismo lo bautizara con mofa–, redundaría en una sacrílega afirmación del sujeto declarada en ausencia por la indefinición del firmante.

El resultado fue el anhelado (re)encuentro de un código íntimo. Después de todo, el foco delirante de Marrero nada debía a las recientes angustias que encontraban sosiego en el sofisticado juego de la recombinación de textos. Por el contrario, exhibía un matiz más moderno, vanguardista si se quiere, a saber: los modos en los que se traduce en representación aquello que inferimos como realidad y la consecuente creación de una figuración propia.

Vista desde la distancia, su estrategia lejos de rebuscada resulta predecible. Su ansiedad infantil por retener las imágenes fugitivas de la experiencia y dar rienda suelta a la imaginación a través del dibujo, se había conservado en la que aún puede considerarse la más persistente de sus prácticas: el cómic. El mismo género en el que en *In the world of the art* aplicara el código pop de Lichtenstein con el único objeto de dialogar sobre el universo de lo real.

Al repasar el archivo de historietas de Marrero no puede hacerse otra cosa que notar la identidad figurativa que las encadena con las representaciones del niño que fue. Como si sus primeras obsesiones hubieran encontrado asiento natural en sus ficciones adolescentes y de adultez, unidas, además, por una formalización gráfica sintomáticamente similar.

A primera vista esto pudiera parecer sólo un dato curioso. El tono humorístico y escatológico de sus caricaturas induce a leerlas como un simple divertimento. Lo interesante es que esa diversión se remonta a las aulas de la Academia Nacional de Bellas Artes, como si se tratara del

fruto de la distracción de un estudiante aburrido. De hecho, este ejercicio que hoy ya puede considerarse hábito, se desarrolló como una actividad paralela a sus trabajos de clase, aparentemente inmune a la instrucción artística que iba recibiendo.

Tal vez él mismo la considerara como un chiste, lo que freudianamente hablando se traduce como manifestación del inconsciente. Y también por eso, por considerarla una práctica placentera, más cercana a las sesiones de dibujo libre de la educación primaria que a las serias entregas de la formación profesional, las protegió instintivamente de estas últimas, por el bien de su sanidad.

Además, la repetición. Eso que los psicoanalistas especializados en terapia infantil consideran el principio fundamental de la interpretación clínica del grafismo, lo es también del procedimiento creativo de Marrero. La reproducción como estrategia tiene en él un ascendente más abstracto que el derivado de la obligada causalidad de sus narraciones visuales. Me refiero al especial sistema simbólico que articula sus historietas con los dibujos que realizara de pequeño. El mismo que permite deducir la existencia de un lenguaje muy personal en el archivo de sus imágenes.

En medio de sus críticas al arte como institución y los tanteos con los códigos representacionales heredados, Marrero fue a dar con la vía de sublimación de uno de sus deseos artísticos más latentes: el hallazgo de una lengua propia.

La misma naturaleza del dibujo infantil así lo acredita. Cuando un niño pinta, nunca copia, siempre inventa y crea. Se trata de un proceso espontáneo de traducción a signos gráficos de la aprehensión de sí mismo y el mundo que lo rodea. En él se despliega un lenguaje oculto, silencioso, no verbal. De ahí que sea el canal por excelencia de la manifestación del inconsciente, y de ahí también que, a pesar de sus devaneos entre la imaginación individual y lo simbólico colectivo, constituya la fuente más auténtica, por personal, de la representación.

Al reproducir con exactitud las escenas garabateadas en su niñez, Marrero practicaba irónicamente una intertextualidad muy cercana a la

llamada intertextualidad negativa. O lo que es lo mismo, accedía a través de la copia a una originalidad tal como fue entendida por la modernidad. Se aproximaba a un texto libre de intertextos ajenos.

Los rebautizos que sufrían sus creaciones infantiles muchas veces insistían con sorna en ese paradójico hallazgo: «La pinga para Dubuffet» (1998), «Después de Portocarrero» (1998), «A todos los niños les gustan las balsas no sólo a Kcho» (1998). Pero la ironía superaba el hecho de que esa repetición de sí mismo diera lugar a un resultado único. Se hallaba sobre todo en el contraste entre la sofisticación del procedimiento y el «barbarismo» estético que otorgaba la unicidad.

De cualquier forma, este sería sólo un mecanismo eficiente; Marrero es todo menos un artista ingenuo. Sabía que ese retorno al punto de partida, que intentaba sortear la herencia artística, nunca podría ser total. Por eso, esa parcialidad, lejos de frustración, se convertiría en la brecha por la que avanzaría el proceso investigativo de toda su obra.

En la actualidad se encuentra en lo que él mismo ha denominado su «etapa helenística». Tal vez algunos de los rasgos que le permitan identificar de esta forma a los dibujos de 2008, sean las novedades técnicas e iconográficas que incorporan. Estos parten de su tanteo con otros medios de representación artística ligados a las nuevas tecnologías.

Como antes el interés en su propio código simbólico lo condujera a sus conocidas esculturas en alambón, en 2004 la creación de un nuevo sistema figurativo lo llevaría a iniciar *Placeres íntimos*. En estas piezas utilizaba programas de computación y empleaba de manera más sistemática el video.

El punto de partida se encontraba también en el desarrollo consciente de otro de sus divertimentos estudiantiles, ahora con rasgos más patológicos si se quiere. Según relata en «Muela dura», el *statement* de sus *Placeres...*, durante su estancia en San Alejandro estuvo casi un año sin tocar los pinceles excepto para dar cumplimiento a sus deberes académicos. En su lugar, intentó acogerse a la herencia paterna y dedicarse a la escritura. De esa experiencia lingüística sólo obtuvo como resultado el retorno a un nuevo lenguaje visual. «Empecé a virar los dedos de mis

manos en poses extrañísimas, dándoles significados, o sea, hallándoles parecidos representativos con la realidad».

Las posibilidades que le ofrecían Photoshop y el formato video para recrear con veracidad las asociaciones establecidas a partir de esa «torcedera de manitos», lo hizo retomar aquellos «recónditos performances». Aparentemente distante de los rasgos formales que lo distinguían como artista, esta nueva iconografía no hacía más que redundar en los «límites epistemológicos» de su obra, demostrando que al tratarse de percepción los sistemas simbólicos son inagotables, y que las obsesiones artísticas son tan persistentes como las más pedestres angustias humanas.

De ese intercambio con los medios electrónicos de reproducción se deriva el empleo del proyector digital en la realización de sus dibujos más recientes. La proyección de sus creaciones infantiles previamente escaneadas, le permite aislar los detalles y hacer variaciones en la composición y escala. Como resultado, la manipulación de los originales adquiere nuevas dimensiones.

Es cierto que la transformación siempre estuvo presente. La repetición fue el punto de partida de un procedimiento que establecía la intervención del artista Marrero en las creaciones del imberbe Jorge Luis desde el momento mismo de su selección. Si bien hasta el 2000 la repetición de sus dibujos fue exacta, ya en la superficie planimétrica, ya en la volumetría espacial, en ese mismo año comienza la serie *Obras recientes en lienzo*, que se extiende hasta el 2001. En ella incorporaba las figuras que había identificado y rastreado como modelos primarios. La inversión de estas últimas, casi siempre de cabeza, garantizaba la inmunidad de los originales, al tiempo que enfatizaba el contraste entre ambos. De ahí que aquellos trabajos, entre los que aparecía «Tres héroes, los libertadores me salen mal», pudieran considerarse como un examen demostrativo del proceso de formación de los patrones representacionales.

En las piezas de 2008 su participación se vuelve más explícita. El «barroquismo» que muchas de estas ostentan se debe a la promiscua superposición de sus diferentes códigos simbólicos. Como si el interés

investigativo en la representación hubiera derivado finalmente en una gustosa y por tanto libre apropiación de los sistemas iconográficos propios.

Las figuraciones salidas de la mano educada, los signos resultantes de sus *Placeres...* y los personajes de sus cómics se superponen a las



Jorge Luis Marrero (2001): «Tres héroes, los libertadores me salen mal». Dibujo infantil sobre papel, pastel seco y carboncillo sobre lienzo, 190 x 140 cm. Colección Bernardo Quetglas. Palma de Mallorca, España; y «Si tu mirada matara...» (2008). Técnica mixta sobre cartulina, 115 x 75 cm. Cortesía del artista.

imágenes de la niñez, ahora como consecuencia de asociaciones más espontáneas. Es por eso que, por momentos, algunos detalles ganan en naturalismo. La presencia del artista llega incluso a hacerse inmediata a través del autorretrato («Si tu mirada matara», «Si mi mirada matara»).

Asimismo se incluyen personajes de actualidad mediática. En una especie de antecedente premonitorio, se adelanta a las elecciones estadounidenses de noviembre de 2008. «Our Golden Boy», «Gato enfermo persigue a Barack» o «Gran jefe indio ver a próximo gran padre», asumen, como muchas de sus obras, el humor narrativo de sus historietas para hacer sarcásticas viñetas de la política internacional.

Pero quizás donde el autor profesional se manifieste con mayor fuerza sea en la reiteración de sus obsesiones más íntimas. A estas alturas decir que la obra de Jorge Luis Marrero es autobiográfica resultaría redundante, si no fuera para señalar que el principio de reproducción que la distingue deriva de manera inevitable en un interés autoanálisis y en un consecuente examen social.

Por razones que desconoce, tiene la costumbre de conservar en la memoria hechos o escenas que no puede entender en el momento en que ocurren, como a la espera del día en el que logre explicárselos finalmente. Volver de manera selectiva sobre su «pasado pictórico», ese archivo del inconsciente perpetuado en imágenes, es el equivalente artístico de esta estrategia del pensamiento aplicada a su vida. En las íntimas sesiones psicoanalíticas a las que conlleva el ejercicio de su actividad pictórica desgaveta conflictos que nos afectan a todos. Esas autoconsultas tienen, además, significativas potencialidades terapéuticas porque siempre van calzadas con efectivas dosis de humor.

Es por eso que muchas veces en la recurrencia a sus obsesiones temáticas se despliegan algunos de los lugares comunes de la sociedad cubana, como son, por ejemplo, la política y el sexo («Invocación», «No mamita él no va en serio», «Sadistic behaviour»).

Así, el escrutinio de las vivencias propias lo conduce a un diagnóstico nacional sin pretensiones históricas exhaustivas, pero con aportes clínicos eficientes.

El carácter helenístico de sus últimas producciones encuentra una explicación definitiva en la afirmación de la subjetividad. A través de la libre apropiación de su complejo vocabulario personal, el artista consciente que es Jorge Luis Marrero se abandona a sus deseos más urgentes. El aumento de sus intervenciones por medio de la repetición formal y temática, redundante en el establecimiento de una expresión individual en la que definitivamente se confunden el autor adulto y el niño que fue.

La libre asociación entre ambos resulta una coartada perfecta para tratar con soltura dramática conflictos sensibles en el plano íntimo y colectivo. Es la forma más eficaz de burlar la censura. Tanto la personal como la social, sucumben ante el desplazamiento entre lo que se muestra con descaro y lo que se encubre con picardía.

Ese poder de síntesis ha sido otra de las fachadas medulares ofrecidas por la naturaleza de sus originales. La cadena asociativa que se despliega entre lo que se percibe y experimenta y su representación, hace de las composiciones infantiles creaciones casi conceptuales. En ellas la elipsis, esa declaración en ausencia, constituye muchas veces la verdadera llave de acceso al código figurativo.

También lo es para la obra de este artista que ha discursado siempre desde la omisión. La de él como autor, la de su nombre de las listas más reproducidas del arte cubano contemporáneo y la del corrimiento de su lenguaje visual que encuentra su sentido definitivo entre lo que oculta y lo que deja ver.

3. MADE IN CUBA: ARTE DEL CONTEXTO

Una paradoja se ha vuelto hoy más evidente para el arte hecho en Cuba: la internacionalización de sus procedimientos estéticos y la inevitabilidad de su carácter informativo sobre el contexto nacional. No obstante su certeza, esta contradicción continúa siendo desconocida por la crítica local.

Desde sus primeros vestigios a inicios del nuevo milenio, lo que fuera catalogado como desprendimiento formal de la etiqueta de la identidad, se asociaría de manera exclusiva a un deseo común: la inserción en el *mainstream*. De ahí que el debate que se desatara entonces alcanzara su clímax con la conveniencia de seguir empleando el gentilicio como marca de singularidad de la producción nacional. Este parecía haber perdido su poder de autentificar, que quiere decir definir formalmente el arte y por tanto de legitimarlo en un sistema artístico global. La pregunta sobre la pertinencia de lo «cubano» como aglutinante estuvo relacionada también con el debilitamiento del papel de las instituciones locales y su paulatino desplazamiento por la gestión individual, de la que los artistas habían comenzado a hacerse cargo desde los primeros años noventa.

Como ha dicho el artista y curador Félix Suazo (2013: 33), la diáspora de la vanguardia artística cubana de los ochenta ha querido ser interpretada como su fracaso programático, cuando en realidad estaba más cerca de ser la consecuencia previsible del proyecto del Estado para su lanzamiento internacional. Un proyecto que hacia la segunda mitad de la década del ochenta parecía consolidarse con el Fondo Cubano de Bienes Culturales (1978) para la gestión y fomento de la comercialización del arte local; el Centro de Arte Contemporáneo «Wifredo Lam» (1983),

dedicado al estudio y promoción de la producción artística del Tercer Mundo y sobre todo con su megaevento: la Bienal de La Habana (1984); además de las facilidades de desplazamiento que le fueron conferidas a los profesionales del arte para cumplir con las frecuentes invitaciones del exterior.

Con la llegada de la década del noventa la red institucional debió sufrir reajustes significativos antes de que su proyección internacional pudiera solidificarse. El primer conflicto experimentado fue la pérdida de los artistas que habían servido a la apertura de un espacio para el arte cubano en el circuito global. Un trance del que el sistema artístico local pareció recuperarse pronto con la promoción de nuevas generaciones.

Los creadores emergentes aunque en su mayoría muy jóvenes, tenían cuestionamientos y preocupaciones similares a los de los protagonistas de los ochenta, bajo cuya ilustración se habían formado antes de que abandonaran definitivamente el país. Esa comunidad de intereses les permitía satisfacer las expectativas que sus antecesores habían creado en un sector del mercado artístico. La Bienal de La Habana, ya plaza de referencia para Occidente en la producción estética subalterna, constituyó la plataforma ideal para su presentación internacional.

Al mismo tiempo, se intentaba la explotación de otros ámbitos comerciales con artistas más «tradicionales». El espacio de las subastas sería uno de ellos. Casi todos graduados de la ENA, los creadores privilegiados fueron en este caso los integrantes de la generación de los setenta; aquella contra la que el Nuevo Arte Cubano había reaccionado y que terminaría por encontrar en esta estrategia gubernamental su «consagración».

Tanto una maniobra como la otra resultaron fallidas. Al menos desde su pretensión de conquista de un espacio estable para el arte cubano en el mercado internacional. Lo que sí lograron ambas fue la inserción de figuras particulares y con ella la formalización del modelo individual que dominaría las interacciones de la producción nacional con el circuito global del arte.

Pero estas no serían las únicas estrategias trazadas para el campo artístico como salidas económicas al período especial. También estaría

el rediseño de la red de galerías como espacios comerciales. En un contexto como el cubano, carente de un mercado interno, estos centro de exhibición y venta quedaban subordinados a las altas y bajas del turismo y a una deprimida arca estatal, hasta hoy insuficiente para garantizar la sistematicidad de la participación en ferias y en las citas internacionales más sobresalientes.

A esto se suma el debilitamiento de la centralidad de la Bienal de La Habana por la proliferación de eventos análogos y el forzoso recorte financiero. Este último ha afectado su resultado visible: la muestra expositiva, sobre todo al restringir el desarrollo de las investigaciones que la sostenían.

Con tal diseño se ha intentado la interacción con un sistema internacional especializado que necesita cada vez menos del local pues se alimenta de individualidades. El desgaste paulatino de la autoridad de la institución artística cubana por su insostenible enfoque económico y su desplazamiento como centro de legitimación para la producción nacional, contribuiría a relegar la gestión hacia la iniciativa privada.

El artista es hoy su principal agente. A él quedan referidas, en la mayor parte de los casos, las funciones de gestor, productor y *dealer*. Él es su propio intermediario y cuando se trata de acontecimientos locales hace las veces de curador. A esto se asocian ciertos privilegios como ciudadano obtenidos gracias a los beneficios de la diversificación de funciones de su nuevo rol. Aquella autorización puntual para los desplazamientos de la que gozara en los ochenta se ha tornado condición nómada desde los noventa, estatus que ha convertido al creador «cubano» de éxito en un sujeto multicultural. Los que aún no han alcanzado la celebridad y su vida y obra continúan sujetas a las fronteras de la nación, participan de forma sui géneris, al igual que el resto de sus conterráneos, de la globalización cultural.

Con los noventa llegan también a la Isla nuevas invasiones. La del turismo de Occidente sería sustancial. El desarrollo de esta industria como parte de las alternativas a la pérdida del principal mercado de la economía cubana, el CAME, trajo consigo variaciones en las dinámicas

sociales. Las olas de movimiento demográfico que a partir de entonces se sucederían fueron transformando el entorno personal y urbano. Para empezar, reforzaron el cambio de los patrones de consumo que se había iniciado de súbito con la urgente permuta de mercado.

La integración de Cuba a un mundo unilateral globalizado, por muy controlada que había pretendido ser, terminó por delinear un paisaje iconográfico diferente. Aunque no sucedió una homogeneización al estilo de las urbes internacionales, sí fue visible, al menos en la ciudad, la limpieza de productos y símbolos importados del ya extinto proyecto global del comunismo y su reemplazo por nuevos sucedáneos culturales. Si bien es dado aclarar que, en términos urbanísticos, La Habana nunca pareció haber transitado por el socialismo, como no fuera por la resignificación impuesta a edificaciones y espacios heredados de los regímenes políticos anteriores.

Esa diversificación de patrones, que hacia finales de la década del noventa y comienzos del nuevo milenio estallaría en un flujo de información cada vez más incontrolable, colaboraría en la discusión en torno a la pertinencia de la identidad nacional como categoría artística.

Es cierto que el giro estético del movimiento de los ochenta había estado definido, en última instancia, por su sintonía con los referentes occidentales del arte. Su ruptura primera fue planteada con respecto a un tipo de producción que intentaba sortear la ideología como norma estética imperante, amparándose en la tradición artística nacional. La orientación de futuro que caracterizaría a la más auténtica de las vanguardias de la Revolución –por haber sido hecha a su imagen y semejanza– estuvo marcada por esa políticamente controvertida actualización de su práctica.

Mas el mundo del artista de los ochenta todavía era, a pesar del lanzamiento internacional planificado, un mundo cerrado, tan moderno como su propia proyección artística. La Isla era aún isla, territorio soberano de un Estado socialista rodeado de mar. Era, en cualquier caso, un espacio físico de partida, pero no puerto como sería luego desde los noventa. Mucho menos archipiélago virtual, ese repertorio de terminales precarias e intermitentes de conexiones extraterritoriales que es hoy.

Aunque a tono con las tendencias estéticas de su momento, el arte de los ochenta, fruto de un contexto donde la tradición nacionalista se reactivaba a diario por el estado de sitio permanente en que parecía vivir el país, siguió siendo una expresión nacional de la práctica artística que le era contemporánea. Una manifestación local atípica, diríase *especial*, debida no a las peculiaridades del contexto cubano sino al énfasis en la diferencia como recurso de integración política: esa excepcionalidad que al distinguir del *otro* unificaba a *todos* hasta anular a cada uno en un mismo común y que fuera tan cuestionada por el discurso artístico de aquella década. Sin embargo, como sucediera con el resto de sus oposiciones, esta negación también redundaría en afirmación: lejos de superar, perseguía perfeccionar el modelo de la identidad monolítica con un mayor grado de inclusiones y participación.

No es casual que las obras de este momento puedan ser leídas aún como representativas de una «escuela artística cubana», algo que hoy resulta imposible para el arte nacional. Como el resto de las escuelas locales, la cubana también ha desaparecido. Es decir, que ya no es dado identificar la producción contemporánea a partir de rasgos formales claramente reconocibles como propios de una nación¹.

Aunque la integración de Cuba al mundo globalizado sigue siendo discontinua, su contaminación es palpable en el consumo cultural. La existencia de una red social mixta donde se superponen intercambios descentralizados y distribuidos, casi siempre informales, y donde los *links* tradicionales se mezclan con los virtuales como alternativa a la desigualdad de las nuevas tecnologías en el país, ha permitido sostener un flujo simbólico plural. Red sui géneris de conexión extraterritorial que irradia una cultura global paralela.

Esto unido a la creciente dependencia del arte cubano de las instituciones y el mercado artístico de Occidente, así como las posibilidades de movilidad y el intercambio más asiduo con representantes del circuito internacional del arte, explican el desvanecimiento de lo nacional en la

¹ Véase Groys 2006: 309.

producción contemporánea, o lo que es lo mismo, su tendencia a hablar un lenguaje universal.

Sin embargo, como reconoce Boris Groys (2006: 309), nunca antes como ahora el arte ha vivido de las *diferencias*. Paradójicamente, la internacionalización ha anclado la producción artística, en especial la de la periferia, al lugar del que proviene. Lo interesante para el caso de Cuba es que la recolocación de lo *cubano* como categoría artística se produce en medio de la crisis de la identidad nacional como configuración compacta. A pesar de los múltiples corrimientos que esta ha experimentado –de la colectividad a la privatización, de la unidad a la fragmentación–, el arte cubano se consume hoy con mayor inevitabilidad como *cubano*.

Si algo es capaz de unificar la diversidad irreductible de la producción estética de la Isla es el empleo de procedimientos globales, ya no como neologismos que se incorporan a un idioma nacional, sino como lengua común que sirve a la comunicación de realidades específicas en el diálogo internacional. Las obras actuales conservan la capacidad de ser examinadas como referencia de las circunstancias del país y no sólo como realizaciones de autores independientes.

A pesar de las variaciones experimentadas por el sistema artístico cubano en vistas a su interacción con el mercado, su diseño mantiene la hegemonía de la regulación estatal. Estado y cultura siguen funcionando como unidad. La actividad cultural conserva su importancia política y por lo mismo su relevancia pública, si bien las nuevas dinámicas económicas han comenzado a hacerle juego a la cultura como formas alternativas de integración social.

En Cuba, el arte ostenta aún una función dentro de la sociedad, incluso en aquellos casos en los que sus productores pretenden sortearla. Es precisamente esa «evasión» la que distingue a un grupo de pintores cuya abstracción contextual, mas no figurativa, va desde la ausencia indirecta a la no presencia total.

Desde el título de su exposición: *Patria* (Factoría Habana, 2012), Alejandro Campins anunciaba la reconceptualización que sufriría ese lazo emocional que nos ata a un territorio en los paisajes de la muestra.

Aquella colección de fragmentos territoriales estaba integrada por una acumulación selectiva de hallazgos sensibles: fracciones de escenarios naturales que iban desde piedras, guijarros o lascas encontradas (*trouvés*) hasta imágenes. Era en ellos donde se fundaba la conexión afectiva, desplazada de la abstracción del mapa nacional hacia sitios o escenarios específicos. Tanto el objeto como el lienzo, servían de asentamientos a la representación: dictado de asociación intuitiva, una mezcla de experiencia sensible y memoria íntima.

En los primeros, las formas poseían la apariencia sintética de un arte rupestre, y por esa misma causa cierto halo de mitología, no colectiva sino personal. Como sello de un acto de identificación propio que originara también las lonas. El ángulo panorámico con que el género suele ubicar al espectador en una geografía concreta, había sido sustituido en ellas por *zooms* a escenas particulares. La perspectiva focalizada, amplificada por los grandes formatos de las pinturas, definía el carácter abstraído de las composiciones, al tiempo que las convertía en reflejos de no-lugares, a veces, terrenos de la imaginación. Sólo los títulos de algunas de ellas: «Destierro», «Despedida», «Fortuna», las contextualizaban como paisajes contemporáneos de la nación. Avistamientos, podría decirse, del resultado de las dinámicas sociales antes descritas.

Michel Pérez Pollo, por su parte, crea los contenidos de su pintura. Es decir, da literalmente vida a las formas para luego convertirlas en arte. Como en la mencionada obra pictórica de Raúl Cordero, el proceso creativo es aquí similar aunque de esencia totalmente distinta. A diferencia de las composiciones digitales de Cordero, este artista crea personajes. Forja tipos de pequeña escala usando materiales de constitución heterogénea. De estos emplea como modelos aquellos que le parecen *vivos* para luego traspasarlos al lienzo o al papel, casi siempre de grandes dimensiones. Una especie de transustanciación estética que sólo la pintura, como medio artístico consumado, que quiere decir con autoridad acumulada, es capaz de concluir.

Se trata de un acto de creación en el sentido demiúrgico del término, una *creatio ex nihilo*. Cada una de estas formas es original, modelo de

sí misma, traída a la vida ya no como artefacto resultante de la acción de un artista sino como arquetipo obrado por el trabajo de un Creador. Es por eso que estas piezas están dotadas de gran ambivalencia. Por un lado, constituyen una burla tan refinada que al sistema artístico puede escapársele la superación de sí mismo que implica el hecho de legitimarlas. Por otro, son la representación de la simpatía de su autor por aquello que ha creado. En este sentido, es relevante que aunque el Pollo se lo haya propuesto alguna vez, nunca haya llegado a mostrar públicamente sus modelos, como si los protegiera poniendo el arte por medio, como las sombras a las ideas en la caverna de Platón.

También Osvaldo González combina imágenes de diversa procedencia, ya sea de la historia del arte, de revistas de arquitectura o diseño, con escenas domésticas privadas para componer interiores que desafían las leyes de la perspectiva pictórica. Mas lo hace directamente sobre el lienzo. El resultado: espacios más que surreales, es decir, más que físicamente



Alejandro Campins (2011): «4to Aniversario». Esmalte sobre lienzo, 300 x 580 cm. Daros Latinamerica Collection, Zürich. Cortesía del artista.

imposibles, improbables de representar hasta el momento violento de su figuración. Violencia que fuerza el medio hasta el límite de su *aparente* comodidad.

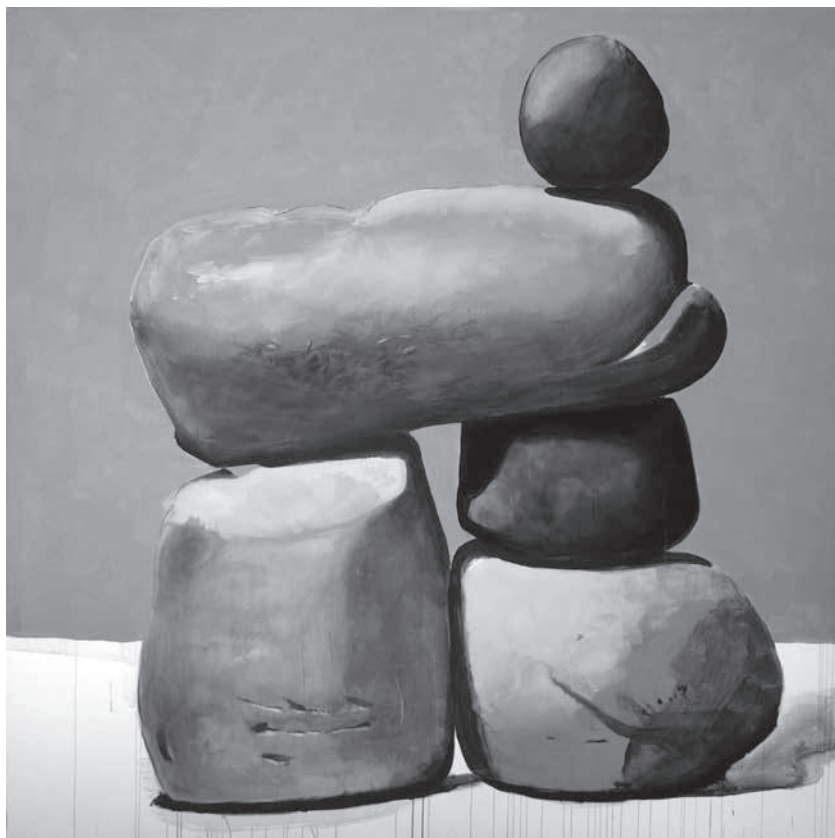
Todas estas obras exponen la diversidad de referencias culturales y la fragmentación de su consumo. En el caso cubano, múltiples veces dislocadas de su origen por la informalidad del flujo que las conduce hasta el consumidor. Una diversificación de referentes que se combina en la memoria con los residuos de una formación ideológica recibida desde la infancia a través de los productos culturales de una globalización diferente: la del proyecto moderno del comunismo. Este es el caso de algunos trabajos de Niels Reyes, sobre todo de las pinturas que integraron la muestra *Recarga* (Galería Servando, 2009).

Lo que los une como artistas no es solamente el enlace simbólico entre sus producciones sino el trabajo confrontado. Sin que constituyan grupo alguno, comparten sesiones sistemáticas para discutir sobre los caminos de la pintura hoy². La pregunta común sobre las posibilidades del medio es también el vínculo. No tanto qué se pinta sino cómo. No el cuestionamiento por la forma sino por el argumento, ese pretexto que hace posible la pintura dentro de la definición contemporánea del arte y que termina por convertir el procedimiento en contenido del cuadro. La misma tesis del *how is what* que sirviera a Barry Schwasky en su libro *Vitamin P*, colección impresa de esta tendencia internacional.

Algo similar ocurre con otra de las vertientes más extremas de la producción estética de la Isla, aquella que continúa la narrativa sociológica del arte cubano. Con un marcado interés etnográfico y de investigación social, esta tendencia exhibe un trasfondo político más evidente, toda vez que ensaya la redistribución del orden de lo visible y de lo que no lo es.

Muchos de los creadores que la integran estuvieron vinculados a la Cátedra Arte de Conducta, un proyecto con formato pedagógico de la

² «La pintura como lenguaje», título de los talleres realizados por más de tres años en el estudio de Alejandro Campins en La Habana, fueron recogidos en un primer volumen presentado en junio de 2014 como parte de las acciones del Sexto Salón de Arte Cubano Contemporáneo en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, (CDAV).



Michel Pérez Pollo (2012): «Mr Meteorito». Acrílico sobre lienzo, 225 x 225 cm. Cortesía del artista.

artista Tania Bruguera. Desde 2002 hasta 2009, la Cátedra intentó, entre otros fines, recuperar las perspectivas de trabajo más comprometidas con la realidad social desplazadas de la producción de inicios de milenio. Origen que compartía con el debate crítico sobre la pertinencia de lo cubano como categoría artística. La Cátedra fue también una plataforma para el intercambio con creadores, teóricos y críticos del circuito internacional que impartieron talleres a sus participantes. De ahí la asimilación directa

de procedimientos estéticos contemporáneos que luego serían aplicados a problemáticas locales específicas.

Entre ellos sobresalen las ideas de Bruguera sobre la performance que van del empleo del cuerpo físico al cuerpo social como material y a la acción como medio artístico. Las mismas que nutrirían el concepto de arte de conducta y, dentro de él, los roles de observador-participante. De ahí se originarían obras que lejos de *producir* nuevas situaciones comenzaban a *consumir* dinámicas sociales. Disímiles variantes de *El artista como etnógrafo* (Hal Foster 2001), de la *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud (2006), incluso de la *Estética de la emergencia*, de Reinaldo Ladagga (2006) –esta última menos citada por haber sido poco difundida, pero de la cual la Cátedra resulta un ejemplo inmejorable–, entre otras, pueden ser localizadas en esta vertiente de creación³.

Tal es el caso de un tipo de obra que los propios egresados comenzaron a denominar «arte de servicio» porque implicaba, además de la relación directa con actores sociales específicos, la retribución del canje simbólico. El creador se convertía en un intermediario. Médium del proceso de ejecución de la obra cuyo acontecer se disolvía en la vida cotidiana hasta el punto de hacerla indistinguible de esta. En su afán por reconocer la realidad, el arte lejos de tratarla con condescendencia comenzaba a volverse, como diría Artur Zmijewski (2009: 119), idéntico a ella.

Adrián Melis se concentra en lo que él mismo ha bautizado como «nuevas estructuras de producción»⁴: hábitos laborales generados por la lógica productiva socialista, ante el bajo impacto de la remuneración estatal en la economía doméstica. De esa investigación temática, se derivaría, por

³ En este sentido, remito a algunos estudios, en su mayoría inéditos, que han intentado profundizar en los diversos procedimientos, empleando como marco teórico algunas de las fuentes más repasadas en los últimos años de existencia del proyecto de Bruguera. Véase la tesis de licenciatura de Patricia Martínez Chirole (2010) y, desde metodologías cercanas a la antropología, la investigación en curso de Marialina García «Cátedra Arte de Conducta: Discursos y herramientas antropológicas».

⁴ Bajo este título realiza su primera exposición personal en adn galería, Barcelona, 2012.

ejemplo, «El valor de la ausencia». La práctica común del absentismo, sería el punto de partida de este archivo de excusas utilizadas por el trabajador promedio para evadir sus funciones laborales. Melis ofrecía, a cambio del registro auditivo o videográfico de las disculpas, una indemnización por el tiempo de ausencia que estas gestionaban. Entre 2009 y 2010, lapso en que se desarrollara la pieza, 114 personas no acudieron a sus puestos de trabajo para un total de 327 días no laborados. El valor total de la penalidad aplicada sobre los ingresos correspondió a 3.065,65 pesos cubanos. En esta variación espontánea de la huelga socialista, porque contribuye a la paralización de la economía, la productividad se reorientaba hacia zonas más rebuscadas de la creatividad. Es esa otra inventiva la que Melis estimulaba como metáfora de la desviación cotidiana del capital.

En las obras de Celia González y Yunior Aguiar la práctica artística responde a una productividad efectiva, la de la puesta en relación de actores en torno a una actividad generadora de beneficios. «CDR 11, Zona 10» fue una acción realizada por el dúo en 2005 para la exposición



Adrián Melis (2010-2012): «The Value of Absence». Video-instalación, dimensiones variables (trabajadores llamando a su centro de trabajo). Cortesía del artista y Adn Galería, Barcelona.

semestral de La Cátedra a consumarse en El Hueco, barrio insalubre del municipio de La Lisa. Los artistas, en apoyo al Comité de Defensa de la Revolución (CDR) número 10 de la Zona 11 de esa localidad, lograron aportar veinte donaciones de sangre. Como consecuencia el CDR resultó destacado a nivel municipal, al tiempo que Aguiar recibía un diploma de vanguardia de la nación. Las donaciones, sin embargo, no fueron realizadas por el artista. Eran contribuciones indirectas de la comunidad, a cuyos integrantes les habían sido encargadas por el valor de 5 CUC. De esta forma, Celia y Yúnior ponían a dialogar dos modelos completamente opuestos de participación, el de la aportación voluntaria característico del sistema socialista, con el promovido por la retribución monetaria de naturaleza informal. Y en ese intercambio, ambos órdenes se contaminaban. La misma legitimidad imprecisa que poseían y todavía conservan los vínculos sociales desarrollados en la Isla.

En «La clínica del buen contacto» (2008-2009) el dúo colabora con Javier Castro, Luis Gárciga, Renier Quer y Grethell Rasúa. La acción reconstruye una clínica virtual sobre la base de las conexiones personales de sus miembros en los servicios médicos. De ahí que la participación estuviera condicionada por la contribución de una persona de contacto, de la cual sólo podían beneficiarse los afiliados a la red. En caso de que un integrante perdiera el enlace que le había servido de credencial, quedaba automáticamente desvinculado de la policlínica. Esta lógica de selección de los participantes y de edificación de la obra ilustra, porque calca, la privatización que ha experimentado la salud pública en Cuba. Privatización que refiere el uso común de la gratificación para garantizar un servicio adecuado.

Las obras que hacen de las dinámicas de vida un género artístico, así como aquellas pictóricas que parecen existir al margen de la realidad social, focalizan el lugar de los ciudadanos en los procesos de la sociedad contemporánea. Contextualizar el arte no es ya por tanto un objetivo exclusivamente estético. Debe ser, ante todo, un esfuerzo político por contextualizarse y prevenir con ello el riesgo de ser colocados por otros dentro un contexto en el que no podamos reconocernos más.