



UMBERTO PEÑA

EDICIONES INCUBADORA

COLECCIÓN DOCUMENTA

UMBERTO PEÑA

EDICIONES INCUBADORA
COLECCIÓN DOCUMENTA

Umberto Peña

© Primera Edición Ebook: inCUBAdora Ediciones /
Libri Prohibiti 2019

© Umberto Peña

© Carlos A. Aguilera

© Portada: Cortesía Umberto Peña

© Diseño editorial: Iara Pierro de Camargo

© inCUBAdora Ediciones 2019

ISBN: 978-80-87656-35-8

Contenido

Conversación con Umberto Peña 4

Acerca de Umberto Peña 13

Nota del editor 17

60... 18

70... 40

00... 52

Bibliografía sucinta 70

Listado de obras 73

Umberto Peña

Carlos A. Aguilera

Cuando empecé a investigar la pintura, los grabados y los collages de Umberto Peña (La Habana, 1937), lo primero que me llamó la atención fue lo político.

Lo político que había detrás de cada boca y cada diente y cada tráquea y cada eructo en sus obras.

Lo político intestinal, digamos.

Lo político caca.

Donde unos personajes se retuercen y blasfeman y hacen «shassss» o cualquier otro sonido, y casi da la impresión que se electrocutan, que están en pleno espasmo o dolor antes de irse por la mañana al trabajo.

(El trabajo en el paraíso castrista tenía muy poco sentido, así que este cortocircuito en la obra de Peña a finales de los sesenta, era lo más «político» que se podía pensar, sobre todo si a esta percepción agregamos que eran tiempos de sacrificio, encarcelamientos y delirios con el Hombre Nuevo. Mandato guevariano que Peña ahogaba literalmente en el baño, entre una mala fisiología y una mala digestión).

Lo otro que me llamó la atención fue lo lírico.

No lo lírico que procede de la contemplación o de querer levantar una obra atravesada por el antiguo canon clásico: belleza y armonía.

(La obra de Peña no parece a priori bella, aunque lo es, y mucho. Y de la armonía, bueno..., del Renacimiento hasta acá ha llovido mucho).

Sino, lírica, en un sentido escatológico...

Pop.

Con colores muy fuertes que se van complementando a medida que el organismo cumple su función y recuerdan más a la psicodelia (la psicodelia que te hace correr hacia el váter y observar cómo delante de ti todo se retuerce, se entumece, se raja, se quiebra y, a la vez, flota) que a otra cosa, a una suerte de electroshock de lo cotidiano.

¿No tiene precisamente lo cotidiano en la obra de Peña la estructura de una balada; una balada que radiografía a sus personajes y los capta en sus poses más íntimas, más cercanas a lo que todos somos más allá de utopías, rutinas o estructuras sociales?

Sin dudas.

Así que para escudriñar mi mirada —las interrogantes que me abrían piezas como *Piii* (1968) o *Tú haces brrrr con mi electricidad* (1967)— y la de él, la que tuvo y aún disemina en cuadros aparentemente más serenos pero igual de irónicos que los de hace varias décadas, decidí iniciar por email una conversación con el pintor y diseñador para, además de ir averiguando sobre su imaginario —junto al de Antonia Eiriz, Jesús de Armas y al del Zarza de aquellas vacas cayendo por un desfiladero, lo más fuerte que produjeron los años sesenta en la isla—, para intentar saber más sobre su vida, infancia, gustos, fobias, manías, fotos, obsesiones, gestos...

Escuchar a un pintor pensar sobre su época es, eufemismos aparte, un lujo.

Si echara la vista atrás, ¿en qué momento de su infancia usted cree que empieza a aparecer el Umberto Peña que hoy conocemos, el Peña de los penes gigantes, las bocas llenas de dientes, los gases, los inodoros...?

No había definición de temas en mis trabajos, ni en la infancia ni en mi adolescencia, dibujaba y pintaba cuanto se me ocurría: cómics, ilustraciones, del natural, de todo.

En el año 1954 ingresé en la Escuela de Arte San Alejandro donde estudié siguiendo sus patrones académicos. Mi profesor de grabado Carmelo González me descubrió a Picasso. En el año 1959 el Gobierno Revolucionario otorgó becas para estudiar arte en el extranjero, obtuve una de las becas de pintura y con ella fui a México en 1960 a practicar la pintura mural en el Instituto Superior Politécnico con el pintor Siqueiros y también la técnica del mosaico bizantino en la Escuela de Arte «La Ciudadela». Luego viajé a París para continuar mi formación en la Academia de la Grande Chaumière. Regresé a Cuba. A finales de los sesenta empecé a pintar y grabar con el tema de las reses desolladas. Como resultado de lecturas y diversas influencias de pintores: Soutine, Bacon, Schiele, el arte Shunga y otros, las pinturas de las reses fueron derivando hacia formas de la anatomía y fisiología de la figura humana con influencias del cómic y el arte pop, que era la tendencia internacional predominante del momento.

Un pintor como usted, marcado por el expresionismo, lo crudo, lo objetual... ¿cómo leía a un grupo inmediatamente anterior como Los Once, más cercano a la abstracción?

Siempre vi en el Grupo Los Once a artistas con capacidades creativas no exploradas aún en la plástica cubana de entonces. Fue un grupo rompedor que aportaba aire fresco y una nueva visión a la pintura que se hacía en aquellos momentos, sus propuestas fueron enriquecedoras y contribuyeron a transformar la mirada que se tenía sobre el arte cubano. Creo que la abstracción con sus múltiples variantes le dio a la pintura una libertad necesaria.

Ahora que menciona la libertad... Tesis como las de Marinello en *Conversación con nuestros pintores abstractos* (libro reeditado en 1960) condenando la abstracción y reclamando mayor compromiso social en el arte, ¿cómo fueron recibidos por el mundillo plástico cubano en ese momento?

El texto de Marinello siempre tuvo para un grupo de creadores un carácter polémico. La pintura abstracta del grupo Los Once marcaba un antes y un después en el campo de la expresión y la creatividad. En lo personal no me convencían los pronunciamientos de Marinello pues yo entendía la pintura por caminos más enriquecedores, sin que tuviera un marcado contenido social derivado este del realismo socialista.

En 1964, año de su primera exposición, usted gana el Premio de Litografía en la Exposición de La Habana, organizada por Casa de las Américas. ¿Qué sucedió con las obras que envió a este concurso?

En el año 1964 envié al concurso de grabado de Casa de las Américas, que por entonces se llamaba Exposición de La Habana, tres grandes litografías, cada una formada por dos impresiones. Era una obra con tres figuras expresionistas, pero a la que le agregaba un elemento nuevo en mi obra, una gran diana en el centro de cada una de las figuras. Era un personaje que comía y deglutía a través de la diana y defecaba cruces.

Para su título escogí la palabra «cagando», en un guiño quevediano a su texto satírico *Gracias y desgracias del ojo del culo*. El jurado internacional del concurso le otorgó a la obra el Premio de Litografía, pero éste le fue retirado en una arbitraria decisión final luego de varias reuniones al verificar el jurado con la Institución su título de *Cagando I, II, III*.

El jurado estaba compuesto por José María Moreno Galván (España), Raquel Tibol (México), Antonio Seguí (Argentina) y Tomás Oliva (Cuba).

¿Y recibió algún tipo de explicación?

La dirección de Casa de las Américas quería que yo le quitara el título, pues el mismo le parecía muy provocador políticamente, a lo cual me negué, pero luego de una discusión con el organismo yo acepté cambiar el título por *Sin título*, para que el premio no fuera rechazado y poder exhibir la obra. Finalmente, estas tres piezas fueron retiradas de la exposición.

No, no recibí ninguna explicación de su rechazo ni por parte del jurado ni por parte de Casa.

En los años ochenta y noventa no se inauguraba ninguna exposición que no fuera revisada antes por un censor, un personaje que pasaba, miraba, y decidía si la exposición podía salir «al aire». ¿Existía ya esta figura en los tempranos sesenta?

En los años sesenta no existía el censor oficial del Ministerio del Interior. Esta posición acerca de lo permisible o no la ejercían los funcionarios de turno de las instituciones culturales de acuerdo con sus valoraciones políticas o criterios estéticos. En mi caso, la funcionaria Marta Arjona siempre vio mi obra con mirada suspicaz y en muchas oportunidades no permitió que esta se mostrara en sus predios culturales.

En las obras que lleva a la Bienal de París en 1967 ya están presentes los fetiches que construyen su pintura: inodoro, bocas, cepillos de dientes, intestinos... Fetiches que junto a la violencia del color y el erotismo (o cierta mezcla de eros y caricatura) convierten a su obra en un espacio único. ¿Cómo Umberto Peña descubre toda esta objetualidad higiénico-visceral?

El desarrollo de la obra se fue dando por etapas. Después de las reses (en la que también intervenían las vísceras), pasé a trabajos donde la figura humana sustituía a la animal e iba apareciendo más explícitamente la anatomía interior. Hice una serie de grabados en blanco y negro con el tema de San Sebastián, donde el cuerpo humano era mostrado en sus partes más vulnerables, constituido por entrañas dentro de cajones o féretros con el símbolo de la diana señalando los órganos vitales de la anatomía humana. Esto dio paso lentamente a la evidente visceración de las figuras. Me interesaba entonces pintar el interior del cuerpo, lo que llamaba el triperío (inspirado en la anatomía de Vesalio) y todo lo concerniente a sus funciones: boca, dientes, aparato digestivo, órganos, etcétera, y como colofón la relación ergonómica que tiene la complexión humana con el final de sus funciones: los váteres, el baño.

El inodoro, los aparatos sanitarios y los cepillos de dientes están diseñados industrialmente para completar esa *functio* orgánica y natural del cuerpo: emisiones, deposiciones, aseo. Estas acciones humanas terminaban con la emisión de sonidos derivados de sus funciones, que yo completaba pintando interjecciones o palabras al estilo de los cómics.

A medida que la política castrista se va radicalizando (UMAP, nacionalizaciones, Camarioca, Congreso de educación y cultura...), su obra, como usted decía hace un momento, se va haciendo «solapadamente» más irónica con «la realidad socio-política» del país y, a la vez, más escatológica, más fuerte. ¿Piensa que esto es una casualidad o una cosa está en directa relación con la otra?

Creo que en una realidad tan compleja como la sociopolítica de esos años, todo está mezclado, como dice el *Son número seis* de Guillén, que tan bien define lo cubano: «...San Berenito, todo mezclado». Hay casualidades e intenciones.

¿Asistió usted al «famoso» Congreso de educación y cultura de 1971?

No, no asistí al congreso.

¿Qué recuerda de la atmósfera que generó a nivel cultural aquel congreso y de lo que ya giraba a su alrededor: el Caso Padilla?

La declaración final del congreso marcaba un antes y un después para la clase intelectual cubana y su participación en el proceso revolucionario, de cómo y qué hacer en el campo de la cultura. La atmósfera que se vivía era de opresión y recelo, y ante las castrantes declaraciones finales de Fidel vi que el camino a seguir tocaba a su fin. Lo que estaba haciendo ya no podría continuarlo y entonces opté por la protesta silenciosa y dejé de pintar y grabar por mucho tiempo.

¿Sintió usted miedo?

No, pero sí impotencia y frustración.

¿Nunca nadie —galerista o funcionario— le preguntó en estos años por qué ya no exponía?

Galeristas como tal no habían, todos los espacios expositivos eran institucionales. Los funcionarios se ocupaban de sus propios asuntos, tal vez no tenían tiempo para preguntar cómo les iba a los artistas.

En 1980, usted hace una de sus exposiciones más importantes en el capitolio habanero, *Trapices* (mezcla de trapo y tapiz) ¿Cómo se llega al textil en un país con nula tradición en este sentido?

Regresé a la creación luego de cinco años de total ausencia en las artes visuales cubanas como consecuencia del Congreso de Educación y Cultura.

Empecé buscando soluciones de *patchwork* para hacer una sobrecama; esto parece una anécdota banal y doméstica pero fue lo que dio origen a los *Trapices*, nombre que utilicé por emplear el trapo. Un sastre amigo, de los talleres nacionales de teatro, me facilitó bellos retazos de telas y también conté con la colaboración de una amiga italiana, Margarita Ragnoli, que cuando viajaba a Cuba me traía retales de muestras. Estos textiles se transformaron en grandes piezas bidimensionales por el relleno que les agregaba. Las obras se inspiraron en las orquídeas por su semejanza con la vulva femenina. Trabajé a partir de 1976 durante cuatro años con la colaboración de ayudantes, e hice en total veinte piezas de unos tres metros por dos. Se exhibieron en el Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio Nacional gracias a las gestiones de Alicia Alonso, pues en la ciudad no había galería o institución que los cobijara por sus dimensiones. La exposición se inauguró con música incidental del compositor Juan Blanco en el Festival Internacional de Ballet de La Habana del año 1980 ¡Ah!, como colofón, los *Trapices* estuvieron perfumados con aceites esenciales.

¿Cuánto demoraba en hacer cada pieza?

El tiempo de trabajo para cada Trapiz tomaba como promedio dos o tres meses. Yo trabajaba en cada uno desde las nueve de la noche hasta pasadas las dos de la madrugada; a la mañana siguiente tenía que ir para Casa de las Américas. En la confección y cosido de las telas a mano fue de gran ayuda un joven interesado en las artes plásticas llamado Alexis Gómez.

En 1988, en el periódico Bastión, órgano de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, se publicó una nota (Raimundo Díaz, «De lo grotesco a lo vulgar», 16 de julio) cuestionándose su trayectoria. ¿Qué sucede para que en este momento Umberto Peña sea atacado nada más y nada menos que desde este lugar?

El periódico *Bastión* de las Fuerzas Armadas publicó un agresivo artículo con motivo de mi exposición antológica en el Museo Nacional en el año 1988, exposición que contribuyó al descongelamiento de mis pinturas, grabados y dibujos. En esta exposición por primera vez se mostró mi labor como diseñador de Casa de las Américas,

reconociéndose así mi trabajo con la institución. Creo que en otras instituciones e instancias del gobierno aún mi obra no era aceptada y esto provocó el artículo de *Bastión*. Debo de reconocer que Roberto Fernández Retamar salió en mi defensa en un artículo publicado en el periódico Granma.

¿Usted y Retamar eran amigos?

Me unió una estrecha amistad con Roberto como resultado de la vinculación en el trabajo que ambos desarrollábamos juntos. El valoraba y apoyaba mi labor como diseñador y mis proyectos gráficos para la revista Casa que dirigía, así también en el trabajo de las publicaciones de la institución.

En Casa de las Américas, durante los veinte años que estuve allí, siempre encontré un espacio para expresarme con mis experimentaciones y diseños con total independencia y criterio artístico. Así también con el resto de los compañeros de trabajo de los cuales guardo el mejor de los recuerdos.

¿Cómo surge la idea de la retrospectiva en 1988: alguien lo llamó, alguien se disculpó...?

Con los cambios acaecidos por la creación del Ministerio de Cultura nombraron a Lucy Villegas directora del Museo Nacional y de subdirector al crítico de arte Alejandro G. Alonso. Ellos fueron los responsables de que esta exposición retrospectiva tuviera efecto. A partir de ese momento mi obra fue aceptada en los medios artísticos oficiales y más tarde el Museo Nacional colocó en sus salas permanentes cinco obras de mi período pop que aún se mantienen en exhibición junto a algunos aguafuertes. Esta retrospectiva vino a levantar la censura que durante muchos años rodeó mi trabajo artístico.

La exposición incluyó bastantes piezas, aunque no abarcaba todo mi trabajo como artista, pues, para poner un ejemplo, solamente se expuso un Trapiz, aunque sí se mostró bastante de mi obra como diseñador, la cual acompañó mis pinturas, dibujos y grabados.

En 1992 usted sale de Cuba definitivamente, primero a México y después a Miami. ¿Por qué se va de Cuba?

Salí a México a dar clases en la Universidad Autónoma Metropolitana de México (UAM) de diseño gráfico e historia de la tipografía, di el curso correspondiente al año 1992 y en mis vacaciones docentes me fui a visitar Miami, donde ya vivía mi hermano desde la época del Mariel. Allí encontré un espacio propicio de trabajo como diseñador con las nuevas tecnologías y empecé a probar suerte y nuevos caminos

con la gráfica por computadora. Sentía que en Cuba mi obra estaba concluida y quería probarme en otra realidad, aunque aún no tenía previsto una salida definitiva.

En una entrevista reciente dice que si Cuba (las instituciones cubanas, se sobreentiende) lo invitaran, usted «no expondría». Sin embargo en 2011 y 2012 respectivamente aceptó dos exposiciones en la isla, en el Museo de Bellas Artes y Casa de las Américas. ¿Qué ha cambiado para que usted ya no quiera exponer allí?

Museos e instituciones culturales en Cuba son depositarias de pinturas, grabados, dibujos y esculturas de infinidad de artistas cubanos. Estas instituciones suelen organizar exposiciones colectivas o individuales, no solamente con mis obras sino también con la de otros artistas cubanos que ya no viven en la isla. Reconocen la calidad de las mismas como parte del acervo cultural del país. Es decisión y facultad de esas instituciones exhibir en sus salones las obras que guardan en sus depósitos. En lo personal reconozco que mis pinturas y grabados realizados en Cuba han sido valorados y apreciados en dos exhibiciones, una en Bellas Artes conjuntamente con la obra del caricaturista Chago y, la otra, en Casa, en el marco de un ciclo de exposiciones sobre la Nueva figuración latinoamericana que organizó la institución.

En la citada entrevista me refería más bien a si me hiciesen una invitación oficial y personal programada con mis actuales pinturas.

¿Y por qué no iría?

¿A hacer qué, a ver qué? ¿Al compromiso con una realidad política que no ha cambiado en lo esencial? Mi tiempo habanero ya se ha cerrado.

Acerca de Umberto Peña

Carlos Espinosa:

(...) En la entrega correspondiente a mayo de 1969, La Gaceta de Cuba reprodujo doce ensamblajes suyos, hechos a partir de una serie de grabados que había sido premiada en Cracovia el año anterior. En una breve nota sin firma incluida en ese número, se expresa: «Umberto Peña vive obsesionado por la confrontación del mundo de las vísceras con el universo de los objetos. La carne desgarrada contacta con los bienes de consumo y se produce un choque violento. Todo estalla y las palabras que surgen de un hígado trucidado rebotan contra un cepillo. El hombre se enfrenta a sus creaciones y todo lo demás. Peña se limita a hacer objetiva (y subjetiva) una realidad: la de su época. El tiempo convulso, espléndido, definidor que lo rodea».

Esa apertura del repertorio temático a zonas hasta entonces desconocidas en la plástica cubana, poseía además un evidente propósito cuestionador, que desafiaba las visiones acomodaticias y las concesiones al espectador. Así, los dientes son agresivamente grandes. Las tuberías de desagüe se transforman en intestinos. Los inodoros adoptan la forma del cuerpo humano o se convierten en dentaduras. El propio Peña hizo patente esto, al declarar, en la entrevista que le hizo Almayda Catá, su apuesta por un lenguaje que provoque repulsa, amor, irritación o ira en el espectador. Y agrega: «A este hay que meterlo en la obra y si no quiere, a la fuerza hay que obligarlo al autoexamen y a la toma de conciencia. Hay que revelarlo en su comodidad. Ya basta de dulces, caramelos y telones, no estamos para eso».

Reynaldo González:

(...) en esta obra de Umberto Peña adquiere significación artística el empate de trozos de tela, una de las formas artesanales de mayor arraigo en Cuba. El artista observó que en esas habilidades se juntaban artes de gitanería e influencias muy diversas asimiladas por nuestra cultura, desde el desenfadado y significativo uso

del color en los trajes de la liturgia religiosa de ascendencia yoruba y la alegría de los diablitos en el carnaval, hasta la técnica del *patch-work* de los norteamericanos.

Todo esto aportó soluciones que se sumaron hasta fijarse como constante en el procedimiento. Las costuras de los trapices no quieren pasar inadvertidas: se imponen, contribuyen a realzar el conjunto y demarcan zonas, se constituyen nuevos elementos disfrutables. Esto en cuanto a la realización formal. ¿Y la temática? Aquí se llega a una magnificación fragmentada de aspectos de la realidad vegetal que rodea al artista: la flora, ese mundo bullente y sensible, con su diálogo de renuevos y su variedad.

Liana Ríos:

(...) Peña, como miembro de esa década prodigiosa por su talento instintivo, influyó en artistas de los 80. Lo escatológico, expresionista y cáustico, lo emparentan con Adriano Buergo, Tomás Esson, y Carlos Rodríguez Cárdenas respectivamente.

Justamente en 1980 se muestran, durante el Festival de Ballet en los salones del Capitolio Nacional, un conjunto de 20 inmensos trapices, con el habitual y refinado toque erótico de Umberto. Se trata de verdaderas esculturas blandas elaboradas desde 1976 que ayudarían sin duda a la renovación de la escultura tradicional cubana, en una década audaz en debates y experimentación.

René A. Piñero & Yanitzia Canetti:

(...) La pintura *sexual* de Peña no hace más que delatar un cerebralismo natural del cubano, un modo de mostrarse como un ente viril entre alardes y chistes cargados de machismo. Testifica nuestra idiosincrasia, la que a diario late en un piropo callejero, el doble sentido o la burla casi abusiva. El hombre está ahí mostrándose, desnudando su interior de vísceras y prolongaciones carnales, no estancado en el simple anatomismo, sino reflejando un conjunto de relaciones extra-corporales. Peña, en su obra, también nos dice que los útiles del hombre civilizado están diseñados a su imagen y semejanza: el cepillo de dientes, múltiple en litografías, es parte de la gigante dentadura ansiosa de higienizarse. Un servicio sanitario insinúa la forma del cuerpo humano a la vez que se ha creado como derivación de este, las tuberías semejan las vías digestivas y un sifón ¿no deviene del estómago?. Lo anterior, sumado a la constancia de las formas «fotográficas» desde ángulos distintos y el empleo intencional de tipografía, acusan al diseñador desde la pintura.

Janet Batet:

(...) Y ahí están, por supuesto, los dientes. Los dientes de las obras de Umberto Peña. Dientes que gritan por la carne. Dientes que asechan la carne. Maquinaria perfecta que devora, subyuga, aniquila. Maxilares sardónicos que como castañuelas se agitan en encabritado y sostenido ritmo macabro. Reflejo incondicionado de un sistema extremadamente competente reducido en su perfección al instinto de la carne. Las mandíbulas, de cúspides afiladas para el destrozo y molares cerceñadores, se articulan en bisagra perfecta que no suelta. Puede asistirse a ciertas mutaciones del sistema en el que múltiples mandíbulas en chasquido continuado –cacofonía insoportable- acechan por más víctimas.

No podemos subestimar la capacidad evolutiva de un mecanismo refinado al punto. El sistema no sería perfecto si no hubiera sofisticado el dispositivo de eliminación de subproductos que comprende la materia fecal o de desecho. Siendo así, el cuerpo que ya hemos descrito liberado de todo órgano o atavismo superfluo se funde al retrete. No es posible deslindar el comienzo y término de uno u otro sino que es necesario asumirlos a ambos como nueva entidad.

Antonio Eligio (Tonel):

(...) La inquietud de Peña por las cuestiones sociales, asumidas como avatares del individuo –en y desde su perspectiva- se ve matizada por el lenguaje popular, del cual extrae frases como «echar con el rayo» y el gusto por adornar su discurso con exclamaciones e interjecciones. Él se identifica con estos aspectos de la cultura popular y los integra en su obra, cuyo tono mordaz, desprejuiciado, lo convierte en un antecesor de propuestas artísticas aparecidas en fecha reciente en el contexto cubano.

Alfredo Triff:

(...) No se habla de Peña como un artista político. Con el lastre que nos embarga, es posible que él lo prefiera así. Pero es hora de que eso cambie. El problema está en las etiquetas. Peña choca con el sistema –y consigo mismo– desde la imagen. Intuye que pintar es como decir.

¿Qué domina la realidad cubana? El discurso. Dar el pecho. El fusil. Todos falos castristas. En un medio totalitario no puede dejarse de ser político aunque se quiera. La utopía traiciona y cocina falacias, hipérbolas y delaciones. Peña descubre entonces que «El Hombre Nuevo» es un huevo prematuro.

Marx es marxista, Castro es castrista, y Peña es peñaniano. De la dentina al sarro, de la sonrisa a la mordida, del esmalte a la carie, de la muela al flemón. Lo sexodental amenaza con la mutilación.

Wendy Navarro:

(...) La exposición *Acerca de Salamanca: Pinturas y Dibujos Recientes* (España: 2012), marca el regreso de Umberto Peña a la pintura tras varios años entregado a su carrera como diseñador gráfico. Volvemos a disfrutar del poder enigmático de sus lienzos y dibujos, de su trazo expresionista, de su especial acento sobre los aspectos psicológicos del cuerpo y la realidad cotidiana, así como de su original investigación sobre diversos métodos y lenguajes pictóricos en búsqueda de una expresión propia. En esta nueva entrega de imágenes poderosas y vibrantes, Peña «nos invita a acercarnos a su espacio interior haciéndonos partícipes de un diálogo con su nueva geografía vital». Son formas entonces que «viajan en un tiempo íntimo, por paisajes áridos inundados por los colores de Castilla y León, quedando atrás la luz del Caribe, del Atlántico Miamense y las onomatopéyicas estridencias del Pop»¹. Figuras y fondos se inundan de tonos tierras, ocre, grises y azules más o menos intensos o nublados, representativos de un paisaje diferente que, junto al movimiento vertiginoso de trazos, líneas y rasgados del pincel sobre la superficie, parecieran representar extraños acontecimientos, sensaciones o pensamientos acumulados como fognazos de recuerdos latentes en la memoria.

¹ Rafael Díaz Casas: «Acerca de Salamanca, conversaciones de un pintor en viaje», enero, 2012.

Nota del editor

Para una mayor comprensión de la obra de Umberto Peña hemos ordenado su obra en tres etapas. Una que recorre los años 60, otra que comienza en 1970 y se detiene en 1978, y una última que se reactiva un poco después del año 2000. No obstante, no hemos querido en cada periodo ser cronológicos (lo que sería de alguna manera «aburrido»), sino avanzar desde las obras que en su momento tuvieron mayor impacto —a través de exposiciones, reproducción gráfica o crítica— hasta las otras, las que fueron poco expuestas o poco vistas (sin respetar exactamente el orden de ubicación dentro del período). Con esta manera «atravesada» de pensar el ebook, creemos que el lector podrá entender mejor la relación entre subjetividad, época y artista.

60...



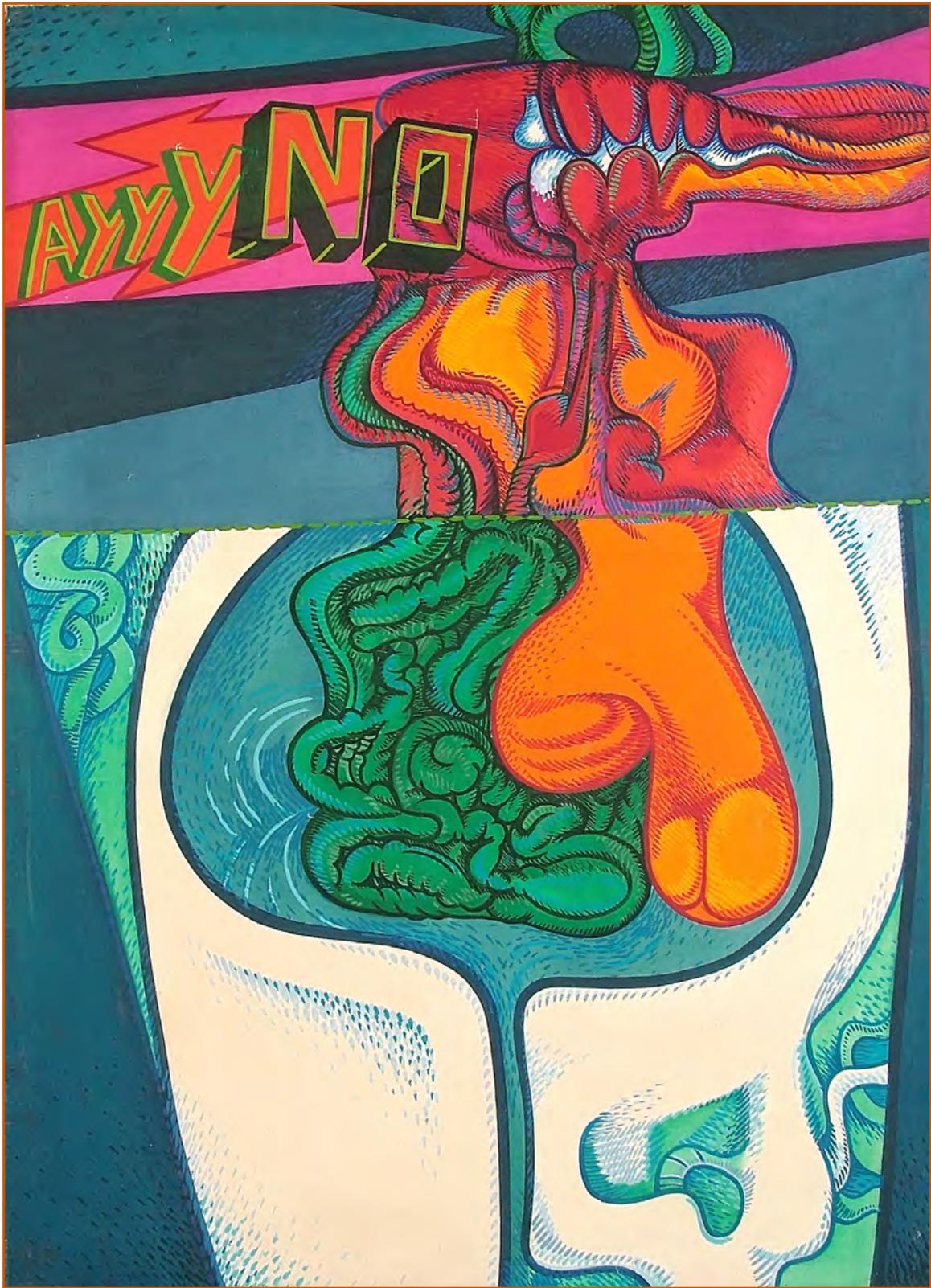
Título: Ayyy shass.
Técnica: óleo/tela. 149 x 170 cm. 1967



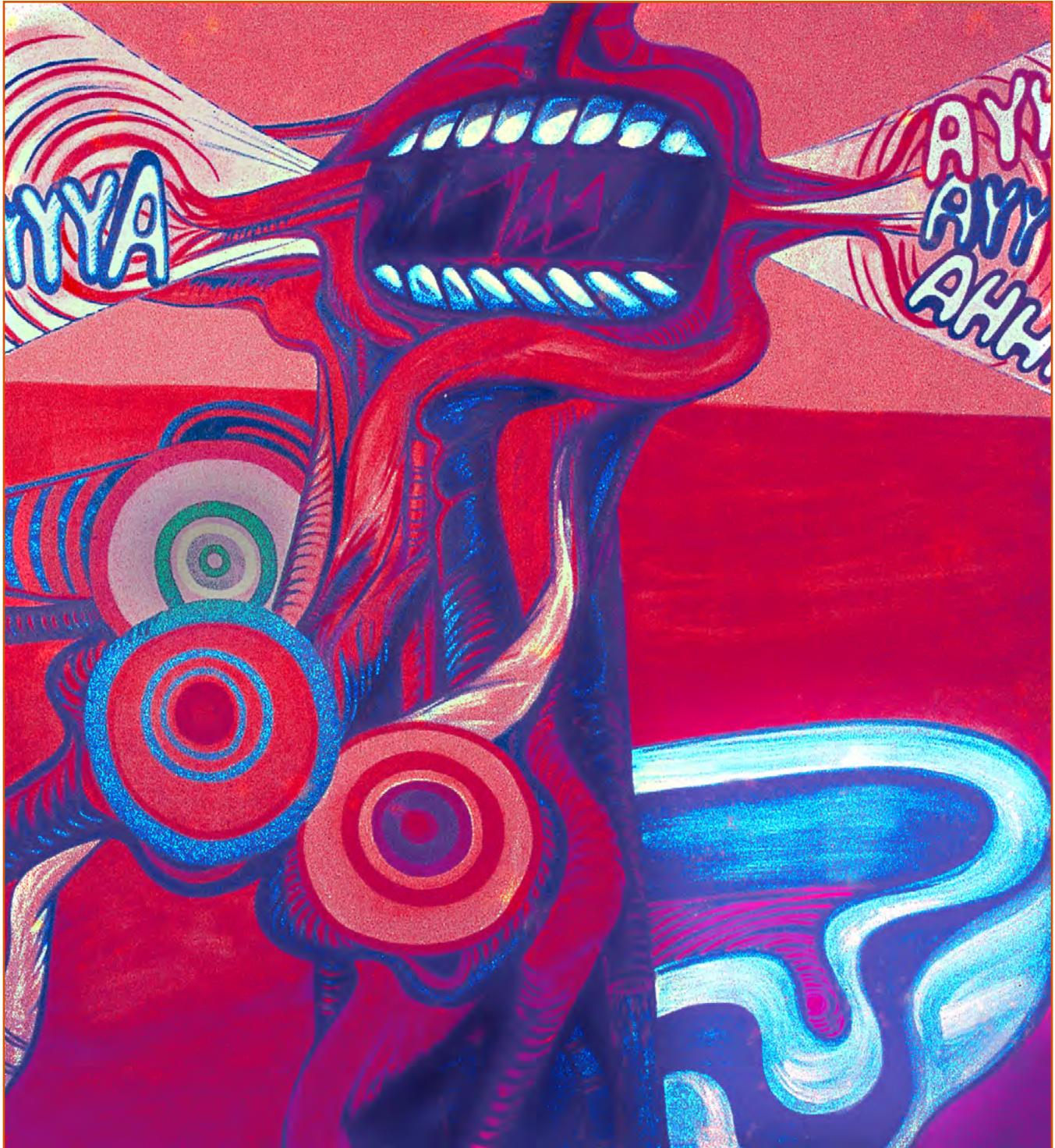
Título: Damas 2.
Técnica: óleo/tela. 164 x 164 cm. 1966



Título: Pii.
Técnica: óleo/tela. 162 x 164 cm. 1967



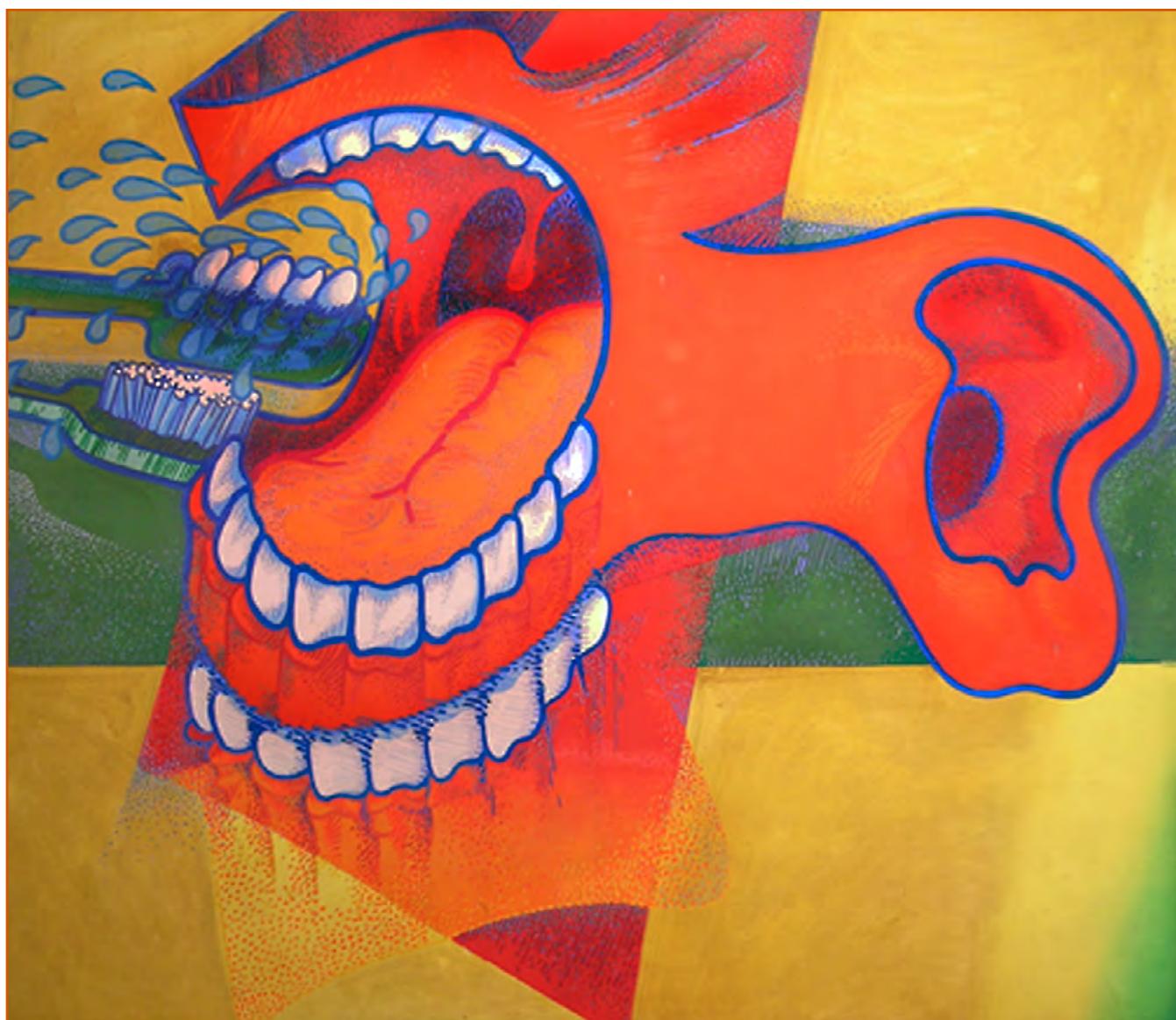
Título: Ayyy NO.
Técnica: óleo/tela. 130 x 170 cm. 1967



Título: Ayy ¡Ahh!.
Técnica: óleo/tela. 170 x 170 cm. 1967



Título: 1,2,3 Plaf.
Técnica: óleo/tela. 160 x 160 cm. 1967



Título: Sin título.
Técnica: óleo/tela. 170 x 160 cm. 1969



Título: Sin título.
Técnica: Mixta/Cartulina. 57 x 72.5 cm. 1967



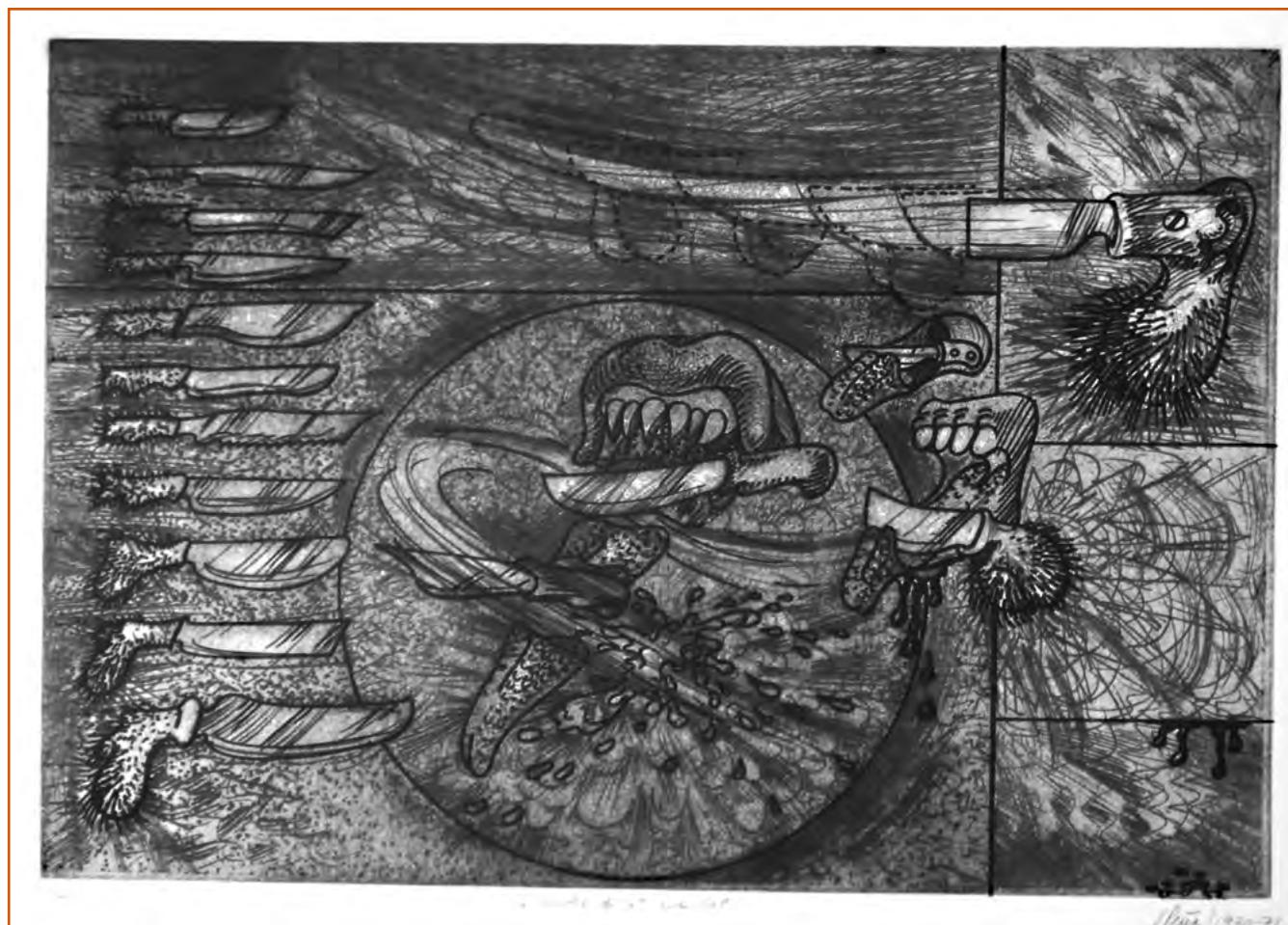
Título: Buey.
Técnica: Calcografía. 42 x 60 cm .1963



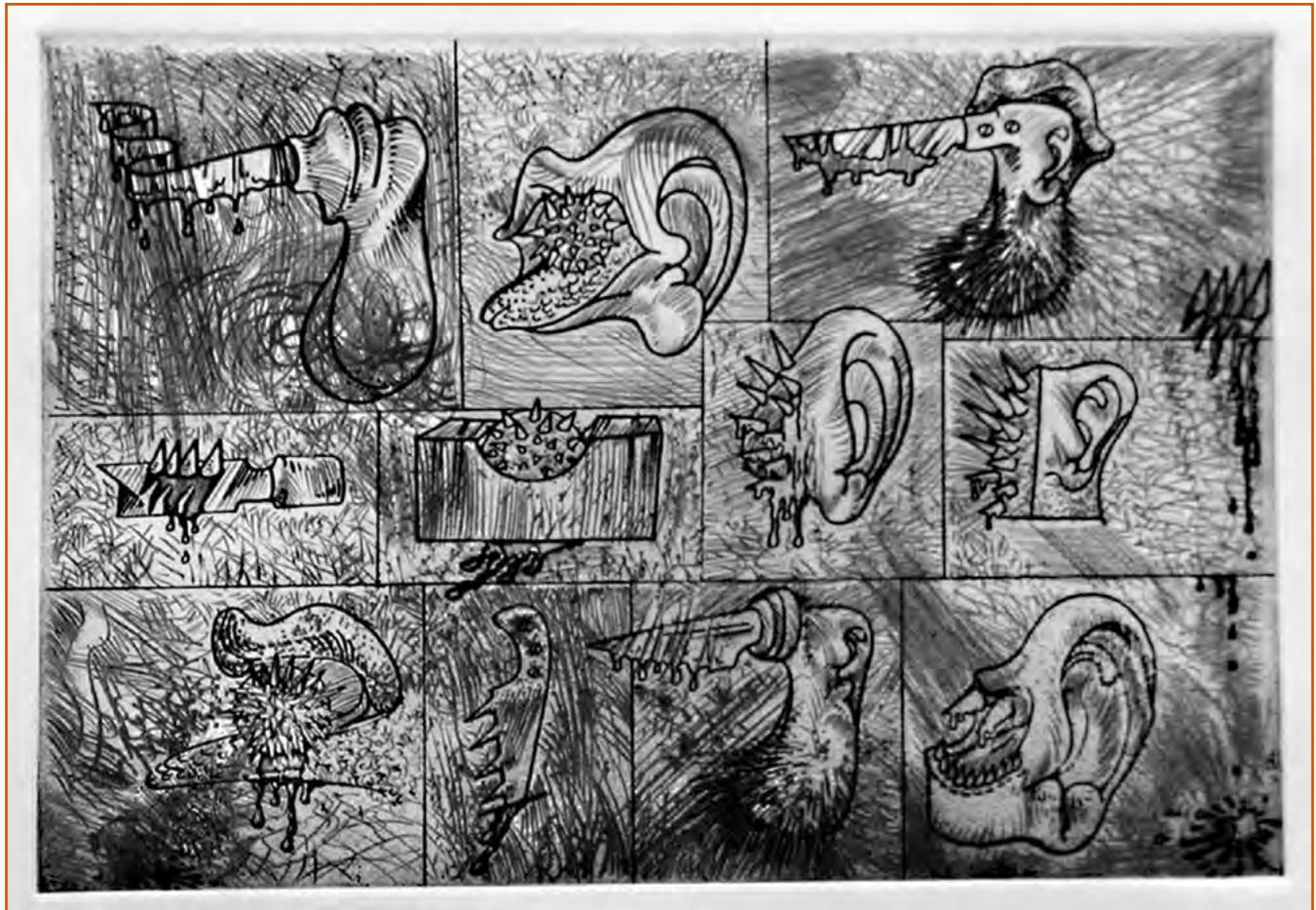
Título: Buey.
Técnica: Monotipia sobre papel. 65 x 48 cm. 1964



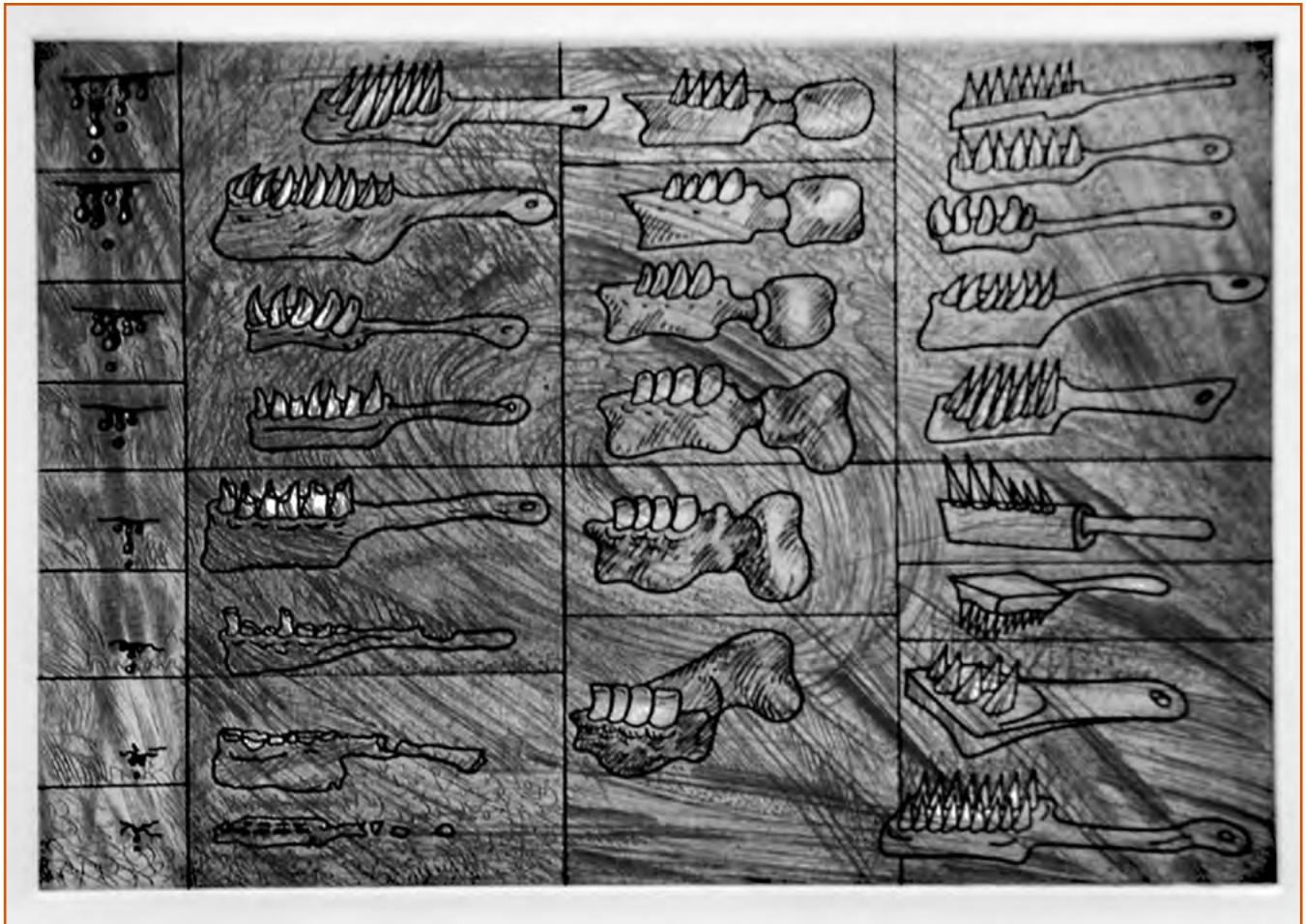
Título: Buey.
Técnica: Monotipia sobre papel. 48 x 65 cm. 1964



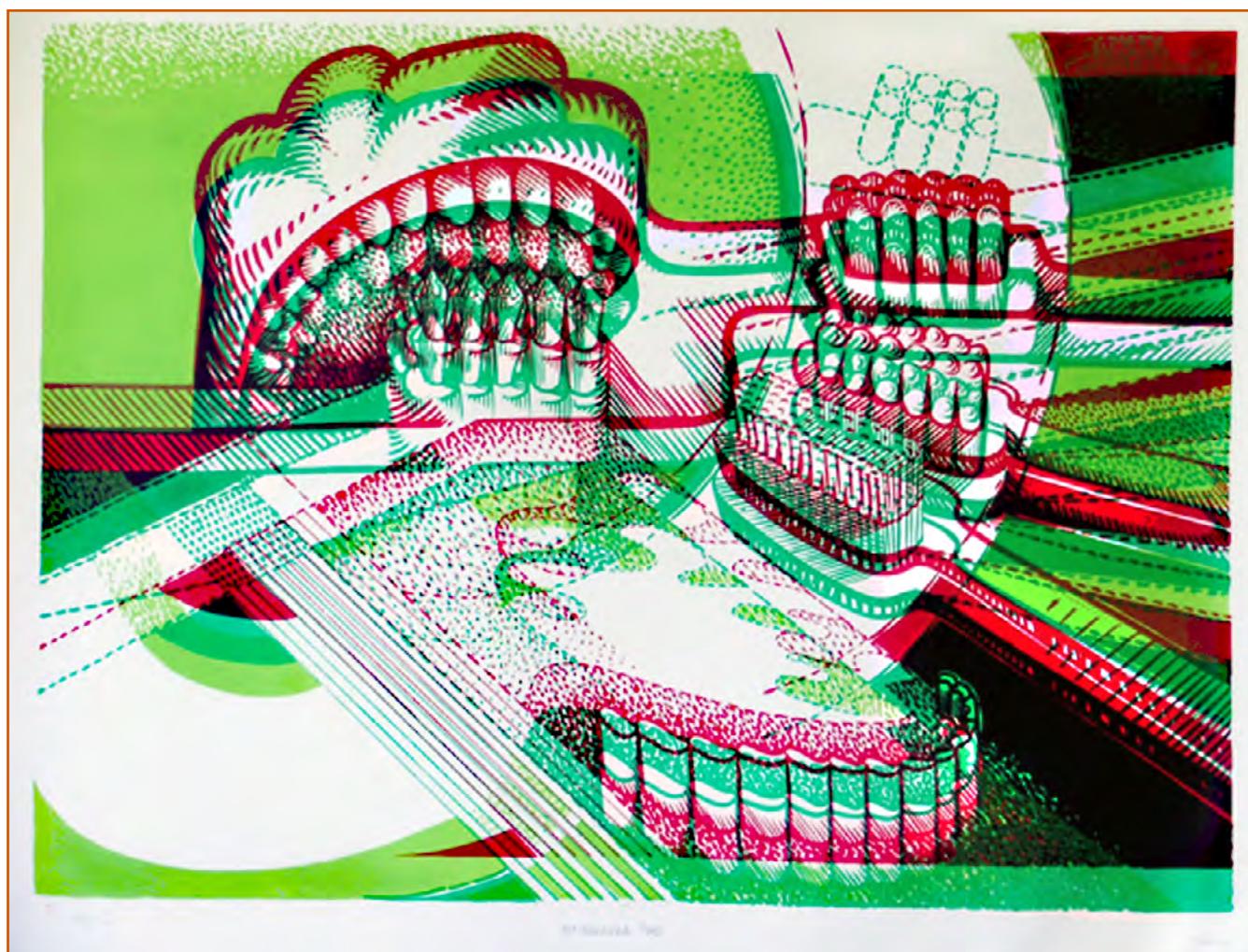
Título: De la serie Las torturas I.
Técnica: Calcografía: aguafuerte y aguatinta. 40 x 27 cm. 1968



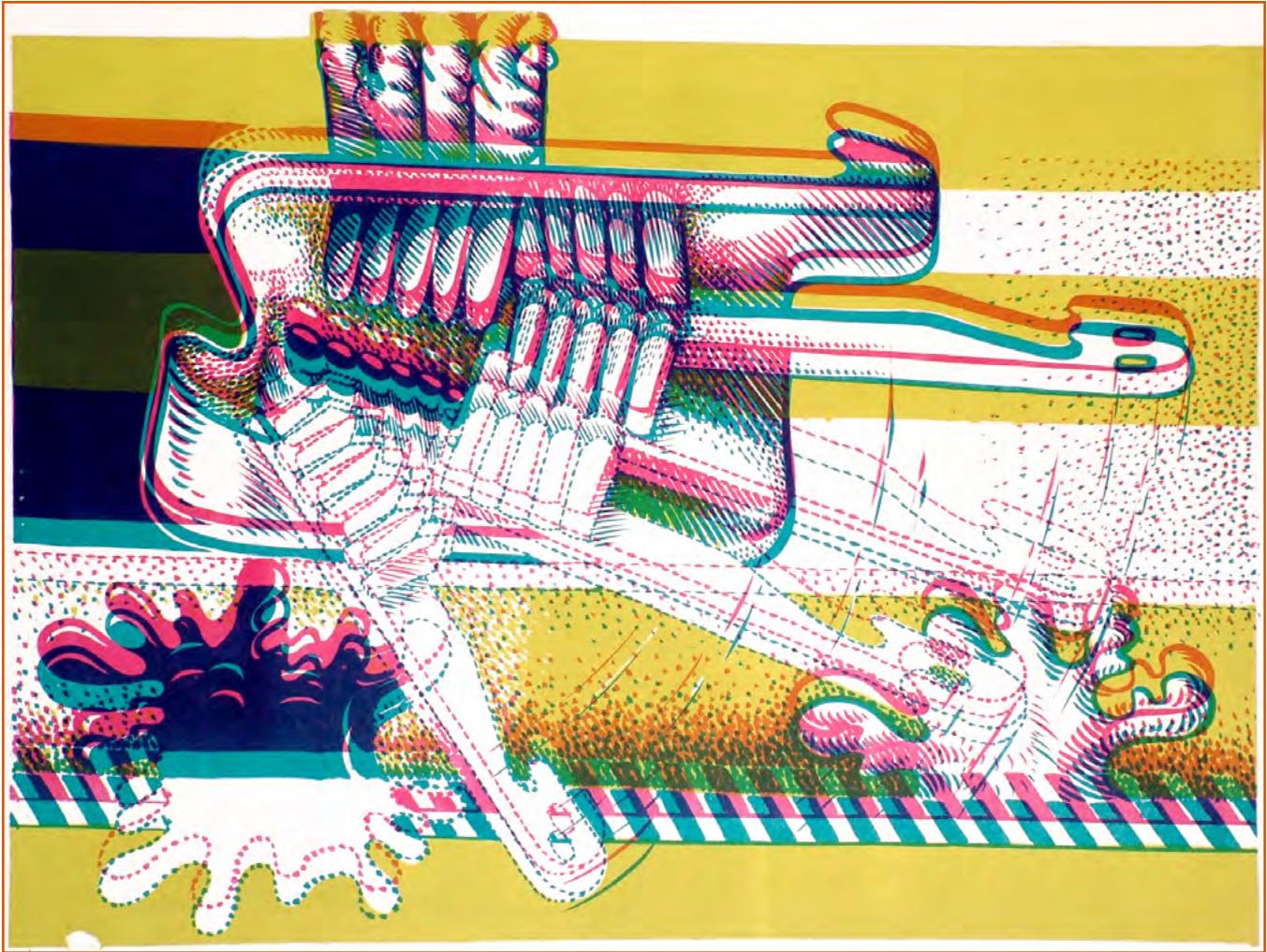
Título: De la serie Las torturas II.
Técnica: Calcografía: aguafuerte y aguainta. 40 x 27 cm. 1968



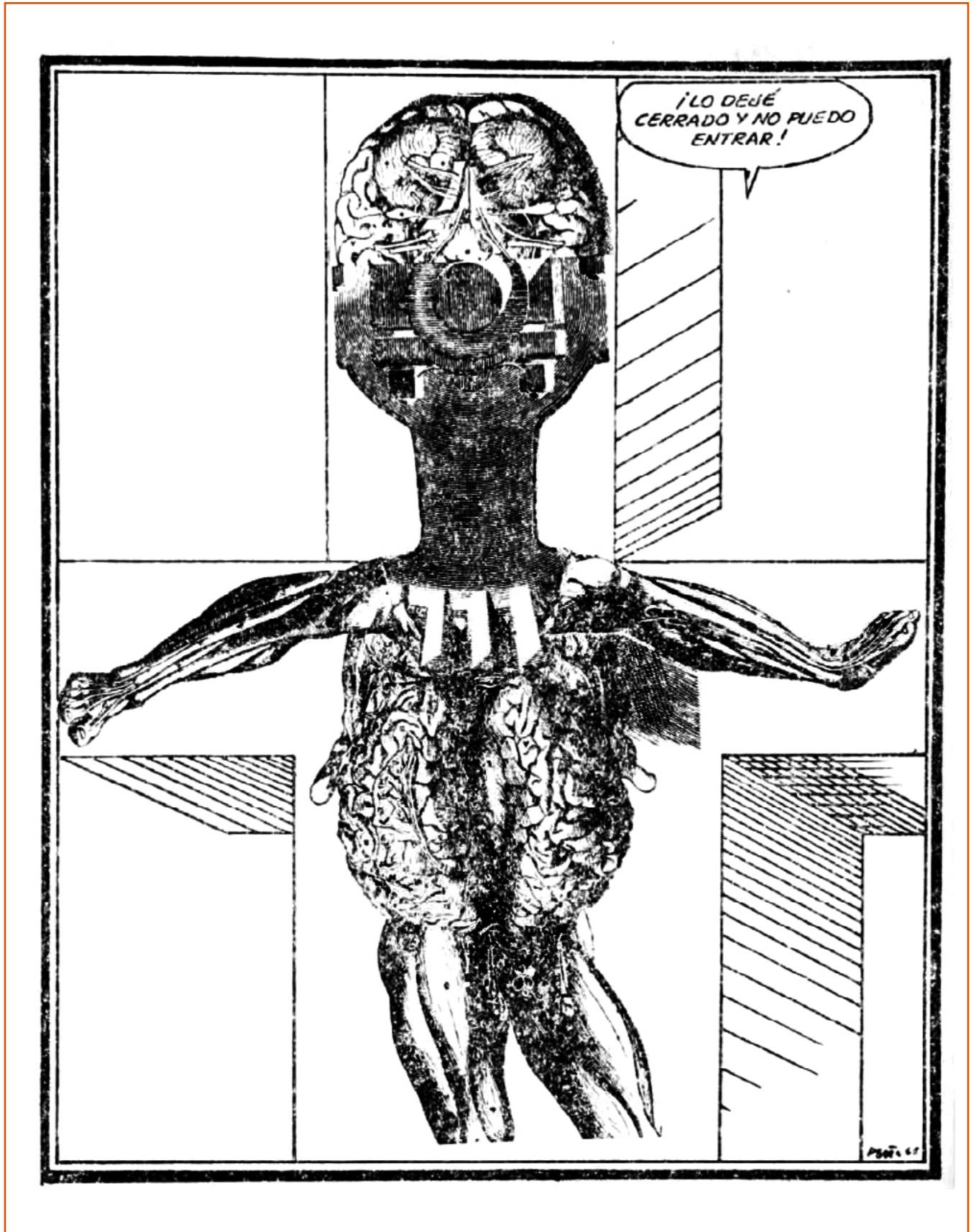
Título: De la serie Las torturas V.
Técnica: Calcografía: aguafuerte y aguatinta. 40 x 27 cm. 1968



Título: No alcanza más.
Técnica: litografía. 38 x 52 cm. 1968



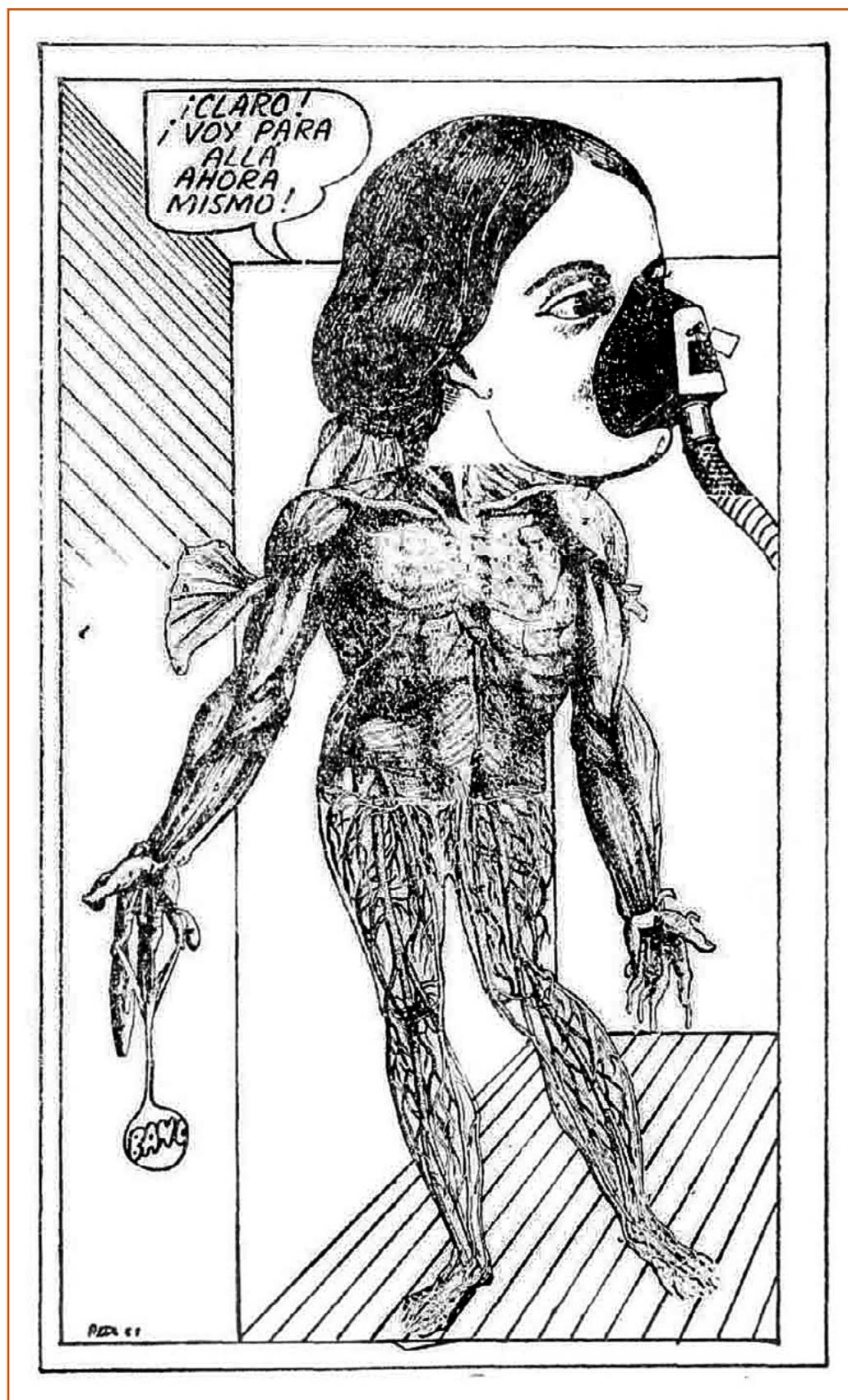
Título: 4,5,6 arriba, abajo.
Técnica: litografía. 38 x 52 cm. 1968



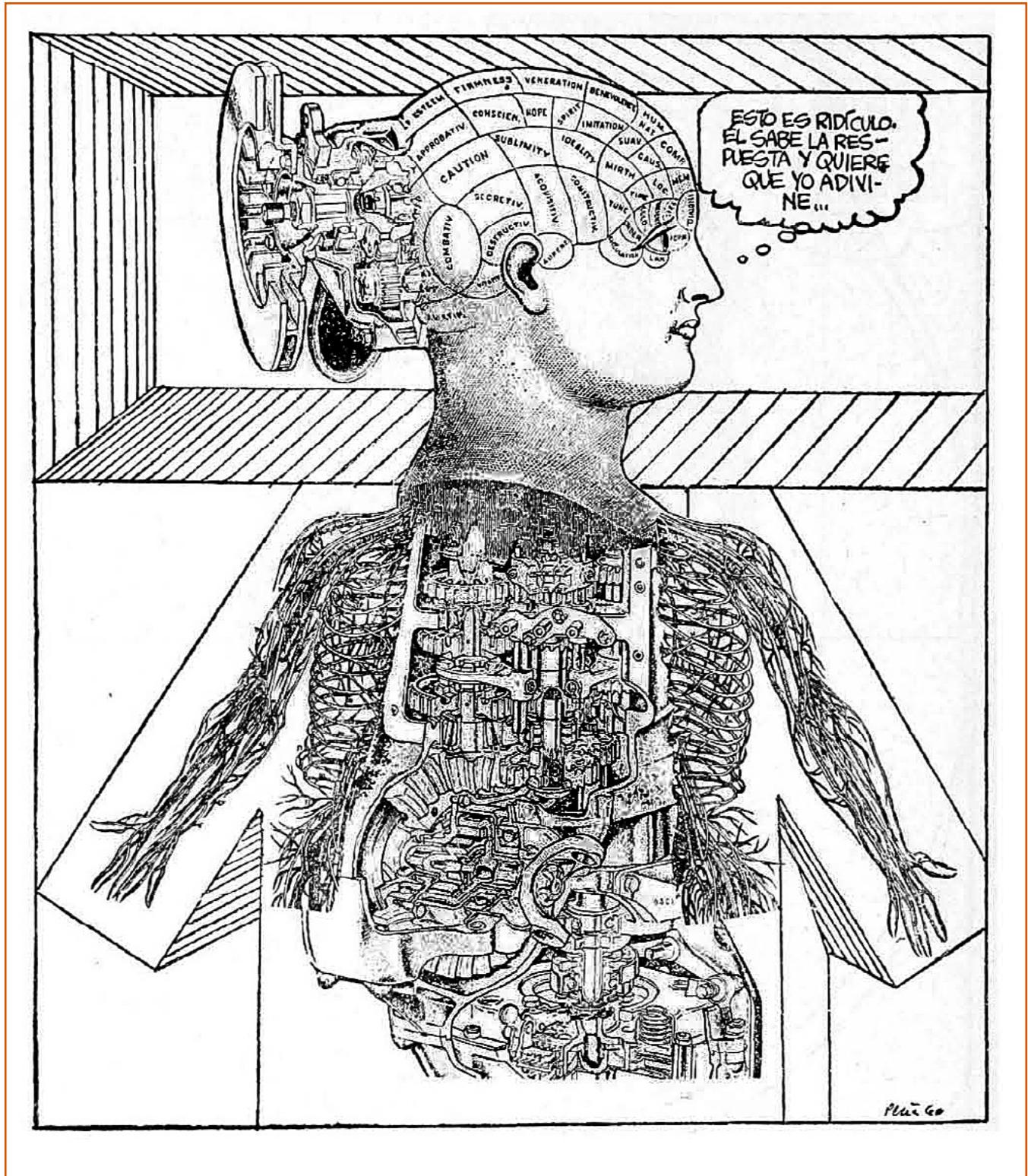
Título: ¡Lo dejé cerrado...!
Técnica: collage. 16 x 21 cm. 1966



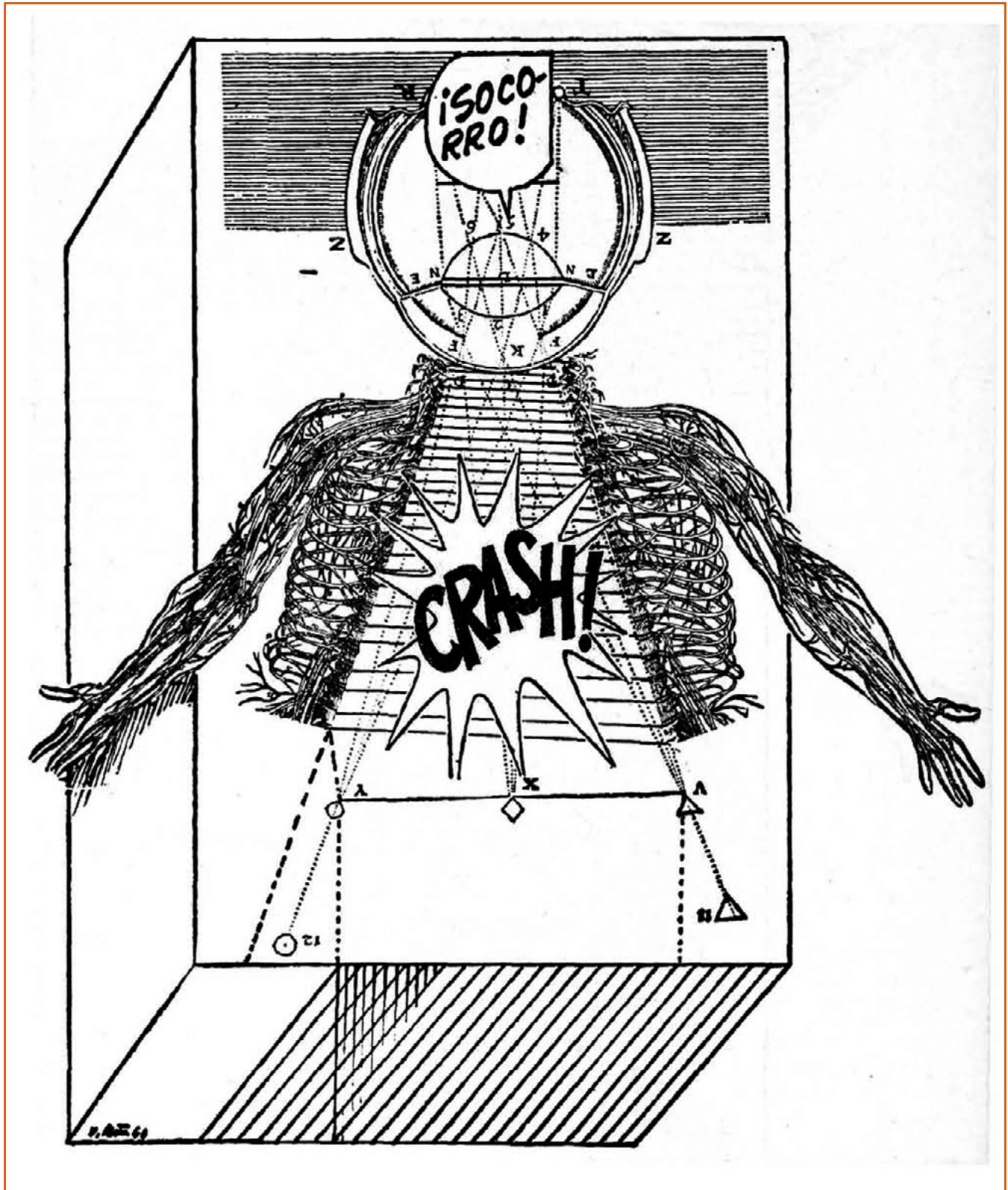
Título: Dos señores.
Técnica: collage. 18 x 21 cm. 1966



Título: ¡Claro!
Técnica: collage. 14 x 21 cm. 1966



Título: Esto es ridículo.
Técnica: collage. 18 x 21 cm. 1966



Título: Crash!
Técnica: collage. 16 x 21 cm. 1966

70...



Título: sin título.

Técnica: telas diversas. 200 x 180 cm. 1978



Título: sin título.

Técnica: telas diversas. 180 x 170 cm. 1975

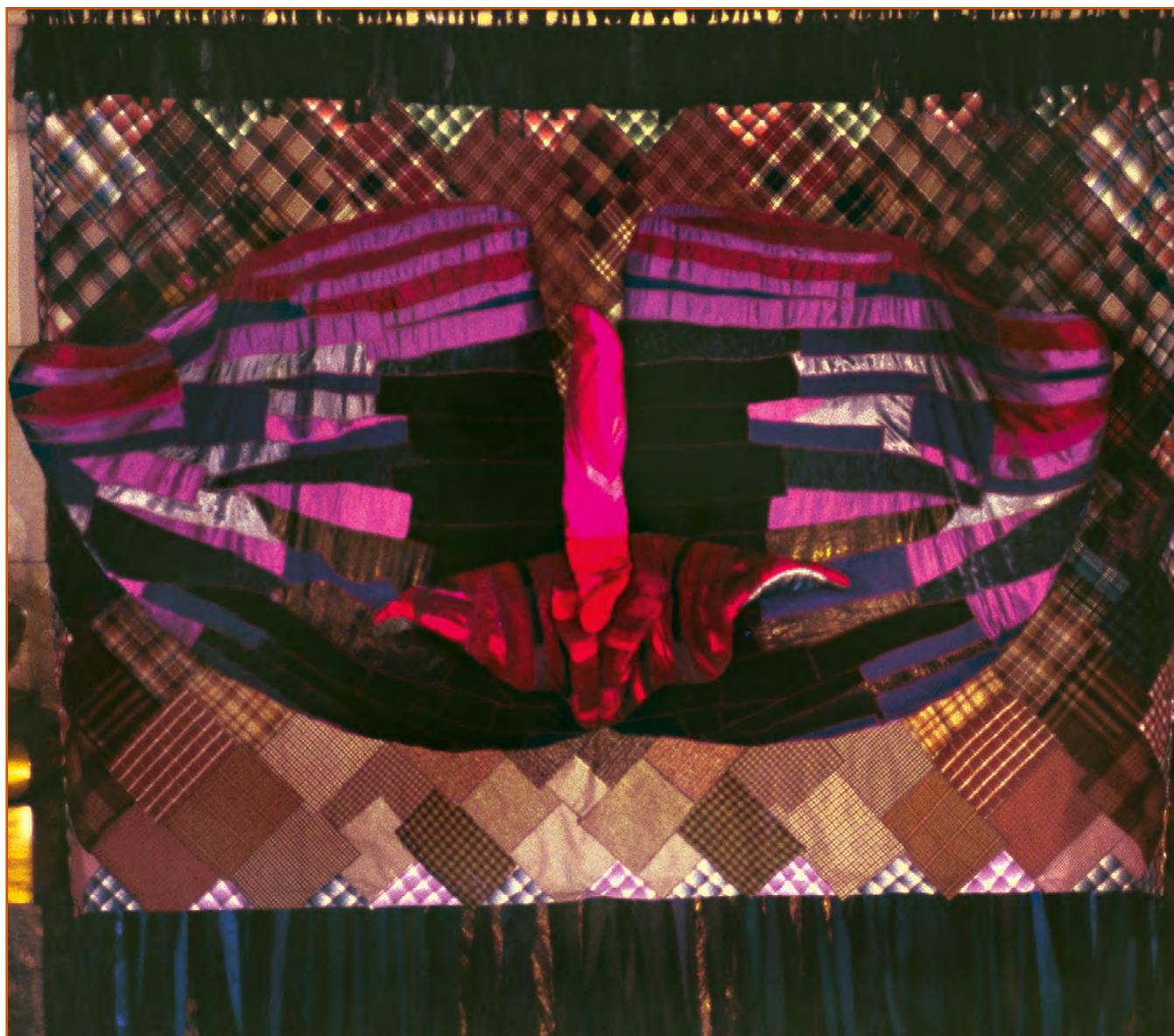


Título: sin título.

Técnica: telas diversas. 200 x 140 cm. 1975



Título: sin título.
Técnica: telas diversas. 180 x 160 cm. 1976



Título: sin título.

Técnica: telas diversas. 180 x 170 cm. 1975



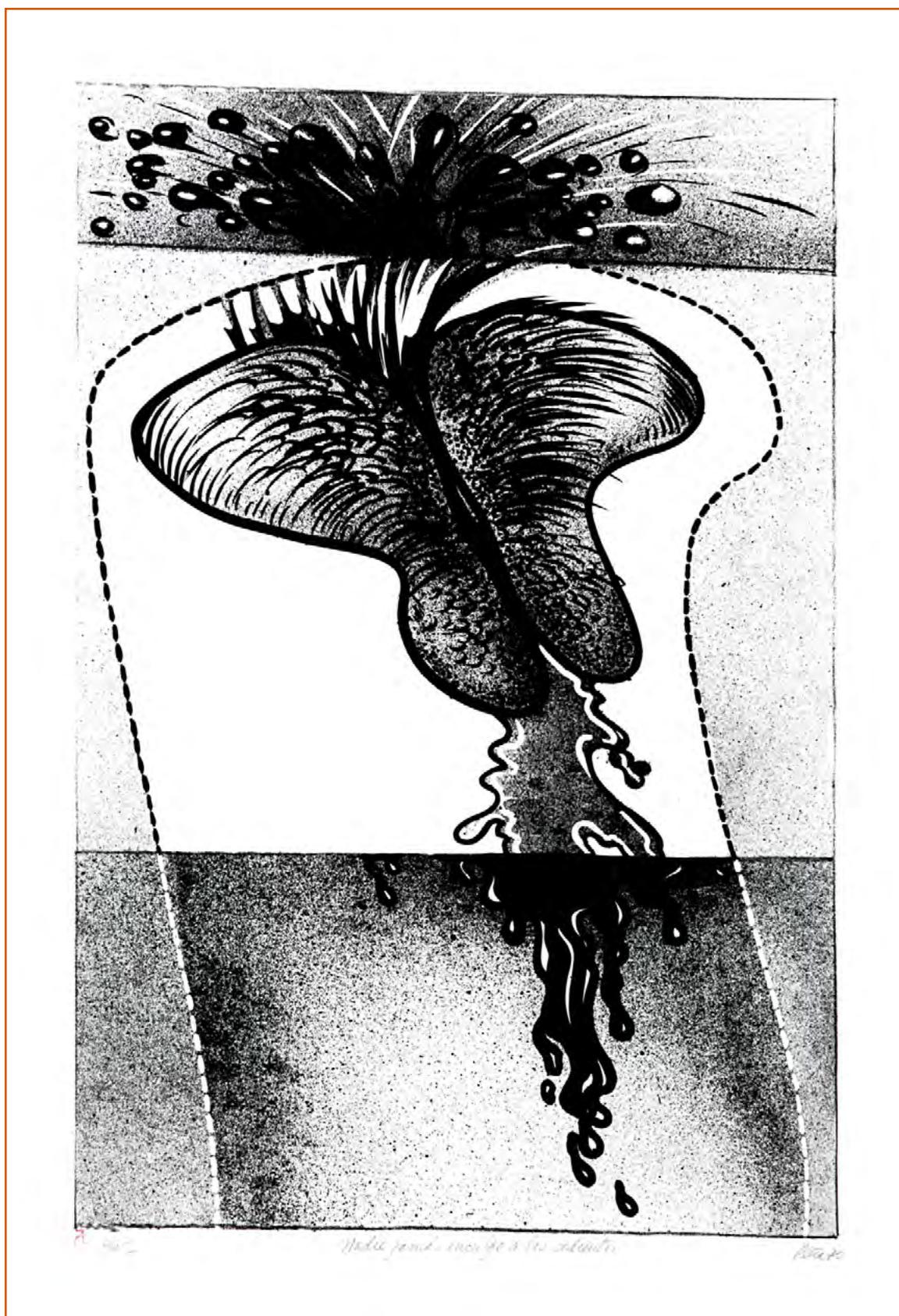
Título: No sé que callados devaneos.
Técnica: Litografía sobre papel. 56 x 40 cm. 1970



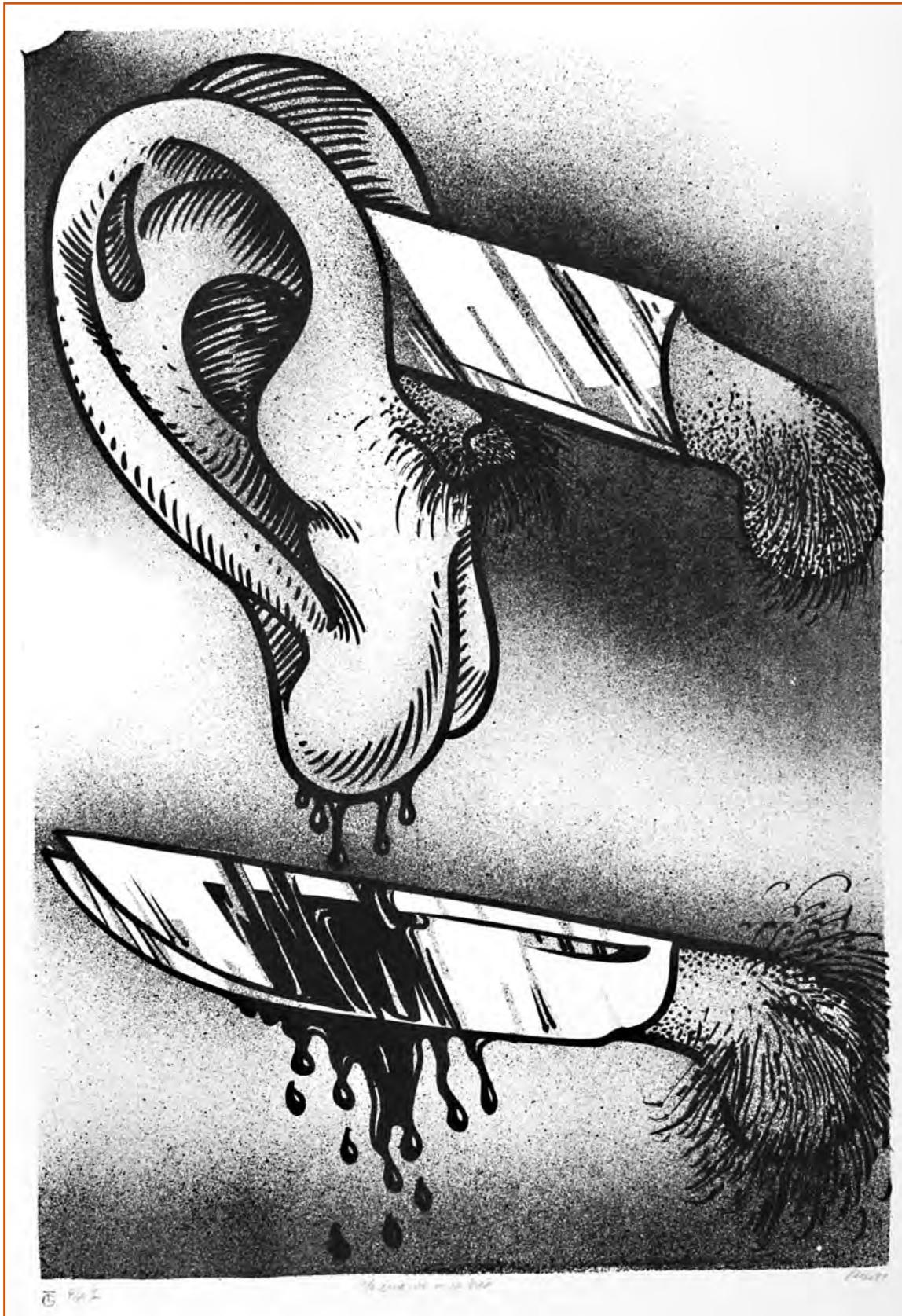
Título: la dicha viendo sin hallarla nunca.
Técnica: Litografía sobre papel. 40 x 56 cm. 1970



Título: Como se funde el hierro.
Técnica: Litografía sobre papel. 56 x 40 cm. 1970



Título: nadie jamás inculpe a los sedientos.
Técnica: Litografía sobre papel. 40 x 56 cm. 1970



Título: Yo iría, sí yo iría.
Técnica: Litografía sobre papel. 40 x 56 cm. 1970



Título: Que está lejos de mí la amada mía.
Técnica: Litografía sobre papel. 56 x 40 cm. 1970

00...



Título: Avanzamos, todo parece tranquilo.
Técnica: óleo/tela. 153 x 111 cm. 2010



Título: Difícil entendimiento.
Técnica: óleo/tela. 110 x 154 cm. 2010



Título: La visitación.
Técnica: óleo/tela. 114 x 155 cm. 2010



Título: Buscando la solución.
Técnica: óleo/tela. 109 x 153 cm. 2010



Título: Un extraño se acerca.
Técnica: óleo/tela. 114 x 155 cm. 2010

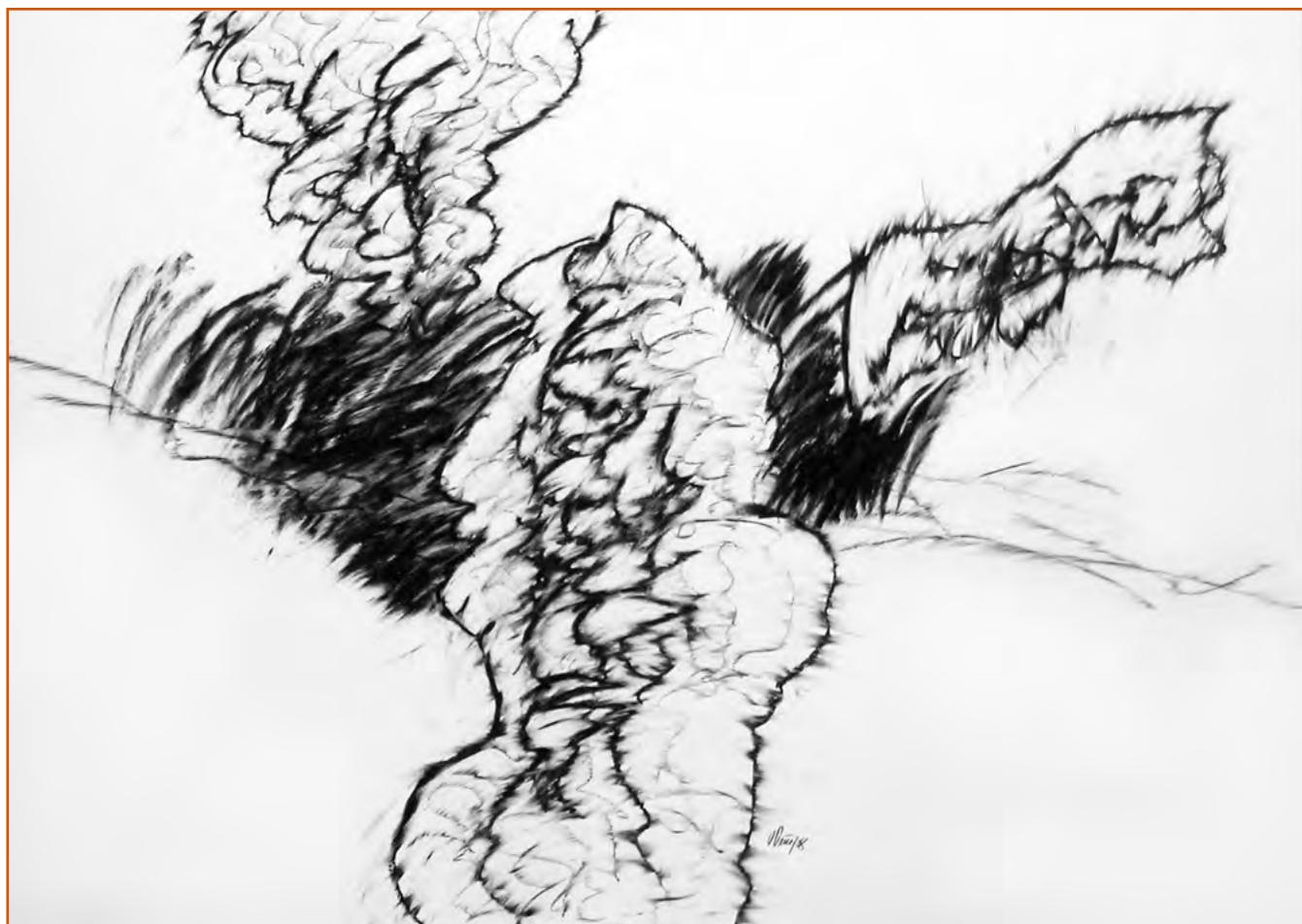


Título: vigilancia persuasiva.
Técnica: óleo/tela. 110 x 158 cm. 2010



Título: Sin título.

Técnica: Creyón litográfico sobre papel. 100 x 70 cm. 2008



Título: Sin título.

Técnica: Creyón litográfico sobre papel. 100 x 70 cm. 2008



Título: Sin título.

Técnica: Creyón litográfico sobre papel. 70 x 100 cm. 2008



Título: Sin título.
Técnica: Creyón a color. 100 x 70 cm. 2008



Título: Sin título.

Técnica: Acrílico sobre papel Guarro. 100 x 70 cm. 2013



Título: Sin título.
Técnica: Acrílico sobre papel Guarro. 70 x 100 cm. 2013



Título: Sin título.
Técnica: Acrílico sobre papel Guarro. 70 x 100 cm. 2013



Título: Sin título.

Técnica: Acrílico sobre papel Guarro. 100 x 70 cm. 2013



Título: Sin título.

Técnica: Acrílico sobre papel Guarro. 70 x 100 cm. 2013



Título: Sin título.
Técnica: Acrílico sobre papel Guarro. 100 x 70 cm. 2012



Título: Sin título.

Técnica: Acrílico sobre papel Guarro. 100 x 70 cm. 2012

Bibliografía =

gráfica

suave

Umberto Peña. La Habana, Cuba, 1937

Pintor, grabador y diseñador gráfico.

Cursó estudios de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes 'San Alejandro', en Cuba, también estudió técnica del muralismo y el mosaico bizantino en Ciudad México.

Realizó estudios libres en la academia La Grande Chaumière, en París.

Ha viajado por varios países europeos, Estados Unidos y Latinoamérica.

Actualmente vive y trabaja en Salamanca, España.

Exposiciones individuales:

1964 *Litografías*. Asociación de Grabadores de Cuba, La Habana, CUBA.

Grabados y litografías, Praga, Checoslovaquia.

1967 *Litografías*, Galería Universitaria, Caracas, Venezuela.

1968 Galería Vanadis Estocolmo Suecia.

1970 *Litografías* Galería Zentrifuge, Berlín, Alemania.

1971 *Grabados*, Galería Doctor Glas, Estocolmo, Suecia.

1980 *Trapices* Capitolio Nacional, La Habana, Cuba.

1988 *Retrospectiva*, Museo Nacional, La Habana, Cuba.

2012 *Pinturas/dibujos Umberto Peña*. Centro Cultural Caja España-Duero Salamanca, ESPAÑA.

Umberto Peña / pinturas. Galería Club Diario de Ibiza, Baleares ESPAÑA

2013 *Umberto Peña / Regreso a un pintor visceral*, Galería Latinoamericana, Casa de las Américas CUBA.

Exposiciones colectivas:

VI Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna Sao Paulo, BRASIL. /4th. International Print Biennial. Museum of Modern Art, Tokyo, JAPON. /First London Exhibition of Contemporary Cuban Art. Ewan Phillis Gallery, London, G.B. /V Biennale de la Jeune Peinture. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, FRANCIA. /Salas Cubanas. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, CUBA. / Cuban Poster Art. A Retrospective 1961-1982. Westbeth Gallery, New York, EE UU. / Cuba Siglo XX. Modernidad y Sincretismo. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. ESPAÑA. /Cuba arte e historia, desde 1868 hasta nuestros días. Montreal Museum of Fine Arts, CANADA. /Dos impulsos de lo erótico. Santiago Armada y Umberto Peña Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, CUBA. /Adiós Utopía. Museum of Fine Arts, Houston Texas EE UU / Adiós Utopía Walker Art Center, Minnesota EE UU.

Sus obras figuran en varias instituciones, museos y colecciones privadas en Cuba, EE UU, Francia, Bélgica, Italia, Suecia, Inglaterra, España, Venezuela, México y otros países

Listado de obras

- Ayyy shass — óleo/tela, 1967 — p. 19
- Damas 2 — óleo/tela, 1966 — p. 20
- Pii — óleo/tela 1967 — p. 21
- Ayyy NO — óleo/tela, 1967 — p. 22
- Ayy ¡Ahh! — óleo/tela, 1967 — p. 23
- 1,2,3 Plaf — óleo/tela, 1967 — p. 24
- Sin título — óleo/tela, 1969 — p. 25
- Sin título — óleo/tela, 1967 — p. 26
- Buey — Calcografía, 1963 — p. 27
- Buey — Monotipia sobre papel, 1964 — p. 28
- Buey — Monotipia sobre papel, 1964 — p. 29
- De la serie Las torturas I — aguafuerte y aguatinta, 1968 — p. 30
- De la serie Las torturas II — aguafuerte y aguatinta, 1968 — p. 31
- De la serie Las torturas V — aguafuerte y aguatinta, 1968 — p. 32
- No alcanza más — litografía, 1968 — p. 33
- 4,5,6 arriba, abajo — litografía, 1968 — p. 34
- ¡Lo dejé cerrado...! — collage, 1966 — p. 35
- Dos señores — collage, 1966 — p. 36
- ¡Claro! — collage, 1966 p. 37
- Esto es ridículo — collage, 1966 — p. 38
- Crash! — collage, 1966 — p. 39
- sin título — telas diversas, 1978 — p. 41
- sin título — telas diversas, 1975 — p. 42
- sin título — telas diversas, 1975 — p. 43

- sin título — telas diversas, 1976 — p. 44
- sin título — telas diversas, 1975 — p. 45
- No sé que callados devaneos — Litografía sobre papel, 1970 — p. 46
- la dicha viendo sin hallarla nunca — Litografía sobre papel, 1970 — p. 47
- Como se funde el hierro — Litografía sobre papel, 1970 — p. 48
- nadie jamás inculpe a los sedientos — Litografía sobre papel, 1970 — p. 49
- Yo iría, sí yo iría — Litografía sobre papel, 1970 — p. 50
- Que está lejos de mí la amada mía — Litografía sobre papel, 1970 — p. 51
- Avanzamos, todo parece tranquilo — óleo/tela, 2010 — p. 53
- Difícil entendimiento — óleo/tela, 2010 — p. 54
- La visitación — óleo/tela, 2010 — p. 55
- Buscando la solución — óleo/tela, 2010 — p. 56
- Un extraño se acerca — óleo/tela, 2010 — p. 57
- vigilancia persuasiva — óleo/tela, 2010 — p. 58
- Sin título — Creyón litográfico sobre papel, 2008 — p. 59
- Sin título — Creyón litográfico sobre papel, 2008 — p. 60
- Sin título — Creyón litográfico sobre papel, 2008 — p. 61
- Sin título — Creyón a color, 2008 — p. 62
- Sin título — Acrílico sobre papel Guarro, 2013 — p. 63
- Sin título — Acrílico sobre papel Guarro, 2013 — p. 64
- Sin título — Acrílico sobre papel Guarro, 2013 — p. 65
- Sin título — Acrílico sobre papel Guarro, 2013 — p. 66
- Sin título — Acrílico sobre papel Guarro, 2013 — p. 67
- Sin título — Acrílico sobre papel Guarro, 2012 — p. 68
- Sin título — Acrílico sobre papel Guarro, 2012 — p. 69

