

green machine | THE ART OF CARLOS LUNA

Green Machine The Art of Carlos Luna

Published in conjunction with the exhibition, Green Machine, The Art of Carlos Luna
Publicado en conjunto con la exhibición, Green Machine, The Art of Carlos Luna

Exhibition Itinerary / Itinerario de la exhibición:

- ✦ The Patricia and Phillip Frost Art Museum, Miami, FL
June 13 – September 13, 2015
- * Museo de los Pintores Oaxaqueños, Oaxaca, México
November 24, 2016 – February 20, 2017
- ✕ American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington, DC. April 1st – May 20, 2017

EXHIBITION CURATOR / CURADOR DE LA EXHIBICIÓN:
Bárbaro Martínez-Ruiz Ph.D.

EDITED BY / EDITADO POR:
Ediciones Punta Cometa & Carlos Luna

PROJECT COORDINATOR / COORDINACIÓN DEL PROYECTO:
Claudia Luna & Camila Luna

PROOF READING / CUIDADO DE LA EDICIÓN:
Jorge Ruíz Esparza

CATALOG DESIGN / DISEÑO DE CATÁLOGO:
Javier Rosas Herrera

ARTWORK PHOTOGRAPHY / FOTOGRAFÍA DE LA OBRA:
Manuel García & Don Queralto

TRANSLATION / TRADUCCIÓN:
Jorge Ruíz Esparza

COVER / PORTADA:
Grr-Miauu, 2015

ISBN: 123-456-789-00

www.carlosluna.com

Copyright © Carlos Luna
All Rights Reserved

No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system without written permission from the publisher.

All Carlos Luna Images © Carlos Luna

Copyright © Carlos Luna
Derechos Reservados

La reproducción parcial o total de esta obra de cualquier forma o por cualquier medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabado o de cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, está prohibida sin el permiso escrito del editor.

Todas las imágenes de Carlos Luna © Carlos Luna

Impreso en México / Printed in Mexico

FIU | Patricia & Phillip
Frost Art Museum
FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

M U P O

the **KATZEN**
AMERICAN UNIVERSITY MUSEUM
COLLEGE of ARTS & SCIENCES



green machine

THE ART
OF CARLOS
LUNA





A Perpetual Machine: The Art of Carlos Luna

LA MÁQUINA PERPETUA: EL ARTE DE CARLOS LUNA

Bárbaro Martínez Ruiz

History resides in a popular stanza,
in a tired horse, in a ruined house,
in the plains, the plants, the leaves,
in a hero, in a martyr.
One must learn history.¹

La historia está en una décima popular,
en un caballo cansado, en una casa derruida,
en las llanuras, las plantas, las hojas
en un héroe, un mártir.
Hay que aprender la historia.¹

MANUEL MORENO-FRAGINALS.

If we want to draw an outline of “Afro Cuban” art, we must start by placing its production within the main cultural issues that determine it and the artistic criteria that characterize it. We must also stress the historical presence of the numerous African ethnicities that wove Cuba’s intercultural fabric, with groups arriving from Spain and Asia. It is also important to discuss how those cultures and ethnicities interacted within the Cuban context –expressing a shifting sense of nationality driven by mestizaje–, by analyzing the historical factors that shaped them.

Among the ontological features that characterize Cuban culture one must consider its multiplicity, something that it shares with other Caribbean cultures. This quality becomes essential when one strives to place Cuban and Caribbean cultures within the wider context of Western history and culture. It is also important to consider that those cultures have played a strategic role in the regional cultural continuum.² Those forces have been remarkably active within the Caribbean, and have given

voice to a regional discourse that takes exception to the inclusive and globalizing one put forward by Western culture.

This text begins by focusing on the definition of what has historically been construed as “aesthetic” within Western art and culture, and on how this concept has been applied in understanding Cuban culture and history. Cuban esthetic expressions have been approached and discussed with the objective of defining them according to their historical circumstances, using aesthetic parameters associated with a new sense of belonging defined across territorial/national lines. This has been undertaken in opposition to identifying and classifying Cuban artistic production in its relations with the metropolitan centers of cultural power (Spain or the United States of America, in this case), or under the limited gaze of theoretical methodologies applied to discussing Western art. Also discussed are some esthetic and cultural ideas about Cuban and Caribbean art, including a historiographical draft of some of the artistic and critical frameworks that attest to a

¹ Manuel Moreno Fraginals (2000).

² For starters, we must say that such pluralism is explained by the fact that “it wasn’t a single African or Asiatic people that got displaced to Cuba, the Americas or the Caribbean”, but rather many peoples and on many instances.

Para emprender un esbozo del arte “afrocubano” debemos primero ubicar este acervo en las problemáticas culturales que lo determinan y los criterios artísticos que lo caracterizan. Además, hay que enfatizar la presencia histórica de múltiples etnias africanas que conformaron el tejido intercultural cubano, en adición a las provenientes de España y el continente asiático. También es prioritario analizar las transferencias de las mismas en el contexto cubano –como expresión de una nacionalidad transmutante en pleno mestizaje–, a partir de un análisis de los factores históricos que las determinan.

Entre los rasgos de carácter ontológico que diferencian a la cultura cubana está su condición múltiple, lo que también sucede con sus similares en otros sitios del Caribe. Propongo esta característica por considerar a la cultura cubana, y su correlato caribeño, como parte integral de la historia y cultura occidentales, y también por considerarlas como espacios culturales estratégicos en la continuidad de las culturas de la región.¹ Sin duda, son presencias activas dentro del ámbito caribe-

ño, y se constituyen en voces afirmativas de un discurso regional que toma excepción respecto del propio de la cultura occidental, caracterizado por la inclusión y la globalización.

Este texto empieza por centrarse en la definición de lo que históricamente se ha entendido como “estético” en la cultura y el arte occidentales, y su aplicación dentro de los estudios de cultura e historia de Cuba. La interpretación del concepto estético de lo cubano ha tenido como objetivo histórico la necesidad urgente de definirse por medio de sus circunstancias históricas, de la mano de una estética asociada a una nueva noción de pertenencia territorial/nacional. Esto, en oposición a un reconocimiento y clasificación de la producción artística cubana como asociada a los centros metropolitanos de poder cultural (llámense España o Estados Unidos de América), o bajo la mirada exclusiva de las metodologías teóricas del arte occidental. La presente narrativa esboza ideas estéticas y culturales en relación con el arte cubano y caribeño, incluyendo una historiografía de los fundamentos artísticos

¹ Manuel Moreno Fraginals (2000).

² Para entrar en materia, hemos de decir que este pluralismo se explica claramente por el hecho directo de que no fue “un único pueblo africano y asiático” el trasladado a Cuba, América y/o el Caribe, sino que fueron muchos y en múltiples ocasiones.

process of change in the theory and practice of art in the case of Carlos Luna. The idea is not to sketch a history of the artist's esthetics, or of those of Cuban and Caribbean art in general, even though esthetics is certainly one of the tools that contribute to understanding Luna's production in its cultural and historical dimensions.

Another important subject covered by this narrative is related to the historical implications of multiculturalism in the evolution of Cuban culture, and to the importance of this phenomenon within the conceptual framework of Carlos Luna's works. A chronological sequence throws light on some principles that might help us explain those works in a dialectical sense, by comparing Cuban history with those of the Caribbean and Latin America, and by alluding to a national identity as opposed to referring to more specific formative elements that contributed to creating a multicultural local identity. Those references allude, for example, to esthetic subjects associated with African, Asian or European cultures. Linearity makes a lot more

y críticos que articulan un proceso de cambio del pensamiento y la práctica del arte respecto de la obra de Carlos Luna. No se trata de una historia de la estética de este artista, o del arte cubano y caribeño, aunque el tema estético es uno de los ejes que nos permiten entender el corpus de Carlos Luna en su dimensión cultural e histórica.

Un segundo tema importante a considerar en este texto es la implicación histórica del multiculturalismo en la formación de la cultura cubana, y también como factor fundamental en el apartado conceptual de la obra de Carlos Luna. La secuencia cronológica esboza principios que nos permiten explicar su producción en un sentido dialéctico, contraponiendo lo histórico local (Cuba) a una historia regional caribeña y latinoamericana, y haciendo referencias a una identidad nacional versus referencias más específicas a elementos formativos que contribuyeron a la creación de una identidad multicultural cubana. Dichas referencias aluden, por ejemplo, a temas estéticos asociados a las culturas africanas, asiáticas o europeas. La linealidad

sense in art history manuals, where a chronological approach to artists and movements is more to the point. It seems to me that a critical sequence based on certain problematic issues is better suited to understanding the evolution of Carlos' art and its relation with certain subjects relating to oral literature, popular culture, African religions and art in general.

Historically speaking, the search for a local awareness, and the subsequent inception of a national consciousness, first started in Cuba during the second half of the 18th-century. It is a process that remains active today. As a matter of example, we may find a budding feeling of distancing from Spain starting from the development of a local oligarchy based in Havana,³ involved in military and maritime activities. According to Manuel Moreno Fraginals, "such oligarchy inherited and reworked their norms for social coexistence and their set of hierarchical relations from metropolitan Spain, and proceeded to adapt them to their colonial conditions, a new society and a different geographical environment."⁴ We may identify

tiene mucho más sentido en los manuales de historia del arte, donde la cronología de artistas y movimientos artísticos es más pertinente. Me parece que la secuencia temática y de problemáticas críticas nos permitirá entender cómo la obra de Carlos se configura y se sitúa en relación con temas de carácter general, con referencias a literatura oral, la cultura popular, las religiones africanas y el arte en general.

Haciendo algo de historia, la búsqueda de una afirmación local, y posteriormente el arribo a una conciencia nacional, tuvo su inicio en Cuba durante la segunda mitad del siglo XVIII y sigue ocurriendo hasta nuestros días. Por citar algunos ejemplos, debemos focalizar este incipiente sentimiento de distanciamiento de España a partir del desarrollo de una oligarquía regional^{III} (habanera) relacionada con las labores militares y marineras. Como apunta el profesor Moreno Fraginals, "Esta oligarquía recibió y reelaboró las normas de convivencia social y relaciones jerárquicas de la España metropolitana, adaptándolas a las condiciones coloniales, a una sociedad nueva y a una geografía distinta."^{IV}

3 Thanks to Havana's thriving economic and demographic development, and to its oligarchy's ascent, it is not difficult to understand how certain attitudes of deep regionalism took root in provincial societies. On the positive side, such regionalism can be interpreted as a love for the local homeland (city or town) that does not extend to the wider country (fatherland).
4 Manuel Moreno Fraginals, *Ibid.*: 121.

III Gracias al pujante desarrollo económico y demográfico de La Habana, y al poder ascendente de su oligarquía, es fácil entender las actitudes de hondo regionalismo que se fueron enraizando en las sociedades del interior. En su aspecto positivo, este regionalismo podría interpretarse como amor a la patria chica (la ciudad o la villa), no extendido a la patria grande.
IV Manuel Moreno Fraginals, *Ibid.*: 121.



this narrowly nationalistic first stage in the opposition between *criollos* (people of Spanish descent born in the colonies) and *peninsulares* (those who were born in and came from Spain). Such is the case of the works by José Martín Félix de Arrate y Acosta, which Moreno Friginals defines as the first attempt at self-recognition by Havana’s oligarchy. Such a notion of *criollo* is mainly defined by outlining a new kind of citizen with a history and a political discourse stemming from a different political space. We might be able to place this discourse of identity within the basic notion of “fatherland”⁵ in its narrowest sense, associated to Havana’s physical and sociopolitical space. According to Moreno Friginals, this limited idea of “fatherland” “leads, in the works of Arrate, to an insistence on certain features of the area known as Havana, related to weather, geographical situation and vegetation.”⁶ Besides, such discourse of identity required an expressive form to gain currency within the social classes that were struggling to claim a space and legal recognition within the network of relationships

Podemos reconocer esta primera etapa, de carácter nacionalista en su forma más reducida, en la dicotomía u oposición criollo-peninsular, como la de los escritos de José Martín Félix de Arrate y Acosta, que el profesor Moreno Friginals define como el primer intento de autorreconocimiento por parte de la oligarquía habanera. Esta noción de criollo se define principalmente por esbozar un nuevo tipo de ciudadano, con una historia y un discurso político de reconocimiento de un espacio político distinto. Podríamos reconocer este discurso de identidad en la noción primaria de “patria”^v en su sentido más estrecho, asociada al espacio físico y sociopolítico de la ciudad de La Habana. A decir de Moreno Friginals, esta definición reducida de “patria”, “resalta en la obra de Arrate la insistencia en las características del clima, la situación geográfica y del mundo vegetal del entorno habanero.”^{vi} Además, este discurso de identidad necesitó de una forma expresiva para ponerse al uso dentro de las clases sociales que luchaban por un espacio o reconocimiento legal dentro de las relaciones colonia-metrópoli. Para esto, Arrate

between the colonies and the metropolis. With this in mind, Arrate adopted a literary style that idealized and praised nature’s attributes in Cuba (Havana), as opposed to the discriminatory and segregationist discourse of the dominant classes, based on the physical and biological differences of those born in the colonies, which considered them “beings full of physical and moral imperfections” just for having been born outside Spain.

This might be one of the essential points in Arrate’s work, since it stresses a notion of “authenticity”, related to a definition of citizenship as outlined by the gaze of the cliques of metropolitan power, as opposed to a *criolla* consciousness of an “aristocratic, colonialist, slavery-inclined and racist”⁷ nature. Conveniently, the latter notion extends the definition of the “Cuban nation” to the whole island, including people living on the fringes of society, such as Indians and blacks. I would like to point out that an important factor for the economic consolidation of the Cuban oligarchy was the establishment of the Real Compañía de Comer-

asumió un estilo literario de idealización y elogio de los atributos de la naturaleza cubana (habanera), en oposición al discurso discriminatorio y segregacionista de las clases dominantes metropolitanas, fundamentado en la diferenciación de carácter físico y biológico de los nacidos en las colonias como “seres de imperfecciones físicas y morales”, solo por el hecho de haber nacido fuera del contexto geográfico español. Quizás este sea uno de los puntos neurálgicos de los textos de Arrate en cuanto a destacar una noción de “autenticidad” relacionada con la definición de ciudadano, criterio impuesto desde la mirada de los círculos de poder metropolitano, en oposición a una conciencia criolla de naturaleza “aristocrática, colonialista, esclavista y racista.”^{vii} Convenientemente, esta noción extiende un reconocimiento de la definición de “nación cubana” a la totalidad de la isla de Cuba y sus sectores marginados, como indios y negros. Quiero señalar como factor importante para la consolidación económica de la oligarquía cubana la organización de la Real Compañía de Comercio de la Habana, en 1740.

5 Manuel Moreno Friginals, *Ibid.* “Patria (fatherland), a word that Arrate constantly repeats, evokes the Romans’ love of country. Yet, in the sense that Livy (Titus Livius) uses it (let’s not forget Arrate’s classical upbringing), it does not only relate to place of birth. Rather, it is a term associated with family, society, freedom and happiness”. The writer concludes by quoting one of the best Cuban sonnets of all time: “O, beloved Fatherland, Noble Havana, enlightened city!”.

6 *Ibid.*: 123.

7 *Ibid.*: 125.

v Manuel Moreno Friginals, *Ibid.* “Patria es palabra que Arrate repite, insistentemente y que evoca el amor de los romanos a su ciudad. Pero patria, en el sentido que le da Tito Livio (no olvidemos la formación clásica de Arrate), no es solo lugar de nacimiento sino término que se asocia a la familia, la sociedad, la libertad y la felicidad”, y cierra con uno de los mejores sonetos cubanos de todos los tiempos, donde exclama: “¡Oh Patria amada Noble Habana, ciudad esclarecida!”

vi *Ibid.*: 123.

vii *Ibid.*: 125.

8 Pedro Deschamps Chapeaux (1970: 31).

9 *Ibid.*: 89.

10 *Ibid.*: 43-44.

viii Pedro Deschamps Chapeaux (1970: 31).

ix *Ibid.*: 89.

x *Ibid.*: 43-44.

cio de la Habana, in 1740. A second important event took place in 1789, during the reign of Charles V, when Havana’s aristocracy, associated with the metropolitan ruling classes, was granted permission to enter the slave trade. In this fashion, criollo merchants were boosted and a primary local capital for economic transactions within the isle was consolidated. It is also worth pointing out that this period saw the consolidation of a social sector that imposed its physical and economic presence, besides demanding a political space within the city. This process started in 1600 with the foundation of the Compañías de Pardos Libres de La Habana. Later, around 1691⁸, came the creation of the Cabildos de Nación, followed by the Cuadrillas en el Puerto Habanero, authorized by the Count of Riela in 1763⁹. Another important development during the colonial years was that the city’s basic economy –driven by craftsmen, tobaccoists, shoemakers, mechanics, tailors, barbers, masons, dentists, midwives, and all those whose work was related to the arts (painters and musi-

Un segundo acontecimiento significativo ocurrió en 1789, durante el gobierno de Carlos V, cuando se concedió a la aristocracia habanera asociada a las clases dominantes metropolitanas la libertad del comercio negrero. De esta forma, se estimuló a los comerciantes criollos y se consolidó un capital primario de arraigo en las gestiones económicas dentro de la isla. También cabe señalar que este período vio la consolidación de un sector social que imponía su presencia física y económica, además de demandar un espacio político dentro de la ciudad. Este proceso tiene su inicio hacia 1600, con la fundación de las Compañías de Pardos Libres de La Habana. Posteriormente vinieron la creación de los Cabildos de Nación, alrededor de 1691^{viii}, y de las Cuadrillas en el Puerto Habanero, autorizadas por el Conde de Riela en 1763^{ix}. Otro factor a destacar es que la economía de manutención de la ciudad, representada por los oficios artesanales, tabaqueros, zapateros, mecánicos, sastres, peluqueros, albañiles, dentistas, comadronas, así como los relacionados con las artes (como pintura y

cians, to mention a couple of examples)– came to be dominated by the white population as of the foundation of Havana’s Academia de San Alejandro in 1818. There were some political movements carried out by this sector, which was marginalized from power. Among them, we must point out countless rebellions, starting with José Antonio Aponte’s conspiracy, in 1812, followed by the uprising of the Lucumis, organized by Hermenegildo Jáuregui in 1835¹⁰. In this regard, I would like to call attention to the double-edged character of the institutions and societies formed by Havana’s marginalized blacks and mulattoes. On the one hand, those institutions acted as a mechanism of control and division of those sectors, but on the other they allowed a basic accumulation of capital within them, a process that was subsequently affected by the creation of political movements such as the Conspiración de la Escalera in 1844. Another very significant development was the doubling of the black and mulatto population during the 18th-century. For example, by 1774 free

música, por citar algunos ejemplos) pasa a ser dominada por la población blanca a partir de la fundación de la Academia de San Alejandro en 1818 en la ciudad de La Habana. Dentro de los movimientos políticos protagonizados por este sector, marginado del poder, debemos señalar innumerables rebeliones, comenzando por la conspiración de José Antonio Aponte, en 1812, y en 1835 la sublevación de los lucumis, organizada por Hermenegildo Jáuregui^x. Sobre este aspecto, quisiera destacar brevemente el doble carácter de estas instituciones y agrupaciones del sector marginal negro y mulato de la sociedad habanera, que por una parte se constituyeron como un mecanismo de control y división de los sectores marginados, y por otra permitieron una acumulación primaria de capital dentro de esos grupos, proceso que fue sucesivamente intervenido por la creación de procesos políticos, como la Conspiración de la Escalera en 1844. También hay que considerar el aumento de la población negra y mulata al doble de su cantidad en el curso del siglo XVIII. Por ejemplo, alre-



photography: Denise Lugo

blacks and mulattos numbered around 90,000 people. And the Ten-Year War, which began in 1868, more than two decades after the so-called *Conspiración de la Escalera*, is now considered to be the first phase of the War for Independence, with an outspoken nationalistic, independentista and (conveniently) abolitionist character. This enabled the movement to involve most of the social sectors previously mentioned.

From these events, we can trace the beginnings of a nationalistic and foundational discourse, related to “belonging to Cuba” instead of Spain. It sprung from the different social classes coexisting on the island, and is the product of economic motivations, but also of a psychological attachment to a new social, topographic and historical context. This can be exemplified through several visible signs appearing on literary and visual-art productions, as well as on the legal system.

The new legal framework got consolidated by the formation of several political, economic and cultural institutions, promoted by Cuban

dedor de 1774 la población de negros y mulatos libres sumaba alrededor de 90,000 individuos. En 1868, dos décadas más tarde de la mal llamada *Conspiración de la Escalera*, se inicia el primer período de la Guerra de Independencia, llamada la Guerra de los Diez Años, con un abierto carácter nacionalista, independentista y convenientemente “abolucionista”, lo que le permitió involucrar a la gran mayoría de los sectores sociales mencionados con anterioridad.

A partir de estos acontecimientos, podríamos dibujar la génesis de un discurso nacionalista, fundacional, de “pertenencia a Cuba”, no a España. El mismo surgió dentro de las diversas clases sociales de la isla y fue producto de motivaciones económicas y de arraigo psicológico a un nuevo contexto social, topográfico e histórico. Podemos ejemplificar esto a partir de signos visibles en las producciones literarias y de artes visuales, así como en el orden jurídico.

El marco jurídico se va consolidando con la formación de instituciones de carácter político, económico y cultural, a partir de iniciativas de los intelectuales,

intellectuals, aristocrats and the local bourgeoisie, in contrast with a discourse fostering cultural integration with Spain, considered as the Nation or the “Mother country”. This process went on well into the 20th-century during the First Republic, and is still alive today. This is attested by some concepts that have dominated Cuban cultural analysis, such as transculturation, syncretic culture, cultural hybridity and postmodernity.

Since this is a very complex matter, related to the continuing redefinition of Cuban cultural identity, a critical analysis of these concepts deserves an independent text. In the development of this work’s subject, I have only outlined their beginnings as a process.

Afro-Cuban culture was primarily characterized by providing a new value framework and a critical evaluation of the cultural and historical features that define and redefine it within the wider scope of Cuban culture. In principle, Afro-Cuban esthetics was defined by considering the idea of beauty or “the beautiful” as a functional or pragmatic archetype, closely

aristócratas y burgueses cubanos, en contraste con el discurso de integración cultural a España vista como la Nación o la “Madre Patria”. Este proceso continúa a principios del siglo XX en la Primera República, y sigue vivo hasta la actualidad, bajo conceptos que han predominado en el análisis cultural de Cuba, como transculturación, cultura sincrética, hibridez cultural y postmodernidad.

Debido a la complejidad del tema, relacionado con los procesos continuos de redefinición de la identidad cultural cubana, un análisis crítico de estos conceptos merece un texto independiente. Por ello, únicamente hemos esbozado su iniciación como proceso.

Así, la cultura afrocubana se caracterizó primeramente por aportar un nuevo enfoque de valor y un juicio crítico sobre los rasgos culturales e históricos que la determinan y actúan desde su interior para redefinirla dentro del panorama más amplio de la cultura cubana. La estética “afrocubana” se definió principalmente considerando la idea de belleza o “lo bello” como un arquetipo de tipo funcional o pragmático, íntimamen-

related to certain cosmogonic, mythological and metaphysical visions, as opposed to a concept of beauty related to the idea of perfection or pleasure. Its ritual character leads to a functionality that optimizes it as an objectuality, beyond ending up as a fetish or object of seduction. In their origin, its esthetic manifestations are objects of power. In this sense, professor Robert Farris Thompson defines art in African cultures, and in their equivalents in the Americas –Afro-transatlantic cultures–, as “that which jointly offers spirit and images, or *ki-mooyo*. This literally means, the language of the soul.”¹¹ Thompson bases his definition of art on the word *ki-mooyo*, establishing a link between the cultural experiences of Bantu peoples of central Africa and certain cultural forms originating in Congo that are prevalent in the Americas (Afro-Atlantic), in music, visual arts and religion. Thompson goes on to point out that “The concept of *ki-mooyo* opens our eyes to a hidden dimension in the reinstallation of African objects in the Americas”¹², concluding the following on the

concept of art’s transitional character in both continents: “The African visual presence in the Americas is constantly linked to the spirits, preparing us for a widening of our everyday horizon. Spirits do not need data. Spirits do not need visas”¹³. Following Farris Thompson, the idea of beauty in African and Afro-Atlantic art springs from recognizing that there are objects, environmental experiences, corporal actions, dancing performances and rituals that express ideas about existence, spirituality and the “I” communicating with nature, the cosmos and ancestral forces. Beyond the concept of beauty, experiencing it is associated with a feeling that makes it part of a collective pursuit. This means that the unity among members of society is the consequence of a series of communication strategies articulating alternative manifestations of knowledge existing in graphic systems of writing, known as “*firmas*” (signatures), and also in oral literature and in ritual practices related to religion. In general terms, we might venture that “the beautiful” is a category comprising all

¹¹ Robert Farris Thompson (1992: 2).

¹² Robert Farris Thompson. *Ibid.*

¹³ Robert Farris Thompson. *Ibid.*

te relacionado con ciertas visiones cosmogónicas, mitológicas y metafísicas, en oposición a un concepto de belleza vinculado a la idea de perfección o placer. Su carácter ritual desemboca en una funcionalidad que la optimiza como objetualidad, más allá de culminar siendo fetiche, en tanto objeto de seducción, pues sus manifestaciones estéticas se originan como objetos de poder. En este sentido, el profesor Robert Farris Thompson define el concepto de arte en las culturas africanas y sus homólogas en las Américas –es decir, las culturas afrotrasatlánticas– como aquel “que brinda conjuntamente espíritu e imagen, o *ki-mooyo*. Esto es, literalmente, el idioma del alma.”^{XI} Thompson apoya su definición de arte en el vocablo *ki-mooyo*, relacionando las experiencias culturales de los pueblos bantúes en África central con las modalidades culturales de origen congolés en el continente americano (afroatlánticas), a través de la música, las artes visuales y la religión. Seguidamente, Thompson señala: “El concepto de *ki-mooyo* abre nuestros ojos a una dimensión oculta en la reinstalación de

los objetos africanos en las Américas,”^{XII} concluyendo lo siguiente sobre el carácter transicional del concepto de arte en ambos continentes: “La presencia visual africana en las Américas se enlaza repetidamente con los espíritus, disponiéndonos para una mayor amplitud de nuestro horizonte diario. Los espíritus no necesitan datos. Los espíritus no necesitan visa.”^{XIII} Siguiendo al profesor Thompson, el concepto de lo bello en el arte africano y afroatlántico se entiende a partir de un reconocimiento en los objetos, las experiencias ambientales, las acciones corporales, las presentaciones danzarias y rituales, todo esto como expresión de ciertas concepciones sobre la existencia, la espiritualidad y la comunicación del yo con la naturaleza, el cosmos y las fuerzas ancestrales. En adición al concepto de belleza, podemos subrayar que la experiencia de lo bello está asociada a un tipo de sentimiento que la incorpora dentro de la colectividad; o sea, la unidad entre todos los seres en la sociedad ocurre como consecuencia de estrategias de comunicación, a través de la articulación de las existencias-otras

^{XI} Robert Farris Thompson (1992: 2).

^{XII} Robert Farris Thompson. *Ibid.*

^{XIII} Robert Farris Thompson. *Ibid.*

that provides us with the necessary functional knowledge to grasping a philosophy based on certain principles useful for understanding nature and fate. It is thus that Afro-American groups see beauty where rituals exist, and the knowledge involved derives from human’s interacting with nature through certain “artistic” forms, ceremonies and religious experiences, plus other expressions of everyday wisdom and living.

AFRO-CUBAN ART AND ITS PROBLEMATICS

Striving to characterize contemporary Afro-Cuban esthetics, I have chosen some examples that illustrate the fundamental problematics in Afro-Cuban art, considering sociocultural factors, such as the “intercultural” condition of Cuban culture, the role of Cuban art practices in shaping a national cultural profile (or even a regional identity), and the way in which Cuban art expresses itself regarding certain issues that affect global art.

If we want to explore the expressive factors and conceptual elements inhabiting African

del conocimiento como sistemas gráficos de escritura, conocido como “firmas”, en la literatura oral y la práctica ritual y religiosa. Generalizando, entonces, “lo bello” como categoría es aquello que nos proporciona los conocimientos necesarios y funcionales para entender una filosofía que se fundamenta en ciertos principios de comprensión de la naturaleza y el acontecer del destino. No en balde los pueblos afroamericanos ven belleza allí donde se manifiesta el ritual. Por ello, estos saberes resultan de la interacción del hombre con la naturaleza a través de las formas “artísticas” y las experiencias ceremoniales y religiosas, así como de otros ámbitos del saber y el vivir cotidianos.

PROBLEMÁTICAS DEL ARTE AFROCUBANO

Los ejemplos que tomo para caracterizar la estética afrocubana contemporánea parten de un esbozo de las problemáticas fundamentales del arte afrocubano, teniendo en cuenta factores socioculturales, como la condición “intercultural” de la cultura cubana, la actividad del arte cubano en la formación de un perfil

cultural components in Cuban visual arts (and in those being produced in the Caribbean isles in general), it is imperative that we grasp certain artistic problematics. These problematics also help us to critically reflect on the role that African cultures have played within the Cuban artistic language. According to our own criteria, those problematics are:

1. The nation as writing

It essentially refers to the traditional forms of representation in visual-arts language, such as painting, drawing, sculpting, engraving and photography. This problematics is characterized by the predominance of an esthetic discourse that evokes African traditions in a homogenous manner, viewed as a whole and common culture by all its members. To do this, such discourse makes use of narrative resources, such as religious mythologies originating in Africa and their textual and oral referents. Those narratives aim at projecting a discourse of national cultural integration that forms a whole whose parts originated in Cuban cul-

cultural nacional o de una identidad regional, así como la posibilidad del arte cubano de actuar en relación con las problemáticas del arte global.

Las problemáticas artísticas son fundamentales para explorar los diversos factores expresivos y elementos conceptuales de los componentes culturales africanos dentro de las producciones plásticas en Cuba (y el resto del Caribe insular). Además, nos ofrecen la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el rol de las culturas africanas dentro del lenguaje artístico cubano. De acuerdo con nuestro criterio, estas problemáticas son:

1. La nación como escritura

Se refiere básicamente a las formas tradicionales de representación del lenguaje plástico, como la pintura, el dibujo, la escultura, el grabado y la fotografía. Entre los rasgos que caracterizan esta problemática podemos señalar el predominio de un discurso estético que evoca las tradiciones africanas de manera homogénea, como una cultura íntegra y común para todos sus miembros. Para hacerlo, se vale de referencias narrativas, como las mitologías religiosas de origen africano



photography: Denise Lugo

ture’s syncretic processes. They structure a discourse of national integration of a syncretic culture that can be identified in the artistic experiences of Cuba’s historical avant-garde and the *negrista* and *indigenista* literary movements of the 1920s and 1930s, that went on well into the 1940s. There are references in literature and visual arts in which the African-ness of Cuban culture springs from an idealizing and romanticizing of its African components carried out by local intellectuals. Some of its subjects, and the artists who develop them are:

A national vision (Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero).
Nationality as ethnos (Roberto Diago, Agustín Cárdenas).
Visual poetry (Agustín Cárdenas, Roberto Diago, Wilfredo Lam, Manuel Mendive).¹⁴

2. Entrancement and contagion

It occurs when artists consciously adopt representational systems characteristic of African cultural traditions, such as oral historical na-

y sus referentes textuales y orales. Estas narrativas tuvieron como objetivo proyectar un discurso de integración cultural nacional que se reconocía por la sumatoria de sus partes a partir de los procesos sincréticos de la cultura cubana. Conducen, además, un discurso de integración nacional de una cultura sincrética, reconocida a partir de las experiencias artísticas de las vanguardias históricas cubanas y los movimientos literarios negristas e indigenistas de los años veinte y treinta, así como su continuidad hasta finales de los cuarenta. Con relación a los componentes africanos, podemos encontrar referencias en la literatura y las artes plásticas en las que esta africanidad de la cultura cubana parte de su idealización y romanización por parte de la intelectualidad nacional. Entre los temas y artistas que los desarrollan están:

Visión nacional (Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero).
La nacionalidad como etnos (Roberto Diago, Agustín Cárdenas).

rratives, ambiances and special experiences, and link them to their existential and philosophical concerns. This gives rise to art as a tool for understanding the world that operates much like ritual practices.

Such forms of interpretation imbue artistic projects with a marked metaphorical character. They also use ritual environments to provoke reflection on human existence, and symbolic elements and mythological readings as guidelines to interpreting and decoding the world (starting from these symbolic associations). Finally, they create magical objects by conceptually associating the materials used in artistic practices to those found in ritual experiences, in order to produce magical states and trances of spiritual communion through suggestive and associative interpretations of such materials and those found in Afro-Cuban religions. Among its subjects, and artists who work on them are:

Driven by the Other (Ana Mendieta, Manuel Mendive, Ricardo Rodríguez Brey, María Magdalena Campo Pons, José Bedía,

Poesía visual (Agustín Cárdenas, Roberto Diago, Wilfredo Lam, Manuel Mendive)^{XIV}.

2. Trance y contagio

Ocurre cuando los artistas adoptan conscientemente los sistemas de representación que caracterizan a las tradiciones culturales africanas, como las narrativas históricas orales, las formas ambientales y las experiencias con el espacio, y las ligan con sus preocupaciones existenciales y filosóficas. Esto da lugar al arte como una forma de comprensión del mundo que opera de manera similar a las prácticas rituales.

Estas formas de interpretación se caracterizan por imprimir un marcado carácter metafórico a los proyectos artísticos; por el uso de ambientes rituales para invocar a la reflexión sobre la existencia humana, así como por el uso de elementos simbólicos y lecturas mitológicas a manera de guía para interpretar y leer el mundo a partir de estas asociaciones simbólicas, y por la creación de objetos mágicos a partir de asociaciones conceptuales de los materiales utilizados en la expe-

¹⁴ In a sense, this symptom manifests itself at skin level, in a phenomenological, transitory, superficial and literal (rather than literary or fabulist) way, but it does not go further in questioning our identity, but simply exposes it –not a small deed, considering the Western-reinforcing context, where “blackness = African” was repressed.

^{XIV} De alguna manera, este síntoma se manifiesta epidérmicamente, de manera fenomenológica, transitoria, superficial, literal que no literaria fabuladora, pero no profundiza en los cuestionamientos de nuestra identidad, sino simplemente la expone, que ya es bastante, teniendo en cuenta el contexto fortalecedor de occidentalización, donde “lo negro = africano” estaba reprimido.

Juan Francisco Elso Padilla, Santiago Rodríguez Olazábal, Marta María Pérez Bravo, Juan Carlos Alom, René Peña, Luis Gómez, José Ángel Vincench, Omar-Pascual Castillo, Belkis Ayón).

Spreading suggestive forms (Ana Mendieta, Manuel Mendive, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedía, Santiago Rodríguez Olazábal, María Magdalena Campo Pons, Luis Gómez, Omar-Pascual Castillo, José Ángel Vincench, Belkis Ayón).

Dealings of the transcendent world (Ana Mendieta, Manuel Mendive, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedía, Juan Francisco Elso Padilla, Santiago Rodríguez Olazábal, María Magdalena Campo Pons, Luis Gómez, Marta María Pérez Bravo, Juan Carlos Alom, René Peña, Omar-Pascual Castillo, José Ángel Vincench).

3. Identifying the individual and the collective

This problematic takes place when artistic endeavors are aimed at satisfying questions related to existence, the human condition and

riencia artística, similares a las experiencias rituales, para invocar estados mágicos y de comunión espiritual a través de las interpretaciones sugestivas y asociativas de estos materiales con las religiones afrocubanas. En cuanto a sus temas, y los artistas que trabajan en ellos, podemos mencionar a:

Impulso del otro (Ana Mendieta, Manuel Mendive, Ricardo Rodríguez Brey, María Magdalena Campo Pons, José Bedía, Juan Francisco Elso Padilla, Santiago Rodríguez Olazábal, Marta María Pérez Bravo, Juan Carlos Alom, René Peña, Luis Gómez, José Ángel Vincench, Omar-Pascual Castillo, Belkis Ayón).
Contagiár formas sugestivas (Ana Mendieta, Manuel Mendive, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedía, Santiago Rodríguez Olazábal, María Magdalena Campo Pons, Luis Gómez, Omar-Pascual Castillo, José Ángel Vincench, Belkis Ayón).

Operaciones del mundo trascendental (Ana Mendieta, Manuel Mendive, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedía, Juan Francisco Elso Padilla, Santiago Rodríguez Olazábal, María Magdalena Campo

the work of art as an analytical instrument, by using representational forms and manifold cultural traditions –that is, by hybridizing different visual languages, thus giving value to the mixed character of the artistic product and its processual and ritualistic (performative) quality, concurrently with international artistic problematics and the issues that condition Afro-Cuban religious variables. It is thus that the work is assumed as a therapeutic and reflective tool vis-à-vis the human condition and its accompanying social, historical and cultural problems. This problematic essentially concerns reflective processes that take place in representational practices related to knowledge and language forms that belong to the cultural traditions that gave rise to the Cuban nationality.

EXPRESSIVE TRADITIONS

This text focuses on the expressive or distinctive elements of African cultural traditions present in the visual arts of contemporary Cuba. What distinguished the Caribbean –and

Pons, Luis Gómez, Marta María Pérez Bravo, Juan Carlos Alom, René Peña, Omar-Pascual Castillo, José Ángel Vincench).

3. Conocer lo individual y lo colectivo

Esta problemática ocurre cuando el trabajo artístico está orientado a satisfacer las interrogantes relacionadas con la existencia, la condición humana y la obra como un instrumento para el análisis, a través del uso de formas de representación y de tradiciones culturales diversas –o sea, la hibridez de diferentes formas de lenguajes plásticos, donde el valor está en el carácter mixto del producto artístico y el carácter procesual y ritualista (performatividad), con paralelo en las problemáticas artísticas internacionales y las condiciones que caracterizan a las modalidades religiosas afrocubanas-. De esta manera, la obra se asume como terapia e instrumento de reflexión sobre la condición humana y sus problemas sociales, históricos y culturales. En esencia, esta problemática se refiere a los procesos de reflexión que se dan a través de las formas



Cuba is an integral part of that place where the whole world unites— during its first historical phase, which happened between the 16th- and the 17th-centuries, was the creation of a specific consciousness and a traditional popular culture, where ethnic awareness preceded national identity. It is in the Caribbean where a new concept of ethics, metaphysics, rhetoric, a sense of drama and of belonging to an American region —and not to a European or African one— were developed. More than a heritage, the African component was a force with a value of its own that helped people coming from Africa to confront the polyglot history to which they were transplanted. In the last instance, it also helped them to adopt a different history and to define a unique individuality within their new environment.

We may group carriers of African expressive traditions within two periods:

1. The pre-national era (early 19th-century)
What characterized this period was the existence of cultural spaces of resistance within

de representación de los saberes y formas de lenguaje pertenecientes a las tradiciones culturales que dieron forma la nacionalidad cubana.

TRADICIONES EXPRESIVAS

Este texto se refiere principalmente a los elementos expresivos o característicos de las tradiciones culturales africanas, dentro del panorama de las artes visuales contemporáneas en Cuba. Lo que distingue al Caribe —y Cuba es parte integral de ese lugar donde todo el mundo se une— durante su primera etapa, del siglo XVI al XVII, es la formación de una conciencia específica y una cultura popular tradicional, donde la conciencia étnica precedió a la identidad nacional. Es en el Caribe donde se desarrolló un nuevo concepto de la ética, la metafísica, la retórica, el sentido del drama y de pertenencia a una región americana y no a Europa ni África. Más que una herencia, el componente africano era una fuerza con valor propio, lo que ayudó a los originarios de África a encarar la historia políglota a la que fueron trasplantados, y en última instancia a adoptar una his-

the capitalist mode of production developed in Spain, which basically exploited sugar plantations. These economic units also acted as spaces where socialization and cultural interaction between diverse ethnic groups transplanted from Africa took place. This dynamics allowed the defense and preservation of African essential values, mores, traditions and legends, and the reinterpretation of these cultural references in a new context and under conditions of slavery and hard labor.

People from different African groups started a process of cultural exchange and developed the ethnic solidarity that their marginal condition demanded. Such exchange and solidarity gave rise to the main Afro-Cuban religions. This process of functional integration generated a shared sense of anxiety and socialization channeled through the common economic identity of people of African descent —either slaves or emancipated but marginalized individuals. It is worth noting that the plantations were also places where a process of “deculturation” took place: a conscious effort to deprive a group of

toria diferente y definir una individualidad única dentro de su nuevo contexto.

Podemos agrupar a los portadores de las tradiciones expresivas africanas en dos períodos:

1. La época pre-nacional (principios del siglo XIX)
Este período se caracteriza por la existencia de espacios culturales de resistencia, dentro del modelo económico capitalista de producción desarrollado en España, que utilizaba principalmente las plantaciones de azúcar. La plantación actuó como el área de socialización e interacción cultural entre los diversos grupos étnicos y culturales trasplantados desde África. Esto permitió tanto la defensa y conservación de los valores esenciales, costumbres, tradiciones y leyendas de África, como la reinterpretación de estas referencias culturales en un contexto nuevo, bajo condiciones de esclavitud, como trabajadores y mano de obra. Los diversos grupos africanos iniciaron un proceso de intercambio cultural y desarrollaron una solidaridad étnica que resultaba necesaria en su condición de marginados. Fueron este intercambio y esta solidaridad los que die-

people of their culture and identity with the aim of better exploiting them and using them to exploit available natural resources. Deculturation implies a distancing from important cultural elements in a group’s everyday life, such as original names, sexual patterns, diet, types of lodging and clothing styles. It also leads to separating them from their music and religion, and involves the compulsory adoption of an alien language and external modes of conduct.

2. Post-slavery (from the abolition, around 1820, onwards)
During this period, there was a massive migration of newly-liberated slaves from the countryside to the cities, where they started participating in a socioeconomic space that, although limited, allowed them to sustain themselves and accumulate some capital for the first time. This generated in them a sense of belonging to the Caribbean, a physical and geographical area, and to expect a safe future within the nation. As a result, the period produced a bon-

ron lugar a la consolidación de las principales religiones afrocubanas. Este proceso de integraciones funcionales creó un sentido compartido de angustia y socialización, a través de la identidad económica común de los africanos, ya fueran esclavos o libertos marginados. Por otro lado, en las plantaciones se practicó también un proceso de “aculturación”: un esfuerzo consciente por despojar a un grupo de seres humanos de su cultura e identidad, con el fin de explotarlos mejor y utilizarlos para aprovechar los recursos naturales disponibles. Desculturación implica tomar distancia de importantes elementos culturales de la vida cotidiana de un pueblo, tales como nombres originales, patrones sexuales, dieta, estilos de vivienda y atuendos. Conlleva también la supresión de su música y religiones, así como el hecho de obligarlos a adoptar un lenguaje ajeno y modalidades externas de conducta.

1. La época posterior a la esclavitud (empezando por su abolición, aproximadamente 1820)
Este período se caracteriza por el tránsito del campo

ding socio-religious consciousness that gave factual powers an advantage over the individual, who was perceived to be at the service of the group.

This collective consciousness originated with the establishment of the region’s main religious systems (like Palo Monte, Santería, Arará and Abakuá), and of organizations such as the Cabildos de Nación and some secret societies reproducing African social organizations that used to have a similar function. The *cabildos* were organized along ethnic, religious or linguistic lines, and resulted from an empathic and historical affiliation between several ethnic and cultural groups, but it must be noted that they also served as mechanisms of deculturation. Transplanted and displaced African cultures developed a religious and philosophical system with a strong and highly performative esthetic component involving music, drama, literature and visual arts. From that starting point, a series of myths and ritual practices provided a framework for new concepts about existence, life and death, social organization, history and

a las ciudades de los esclavos recién liberados, y por su participación en un espacio socioeconómico en particular que, aunque bastante limitado, les permitió sostenerse a base de acumular capital por primera vez. Esto generó un sentido de pertenencia al Caribe, un lugar físico y geográfico, y a percibir un futuro seguro dentro de la nación. En este período se creó una conciencia social-religiosa como una forma de unión, y también como un ámbito donde los poderes tenían una ventaja con respecto a la persona al servicio del grupo. Esta conciencia de grupo surgió por primera vez con el establecimiento de los principales sistemas religiosos (como Palo Monte, Santería, Arará y Abakuá), y de organizaciones como los Cabildos de Nación y las sociedades secretas, que reproducen a organizaciones sociales africanas que habían tenido una función similar. Los cabildos, organizados a lo largo de líneas étnicas, religiosas o lingüísticas, son resultado de la afiliación simpática e histórica entre estos grupos étnicos y culturales variados, pero también operaron como mecanismos de desculturación.

the gods. Visual language, for example, keeps a ritual and referential character that may be observed in “*firmas*” or sacred writings. These function as means for reproducing religious and philosophical knowledge. Such graphic representations take the form of pictograms that include figurative elements (like moon, serpent, woman, sun and skeleton) and geometric symbols (among them, squares, spirals, circles and arrows). This visual language also incorporates tridimensional objects that form part of a ritual context and contain symbolic elements evoking the strength of nature. They also signal the links between believers and these cosmological representations and manifestations.

Written literature gleaned ritual procedures and cosmogonies (notebooks of celebrants known as *paleros* and *babalawos*), thus establishing a direct relationship with religious oral traditions. It is a documentary source of cultural memory, registering episodes about the origin of kingdoms and cities, wars, ethical systems, the relationship between the indivi-

Las culturas africanas trasplantadas y dislocadas desarrollaron un sistema religioso y filosófico con un fuerte componente estético performativo, que incluye música, teatro, literatura y artes visuales. A partir de ahí, una serie de mitos y prácticas rituales proporcionan un marco para nuevos conceptos de existencia, el origen de la vida y la muerte, la organización social, la historia y los dioses. Por ejemplo, el lenguaje visual conserva su carácter ritual y referencial, que se puede ver en las “firmas” o escritura sagrada que funcionan como medio para la reproducción del conocimiento religioso y filosófico. Estas representaciones gráficas son pictogramas e incorporan elementos figurativos (como luna, serpiente, mujer, sol y esqueleto), junto con símbolos geométricos (entre ellos, cuadrados, círculos y flechas, espirales). Este lenguaje visual también contiene objetos tridimensionales que forman parte de un contexto ritual. Estos contienen elementos simbólicos, que evocan la fuerza de la naturaleza, y son también indicadores de los vínculos entre los creyentes y estas representaciones y manifestaciones cosmológicas.

dual and the community, and visions on the world and nature.

In everyday language, cultural influences can be detected in the textual appropriation of voices that come from African tongues (with altered pronunciation). There are, for example, certain rhetorical forms, such as “*Oye-oye-oye, ve(n) acá*” (“Hear-hear-hear, come hither”), used for communicating something confidential; “*Mira-mira-mira! ¡Qué bárbaro, tú!*” (“Looka here-looka here-looka here! You’re something, man!”), preceding a comment on any subject, or “*Okondo, lazo, lazo, lazo Boco*” (“Okondo, lasso, lasso, lasso, Boco”), a formula for invoking the *ireme* (in abakuá tradition, a mythical or spiritual figure generally represented, in a negative manner, as a *diablito* or little devil).

A VISUAL LANGUAGE

There are some problems related to visual language. I will proceed to briefly discuss some instances, although many of these artists deserve a more extensive study, since they have

La tradición literaria escrita recogió procedimientos rituales, así como cosmogonías (las libretas o cuadernos de los paleros y babalawos), por lo que se relaciona directamente con la tradición oral religiosa, ya que es también una de las fuentes documentales de la memoria cultural, que registró pasajes sobre el origen de reinos y ciudades, las guerras, el sistema ético, la relación entre el hombre y su comunidad, y su visión del mundo y la naturaleza. En el lenguaje cotidiano, las influencias culturales se pueden ver en la incorporación textual de vocablos en lengua africana (con la pronunciación transformada). Por ejemplo, hay ciertas formas retóricas, tales como: “Oye-oye-oye, ve(n) acá”, que se usa cuando se necesita comunicar algo confidencial. Por su parte, “Mira-mira-mira! ¡Qué bárbaro, tú!” se utiliza para comentar sobre cualquier tema, y “Okondo, lazo, lazo, lazo Boco” es la fórmula para llamar al “ireme” (figura mítica o espiritual en la tradición abakuá, generalmente representada de forma negativa como un “diablito”).



photography: Denise Lugo

made a significant contribution to 20th-century art. In discussing the problematics of African cultures within Cuban art, we must start by recognizing that a basic African element is part of the intercultural substratum of the whole Caribbean basin, and that it manifests itself in some specific content areas.

In this instance, I will outline three of the main subjects that have a direct bearing on the oeuvre of Carlos Luna: ethnological representations; entrancement and contagion, and the chronicles of memory –especially because his works cannot be easily classified within any of these categories. Their fluidity prevents us from placing them exclusively within the esthetic and conceptual coordinates that I will now describe. And it must be said that this is something that the artist shares with several other Cuban creators, although the process of “creative fluidity” as a paradigm and artistic praxis is more evident in Luna’s production. **Ethnological art** has two significant components:

LENGUAJE VISUAL

Hay problemas relacionados con el lenguaje visual. Voy a discutir brevemente algunos ejemplos, aunque muchos de estos artistas merecen un análisis más extenso debido a su contribución al arte del siglo XX. Para discutir la problemática de las culturas africanas en el arte cubano contemporáneo, debemos reconocer que el primer elemento africano es parte del sustrato intercultural de todo el Caribe y se manifiesta en áreas específicas de contenido.

En esta ocasión, voy a delinear tres áreas principales que tienen relación directa con la obra de Carlos Luna: representaciones etnológicas; trance y contagio, y las crónicas de la memoria, sobre todo porque su producción no puede clasificarse de forma simple en ninguna de estas categorías. Su fluidez nos impide ubicarla dentro de las coordenadas estéticas y conceptuales que describo a continuación. Creo que este es un fenómeno compartido por varios artistas cubanos, aunque el proceso de “creatividad fluida” como paradigma y praxis artística es mucho más evidente en el corpus de Luna.

1. Ethnic visualizations. This refers to the presence of African elements in the origins of Cuban culture and what we may call the “Cuban cultural imaginary”, which runs from José Martí to the present. The influence of African cultures is more clearly appreciated in paintings and sculptures, drawings and prints of several important artists. These representations frequently recreate a mythology that has been preserved in oral and local traditions. They were developed by artists such as Víctor Manuel, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Carlos Enríquez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Agustín Cárdenas, Manuel Medive, Roberto Diago, Wifredo Lam (in his iconic, “La jungla” – “The Jungle”), and Roberto Diago (in “Mujer”). The latter uses an expressionist language echoing forms and colors originally developed by grandfather Diago, and also explored by contemporary artist Roberto Diago (grandson) in “La energía del mundo” (“The World’s Energy”). We are dealing here with a neo-baroque imaginary, as Lezama Lima would call it. It is full, saturated, a perfect example of Cuban *horror*

Arte etnológico tiene dos componentes significativos:

1. Visualizaciones étnicas. Esto se refiere a la presencia de las culturas africanas en los orígenes de la cultura cubana y lo que podríamos llamar el “imaginario cultural cubano”, que va desde Martí hasta la actualidad. La influencia de las culturas africanas se puede ver de manera más evidente en las representaciones pictóricas y escultóricas, el dibujo y la obra gráfica de varios artistas importantes. Estas representaciones generalmente se caracterizan por recrear la mitología contenida en la tradición oral y vernácula. Las desarrollaron artistas como Víctor Manuel, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Carlos Enríquez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Agustín Cárdenas, Manuel Medive, Roberto Diago, Wifredo Lam (en su obra emblemática, “La jungla”), y Roberto Diago (en “Mujer”). Este último ejemplo demuestra el uso del lenguaje expresionista, citando formas y colores explorados inicialmente por Diago abuelo y también desarrollados por el artista contemporáneo Roberto Diago (nieto) en su obra “La energía del mundo”.

vacui, characteristic of ritualistic spaces but reinterpreted through pictorial language. Other artists that may help us better to understand this subject are Jesús Rivera (“Ogun-Changó” and “La Virgen del Cobre”), Belkis Ayón (“Mi corazón” – “My Heart”– and “Te amo” – “I Love You”) and Elio Rodríguez (“La jungla” – “The Jungle” –, “Pareja en el solar” – “A Couple at the Estate”– and “Bodegón” – “Still Life”).

2. Visual poetry. It deals with the ways in which transplanted African cultures were synthesized and became points of reference within the Cuban context. In other words, African cultures constitute themselves into an expressive factor with a thematic and allusions that allow us to identify the typological elements, the philosophical content and the cosmological visions of Afro-Cuban religions. Examples abound: José Bedia. Ricardo Rodríguez Brey, María Magdalena Campos Pons, Santiago Rodríguez Olazábal, Manuel Mendive, Marta María Pérez, Luis Gómez-Anderes Montalván, Juan Francisco Elso Padilla (“Hacha de Changó” – “Changó Ax” –

Se trata de un imaginario definitivamente neo-barroco, diría Lezama Lima: lleno, repleto, ejemplo perfecto de nuestro *horror vacui*, característico de los espacios rituales, pero reinterpretado a través del lenguaje pictórico. Otros artistas que pueden ayudarnos a comprender mejor este tema son Jesús Rivera (“Ogun-Changó” y “La Virgen del Cobre”), Belkis Ayón (“Mi corazón” y “Te amo”) y Elio Rodríguez (“La jungla,” “Pareja en el solar” y “Bodegón”).

2. Poesía visual: Se refiere a las formas en que se sintetizaron las culturas africanas trasplantadas y se convirtieron en textos de referencia en el contexto cubano. En otras palabras, las culturas de África constituyen un factor expresivo, cuya temática y referencias nos permiten reconocer los elementos tipológicos, el contenido filosófico y las visiones cosmológicas de las religiones afrocubanas. Los ejemplos abundan: José Bedia. Ricardo Rodríguez Brey, María Magdalena Campos Pons, Santiago Rodríguez Olazábal, Manuel Mendive, Marta María Pérez, Luis Gómez-Anderes Mon-

and “Pájaro que vuela sobre América” – “A Bird Flying Over America) and Belkis Ayón (“¿De dónde eres tú?” – “Where Are You From?”).

Entrancement and contagion is the second space to be outlined. Its most important concern is what we might call the material world’s instrumentalism. It occurs when an artist adopts mechanisms and systems for representing objects based on Afro-Cuban religions. In these cases, the creator also embraces their sense of ritual, their materialism and their conceptual metaphoric character. Among the artists exemplifying this are: Juan Francisco Elso Padilla (“La serpiente y el maíz” – “Maize and the Serpent”), Ana Mendieta, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedia, Luis Gómez, Geysel Capetillo (“Recurrencia (Fragmento)” – “Recurrence (Fragment)”), José Ángel Vincench y Andrés Montalván (“El dulce encanto de la vida” – “The Sweet Enchantment of Life”).

The chronicles of memory. Its main component is what I consider to be a kind of artistic prac-

talván, Juan Francisco Elso Padilla (“Hacha de Changó” y “Pájaro que vuela sobre América”) y Belkis Ayón (“¿De dónde eres tú?”).

Trance y contagio es la segunda área a delinear. Aquí, la problemática más importante es lo que podría llamarse el instrumentalismo del mundo material, que ocurre cuando un artista adopta mecanismos y sistemas para la representación de objetos a partir de las religiones afrocubanas. En estos casos, adopta también el sentido del ritual, el materialismo y el carácter conceptual metafórico. Lo ejemplifican Juan Francisco Elso Padilla (“La serpiente y el maíz”), Ana Mendieta, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedia, Luis Gómez, Geysel Capetillo (“Recurrencia. (Fragmento)”), José Ángel Vincench y Andrés Montalván (“El dulce encanto de la vida”).

Crónicas de la memoria. Tiene como componente principal lo que considero un tipo de práctica artística de reflexión filosófica. El trabajo artístico está orientado

al abordar cuestiones relativas a la condición humana, analizando el mundo a través del conocimiento y las nociones de una realidad determinada por el pensamiento mágico-realista y la morfología artística de las tradiciones religiosas mitológicas afrocubanas. Ejemplos: José Bedia, María Magdalena Campo Pons, Manuel Arenas, Juan Francisco Elso Padilla (“El poder de la guerrilla”). Este tipo de trabajo ejemplifica el arte como un proceso de aprehender el mundo, como una mejora espiritual igual a la de las prácticas rituales de las religiones afrocubanas. También busca un estado mágico de comunión espiritual con el mundo, a través de la utilización ritual de los consejos de guerra. Entre sus elementos están la sangre, el barro, la madera, los objetos personales, la pimienta, la tela, la arena volcánica, la cera y los espejos. Lo ejemplifican Belkis Ayón (“Reivindicado”), Andrés Montalván (“Noble corazón y “Límite invisible”) y Luis Gómez (“Bad Fundación”).

Este tipo de trabajo ejemplifica el arte como un proceso de aprehender el mundo, como una mejora espiritual igual a la de las prácticas rituales de las religiones afrocubanas. También busca un estado mágico de comunión espiritual con el mundo, a través de la utilización ritual de los consejos de guerra. Entre sus elementos están la sangre, el barro, la madera, los objetos personales, la pimienta, la tela, la arena volcánica, la cera y los espejos. Lo ejemplifican Belkis Ayón (“Reivindicado”), Andrés Montalván (“Noble corazón y “Límite invisible”) y Luis Gómez (“Bad Fundación”).

THE WORKS OF CARLOS LUNA

Carlos Luna adheres to very concrete criteria regarding pictorial language, and these criteria must be understood by using specific examples taken from his artistic trajectory. His conception of a hierarchical and orderly reality allows him to attain an absolute existence of spiritual achievement. His insights spring from the knowledge possessed by the initiates of the Secrets of Ifá and by the Olwos –Babalawo-Yoruba priests. In this way, the cosmogony that Carlos strives to reproduce is a reflection of a certain knowledge, or, better yet, of the notion of a certain knowledge. The artist considers “empiric” reality as something of an approximation to a pre-written absolute, formalized and made evident in the Yoruba system of divination known as the Rule of Ifá. Yet, Luna believes that this system per se cannot achieve “absolute reality”, since only the individual, through his or her own personal decisions and his or her sense of responsibility towards him/herself will give it its full greatness. The just greatness of Yoruba cults lies in

LA OBRA DE CARLOS LUNA

Carlos Luna tiene criterios muy concretos sobre el lenguaje pictórico, que deben ser entendidos a través de ejemplos puntuales a lo largo de su trayectoria artística. Su concepción de la realidad jerárquica y ordenada le permite alcanzar una existencia absoluta de realización espiritual. Su sabiduría está contenida en la de los conocedores de los Secretos de Ifá y los olwos, sacerdotes babalawos yorubas. De este modo, la cosmogonía que Carlos busca reproducir es el reflejo de un saber o, mejor aún, de la noción de un saber. Para el artista, la realidad “empírica” es una especie de aproximación a un absoluto pre-escrito y formalizado de manera evidente en el sistema de adivinación yoruba conocido como Regla de Ifá. No obstante, Carlos Luna cree que este sistema no llega a completar una “realidad absoluta”, pues solo el individuo, a través de sus decisiones personales y su sentido de responsabilidad vital para consigo mismo, le dará grandeza. La grandeza justa de los cultos yorubas es el respeto al libre albedrío. Ellos no juzgan, únicamente indican.

having respect for free will. They cannot judge; they only signal.

In this sense, reality is presented as something absolute that aims at achieving the individual’s spiritual emancipation, which can only be reached through diverse esthetic and conceptual coordinates. Carlos’ works may be conceived to exist between the praxis and the experience of a religious system devoted to generating knowledge, just as Ifá’s divinatory tradition in Yoruba cults does. It is a creative-technical process imbued by Western academic art, with quasi-humorous and critical graphic references to a social and cultural reality. Luna characterizes such reality as a sensual one, defining Mexican and Cuban local cultures. It is thus that the creation of pictorial images may be considered the artist’s utterance that more closely gets to formulating a conception of “reality”. Luna believes that pictorial images are more than mere approximations to the material object that they mirror or depict. He doesn’t conceive of material objects as existing in a

En este sentido, la realidad se presenta como algo absoluto y tiene el fin de lograr la emancipación espiritual del individuo, que solo puede ser alcanzada a través de coordenadas estéticas y conceptuales diversas. La obra de Carlos se concibe entre la praxis y la experiencia de un sistema religioso de creación de conocimiento, como la tradición adivinatoria de Ifá de la religión yoruba. Se trata de un proceso creativo-técnico del arte académico occidental, con referencias gráficas cuasi-humorísticas y críticas de una realidad social y cultural a la que Luna caracteriza como una realidad sensual que define las culturas vernáculas en Cuba y México. Por lo tanto, la creación de imágenes pictóricas puede considerarse como la enunciación del artista que se encuentra más próxima a formular una concepción de la “realidad”. Luna cree que las imágenes pictóricas son más que una aproximación al objeto material que imitan o refieren. Para él no existen objetos materiales en un contexto social único: solo existen experiencias, memorias, emociones en contextos múltiples, para-

unique social context. Instead, there are only experiences, memories, emotions in multiple, parallel and alternative contexts. Therefore, from the Yoruba conceptual point of view, derived from Ifá knowledge, there are only “moral archetypes, behavioral rules, social order and spiritual emancipation”, whereas, within the Western context, attention is bestowed on esthetic preconditions of pleasure, beauty and perfection.

It is thus that the language of Luna’s paintings becomes a continuous exercise of approximation and proximity between two realities and temporal spheres determined by contemporary society and living. The (conceptual) notion of reality exists as a possible balance between one dimension methodically outlined on Ifá’s procedures –known as *odduns*– as a conceptual “reality” of a religious nature, on the one hand, and a dimension charted by ethical precepts typical of (and typified by) modern Western culture, on the other. This leads to Luna’s paintings becoming multiple points of entry to a much more complex reality –double,

lelos y alternativos. Por consiguiente, desde el punto de vista conceptual yoruba, a través del conocimiento de Ifá, solo existen “arquetipos morales, normativas de conducta, orden social y emancipación espiritual”, mientras que, en el contexto occidental, se presta atención a los presupuestos estéticos de placer, belleza y perfección.

Por lo tanto, el lenguaje de la pintura de Luna se convierte en un ejercicio continuo de acercamiento y proximidad entre dos realidades y temporalidades determinadas por la sociedad y el vivir contemporáneos. La noción de realidad (conceptual) existe como contrapartida posible, por un lado, entre una dimensión delineada metódicamente en los *odduns* de Ifá como una “realidad” conceptual religiosa, y en otra definida por preceptos éticos típicos de (y tipificados por) la sociedad moderna occidental. Esto lleva a que las pinturas de Luna se conviertan en múltiples puntos de entrada a una realidad mucho más compleja –doble, dialéctica, jerárquica– y dejen de ser imágenes con cualidades que pueden ser usadas para construir una realidad

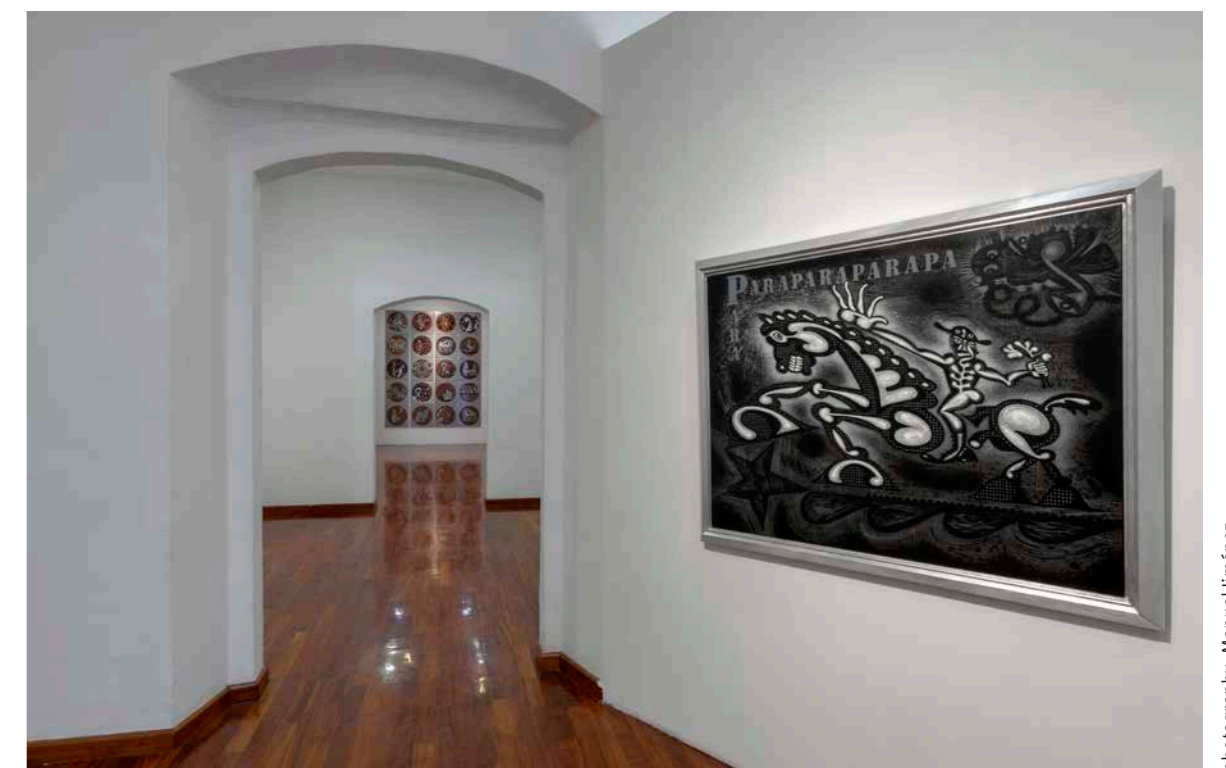
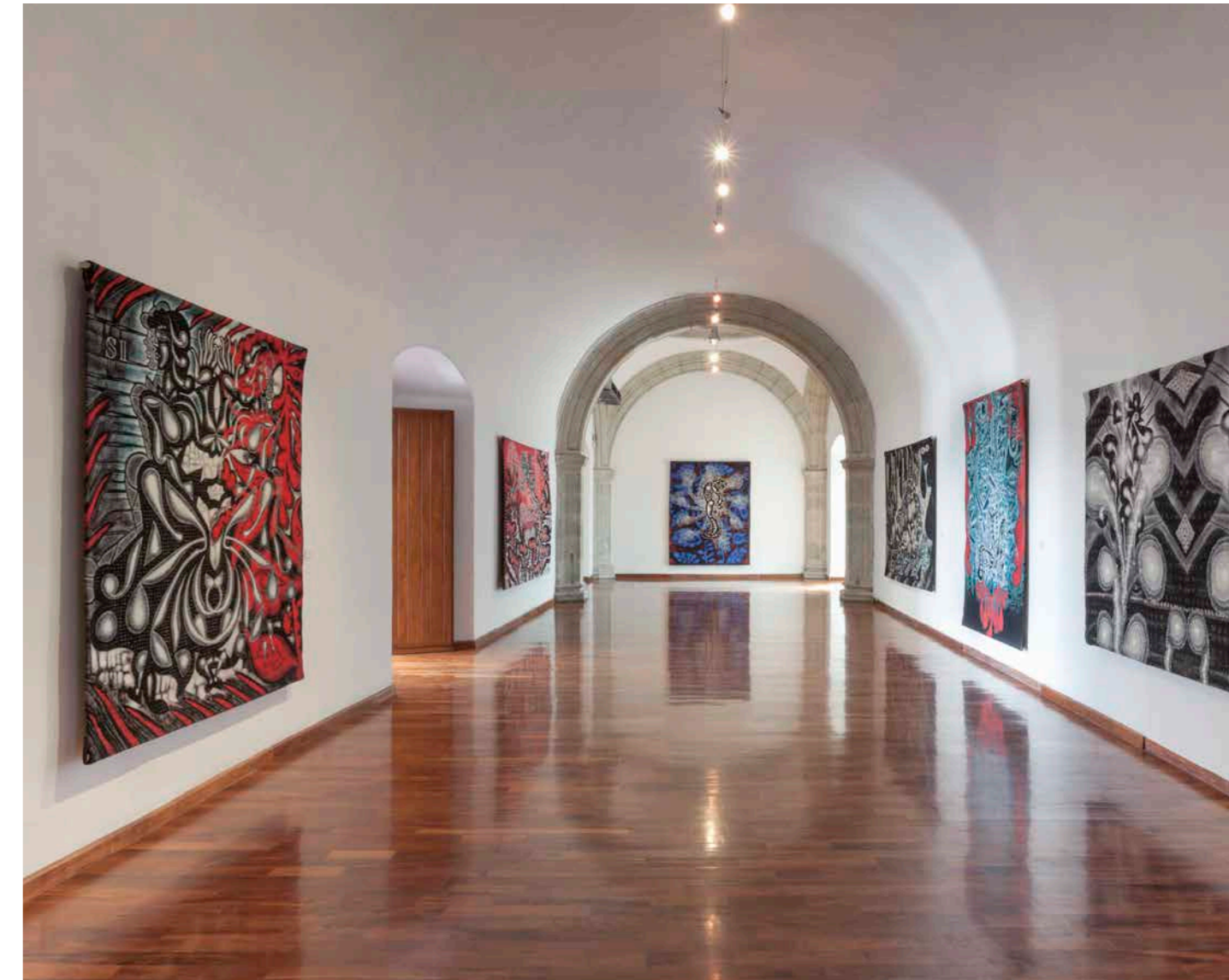
dialectic, hierarchical–, and stop being images with certain qualities that might be used to construct a reality opposed to the one represented by the image. They are the equivalent of Buddhist mandalas, veritable pictorial mantras. Among the objects thus handled by Luna we might mention tables, cocks and *guajiro* field workers.

Unlike Plato, Carlos Luna does not reject pictorial imitation based on visual illusionism. In his case, the element that determines and characterizes the painting’s language is not an optical experience devoid of “truth”. As I mentioned earlier, his notion of reality is a point of entry, a gaze, a window into knowledge paradigms and diverse cultural realities.

In Luna’s gazes, we find the simultaneous effect of Western esthetic codes present in the language of painting, such as plays with lights and shadows, a resourceful use of perspective, complex compositions, color combinations suggesting quasi iconographic forms –typical of abstract painting–, and of ethical and philosophical-spiritual principles sketched by Ifá

opuesta a la que representa la imagen. Equivalen a los mandalas budistas, verdaderos mantras pictóricos. Algunos ejemplos de objetos tratados de esa manera por Luna, los proporcionan la mesa, el gallo, el guajiro. A diferencia de Platón, Carlos Luna no rechaza la imitación pictórica fundamentada en el ilusionismo visual. En su caso, lo que determina y caracteriza el lenguaje de la pintura no es una experiencia óptica desprovista de “verdad”. Como comenté anteriormente, la noción de realidad es un punto de entrada, una mirada, una ventana hacia paradigmas de conocimiento y realidades culturales diversas.

En las miradas de Luna operan, de manera simultánea, desde presupuestos estéticos occidentales presentes en el lenguaje de la pintura, como juegos de luces y sombras, uso ingenioso de la perspectiva, composiciones complejas, combinaciones de colores con sugerencias formales cuasi iconográficas, típicas de la pintura abstracta, hasta presupuestos éticos y filosófico-espirituales esbozados en la literatura y exégesis religiosa yoruba de Ifá o en el saber popular vernáculo.



Yoruba literature and religious exegesis, or in local popular knowledge. In this respect, the notion of “gaze” is much more than a suggestion or an arbitrary evocation, an inspired and illusory perception of reality, and it is certainly not a counterbalance of the reality it represents. In Carlos Luna’s case, the sense of perception is not driven towards understanding reality as experience and optical translation. Rather, his perception is characterized by a complete adhesion to conceptual notions that correspond, not so much to an external or imagined reality, but to an intentional creation with solid cultural foundations and a unique (or unifying) artistic sensibility. We might conclude that Luna’s artistic creativity incorporates a “visual imagination” that makes us feel a different attitude, a certain awakening of symbolic meaning associated with the artistic act. Just like in “El gran mambo” (“Big Mambo”), Luna insists in narrating a personal history that becomes a chronicle and does not depend on sensorial impressions. The artist tries to arti-

culate a poetics not wholly related to the world of impressions. The elements depicted in this work –such as eyes, scissors, knives, open mouths, shoes, legs, flowers, cocks, coffee pots, genitalia, telephones, hands, a Yoruba deity (Elegbá), airplanes and verbal supplements– are not mere physical and optical references to such objects, but rather a way of renaming them. This is related to the fact that Ifá’s power resides on the tongue, on the power of renaming things, of restoring a soul to them. There are other works that exemplify this symbolic narrative, among them “The Pinnngas” (2016), “Black Bite” (2013), “Encuentro nocturno” (“Night Encounter”, 1999), “Es tarde, ya me voy” (“It’s Late, I’m Leaving”, 2004), “Uff” (2007), “Hello, guajira” (2008), “La cosa negra” (“The Black Stuff”, 2008) and “Empingated” (2008). Luna believes that these objects possess a certain autonomy, and their depictions deliberately allow us to gaze at the other side of representation and see them in a different light, as symbols evoking personal memories and

Por ende, la noción de “mirada” es mucho más que una sugerencia o evocación arbitraria, perspectiva ilusionada e ilusoria de la realidad, y tampoco es una contrapartida de la realidad que representa. En el caso de Carlos Luna, el sentido de la percepción no está encaminado a un entendimiento de la realidad como experiencia y traducción óptica. Más bien, su percepción se caracteriza por una adhesión completa a nociones conceptuales que corresponden, no a una realidad externa o imaginada, sino a una creación intencionada, con fundamentos culturales concretos y sensibilidad artística única, o unitiva. Podríamos concluir que la creación artística de Luna considera una “imaginación visual” que nos hace sentir una actitud diferente, un tipo de despertar del significado simbólico asociado al acto artístico. Tal como ocurre en la pieza “El gran mambo”, Luna insiste en narrar una historia personal, que se transforma en una crónica y no depende de impresiones sensoriales. Luna intenta articular una poética que no está completamente relacionada con el mundo de las

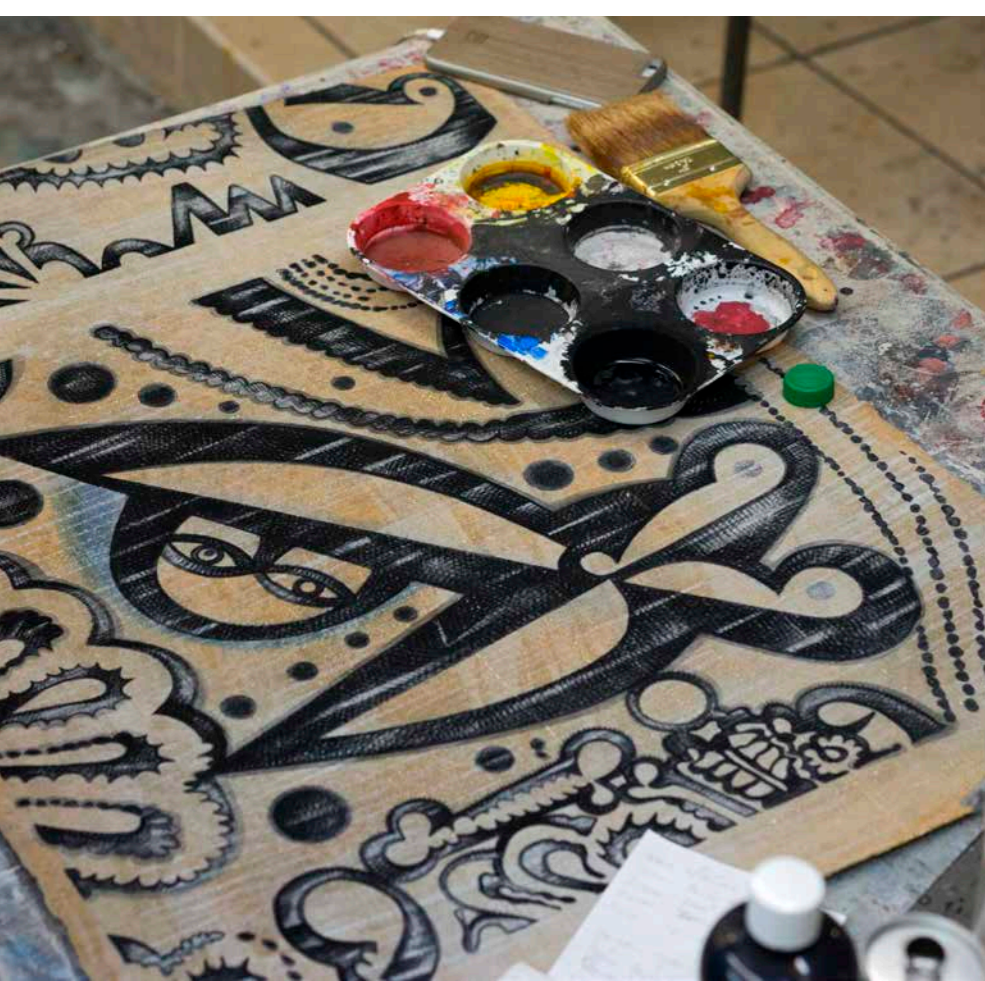
impresiones. Los elementos representados en esta pieza, como ojos, tijeras, cuchillos, bocas abiertas, zapatos, piernas, flores, gallos, cafeteras, genitales, teléfonos, manos, una deidad yoruba (Elegbá), aviones, y suplementos verbales, entre otros, no son meras referencias físicas y ópticas a estos objetos, sino más bien renombramientos. Esto se relaciona con el hecho de que el poder de Ifá está en la lengua, en renombrar las cosas, en volver a dotarlas de alma. Otras obras hacen eco de esta narrativa simbólica, entre ellas, “The Pinnngas” (2016), “Black Bite” (2013), “Encuentro nocturno” (1999), “Es tarde, ya me voy” (2004), “Uff” (2007), “Hello, guajira” (2008), “La cosa negra” (2008) y “Empingated” (2008). Luna cree que estos objetos retienen cierta independencia, y sus imágenes deliberadamente nos permiten mirar al otro lado de la representación, en tanto que símbolos evocativos de memorias y vivencias personales, y no como referencias físicas u objetos tangibles de nuestra realidad. Así, una máquina de coser no es una máquina de coser, sino una referencia al hogar, al

experiences, rather than as physical references or tangible objects existing within the realm of reality. Thus, a sewing machine alludes to home life and domestic spaces, while a grandmother symbolizes familial continuity and transcendence, and also filial love. Seeking the other side of representation means approaching things from a unique, personal and somewhat skewed perspective, so that the sewing machine can be viewed as a reference to mechanical recollection, the randomness of memory or the violence imposed by absurd sociopolitical circumstances. It may also allude to an act of recognition of memory, of our scattered remains, of the places we have emigrated to. In a similar fashion, the steam engine in “Robo-ilusión” (“Rob-Illusion”, pp. 50-51) evokes a nostalgic past, a yearning for childhood, and more indirectly the passage of time, the act of judging things from the distance imposed by time, and travel as a metaphor. Accordingly, the airplane in “Muerto en vida” (“Living Dead”, 2004) stops being a symbol and becomes an ontological reflection on the

espacio doméstico, mientras que la abuela es símbolo de la continuidad y trascendencia de la familia y, en última instancia, del amor filial. El otro lado de la representación es sobre todo una aproximación desde un punto único, personalísimo, desde una perspectiva algo incómoda. De tal manera, la máquina de coser puede hacer referencia al acto mecánico de recordar, a la arbitrariedad de la memoria, a la violencia impuesta por circunstancias socio-políticas absurdas. También puede significar un reconocimiento de nuestra memoria, nuestros pedazos, nuestros fragmentos desperdigados, los sitios a donde emigramos. Lo mismo ocurre con la pieza del tren en “Robo-ilusión” (pp. 50-51), donde la locomotora evoca por una parte el pasado nostálgico, añorante de la infancia, y de forma más indirecta se refiere al pasar del tiempo, al acto de juzgar desde la distancia que impone el tiempo, al viaje como metáfora. En esta misma línea de pensamiento, el avión en “Muerto en vida” (2004) deja de ser un símbolo para convertirse en una reflexión ontológica sobre la pérdi-

loss of place, leaving one’s homeland and disappointment in the country where one was born. The airplane thus becomes a source of reflection on personal displacement and on the impotence felt before life’s conditions. For Luna, that kind of gaze is only attainable from the distance, from a sense of impossibility imposed by reflection, as something seen after the fact, constrained by its very framing and by the distance imposed by time. Other ontological works are “Horóscopo las estrellas” (“Horoscope the Stars”), “Leo” (2014), “Árbol grande, Guajiro yo” (“Big Tree, I Guajiro”, 2011), “Bruca manigua” (2004), “Isla sola” (“Lonely Island”, 2006) and “Aquella pinche circunstancia” (“That Wretched Circumstance”, 2007). “El gran mambo” (“Big Mambo”) tries to recreate reality as a personal “absolute”, almost interchangeable with those of other people. It is a kind of sublimation of a travelogue that chronicles a departure from Cuba in the 1980s, on to Mexico and to an eventual arrival at the United States in the new century. In this narrative context, transcendence implies self-explo-

da y partida de un lugar, y la desilusión del país natal. El avión se convierte así en un motivo de reflexión sobre la dislocación personal y la impotencia ante las circunstancias de la vida. Esta mirada es sólo posible para Luna desde la distancia, desde la imposibilidad que impone reflexión en sí misma, como algo *a posteriori*, limitado por el hecho de ver desde un encuadramiento y desde la distancia que impone el tiempo. Otras obras de carácter ontológico son are “Horóscopo las estrellas” (“Horoscope the Stars”), “Leo” (2014), “Árbol grande, Guajiro yo” (2011), “Bruca manigua” (2004), “Isla sola” (2006) y “Aquella pinche circunstancia” (2007). La pieza “El gran mambo” intenta reconstruir una realidad como “absoluto”, personal y cuasi intercambiable con otras personas. Esta obra es una especie de construcción sublime de una crónica de viaje desde Cuba en los años ochenta, pasando por México hasta su llegada y establecimiento en Estados Unidos de América, ya en este siglo. En este contexto narrativo, la transcendencia implica una autoexploración personal,



ration, getting to know oneself among a sea of transformations and encounters, using travel as a metaphor, insisting on ontological experience and processes of change, rather than on the physical sojourn.

It is difficult to ignore the intellectual transformation that takes place in Luna's works, and his intellectual attitude towards art, especially in his later stages, where experimentation becomes more evident. That is what happens in his tapestries, the skirt he designed for Daniela Gregis, and the metalwork that he produced in collaboration with Magnolia Editions

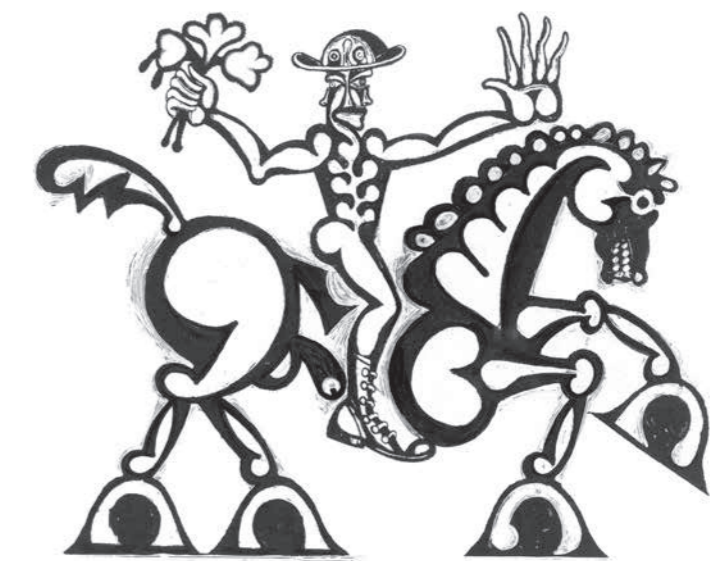
in California. The experimental bent is clearly visible and suggests new questions and new conceptual approaches referring to form as language structure. Within the subjects developed during this new experimental phase, the artist himself stands out. Luna becomes the focus point of his conceptual, political and spiritual concerns in an attempt at penetrating the mysteries of creating images and narrating diverse, parallel stories, woven by time and memory. Creation becomes the perpetual machine of a new being liberated by art. Made free by art.

conocerse a sí mismo en el devenir durante los cambios y crisis de encuentros, por medio de la metáfora del viaje, insistiendo en la experiencia y los procesos de cambios ontológicos, más que en el viaje físico. Es difícil ignorar la transformación intelectual evidente a lo largo de la obra de Luna, además de su actitud intelectual hacia el arte, sobre todo en su etapa más tardía, donde lo experimental toma un carácter más evidente. Así ocurre en sus tapices, la falda que diseñó para Daniela Gregis y el trabajo en metal producido en colaboración con el taller de experimentación Magnolia

Editions de California. Lo experimental es claramente visible y sugiere nuevas preguntas y nuevos focos conceptuales de atención, referidos a lo formal como estructura del lenguaje. Lo más importante en los nuevos temas dentro de esta etapa experimental es el artista en sí mismo. Luna deviene en centro de sus problemáticas conceptuales, políticas y espirituales en un serio intento de penetrar los misterios del acto de crear una imagen y narrar historias diversas, paralelas, entrelazadas por el tiempo y la memoria, como la máquina perpetua de un nuevo ser al que el arte libera. Lo hace libre.

◀ BIBLIOGRAPHY ▶

- Ⓢ Bozal, Valeriano (1996). *Los orígenes de la estética moderna*. Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Ⓢ Castellanos, Jorge e Isabel (1998). *Cultura Afrocubana*. Vol. 1, Miami, Universal, 1988.
- Ⓢ Deschamps Chapeaux, Pedro (1970). *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. Havana, UNEAC.
- Ⓢ Moreno Fragnals, Manuel (1964). *El Ingenio; Complejo Económico Social Cubano del Azúcar*, Vol. 1, Havana.
- Ⓢ _____ (2000). Class lecture. "The Spanish Caribbean, 1860-1940". Yale University. February 2.
- Ⓢ Thompson, Robert Farris (1984). *Flash of the Spirit. Afro-American Art & Philosophy*. New York, Vintage Books.
- Ⓢ _____ (1992). "Dancing Between Two Worlds, Kongo-Angola". *Culture and the Americas*. New York, Caribbean Cultural Center.
- Ⓢ _____ (1999). Class lecture. "New York Mambo: Microcosm of Black Creativity". Yale University. September 9.
- Ⓢ _____ (1999). Class lecture. "Communication from Afro-Atlantic". Yale University. September 23.







EL GRAN MAMBO, 6 piezas, 2006



Blue Flowers, 2013



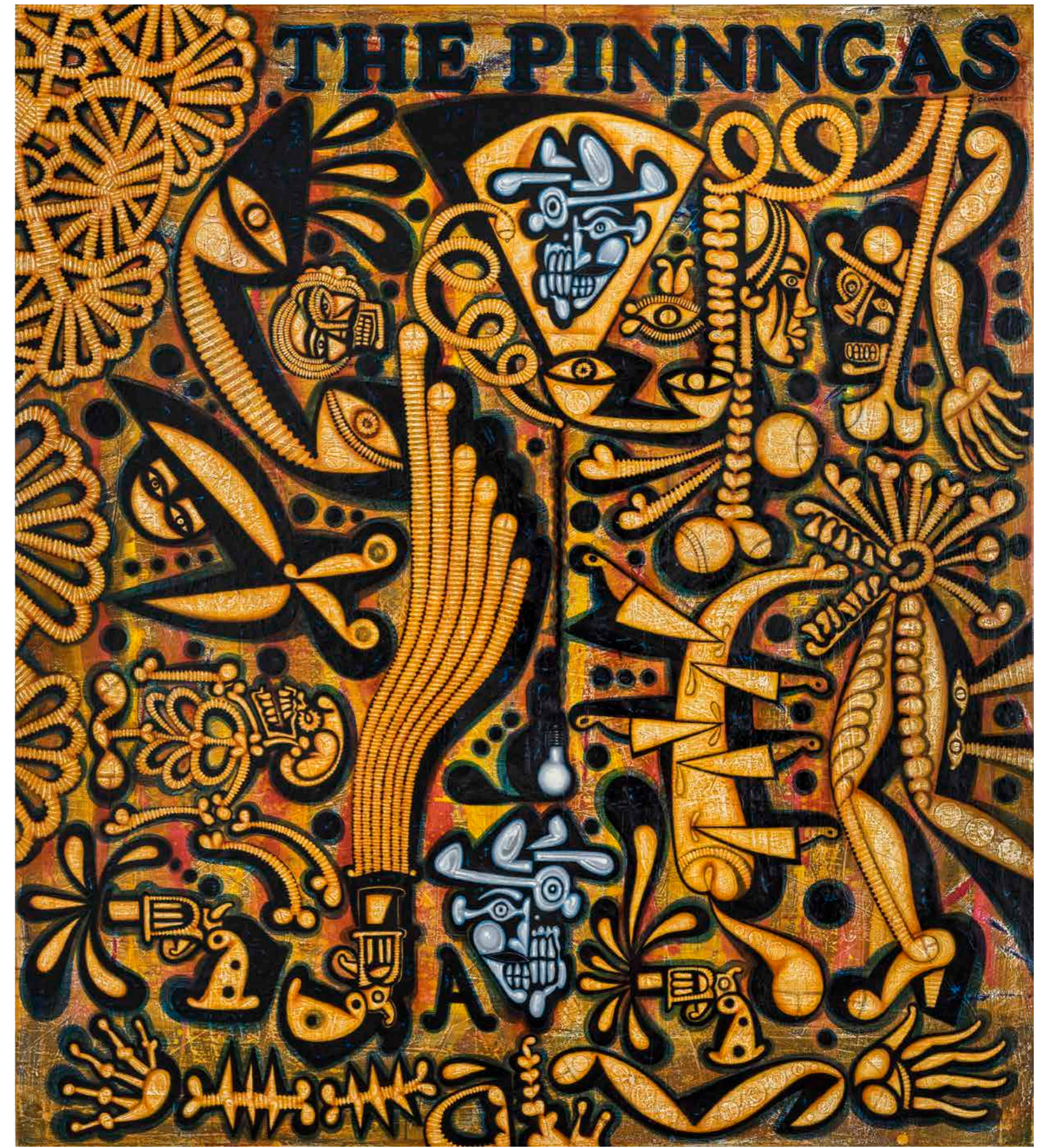
la mía, 2012



Horóscopo las estrellas, 2010

El Precioso, 2016





The Pinnngas, 2016





Scared Shitless, 2015



Mr. C. O. Jones, 2012



Robo-Lucion, 2015





UUM, 2013



The Coffee Table, 2013



Untitled, 2011



Papito Guapería, 2005





Leo, 2014



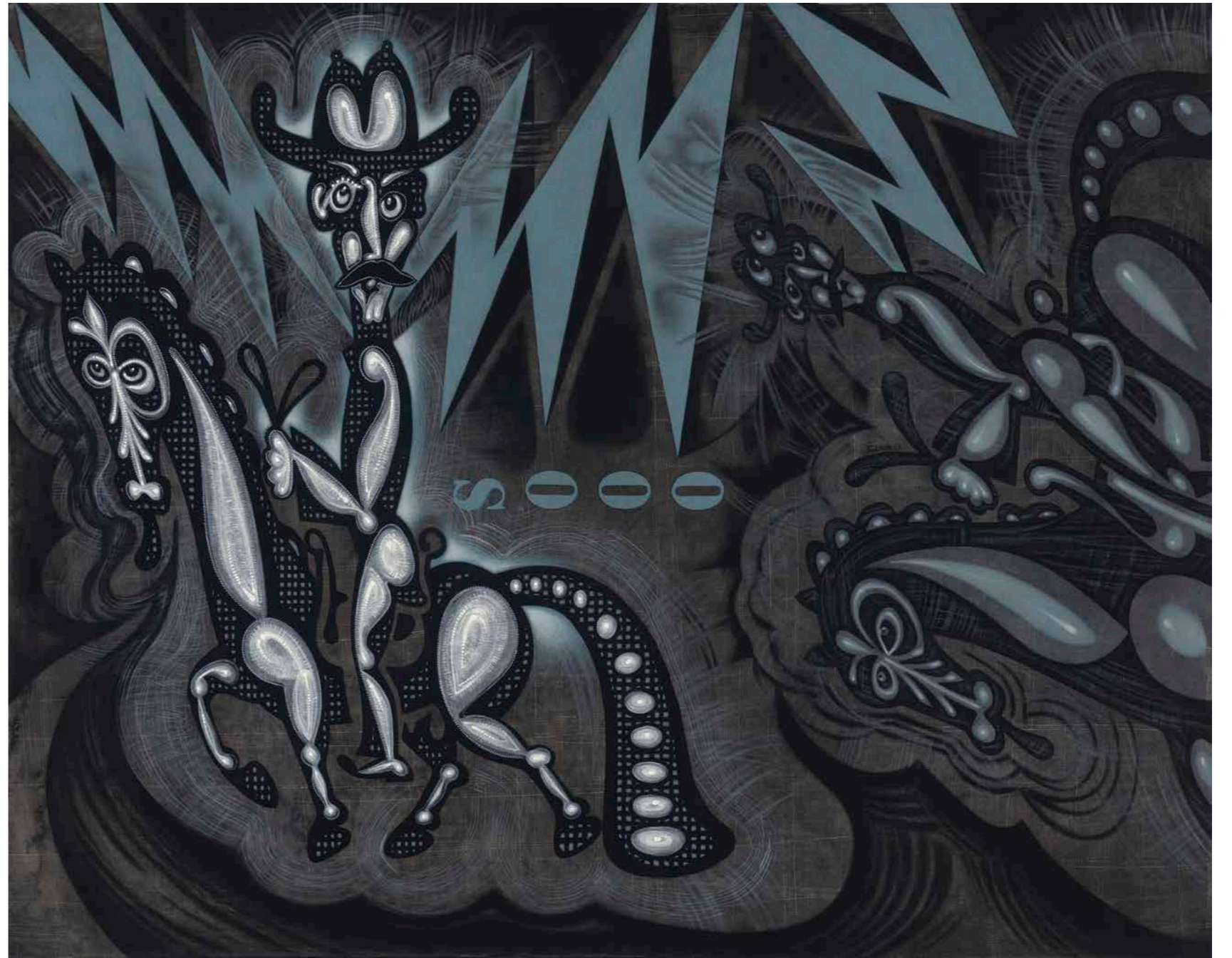
Grr-Miauu, 2015



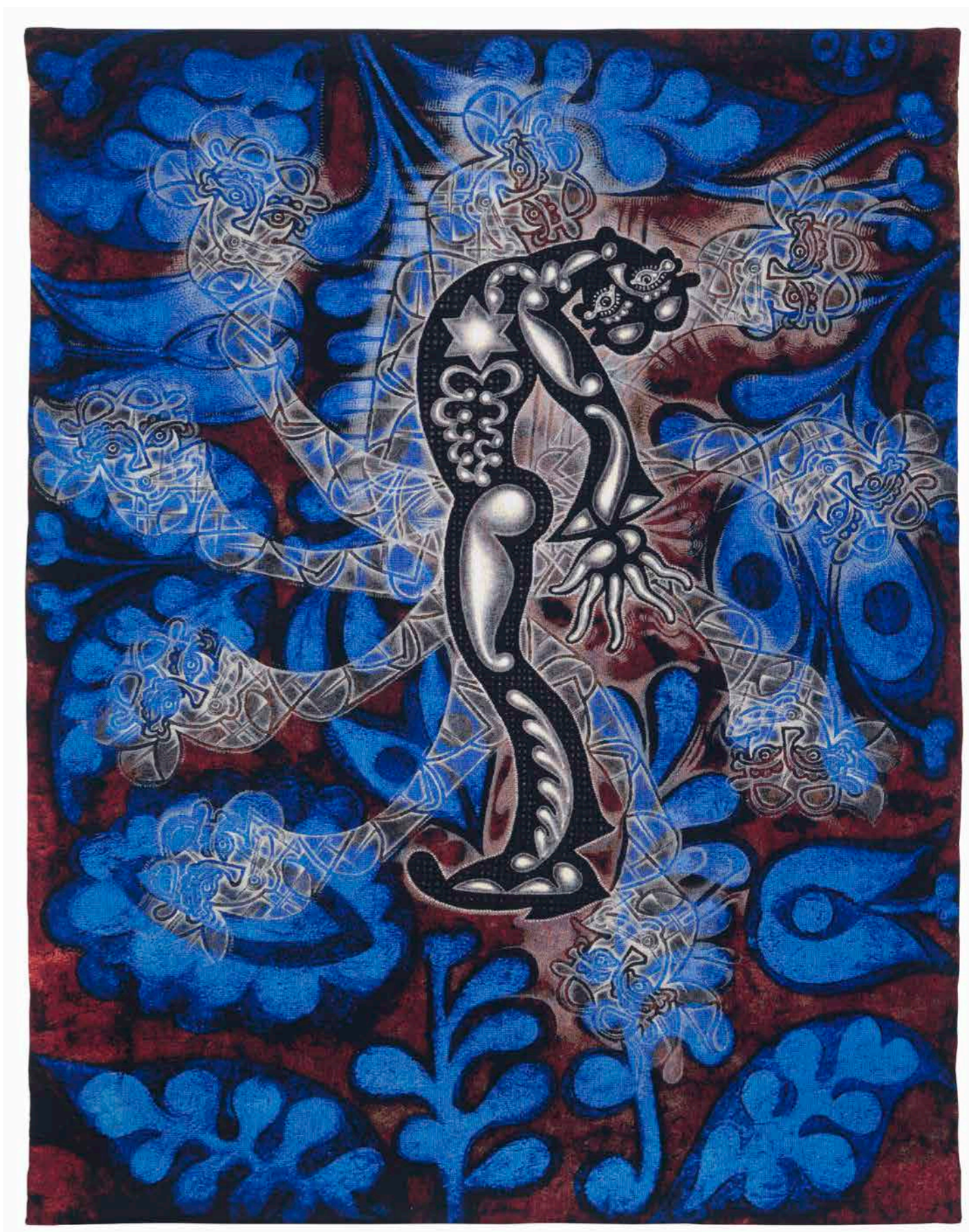
Black Bite, 2013



Para, para, para, 2014



Sooo, 2014



Dreamer, 2015



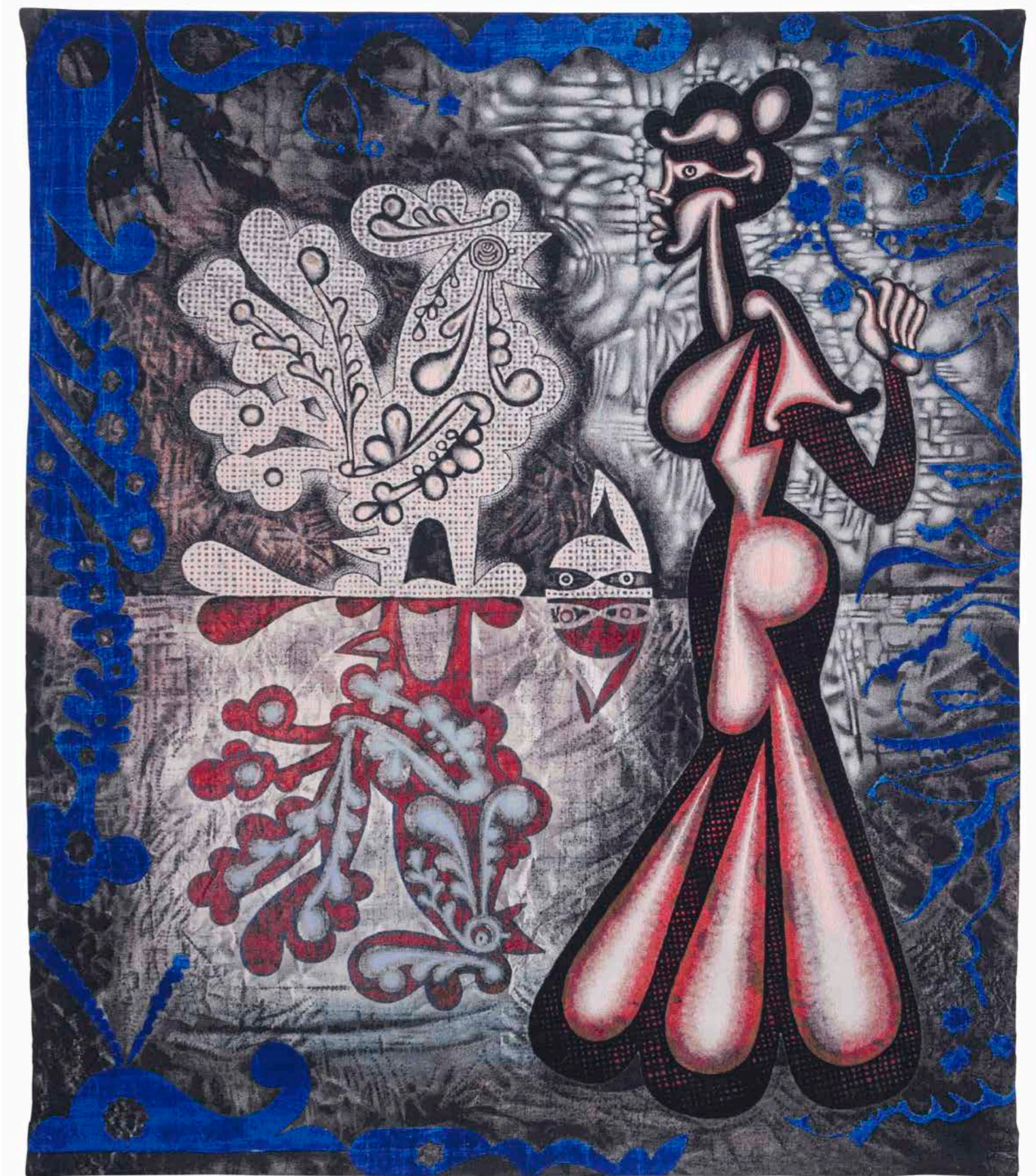
In the Garden, 2015



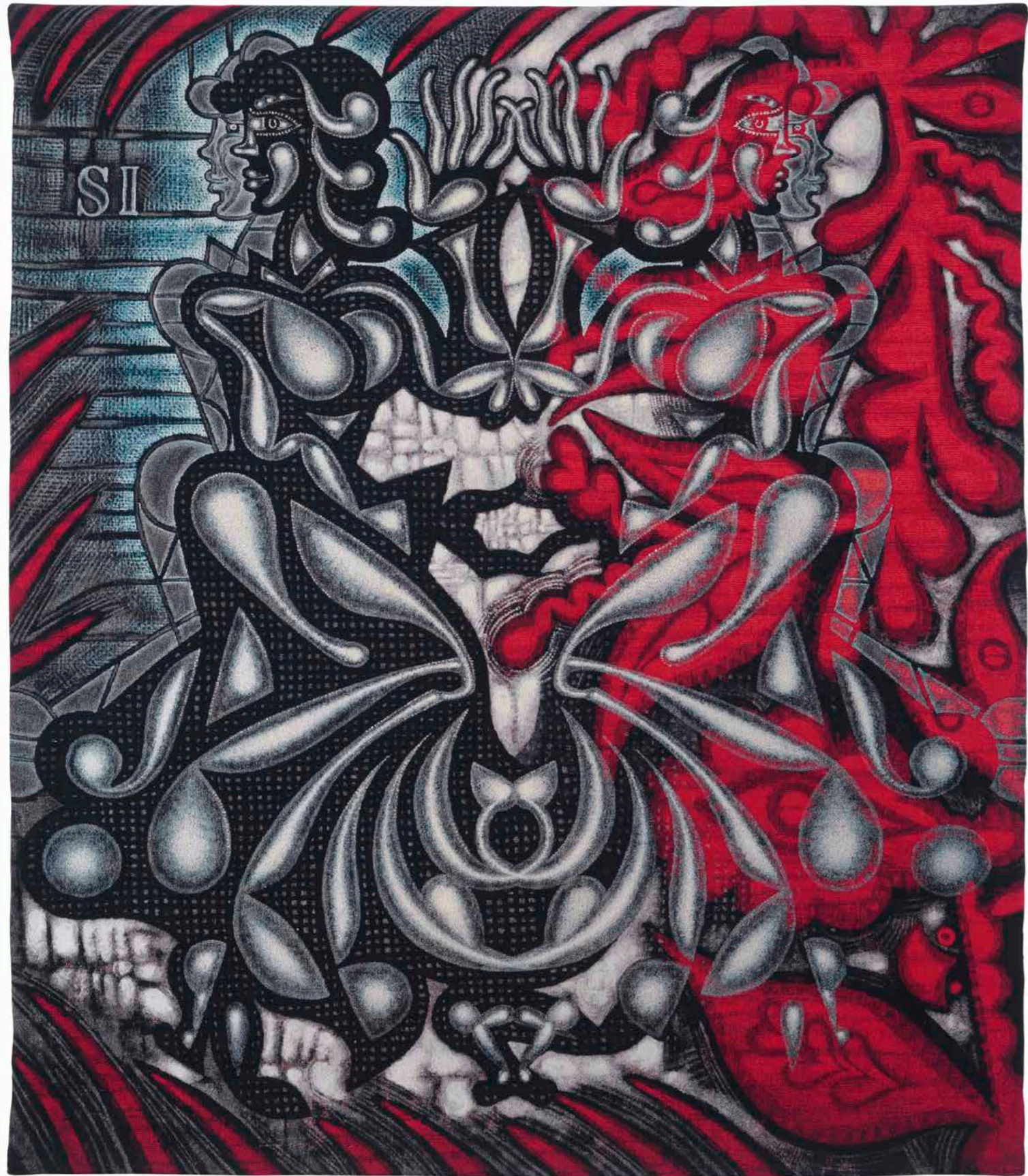
Sometimes, 2015



Who Eats Whom, 2015



Catalina's Mirror, 2015



Balaora, 2015





Heartbreaker, 2015

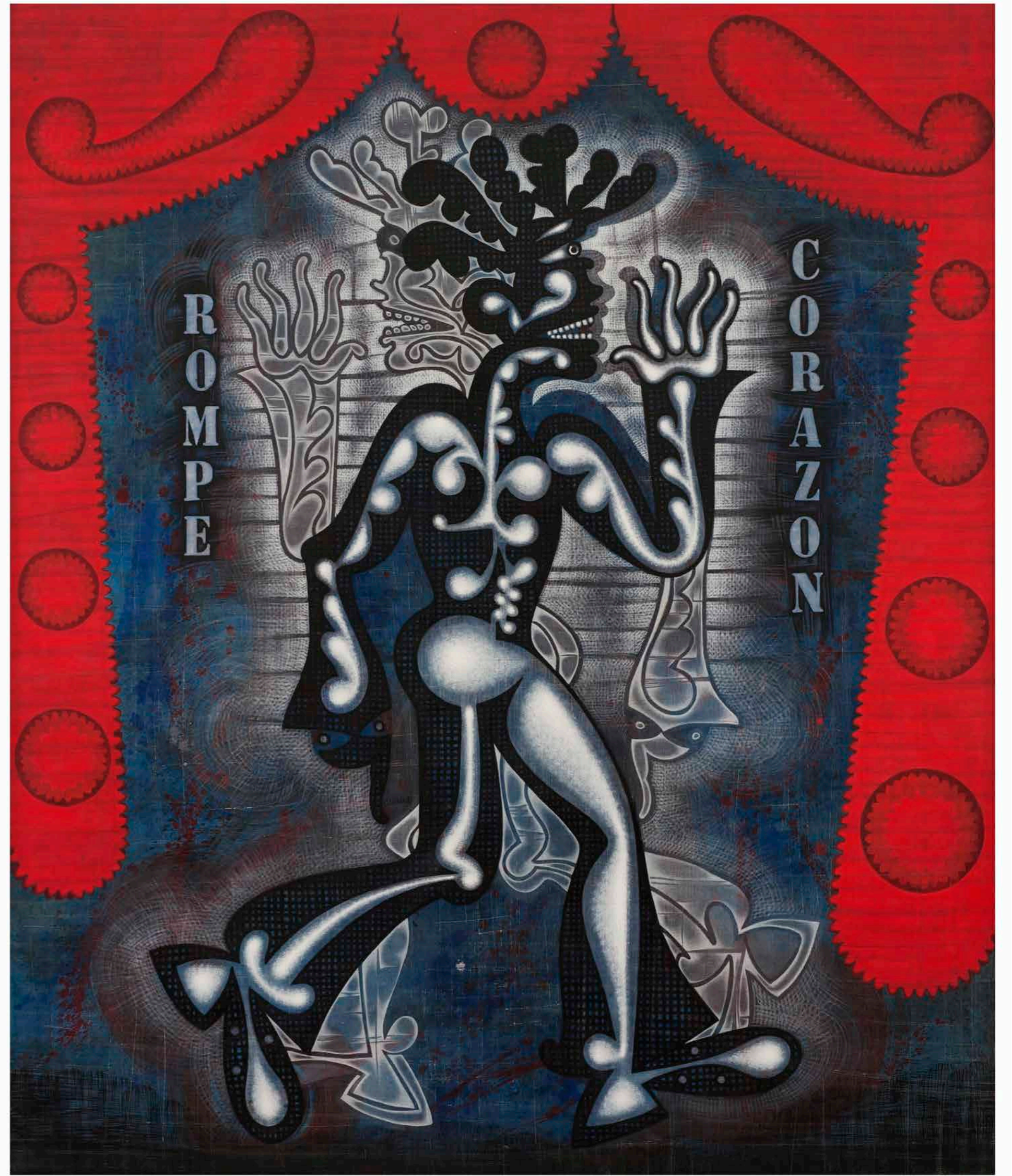


MIAUU, 2012



Untitled, 2012

Rompe Corazon, 2012





Untitled, 2012



Untitled, 2012



Steel Plate / Plancha de acero , 2015



Steel Plate / Plancha de acero , 2015



Steel Plate / Plancha de acero , 2015

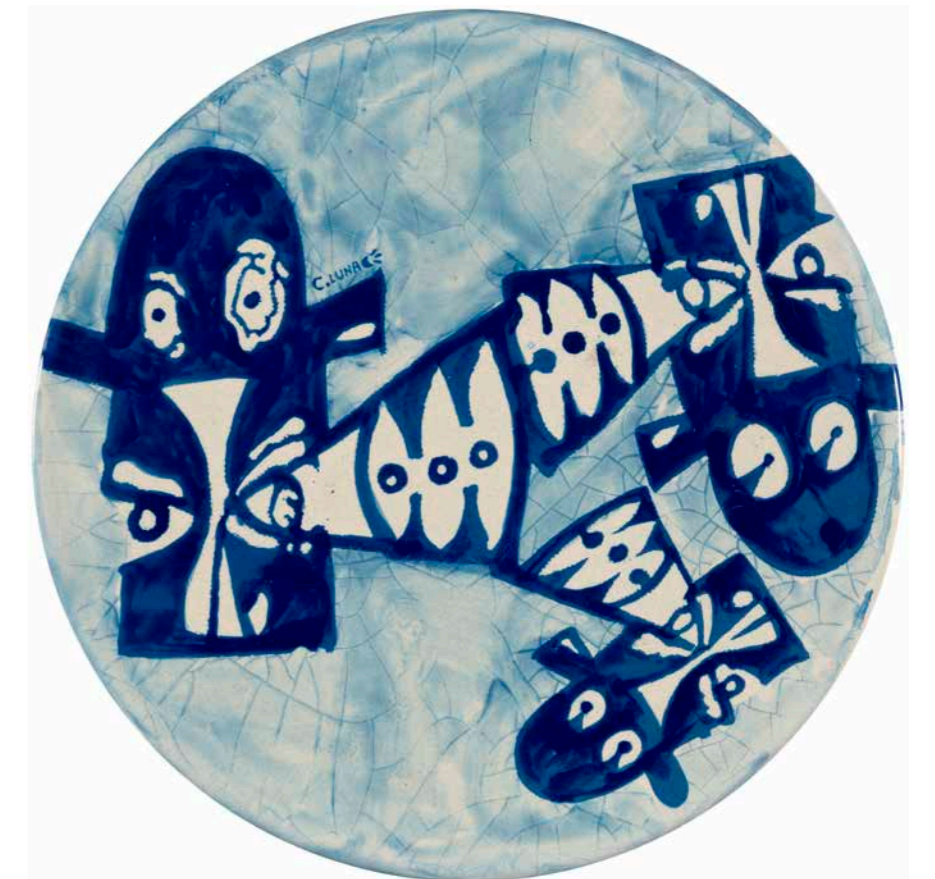


Steel Plate / Plancha de acero , 2015





Round Plate / Plato redondo, 2016



Round Plate / Plato redondo, 2016



Round Plate / Plato redondo, 2016



Round Plate / Plato redondo, 2016

Untitled, 2016



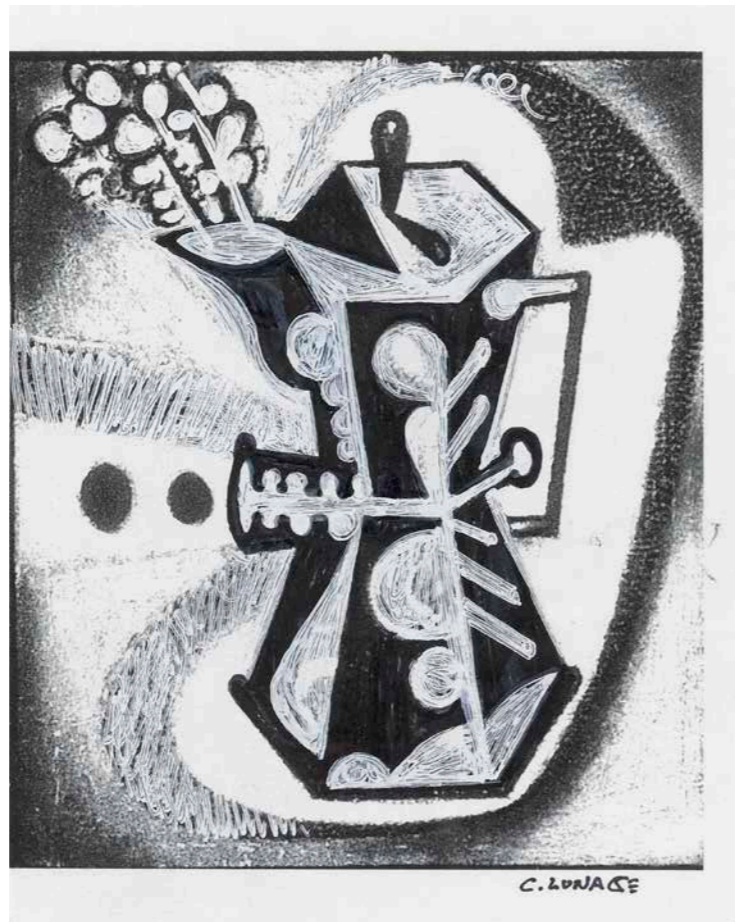
Untitled, 2016



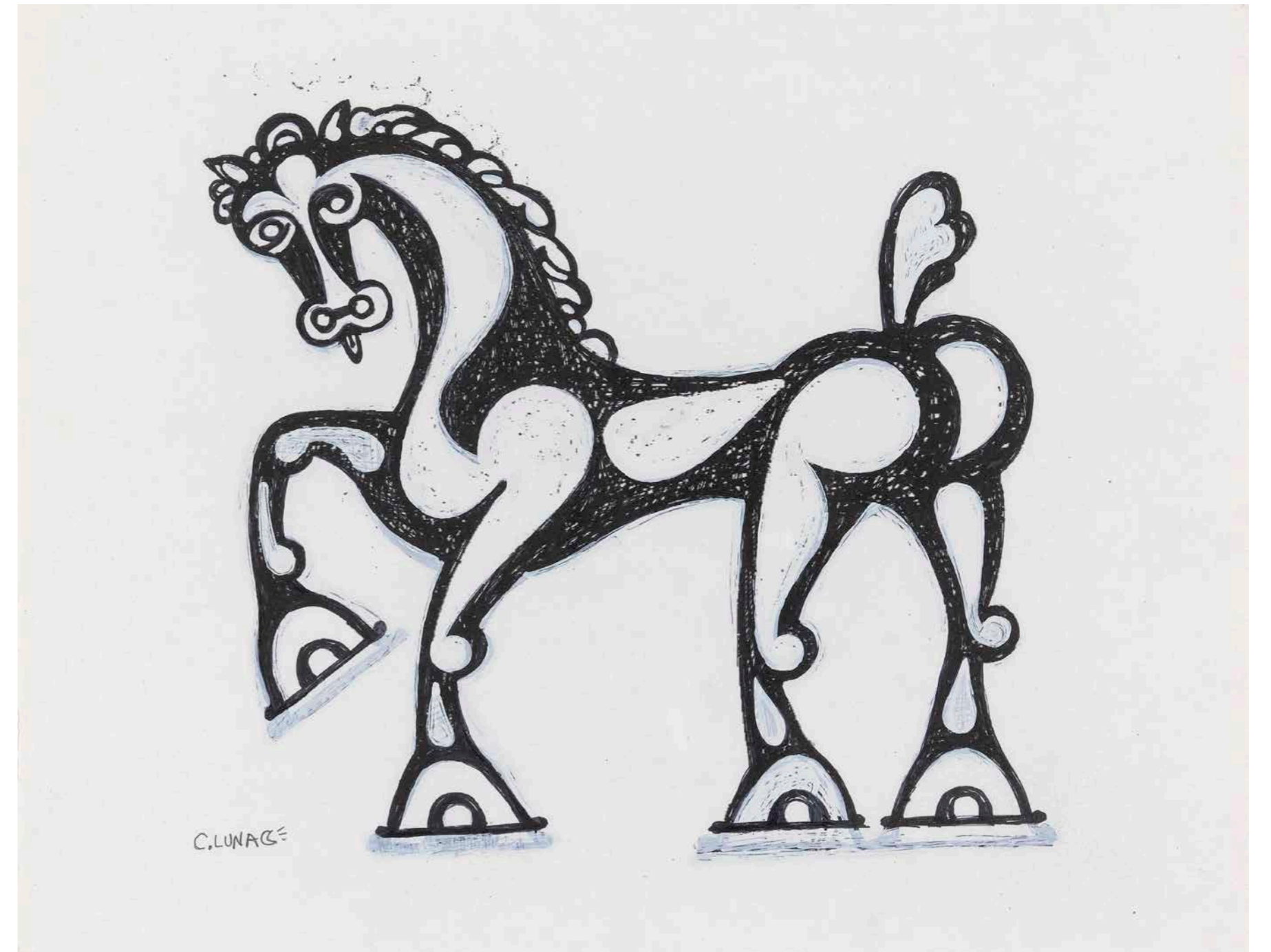
Untitled, 2016



Untitled, 2016



Untitled,



Untitled, 2016



Untitled, 2016

Untitled, 2016



Untitled, 2016



❖ catálogo ❖

40-41 *El Gran Mambo*, 6 piezas, 2006
Oil on canvas / óleo sobre tela
144 x 192 in. (366 x 488 cm)
CCG Art Collection, Miami, FL

42 *Blue Flowers*, 2013
Oil on canvas / óleo sobre tela
39 x 31 in. (100 x 80 cm)
Rogelio and Cristel Saldaña Collection,
Monterrey, Mex.

43 *La mía*, 2012
Oil on canvas / óleo sobre tela
47 1/2 x 59 in. (120 x 150 cm)
Private Collection / colección privada,
Miami, FL

44-45 *Horóscopo las estrellas*, 2010
Oil on canvas / óleo sobre tela
47 x 58 in. (119.5 x 150 cm)
Rogelio and Cristel Saldaña Collection,
Monterrey, Mex.

47 *El Precioso*, 2016
Oil on canvas / óleo sobre tela
72 x 64 in. (183 X 163 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

48 *The Pinngas*, 2016
Oil on canvas / óleo sobre tela
72 x 64 in (183 X 163 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

52-53 *Scared Shitless*, 2015
Oil on canvas / óleo sobre tela
63 x 94 1/2 in. (60 x 240 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

54 *Mr. C. O. Jones*, 2012
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
59 x 47 in. (150 x 119.5 cm)
Private Collection / colección privada,
Miami, FL

56 *Robo-Lución*, 2015
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
47 x 59 in. (119.5 x 150 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

59 *UUM*, 2013
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
59 x 47 in. (150 x 119.5 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

60 *The Coffee Table*, 2013
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
59 x 47 in. (150 x 119.5 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

61 *Untitled*, 2011
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
31 1/4 x 46 3/4 in. (79.5 x 118.5 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

62 *Papito Guapería*, 2005
Mixed media on amate paper / técnica
mixta sobre papel amate
59 x 47 1/4 in. (150 x 120 cm)
Fundación Black Coffee Gallery Collection

64-65 *Leo*, 2014
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
47 x 59 in. (119.5 x 150 cm)
Private Collection / colección privada,
Mexico City

66-67 *Grr-Miauu*, 2015
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
38 x 48 in. (96.5 x 122 cm)
Private Collection / colección privada,
Mexico

69 *Black Bite*, 2013
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
47 x 59 in. (119.5 x 150 cm)

70 *Para, para, para*, 2014
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
38 x 48 in. (96.5 x 122 cm)
Private Collection / colección privada,
Mexico

71 *Sooo*, 2014
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
38 X 48 in. (96.5 X 122 cm)
Private Collection / colección privada, Gua-
dalajara, Mexico

73 *Dreamer*, 2015
Jacquard tapestry / tapiz Jacquard
93 x 72 in. (236 x 183 cm), aprox.
Publisher, Magnolia Editions

74-75 *In the Garden*, 2015
Jacquard Tapestry / tapiz Jacquard
74 x 98 in. (188 x 249 cm), aprox.
Publisher, Magnolia Editions

76-77 *Sometimes*, 2015
Jacquard Tapestry / tapiz Jacquard
66.5 x 97.5 in. (169 x 248 cm), aprox.
Publisher, Magnolia Editions

78-79 *Who Eats Whom*, 2015
Jacquard Tapestry / tapiz Jacquard
66 x 90 in. (168 x 228.5 cm), aprox.
Publisher, Magnolia Editions

81 *Catalina's Mirror*, 2015
Jacquard Tapestry / tapiz Jacquard
81 x 69 1/2 in (206 x 177 cm), aprox.
Publisher, Magnolia Editions

82 *Bailaora*, 2015
Jacquard Tapestry / tapiz Jacquard
81 x 71 in. (205 x 180 cm), aprox.
Publisher, Magnolia Editions

85 *Heartbreaker*, 2015
Jacquard Tapestry / tapiz Jacquard
95 x 66 in. (241 X 167 cm), aprox.
Publisher, Magnolia Editions

86 *MIAUU*, 2012
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
23 x 31 in. (58.5 x 79 cm)

87 *Untitled*, 2012
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
31 x 23 in. (79 x 58.5 cm)

89 *Rompe Corazón*, 2012
Mixed media on paper on wood / técnica
mixta sobre papel y madera
59 x 50 in. (150 x 127 cm)

90 *Untitled*, 2012
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
41 3/4 x 29 1/2 in. (106 x 75 cm)

91 *Untitled*, 2012
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
41 3/4 x 29 1/2 in. (106 x 75 cm)

92 *Steel Plate / Plancha de acero*, 2015
Stainless steel / acero inoxidable
24 x 24 in. (61 x 61 cm)
Publisher, Magnolia Editions

93 *Steel Plate / Plancha de acero*, 2015
Stainless steel / acero inoxidable
24 x 24 in. (61 x 61 cm)
Publisher, Magnolia Editions

94 *Steel Plate / Plancha de acero*, 2015
Stainless steel / acero inoxidable
24 x 24 in. (61 x 61 cm)
Publisher, Magnolia Editions

95 *Steel Plate / Plancha de acero*, 2015
Stainless steel / acero inoxidable
24 x 24 in. (61 x 61 cm)
Publisher, Magnolia Editions

96 *Steel Plate / Plancha de acero*, 2015
Stainless steel / acero inoxidable
24 x 24 in. (61 x 61 cm)
Publisher, Magnolia Editions

97 *Steel Plate / Plancha de acero*, 2015
Stainless steel / acero inoxidable
24 x 24 in. (61 x 61 cm)
Publisher, Magnolia Editions

98 *Round Plate / Plato redondo*, 2016
Talavera ceramics / cerámica de Talavera
17 in. (43 cm) diameter
Talavera Santa Catarina

99 *Round Plate / Plato redondo*, 2016
Talavera ceramics / cerámica de Talavera
17 in. (43 cm) diameter
Talavera Santa Catarina

100 *Round Plate / Plato redondo*, 2016
Talavera ceramics / cerámica de Talavera
17 in. (43 cm) diameter
Talavera Santa Catarina

101 *Round Plate / Plato redondo*, 2016
Talavera ceramics / cerámica de Talavera
17 in. (43 cm) diameter
Talavera Santa Catarina

102 *Untitled*, 2016
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
6 3/4 x 5 1/2 in. (17 x 14 cm)

102 *Untitled*, 2016
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
7 x 5 1/2 in. (18 x 14 cm)

102 *Untitled*, 2016
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
8.5 x 7 in. (21.5 x 18 cm)

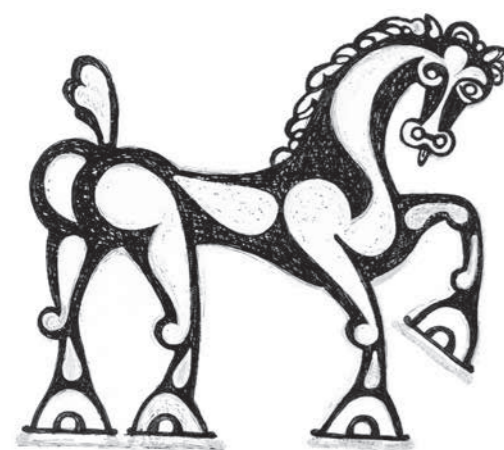
102 *Untitled*, 2016
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
7 x 5 1/2 in. (18 x 14 cm)

103 *Untitled*
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
8.5 x 11 in. (21.5 x 28 cm)

104 *Untitled*, 2016
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
8.5 x 11 in. (21.5 x 28 cm)

105 *Untitled*, 2016
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
8.5 x 8.5 in. (21.5 x 21.5 cm)

105 *Untitled*, 2016
Sketch / Boceto
Mixed media on paper / técnica mixta
sobre papel
8.5 x 11 in. (21.5 x 28 cm)





CARLOS LUNA

Born January 2, 1969, Pinar del Río, Cuba



Left Cuba in 1991

Lived in Puebla, Mexico between 1991 and 2002

Resides in the U.S. since 2002 with his wife and their three children

✧ EDUCATION

- 1987-91** Visual Arts College (Instituto Superior de Arte), Havana
- 1984-87** National School of the Arts (Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP), Havana
- 1983-84** Academia de San Alejandro, Havana
- 1980-83** School of Visual Arts (Escuela Provincial de Artes Plásticas), Pinar del Río, Cuba

✧ SOLO EXHIBITIONS/EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2017** · *Deep Line, Drawings by Carlos Luna*; Boca Raton Museum of Art, Boca Raton, FL
- *Green Machine: The Art of Carlos Luna*; American University Museum, Washington, DC*
- *Dialogues: Carlos Luna*; Fort Smith Regional Art Museum, Fort Smith, AR
- 2016** · *Green Machine: The Art of Carlos Luna*; Museo de los Pintores Oaxaqueños, Oaxaca, México*
- 2015** · *Green Machine: The Art of Carlos Luna*; Frost Art Museum, Miami, FL*
- 2011** · *Carlos Luna: Los Decorados*; Heather James Fine Art, Palm Desert, CA*
- 2009** · *Pablo Picasso Ceramics | Carlos Luna Paintings*; Complejo Cultural Universitario BUAP, Puebla, México*
- *Pablo Picasso Ceramics | Carlos Luna Paintings*; Miramar Cultural Center - ArtsPark, Miramar, FL*
- 2008** · *Pablo Picasso Ceramics | Carlos Luna Paintings*; Museum of Art | Fort Lauderdale, Fort Lauderdale, FL*
- *Carlos Luna: El Gran Mambo*; American University Museum, Washington, DC*
- *Carlos Luna: El Gran Mambo*; Museum of Latin American Art – Molaa, Long Beach, CA*
- 2007** · *Carlos Luna: Personal Histories*; (Oil paintings) Susquehanna Art Museum, Harrisburg, PA*
- *Carlos Luna: Personal Histories*; (Works on amate paper) The Suzanne H. Arnold Art Gallery, Lebanon Valley Collage, Annville, PA*
- 2007** · *Carlos Luna: Personal Histories*; (Oils and works on amate paper) Polk Museum of Art, Lakeland, FL*
- *Art Santa Fe*; Osuna Art, Washington, DC*
- 2006** · *Nací pa' ser feliz*; Gomez Fine Art-Galería, San Juan, PR*
- 2005** · *Retratos de Carlos Luna*; Bass Museum of Art, Miami Beach, FL*
- *Carlos Luna*; Leonard Tachmes Gallery, Miami, FL
- 2001** · *Paso a Paso*; Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla, México*
- 1998** · *Women of Sensuality*; Amalia Mahoney Gallery, Chicago, IL
- *Presencia de Carlos Luna*; Casa de la Cultura, Puebla, México
- 1997** · *Yo traigo de Todo*; Casa de los Muñecos, Museo Universitario, Puebla, México*
- *Carlos Luna*; Galería Oscar Román, México, DF
- 1996** · *Entre Gallos y Mujeres*; Amalia Mahoney Gallery, Chicago, IL
- 1995** · *Mi Madre, Mi Patria*; Museo Amparo, Puebla, México*
- 1994** · *El Bestiario II*; Claustro de Sor Juana, México, DF*
- 1993** · *El Bestiario*; Javier Lumbreras Fine Arts, Coral Gables, Florida*
- 1992** · *El Fuego Secreto*; Galería La Casita, México, DF



- 1991** · *Sin permiso no se puede tumbar*; Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, NL, México
- 1987** · *Imágenes del Paraíso*; Galería de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, La Habana
- 1986** · *Carlos Luna II*; Galería Atilano Armenteros Ramos, San Luis, Pinar del Río, Cuba
- 1984** · *Carlos Luna*; Galería Atilano Armenteros Ramos, San Luis, Pinar del Río, Cuba
- 2010** · *¡Si Cuba!*; New Orleans Museum of Art, New Orleans, LA
- *¡Latinas!*; Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, NY
- *Four Views from the MOLAA Permanent Collection*; Museum of Latin American Art – Molaa, Long Beach, CA*
- *Art in Embassies Program*, United States Embassy El Salvador, San Salvador, 2010- 2013*
- *Unbroken Ties: Dialogues in Cuban Art*; Flint Institute of the Arts, Flint, MI*
- *Art Santa Fe*; Osuna Art, Washington, DC

✧ GROUP EXHIBITIONS

- 2016** · *Evocación al Paisaje*; Manuel García Arte Contemporáneo, Oaxaca, México
- *Talavera Poblana. Pasado y presente*; Museo Franz Mayer, México, D.F.*
- *Group Show*; Art of the World Gallery, Houston, TX
- 2015** · *KIAFArt Seoul*; Art of the World Gallery, Seoul, Korea.
- *75 años, 75 artistas*; Universidad de las Américas, Puebla, México.
- *Agave y Caña*; Instituto Cultural de México, Miami, Florida*
- 2014** · *Concept, Art Basel*; Galería Medicci, Miami, FL
- *FIA*; XXII Feria Iberoamericana de Arte, Galería Medicci, Caracas, Venezuela*
- *Group Show*; Heather James Fine Art, Palm Desert, CA
- 2013** · *Art Wynwood Fair*; Galería Medicci, Miami, FL
- *FIA*; XXII Feria Iberoamericana de Arte, Galería Medicci, Caracas, Venezuela*
- *Houston Fine Art Fair*; Art of The World, Houston, TX
- 2012** · *Houston Fine Art Fair*; Art Of The World, Houston, TX
- *Palm Springs Fine Art Fair*; Heather James Fine Art, Palm Springs, CA
- *LA to LA*; LA Artcore Brewery Annex, Los Angeles, CA*
- *Grabado*; University of the Arts, La Habana, Cuba.
- 2011** · *Salon d'Automne 2011: l'AlteRnaTive*; Paris*
- *Group Show*; Heather James Fine Art, Jackson, WY
- *Cuba On My Mind*; The Von Liebig Art Center, Naples, FL
- *Independiente*; Espacio-Reforma, Oaxaca, México*
- 2009** · *Latin-American Art: Classic to Contemporary*; Heather James Fine Art, Palm Desert, CA
- *Latin American Painting Now*; Naples Museum of Art, Naples, FL
- 2008** · *Art in Embassies Program*, United States Embassy, Santiago, Chile, 2008-2011*
- *Unbroken Ties: Dialogues in Cuban Art*; Museum of Art | Fort Lauderdale, Fort Lauderdale, FL*
- *Visiones: 20th Century Selections from the Nassau County Museum of Art*; Boca Raton Museum of Art, Boca Raton, FL
- *Art Santa Fe*; Osuna Art, Washington, DC
- 2007** · *Latin American Art: Myth & Reality*; Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, NY
- *Art Miami*; Gomez Fine Art-Galería, San Juan, PR*
- *Arte Americas*; Maxioli Gallery, Miami, FL*
- *Group Show*. Latin American Art Gallery; Scottsdale, Arizona
- *Talavera Contemporánea Alarca*; Museo Franz Mayer, México, DF*
- 2006** · *Unbroken Ties: Dialogues in Cuban Art*; Museum of Latin American Art, Long Beach, CA*
- *Diversidades. Del Caribe al Sur*; Gomez Fine Art-Galería, San Juan, PR
- *Group show*; Lurie Fine Art Galleries, Miami, FL
- 2005** · *Figuratively Speaking*; Miami Art Museum, Miami, FL
- *Arte Americas*; George Billis Gallery, Convention Center, Miami, FL*
- *Works on paper*; Osuna Art, Bethesda, Maryland
- *Wet*; Edge Zones, Worlds Art Building, North Miami, FL*
- *Growth Spurt*; Edge Zones. Worlds Art Building, North Miami, FL



- 2004** · *“Latin Visions”: A Collector’s Insight*; Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, NY
 · *Scope Miami, Art Basel. Townhouse Hotel*; Leonard Tachmes Gallery, Miami, FL
 · *It’s for the Birds*; Bernice Steinbaum Gallery, Miami, FL*
 · *Summer Miami*; Leonard Tachmes Gallery, Miami, FL
 · *TONDO*; Galería Botello, Hato Rey, PR
 · *Art Miami*; Latin Collector Gallery, Miami, FL*
 · *Erase una vez en México*; Institute of Mexico in Miami, Miami, FL
 · *American Dream*; The Olga M. & Carlos Saladrigas Gallery, The Ignatian Center for the Arts, Miami, FL*
 · *The Soul of Latin American Art*; Lurie Fine Art Galleries, Boca Raton, FL
- 2003** · *Transfiguration*; Palazzo Mediceo-Seravezza, Italy*
 · *Group Show*; Latin Collector, New York, NY
 · *Group Show*; Jorge M. Sori Fine Art, Miami, FL
 · *Affordable Art Fair*; Latin Collector Gallery, New York, NY
 · *Second Year Anniversary Exhibition*; Leonard Tachmes Gallery, Miami, FL
- 2001** · *Pequeño Formato*; La Boheme Fine Art Gallery, Coral Gables, FL
- 2000** · *Una Constelación de Noches*; Galería López Quiroga, México, DF*
- 1999** · *Talavera Contemporánea*; Centro Cultural San Francisco, Galería de Arte Contemporáneo, Puebla, México*
 · *Millennium*; La Boheme Fine Art Gallery, Coral Gables, FL
 · *Pequeño Formato*; La Boheme Fine Art Gallery, Coral Gables, FL
 · *Mixta s/papel '99*; Lyle O. Reitzel Contemporary Art, Santo Domingo, DR (R Dominicana)
 · *Salón de Pequeño Formato*; Galería El Espacio, México, DF
 · *Colección Gobierno del Estado de Puebla*; Galería de Arte Contemporáneo, Puebla, México
- 1998** · *Group Show*; Galería Drexel, Monterrey, México
 · *Arte Erótico*; Casa de los Muñecos, Museo Universitario, Puebla, México
- 1997** · *Artistic Odyssey: Cuba-USA*; Amalia Mahoney Gallery, Chicago, IL
- 1996** · *Premio MARCO*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, México*
 · *Anatomía*; Galería Oscar Román, México, DF
 · *Artistas unidos contra el SIDA*; Museo Universitario del Chopo, México, DF
 · *El Circo*, Galería Oscar Román, México, DF
 · *Concurso Banco Interamericano de Desarrollo de Pintura Joven en México*. Patrocinado por el Banco Interamericano de Desarrollo y el Centro Cultural de la SHCP en México, DF; Galería de Arte de Nuevo León, Monterrey, México*
- 1995** · *Advento*; Exposición colectiva de arte contemporáneo; Tecali, Puebla, México
 · *Formas de Expresión*; 180º Gallery, Puebla, México
 · *Group Exhibition*; Galería El Ángel, Ciudad de México
 · *Arte Contemporáneo*; 180º Gallery, Puebla, México
- 1994** · *One Group Show*; Javier Lumbreras Fine Art, Coral Gables, FL
 · *Ojos que no ven*; Galería Spazio, Puebla, México
 · *Aquí y Ahora*; 180º Gallery, Puebla, México
- 1993** · *Nacidos en Cuba*; Universidad Interamericana de Puerto Rico, San Juan, PR*
 · *One Group Show*; Javier Lumbreras Fine Art; Coral Gables, FL
 · *Colectiva*; Galería La Troje de San Mateo, Atlixco, Puebla, México
 · *I Bienal de Pintura del Caribe*; Santo Domingo, DR (R Dominicana)
 · *VIII Bienal Iberoamericana de Arte, América Nuestro Continente*, Instituto Cultural Domecq, Palacio de Bellas Artes, México, DF*
 · *Pabellón Cubano de las Artes*; Exposición Universal de Sevilla, 1992, España
 · *La Década prodigiosa*; Museo Universitario del Chopo, México, DF*
- 1991** · *IV Bienal de La Habana. El Desafío a la Conquista y Colonización*; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana *
 · *VIII Trienal de la India*; Lalit Kala Academy, New Delhi, India
 · *En sus marcos listos II*; IV Bienal de la Habana, Galería Habana, La Habana
 · *18 peintres de Cuba a Paris*; Fédération Du Val-d’Oise, Paris*
 · *Salón de profesores*; Galería Luz y Oficio, La Habana
 · *En sus Marcos Listos*; Galería Habana, La Habana



- 1991** · *Nacidos en Cuba*; Universidad de Valencia, Centro de Arte de Caracas, Caracas, Venezuela; Museo de Arte de Toluca, Toluca, México*
- 1990** · *Andar Pinar*; Galería Luz y Oficio, La Habana
 · *V Salón de Premiados*; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
 · *Exposición Colectiva Itinerante de Serigrafía en Centros de Arte de África*: School of Fine Arts, Addis Ababa, Ethiopia; Nommo Gallery, Kampala, Uganda; National Art Museum, Dar es Salaam, Tanzania; National Art Museum, Harare, Zimbabwe; Ecole de Poto-Poto, Brazzaville, Congo
- 1989** · *De lo Abstracto*; Galería Habana, La Habana
 · *Salón Nacional Asociación Hermanos Sainz*; Casa del Joven Creador, La Habana
 · *Homenaje del Instituto Superior de Arte a la Casa de las Américas*; Casa de las Américas, La Habana
 · *Jornada de la Cultura Cubana*; Galería Tres Mundos, Managua, Nicaragua
 · *III Bienal de la Habana*; Galería del Instituto Superior de Arte, La Habana
 · *V Salón Provincial de Artes Plásticas*; Galería de Pinar del Río, Cuba
 · *IV Salón de Premiados*; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 1988** · *Arte Cubano Joven*; Art Institute of Massachusetts; Boston, Massachusetts
 · *Festival de la Creación y la Investigación Artística*; Galería del Instituto Superior de Arte, La Habana
 · *Jóvenes Artistas Plásticos*; Abel Santamaría Museum, Santa Clara, Cuba
 · *IV Salón Provincial de Artes Plásticas*; Galería de Pinar del Río, Cuba
 · *Salón de la Ciudad*; Galería Luz y Oficio, La Habana
- 1987** · *Veintitantos Abriles*; Galería Habana, La Habana
 · *Salón de la Ciudad*; Galería Servando Cabrera Moreno, La Habana
 · *III Salón Provincial de Artes Plásticas*; Galería de Pinar del Río, Cuba
- 1986** · *Salón Interescolar*; Escuela Nacional de Artes Plásticas y Academia de San Alejandro, La Habana
- 1985** · *Salón Nacional de Escuelas de Arte*; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

✘ MUSEUM AND PUBLIC COLLECTIONS

- Museum of Art | Fort Lauderdale, Fort Lauderdale, FL
- New Orleans Museum of Art, New Orleans, LA
- El Museo del Barrio, New York, NY
- Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, NY
- Bass Museum of Art, Miami Beach, FL
- Museum of Latin American Art, Long Beach, CA
- Palm Springs Art Museum, Palm Springs, CA
- Polk Museum of Art, Lakeland, FL
- The Suzanne H. Arnold Art Gallery, Lebanon Valley
- Collage, Annville PA
- Lowe Art Museum, Coral Gables, FL Museo Amparo, Puebla, México
- Museo Amparo, Puebla, México
- Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla, México
- Museo Casa de los Muñecos, Puebla, México
- Colección del Banco de México, México, DF
- Colección de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, DF
- Colección del Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, México
- Casa de la Cultura, Puebla, México
- Universidad de las Américas, Puebla, México
- Colección Talavera Santa Catarina, Puebla, México
- Uriarte Talavera, colección de cerámica, Puebla, México
- Museo de la Talavera Alarca, Puebla, México
- Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana
- The Ludwig Foundation, Germany
- Fundació Jaume Guasch, España
- Fondation Mitterrand, France

✘ SCULPTURE IN PUBLIC SPACES

- Bass Museum of Art, Miami Beach, FL
- Museum of Latin American Art, Long Beach, CA
- Complejo Cultural Universitario BUAP, Puebla, México



✧ AWARDS

- 2008 · *Artist in Residence*; Museum of Art | Fort Lauderdale, Fort Lauderdale, FL
- *New American Paintings*; Juried Exhibition-in-Print, Number 76*
- *Grant award*; Pollock-Krasner Foundation, New York, NY*
- 1998 · *Fellowship*; Gobierno del estado de Puebla, Puebla, Mexico
- 1997 · *Fellowship*; Gobierno del estado de Puebla, Puebla, Mexico
- 1991 · Primer Premio; Salón de Profesores, Galería Luz y Oficio, La Habana
- 1989 · Primer Premio; V Salón Provincial de Artes Plásticas, Pinar del Río, Cuba
- *“IV Salón Nacional de Premiados”*; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 1988 · Primer Premio; Salón de la Ciudad, Galería Luz y Oficio, La Habana
- Primer Premio; IV Salón Provincial de Artes Plásticas, Pinar del Río, Cuba
- 1987 · *Mención honorífica*; Salón Playa, Galería Servando Cabrera Moreno, La Habana
- 1986 · *Premio “Salón Interescolar”*; Escuela Nacional de Artes Plásticas y Academia de San Alejandro, La Habana

✧ SPECIAL AWARD

In 2001, the U.S. Immigration and Naturalization Service granted Carlos Luna an EB-1-1 (Alien of Extraordinary Ability) Immigrant Visa. Granted under very special circumstances to applicants who can prove outstanding artistic, scientific, athletic, community, or scholarly performance, the EB-1-1 Visa affords the recipient and his family permanent residence status in the U.S.

✧ AUCTIONS

- 2016 · *Freeman’s Modern & Contemporary Art*, [Lots 103, 104 & 105] December 6, 2016, Philadelphia, PA
- 2015 · *Latin American Art Auction # 767*, [Lot 15] Morton Subastas, México, DF
- 2015 · *Latin American Art Auction #745*, [Lot 122] Morton Subastas, México, DF
- 2014 · *Latin American Art Auction #726*, [Lots 136 & 137] Morton Subastas, México, DF
- 2013 · *Latin American Art Auction #670*, [Lot 197] Morton Subastas, México, DF
- 2012 · *All About Art*, [Lot 47] Frost Art Museum, Miami, FL
- *Mexican and Other Artists Art Auction #642*, [Lot 158] Morton Subastas, México, DF
- 2011 · *Auction 2011*, [Lots 32 & 55] Museum of Latin American Art, Long Beach, CA
- 2009 · *Sotheby’s Latin American Art*, [Lot 175] November 19, 2009, New York, NY
- *Auction 09, Contemporary Latin American Art*, [Lot 43], Museum of Latin American Art, Long Beach, CA
- 2008 · *Sotheby’s Latin American Art*, [Lot 250] November 19, 2008, New York, NY
- *Sotheby’s Latin American Art*, [Lot 277] May 30, 2008, New York, NY
- *Auction 08, Contemporary Latin American Art*, [Lot 31], Museum of Latin American Art, Long Beach, CA
- *The Rare Event Auction*, Fairchild Tropical Botanic Garden, Coral Gables, FL
- 2007 · *Sotheby’s Latin American Art*, [Lot 290] November 21, 2007, New York, NY
- *The Rare Event Auction*, Fairchild Tropical Botanic Garden, Coral Gables, FL
- *Auction Carnaval do Rio – Oba*, The ASU Art Museum, Tempe, AZ
- *Modern and Contemporary Art Auction*, [Lot 158] Morton Subastas, Mexico, DF
- 2006 · *Sotheby’s Latin American Art*, [Lot 185] May 25, 2006, New York, NY
- *Auction 06, Contemporary Latin American Art*, [Lot 8 & 151], Museum of Latin American Art, Long Beach, CA
- 2005 · *Auction 05, Contemporary Latin American Art*, [Lot 22], Museum of Latin American Art, Long Beach, CA
- *International Kids Fund*, Latin American Art Auction 2005, Miami Art Central, Miami FL

* Exhibition accompanied by catalogue / Exposición acompañada de catálogo



✦ ACKNOWLEDGMENTS ✦

Alonso Aguilar Orihuela
Jorge y Mayte Ahued
Raimundo Alonso
Rino Arreaza
Francine Birbragher-Rozencwaig
James Blanchard Cisneros
Rodolfo & Paloma Camarena
Simona Capasso
Máximo Caso Rotzinger
Jorge Charbel y Astrid Estefan
Mónica Chelala Alayola
Hugo Félix Climaco
Edgar Cortez
Gabino Cué Monteagudo
Carol Damian
Luis Dantón Martínez Corres
Henry Drewal
Don & Era Farnsworth
Benjamín Fernández Galindo
Montserrat Fernández Galindo
Fernando Franco Sevilla
Fernanda Gamboa
Manuel García Díaz
Alberto Luis García López
Guadalupe García Miranda
Fernando García Torres
Gilda González
Ever Fernando González Hernández
Jesús Gracia Ramírez
Daniela Gregis
Carlos Guzmán Gardeazabal
Bernardo Huerta
Joe Irabien
Shelby James
Tomás Kepets
Álvaro Lavanino
Robert Lennon

Jefreid Lotti
Denise Lugo
Camila Luna
Carlos M. Luna
Cristóbal Luna
Alejandra Macchia
Maru Marín
Bárbaro Martínez-Ruiz
José G. Mata
Mario Alberto Mejía
Miguel & Olivia Menéndez
Emanuel Millán
Keila Morales
Edgar & Paola Nava
Annegreth Nill
Robert O'Meally
Ramón Osuna
Javier & Araceli Pacheco
Julián Pardo
Jordana Pomeroy
Roberto & Oly Prego
Nicholas Price
Rubén & Charito Quintero
Jorge & Isabel Ramírez
Paloma Ramírez
Jack Rasmussen
Javier Rosas Herrera
Rogelio & Cristel Saldaña
Miguel Alejandro Saludes
Emilio & Yolanda Suárez
Tallulah Terryll
Clarisa Toledo
Mariana Vadillo
Grace Villalobos
José Villarreal
Bruce Wick

MANUEL GARCÍA
ARTE CONTEMPORÁNEO



PUNTA COMETA
EDICIONES CULTURALES



FUNDACIÓN
BLACK COFFEE
GALLERY

green machine

THE ART
OF CARLOS
LUNA

Terminó de imprimirse el mes febrero de 2017, la impresión y su cuidado estuvo a cargo de Manuel García Díaz.

Su formación se llevó a cabo en el programa InDesign y se utilizó la familia tipográfica FF Meta.

La edición consta de quinientos ejemplares, más sobrantes para reposición.

