



Marta María Pérez Bravo

FIRMEZA

Museo Nacional de Bellas Artes

FIRMEZA

Marta María Pérez Bravo

13 de marzo - 15 de junio de 2020

Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

En cubierta *Firmeza*, 1991. Plata sobre gelatina; 50 x 40 cm. Colección de la artista



*A mis padres
y mis hijas Laura y Gabriela Garciandía Pérez*

¿AUTORRETRATOS?



María Eugenia Haya

Como sucedió en los años 20 con las corrientes de la Vanguardia, en los 60 el medio fotográfico fue uno de los más utilizados por los artistas en la búsqueda de expresiones novedosas en las artes plásticas: *happenings*, arte conceptual, *Land art*, *Body art*, en su rejuego con lo real y lo imaginario, en su yuxtaposición de imágenes, en la reproducción o descripción de la realidad, usaron este medio además como idóneo para dejar constancia de la obra y como obra.

Después (que) de las corrientes artísticas contemporáneas han elaborado formas de expresión que vinculan a los descubrimientos y evoluciones del estricto mundo de “lo plástico”, los hallazgos de la fotografía: secuencias, fotomontajes, fotomosaicos, gráfica, proyecciones, objetos diversos y técnicas (que) pudieran equipararse a la escultura por su tridimensionalidad, como la holografía. A la fotografía se le ha vinculado de tal forma al universo de las artes plásticas, lo ha complementado tanto, que hoy es mucho más propio (de) hablar de Artes Visuales, dejando sentado que lo importante son los conceptos que maneja el artista y no el medio de expresión.

La obra de Marta María Pérez se inscribe en ese ámbito amplio donde la fructífera fusión quebró las fronteras convencionales de las disciplinas artísticas.

Sus primeros trabajos se apoyan en los mitos campesinos. Su “personaje” es el Paisaje, el ámbito rural en que muestra, desde su óptica personal, la belleza que existe en la expresión objetiva de esas supersticiones. De alguna manera, esas obras se pueden analizar vinculadas a la corriente del conceptualismo y especialmente el *Land Art*.

Sin embargo, hay una diferencia: Marta, más que trabajar con la realidad de la naturaleza, la construye. Sus ríos son esculturas de papel que corren entre vegetaciones naturales. Sus cruces, que recrean las que hacen los campesinos para alejar los malos espíritus de las cosechas, son “instalaciones” cuyo complemento es la naturaleza.

De su trabajo actual, en primera instancia podríamos pensar que son autorretratos; sin embargo, a diferencia de la fotografía intimista que parte de autoimágenes, que pretende expresar estados de ánimo, recuerdos de infancia, sueños, el propio SER, y donde lo más importante es lo individual, sus “autorretratos” tienen el interés de documentar

-como lo podría hacer la propia fotografía directa- experiencias de la colectividad.

La serie *Para concebir* responde de alguna manera a su fascinación por el potencial de mitos y leyendas con que cuenta su cultura. Y aunque Marta tiene un carácter autobiográfico, en esta obra se produce un distanciamiento, pesa menos su biografía que la fuerza que impone la lectura de sus creencias mismas. Las malas consecuencias por el uso de un cuchillo, un cinto, un collar durante el embarazo, pensar que es la ceiba quien concede el nacimiento de los hijos, son el resultado de tradiciones mágico-religiosas a las que Marta suma en su última imagen -una especie de puente con la serie *Recuerdos de nuestro bebé*- un mal pensamiento o presentimiento personal ante la identificación de las hijas a través de dos manillas que le entregan antes de nacer.

De algún modo esta obra se emparenta con las anteriores en cuanto a su posición ante los mitos y creencias pero es, a su vez, el inicio de los nuevos trabajos autobiográficos que ha llevado a cabo a partir de su propia imagen física.

Recuerdos de nuestro bebé es uno de sus ensayos más maduros. Parte de su propia experiencia como mujer, como madre, y sensibiliza al espectador ante la dicotomía que existe como constante en el hecho de la maternidad: la fuerza y la debilidad, la sensualidad del sexo y la huella (cicatriz) de la violencia física del parto. El sueño y la vigilia muestran el sacrificio que implica la maternidad, independiente de la belleza y del misterio de la procreación; es como ver “la otra cara de la moneda” y completar su dimensión emocional ambivalente. Sus bellísimas gemelas se adhieren como arañas, representadas por dos muñequitos gemelos a sus ojos con su obsesión. En la fuerza de esas imágenes radica el redescubrimiento, a nivel emotivo, de esa problemática tan compleja y poco expresada en tan precisos términos artísticos.

Su mensaje se apoya en un texto “explicativo”; sin embargo, sus imágenes son de una fuerza que hablan por sí solas. Marta no utiliza juegos de luces y sombras, ni sobreimposiciones manipuladas, ni color, nada que quede en la simple apariencia de las cosas. Estas obras, vistas cada una en su independencia como un universo, contienen en sí un núcleo dominante directo donde se ha detenido el movimiento, y concentran todo su poder expresivo. Su modo de hacer una foto se relaciona más con el “hacer” una foto que



YO TE CORTO, NUBE



SIN CUCHILLO NI PUÑAL



CON LAS NUEVE PALABRAS



SACRAMENTO DEL ALTAR

con el “tomar” una imagen de la realidad. Para Marta lo importante es la idea, después su realización, no importa quien oprima el obturador. Marta selecciona el encuadre, “actúa” frente a la cámara en un doble juego de la subjetividad donde Tiempo y Espacio adquieren otro carácter. No le interesa la documentación de los hechos fortuitos ni el testimonio de la realidad misma, ella “inventa” su propia realidad y en su transmisión a través del supuesto verismo fotográfico desarrolla las tensiones que dan interés a su lenguaje artístico.

El conjunto de la obra de Marta María es una de las más sólidas documentaciones artísticas que conozco de uno de los hechos más trascendente y hermosos del mundo, y lo más importante es que nos introduce en el juego de la ambigüedad de los sentimientos. Es la versión artística de la ley marxista de la unidad y lucha de contrarios, presente en el pensamiento humano de alguna manera desde las filosofías expresadas en la simbiosis de la vida y la muerte, desde el ying y el yang hasta el “te odio y te quiero” de Panchito Riset.*

Dentro del panorama actual de nuestra fotografía, la obra de Marta María Pérez se inserta orgánicamente. No por intimista se aleja de la problemática humanista que ha caracterizado la fotografía cubana de la Revolución; su importancia fundamental estriba en el peso de su incuestionable originalidad.



María Eugenia Haya

Texto escrito por María Eugenia Haya (Marucha) para la primera exposición personal de Marta María Pérez en Porin Taidemuseo, Finlandia, en 1992.

Marucha es una de las figuras más importantes y emblemáticas de la fotografía cubana del siglo XX. Fue fundadora de la Fototeca de Cuba en 1987. Falleció en La Habana en 1991, a la edad de 47 años.

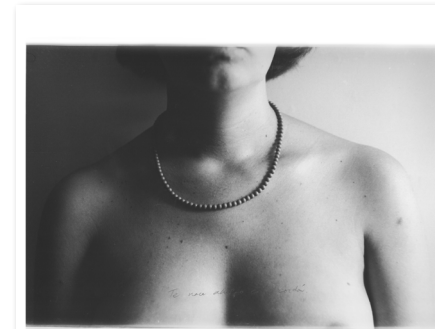
* Panchito Riset, cantante cubano de boleros de los años 50.

SELF-PORTRAITS??

Just as it happened in the '20s with the avant-garde trends, in the '60s, the photographic medium was one of the most employed by artists in the search of novelty expressions in visual arts: happenings, conceptual art, Land art, and Body art in their interplay with reality and imagination, in the juxtaposition of images, and in the reproduction or description of reality, used it as adequate medium to leave evidence of the work and as work in itself.

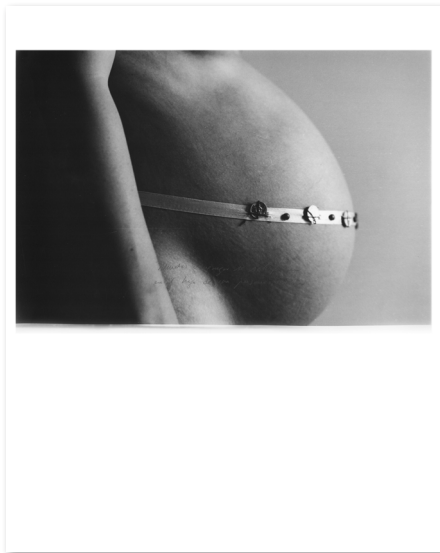


With the creation by the contemporary artistic trends of forms of expression that link the discoveries and evolutions of the strict world of “plastics”, the findings of photography -sequences, photo-montages, photo-mosaics, graphics, projections, diverse objects and techniques- could be equaled to sculpture because of their three-dimensionality, for instance, holography. Photography has been linked in such a way to the universe of plastic arts and has complemented it so much that today it is much more adequate to speak of visual arts, establishing that it is the concepts handled by the artist and not the medium of expression what is important.



The work of Marta María Pérez belongs to that wide territory where the fruitful fusion broke the conventional frontiers of the artistic disciplines.

Her initial works are based on peasant myths. Her “character” is the landscape, the rural space in which she shows, from her personal vision, the beauty that lies in the objective expression of those superstitions. In a certain way, those works can be analyzed in relation with the conceptualist trend and particularly Land art.



However, there is a difference. Marta, more than working with the reality of nature, constructs it. Her rivers are paper sculptures that run among natural vegetation. Her crosses, which re-create the ones made by the peasant to keep evil spirits away from the harvest are “installations” whose complement is nature.

From her present work, at first glance we might think that they are self-portraits. However –unlike the intimate photography based on self-images that pretend to convey states of mind, childhood memories and the own self, and where individuality is the most important element- her “self-portraits” are interesting because they document group experiences, just as direct photography could do.

The series *To Become Pregnant* somehow responds to her fascination for the potential of myths and legends in her culture. And despite Marta’s autobiographical nature, there is a distancing in this work; her biography has less weight than the force imposed by the reading of her own beliefs. The bad consequences of using a knife, a belt or a necklace during pregnancy, and to think that the ceiba tree grants offspring are the result of magical-religious traditions; to which Marta adds an evil thought or personal premonition in her last image (a sort of bridge to the series *Memories of Our Baby*) with the identification of the daughters through the two bracelets handed to her before their birth.

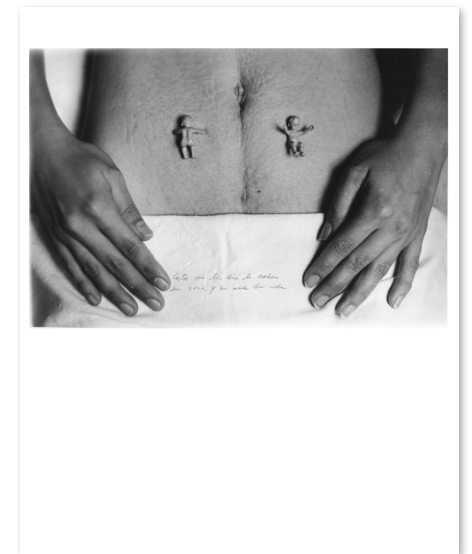
This work somehow connects with the previous ones through its standpoint in the face of myths and beliefs, but at the same time it is the beginning of her new autobiographical works based on her own physical image.

Memories of Our Baby is one of her most mature essays. It starts out from her own experience as a woman and a mother, and sensitizes the spectator with the constant dichotomy that is present in motherhood: strength and weakness, the sensuality of the sexual organs, and the trace (scar) of the physical violence that accompanies childbirth. Sleepiness and vigil show the sacrifice implied in motherhood, regardless of the beauty and mystery of procreation; it is like seeing “the other side of the coin” and completing its ambivalent emotional



dimension. Her beautiful twin daughters –represented in her obsession by two small twin dolls- adhere to her eyes like spiders. In the force of those images lies the emotional rediscovery of that group of problems, so complex and scarcely expressed in such accurate artistic terms.

Her message is supported by an “explanatory” text; however, her images are so strong that they speak for themselves. Marta does not play with lights and shadows, nor does she manipulate superimpositions or color, or anything that remains as simple appearance of things. These works, seen as independent universes, contain in themselves a direct, dominant core where movement has stopped, and concentrate her full expressive power. Her way of producing a photo is closer to “making” a photo than to “capturing” an image from reality. For Marta, the important thing is the idea, followed by its making, no matter who presses the shutter. Marta selects the setting, “performs” in front of the camera in a double game of subjectivity where time and space gain a different nature. She is not interested in documenting fortuitous events nor in giving testimony of reality itself; she “invents” her own reality, and in transmitting it through the alleged photographic realism, develops the tensions that grant interest to her artistic language.



Marta María’s body of work is one of the most solid artistic documentations I know of, on one of the most far-reaching and beautiful events of life, and most important about it is that it introduces us into the game of the ambiguity of feelings. It is the artistic version of the Marxist law of the unity and struggle of opponents that is somehow present in human thought, from the philosophies expressed in the symbioses of life and death to the Ying and the Yang and Panchito Riset’s* “I hate and love you.”

The work of Marta María Pérez inserts itself organically into the current scene of our photography. Its intimate nature does not distance it from the humanistic nature that has characterized the Cuban photography of the Revolution, whose essential relevance lies in the weight of its unquestionable originality.

María Eugenia Haya

* Panchito Riset, 50’s bolero Cuban singer.



"Eso es mágico. Lo que hay aquí, yo no sé. A veces aquí hay cada cosas que yo le digo a usted que es duro!



Yo le digo que eso tiene que ser mágico. Para mí que eso cambia con la marea.



Yo no tengo miedo. Figúrese, una mujer sola aquí, si fuera a tener miedo...



Hoy está gordo, ve? él coge de todo eso que hay allá abajo. Figúrese que los perros no van donde está él. Mire bien allá abajo, ve?.



A veces está blanquito, otras es un papel de puercos eso se va desenvolviendo y a veces lo mismo se pone cuadrado que coge la forma de un avioncito



Acérquese a esta ventana para que usted vea que no son mentiras más. Mire, ayer me sacó una lengua finita y otras saca un diente solo.

Serie Algo Mágico



El, después de mediodía se va desenvolviendo y va haciendo pinturas, anoche se puso negro y botó algo así como un sapo o el aborto de un perro, después se puso blanquito con sus tres patitas, pero la verdad es que ayer sí hizo muchísimas evoluciones. Yo le digo a usted que lo que hay aquí en esta casa es el manifiesto".

Muller

MARTA MARÍA PÉREZ EN SU MAPA

José Luis Rodríguez de Armas

Encargo difícil es el que me ha pedido una amiga: que hable de su obra y del momento en que empezó a hacerla. Ella es una de las artistas que a principios de los años ochenta del siglo pasado conformaron un nuevo mapa-paisaje cultural de la Isla o mejor, le añadieron cosas interesantes a los tantos mapas-paisajes culturales que se han ido representado poco a poco desde que Colón tocara nuestras tierras y que con solo palabras esbozara el primero de esos mapas posibles, acentuando, sobre todo, su singularidad: “Dize el almirante que nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles, todo cercado al río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera”. Y si hoy sabemos que la Historia (así, con mayúscula y como la Modernidad pretendió) no se puede hacer porque entre otras cosas las vivencias inciden sobre la memoria deformando de este modo lo recordado, el panorama se complejiza aún más. Peor, si son un poco menos de cuarenta años de lo acontecido. No obstante trataré, pues, de encarar el encargo desde una postura más marcadamente personal, más subjetiva de lo que siempre se es, a su vez, desde mi presente, y así evidenciar la relatividad del cuento más que de la puntualidad, si es que existe, de la Historia en sí. Quede clara esta advertencia, todo, como dice la canción de Armando Manzanero, “por el bien de los tres”: para usted, lector (para que no se haga idea que lo que voy a decir es pura verdad); para la artista (para que no me reclame que eso no fue así y que falta algo) y para mí (para que no me queden remordimientos de olvidar algo importante). Gracias.

Pues bien, conocí a Marta María Pérez Bravo, la protagonista del bojeo, a través de Flavio Garcandía, cuando le organicé a éste una exposición en las Salas Transitorias del Museo Provincial de Villa Clara (Santa Clara) en septiembre de 1983 y desde entonces los visité, de tiempo en tiempo, cuando iba a La Habana por algún motivo. Estamos en pleno momento en que las formas de conceptualizar y representar removían, con deleite para algunos y preocupación para otros, las artes visuales en... La Habana, que no es Cuba. En una de esas visitas, Marta me invitó a una sesión de fotos en el Bosque de La Habana en cuya vegetación habría de insertar -ad libitum- unas largas tiras de papel previamente enrolladas y así realizar su último proyecto que luego conoceríamos como *Aguas*. Estaba bastante gris aquella fría mañana de enero de 1974 y la luz estaba perfecta para fotografiar el hecho, casi una performance, casi una instalación, casi una escultura expandida y efímera. Se estaba haciendo paisaje *in situ*. Ahora pienso que Marta María lo que siempre ha hecho es paisaje: ya fuese desde

un paisaje físicamente dado (las cruces de ceniza sobre un campo labrado cercano a Caibarién o estas blancas cascadas-surtidores-manantiales de papel sobre una exuberante y monocroma vegetación en plena Habana), también sobre su cuerpo como soporte para construir un paisaje cultural (etnográfico, escultórico, feminista, intimista...). Todo, sin que hacer paisaje fuera su meta principal. Son posibles lecturas sesgadas al género paisaje que se pudieron hacer, entre otras cosas, gracias al Salón *Paisaje 82* (un evento institucional) que rompió paradigmas en lo que por lo común la plástica cubana entendía o hacía llamar paisaje.



Al mar se ajustaba mucho cuando veía que se acercaba, o se estaba formando una tormenta.

Cuando dije que la luz estaba perfecta para fotografiar no era porque lo que se estaba haciendo en ese momento era fotografía fotografía, pues no era la fotografía como "arte" lo que habría de interesar, sino las condiciones para utilizar la fotografía como capacidad técnica "capaz" de capturar una acción para nosotros importante en ese momento que tal vez en otro instante habría de interesar a alguien más: las cascadas de papel blanco en un contexto verde (si es que el color interesase). Es decir, un nuevo tipo de paisaje hasta el ahora concebido en la isla provinciana y que no todos habrían de digerir. Aquí me viene a la mente una anécdota.

Cuando ya había lanzado aquellos bultos de papeles en forma de tiras, cayeran no tanto cómo y dónde cayeran, porque se hacían con una intención para lograr algo, sino como le gustasen a la artista, pasó algo que ahora veo como hilarante. En uno de esos espacios escogidos y en uno de esos intentos de incidir sobre ellos, no nos percatamos de una carreterita que al centro de ese lugar existía y que estaba oculta por aquellas sombrías enredaderas que parásitamente lo cubren todo en el Bosque de La Habana. Como magia, pasa por el centro de nuestro paisaje, por nuestro horizonte y corriendo por encima de él, por el borde de la vegetación, un "simpático" escarabajo rodante, un VW blanco. Se pierde, pero retrocede de inmediato y se queda estático al centro de nuestra visión, es entonces que de él sale un hombrón de tez morena (un mulato) con gafas oscuras que nos escudriña sin sonrojo, se monta de nuevo en VW y se pierde. Ya todos sabíamos lo que vendría después de esa fugaz y fortuita visita. Los VW, casi siempre blancos, no los tenía cualquiera en la Cuba de aquellos años.

Sin pensarlo mucho, se impuso una estrategia improvisada. Yo, sin cámara, me eché los rollos ya utilizados al bolsillo mientras que Flavio y Marta pusieron otros rollos vacíos a sus cámaras: todo bien rápido al saber que nos volverían a visitar. Y no pasó mucho tiempo, ni cinco minutos, cuando se posesionó de nuestro horizonte vegetal una patrulla de la policía que nos gesticuló y preguntó a gritos que hacíamos. Se les dijo la verdad, tirar fotografías, pero eso, en Cuba, siempre trajo sospechas. No sé cómo se las arreglaron, pero llegaron físicamente junto a nosotros y aún viendo las



Entonces, se acordó que mandaba a sus hijos al patio cada uno con una palita llena de cenizas.

cascadas de papel artificial sobre la vegetación natural y explicarles el sentido, no entendieron porque no podían entender, sus códigos eran otros. Al fin pidieron, primero los carnés de identidad apuntando lo que tenían que apuntar y a mí, especialmente, me preguntaron qué hacía yo en La Habana, hasta en qué hotel estaba, le mostré la reservación en el Hotel Sevilla y parece que les satisfizo la información. No obstante, al fin y al cabo nos pidieron los rollos que estaban dentro de las cámaras. Con la información de nuestros carnés, así como el botín decomisado (los rollos fotográficos) se marcharon airoso y satisfechos por la rutinaria misión cumplida. Recogimos todo y nos fuimos, nada pasó después y algunas de las fotos que ahora solo se ven como cascadas y ríos de papel blanco sobre las enredaderas típicas del Bosque de La Habana, llevan este plus contextual e inmaterial, invisible, de una época. Evidenciando, al fin y al cabo, que el supuesto testimonio de la fotografía es una falacia.



AMÍ SE DEMAÑO APARECE. YO NUNCA ME HE ATREVIDO A MARR CUANDO EL AGUA SE ESTA REVOLVIENDO.

Los policías no vieron arte porque seguramente para ellos arte era otra cosa. O tal vez si les hubiesen dicho que era arte, ellos entonces lo hubiesen visto como algo peligroso porque era raro, no lo entendían y no concebían aquello como arte y de hecho pensaron que los estábamos engañando. Lo resolvieron informado y cargando con las pruebas. Situaciones como estas proliferaron en toda la Isla cuando la nueva hornada de jóvenes iconoclastas comenzó, ya había comenzado, a incidir escandalosamente en el panorama plástico nacional. Más que los policías y los segurosos, que sabían cómo actuar en tales circunstancias, estaban los ineptos funcionarios de la cultura y los artistas de otros momentos, educados bajo otros códigos o modelos interpretativos del arte que atónitos sentían como la tierra se abría a sus pies sin poder "explicar" lo que pasaba.



YO NO SE PARA DE SALIR NI QUE ES SÓLO DE QUE ES ETERNA Y NUNCA MUERE.

En la deriva del bojeo habré de decir que a Marta María le tocó un buen momento contextual para producir arte. Sobre todo por la presencia de instituciones dialogantes (la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura y el Instituto Superior de Arte) y abiertas a las nuevas formas de relacionarse con las artes, en nuestro caso las visuales, y a los productores. Interviniendo con situaciones de incompreensión como las vividas por nosotros aquella mañana gris de un enero de 1974 en el Bosque de La Habana. Después del Mariel

las estrategias de control comenzaron a tener otro cariz. También era otro el contexto artístico latinoamericano y de los centros de poder europeos y norteamericanos respecto a lo que se hacía en la Isla. Ni el arte ni los artistas son independientes a los contextos donde se mueven, de aquí que piense que hasta lo baladí puede corregir o construir lecturas de cualquier cosa.

Algo muy a su favor fue el sitio donde hizo sus últimos estudios: el Instituto Superior de Arte (ISA), el que durante su estancia sufrió un vuelco, un giro verdaderamente trascendental. El ISA surgió casi a la par del Ministerio de Cultura, institución que desde sus inicios trató de restituirle a la cultura el sitio escamoteado y tergiversado como algo que se fue arrastrando desde los años sesenta y llevado a su paroxismo en el Quinquenio Gris (1971 - supuestamente 1975). El ISA se modeló a partir de un criterio rigurosamente académico y, aún peor, de corte soviético (no había alternativa para aquel momento: todo era dependiente de lo soviético); sin embargo, esos primeros egresados habrían de torcerle el cuello al cisne y ya en los ochenta temprano otro gallo cantaría. Artistas de la talla de Flavio Garcíandía, Consuelo Castañeda, José Bedia, Magdalena Campos... fueron capaces de insuflarle a la academia sovietizante otros aires, acorde a ciertas estrategias de flexibilización gubernamental donde la apertura a otras miradas al arte habrían de repercutir decisivamente en los más jóvenes, todo hasta desbancarla. Recordemos: el Mariel no sólo fue un éxodo, fue una llamada de atención al poder que le indicó que las gentes no se contentaban con lo establecido. Al canon académico soviético (todavía casi premoderno) le sustituyen, rápido y furioso, las dinámicas de accionar, de concebir expandidamente y de acercarse al arte desde múltiples ángulos. Posturas que desde temprano se etiquetaron como acciones posmodernas.

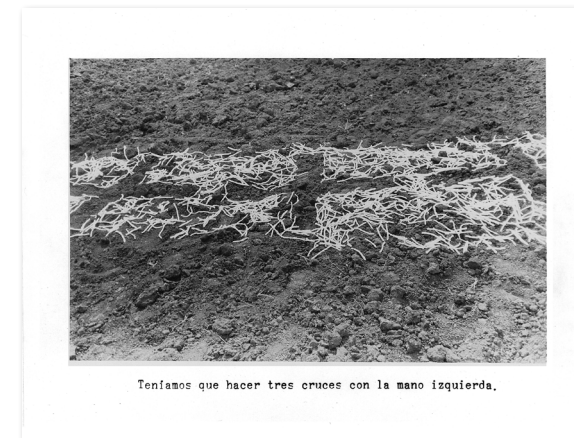
A pesar de esta dinámica de cambios, por lo general Marta María siempre fue "catalogada" -manía moderna que nunca desterramos y tratamos de organizarlo todo en compartimentos estancos- como fotógrafa y como si la fotografía fuera una sola y hacer fotografía fotografía fuera su máxima. Ella forma parte de ese giro que da la fotografía cubana en cuanto al criterio de ver y utilizar este medio únicamente como testimonio y arma propagandística, algo que fue muy propio y que venía de los sesenta tempranos.

Muchos como ella traspasaron el valor meramente sintáctico (se saltaron el umbral del *click*, como el instante preciso, la profundidad de campo,

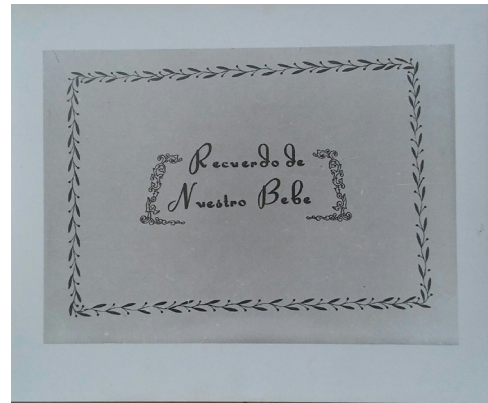
los contrastes de luz...) de la fotografía fotografía y se apropiaron de la fotografía como medio y la trascendieron a postmedio. Marta María fue pionera en eso que hoy algunos suelen llamar post fotografía. Lo mismo podemos afirmar de Rubén Torres Llorca y de Arturo Cuenca. Otros, de la misma manera, apelaron a la fotografía como soporte-referencia para evidenciar conceptos (José Bedia, Leandro Soto...) o simplemente la manipularon hacia una vertiente más estetizante (Marucha, Gory, Fors...). Recordemos el trabajo efímero hecho en la naturaleza y documentado (recogido) con una intención más allá del testimonio, y realizado por el Grupo Hexágono (Humberto Castro, Consuelo Castañeda, Tonel, Sebastián Elizondo, Abigail García y María Elena Morena) en las playas de Santa María del Maro ejecutado por Gustavo Pérez Monzón por los bosques de Jaruco. Era una época en que la fotografía comenzaba a ser otra cosa.

Algo que desde la década anterior venía perfilándose cuando algunos artistas como Flavio Garcíandía, Rogelio López Marín y otros recurrían a fotografías para hacer sus pinturas fotorrealistas, como hubo de llamarse a la versión cubana del hiperrealismo. A su vez, también tengamos presente la presencia de la fotografía en el Gran Premio del Salón *Paisaje 82* otorgado a José Bedia cuando su obra no solo se basó en una fotografía aérea tomada de cualquier portada National Geographic donde pudiese apreciarse un río amazónico constreñido desde ambas orillas por una aplastante vegetación, sino que colocó, como documentación añadida o referencial, fotocopias de otras vistas aéreas de otros ríos de aquella zona del planeta. Otro premiado de este Salón fue Gory cuando sumó fotografías tomadas en el Cayo Carenas situado en la Bahía de Cienfuegos para lograr un ambiente surrealizante, de ensueño, y esbozar una narrativa abierta a un sinnúmero de especulaciones.

Por otra parte, pienso que no es justo obviar a dos fotógrafos que desde antes de 1980 ya venían saliéndose del "tiexto" arrastrado con sus productos discursivamente diferentes: el inquieto *Mayito* (Mario García Joya)

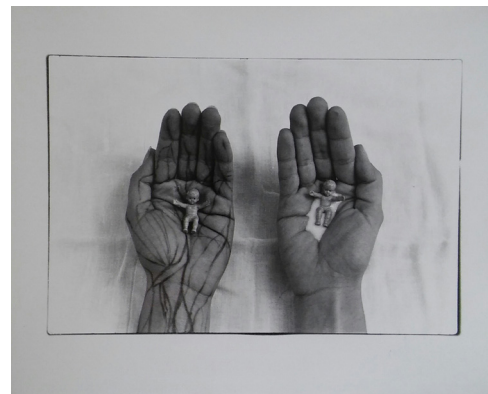


y la eficiente *Marucha* (María Eugenia García Haya). Los que, entre otras cosas, no dejaron hasta fundar la Fototeca de Cuba en 1986. A propósito del tema, recuerdo la instalación fotográfica, realizada en una escala inusual, que representó a Cuba en la Bienal de Venecia de 1984 con sus interiores urbanos donde Mayito abordaba el *kitsch* popular desde un óptica etnográfico-lúdica (una naturaleza muerta hecha en papier maché por Antonia Eiriz y sus vecinos de Juanelo centraban la escena) y los retratos retro que a las parejas de aristas realizó Marucha. La exposición *¿Foto Mentira!* (1965) de Mayito constituye una avanzada madrugadora del cambio. De la misma manera, por esos tiempos el pintor Raúl Martínez también hizo un conjunto de "collages" donde la fotografía tradicional era relegada en pos de otras inquietudes y siguiendo su singular apropiación del Pop.



Asimismo, algo a señalar dentro de este panorama de la plástica cubana de principios de los ochenta y circunscrito a la fotografía, es que la mayoría de los protagonistas del cambio de paradigma no eran fotógrafos propiamente dicho. Eran, sobre todo, pintores, salvo Marta María que en cierto momento realizó cerámicas. Ella se aprovechó de la fotografía para hacer otras cosas.

Desde mi punto de vista Marta María no es una fotógrafa "en sí", en el concepto tradicional de lo que por lo regular se entiende como fotografía. Ella se apropia de la técnica fotográfica (porque la fotografía no es, de hecho, un arte, sino una técnica que puede llegar a ser arte según ciertas circunstancias) para lograr otros intereses; conceptos sobre todo. Si apretar el obturador es hacer fotografía, el mérito lo tienen otros, en muchos casos Flavio, su compañero de vida por cierto tiempo. Los que conocemos su método, o algunas de sus estrategias de accionar, sabemos cómo organiza su puestas en escena: primero, escenográficamente (el ritual "pre fotográfico" que implica el atrezo -la selección de objetos ya existentes y la confección de otros creados por ella misma-, el maquillaje, la escenografía en sí o la organización de todos los objetos implicados, la iluminación...) y segundo, coreográficamente (el otro ritual centrado en su cuerpo situado en un espacio dado: vestirse, buscar el ángulo idóneo..., dar la orden de, itira!). Luego vendrá la post producción que hoy sería bien fácil hacerla -en la era de la tecnología computacional-, pero no en los 80 o a principios de los 90.



Yo la veo como una productora visual que hace paisajes conceptuales enmarcados, fundamentalmente, en partes de su cuerpo, sobre todo en el

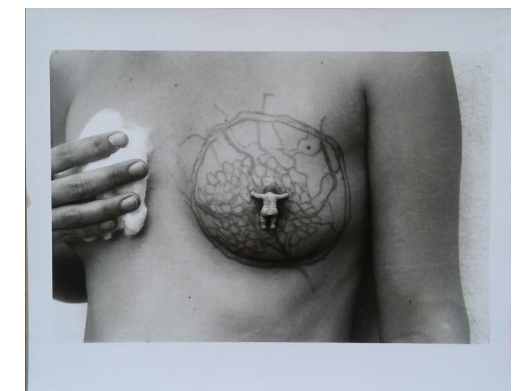
rostro o en torso. De este modo la acción de mirar puede conducirnos a otra lectura del producto artístico, es decir, los paisajes pueden devenir retratos, mejor, autorretratos.

Ella, en gran medida, desdeña la fotografía como medio, la fotografía fotografía, y la lleva a otro plano, la hace post medio. Son las imágenes que conocemos sobre el paisaje "real" modificado "realmente" (las cruces de ceniza sobre tierra como invocación mágica *in situ*; los manantiales de papel surgiendo de la vegetación a modo de *land art*) y también las que se han hecho sobre su cuerpo intervenido (*body art*) como soporte para construir otro tipo paisaje.



Pero ya en las obras de ella, hechas sobre su cuerpo (y con la fotografía como soporte de visualidad pública), a su vez se mezclaban otras geografías que con fuerza habrán de desarrollarse con posterioridad, creando de hecho un paisaje múltiple. Entre esas nuevas huellas en el mapa encontramos la feminista (en aquel entonces no tan fuertes y extendidas en el panorama visual cubano e internacional), las religiosas de origen africano-cubano y su sincretismo con las católicas o espiritistas. Incluso, se inscribieron marcas propiedad exclusiva de los cultos cerrados y propios de hombres como las típicas de los Abakuá: ahí están las famosas firmas-grafías denominadas *ekeniyó*.

Tales paisajes efímeros y dramatizados, puestos en escena su cuerpo, no constituyen mera visualidad gratuita, son propuestas que se apoyan en múltiples investigaciones realizadas en una dirección dada, nunca citas librescas o pastiche de pretendida erudición. De este modo podemos hablar de Marta María como artista antropóloga o etnóloga. Nuevamente su acción iniciática, ella fue pionera (entre otros, no muchos) en esos caminos de la plástica cubana contruidos sobre buscas antropológicas o etnográficas. Tendencia o sesgo propio de esta época y también fuera de nuestra insularidad.



Lo mismo que en las representaciones de la sante-ría cubana, donde la factura es libre y lleva mucho de creatividad por parte de quien la fabrica, donde se mezcla lo inverosímil (una manzana de California con un plátano de Güines; una muñeca de plástico *Made in China* con el añadido de una estruendosa falda a lo rococó cuyo pliegues se confeccionaron con papel sanitario enrollado: todo para ocultar una sencilla ganga hechas de "chinas pelonas"), Marta María organiza en sus espacios-cuer-

pos, la hibridez representacional que en mucho caracteriza su producción visual y que surge desde el segundo lustro de los ochenta y se desarrolla, consolida, en los noventa. Yo le presenté a José Seoane Gallo, un antropólogo-etnógrafo *sui generis*, erudito y oculto por mucho tiempo que guardaba manuscritos invaluable sobre todo lo relacionado con mitos, leyendas,



costumbres..., específicamente del centro de la isla. Desde entonces se hicieron amigos y eso evidencia la necesidad de oír lo que otros conocen y han hecho sobre lo que uno intenta hacer y siempre más allá de las figuras consagradas. Este basamento pragmático (desde el punto de vista semiótico), la experiencia y el conocimiento de los otros, le ofrece a su obra una solidez conceptual que no se agota ni en lo conceptualizado, ni en la visualidad de lo presentado. Su obra es un producto altamente estético cuando equiparamos lo estético con lo visual y lo visual con lo bello: la entrega sin aristas chocantes del producto, claro, para ciertas miradas. Asimismo, su obra tampoco se convierte en un “documento” etnográfico (un catauro

de cubanismos como podría haber enunciado Samuel Feijóo) al ser, ante todo, una propuesta artística que se nutre de experiencias muy personales y que se apoya en saberes de otros (legalizados por la academia o, simplemente, los transmitidos oralmente), éstos siempre de carácter ontológico religioso.

Lo anteriormente planteado es muy ilustrativo de muchos de esos jóvenes artistas que en los primeros momentos de los ochenta adoptaron posturas cercanas a las búsquedas antropológicas o etnográficas: Juan Francisco Elso, José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto, Rubén Torrea Llorca (pues sí, desde el momento en que él habla de un comportamiento construido a partir de la incidencia del cine en muchas generaciones de cubanos) y Gustavo Pérez Monzón con sus innovaciones docentes-pedagógicas vinculadas a la naturaleza... Ya luego llegarían Olazábal, Belkis Ayón y otros más. Existía en ellos una necesidad de asomarse a eso que algunos llamaban raíces culturales, a la “historia” familiar, en caso de Leandro Soto, y así contribuir al diseño de una híbrida y simpática cubanía fuera de oportunismos políticos programados por el poder con sus arengas castradoras y sus mitos reinventados para justificar una postura: la deuda con África, entre otras leyendas.

La nueva presentación estética de sus búsquedas e ideas, en muchos casos apoyadas en los modos o métodos propios de otras disciplinas y siempre en conjunción con lo personal, hizo que el trabajo de esos jóvenes se reconociera como un singular producto cultural, generacional, que nada tenía que ver con momentos anteriores de la plástica cubana. Eran más que pininos, era lo que hoy naturalmente denominamos inter y transdisciplina-

riedad. Por otra parte, existía un público nuevo capaz de recepcionar todo aquello con inaudito entusiasmo, un espectador en sintonía con lo que veía y que interpretaba a su modo, un espectador emancipado (al decir de Rancière), muy lejano aquel oficial que nos arrebató los rollos de fotografía y que nunca entendió aquellas tiras de papel blanco sobre las verdes enredaderas del Bosque de La Habana. Por otra parte, sin la tolerancia y el apoyo de instituciones culturales con poder, sin una valoración estimulante de una cierta crítica visionaria y sin esos públicos receptivos no se hubiese podido llegar a ningún lado aunque el reconocimiento viniera desde centros culturales de poder que desde el exterior reconocían aquello cercano a lo que se hacía en sus círculos (la actualidad del producto) y que por muchos motivos se les hacía incompresible sucediera en una isla “rodeada” de agua por todos lados y con un sistema político ideológico donde debió haber existido otro estilo de hacer arte (el Realismo Socialista como en la URSS y el llamado Campo Socialista).

Otro aspecto que no me gustaría dejar de apuntar es que esos paisajes en el cuerpo, que antes hemos comentado, también pueden ser vistos, hay que verlos también, como autorretratos (posados) que no se circunscriben al rostro, ni al torso, y que a diferencia de las incidencias permanentes, como las que se hace Orlan, las de Marta María tienen un carácter efímero, de ahí la gran producción. Por otro lado, sus incidencias sobre su cuerpo -siempre diferentes en su organización y en la naturaleza de los elementos a que apela- nos hacen recordar las ceremonias iniciáticas donde a un volumen moldeable (barro, masa de maíz...) se le incorporan elementos (granos, maderas, caracoles, sangre, objetos de metal...) como parte de un rito, de un conjuro. Todos esos autorretratos, además de ser campos de lectura, también van conformando una iconografía personal de la artista (podemos hacer un rastreo cronológico de su cuerpo si así lo quisiéramos) y un conjunto de ritos en cada ocasión diferente. Aunque, siempre su obra es un rito, siempre es un ceremonial en cuanto a su planificación previa y a los alcances propuestos, cada obra tiene una impronta, una personalidad. La casi ortodoxia ceremonial, es decir, la disciplina de una rigurosa puesta en escena, viene, en cierta medida, del modo en que una artista admirada se comportaba a la hora de hacer sus propuestas artísticas.

A propósito de lo anterior, no puede obviarse en esta historia, sobre todo en la de Marta María, las visitas decisivas de una creadora que engloba y anuncia esas búsquedas y esas nuevas representaciones, de ella y de muchos de los novísimos, -Ana Mendieta- y las de un “pedagogo”: Luis Camintzer. Ana trasmite lecturas, comenta sus experiencias, habla de su método y todos oyen al punto que hace un buen tiempo Gustavo Pérez Monzón me menciona a Ana Mendieta como la que le enseñó a documentarlo todo y sobre todo, a atesorarlo como parte del quehacer, de la acción creativa y a valorar el acto en sí de documentar (típico de un antropólogo, de un etnógrafo). Ella, desde la matriz traumática que llevaba a cuestras,

propició la construcción de otras lecturas de las lecturas que arrastramos -no menos traumáticas- de nuestras “Historias”, de las islas posibles.

Camintzer, por su parte, ofreció estímulo legalizador. Desde su capacidad cultural y su prestigio institucional apoyó a los iconoclastas a punto de promoverlos, de auspiciar becas o de, simplemente, comentar críticamente el producto cultural en cada momento que se propiciara (él acuñó el término “Renacimiento cubano” para referirse al “Arte Nuevo de Cuba”, otra de sus definiciones). Estas gestiones nos hacen tener presente la necesidad de hacer lecturas no solo con obras y artistas, sino también a través de los otros componentes del sistema del arte, de ver el arte implicado en un todo y jamás descontextualizado.

Hoy, esos cotos creativos que conformaron un segmento del arte cubano de los ochenta temprano (y de después también), y que como hatos a veces sólo habrían de toparse en sus polos pero en otras, las más, superponerse como palimpsestos, dejando muchos realengos aún por leer, pueden ser vistos por otras generaciones de posturas demoledoras (que siempre habrán de llegar) como ejercicios miméticos típicos de la periferias culturales que al final se enquistaron en sus propios discursos. Que fueron aplaudidos por los centros de poder cultural porque lo que hacían se acercaban a lo que ellos hacían o concebían como arte y que una vez agotada la magia todo hubo de desvanecerse.

Sin embargo, no ven (o no quieren, o no pueden, ver como aquellos policías obtusos) que el cisma propiciado desde los ochenta temprano nunca fue posible suturarlo ni con el impulsado éxodo cultural de los noventa y que lo que ha venido después y todavía habrá de venir en arte cubano, le debe y deberá en mucho, a esa impronta antes comentada, así como a sus protagonistas.

Siempre se vivió al filo de la navaja, aún en época de pleno coqueteo, más siempre se hicieron cosas diferentes en tanto habrá de entenderse lo diferente como lo que se quiere ver como diferente y como lo que puede llegar a ser diferente en un espacio muy circunscrito como nuestra isla que navega sola, o como decía Guillén, “en su mapa”.

Fue un lustro (un mapa dentro de los tantos mapas), donde todavía el Quinquenio Gris post-Padilla, que no fue tan corto, gravitaba sobre nosotros, pero en el que también se vivía una luna de miel con las nuevas instituciones culturales y donde más que diálogo había flirteo. Luego llegaron otros con más brío juvenil y quisieron subirse al carro del éxito y que con sus propuestas de extrema iconoclastia -siempre necesaria, pero siempre molesta para lo establecido- hicieron quebrar el idilio, el mapa deseado. Es entonces que, “epistemológicamente hablando” -frase por aquellos

años invocada sin ton ni son-, a la efímera “placidez” ontológica de esos tiempos hubo de socavarla un simbólico golpe (no epistémico como conocimiento que desplaza, sino como señal de llamar la atención sobre el estado de ciertas cosas) que nadie esperaba, pero que se cocinaba y que ya era inevitable: fue aquel mojón dejado por el desconocido Ángel Delgado ese histórico 4 de mayo de 1990 en la galería del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales donde, como el más de los más espontáneos, se lanzó al ruedo sin estar, por supuesto, en cartelera. Ya, desde entonces, todo fue diferente, la *década prodigiosa* había terminado y otros fueron los enroques en el mapa de la plástica cubana que comenzaron con la estampida (casi masiva) hacia el exterior. No obstante, la navegación habría de continuar.

Desde entonces es que, a Marta María y a su obra -junto a la de otros artistas que se sumaron al éxodo y los que decidieron continuar allá- habría que seguir leyéndolos a partir de otros ángulos y de otros contextos. El mapa se había multiplicado y se había desplazado hacia un sinfín de órbitas: la isla ya no lo era tanto, nunca había sido así. Se empezó a navegar sin un mapa imán como asidero real, solo con uno: el de cada uno. Tal vez aquí radique la salvación más que la salación.

*triste como la más triste
navega Cuba en su mapa**

Y Marta María en el suyo

—
José Luis Rodríguez de Armas
Mérida, Yucatán, México, enero de 2020



* “Un lagarto verde” de Nicolás Guillén

MARTA MARÍA IN HER MAP

Martha María has asked me to talk about her and the moment she began to make art, rather than her own work, because already others have done it and quite well (these are my words, not hers). We'll see how it goes.

I met her through Flavio Garciandía when I organized him an exhibition at the Transitory Halls of the Provincial Museum in Villa Clara (Santa Clara) on September 1983 and since then I used to visit them, from time to time, when I went to Havana for some reason.

In one of those visits she invited me to a photo shoot in the Havana Woods, where she was to randomly insert several long, previously rolled strips of paper amid the vegetation to carry out her last project, later known as *Aguas* (Waters).

It was quite gray that cold January morning of 1974 and the light was perfect to photograph the event: almost a performance, almost an installation, almost an expanded and ephemeral sculpture. A landscape was being created on-site. Now I think it has always been landscape what Martha María has done, be it a physically given landscape (cross-shaped ashes on a cultivated land near Caibarién or these white paper cascades on an exuberant and monochromatic vegetation in the center of Havana), and also covering her body to build a cultural (ethnographic, sculptural, feminist, intimate...) landscape. Without trying to make the landscape her main target. They are possible skewed readings allowed by *Paisaje 82*, an institutional event that broke the paradigms of what Cuban visual arts commonly called landscape.



When I said the light was perfect to take photographs it was not related to the idea of making photographs as such. We were not aiming at photography as "art", but trying to create conditions to use photography as technical capacity to capture an action (cascades of white paper in a green environment) that perhaps at another time would interest someone if the color were interesting. It would be a new kind of landscape, different from the one conceived until now in the provincial island and which not everyone would approve of. At this point, here comes an anecdote.

When all those paper strips had been thrown in the way that would achieve the artist's purpose, something happened that I now recall as funny. In the midst of our efforts in one of the chosen spaces, we had not noticed a small lane hidden by those dark bindweeds that, like parasites, cover everything in the Havana woods. As if by magic, a "funny" rolling beetle, a white VW, rolled through the center of our landscape, through our horizon and on top of it. It disappeared, but immediately moved backwards and remained in the center of our vision. It was then that



a huge man of dark complexion (a mulatto) wearing dark glasses came out of it and examined us without embarrassment, stepped again into his VW, and disappeared. We all knew what was to follow that fleeting and incidental visit. Not everyone had a VW in the Cuba of those years.

Without hesitation, a strategy was implemented on the spot. I, having no camera, put the used rolls in my pocket, while Flavio and Marta put other empty rolls in their cameras; everything was done very quickly, knowing that they would visit us again. And it had not been long, not even five minutes, when a police car

appeared with two policemen making gestures and loudly asking what we were doing. They were told the truth: taking pictures, but that always aroused suspicion in Cuba.

I don't know how they managed it but they got closer to us, and even after having seen the paper cascades on top of the natural vegetation and heard the explanation about their meaning they did not understand; they could not understand because their codes were different. Finally they asked for the identification cards, writing down what they had to write. In my case they asked what I was doing in Havana and even what hotel I was staying in; I showed them my booking card in Hotel Sevilla and that seemed to satisfy them. Nevertheless, at the end they asked for the rolls inside the cameras. With the information about our ID cards and the confiscated loot (the photographic rolls) they left, graceful and satisfied with the accomplished routine mission.

We gathered up everything and left. Nothing happened afterwards, and some of the photos that today only show white paper cascades and rivers on the typical bindweeds of the Havana woods convey this contextual and immaterial, invisible plus of a period. In the end, they are the evidence that the alleged testimonial nature of photography is a fraud. The policemen did not see art because for them, art was surely something else. Or perhaps, if they had been told it was art, they would have considered it dangerous because it was odd. They did not understand it and did not conceive it as art; in fact, they thought we were fooling them. They solved it by reporting and carrying the evidence.



Situations such as this one abounded in the entire island when the new breed of young iconoclasts began (they had already begun) to participate outrageously in the national visual arts scene. Larger in number than the policemen and security officers, who knew how to proceed under such circumstances, the inept culture officers and the artists from other times, educated under other codes or patterns for the interpretation of art, astonished, felt as if the earth would open under their feet without being able to “explain” what was happening.

Marta María had a good contextual moment to produce art. Particularly with the existence of institutions to dialogue with (the Visual Arts and Design Division of the Ministry of Culture and the Higher Institute of Art), open to the new forms of relating to the arts -in our case the visual arts- and to the producers, mediating situations of misunderstanding, such as the one we faced on that gray January morning of 1974, in the woods of Havana. After Mariel, control strategies began to look differently. The artistic contexts of Latin America and of the European and U.S. American power centers were also different from what was being made in the island. Neither art nor the artists are independent from the contexts in which they are inserted.



Something highly beneficial for her was the art college where she did her last studies: the Higher Institute of Art (ISA), which took a significant turn during her stay. ISA was created almost at the same time as the Ministry of Culture, an institution that from the beginning tried to restore culture to the place from where it had been vanished and distorted since the '60s, reaching its paroxysm in the Five-Year Gray Period (1971- allegedly 1975). ISA was molded according to a rigorously academic, but even worse, Soviet criterion (there was no alternative at that moment when everything depended on the Soviets); however, those first graduates were to change this state of affairs and in the '80s a new day would dawn. Artists of the height of Flavio Garcíandía, Consuelo Castañeda, José Bedia... were capable of

breathing other airs into the Soviet-molded academy in accordance with certain strategies of governmental flexibility where the opening to other glances was to have an impact on the youngest ones. Let us recall that Mariel was not just an exodus; it was a calling of attention to the leadership which meant how people were displeased with the established system. The still pre-modern Soviet academic canon was rapidly and furiously replaced by a dynamics of action and expanded conception, with an approach to art from multiple angles, approaches and products soon labeled as postmodern.



Despite this dynamics of changes, Marta María is generally “catalogued” -a never abolished modern mania of classifying everything in fixed compartments- as a photographer, as if photography were just one and making photographs her motto. She is part of that turn taken by Cuban photography of considering and using this tool only as testimony and propaganda weapon, something very typical of the early '60s. Many like her went beyond the purely syntactic value of the real photography and

crossed over the threshold of the click, the field profoundness and the light contrasts as the precise instant, appropriating photography as medium and turning it into post-medium.

Marta María was a pioneer of what some people today call post-photography. We can say the same thing about Rubén Torres Llorca and Arturo Cuenca. Others appealed to photography as support-reference to evidence concepts (José Bedia, Leandro Soto...) or simply manipulated it toward greater estheticism (Marucha, Gory, Fors...). We recall the

ephemeral work made with nature on the beaches and documented (collected) with a purpose beyond that of a testimony by Grupo Hexágono (Humberto Castro, Consuelo Castañeda, Tonel, Sebastián Elizondo, Abigail García, and María Elena Morena) or in the woods of Jaruco by Gustavo Pérez Monzón.



It was a time when photography was beginning to be something else. It had been taking shape since the previous decade, when several artists like Flavio Garcíandía, Rogelio López Marín, and others appealed to photographs to make their photo-realistic paintings, the name given to the Cuban

version of hyperrealism. We should also bear in mind the presence of photography in the Grand Prix granted to José Bedia in *Paisaje 82* for a work based not only on a National Geographic aerial cover photograph

of an Amazonian river, but on aerial views of other rivers from that zone as additional or referential documentation. Another artist awarded at this Salon was Gory when he added photographs taken in Cayo..., located in Cienfuegos Bay, to achieve a surreal atmosphere.

Something to be pointed out within this Cuban visual arts scene from the early '80s only with reference to photography is that most of the protagonists of the change of paradigm were not properly photographers. They were, above all, painters, except Marta María, who at a certain point made ceramic pieces. She took advantage of photography to do other things.

From my point of view, Marta María is not a photographer in the traditional concept of photography. She appropriates the photographic technique (because photography is not an art in itself, but can become art under certain circumstances) to achieve other purposes, particularly concepts. If making photographs means pressing the shutter, the credit belong to others, to Flavio in many cases. Those of us who are familiar with her method or with some of her behavior strategies know how she organizes her settings: first, from the point of view of the scene decoration (the "pre-photographic" ritual that involves the props, the selection process of already existing objects and the making of others created by her; the makeup, the set design itself or the organization of all the objects involved, the lighting...) and, choreographically (the other ritual focused in her body, located in a given space. Then comes the post-production, which today would be very easy in the era of computer technology, but which was not so in the 1980s and early 1990s.

I see her as a visual producer that makes conceptual landscapes. To a great extent she disdains photography, plain photography as a medium, and places it on a different level: makes it a post-medium. And not only on top of the "truly" modified "true" landscape (the ashes forming crosses on the ground as magic invocation on site) but over her body, as support to build another kind of landscape.

Marta María was a pioneer (among others, not many) in those paths of Cuban visual arts constructed on the basis of ethnographic or anthropologic searches, which is also a characteristic of the period beyond our insularity. But already in the works she has made on her body and with photography as support for public vision, other geographies such as the feminist (in those days not that strong and extended) were mixing with the religious ones of African-Cuban origin, even with those only patriarchal stereotypes, those of the closed cults, like the Abakuá.

As happens in Cuban santería representations, in which the making is free and demands much creativity, Marta María organizes bodies in her spaces, the hybridism in the representation that greatly characterizes her visual production and which emerges from the late '80s and develops in the '90s. I introduced her to José Seoane Gallo, a distinctive, long secluded scholar, ethnographer, and anthropologist who kept invaluable manuscripts particularly in relation with myths, legends, and customs... particularly about the center of the island. From that moment on they became friends, making clear the need for listening to what others know and have made with regard to what one is trying to do.

This pragmatic premise (from the semiotic point of view), the experience and knowledge of the others grant her work a conceptual solidness that is not exhausted in the visual effect of what is presented. Her work is a highly aesthetic product when we compare aesthetic with visual and visual with beautiful: the delivery of the product without shocking elements, of course, for certain glances. Likewise, neither does her work become an ethnographic "document" (a collection of knowledge on the Cuban nature, as Samuel Feijóo could have proclaimed), being in the first place an artistic proposal that nourishes from very personal experiences.

The above said illustrates very well the situation of those young artists who in the first half of the eighties assumed positions that were close to the ethnographic or anthropologic searches: Juan Francisco Elso, José Bedía, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto, Rubén Torres Llorca (indeed, from the moment when he speaks of a behavior

constructed from the cinema), and Gustavo Pérez Monzón, with his teaching innovations... Later followed Olazábal, Belkis Ayón, and others... and Gustavo Pérez Monzón with his teaching innovations... There was a need among them to explore what some called cultural roots -"history" in the case of Leandro Soto- and thus contribute to design a hybrid and pleasant Cuban-ness beyond political opportunisms scheduled by the power with its castrating speeches.

The new aesthetic presentation of their searches, in many cases with ideas supported by other disciplines and always combined with the personal element, made the work of those young people find recognition as a distinctive cultural, generational product that had nothing to do with previous moments of the Cuban visual arts. On the other hand, there was a new public, capable to appreciate all that with unwonted enthusiasm, a spectator connected to what he was seeing and who interpreted in his own way, an emancipated spectator (Rancière), very distant from the officer who snatched away the photographic rolls and never understood those white paper strips on top of the green bindweeds of the Havana woods. Without the tolerance and support of cultural institutions with power, without a valuation that would encourage a certain criticism, and without those receptive publics it would not have been possible to achieve anything, even if the acknowledgment came from cultural power centers abroad who recognized what was close to what was being made in their circles, and who, for many reasons, found it impossible to understand that it could happen in the island totally surrounded by water.

Something must be present along this story, particularly as refers to Marta María, and that is the determinant visits of an artist that comprised and announced those searches and those new representations of the very new ones –Ana Mendieta– and of a “pedagogue”: Luis Camnitzer. Ana transmitted readings, commented on her experiences, spoke about her method, and all listened to such an extent that, a long time ago, Gustavo Pérez Monzón mentioned Ana Mendieta to me as the person who taught him to document everything, and above all, to treasure it as part of the making, of the creative action, and to value the very act of documenting (typical of an ethnographer, of an anthropologist). She, with the traumatic burden she was carrying, favored the construction of a reading that differed from the no less traumatic readings we were dragging of our history, of the island.

Camnitzer, in turn, offered legalizing support. With his cultural expertise and institutional prestige, he supported the iconoclasts to the point of promoting them, sponsoring scholarships, or simply critically commenting on the cultural product whenever he could. These actions make us conscious of the need to make readings, not only with works and artists, but also through the other components of the art system, of the art involved as a whole and never out of context.

Today, those creative groups that made up a segment of the Cuban art of the early '80s, which at times only met at their poles, but who (most) other times overlapped themselves as palimpsests, leaving many edges still to be read, may be seen by other generations with demolishing positions as mimetic exercises typical of the cultural peripheries that in the end shut themselves off in their own discourses. As those who were applauded by the centers of cultural power because what they did approached what [those centers] were doing or conceiving as art; and that having exhausted the magic, everything vanished. However, they do not see that the schism they promoted was never stitched, not even by the boosted cultural exodus of the '90s. Life was always lived at razor's edge and different things were always made, provided 'different' is understood at one's will.

José Luis Rodríguez de Armas
Mérida, January, 2020

FOTOBIOGRAFÍA

Iván de la Nuez

En 1984 no existía el selfi. Ni Instagram. Ni las redes sociales. Ni Internet. Ni el apogeo de la autoficción –así en el arte como en la literatura–, con esa insufrible masificación del Yo que hoy se ha licuado en un narcisismo decapitado, a la vez, de individualidad y de generosidad.

Lo que sí empezaba a existir era la obra de Marta María Pérez Bravo. Y, desde ella, las intuiciones que anticipaban todo eso, con su terca apuesta por la autobiografía y la somatización de las paradojas a través de unas piezas sin complacencia ni retóricas rimbombantes.

Al contrario, la fotografía de Pérez Bravo prefirió la zona íntima de la tragedia. Un territorio donde el cuerpo es capaz de incubar el mundo.

Esta autobiografía fotográfica tensa la cuerda entre el rubor y el exhibicionismo. Entre lo verdadero y lo real, lo narrativo y lo literal, lo privado y lo político, lo ritual y lo doméstico. Todo ello captado por una cámara que tiene el ángulo de la experiencia. Desde ahí, Pérez Bravo ha tratado, en tiempo real, su embarazo y la soledad del que se lanza al mar, los disturbios de la vida cotidiana y la decadencia, la invocación del favor de los dioses y los conjuros para esquivar sus caprichos.

Si –como escribió Montaigne– escribir es pintarse uno mismo, para Marta María Pérez Bravo ensayar consiste, directamente, en fotografiarse a sí misma. Quizá porque la teatralidad de su obra no nos remite a la función definitiva, sino a su preparación, a la puesta en escena de un proceso.

En un momento en el que el autorretrato se ha masificado, vale la pena detenerse en esta trayectoria que comparte con nosotros un Yo en peligro de extinción, sostenido en una primera persona que

reniega de su reproducción mecánica. Una fotografía emplazada contra esa sobredosis megalómana con tanto que exhibir y tan poco que singularizar.

A fin de cuentas, lo que sucede con ese Yo no se diferencia mucho de lo que sucede con el mercado: vive inmerso en una sobredosis de oferta. Así como tenemos más mercancías de las que podemos consumir, hacemos más fotos de las que podemos mirar.

Alejado a toda costa de la ridícula figura del genio, el camino de Marta María Pérez Bravo se concibe como un tránsito ritual, una experiencia límite que avanza en el alambre, sobre las esperanzas y las cosas dañadas.

Si las redes de Internet nos remiten a un jolgorio en el que resulta difícil hacerse ver o escuchar, lo que nos propone Marta María Pérez Bravo es la idea de un soliloquio sin filtro. Unas conversaciones consigo misma que van centrifugando problemas y dudas.

Y si el parpadeo, el *zapping*, el *click* o el *like*, conforman la velocidad visual de este tiempo, su obra persevera en la marcha lenta de la cocción, la ingesta o la digestión como estrategias para plantarse en nuestra cultura.

Ese es el trecho personal e intransferible de esta fotografía que siempre ha contado con una cámara lúcida, pero jamás con una cámara lucida.

Iván de la Nuez



PHOTOBIOGRAPHY

In 1984 there was no selfies. No Instagram. Or social media. No Internet. Neither the heyday of self-fiction –as well in art as in literature– with that insufferable mass adoption of the Self that today has been liquefied in a decapitated narcissism, at the same time, of individuality and generosity.

What did begin to exist was the work of Marta María Pérez Bravo. And, from it, the intuitions which foresaw all that, with her stubborn commitment to autobiography and the somatization of paradoxes through works without indulgence or bombastic rhetoric.

By contrast, Pérez Bravo's photograph preferred the intimate field of tragedy. A territory where the body is able to incubate the world.

This photographic autobiography tightens the rope between blush and exhibitionism. Between the true and the real, the narrative and the literal, the private and the political, the ritual and the domestic. All captured by a camera that has the angle of the experience. From there, Pérez Bravo has dealt, in real time, with her pregnancy and the loneliness of the one who throws herself into the sea, the unrest of daily life and the decline, the invocation of the favor of the gods and the spells to dodge her whims.

If –as Montaigne wrote– writing is to paint oneself, for Marta María Pérez Bravo, the rehearsal consists, directly, in taking pictures of herself. Perhaps because the teatricality of her work does not take us to the definitive function, but to its preparation, to the staging of a process.

At a time when the self-portrait has become more overtaking, it is worth stopping to reflect at this trajectory that shares with us an endangered Self, held in a first person who denies its mechanical reproduction. A photograph placed against that megalomaniac overdose with so much to show and so little to single out.

At the end of the day, what happens to that Self is not much different from what happens to the market: it lives immersed in an overdose of supply. Just as we have more goods than we can consume, we take more pictures than we can look at.

Away at all costs from the ridiculous figure of the genius, Marta María Pérez Bravo's path is conceived as a ritual transit, a limiting experience that advances on the wire, about hopes and things damaged.

If Internet networks refer us to a revelry in which it is difficult to make ourselves seen or heard, what Marta María Pérez Bravo proposes is the idea of a soliloquy without a filter. A few conversations with herself that are spinning problems and concerns.

And if flickering, zapping, clicking or like, make up the visual speed of this time, her work perseveres in the slow march of cooking, ingestion or digestion as strategies to stand in our culture.

That is the personal and non-transferable journey of this photograph that has always had a lucid camera, but never a pretentious camera.

Iván de la Nuez

OSE OBBINI MIMO NAA OLODDUMARE / ELLA ACARICIA LO SAGRADO

Omar-Pascual Castillo

(unas notas sobre la obra reciente de M.M.P.B.)

a Tere

1.-

Marta María Pérez Bravo, nacida en La Habana, Cuba en el año 1959 y residente en México, primero en Monterrey y actualmente en Ciudad de México, desde hace más de dos décadas, es indiscutiblemente una de las artistas más sólidas del panorama de la cultura visual del Caribe y América Latina en las recientes décadas, erigiendo esa solidez sobre un andamiaje que se ha ido solidificando capa a capa, como mismo a día de hoy se hace un palimpsesto digital en el famoso programa de *Adobe*, un archivo contundente, como mismo la cultura se ha ido construyendo -históricamente- como sistema laminal. Así ha ido argumentándose la solidez inquebrantable de su carrera como una columna vertebral perfectamente articulada, fotograma a fotograma, lámina a lámina, imagen tras imagen, fotografía tras fotografía; ella ha logrado erigirse un imaginario sedentario, paulatino, cuantitativo y cualitativo, sin brusquedad, con el atenuante de que ha elegido un camino en solitario, fuera de los modismos.

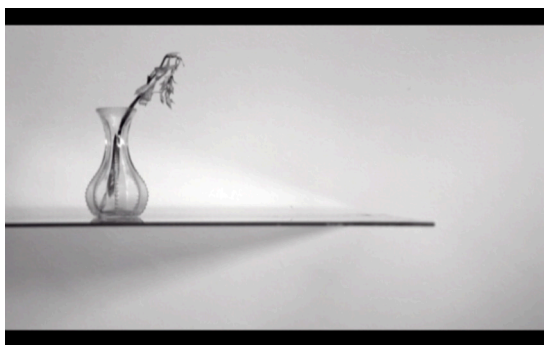
Devenida de un hacer temprano en búsquedas *poveras* y *minimalistas* cercanas al *Land Art* y al instalacionismo más efímero, la obra de Pérez Bravo, mantiene ese pulso de reducir el lenguaje visual a un uso de precisión quirúrgica, a una eficacia comunicativa que desdeña el adorno, la parafernalia, la zozobra del artificio, o el aspaviento para instaurarse en un territorio de lucidez clarividente, como un chivatazo a través del tiempo susurrado al oído de la escucha -como describen las predicciones algunas videntes, más auditivas que visuales-,¹ signo que se cosifica simbólicamente en lenguajes ancestrales reconocibles de antemano, en fragmentos de una narrativa antigua que nos acompaña en silencio, o mejor, silenciosamente desde siempre. Un lenguaje que intenta traducir las relaciones del humano consigo mismo y con lo sagrado silenciosamente. Porque el silencio no es un lugar, es un proceso adverbial donde un estado descriptible (un sustantivo) se hace verbo, es una re-significación del vacío o la apariencia de vacío, al menos, ante los ojos “no entrenados”. “Las obras de Marta María Pérez son religiosas porque son representaciones de su propia religiosidad. No ilustran sobre el modo en que los otros se relacionan con lo sagrado, surgen de la propia relación de la artista con lo sagrado.”²

2.-

Desde ahí, desde ese lugar donde el silencio impera como rutina, como mueca silente, Marta M^a arguye una nueva especulación visual que da un giro en su obra última donde sus imágenes se animan.

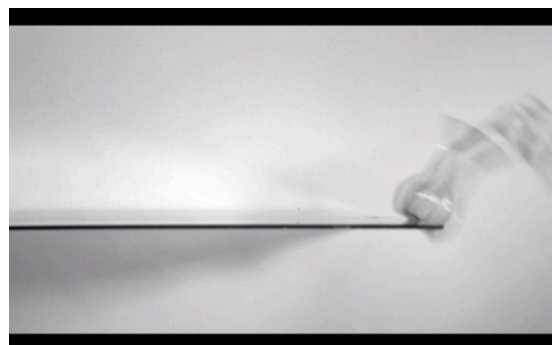
¹ Mi madre por ejemplo. Mi madre es Illalsha Omo Yemaya, con más de veinte años de coronada, y es espiritista desde niña. Recuerdo que siempre me contó que muchas veces “sus videncias” eran más que micro-filmes delante o detrás de sus ojos, son susurros detrás de la oreja.

² Juan Antonio Molina en su texto: “Fuera de cuadro [un escalofrío en el agua de la cubeta]. Lo invisible como presencia en la obra de Marta María Pérez”, publicado en el catálogo de la exposición *Relaciones Negativas* del año 2011 del Centro de Arte La Regenta, del Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, España. Página 8.



Solo que ese radical giro no fue dado como un brusco salto cualitativo sin antes dar un grupo de pasos cuantitativos en una larga investigación en sus relatos. Marta se lanzó a la palestra pública del arte por sus autorretratos donde abordaba las problemáticas de la mujer madre, la mujer creyente, devota de las creencias sincréticas afro-trasatlánticas, que sobre cómo se relacionaba con ellas armó un imaginario cargado de misticismo, misterio y resurrección que sobre la identidad de su tiempo y de su condición femenina y caribeña daban fe. Un camino que evolucionó de la mujer-madre a la mujer devota de esas deidades yorubas y kikongas –ya mencionadas–, las cuales la artista quería representar para explicárselas en imágenes a sí misma más que para proponer algún tipo de “taxonomía antropológica”, a una mujer que comienza a hacer visible la invisibilidad de los espíritus. Y da un salto narrativo de lo comúnmente mal conocido como la *Santería* (o Regla de Oshá) al *Espiritismo*. Más cerca de Allan Kardec que de Lydia Cabrera.

Un camino ya abierto en sus series fotográficas *No son míos*, *Nunca me abandonan*, *Travesía* y *Muchas veces por sí mismas* de entre los años 2002 y 2010, donde las presencias traspasan lo retratado para instalarse sobre el rostro a re-tratar. Aunque si pretendemos establecer una genealogía epistemológica histórica, tendríamos que decir que primero se salió de la imagen a través del lenguaje no-autónomo de la imagen en series como *Solo no se vive del año 1997* o con la inclu-



sión del lenguaje escultórico en el instalativo montaje de su intimista *Viven del Cariño* en el Espacio Aglutinador de La Habana, o como lo hizo en el *project-room* personal *Y si van al cielo* del año 2001, de su entonces galería española Luis Adelantado en la Feria madrileña de ARCO, con una gigantesca cerámica de un plato y un montaje secuencial. Obras donde la secuencialidad se prolonga anunciando una mirada de conjunto narrativa, que bien podría ser hilada como fotogramas de un filme. Obras que ya nos daban una pista de que Marta M^a –más tarde o más temprano– haría videoarte y de ser posible en su vertiente más espacial, instalativamente hablando.

Por tanto fue un salto natural, sin presión, o mejor, un parto natural sin fórceps.

3.-

Un salto sumatorio, inclusivo que añadió recursos, además de ahondar en sus investigaciones hacia un espacio menos etnografiado, justo porque no es icónico, es abstracto, irrepresentable, inasible, intangible. Ya no busca “petrificar en estatuas de sal”, como dijera Orlando Hernández en aquel premonitorio texto sobre Pérez Bravo, a través de las imágenes de una ritualidad únicamente transmitida gracias a la oralidad; ahora se trata de todo lo contrario, de silenciar los objetos e imágenes de sí misma al dotarlas de la muda voz de la muerte. La voz de los muertos, los *eggunes*, los espíritus y almas que nos acom-

pañan y cuidan a diario. *Esas que no la abandonan.*

Solo que esta metamorfosis, no ha sido solo desde el punto de vista formal, de la imagen estática a la imagen en movimiento, de manera transitoria, sino también lo es de la imagen física a la imagen inmaterial. La imagen fugada. Así como fugado de su propio cuerpo-trampa-jaula están sus protagonistas, sus figurantes develados que invaden el espacio. No en balde Marta regresa así mismo a su hacer más escultórico en el modelo que usa para exhibir estas apariciones fantasmagóricas; un bloque de hielo, un cristal ahumado, las mohosas y grisáceas paredes de un convento, una sábana suelta, temblorosa. Pues ahora es el espacio lo que le ofrece la oportunidad de romper la imagen fija –la fetichista copia en papel– para disgregarla, atacarla haciéndola evanescente, traslúcida, pura luz. Solo eso, luz que narra. O más que narrar, se hace prosa poética. Poética encapsulada en un micro-relato cíclico, encerrado en una píldora de tiempo en bucle que da vueltas sobre sí mismo mientras se hace presencia. Cosa que allí ocurre.



4.-

Por eso mantiene el misterio de ser el registro de un testimonio, un diálogo, un relato paranormal que habla de una realidad paralela, una realidad irrepresentable que únicamente desvela fragmentos de ella misma como derivas, como estelas fugaces, como escalofriantes soplos de un aire que eriza.

Por esta razón ilógica de intentar hallar maneras para indagar en las representaciones de lo incorpóreo, ella que es una de las artistas que mejor ha trabajado las capacidades expresivas del cuerpo como herramienta simbólica, a pesar de que gran parte de su trabajo es frontal, “de medio cuerpo” dirían los más clásicos fotógrafos retratistas; en estas obras Marta se desdobra en una ritualidad como arrinconada, de reajo, de soslayo, como quien sabe que está mirando lo que no puede ser mirado. E igualmente, lo que no debe ser mirado, lo que no se debe ver a simple vista, comprendiendo esa complejidad. Por eso ella se aleja, y aquí son objetos,



sombras, sobre-exposiciones fantasmales que enuncian otras fantasmagorías, varias capas otra vez yuxtapuestas en *stop-motion* (como *Incrédulos por decepciones*, 2011 y *Muchas veces por sí mismo*, 2011, Colección CAAM) o en filmaciones de aparente sencillez documental, limpias de rastros y manierismos.

Sin alardes, como su propia fotografía. En cambio, no por ello carente de potencia. *Un acuerdo*, 2011, ese secreto guardado en una botella del que ahora somos testigos. Como si con tan solo saber que algo quedó ahí dicho, ya quedó “algo” pactado. Como el acartonado tránsito nocturno de *Un camino oscuro*, 2010-2011, o la retahíla mecánica de las *Peticiones no escuchadas*, 2016. En ese mismo nivel de entrega ritual que ejerce el subyugante *Apariciones tangibles* y *Así se formó un río*, 2015. Esa obra donde la artista acaricia un brazo y una mano de hielo a la vez que se va derritiendo. Como si reconstruyera la noción de afecto a una ritualidad panhumanista, animista que atraviesa toda la materialidad de nuestro planeta Tierra, y se reconfigura como la esencia real de nuestras almas, en un “estado del agua”: El hielo. Hasta el hielo más sólido si lo calientan se hace agua. Se hace río. Así nacen, del cariño, como aquella muestra premonitoria de Espacio Aglutinador donde *del cariño vivían*, todos los fantasmas y *orishas* que la rodean. A ella y a nosotros también.³

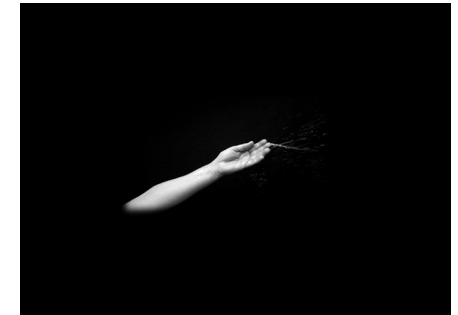


Una obra perturbadora donde la artista revive la posibilidad de experimentar un *Trance*, 2013 (el simulacro -o no- de cuando una médium se comunica con uno o varios espíritus, ese ojo parpadeante, ojo avizor, un ojo que todo lo ve, el ojo de la gran madre, la vidente, la capaz de deconstruir los estados laminares del espíritu y hacerlo esquema, juego de yuxtaposición y dobles filmaciones. Como los *Dos retratos*, 2015 donde ahora aquellos que *nunca se fueron*, aquellos que *nunca la abandonaron*, se manifiestan. Ante el grito del exorcista: “Manifiéstate ante mí, abandona ese cuerpo”. A lo que Marta M^a se niega, ella prefiere recogerlos, guardarlos para con ella, hacerles un hogar. Regalarles un archivo. Una filmoteca. Ofrendarles un *Ilé*, la casa de una coronada, una *Illallosha*, así como lo acciona de un modo análogo su performativa gestualidad en *Corona* del año 2017.

³ Curiosamente de manera sistémica MMPB ha reducido sus elementos significantes a 3: agua, luz (de velas) y palabras, justo, los tres recursos rituales más permanentes de todos los credos universales; quizás algunos leerán este reduccionismo como simplicidad, otros como sabia síntesis.

5.-

Personalmente pienso que Pérez Bravo no ilustra nada. Ahí discrepo de aquellos que pretenden *folklorizar* sus referentes mitologizantes simplificándolos. Ahora ella no propone ofrendas en imágenes que adorar, ahora más bien nos revelan relatos de fe, búsquedas de cómo intentar narrar lo inenarrable, cómo nombrar lo inenarrable. Perpetúan un accidente poético que pretende asir lo inasible, darle forma a lo amorfo, frontalidad y superficie a lo inmaterial y etéreo, cuerpo representado ahora actuante a la no corporeidad, a lo que existe más allá de los cuerpos pero no como registro arqueológico del cual podemos deducir un conjunto de significados antropológicos o etnográficos, sino desde la libertad no-cientificista de la ficción-arte, ese lugar donde las libertades hacen posible lo imposible, porque no pretende argüirse como verdad sino como lo que es, como una mera ficción sanadora. Una ficción donde reconocemos nuestros más ocultos sueños y residuos. Aquello que fuimos y que sobrevive en nosotros aún. Algo de lo sagrado que Marta M^a acaricia, mimándolo, sacándolo a la luz como “luz misma” proyectada sobre el espacio museal donde las almas ahora descansan y son sacralizadas en la contemporaneidad, cumpliendo con el lema de Lévi-Strauss donde enarbolaba que “el Arte será la religión del futuro”. Y darle -como dadora y sagrada mujer que- ánima, ánimo, animando lo inanimado, dándole alma, vida, una historia, revelándonos un secreto. Si estamos atentos, quizás aprendamos algo. Aunque para ello debemos cerrar los ojos y esperar que nos lo susurren (las imágenes) detrás de la oreja, mientras nos danzan alrededor en un carrusel sin fin.



Ibbae... Los muertos hablan. Luz y progreso. Ashé.



Omar-Pascual Castillo
Las Palmas de Gran Canaria, España

OSE OBBINI MIMO NAA OLODDUMARE / SHE CARESSES THE SACRED

(A few notes on M.M.P.B.'s recent work)

1.-

Marta María Pérez Bravo, was born in Havana, Cuba, in 1959 and has been living in Mexico, first in Monterrey and currently in Mexico City, for more than two decades. She is indisputably one of the most solid artists in the visual culture landscape of the Caribbean and Latin America in recent decades, building that solidity on a framework that has been solidifying layer by layer, as today is made a digital palimpsest in the famous Adobe program, a strong archive, as culture has been built -historically- as a visual images system. Thus she has been defining the unwavering solidity of her career as a perfectly articulated spine, frame by frame, sheet to sheet, image after image, photograph after photograph; she has managed to build a sedentary, gradual, quantitative and qualitative imaginary, without abruptness. Taken into account as attenuating circumstances the fact that she has chosen a solo path, outside of trendiness.

From an early stage she became involved in searches for poveras and minimalists trends close to Land Art and the most ephemeral Installation art, the work of Pérez Bravo and she keeps that pulse of reducing visual language to a use of surgical precision, to a communicative efficiency which disdains the ornament, the paraphernalia, the unease of artifice or the swirling, to settle in a territory of clairvoyant lucidity, like a squeak through time whispered to the ear of the listener -as described by some visionaries as more audible than visuals-,] a sign that is symbolically objectified in ancestral recognizable languages beforehand, in fragments of an ancient narrative that accompanies us in silence, or better, in the silence forever. A language that tries to translate human relationships within ourselves and silently with the sacred. Because silence is not a place, it is an adverbial process where a describable state (a noun) becomes a verb, it is a re-signifying of the void or the appearance of emptiness, at least, before the "untrained" eyes. "The works of Marta María Pérez are religious because they are representations of her own religiosity. They do not illustrate how others relate to the sacred, they arise from the artist's own relationship with the sacred."

for Tere

2.-

From there, from that place where silence prevails as a routine, as silent grimace, Marta María argues a new visual speculation that takes a turn in her last work where her images are animated.

Only that radical turn was not given as a sharp qualitative leap without first taking a group of quantitative steps in a long investigation into her stories. Martha threw herself into the public arena of art for her self-portraits where she addressed the problems of the mother woman, the believing woman, devoted to the syncretic Afro-transatlantic beliefs, and how she related to them creating an imaginary full of mysticism, mystery and resurrection attesting to the identity of her time and her womanhood and Caribbean status. A path that evolved from the woman-mother to the devout woman of those Yoruba and Kikonga deities -already mentioned- which the artist wanted to represent to explain them in images to herself rather than to propose some kind of "anthropological taxonomy", to a woman that begins to make visible the invisibility of spirits. And it takes a narrative leap from what is commonly misunderstood as the Santería (or Osha Rule) to Spiritualism. Closer to Allan Kardec than To Lydia Cabrera.



A road already opened in their photographic series *No son míos* (They are not mine), *Nunca me abandonan* (Never abandon me), *Travesía* (Crossing) and *Muchas veces por sí mismas* (Many times by themselves) in the period 2002-2010, where the presences cross the portrayed to settle on the face to be retried. Although if we intend to establish a historical epistemological genealogy, we would have to say that it first came out of the image through the non-autonomous language of the image in series such as *Solo no se vive* (You not only live) from 1997 or her inclusion of the sculptural language in the installation assembly of her intimate *Viven del Cariño* in the Espacio Aglutinador Havana, or as she did in the personal project room *Y si van al cielo* (If they go to the sky) (2001), from her then Spanish gallery Luis Adelantado at the Madrid Fair of ARCO, with a huge ceramic plate and a sequential build. Works where the sequentiality is extended by announcing a narrative ensemble look, which could well be spun like frames from a film. Works that already gave us a clue that Marta María -sooner or later- would make video art and, if possible, in her most space side, she would create installations.



So it was a natural leap, no pressure, or better, a natural forceps-free birth...

An inclusive summative jump, which added resources, in addition to delving into their research into a less ethnography space, just because it is not iconic, it is abstract, unrepresentable, ineludible and intangible. She no longer seeks to “petrify in salt statues”, as Orlando Hernández said in that foreboding text about Pérez Bravo, through the images of a rituality only transmitted thanks to oral traditions; it is now quite the opposite, to silence objects and images of herself by providing them with the mute voice of death. The voice of the dead, the eggunes, the spirits and souls that accompany us and care for us daily. Esas que no la abandonan. (Those who don't abandon her.)



Only this metamorphosis, has not only been from the formal point of view, from the static image to the moving image, in a temporary way, but also from the physical image to the immaterial image. The escaping image. As well as escaped from their own body-trap-cage are her protagonists and her unveiled figures invading the space. And yet Marta returns herself to her more sculptural making in the model she uses to exhibit these ghostly appearances; a block of ice, a smoky glass, the moldy grayish walls of a convent,

a loose, trembling sheet. For now it is the space that provides her the opportunity to break the still image -the fetish paper copy- to break it up and attack it turning it evanescent, translucent, pure light. Just that, light that narrates. Or rather than narrating, poetic prose is done. Poetic prose encapsulated in a cyclic micro-story, enclosed in a looping time pill that spins over itself while making a presence. Stuff like this happens there.



4.-

That's why it keeps the mystery of being the record of a testimony, a dialogue, a paranormal story that talks about a parallel reality, an unrepresentable reality that only reveals fragments of itself as drifts, like fleeting trails of light, as chilling breaths of an air that bristles.

For this ideological reason of trying to find ways to investigate the representations of the incorporeal, she is one of the artists who has best worked the expressive potential of the body as a symbolic tool, even though most of her work is based on the front side. The most classic portrait photographers would say “half-bodied”; in these works Marta is unfolded in the ritual as shunted, sideways and sidelong, as someone who knows that is looking at what can't be looked at. And equally, what must not be looked at, what is not to be seen with the naked eye, and understanding this complexity. That's why she walks away, and here are objects, shadows, ghostly over-exposures that

state other phantasmagoria, several layers again juxtaposed in stop-motion, such as *Incrédulos por decepciones* (Sceptical by disappointments), 2011 and *Muchas veces por sí mismo* (Many times by itself), 2011, (CAAM Collection) or in filming of apparent documentary simplicity, cleaned from stubbles and mannerisms. No slob, like her own photograph. On the other hand, not without power. *Un acuerdo* (A settlement), 2011, that secret kept in a bottle that we are now witnessing. As if just knowing that something was said there, “something” was already agreed. Like the stiff night traffic of *Un camino oscuro* (A dark road), 2010-2011, or the mechanical assortment of the *Peticiones no escuchadas* (Unheard petitions), 2016. At that same level of ritual surrender exercised by the subjugated *Apariciones tangibles* (Tangible apparitions) and *Así se formó un río* (That's how it came up a river), 2015. That work where the artist caresses an arm and a hand of ice while melting. As if reconstructing the notion of affection to Panhumanism, animist rituality that goes through all our planet Earth materiality, and reconfigures itself as the real essence of our souls, in a “state of water”: Ice. Even the strongest ice if heated melts. Becomes a river. Thus are born, from affection, as that foreboding exhibition in El Espacio Aglutinador where all the ghosts and orishas that surround her and us, lived on love.



A disturbing work where the artist brings the possibility of experiencing a *Trance*, 2013 (the simulation -or not- of when a medium communicates with one or more spirits, that blinking eye, bird's eye, an all-seeing eye, the eye of the great mother, the seer able to deconstruct the laminar states of the spirit and turn them into scheme, juxtaposition game and double films. As the *Dos retratos* (Two portraits), 2015 where now nunca la abandonaron those who never left her, are made manifest. When the exorcist shouts: “shew thyself to me, leaves that body.” But Marta Maria refuses, she prefers to pick them up, save them, build

them a home. Give them an archive. A film library. Offering them an *Ile*, the home of a crowned, an *Illallosha*, as well as what works in the same way to her performative gestures in *Corona* (Crown) in 2017.

I personally think Pérez Bravo doesn't illustrate anything. At this point I disagree with those who intend to give a folkloric idea of their mythological

references by simplifying them. Now she does not propose offerings in images to worship, now they reveal stories of faith, quests for how to try to tell the unspeakable, how to name the unspeakable. They perpetuate a poetic accident that aims to grasp the inescapable, shape the amorphous, the frontal and the surface to the immaterial and ethereal, body represented now acting to non-corporeity, to what exists beyond the bodies but not as an archaeological record of the archaeological since we can infer a set of anthropological or ethnographic meanings, but from the non-scientific freedom of fiction-art, that place where freedoms make the impossible possible, because it does not pretend to be argued as truth but as what it is, as a mere healing fiction. A fiction where we recognize our most hidden dreams and waste. What we were and that still survives in us. Some of the sacredness that Marta Ma caresses, pampering it, bringing it to light as "light itself" projected on the museum space where souls now rest and get a sacred meaning in contemporaneity, fulfilling the motto of Levi-Strauss where he stated that "Art will be the religion of the future." "And give her -as a giver and sacred woman who- spirit, encouragement, encouraging the inanimate, giving her soul, life, a story, revealing a secret to us. If we're on the lookout, maybe we'll learn something. Although we must close our eyes and wait for them to whisper it (the images) behind our ear, as they dance around us on an endless carousel.



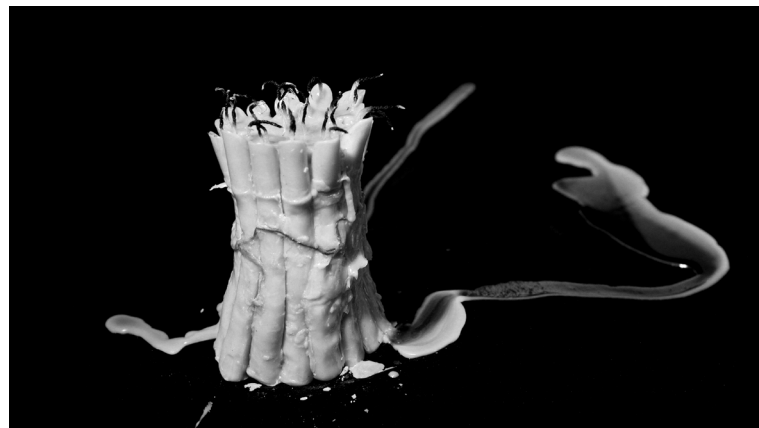
Ibbae... The dead talk. Light and progress.
Ashé.

Omar-Pascual Castillo
 Las Palmas de Gran Canaria, España



LISTADO DE OBRAS*

*Todas las obras pertenecen a la colección de la artista



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director: Jorge Fernández Torres

Subdirectora General: Esperanza Maynulet García

Subdirector Técnico: Oscar Antuña Benítez

Subdirectora de Gestión Comercial: Niurka Díaz García

Subdirectora de Extensión Cultural: Ana María Fuentes Galeto

Jefa del Departamento de Colecciones y Curaduría: Niurka D. Fanego Alfonso

Jefe del Departamento de Restauración: Boris Morejón de Vega

Jefa del Departamento de Registro e Inventario: María del Carmen Cruz Pupo

Jefa del Departamento de Conservación: Anniubys García Blanco

Jefe del Departamento de Relaciones Públicas: Henry Vidal Delgado

Jefa del Departamento de Servicios Educativos: Oramis López Cedeño

Jefe del Departamento de Animación Cultural: Antonio Hurtado Labrada

EXPOSICIÓN

Curaduría: Laura Arañó Arencibia

Museografía: Marta María Pérez Bravo, Laura Arañó y José Almarales

Comunicación: Zuzanne Felipe Sosa

Producción y Montaje: AT Producciones Artísticas

Spot: Raúl Valdés (RAUPA)

Conservación: Mireya Paneque Parra, Víctor Alejandro Dacal Fraga, Luis Manuel Breto Romagosa, Carlos Néstor Rodríguez Cuesta, Reinaldo Antonio Molina Toledo, Frank Cánovas Borges

Registro e inventario: María Estela Morell

CATÁLOGO

Textos: María Eugenia Haya, José Luis Rodríguez de Armas, Iván de la Nuez y Omar Pascual

Traducciones: Olimpia Sigarroa y Diana Rosa Alonso Viera

Diseño: Diane Hurtado

Edición: Lilianny Carricarte

Fotos: Cortesía de la artista

AGRADECIMIENTOS

Muy especialmente a José Almarales Suárez

Freny

Roberto Cobas Amate

A todos los que me quieren y me han ayudado siempre



MU
SE

NACIONAL
DE BELLAS
ARTES