



Arte|logie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

17 | 2021

Transformaciones en Cuba contemporánea: cultura y sociedad

Tomás Esson y la visualidad irreverente: una cartografía crítica. Sobre la exposición. Tomás Esson: The GOAT, Museo del Institute of Contemporary Art (ICA), Miami. Desde el pasado julio de 2020 y hasta mayo de 2021.

Yissel Arce Padrón



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/10275>

DOI: 10.4000/artelogie.10275

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Yissel Arce Padrón, «Tomás Esson y la visualidad irreverente: una cartografía crítica. Sobre la exposición. Tomás Esson: The GOAT, Museo del Institute of Contemporary Art (ICA), Miami. Desde el pasado julio de 2020 y hasta mayo de 2021.», *Arte|logie* [En línea], 17 | 2021, Publicado el 27 enero 2021, consultado el 15 septiembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/10275> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.10275>

Este documento fue generado automáticamente el 15 septiembre 2022.

All rights reserved

Tomás Esson y la visualidad irreverente: una cartografía crítica. Sobre la exposición. Tomás Esson: The GOAT, Museo del Institute of Contemporary Art (ICA), Miami. Desde el pasado julio de 2020 y hasta mayo de 2021.

Yissel Arce Padrón

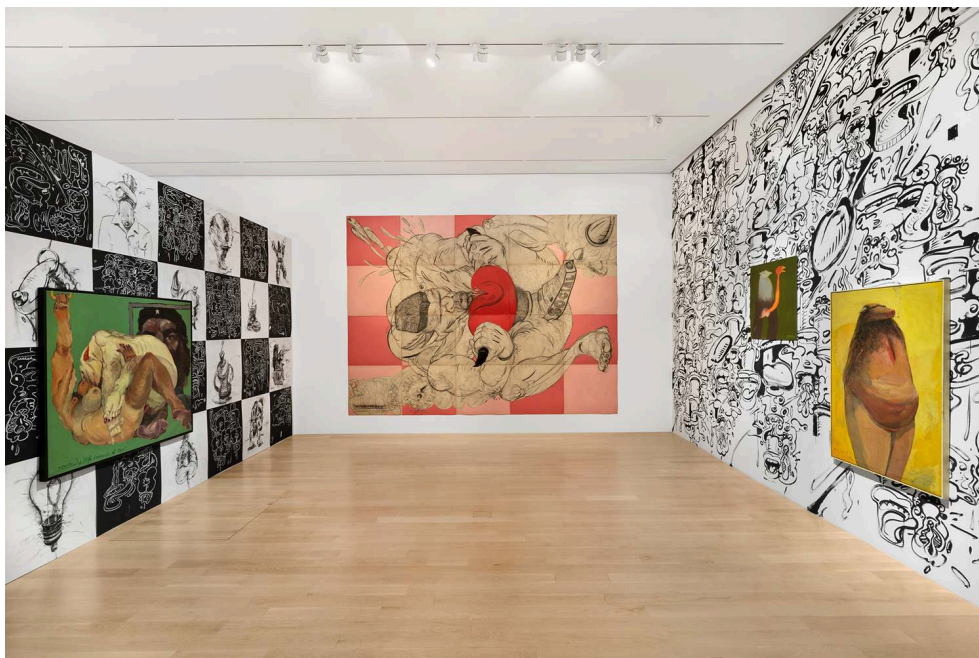


Fig.1. Exposición *Tomás Esson: The GOAT*, Museo del Institute of Contemporary Art (ICA), desde el pasado julio de 2020 y hasta mayo de 2021

- 1 El Museo de Bellas Artes de Cuba, como parte de sus políticas de exhibición, ha abierto en años recientes las puertas de su recinto para muestras personales de artistas cubanos que viven fuera de la isla. Sin embargo, hay nombres que siguen siendo proscritos para esa narrativa oficial que opera bajo la lógica de la censura y del binomio excluyente amigo/enemigo. La figura y la obra creativa de Tomás Esson (La Habana, 1963) se mantienen en la zona de silenciamientos -gestionada por una rancia administración de la cultura nacional- desde su polémica exposición *A Tarro partido II* clausurada a solo 10 horas después de su inauguración en la galería Centro de Arte 23 y 12 en enero de 1988¹. Aquella controversia se vería renovada en la muestra *¡Patria o Muerte! que formó parte del Proyecto Castillo de la Fuerza en 1989*².
- 2 En obras de gran formato, Esson ya proponía desde aquellos años, peculiares e inéditas alianzas entre bestias grotescas, criaturas inclasificables y un cúmulo de símbolos usados hasta el agotamiento por la retórica triunfalista de los dirigentes de la Revolución cubana. A partir del dominio absoluto de cada elemento de la superficie pictórica, el artista graduado con excelencia académica en el Instituto Superior de Arte de La Habana en 1987 desarticulaba los férreos signos en torno a un significante infecundo y unívoco de nación secuestrada por el ejercicio político del poder insular que pretendía custodiar el proceso colectivo e individual de creación de sentidos sociales. Esa operación analítica que desde aquellos primeros gestos fundantes ha sostenido la poética de Esson, no solo permitió la emergencia de enunciados pictóricos potentes y desacralizadores, sino también el trasiego con una dimensión de la antropología política que encontraba en los semas de la cultura popular y de lo kitsch sus desafíos más elocuentes. El uso de héroes canonizados por el relato nacional, así como iconos patrióticos como la bandera, el escudo, botas militares flotando en escenarios erógenos y erotizados, desbordantes de efluvios y excreciones, aderezados,

además, por la burla y la ironía en torno a esas figuras tótem de la patria, parecieron perturbar a las huestes del aparato de censura gubernamental. Esson entonces, como tantos otros artistas críticos que conformaban la vanguardia renovadora de la plástica cubana de finales de los años ochenta, tuvo que optar por salir del país.

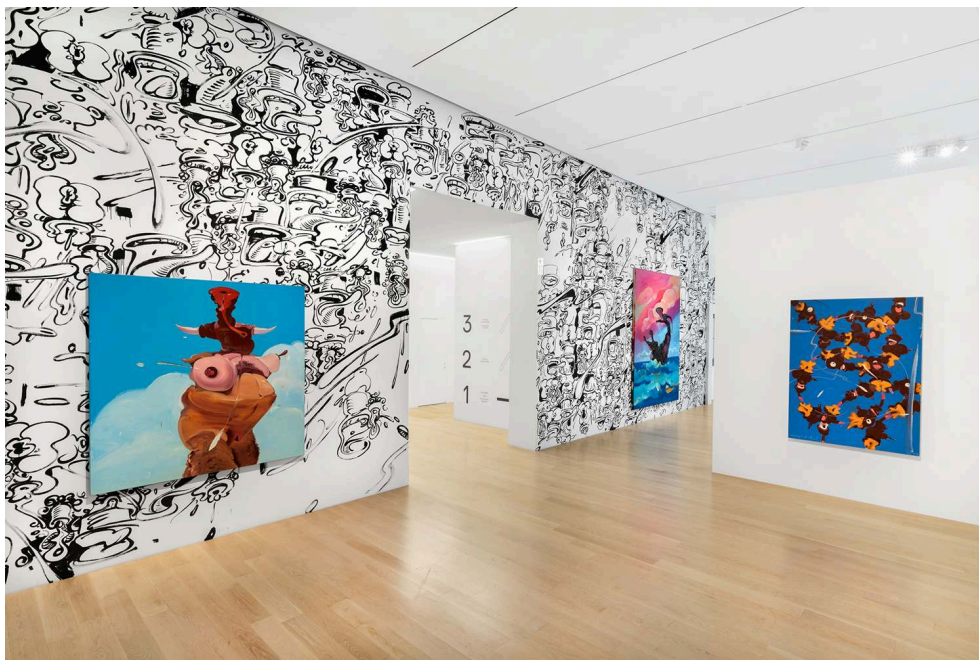


Fig.2. Exposición *Tomás Esson: The GOAT*, Museo del Institute of Contemporary Art (ICA), desde el pasado julio de 2020 y hasta mayo de 2021

- 3 Treinta años después, y tras una fructífera trayectoria internacional, el Museo del Institute of Contemporary Art (ICA) Miami nos deleita con la muestra personal *Tomás Esson: The GOAT*. Desde el pasado julio de 2020 y hasta mayo de 2021, tres salas de este espacio han acogido una selección de su vasta carrera visual. Gean Moreno, comisario y crítico de arte, además de director de la Knigth Foundation Art + Research Center, ha sido el encargado de la curaduría de una exposición que no te deja indiferente. El eje conceptual que propone para la organización de esta ha sido el de yuxtaponer la estadia de Esson en tres ciudades distintas a sus respectivos períodos creativos en esas urbes. Así, a partir de esos cuerpos heterogéneos de trabajos (diez pinturas, una instalación y una mural *in situ*), se empalman *The Early Paintings* realizadas en La Habana, con la serie *Wet Paintings* iniciada en Nueva York y el conjunto *Retratos* desarrollados en La Habana y en Miami en épocas diferentes.
- 4 Esta compleja cartografía visual del artista migrante emerge sobre disímiles superficies -varias de ellas intervenidas por los dibujos en blanco y negro del propio creador- que le añaden un estruendo polisémico a los contratos de lectura que se amalgaman en la exposición. Justamente irrumpir en su lenguaje, implica también mapear símbolos y a la vez, deshilar los procesos históricos y autoritarios de fijación de sentidos que un pintor como Esson ha deconstruido a través de los propios signos que configuran sus gigantescos retablos visuales. Es en esa creación de códigos (siempre en desplazamientos) que se expresa la fuerza política -y no únicamente en las temáticas- de un artista irreverente, que busca desestabilizar y (re)narrar cualquier ortodoxia social aprendida. Hay en ese proceder político un horizonte emancipatorio que libera no sólo a las significaciones clausuradas por la épica insular revolucionaria, sino

también a un cúmulo importante de sus enunciados: la blasfemia, lo grotesco, la herejía, las pinceladas y brochazos, los colores, pero también los cuerpos abyectos e insubordinados de las alteridades que Esson se permite visibilizar. Acá seguimos a Didi-Huberman cuando cree que: “Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo *síntoma* (una interrupción en el saber) y *conocimiento* (la interrupción en el caos)” (Didi-Huberman, 2012: 25).

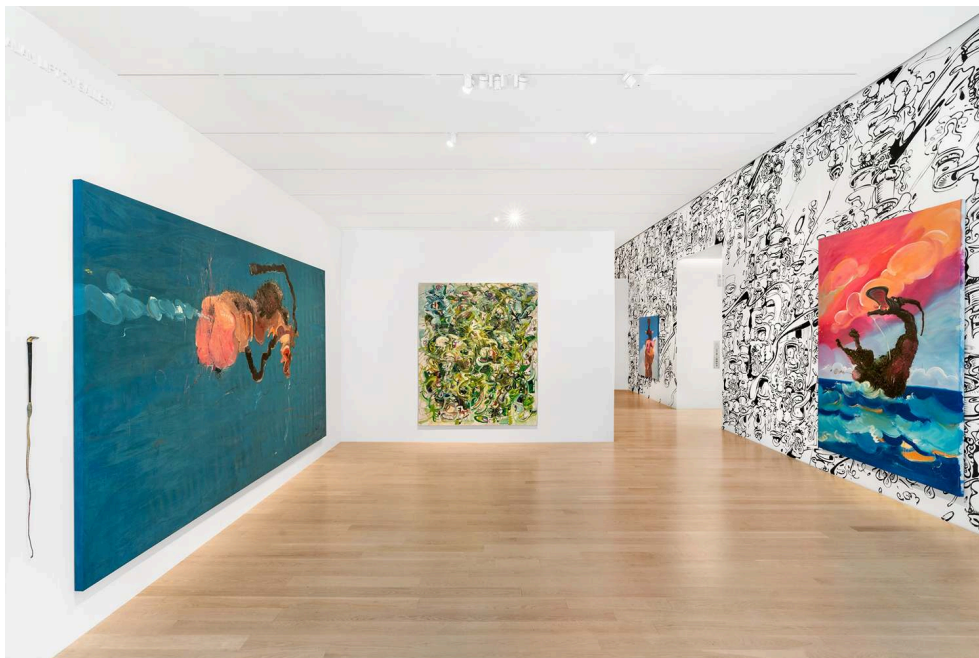


Fig.3. Exposición *Tomás Esson: The GOAT*, Museo del Institute of Contemporary Art (ICA), desde el pasado julio de 2020 y hasta mayo de 2021

- 5 Con ese empeño, las prácticas visuales de Esson se colocan en las articulaciones discursivas de la problemática de la política y lo político³ en el campo artístico; y lo hacen subscribiendo una dimensión de la política como desacuerdo, como disenso, como diferencia. Esto, a su vez, le permite situar al ejercicio artístico y a los criterios estéticos que lo definen habitando las tensiones de lo político; lo político como el lugar desde el que se posibilita la disputa, se imaginan fisuras y se producen jirones a los regímenes de enunciación del poder. Así, el arte se instituye en la continuación de la crítica política, pero por otros medios. Esos modos de acontecer de las propias instalaciones pictóricas de este creador (y por acontecer me refiero a los modos de estructurarse, de reflexionar, de discutir, de aparecer) están ligados a la política como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos. Para Jacques Rancière:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide este tiempo y puebla ese espacio. (...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico, una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política (Rancière, 2005:17-18)

- 6 Entonces esas figuraciones que emergen en las pinturas de Esso y que concurren con toda la elocuencia de las imágenes *síntomas* y *conocimientos* -siguiendo la lógica de Didi-

Huberman- en esta muestra del ICA Miami, permiten vislumbrar el cúmulo de complejidades y paradojas que eclosionan en el estallido caótico de un orden de lo político en relación con el montaje y superposición de cuerpos, colores, texturas, símbolos, multiplicidad de formatos: un gesto contrario al afán de síntesis y simplificación higienizada y disciplinada de la política.

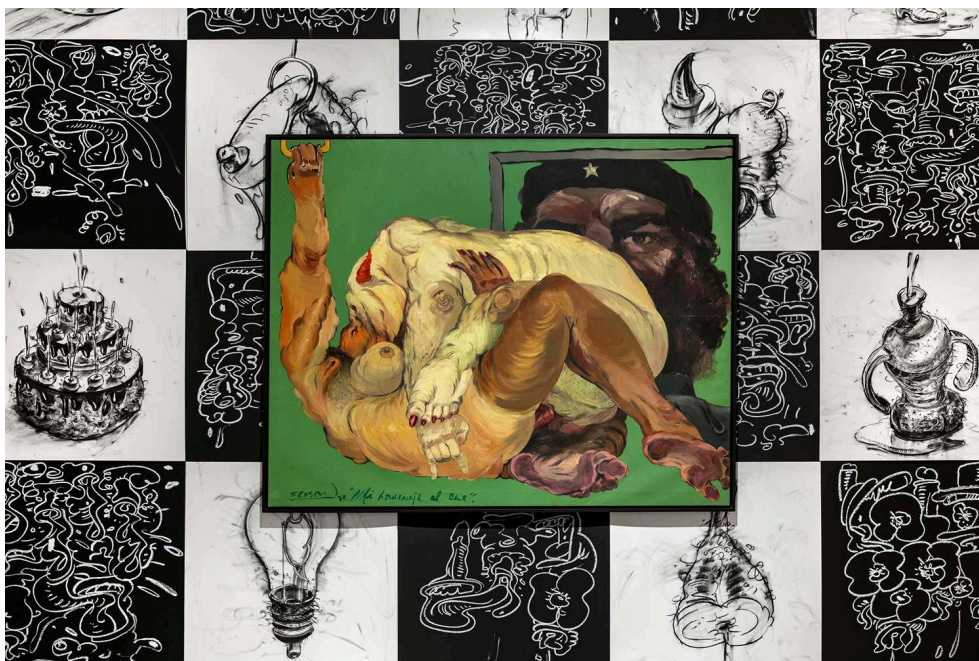


Fig.4. Mi homenaje al Ché (1987) en la Exposición Tomás Esson: *The GOAT*, Museo del Institute of Contemporary Art (ICA).

- 7 Justamente reaparece en esta exposición el legendario retrato *Mi homenaje al Ché* (1987) que escandalizaría al sector oficial cubano por cubrir, a manera de palimpsesto, una parte importante del rostro del héroe con unos cuerpos polimorfos que con rasgos de ambos sexos (mamas, rostros barbudos, uñas femeninas, vaginas) parecían salir de su nariz y su boca y se dejaban penetrar por el pene de una cabra en plena orgía desenfrenada. Esa voluntad contestataria y esa ambigüedad en los relatos visuales de Esson, así como la iteración y la persistencia de la figura de la cabra, su testarudez, su empecinamiento, acaso su independencia, marcan los caminos creativos y los obstáculos sorteados por el artista a lo largo de su trayecto vital; pero también abren desde esta exposición los archivos incómodos e irreverentes de una obra que ninguna ortodoxia pictórica o política ha podido silenciar. El título entonces, *Tomás Esson: The GOAT*, en su función paratextual amplifica los sentidos de estas propuestas, traza las rutas de la cartografía crítica y desestabiliza los mutismos del archivo apelando a la mixtura de tiempos anacrónicos, espacios heterogéneos y subjetividades en litigio o en perenne disputa, quizás en el proceso mismo de constituirse como retratos destinados siempre a la insubordinación.
- 8 Siguiendo esos mismos derroteros, y mostrando, además, una gran versatilidad en el oficio pictórico, los colores, figuras amorfas y cuerpos insumisos resultaron los elementos protagónicos de la serie *Wet paintings* que Esson inició en Nueva York, pero que continuó en su retorno a Miami y que para esta ocasión dejaría sus huellas a través de la expresividad de potentes líneas negras en el mural que realizó sobre las paredes blancas del ICA. Esos *wet paintings* o *wet drawings*, como el propio Esson los nombra,

rememoran los trazos de la antigua técnica de los dibujos y grabados japoneses y le permiten fusionar los cinco componentes básicos sobre los que para él se fundamenta la vida, así como la base de su peculiar espiritualidad. De ahí que la vagina, los senos, la boca, el pene y el ano, un conjunto que Esson reifica como el TALIS, junto a su ya característico símbolo del TALISMÁN, van produciendo el *raccord* de los múltiples pliegues y rizomas que entretejen los hilos de una superficie pictórica híbrida, porosa y “húmeda” que se ha nutrido del espesor y el horizonte filosófico de esos vínculos primigenios entre arte y vida.

- 9 Sobre esas articulaciones orgánicas vimos aparecer en el ICA Miami algunas de las obras más destacadas de la carrera de Esson, un artista que muy tempranamente se atrevió también a desafiar y a “negociar” con el saber tradicional afrocubano y aprendió a esculpir desde la lejanía y soledad del migrante sus propios amuletos, esos que bautizó como TALISMANES. Los talismanes de Esson curan, atraen la buena suerte, protegen y convocan a la fuerza espiritual a partir de ser cuidadosamente confeccionados por su propia impronta: el mismo esmero con el que se implica en potenciar la energía creativa de sus prácticas pictóricas. Ese empoderamiento de Tomás Esson que fluye y se desliza entre las imágenes y el abigarramiento de su TALIS ecuménico han hecho de él uno de los artistas más irreverentes, libertario e imprescindibles del arte cubano.

Síntesis curricular

Dra. Yissel Arce Padrón (Pinar del Río, Cuba, 5 de agosto de 1976)

Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Maestría y Doctorado en Estudios de Asia y África, con especialidad en Arte Africano Contemporáneo por El Colegio de México (COLMEX). Ha sido profesora de Teoría de la Cultura Artística y Arte Africano en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Fue editora de la Revista *Artecubano* y del tabloide *Noticias de Arte Cubano*, ambos del CNAP de Cuba. En el 2001 recibió el Premio Nacional de la Crítica de Arte en Cuba Guy Pérez Cisneros por el ensayo: “Alguien tiene que despertar al avestruz”, una reflexión crítica sobre la obra de Sandra Ramos.

Desde 2009 es Profesora-investigadora Titular de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y desde el 2018 es Coordinadora de la Línea de Investigación **Estudios Visuales y Crítica Poscolonial** del Doctorado en Humanidades de la UAM-X.

Sus líneas de investigación son: arte y política; raza, nación y diferencia en las prácticas visuales contemporáneas; cine y relaciones de poder; Estudios Visuales, análisis fílmico y crítica poscolonial. Tiene numerosas publicaciones sobre esos temas en revistas y capítulos de libros.

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI).

BIBLIOGRAFÍA

Batet, Janet. “Esson sí se hace: A contrapelo” en *Hypermedia Magazine*, julio 2020. Florida.

Díaz, Tamara. “Nueve entradas en 1989”, en *ArtJournal* 73, no. 2 (Summer 2014), Nueva York.

Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A. de C.V, Ciudad de México, 2012.

Rancière, Jacques. “Políticas estéticas”, en *Sobre políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

Marchart, Oliver. “La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual”, en *Nancy, Lefort, Badiou y Laclau. El pensamiento político posfundacional. La diferencia política*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.

NOTAS

1. Como ya es usual en el trabajo de Tomás Esson, esa exposición se planteaba un juego de sentidos metafóricos desde el propio título. La crítica de arte Janet Batet refiere que a *Tarro Partido II* ironizaba con la expresión “A tarro el Partido” a propósito de la Asamblea del Tercer Congreso del partido que había tenido lugar en el Teatro Karl Marx en diciembre de 1986, donde a pesar de los rumbos desacertados que estaba tomando el país, Fidel Castro insistía en el optimismo y bienestar de la situación en Cuba. Ver (Batet, 2020).
 2. Para más información sobre todas las exposiciones de arte cubano censuradas en esos años ver (Díaz, 2014).
 3. Para una discusión más compleja sobre este tema ver (Marchart, 2009: 55-86).
-

AUTOR

YISSEL ARCE PADRÓN

Profesora-Investigadora Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Ciudad de México.