

# V Premio de Pintura Ciudad de Cariñena

El Premio de Pintura Ciudad de Cariñena, convocado por el Ayuntamiento de esta localidad, se puso en marcha en el año 2009 con motivo de la celebración del 100º aniversario de la concesión del título de Ciudad a Cariñena. Este año 2013, y después de cinco ediciones, podemos afirmar que nuestro premio se ha convertido en uno de los acontecimientos más arraigados en el municipio.

El pasado 13 de diciembre, tuvo lugar la entrega de premios y la inauguración de la exposición de obras seleccionadas del V Premio de Pintura en las instalaciones del Museo del Vino de Cariñena.

El jurado compuesto por Marco Antonio Campos, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Cariñena; Manuel Pérez-Lizano Forns, Presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte; Jesús Pedro Lorente Lorente, Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza; Jesús Baquero, Profesor de Educación Plástica y Visual del IES Joaquín Costa de Cariñena, y yo misma, Tàrsila Gimeno, Técnica de Cultura del Ayuntamiento de Cariñena, decidió conceder el Primer Premio, a la obra "Paisaje mediterráneo" de José Arnau y el Segundo Premio, al cuadro "Cariñena" de Leyre de Pereda. Además de estos dos premios se otorgaron también dos accésits, siendo el primero para Adrián Momparler con "Paseando por la masía" y el segundo, para Manuel Sánchez con "Recuerdos de ayer".

José Arnau Belén (n. 1953), procedente de Meliana (Valencia), ha participado desde la década de los ochenta, y de manera habitual, en numerosos certámenes artísticos de ámbito

nacional habiendo obtenido a lo largo de todos estos años innumerables premios y menciones.

La obra con la que obtuvo el primer premio, titulada “Paisaje mediterráneo”, destaca ante todo por el dominio de la técnica y la temática. Pone en valor un tema en el que es difícil innovar y consigue aportarle un aire fresco gracias a trazos de pincel y paleta muy experimentados.

Leyre de Pereda Pérez (n. 1978), vive actualmente en Logroño. Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y su carrera ha comenzado a relanzarse este año gracias a varias exposiciones individuales.

La obra que recibió el segundo premio lleva por título “Cariñena”. Se trata de una composición a base de múltiples monotipos realizados con una paleta de color de tonalidad fría con predominio del azul. En este magnífico trabajo se ha de valorar el dominio de la monotipia y el tratamiento de cada estampa como una obra individual y única.

Adrián Momparler de la Encarnación (n. 1982), de Torrent (Valencia) es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales.

En su cuadro “Paseando por la masía” realiza un buen trabajo de luces y sombras combinando el óleo y el collage para representar un rincón de una de esas fincas típicas de la España Oriental.

Manuel Villegas (n. 1955), nombre artístico de Manuel Sánchez Guillén y residente en Zaragoza, ha conseguido incontables premios y ha realizado numerosas exposiciones a lo largo de su

dilatada trayectoria artística.

A pesar de que en la edición pasada de este certamen fue galardonado con el segundo premio, en esta ocasión, su obra "Recuerdos de ayer" sólo logró obtener el segundo accésit. Sin embargo, su trabajo sigue siendo excelente destacando por esa atmósfera evocadora que caracteriza su pintura.

---

## Entrevista a Rafael Navarro, premio Aragón-Goya 2013

*¿Es tu mayor pasión la fotografía? Sí. Intento sujetarla a veces porque he tenido una vida azarosa. Mi primera exposición en color fue en el Paraninfo, se tituló A Destiempo(2011)y toda mi vida ha ido así. Cuando era un joven de 18 años vivía la vida de un adulto, iba a trabajar a la fábrica de mi padre, de traje azul con corbata, me casé, tuve 6 hijos...es decir, una vida ordenada. Más tarde me separé y viví mi verdadera adolescencia entre los 40 y los 50. Es decir, he tenido una vida atípica.*

**Entonces, ¿podemos decir que hubo un momento en que notaste en tu interior que tu camino estaba en la fotografía? Me inicié en la fotografía algo tarde y fue porque buscaba una vía de escape. Mi primer contacto con la fotografía fue a los 13-14 años con una cámara Fowle que me regaló mi abuela. Me gustaba desde el punto de vista técnico. Más tarde a los 17-18 años me compré otra cámara mejor y comencé con fotos amateur de la familia, y mi entorno, etc. Hice un curso por correspondencia que se llamaba AFA y sigo con la fotografía, pero solo como divertimento. En un determinado momento empecé a sentir la necesidad de libertad. Era joven, 30/31 años, pero con muchas responsabilidades y una vida muy ordenada. En esta sensación**

de necesidad de escape me di cuenta de que tenía conocimientos de fotografía, y tiré por ahí. Si mi pasatiempo hubiera sido otro, ahora me dedicaría a otra cosa. Ahí intervino una casualidad o un evento que marcó mis siguientes años. A finales de los años 70 ya existía una tienda de fotografía IMESA en la calle Costa. En el laboratorio trabajaba José Antonio Duce quien me insistió en que entrara en la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (SFZ), también me daba consejos técnicos, etc. Me compré una NIKON, que era como comprarse un Ferrari en aquella época. Así empecé a aprender más de la técnica. En la SFZ aprendí mucho de los socios, sobre todo de los más antiguos. Así es como empiezo a profundizar más y comienzo a presentarme a concursos. Envíe a 4 o 5, pero no solo no me las premiaban, sino que ni siquiera me las seleccionaban. Es decir, que mis fotografías no interesaban. Entonces comencé a investigar qué fotografías se premiaban. Me planteé si hacer fotos que se adecuaban a las que se premiaban o seguir con mis instintos y no presentarme a más concursos. Y esto es lo que hice. A partir de ahí, en los años 70, hice muchos trabajos de muchos géneros como reportaje amateur, fotografía de teatro (Yerma, de Lorca) o ballet (Persépolis, en el Liceo de Barcelona). Hasta que continué con la fotografía artística y ahí vi la luz sobre la que me preguntas al principio. Me di cuenta de que con la fotografía creativa podía decir cosas. Me fascinó la capacidad de abstracción. Puedes expresar cosas sin necesidad de usar ideas concretas. No hay que explicar las cosas. Es un lenguaje abierto.

**Como nos explicas, has trabajado en diferentes géneros y tipos de proyecto, pero ¿echas de menos algo en tu camino creativo recorrido hasta ahora?** Siempre hay algo, diría que muchas cosas. La vida es una decisión permanente, hasta en las cosas más aparentemente triviales cambian tu vida de forma irreversible. Así que elucubrar sobre qué podría haber sido mi vida no tiene sentido. Creo, además, que hay algo, una fuerza, una inercia, que nos lleva por un camino ya predestinado. Este convencimiento de que las cosas que consideramos más triviales

*marcan el devenir de nuestras vidas también está presente en mis series. Y definiendo un principio siempre: si un artista es sincero en la producción de su obra pasa toda la vida diciendo lo mismo. Porque tu obra eres tú mismo. Es la manifestación del Yo.*

**Realizas un trabajo muy instintivo, ¿qué te influye a la hora de inspirarte o crear: olores, colores, recuerdos, lecturas, otras fotografías (tuyas o de otros), cine, música...? Todo. Lo que más influye es la situación, el momento. El escenario, en una palabra. Entonces, ¿la fotografía se piensa o se siente? Siento más que pienso la fotografía, aunque luego pienso mucho en la construcción del discurso. Prefiero dejar las imágenes abiertas y que cada espectador lea de forma libre en mis fotos.**

**¿Escribes sobre tus propias imágenes? ¿Redactas un proyecto o todo lo tienes en la cabeza y lo dejas fluir? No, nunca escribo. Y además, una de las grandes dificultades que tengo en mi trabajo es poner títulos. Me gusta titular las fotos, a pesar de que esto sea contradictorio porque va en contra de mi filosofía de seguir el código abierto del arte. Pero sí me gusta conseguir títulos sugerentes como mi serie Tientos. Cuando encontré esta palabra me fascinó porque sugiere el acto de tocar, pero también valorar y sopesar, también es una variante del cante jondo, y el palo del pintor para apoyar la mano en el lienzo el pintor. Este es el arquetipo de mis títulos.**

**¿Qué te gusta más trabajar: una fotografía, un proyecto o un libro? Para mí es todo lo mismo. Libros de fotografía no he hecho. No he concebido un libro, aunque se han publicado muchos libros con mi obra. Y, en este sistema de trabajo, ¿usas las nuevas tecnologías? ¿Qué opinión tienes sobre las nuevas tecnologías en relación a la fotografía? Una vez entendí que el mundo digital estaba lo suficientemente desarrollado comencé a explorarlo. Por ejemplo, me permitió comenzar a trabajar con el color y controlar todo el proceso,**

como hago siempre. Además, también valoro la gratuidad del disparo, la capacidad de corrección. No uso Photoshop para inventar una composición añadiendo objetos al encuadre. La postproducción me sirve como un control final del positivado. Para ello se necesitan muchos conocimientos específicos de los programas de edición. Por este motivo, colabora conmigo el fotógrafo y buen amigo Mooses Brugger. Los dos trabajamos juntos en la postproducción final. Nos entendemos muy bien.

Independientemente de la gran riqueza que tenga el mundo digital hay un cambio muy importante a tener en cuenta. Se trata de que en el trabajo analógico el fotógrafo guarda en su cabeza las correcciones que tendrá que hacer en el revelado y positivado mientras está fotografiando la escena. Es una imagen latente en su cabeza y debe almacenar toda esa información. Con la cámara digital puedes hacer los cambios en el momento. Por tanto, de alguna manera, se pierde la magia intuitiva y se convierte en un trabajo más mecánico.

**Ya hemos repasado tus fórmulas de trabajo como creador. Ahora, hablando de alguno de sus frutos, ¿qué te aportan los premios ganados? Cualquier reconocimiento aporta afianzamiento en tu trayectoria, también cuando vendes tus fotografías.**

**Has conocido a muchos artistas-fotógrafos, ¿cuáles destacarías?** Los clásicos que han influido en mi trabajo son, entre otros muchos Edward Weston, Álvarez Bravo, Harry Callahan o Irving Penn. Creo que es bueno ir a los orígenes de las cosas y los fotógrafos tenemos nuestro origen relativamente cercano. **Y sobre el trabajo de los historiadores y críticos, de fotografía, ¿a quién desatacarías?** Bueno, lo que pasa es que hay pocos. El problema en España es que se empieza a considerar a la fotografía como un arte muy tardíamente. Cuando el MOMA ya tenía un departamento de fotografía aquí aún se rasgaban las vestiduras. El Premio Aragón-Goya 2013 que me acaban de dar es la primera vez que se otorga a un fotógrafo, esto da muestra de las distancias con otros países. Van desapareciendo, pero aún estamos por detrás.

*Como consecuencia de ello los críticos de arte contemporáneo, durante mucho tiempo, han obviado a la fotografía. Y cuando ya se hace evidente que es un medio más del arte contemporáneo y no algo diferente, ya es irrefutable a nivel mundial. En ese momento de inflexión la formación de la mayoría de los críticos de arte contemporáneo es muy deficiente. Es una situación que no solo se da en los críticos, sino también en los coleccionistas de arte contemporáneo que de pronto se dan cuenta que en Basel el 40% de lo que se enseña es fotografía, pero ellos no la conocen ni la compran y tampoco tienen idea de cómo moverse en ese terreno. No controlan las cuestiones técnicas, pero tampoco los entresijos creativos. Este fenómeno se produce por tanto también en los comisarios, conservadores y todo el staff. Algunos de esos críticos, historiadores y comisarios se pusieron las pilas y se hicieron verdaderos expertos en la materia, pero hay una gran mayoría que se quedaron estancados y no se actualizaron nunca.*

**¿Quién o cuándo te han hecho más daño con un texto o un comentario?** *No me han hecho daño en términos generales. Lo que sí ha sucedido es que hay gente que acierta y gente que no acierta. Es decir, firmas que han hecho una radiografía mía y han llegado a lo profundo de mi trabajo. Lo que sí pasa cuando un texto es bueno es que te halaga, alimenta tu ego y también te anima a seguir trabajando. El artista trabaja primero para sí mismo. Lo haces porque lo quieres hacer y te hace sentir bien hacerlo. **¿Y lo contrario?**, es decir, **¿con quién o cuándo te has sentido más identificado con un texto o un comentario?** Con Rosa Olivares con la que he trabajado mucho. Para mí es una de las personas que más sabe de fotografía contemporánea de este país y cuando realicé la exposición de La Lonja le encargué a ella el comisariado y trabajamos mano a mano. Ella sí ha incluido el arte contemporáneo a la fotografía en el cambio que comentamos antes.*

**Hemos hablado de las firmas, pero también son muy importantes los lugares para la fotografía. ¿Qué centros de fotografía**

**destacarías?** No tengo lugares favoritos. También es cierto que los lugares dedicados exclusivamente a la fotografía van desapareciendo, y es cada vez más una técnica como otras presente en las colecciones y centros de arte contemporáneo. Lo que sí hay son galerías especializadas en fotografía en las grandes ciudades, que son lugares suficientemente grandes para asumir la súperespecialización. **Al hilo de esto, en Zaragoza no tenemos un centro de fotografía, pero sí una RSFZ. A pesar de su prestigio y tradición parece poco cuidada por las instituciones. Los socios aportan dinero y tiempo, pero ¿hay solución para esto? ¿Podríamos revitalizar la RSFZ? ¿Cómo?** Es un problema de tradición. Las sociedades fotográficas nacieron en un contexto histórico y social muy determinado, en el entorno científico. Las sociedades fotográficas nacen también en torno a fotógrafos con conocimientos científico-técnicos. A su vez se suman otros fotógrafos y se van intercambiando conocimientos. Pero se va pasando por un proceso relativamente rápido hasta que la fotografía se populariza y el ciudadano no tiene que revelar sus tomas y por tanto tener esos conocimientos especializados. Y así se llega al momento actual con las cámaras digitales y smartphones. Por este motivo, las sociedades fotográficas han perdido cierto sentido, al menos, el sentido inicial, pero no algunas de sus viejas inercias. **Entonces, ¿necesitamos un centro de fotografía aragonés?** No veo la necesidad de tener un centro que se dedique a mantener la separación entre arte contemporáneo y fotografía, porque es perpetuar una distinción entre fotógrafo-artista. Sí abogaría por un centro de arte contemporáneo que incluyera la fotografía. Y además que fuera un centro especializado por época, autores, nacionalidades, estilos, temas, etc., para crear un referente internacional en ese ámbito. Y también sería muy interesante y necesaria una institución de arte contemporáneo de carácter didáctico.

**Para cerrar esta entrevista quisiera preguntarte sobre el futuro de tu obra. ¿Qué sucede con tus pruebas: las destruyes, o guardas todo?** En negativo he guardado todo, en digital sí



*borro algunos archivos. Así que tienes un amplísimo legado, ¿has pensado qué harás con él? ¿Qué te gustaría que sucediera? No lo tengo claro. Obviamente tengo 6 hijos y una esposa 24 años menor, por lo tanto quedará familia para hacerse cargo. Pensé en hacer una fundación, pero lo vi inviable y no hay muchos apoyos oficiales. Y no estoy muy convencido de hacer una donación a una institución porque no quiero que lo guarden en un sótano. Lo donaría si dicha institución fuera a hacer algo con el legado.*

*¿Cómo te gustaría que te recordasen? Como una persona que ha tratado siempre de no perjudicar a nadie. Es de lo que más orgulloso estoy. He procurado no pisar cabezas y eso me ha costado estar más abajo en mi profesión.*

Al acabar la entrevista también hablamos sobre sus proyectos inmediatos. Ahora Navarro trabaja en una exposición que mostrará obra nueva y vieja, además de fotografías que no había podido acabar hasta ahora. Me doy cuenta de que tengo a mi lado a un verdadero maestro del arte contemporáneo, de que su discurso sobre la creación fotográfica remite directamente a la *Obra abierta* de Umberto Eco, entre otros, y de que es un pensador donde vida y creación se entrecruzan irremediablemente, como en sus fotografías.

---

## **Speculum: María, espejo de la fe.**

Esta exposición, que tiene lugar en los salones renacentistas del Palacio Arzobispal de Zaragoza, fue inaugurada el pasado 10 de octubre del 2013 por Mons. Jean Louis Bruguès, arzobispo

Archivero y Bibliotecario de la Santa Sede, junto con el arzobispo de Zaragoza Mons. Manuel Ureña, y permanecerá abierta hasta el próximo 12 de enero del 2014.

En ella, y con ocasión de la clausura del Año de la Fe, se plantea, además de la evolución de la imagen de María en el arte, la historia de la devoción popular a la Virgen en tierras de Zaragoza.

La exposición está compuesta por dos partes diferentes y diferenciadas: La historia de María y María en la historia.

En la primera se recorre la vida de María (desde su nacimiento hasta su dormición) mediante una veintena de obras del arte gótico, renacentista, barroco y neoclásico. En ellas podemos contemplar cómo ha ido evolucionando la religiosidad mariana y el estrecho diálogo que se establece entre la fe, la cultura y el arte.

En la segunda parte se revive la importancia de María en la Historia de la Civilización, a través de las más notables imágenes románicas y góticas que han centrado la piedad popular de los pueblos y ciudades de esta diócesis.

Este importante conjunto de 47 obras (entre imágenes y tallas) reunidas para esta exposición, nos acerca a la dimensión cultural y cultural de los 18 lugares de los que proceden: Alcañiz, Zaragoza, Sobradriel, Daroca, Figueruelas, Fuentes de Ebro, Tauste, Gallocanta, Movera, Zuera, El Burgo de Ebro, Cariñena, Villarreal de Huerva, Villafeliche, Encinacorba, Ejea de los Caballeros, Longares y Pedrola.

### ***Expografía: ...espacio, aroma y luz***

Tres cofres dorados, dispuestos en reflexionada aleatoriedad, se acomodan en el interior del Salón del Trono para albergar una colección de piezas únicas en un recorrido expositivo ordenado por estilos y acompasado en ritmo regular de luz y vacío, música y aroma, imágenes y textos...

Esa macula de volúmenes, cuyas paredes doradas se recortan limpias en la recargada arquitectura de plafones de yeso entre pilastras que decora los muros de la estancia, invade, sin llenar, el gran Salón de Palacio. La línea quebrada de su rafe se dibuja contra el plano del techo ligeramente iluminado.

Un cubo vacío pintado de negro por el exterior y suspendido de los muros dorados, alumbra, como un pozo de luz, la entrada. Es el punto más luminoso de la exposición, el que une el cielo con la tierra, el que nos inicia en el recorrido: la Anunciación. El jardín de María bajo unas ramas de sauce, unos lirios blancos iluminados cenitalmente y una frase: ese es su espacio.

Esos tres cofres de oro, unidos entre sí, y a los que se accede bajo ese cubo de luz, guardan en su interior los espacios cuya oscuridad custodia el resplandor de las imágenes expuestas. Tres espacios, tres tiempos, tres momentos del arte y un ritmo...

Caminamos.

Un texto nos introduce a cada uno de los pasillos previos a las salas. Pasillo oscuro, iniciático, iluminado tan sólo por una luz rasante tras un cortinaje que, sin llegar a tocar el suelo, cae de lo alto. Al final de ese pasillo, y mientras caminamos hacia ella, contemplamos la primera de las obras que, colocada estratégicamente como fondo de perspectiva, nos atrae de tal forma la atención que hace que descubramos, de golpe, mostrándose junto a nosotros, cada sala.

Un aroma nos traslada en el tiempo y nos conduce al interior de ese espacio en donde el oscuro vacío se llena de luz en cada una de las imágenes suspendidas en las negras ondas que envuelven sus paredes.

Presentadas al aire aparecen, en alto, cada una de las tallas expuestas.

No hay nada más que las obras y tú.

Una tenue luz que se cuela tangencialmente en el interior por uno de sus ángulos, nos indica el camino hacia la siguiente sala a través de un espacio de transición que insufla una bocanada de aire fresco en el recorrido. Bocanada tan amplia que rompe la pared de la macla dorada al ubicar una de las tallas fuera de sus muros, permitiendo al espectador atento, ubicarse de nuevo en el Salón del Trono.

Tras recorrer los tres cofres contemplado las joyas que atesoran, la imagen de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Pilar nos despide en un último fondo de perspectiva abierto al Ebro.

---

## Verano en Navidad

La nueva exposición de Ignacio Mayayo en el Colegio de Arquitectos es un cúmulo de contrastes:

Contrasta la temática. Se trata de 17 cuadros de paisajes con figuras solazándose al sol en el estío aragonés de las pozas prepirenáicas. El día de la inauguración teníamos cero grados: uno de esos días zaragozanos nebulosos y húmedos que de tanto repetirse nos hacen añorar el sol del invierno.

Contrasta el lenguaje que el artista emplea si lo comparamos al que utilizó en su anterior exposición en el Palacio de los Morlanes. Allí resurgía la pulsión surrealista de su juventud mientras que ahora vuelve a las figuras y los paisajes como el que regresa al hogar por Navidad. Quién conoce la trayectoria de Mayayo no debería extrañarse por esta aparente contradicción ya que su obra va oscilando como un péndulo entre la realidad y la surrealidad en una constante búsqueda.

Y, por último, contrasta la técnica que utiliza ahora respecto

a la de su anterior muestra. Ese “regreso al hogar” de la figura y el paisaje se completa con el empleo del óleo y el pincel, es decir, a la técnica “de toda la vida”, dejando a un lado el uso del collage, ordenador y el plotter, protagonistas en su anterior exposición individual.

La sala de exposiciones del Colegio de arquitectos está ubicada en una bodega. Se trata de un lugar con poco espacio y lleno de recovecos. Este escenario no es muy propicio para visualizar grandes formatos. Sin embargo sí es oportuno cuando el tamaño de los cuadros es pequeño. Este es el caso de esta exposición. Mayayo ha tenido tiempo de preparar esta muestra seleccionando cuadros que ya conocíamos con una serie de nuevos lienzos y tablas de pequeño tamaño y repletas de luz. Una luz plena en algunas ocasiones, esa luz estival inclemente que aplanas y que en Aragón conocemos tan bien. Y una luz cálida y dulce, esa luz de las tardes de verano rebosantes de sombras azules y violetas.

A finales de los años ochenta y primeros noventa Mayayo dirigió una serie de cursos en Larrés. Se trataba de cursos de dibujo de figura humana y de paisaje. En esta exposición encontramos de nuevo a un artista preocupado por el encaje de estas dos disciplinas. Son habituales en su obra los paisajes en los que la figura humana interviene como un contrapunto. Como para darle sentido al conjunto. Las pozas que pinta, que por sí mismas tendrían su protagonismo, adquieren un significado amable al llenarse de bañistas. Quizás no sea su objetivo pero consigue recrear una luz que todo lo invade y que junto al agua genera una sucesión de reflejos fugaces que nos transmiten el recuerdo de un momento grato, de paz, de felicidad. Eso es el verano soñado y no el del aire acondicionado de un centro comercial.

Hasta el 17 de enero tienen a su disposición una puerta abierta al verano en la sede del COAA. Es una buena ocasión de huir del frío impío zaragozano y disfrutar de 17 cuadros repletos de un sol generoso y festivo. Mayayo tiene la llave.

Maestra, sin duda.

---

# Relaciones íntimas entre arquitectura y escultura (y III)

## INTRODUCCIÓN.

Eduardo Chillida (1924-2002). Laureado con el premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1.987, es uno de los artistas españoles mas galardonados y de mayor proyección internacional. Una trayectoria de 78 años, de continuo desafío y entregado a su pasión: la escultura.

En 1.943 comienza la carrera de Arquitectura, que curso tres años. Abandonó la Arquitectura porque “tengo problemas con el ángulo recto. Creo más en el gnomon de los griegos, que es el descubrimiento del ángulo que hace el hombre con su sombra”. (son ángulos que están alrededor de los 90º).

Aunque no acabó la carrera sí que se impregnó de los conceptos que definen esa disciplina y que aplicaría a la escultura; estructura, ritmo, composición, materia, espacio... cuyo objetivo final es modelar la luz. Anteriormente había jugado de portero de la Real Sociedad y como el mismo recuerda había sido portero porque era el único espacio tridimensional del campo... ya apuntaba su vocación por la escultura en la que demostraría su gran valía. El otro aspecto en el que destacó fue en el dibujo. Después de abandonar la Arquitectura se matriculó en una escuela de dibujo... se concienció de su facilidad para el dibujo y para añadir dificultad a la creación.... “se me ocurrió dibujar con la mano izquierda para

que la mano no fuera más rápida que la cabeza y la sensibilidad”.

Estas dos disciplinas, Arquitectura y dibujo, tamizadas por el pensamiento (le gusta la reflexión y la teoría que tan sabiamente expresados en sus primeros escritos aforísticos de 1.967 “Aromas”) confluyen en la creación de su producción escultórica. “La vocación primigenia ha sido siempre el desentrañamiento, conceptual y físico del espacio o si se quiere, la definición plástica del vacío”. Concibe poéticamente el espacio como algo animado e intuye que su comportamiento no es en absoluto homogéneo”. La escultura se mueve en un campo de fuerzas que dependiendo de cómo se activan o desactivan, el espacio (la pieza escultórica) gravita o levita.

En 1948 se traslada a París donde conoció a Pablo Palazuelo que le introdujo en el concepto de la abstracción. Chillida por esa época se movía en registros artísticos figurativos y realiza sus primeras piezas en yeso, impresionado por la escultura griega arcaica del Louvre. Ambos comparten estudio en París, lo que supuso estrechar lazos intelectuales y estéticos. Así comenzaron, Chillida a trabajar sobre y desde la abstracción y Palazuelo a soñar sobre escultura.

La vida artística de Chillida ha sido un irrefrenable viaje hacia el conocimiento, llevado de la mano de la intuición, de su infatigable deseo de experimentar y su curiosidad investigadora. “Hay que hacer lo que no se sabe hacer, en mi caso es muy fácil porque no sé hacer casi nada” decía Chillida.

Ese afán investigador de explorar lo desconocido, de no repetirse es una constante de su producción. Se traduce en la utilización de materiales de todo tipo, fruto del trabajo y experimentación por conocer el espíritu, la poética y el potencial expresivo de los diferentes materiales que utiliza.

En su obra gráfica no renuncia al valor espacial y potencial escultórico que produce la propia estampación (relieves). Incluso en sus Gravitaciones 1.988 (relieves en papel, collages sin cola) se puede apreciar un nuevo concepto escultórico; los papeles flotan y cuelgan pendientes de dos lizas. Poseen la cualidad del relieve que lo hacen salir del plano y transformarse en escultura.

Su obra escultórica se caracteriza por su fuerte y potente materialidad; su obra gráfica por su lirismo y el dibujo por su delicadez y precisión. Chillida es un poeta de la materia y consecuentemente del espacio, un lírico del grabado que con su geometría destila espiritualidad, y un ensoñador del dibujo.

Esa poesía se traduce y se refleja patentemente en los títulos de sus piezas, que son tremendamente sugerentes; “Consejo al espacio”, “Elogio del aire”, “Elogio del vacío”, “Elogio del agua”, “Elogio del horizonte”, “Buscando la luz”, “Elogio de la arquitectura”, “El peine de los vientos”, “Escuchando a la piedra”, “Pequeño palacio de música

La evolución de la escultura de Chillida viaja al compás del cambio de material empleado. Quiso experimentarlos todos, sacar de ellos toda la energía que contienen, huyendo de lo epidérmico. Sus obras buscan el equilibrio espacial entre el vacío y la representación formal; entre lo espiritual y lo material entre el material utilizado y la luz.

Este equilibrio se suscita en el modo tan personal y transgresor con el que trata las materias primas (entresaca su potencial) en combinación con la luz (cinceladora de formas).

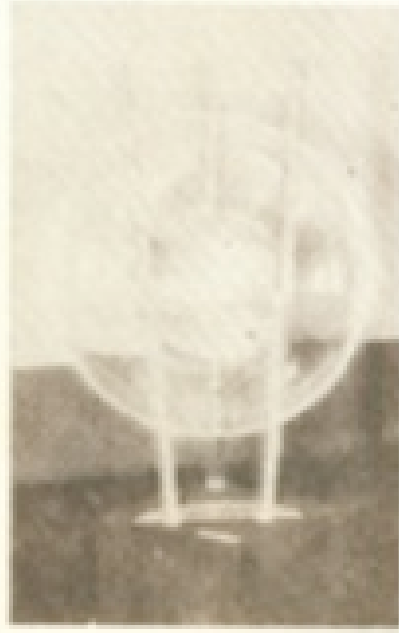
Todo lo que crea tiene substancia en una medida extraordinaria. Substancia que equivale “al peso interior” es decir su radical sencillez; su severidad, su energía, su fuerte presencia, su gran silencio... que no nos deja indiferentes. Algo humano, algo espiritual está contenido en las formas de Chillida, que no son nada más que formas. Formas



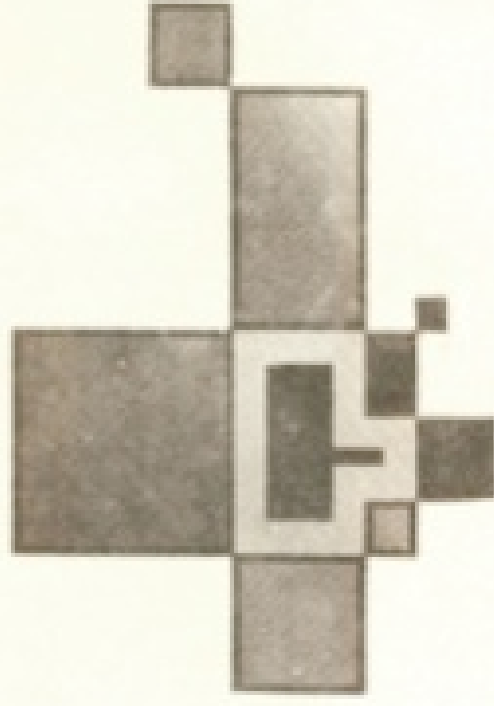
que emanan espiritualidad y que tratan de explicar su concepción ética, mística y trascendental de la existencia. De ahí que filósofos como M. Heidegger o G. Bachelard hayan estudiado su obra.



KOSICE - Escultura Mədəllica - 1961



ROTHFUSS - Pintura model - 1952



Elogio del horizonte.- Hormigón. Gijón, 1990  
(dibujo de Ricardo Marco)

## LOS MATERIALES , LA LUZ Y LA FORMA: ESPACIO – VACIO

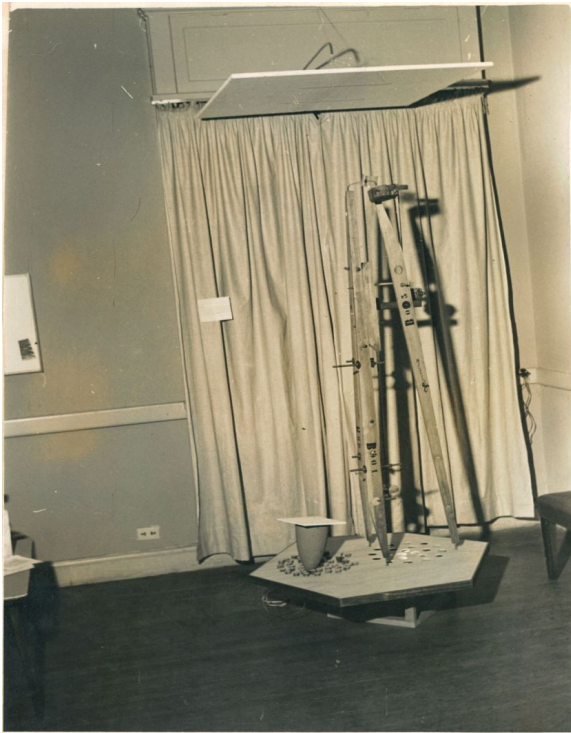
“Chillida hace posible que elementos tan rotundos como el hormigón o el acero, tan simples como la tierra o el alabastro se liberen de sus propiedades físicas y alcancen una ligereza, una suavidad y una delicadeza impensables. De cada elemento con el que trabaja logra extraer todo su aroma, toda su esencia; un pedazo de madera se convierte en un soneto, una piedra en una suite, la tierra en universo y el hierro en aire”.

De su viaje a Grecia vuelve con la convicción de que debe renunciar a la luz blanca mediterránea (yeso, mármoles blancos) y someterse a la luz oscura propia del ambiente atlántico (hierro).

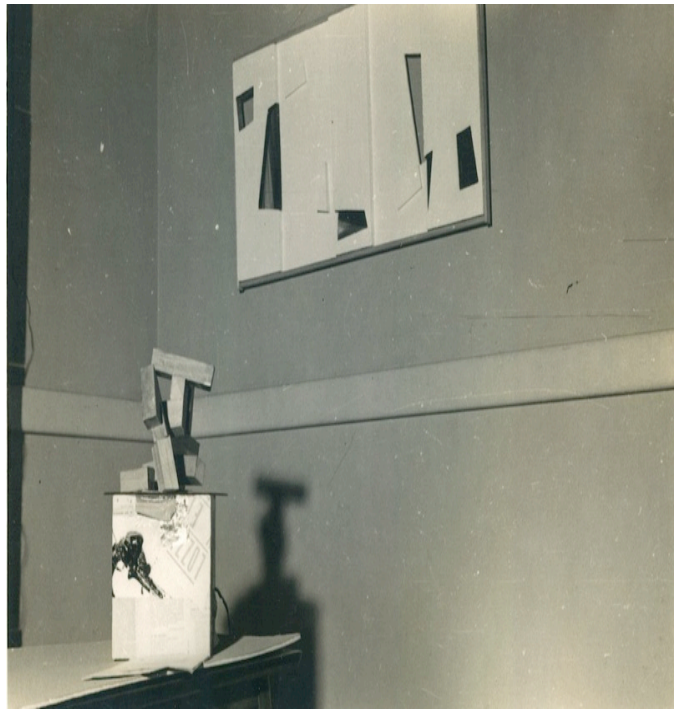
En 1951 consigue hacer esculturas filiformes y etéreas que se extienden en el espacio como las ramas de un árbol. De esta manera burla el volumen cerrado y la opacidad de la masa, consiguiendo con un material pesado unas obras etéreas que recurriendo al lenguaje metafórico, perforan el espacio; peinan el viento o buscan la armonía de las esferas que tanto interesaba a Palazuelo.

El alabastro le proporciona la posibilidad de encuentro entre la luz y la arquitectura (homenaje a Kandinsky 1.965). El alabastro por sus características traslúcidas manifiesta sugerentemente el concepto de luz. Explota el tratamiento y contraste de las texturas que surgen del material. Una superficie, la externa, la del bloque de alabastro tal cual sale de la cantera y otra la interior, pulida, trabajada por el artista y en la que la luz adquiere el papel principal. En

definitiva una dualidad de luz: una externa, la reflejada; y otra interna, íntima, la que sale de ella.



Lurra 42.- Tierra cocida.  
1980 (dibujo de Ricardo  
Marco).



Escuchando a la piedra IV.  
Granito, 1996 (dibujo de Ricardo  
Marco).

O de la piedra, con la que trabajaba solo con el interior... dejando claro que lo que le interesaba era sacar toda la energía y expresividad que este material escondía en su interior. En la serie “escuchando a la piedra” practica una serie de incisiones sobre la piedra, que mas que hierirla la abren hacia el exterior, la convierten en un objeto comunicativo.

O de las tierras de chamota; (a partir de 1.973) con sus lurras (pequeñas esculturas de tierra cocida con incisiones y pinturas) y que culminan con los óxidos (a partir de 1.978, que añade al barro refractario una policromía a través del trazo de un pincel impregnado en óxido de hierro que la alquimia del fuego transforma en línea negra). Los óxidos son piezas que parecen combinar el arte de la escultura con el

dibujo, son como grabados en tres dimensiones, con las típicas estructuras pintadas en negro.

O del hormigón (a partir de 1.971 en colaboración con Fernández Ordoñez). Donde el desafío se encuentra en vencer la gravedad. Un elemento tremendamente pesado, trata de expresarse y manifestarse levitando. Como el cronopio de Julio Cortázar, simbolizado en la tortuga que lleva pintada una paloma en su caparazón.

Y finalmente la chapa, con la que crearía multitud de opciones y registros distintos. la versatilidad que le ofrece, le subyuga. crea con ella desde "El peine de los vientos (1968-1977)" una de las composiciones más sensuales de su obra, unas formas que pese al material con el que están realizadas parecen doblegarse por la fuerza del viento intentando huir del pedestal en donde se encuentran ancladas; hasta piezas como "El pequeño palacio de la música (1992)" homenaje a dos de sus pasiones favoritas, la arquitectura y la música, fundidas en esta obra. "Su simplicidad, sus dimensiones, su concepto, hacen de ella una obra intimista donde lo compacto (es como la maqueta de un edificio) parece expresar la belleza y perfección de una sonata".

## CHILLIDA: ARQUITECTURA Y GENIUS LOCI

Las grandes obras de Chillida son acontecimientos espaciales en busca del genius loci (el espíritu del lugar, la magia del lugar) e integrado en él. Existen cuatro líneas que vinculan la obra de Chillida con la Arquitectura.

Una primera línea relacionada con el landscape. Especial atención le presta a la naturaleza. La dimensión paisajística es una componente en la que desarrolla muchas de sus obras. Desde el parque del Chillida-Leku. Es un parque para la meditación, donde el silencio que rodea el entorno pone el clima de expectación. Chillida fue visualizando los

emplazamientos cuidadosamente para que las mas de 40 obras fuesen encajando y colocadas estratégicamente. Un recorrido concatenado que converge en la mole pétrea erigida en el siglo XVI. Un ejercicio impecable de integración, donde la escultura pública dialoga con el entorno natural con el que compone un armonioso y poético conjunto. Continuando con las fuerzas del mar con “El peine de los vientos”, o con el proyecto mal entendido de Tindaya (1996) para Fuerteventura. Horadar una montaña con el objetivo de crear un espacio interior para la fraternidad, en conmemoración de las primeras moradas del hombre: la cueva.

Una segunda línea estaría relacionada con la arquitectura propiamente; en concreto con la intervención en el caserío Zabala, sede del espacio Chillida-Leku. Un proceso de recuperación, restauración complejo cuyo resultado es un espacio ambientado por la propia estructura de madera del edificio; la piedra y un hueco a doble altura que unifica visualmente su interior y sirve como chimenea de luz.

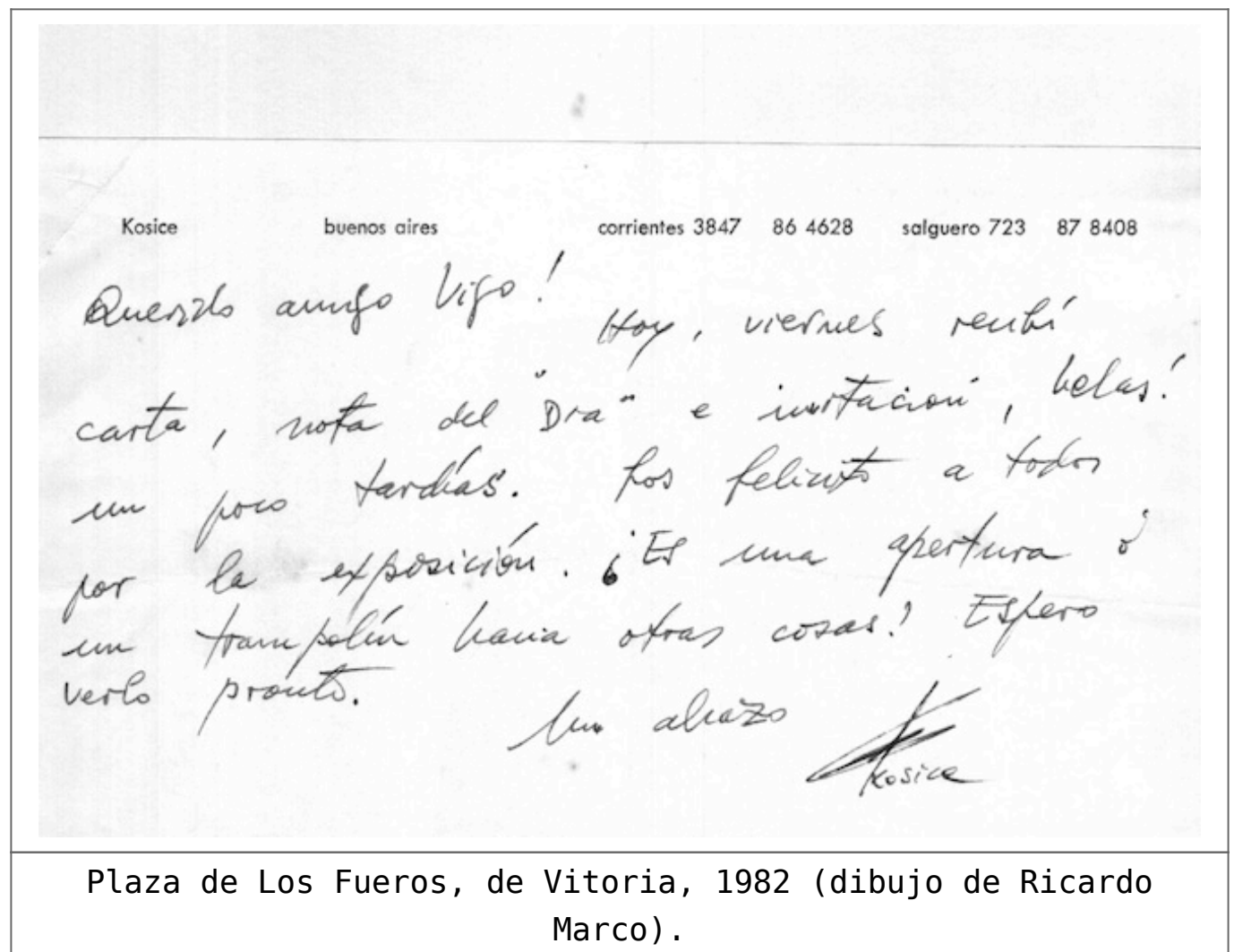
Una tercera línea se concreta en las intervenciones urbanas llevadas a cabo en la Plaza de Los Fueros, de Vitoria (1982). Es un salto de escala; de lo bidimensional de los grabados, pasa al grabado tridimensional, es decir la escultura y de ahí con un salto cuantitativo y cualitativo, esas estructuras quebradas, irregulares negras que aparecen en sus grabados que transforman el espacio urbano configurando una plaza, donde el hombre la vive y la experimenta. Y la Plaza del Tenis en San Sebastián (1977) junto al “Peine de los vientos”. En este caso es una plataforma exenta cuyo objetivo es el de crear un mirador que, mediante gradas, permita contemplar como el mar y el viento se fusionan con el peine de los vientos. Ambas actuaciones en colaboración con el arquitecto Luis Peña Ganchegui.

Y finalmente la cuarta línea es su propia escultura. Su actividad escultórica se ve marcada por el continuo desarrollo de su inquietud creativa, remitiendo permanentemente a

conceptos arquitectónicos. Conceptos como espacio, vacío, estructura, luz composición, material.. que mezclados idóneamente remiten a la disciplina arquitectónica a la que tantas referencias y alusiones atribuía a su obra. Expresa magistralmente la relación del espacio y vacío con la materia; juega con llenos (macizos) y vacíos (huecos) creando espacios arquitectónicos como la serie Casas o Elogio de la Arquitectura. La luz y la sombra como cincelador del espacio.

Este conjunto de factores hacen que en 1989 sea nombrado, por el Consejo Superior de Arquitectos de España, Arquitecto Honorario por su contribución al desarrollo y difusión de esa disciplina.

Chillida ese "ingeniero de sueños" , que decía Celaya, fue capaz de emocionar a través de sus esculturas arquitectónicas que marcaron un hito en la historia del arte.





## CONCLUSION.

Que la Arquitectura ha sido la madre de todas las artes es una afirmación que nadie cuestiona. La escultura es una disciplina artística que se encuentra muy próxima a los planteamientos arquitectónicos en una múltiple condición. En primer lugar comparten el que ocupan un vacío, un volumen integrado en el espacio. Otro aspecto es que ambas son tridimensionales, la masa se materializa cuantitativamente con tres medidas o parámetros que le confieren su aspecto. Otra línea en común es la incorporación de la cuarta dimensión: el tiempo. La interpretación del espacio arquitectónico y escultórico se hace a través de una "mirada temporal". Esta visualización es la que nos pone en contacto con los valores más significativos de la obra. En cuarto lugar, la utilización en el caso que nos ocupa, de materiales proto-arquitectónicos: piedra, madera, hierro, hormigón y alabastro. Y finalmente, la utilización de la luz y las sombras por ella generadas, como el fenómeno que cualifica y valora las obras. Y la gran diferencia que las hace desmarcarse es que la misión última de la Arquitectura es la de ser habitada y usada por el hombre. Ese carácter útil y necesario que Carvajal calificaba como "el arte con razón de necesidad".

Durante el siglo XX, en España hay tres escultores de gran calado y proyección internacional que se expresaron de manera muy diferente pero bajo el dominio de ciertos parámetros arquitectónicos. Me refiero a tres artistas de primer orden que han marcado indeleblemente el panorama escultórico español e internacional. Tres nombres propios: Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. Tres modos de aproximarse a la disciplina escultórica que connotan la disciplina de la Arquitectura.. Tres personalidades muy diferentes pero con una serie de rasgos comunes, aunque el resultado de su producción sea completamente dispar. A los tres les interesaba expresar mediante escritos el calado de su teoría estética y los

conceptos que sobre ella gravitaban. Todos ellos indagan y apuntan nuevas concepciones sobre el espacio y su relación con el hombre y las piezas que generan. Palazuelo desarrolla el concepto de plano expandido. Supone el tránsito del plano bidimensional (el dibujo, el plano) al campo escultórico tridimensional (la escultura). Su escultura procede del dibujo y la pintura. Estos se elevan en el plano vertical pero en todas direcciones. “De repente surge una forma tridimensional de aquella que era bidimensional”. Oteiza, galardonado en 1957 con el Primer Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. El texto que presenta denominado “Propósito experimental” expresa la culminación de su exploración de la escultura. Es su etapa conclusiva en donde el elogio del vacío y la desocupación del espacio son los protagonistas. Despojar su obra de materia y forma a favor del vacío... lo que denomina el vacío activo o la dinámica del vacío. Creyó alcanzar el secreto de la escultura hasta anunciar su retirada de la escultura (aunque nunca llegó a consumarse). Chillida con su trinomio materia – espacio – tiempo, desarrolla una obra personal e íntima llena de matices y muy evocadora, como así lo demuestran sus títulos.

Los tres viajaron al extranjero para encontrar el caldo de cultivo adecuado para desarrollar su arte, que no habían logrado encontrar en España. Oteiza en 1936 emigra a Sudamérica, donde busca en lo anteclásico y primitivo su relación con el origen del arte vasco. Chillida y Palazuelo (que compartieron estudio en París), se interaccionaron mutuamente. Chillida comenzó a trabajar sobre y desde la abstracción y Palazuelo a soñar sobre la escultura.

Los tres militan en las filas de la abstracción. Prescindirán de los convencionalismos de la escultura: de tallar (quitar masa) y de modelar (añadir masa) para abrazar una tercera vía; la de construir a partir del plano en Palazuelo; la del vacío en Oteiza y la de la materia en Chillida.

A los tres les seduce la escritura. Oteiza tras su aparente

abandono de la escultura se refugia en la teoría y la poesía: “si no escribo, no existo, la poesía no es que me haya cambiado, es que me ha hecho”. Chillida en 1967 edita “Aromas”, una serie de reflexiones , sutilezas y aforismos sobre la creación artística. Palazuelo subyugado por el mundo esotérico trató de explicar su obra (multitud de poesías y precisiones) que como Paul Klee advertía, es inefable. Un mensaje que se resiste a ser descifrado fácilmente, algo que podemos intuir o imaginar pero que como la música de las esferas, no podemos oír.

Su común vínculo con la geometría es otra de sus singularidades. Ni convencional, ni euclidiana, ni ortodoxa. Palazuelo no explicita una trama geométrica, ni repetitiva .... sino que la hace irreconocible, lo que él llama la transgeometría. Oteiza desarrolla las unidades livianas; es decir el módulo Malevich (trapezio en el que dos de sus lados forman un ángulo recto) para crear sus “cajas vacías” y “cajas metafísicas”, culminación de su expresión artística. Chillida desarrolla conceptos buscando la interacción y equilibrio del potencial de los materiales que utiliza (con sus ritmos internos) y la naturaleza (ritmos que trata de captar y trasladarlos a su arte plástico).

Y finalmente un sentimiento muy fuerte que sienten de forma distinta, pero que lo comparten y que se traduce en su relación con la Arquitectura.

---

## **Cayetano Aníbal: la plenitud de un artista polifacético**

Cayetano Aníbal González Ramírez nació el 17 de octubre del año 1927 en la calle Luchana en el barrio de San Isidoro en

pleno centro del casco antiguo de la ciudad de Sevilla. Segundo de seis hermanos de una familia perteneciente a un grupo social bien considerado y con notable tradición artística. Tras el parvulario en el Colegio sevillano de "Las Irlandesas" cursa el Bachillerato en el Colegio de San Francisco de Paula para posteriormente ingresar en la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Hispalense realizando asimismo durante este periodo prácticas de dibujo arquitectónico en el estudio del arquitecto Aurelio Gómez Millán en pensamiento de preparar el ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

De esta manera, como hemos dicho, inicia los estudios de Química en el año 1947 en la Facultad de Ciencias Químicas de Sevilla, pero al segundo año de cursarlos los abandona e ingresa en 1948, y también como complemento a esa preparación, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría cursando la especialidad de Escultura, con un examen de ingreso consistente en un dibujo de estatua y un encaje.

Por otra parte, también es de reseñar que durante su formación académica se integra en distintos colectivos culturales y artísticos, así, un ejemplo de éstos, podría ser el Instituto de Artes y Letras, inicio de la Joven Escuela Sevillana. También debemos mencionar que durante estos años, realiza distintas obras de imaginería y pinturas murales para hermandades procesionales y oratorios particulares sevillanos.

Pero finalmente, en cuanto a sus estudios universitarios se refiere, nos encontramos con que obtiene el título de profesor de dibujo en 1953 que, a la postre, le será convalidado por el de Licenciado en Bellas Artes al constituirse las escuelas superiores en facultades.

Así pues, desde el año 1953 y hasta el año 1958 trabaja como profesor de las Escuelas Profesionales de la Sagrada Familia de Úbeda (Jaén), dirigiendo los talleres de modelado y vaciado, así como el estudio de dibujo. Del mismo modo,

imparte en la Escuela de Magisterio de este mismo centro las asignaturas de Historia e Historia del Arte.

Igualmente es importante señalar que durante su estancia en Úbeda realiza varias obras de escultura en la Iglesia de la Sagrada Familia, que por aquel entonces estaba en construcción, entre ellas las de remate de la fachada con una figura de San José, realizada entre el 1953 y 1954 y una Virgen terminada ya ésta en 1955. Del mismo modo, durante su estancia en la ciudad ubetense colabora en las revistas "Úbeda" del Ayuntamiento de la ciudad y en "Ámbito" de la Compañía de Jesús.

En los veranos de los años 1955 y 1956 es destinado a la ciudad de Melilla como oficial en prácticas de la Milicia Universitaria y allí realiza varias obras de decoración en dependencias militares así como el "Monumento al Zapador" en el acuartelamiento de Ingenieros, concediéndole, del mismo modo, la Comandancia General de Melilla el diploma de reconocimiento del Ejército a la labor realizada en entrega en acto público. También tenemos constancia que durante estos dos años colaboró como crítico de Arte en el "Telegrama del Rif".

Posteriormente el artista se traslada a Granada en el año 1959 y hasta 1969 lo encontramos trabajando en obras de construcciones militares, aunque también de carácter público y social (carreteras, puentes, viviendas,...), ejerciendo de técnico-ayudante de obras en Andalucía Oriental y Melilla en el Servicio Militar de Construcciones.

Aunque sin duda alguna su trabajo culmen durante esta década de los 60 es la realización en la Iglesia de Nuestra Señora de Luján de los Huérfanos de Militares en Torremolinos de toda la decoración integral de ésta, así diseñando las vidrieras, el altar, viacrucis y demás esculturas y elementos litúrgicos, así como la puerta de entrada de la Iglesia, con lo que nos atrevemos a decir que fue su proyecto más completo y ambicioso, ejecutado éste de una manera solemne, magistral y

llena de fantasía y con recursos propios de un gran artista como es Cayetano Aníbal. También tenemos constancia que a principios de esta década, en 1961 concretamente, decora en la ciudad de Málaga el Club Náutico del Paseo Marítimo y la Residencia Militar.

Ya en 1962, nos encontramos al artista plenamente asentado en Granada, y de esta forma, Cayetano Aníbal junto con Francisco Izquierdo, (esto será el inicio de una gran amistad) funda el grupo "Dasein" con los también pintores y hermanos Antonio y Matilde Molina de Haro.

Avanzando en el tiempo, en 1965 hemos comprobado que un grupo de artistas se reunían periódicamente en la galería Wildon House, entre ellos Antonio Moscoso, Francisco Izquierdo, Gerardo Rosales, Aurelio L. Azaustre, Doroteo Arnáiz, Francisco Ramírez, Manini Ximénez de Cisneros, Luis L. Ruiz y también nuestro artista objeto de estudio, con la intención de proyectar exposiciones tanto dentro como fuera de Granada, ya fuese tanto a nivel nacional como internacional.

Del mismo modo, es importante mencionar que en el año 1966 Cayetano Aníbal es nombrado vocal de Arte en Granada del Instituto de Cultura Hispánica con sede en la Casa de América, gestionando exposiciones, especialmente de artistas sudamericanos, entre éstas, "Primitivos Actuales de América", "Grabados Actuales de Puerto Rico" y estableciendo contacto con grupos y galerías de claras tendencias innovadoras que expondrán en Granada como "La Pasarela" de Sevilla, el grupo SAAS de Soria, la Galería René Metrás con "Presencias de Nuestro Tiempo" (Cuixart, Fautrier, Fontana, Hartung, Guinovart, Mathiev) o con artistas extranjeros significados como el italiano Teresio J. Fara o la portuguesa Manuela Pinheiro. Al año siguiente, en 1967, organiza tanto el homenaje a Walt Disney, con la participación de niños de la ciudad de Granada, como el homenaje a Gerardo Rosales con la presencia de su hermano Luis Rosales.

Es un hecho claro que Cayetano Aníbal se ha caracterizado por ser un artista innovador, dinámico y siempre en consonancia y atento al trabajo de su tiempo, así en 1969 firma el acta fundacional del grupo de arte "ARTESUR", al que se adscribieron los artistas más inquietos de aquel momento, como Elena Martín, Antonio Moscoso o Miguel Rodríguez Acosta entre otros.

*Las colaboraciones siempre son creativas en la medida en que hay más posibilidades de confrontar las ideas pero también dependerá de otros muchos factores. Yo siempre he sido partidario de los grupos contando con la buena voluntad de los unos para con los otros, es decir la generosidad correspondida (González Ramírez, 2010).*

Posteriormente en el año 1974, según nuestro entender, llegamos a un punto clave en la carrera artística de nuestro creador ya que se incorpora al Taller de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta, regido bajo el magisterio de José García de Lomas y participando desde entonces y hasta 1979 en cuantas actividades y exposiciones son promovidas por el citado taller, destacando entre éstas los cursos de grabado y estampación de los maestros Dutrou del Taller de la Maeght y Renato Brucaglia de los Talleres de Urbino.

*Efectivamente tuvimos la dicha y la oportunidad de trabajar, junto a otros artistas y amigos, en un clima de ilusiones e inquietudes compartidas. Aquel taller, su espíritu diríamos y su forma de trabajar, generó conocimientos e información, pero sobre todo un germen de continuidad muy estimable que se divulgó y propagó a otros ámbitos y a otros artistas.*

*La historia o la crónica de aquel taller o sus consecuencias didácticas o artísticas requerirían un espacio más amplio y una ocasión distinta. Yo aquí sólo*

*voy a limitarme a señalar y subrayar un aspecto centrado en aquella determinada, y ya referida, atmósfera creativa y participativa que puede darse y se da a veces, no siempre, entre un grupo de personas generalmente reducido con inquietudes afines, en un determinado ambiente y bajo unas peculiares circunstancias (Rodríguez-Acosta, 2008: 75-76).*

Y en el año 1976 forma parte de la Comisión organizadora del “Homenaje a García Lorca” el día 7 de junio en la localidad granadina de Fuente Vaqueros, así como en el año 1977 colabora activamente en la organización de “Les Journées de Grenade” en la UNESCO, participando con la ponencia sobre “Escultura y Artesanía en Granada”.

Siempre con un carácter participativo e incansable Cayetano Aníbal en el año 1979 y junto a los pintores Francisco Izquierdo, Juan Manuel Brazán, Dolores Montijano, Teiko Mori, José García de Lomas y Francisco Ramírez, funda el grupo “Aldar” con un manifiesto que también firmaron los escritores José Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, José Lupiáñez y Antonio Carvajal.

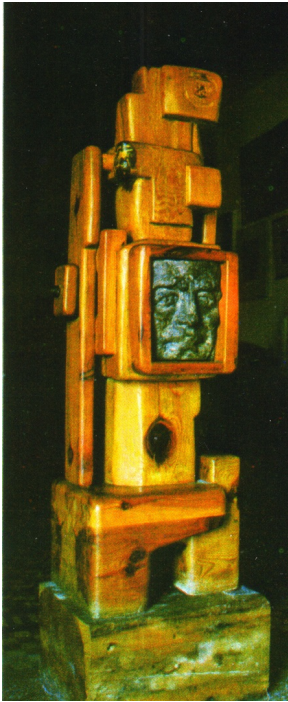
*La primera impresión que su personalidad ofrecía era la correspondiente a un artista inquieto por los problemas estéticos e históricos del arte de su tiempo, preocupado por movimientos, procesos y creadores, compilador paciente y curioso de los testimonios de la crítica, al mismo tiempo que dispuesto a participar en el debate del arte contemporáneo e iluminarlo con su propia opinión. Como buen ilustrado no considera la escisión entre pensamiento y creación, entre teoría y arte. De ahí el papel considerable que su propia escritura juega dentro de su quehacer artístico. Y de modo muy especial también su pasión por una disciplina tan significativamente ilustrada como la arqueología. En lo que manifiesta su parentesco espiritual y cultural con los hombres de la vanguardia, sobre todo por la atracción que sobre él ejercen las*



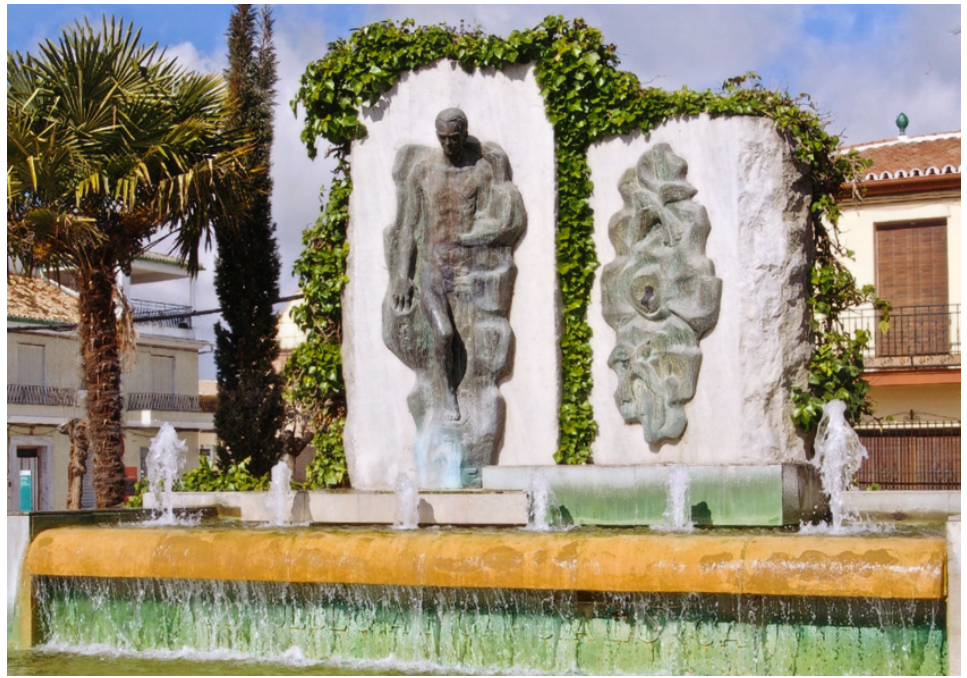
*primeras civilizaciones y el arte negro* (Henares Cuéllar, 2008: 15).

De esta misma forma, también me remito a las palabras del poeta y crítico de arte José Lupiáñez, y que define perfectamente la sensibilidad y rasgos principales de la obra de nuestro artista plástico:

*Siempre me han llamado la atención en Cayetano Aníbal los raptos espontáneos de su curiosidad que le llevan a indagar; de forma misteriosa, en el milagro que transmite el paisaje; a acariciar con fruición la textura insólita de algún objeto; a intentar traducir la magia de una vieja lámpara de aceite o a descifrar la indefensión que producen las lágrimas en aquel rostro de la mujer que, cerca de nosotros, mueve el café de su taza. Es decir, siempre he admirado en él su sensibilidad despierta, esa manera de estar en alerta permanente para la inventiva, para la propuesta. Por eso no se ha limitado a la escultura y ha cultivado la pintura o el grabado, o se ha interesado por la arqueología, la ilustración, el diseño gráfico, los estudios históricos o la cerámica, porque su vocación estética es plural y no se contenta fácilmente* (Lupiáñez, 2007:15).



*Habitación,*  
escultura de  
madera, mortero  
y hierro, 132 x  
42 x 33 cm,  
1969



*Monumento a García Lorca, Fuente Vaqueros,*  
Bronce y piedra caliza, 1980

Entre sus obras más señeras Cayetano Aníbal realiza en 1980 el Monumento a Federico García Lorca en la localidad granadina de Fuente Vaqueros por encargo del Ayuntamiento del municipio y costeadado por suscripción popular. Y en esta misma década de los 80, concretamente en 1982 participa como ponente en el “I Encuentro de Artistas Plásticos” celebrado en Córdoba en el mes de abril, y en el “II Encuentro” celebrado en Granada en octubre del mismo año en las ponencias de Escultura y de Enseñanza de las Artes.

*Sí, en su obra hay más de una segunda lectura, porque tiene la sabiduría que con una respuesta forma, esconde varias lecturas que están por detrás de la imagen primera. En él cabe la reflexión del filósofo cuando dice... el arte muestra que oculta...(Carini, 2010).*

En 1985 se incorpora al “Taller de Grabado Experimental Realejo”, participando desde entonces en todas las actividades del taller y en ediciones de grabado. Durante esta época (1988) organiza junto con Juan Manuel Brazán y Ramón Villalobos la exposición “El Arte del África Negra en las Colecciones Granadinas”, celebrada en el Palacio de la Madraza y siendo el responsable de la catalogación de las piezas.

*Desde su incorporación, participó activamente en todas las actividades (exposiciones, ediciones de carpetas, experimentación de nuevas técnicas, etc.) aportando, dada su creatividad e ingenio, ideas renovadoras, diseñando algunos catálogos, escribiendo los deliciosos textos de alguna carpeta, como la de “El curso de los meses”, de la que tan orgulloso se sentía, y abriendo siempre cauces inéditos de expresión en la importante actividad artística del grabado (Guillén, 2005: 8).*

El 13 de enero de 1998 es elegido Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada para ocupar el sillón N<sup>º</sup>. 2, para seguidamente ingresar en la Real Academia de Bellas Artes el 10 de diciembre de 1988 con el discurso “El Grabado Calcográfico y Granada”.

*El tema elegido de este discurso es la Calcografía, por considerarla como el procedimiento de grabado que parece corresponder a las etapas más significativas de tal forma expresiva en Granada, tanto en el s. XVII con la familia de grabadores Heylan, como, muy especialmente en el s. XX con la creación del Taller de la Fundación Rodríguez-Acosta y su continuidad en tantos creadores y talleres, en el terreno de lo privado, o en el de la enseñanza oficial, resultado que podemos comprobar en ediciones, estudios y*



exposiciones de la estampa.

La calcografía que pasa por distintas facetas desde su invención, es un término arriesgado de mantener, ya que desde la utilización de planchas de cobre que dan lugar al mismo hasta las derivaciones técnicas, estéticas y conceptuales, donde ni siquiera se emplean metales ni se intervienen los materiales en profundidad, el grabado calcográfico –llamado también en hueco- se ha mantenido en esos términos por extensión y genéricamente, incluso se aplica al resultado final del proceso, a la propia estampa (González Ramírez, 1998: 11-12).



Don Guido, resinas, 1985



Selene, aguafuerte, aguainta y raspador, 2010

Últimamente he notado en sus aguafuertes cómo esas situaciones traumáticas o desazonadoras que transmiten sus ambientes, alternan ahora con mujeres solas, damas de la historia o del presente, heroínas trágicas como la Mariana que sostiene el abanico y que observa con rictus contrito, más que el paisaje granadino envolvente y geométrico, su

*propio interior, oscuro de presagios... Sin embargo, en otros momentos, el creador compone sus planchas para la exaltación y esas donas desnudas –siempre alguna desnudez, aunque sea un seno- de cabelleras voladoras, que se observan en el espejo o que entibian sus pies en el agua del río de “Septiembre”, parecen tristes de otra manera y no están solas del todo, porque algún rostro en el fondo, o alguna sombra insinuada las sigue irremisiblemente contemplando, aunque la fiesta posible no tenga lugar más que en la voluptuosidad de los cuerpos, que no se tocan, o en los ojos que no se mira (Lupiáñez, 1996: 3-4).*

Ya en la presente centuria, concretamente el 5 de julio del 2000, es nombrado Académico Conservador del Patrimonio siendo reelegido en 2004 y 2008, dejando el cargo en junio de 2009. Es de reseñar igualmente que el 18 de enero de 2006 es nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de la ciudad de Sevilla.

*No era disculpable el que, hasta fines del siglo diecinueve, las expresiones plásticas del África subsahariana hayan sido consideradas desde el punto de vista occidental, sólo como objeto de estudio de antropólogos, etnólogos, psicoanalistas y mitómanos sin concederles más carácter estético que el artesanal, en todo caso. Para poder estimar esas obras en su justo valor hay que incluirlas dentro de las coordenadas de la cultura a la que pertenecen y entender que aunque no exista en el lenguaje de estos pueblos ninguna palabra que corresponda al significado de “arte” no justifica que no deba contemplarse el suyo como tal, manteniendo una falsa interpretación del mismo, al no poder desprenderse de los conceptos arraigados en el eurocentrismo (González Ramírez, 2008: 95-96).*

Terminando este breve repaso a la trayectoria artística de

nuestro artista objeto de estudio podemos afirmar, sin ninguna duda, que Cayetano Aníbal es un creador único, fructífero e incansable. *“Un creador incansable con una obra plena de contenido. Siempre con la mirada atenta y el trazo justo y agudo para definir. Su obra es libre, narrativa, conmovedora”*. (Martínez Ferrol, 2013). De esta forma, damos un repaso a algunas de las últimas exposiciones en las que ha participado, destacando sobremanera la exposición retrospectiva sobre la obra del artista celebrada en el año 2009 “Cayetano Aníbal, La Memoria Imaginada” en la sala del Centro Cultural de Gran Capitán del Ayuntamiento de Granada; también en ese mismo año “Luces de Sulayr, Cinco siglos de la imagen de Sierra Nevada” en el Centro Cultural CajaGranada Memoria de Andalucía; la 5ª Bienal Internacional de Gravura Do Douro, exposición colectiva de grabado que itineró por diversos Centros de Portugal en el año 2010; participando del mismo modo en otra muestra colectiva de grabado en el 2011 en el Centro Cultural y Educativo Reyes Católicos en Bogotá (Colombia) del Grupo del Taller de Grabado Realejo así como en “Mujer.es” exposición colectiva de grabado celebrada en la Galería Cidi Hiaya de Granada en el pasado año 2012.





*En la línea recta*, aguafuerte, aguatinta, lavis y raspador,  
2005

## **Hacia el cambio de milenio: diversidad, heterodoxia, y exploración en los difusos caminos del Arte Cubano Contemporáneo**

Desde la crisis de los balseros parecía que este iba a ser la trayectoria temática por donde se encausaría la producción creadora en el Arte Cubano Contemporáneo. “La Regata” había dejado una huella de evocación dramática, sobre un hecho

innegable y el conjunto interminable de embarcaciones contruidos con cualquier material que flotara y enfilaran sus proas hacia un horizonte imaginado se convirtieron en los signos elocuentes de un desbandarse hacia un destino incierto, pero también una elección de supervivencia. Al Arte Cubano Contemporáneo le resulta difícil desprenderse de las temáticas que abordan el deterioro del entorno físico y social, las marginaciones, el fenómeno migratorio, y el papel de su legitimidad ante el mercado internacional del arte, los problemas que el individuo enfrenta desde su situación cotidiana, el reto permanente, con el que se vive, han originado otros mecanismos que se reajustan en la supervivencia, una manera de romper la postración, el escepticismo o el repliegue de la cólera desesperanza y el hastío al margen de lo que se difunde de la escena pública, esta se llenó de todos los personajes del infortunio, como si hubieran estado contenidos y disipados en el trasfondo de la existencia y ahora salieron de golpe para perpetuarse, convenidas en el sinfín de alternativas derivadas de la incertidumbre cotidiana.

Por otra parte esta actitud se mostró en la asunción de una religiosidad como nunca antes, una exploración de credos desatascados, parecía como si ahora los representantes de Dios en la Tierra eran los encargados mostrar las tablas de la esperanza, el auge de la fe y los caminos ancestrales de la devoción comenzaron a manifestarse con más asiduidad en el sincretismo de origen africano y occidental, el catolicismo, protestantismo y otras, pero también un cuestionamiento suspicaz del sujeto cada vez más preocupado por su lucha individualizada de supervivencia que elude el dialogo colectivo, el discurso de las mayorías y toma posesión en el reino de la introspección, un mirarse a sí mismo, un purificarse de culpas ante la desconfianza en el futuro.

Una de las exposiciones efectuadas en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDVA) fue la primera muestra que el



tono intimista acotaba, la fragua del mito que diversas rutas de la fe, refería al hecho de cómo ante las circunstancias, los discursos se replegaban sobre sí mismos, generando obras más autorreflexivas, marcadas por la introspección y la religiosidad. “Los dados de media noche”, fue la que mostró un punto discordante con el eje temático general; “Arte, sociedad y reflexión” de la Bienal de 1994, una mirada divergente con el discurso oficial. Con esta exposición se acudió a la enunciación tropológica, siguiendo las coordenadas de un fenómeno que se intentaba validar como estrategia en las prácticas artísticas de entonces. De ahí su conexión con una de las tramas creadas por José Lezama Lima en su sistema poético, constituyendo además una aproximación a un contexto sociocultural y sus circunstancias político-económicas, la especialista del CDAV Caridad Blanco certifica:

*Exposiciones como Los dados de medianoche (1994) Y la nave... va (1996), guardan una relación con los objetivos del CDAV en cuanto a promoción de lo emergente. Proyectos tras los que había una investigación y no simples acciones para ponderar los resultados del proyecto pedagógico nacional. Participaban de una actitud hacia el lenguaje, definido entonces como el “buen hacer”, a partir del retorno a los oficios, a través de diversas expresiones, en aquel caso, pintura, escultura y grabado, con indicios puntuales de renovación (Blanco, 2013)*

De manera casi general, los artistas seleccionados pretendían traducir los aires del contexto en una dirección contraria a la privilegiada por la bienal. Carlos Estévez presentó un texto que fue dictamen y presentación de la exposición. Texto que junto a otros –los de cada uno de los artistas participantes- ofrecía detalles en el catálogo acerca de aquella polifonía detenida en lo individual y sus intersticios, memoria de un segmento de la eclosión plástica de ese entonces. Los artistas tenían ya una sugerente identidad visual. Una parte mayoritaria de ellos se había

graduado en el ISA luego de 1989; otros, provenían de San Alejandro y del Instituto Superior Pedagógico *Enrique José Varona*, sin contar los que siendo estudiantes, fueron seleccionados para el proyecto. La muestra alcanzó a dialogar de manera oblicua con la monumentalidad discursiva del evento internacional, en tanto ofrecía evidencias de las respuestas desde el arte a los desafíos impuestos por el mercado. Fueron los casos de Belkis Ayón en el grabado -y aún otros, en esa misma especialidad- las instalaciones de Carlos Estévez, la pintura de Douglas Pérez y Armando Mariño, por citar algunos ejemplos descollantes.

El punto de partida para la indagación plástica de Belkis Ayón es la sociedad secreta Abakuá –o ñáñigos, como también se le denomina a este sistema religioso– y el cuerpo de mitos que ha posibilitado la supervivencia de los modelos de comportamiento que establece [il](#)(1). Su obra vence las versiones trilladas de carácter expositivo. La artista cuenta con sobrados precedentes en la búsqueda artística que penetra la naturaleza del mito como materia reflexiva, y logra ofrecer nuevos ángulos exploratorios y especulativos, sobre todo porque su discurso está marcado raigalmente por una conciencia sexual que resulta casi contestataria. El mito abakuá explica la alianza de dos tribus africanas, el origen mismo de la sociedad secreta, qué es exclusivamente masculina. *La Sikán o Sikaneka*, personaje mítico central, es una mujer que reveló el secreto de Tanze, pez que encarnaba el espíritu de un antiguo jefe Ekoi. Esto se vincula a un tipo de adoración totémica de carácter matrilineal. Era la pesca la actividad productiva más importante de la zona del Calabar en aquella época, y representativa de la hegemonía femenina. El mito de la Sikán justifica, en definitiva, la imposición de un nuevo orden social bajo el control de los hombres-leopardos, la invasiva “penetración” del tótem del hombre en el tótem de la mujer, la sustitución del matriarcado por el patriarcado. Belkis trata de desentrañar verdades veladas por los argumentos míticos y ofrece su propia versión de los hechos. Su obra hace confluir

lo extraordinario, lo mágico, lo estremecedor, lo insólito, lo divino, donde llama la atención el eficaz empleo del gesto significativo, y la recurrencia al signo ausente como significante. La supresión del color además de evitar el pintoresquismo que ha caracterizado al tratamiento del folklore en buena parte de la plástica afrocaribeña, logra sugerir el adecuado ambiente de sobrecoimiento y misterio del entorno ritual. No buscaba simplemente exponer aspectos extraídos del mito o de las ceremonias, útiles a los cimientos de su poética, sino trata de explorar sus posibilidades semánticas para discurrir en torno al drama de la separación, la pérdida del complemento masculino, su consagración absoluta a una fuerza superior, el intercambio de almas entre el hombre y su tótem que implica un “simulacro de muerte y resurrección” en el rito iniciático. La muerte y la resurrección están en las bases conceptuales de la propuesta de Belkis. La autorrepresentación se convierte aquí en una forma de simulacro, que provoca fracturas y desplazamientos en el espacio y el tiempo mítico. La ausencia de boca en los rostros de los personajes no solamente connota secreto. Aunque en pocas ocasiones se hizo obvio que máscara y amputación, formaban para Belkis dos aristas de una misma consecuencia, excepcionalmente, en una de sus últimas piezas: *My Vernicle, o tu amor me condena* (1998), una figura femenina se amputa dramáticamente el rostro como si retirara su enmascarado silencio. Es curioso que los íremes generalmente se asocien con la representación de un antepasado o de un difunto. Enmascaramiento y silencio, sinónimos de muerte o de un pasado oscuro que nos alcanza, dictaminan el bien y el mal desde lo ultramundano, o desde la más mundana y terca intolerancia que suele regir la conducta de los vivos.

		
<p>Belkis Ayón. 1997 <i>Déjame salir</i> colografía</p>	<p>Belkis Ayón. 1998 <i>Vernicle o tú amor me condena.</i> colografía</p>	<p>Belkis Ayón. 1998 <i>Intolerancia</i> colografía</p>

En el preludio del final de su vida, las obras de Belkis, muchas de ellas con formato circular y composiciones que se arremolinan agitadas, exponen una poética intimista, una identificación alterna, de reclusión de sí misma como parte de la vida del mito, una evasiva renuncia y la adopción de una compostura de vivencia que convierte el mito como parte de una personal supra-realidad de la que participan ambos. Estas adoptaron títulos cada vez más elocuentes de contradicciones que entremezclaban la maduración lógica de sus reflexiones como sacudidas reveladoras de un intenso y conflictivo monólogo interior: *Déjame salir* (1997), *Desobediencia*, *Acoso*, *Perfidia*, *Intolerancia*, *Hay que tener paciencia*, *Siempre hay algo que se nos escapa o lo inevitable* (todas de 1998). En ocasiones la artista se apoyaba en recursos tautológicos empleando citas de otras piezas suyas, no sólo para enfatizar determinados asuntos, sino para aludir al carácter secuencial y cíclico de la tradición. Belkis concentró buena parte de sus trabajos en aquellos aspectos del mito-rito ñáñigo que se referían a la transgresión, a la culpa, al castigo. Pero, para ella, en la muerte coincidía la condena y “el privilegio de la inmortalidad”.

Tan sólo un tiempo más tarde se impuso una reflexión sobre la curiosa re-potenciación de los géneros en el espacio de la pintura sardónicamente tradicional. Entonces la crítica fue capaz de percibir que el rebrote de lo genérico no era más que un subterfugio, otra suerte de subtexto que en la apariencia, o en la legitimidad, de seducir al mercado, convertía a cada

inocente bodegón en un hervidero de ciframientos semánticos y de alusiones que en modo alguno “traicionaban” el compromiso, lo sutilizaban, lo matizaban, y lo transfiguraban artísticamente. Toda esta historia zigzagueante y fragmentaria conduce a pensar en una interdisciplinariedad mutable y enriquecida por la falta de fronteras de un arte que, anclándose e inspirándose en las mil transgresiones de la plástica cubana de decenios anteriores -no sólo de “los ochenta”- no desea saber de confines ni de dudosas claridades críticas. Hasta el 95 pudo decirse entonces que el discurso crítico logró interceptar de alguna manera -los modos y los resquicios que le dejaban- la política institucional del repliegue. Las exposiciones que se sucedieron entre los años 94 y 95 se interesaron en reivindicar el peso del género como manera de afincar “lo específico”, frente a la bifurcación y la experiencia estética abierta.

Para algunos, la crítica se encargó de aclarar que el género no suponía sino un nuevo subterfugio, coartadas de ciframiento del sentido todavía vigente, de modo subliminal u oblicuo la mayoría de las veces. Articulación aprovechada a modo de ganancia o buena racha, por los de “aquí” y los de “allá”, para posesionar un arte complaciente con el consumidor de la nueva demanda. El detrimento de la calidad artística posesionó un objeto ferial alejado de las verdaderas motivaciones que habían caracterizado la poética y el discurso artístico de la “década prodigiosa”. En este espacio de feria podían ser conseguidos a precios “divertidos” como curiosidades, souvenir para turistas del socialismo tropical a lo cubano, justificado por el propio artista como salvadora solución ante la supervivencia, el reajuste de calidades, determinado por las exigencias del benefactor-patrocinador para después de engullirlos, circularlos en el “negocio”.

Proliferaron formulas fácilmente vendibles, la mediocridad, la banalización de temas, así como el retomar soportes y técnicas convencionales. Salvo algunas excepciones, la calidad

estética-artística de la producción plástica se sacrificaba a la lógica evolutiva del progreso alcanzado y su compromiso con la contemporaneidad y la cubanía: comenzaría a priorizar sus esferas de acciones fuera de su contexto de origen, a riesgo de colapsar la tan comentada incidencia social del arte como tarjeta de presentación, razones claves que los actores del fenómeno cultural “Proyecto Castillo de la Fuerza”, habían intentado infructuosamente advertir y que ahora, ante los nuevos acontecimientos, era necesario suavizar las ásperas intransigencias que habían generado artistas e instituciones en las búsquedas de vías y métodos de soluciones negociadoras, para emplear a modo conveniente lo que había sido legitimado como prohibido. Pero los años noventa experimentaron la tragedia del espejismo. Si los ochenta se vivieron a expensas de la tragicomedia y la farsa con propuestas artísticas de mayor estructuración conceptual y de fuerte connotación significativa. La propia opinión del destacado y polémico crítico de arte Rufo Caballero aclara:

*(...) Los noventa fueron la caricatura de sí mismos, una tragedia de autorreconocimiento, cuyos ecos sicosociales llegan a nuestros días. La propia crítica se sintió burlada (...) las estrategias del discurso artístico frente a la hostilidad de las circunstancias comenzaron a parecer el colmo de la inteligencia, de la adecuación, de la mutación legítima, de la negociación, pero con los años vencieron las circunstancias y el arte cubano se hundió en las fauces de un hedonismo complaciente que hacía el juego a la claudicación y de alguna forma, al cierre de los espacios antes dedicados a la vanguardia, (...) el arte cubano transitó de la tropología a la tautología, de la armadura al trauma, de la insinuación al engaño (Caballero, 2007).*

La Bienal fue en ese momento un intensificador de pulsaciones culturales de las diferentes regiones y culturas, se fue convirtiendo en un espacio de intercambio entre los que participaron en estos eventos ante la necesidad de aprehender

la heterogeneidad de respuestas artísticas, ante las diversas circunstancias del mundo contemporáneo globalizado, convidaban a colocar en el debate del arte, tópicos propios de las culturas subalternas. La VI Bienal de la Habana de 1997 tuvo como eje temático central *El individuo y su memoria*, una versión periférica del “ser o no ser”, que ha tenido que acudir al registro de la memoria como vía de subsistencia y autoconservación, por lo que se ha convertido esta introspección en un recurso que genera poder ante el control que sobre la memoria intentan ejercer las hegemonías culturales, aunque también se ha convertido en un tipo de industria que desde la sobredimensión de las tradiciones se ha convertido en un lucrativo negocio para “vivir del pasado”, algunos se obligan en olvidar a partir de las huellas que laceran el imaginario, al sumar un grupo de hechos y eventos que marcaron una etapa, que aún perviven en las huellas del presente, la actualización de su mirada reflexiva y hasta el encanto de la historia y la narración actual, le otorgan el sello de “novedad” e interés de los medios y las instituciones encargadas de legitimar la historia de los hechos hasta convertirlo en valor artístico, una relación con el viso de lo desconocido, interesante y rememorativo.

Parece que al tercer mundo no le queda más remedio que sacarle lasca a su pasado para atraer en el presente anécdotas y sucesos desconocidos para la nueva generación centrista, es por eso que algunos teóricos y especialistas se han encargados de clasificar mas allá de lo socio-psicológico, los estudios de estas remembranzas como: memoria oficial, real, residual, – esta última considerada altamente tóxica-, individual y colectiva. El tratamiento de la memoria en el arte cubano se encontró ante el reto de abordar un tema cuya expresiones de singularidad definen un conjunto de análisis que se insertan entre la colonización y los problemas actuales de la sociedad contemporánea cubana, frente a un presente que usurpa todo vestigio de orientación, la memoria se convierte en un sustrato ideológico emergente ante los imperativos y urgencias

del presente: La historia nacional, las prácticas culturales ocultas en el tiempo, los bajos oficios y otras expresiones de las tradiciones culturales como parte de un patrimonio dormido de la identidad.

Como parte de la tematización de la memoria colectiva la obra de José Ángel Toirac parece acceder al lado oscuro vigente, hasta las ruinas sombrías de una ciudad fantasmagórica, que parece dialogar con el desarraigo y los espacios en ruinas de esa multiplicidad de pasado-presente, de tiempo dilatado y espacio contraído, que se ha convertido en este retrotraer en un elemento de autenticidad que se impone en medio de un patrimonio polifónico y afrodisiaco, que busca el encuentro con lo impedido y lo añorado. *Tenemos lo que a usted le gusta y lo que aun no sabe que le gusta* (1997); es una instalación que combina diferentes formas de articulación de recursos expresivos para construir un discurso expectante, una puerta donde mostrar desde lo legítimo y lo prescindido, una manera de transitar por diferentes espacios, ruinas arquitectónicas y humanas, coexisten en un mismo lapso. La preparación intelectual y artística del discurso va ser la principal problemática para enfrentar los retos que impone la contemporaneidad en las circunstancias socioculturales actuales y evadirse de conservadurismos y prejuicios. El cuestionamiento y la superación de las nociones ontológicas de la identidad, gracias a la profunda aprehensión de estos han colocado al arte en una posición emancipadora y liberadora, este artista ha continuado el trayecto indagatorio para revelar sus visiones críticas sobre la realidad, sobreviene una sensibilidad que impone como novedad la apropiación y revestimiento de los modos de representación tradicional. Las nuevas visiones críticas de la realidad tratan de reelaborar una fecunda relación entre el artista y la cartografía cultural con nuevos procedimientos, actualiza y participa en la construcción de una identidad inclusiva que desdibuja la historia colonial, la religiosidad extendida, recuperar el anonimato revalorizando lo popular, lo cotidiano y las



auténticas tradiciones, donde están implicadas, la sociedad, el arte y la cultura.

Carlos Garaicoa, es quien le otorga sentido o atributos plásticos a los canijos parajes de una Habana arrinconada, extraídas de los derrumbes y los abandonos, su fotografía documenta la ambientación, desplaza lo sociológico hacia el discurso ontológico sobre la sustancialidad de los objetos en el tiempo, atrapa modulaciones cronotópicas mediante la reconstrucción de un ambiente otro, el objeto aleatorio se desplaza hacia la idealización de un erial imaginario, que emerge desde una metáfora; relación entre la creación de una nueva realidad y la realidad misma, su accionar sobre la ciudad -desde las metáforas del templo- se ha dirigido a edificar desde el arte la ciudad ideal, convirtiendo las ruinas en ornamentos y elementos de su ideal estético.

La instalación *Donde sueña el Demiurgo* de Carlos Estévez, constituye una especie de heterónimo; sin llegar a la egolatría, dimensiona las circunstancias creativas de una generación que posee un amplio potencial espiritual en medio de las más disimiles condiciones materiales adversas. Se trata de una metáfora sobre las interioridades y contradicciones de la voluntad humana. La vertiente antropológica atina a emplear nuevos elementos formales de expresión más allá de los propios recursos con los que se edifica el discurso en el ambiente- instalación -ramas, tiras de colores, tierra, objetos diversos u otros elementos visuales- que redundan en una metodología de fundación de lo antropológico. La obra de Lidzie Alvisa *Imposible negar lo vivido*, logra instalar en el registro de un discurso propio de gran impacto comunicativo un ambiente clínico hábilmente reconstruido, evocativo y semantizado, mediante el empleo de la fotografía como impresión gnémica de la vivencia, le impregna al suceso la odisea de convertir la experiencia interior en acontecimiento socialmente significativo, favorece un discurso abierto que rebasa los límites de la estructura la remembranza somatológica en la que

la sensibilidad intelectual le impregna el brillo de apariencia.



La obra de Ernesto Pujol *El vacío*, es el enunciado de la contradicción arraigo-desarraigo de la memoria sometida a aproximaciones preferentemente diferenciadas ya no en la descripción del trance migratorio, sino en el estatus del sujeto que se ha convertido en emigrante por determinadas circunstancias que le son ajenas -como consecuencia de la operación Peter Pan-. El éxodo como alternativa de los sujetos de una cultura subalterna lo lleva a convivir con un sentimiento de pérdida de su patrimonio identitario y de una zona de la memoria en el que rebasa su status a partir de la convicción de que por los actos de la reminiscencia se convierten en estampas provisionales, que constituyen una cualidad viva formadas por imágenes incompletas manifestadas por una visión espectral de cierto hechos, objetos y sucesos como evidencia de emigrar también a otros marcos conceptuales afectivos y expresivos.

Los vestigios que marcaron, en un momento concreto, que han sido aceptados, sufridos, examinados desde lo bueno y lo malo de la existencia, en un medio completamente diferente, en un mundo diferente, han sido sepultados por un ejercicio justamente hegemónico, consagratorio. Sus efectos demoledores son signos de los tiempos para individuos que han conocido y admirado cosas que ya casi no se admiran, vieron vivas verdades que están ya casi muertas; en fin, valores cuyo descenso o derrumbe es tan claro, tan manifiesto y tan ruinoso

para sus esperanzas y sus creencias, como el descenso o el derrumbe de los títulos, las monedas que fueron en su momento considerados valores inquebrantables. La obra de Eduardo Ponjuán pone en evidencia, cierta zona de la naturaleza del ser que compulsan a actuar a partir de incitaciones que no responden a circunstancias experimentadas, sino transferidas como modelos epistemológicos, patrimonio compartido en cuanto acumulación de experiencias ajenas, transmitidas por los vehículos de significados nos permiten aprehender la realidad a partir de la elaboración mental e imaginativa propia de una realidad fitomórfica, un collage de efigies transmitidos desde tiempos evocativas de la historia; símbolos que se articulan como parte del registro gráfico de la memoria colectiva, iconografía de objetos heredados de claves cognoscitivas arquetípicas preestablecidos, además de nociones sobre este que no responden a circunstancias experimentadas, pues más bien han sido consolidados históricamente, como parte de una memoria enciclopédica, una sumatoria de objetos y fenómenos, que su evocación misma reconstruye y deconstruye en nuevas alocuciones.

Yamilis Brito traslada la memoria contenida en las piedras hacia la memoria de los nombres, efectuado en algo similar la memoria con los nombres de las calles que connota su particularidad genésica: al cambiar la realidad del espacio, las historias se disuelven en nuevas historias que se cuentan como una entidad dinámica que se re enuncia constantemente y se impregna en la piel de la ciudad como un tatuaje, singularidad que irradia del signo léxico más que del suceso u objeto, narrando a partir del signo una nueva historia que tiene que ver con la experiencia personal como un rejuego taxonómico en los nuevos mitos de la realidad citadina. El grabado como medio expresivo fundamental y sus técnicas demuestran el antecedente gnémico de la ciudad como una de las primeras impresiones de la historia de la ciudad -que asumió posteriormente la fotografía-. Las técnicas de la xilografía, linografía y colografía articulan los matices texturales

evocativos de los diferentes registros de la memoria en el proceso de aprehensión de la realidad y estructuran la sintaxis instalativa para acceder a la mayor diversidad, riqueza expresiva y complejidad como una vertiente combinatoria: grabado-escultura, grabado-ambiente, grabado-instalación que justifican de algún modo la propia manipulación de las tradicionales técnicas del oficio para, fragmentarlo, negarlo, dispensarlo, camuflarlo, lo que hace que no sea dependiente del típico compromiso representativo.

El environment *Taller de Reparaciones* de René Francisco, resulta una propuesta ingeniosa de objetos funcionales convertidos en reservas alegóricas, funciona como parte de un ejercicio lógico-hermenéutico en un espacio sensorial evocativo de toda el universo visual-sonoro de la dinámica productiva propio de un taller mecánico, que se superponen en otro estado del pensamiento. La memoria actúa de forma subconsciente, el artista somete a una alta intensidad de sensaciones la experiencia estética del espectador conservada en el registro de la vivencia como vestigio en el que se mezclan los procesos racionales del pensamiento y las actitudes surrealizantes inescudriñables de la razón convirtiendo al espectador en un espectador psicoanalítico, reparador de las fantasías que recomponen el reconocimiento de diversos instantes del mundo interior y la memoria social, no solo se trata de reparar los objetos de la memoria, sino salvar de la desmemoria el registrador gráfico de la identidad.

El sustrato conceptual de *Sepultados por el olvido*, de Lázaro Saavedra localiza la posibilidad de reproducir valores a partir de la confrontación de la memoria del "Yo" con los argumentos del "Otro". La memoria se nos encina como una emergencia sociocultural, repasa un poco las memorias de los espacios en los diferentes momentos de la historia para reconstruir en el presente los elementos de referencias ya relegados por el tiempo de una época diferente en las que se

han vivido destinos completamente heterogéneos, la ambigüedad del discurso es una apelación a la memoria histórica, social e individual en el que los relatos de los hechos llegan a nuestros días mediante una referencia subyacente, una evocación que puede ser distorsionada o en correspondencia con una verdad que se desprende de la lógica que justifica los hechos en consecuencias con las circunstancias en que se producen y que no pertenecen precisamente a la huella gnémica de cada cual , sino que cada cual se apropia de la memoria ajena y elabora o fabula nuevas historias, sencillamente distintas como recuerdo ilusorio evocativo.



La instalación escultórica *Archipiélago de mi pensamiento*, de Alexis Leyva (Kcho) pretende romper a ultranza con la convención social, para convertirse en una mitología personal, en un intento de buscar una identificación con el espectador y una invitación a una práctica reflexiva cargada de implicaciones que la convierten en el obelisco del ostracismo moderno. El acercamiento a la metodología Povera, es una escisión entre la actividad creadora artística y otras actividades humanas, por ello se adentra en la huella material de los eventos, como punto de referencia significativa en su mundo propio, lo que hace que le otorgue una carga de singularidad referencial entre la experiencia personal y ciertas zonas de la memoria social, apropiándose de los niveles más rudimentarios de los objetos sencillos que surgen y maduran como los sucesos de la vida: los restos de botes,

remos, velas, propelas, son los signos elocuentes de un proceso alegórico al irregular éxodo migratorio, a partir del impacto que se graba en la reminiscencia individual, cuya despersonalización incorpora a ciertas zonas de su orientación creadora.

Los subterfugios lingüísticos empleados por la nueva generación son los intertextos acerca del arte que recuperan el oficio y los géneros en apropiaciones y versiones disfrazadas a partir de una perspectiva de renovación. La estrategia hedonista nada tiene que ver con las utopías pasadas, aunque los diferentes roles que se asumen desde la postura cínica convierte la seductora posibilidad de reconstruir apropiaciones ya recreadas en otro momento de la historia del arte cubano; la aleatoria ruptura enuncia el deseo de la desacralización icónica convertida en metáforas. Los sintagmas más impresumibles trataban de certificar el giro: la recolocación del paradigma estético, el volumen de la metáfora, la vuelta del oficio, entre otras, eran ideas encargadas de sustentar, o sustantivar, el cambio. Todavía en el 96, y buena parte del 97, quedaban los ecos de cierta jovialidad, no obstante los descuidos y los abandonos, la pérdida del clima de confrontación de ideas que había distinguido el horizonte cultural de los ochenta. Con el tiempo empezó a sentirse el cansancio; otro elemento se unía: el intento de rápida respuesta a un mercado incipiente, discontinuo, que desconcertaba al artista. Los grandes creadores continuaron promocionando y vendiendo sus obras con naturalidad, con profesionalidad, sobre todo en el circuito internacional (o en el espacio de descongestión que afortunadamente significaba y significa la Bienal de La Habana), pero el creador de un nivel medio se preguntaba cómo tentar a un mercado que no siempre era el más exigente.

Luego sobrevino el II Salón de Arte Cubano Contemporáneo en 1998, y fue ahí que decididamente los críticos se sintieron desarmados, sin "iluminación" para entender y ensanchar la

mirada. Ya no era exactamente la tropologización, o por lo menos no molestamente; ya el apego al género devenía apenas una presencia más dentro de una amalgama incorregible de muy diversas proposiciones ideoestéticas, no comprimible a los compartimientos de los moldes de las estáticas “metodologías”. El Proyecto curatorial *Ciudad metáfora para un fin de siglo* fue una epidérmica, alejada dimensión y pomposa denominación temática del II Salón Arte Cubano Contemporáneo; una de las limitaciones de éste, a pesar que la inauguración tuvo un catalogo de excelente calidad, además de varias exposiciones y proyectos curatoriales colaterales como parte del Salón: “En Tiempo”, “Del shopping bag a la jaba”, “La exposición personal de Chago Armada” -fallecido en 1995- y el proyecto curatorial “Jao Moch” de José Ángel Toirac y Meira Marrero Díaz. “En Tiempo”, realizada en el espacio exhibitivo Salón de los Embajadores del Hotel Habana Libre en el que se evidencia el indicio de reiterar el viejo prejuicio de espacios exclusivistas de los artistas llamados “consagrados” -denominación muy cuestionada, pues la madurez o la coronación se debe a circunstancias creativas particulares – contradicción que genera nuevamente la incoherencia de contemplar obras de cierta madurez y la promoción de otras que no presentan la debida calidad artística independientemente de la edad de sus creadores, por lo que no existe un delimitación de la calidad promocional de unos y otros .

La otra cara de la moneda se trasluce como resultado de un ejercicio inminente de un señuelo de intencionalidad critica, la imposición desde el arte y sus postulados, preconcebidos y establecidos a partir de la institución y sus órganos de promoción y realización: matiz, que se infiere, por la estrechez del marco curatorial, fuerzan a las propuestas expresarse dentro de ese molde, al no tener una convocatoria abierta. Aún así, este modelo no sostiene una tesis sólida, la incoherencia discursiva se manifiesta en la selección de obras y proyectos curatoriales representativos de las provincias, algunas portadoras de obras valiosas, no se

insertan con la exigida calidad como resultado de una adecuada calidad de la selección representativa de lo mejor de cada localidad -síndrome “del Salón con todos” del I Salón-, pero, por supuesto no todo lo mejor. El título o eje temático del proyecto curatorial del salón tiene la intención de presentar la ciudad como una metáfora, buscarle una imagen alejada de la realidad de los paradigmas convencionales, abrirse a perspectivas que los artistas asumen desde lo individual. La ciudad se convierte en un tema, lo que significa un término, que también significa búsqueda desde lo urbano. La encrucijada conceptual se aprecia entre los procesos que ocurren y son parte de los discursos artísticos entre lo cotidiano y lo histórico de la ciudad, se vislumbra como la alternativas de legitimar lo cotidiano identificado como arquetipo de lo cubano, como una perspectiva crítica y su función enfáticamente social, una reiteración consecuente de hablar sobre lo mismo, ya sea desde su referente crítico o de naturaleza social, obras que no dicen mas allá de esas cosas que ya son sabidas, estrechando la puerta para un discurso más investigativo, novedosos y abierto a hacia lo diferente, lo nuevo, novedoso y a la vez significativo. La incertidumbre la aclara Caridad Blanco, comprometida curadora del II Salón, con su intervención en el conversatorio organizado en el Centro Wilfredo Lam, invitada a esa institución para debatir y reflexionar los resultados de la segunda edición del Salón de Arte Contemporáneo Cubano:

*El salón no pretendió erigirse en una muestra de tendencias, sino que trató de hablar en un lenguaje tropológico, que es uno de los recursos estratégicos del arte cubano de los noventa...es importante entender que el mismo recurre a lo heterónimo, a esa ciudad de la que hablamos y tiene reflejo también en la literatura, por lo que se trató de intervenir sobre los discursos de los artistas (Blanco 1999: 11).*

Una de las aristas que se reconoce por parte de los especialistas participantes en el debate sobre los resultados



del Salón es la incapacidad de reconocer la legitimidad de los cambios que se operan en los discursos, descubrir dentro la aparente reiteración de esos cambios o giros que se producen constantemente en las poéticas y discursos de los creadores plásticos, pues se sobredimensionan más aquellos aspectos extrartísticos, especialmente aquellos que van más allá de los componentes de organización de un evento. En ocasiones se trata de exigir una producción creativa y novedosa en cada momento a los artistas de acuerdo al criterio teórico que se maneja, tal como si la producción creadora pudiera estar condicionada por el especialista, en vez del creador y sus motivaciones. Lo que se pone en aceptación es el propio criterio sobre arte, respecto al criterio de lo que no lo es por parte de los especialistas, la singularidad con que trabaja la crítica, es que ésta se apoya más en la sintaxis de la obra con su curso lógico del lenguaje y los estilos, en vez del examen del método creador y la calidad de la construcción discursiva. La influencia de los estilos de los maestros de la plástica demuestra la carencia de originalidad como otro de los aspectos señalados al salón: la copia, o sea, se asume que los propios jóvenes emergentes han empleado la mimesis de las soluciones plásticas de los “consagrados”, como una vía de legitimar en el discurso propio, el discurso ajeno; sin embargo la opinión de algunos artistas – invitados a este conversatorio- refieren que en determinado momento de la obra de los autores establecidos pueden encontrarse múltiples influencias de los referentes cercanos; tanto del arte universal como de la propia historia del arte cubano, lo cual certifica que con el interés por mostrar un panorama plástico en efervescencia, las muestras carecen del nivel formativo y de maduración necesaria en la obra de los creadores más jóvenes. En entrevistas recientes realizadas a algunos especialistas del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) participantes en aquel evento se pueden conocer opiniones como:

*...con el tiempo y la práctica de vida se demostró que no*

*todo fue malo; el apresuramiento por certificar la calidad del salón condujo a lacerar el prestigio profesional de muchos de los críticos y especialistas involucrados en el mismo; máxime cuando aquel conversatorio nos sorprendió, pues se desconocía de antemano el objetivo real del debate, quizás temerosos por la inseguridad; un poco como para originar un culpable manifiesto del supuesto disparatar,... finalmente muchas de las obras exhibidas como selección del catálogo actualmente constituyen ejemplos de obras paradigmáticas, como son las de Geysell Capetillo, Ángel Ramírez, Rafael Gómez, Esterio Segura, Tania Brugueras, Kadir López y otros, de consabida calidad artística-estética (Person, 2013).*

La propuesta conceptual de este tema centraba una dirección de orientar el discurso de los artistas al ceñirlos al tema en cuestión. Este presupuesto teórico como fundamentación del proyecto curatorial sólo podía ser satisfecho por unos pocos artistas cuyas orientaciones plástica estuvieran dirigidas al tema de la ciudad –tema sobre el que de alguna manera la Bienal en varias ediciones se pronunciaría-. Sin embargo, la propia dimensión del salón abarcó mucho más allá, por determinados “compromisos”, por lo que la magnitud de este se fue por encima de los límites mismos que se proponían. Además de estar obligado a éste, su presunción era demostrar de una manera indirecta, encubierta o mediante una sucesión de metáforas, la condiciones objetivas del propio contexto sociocultural. La intención de por sí estaba preconcebida; nada nuevo afloraría en esencia desde el lenguaje plástico, sino la manera de demostrar por medios de los recursos expresivos de las manifestaciones, virados al revés o de cualquier forma, las condiciones del contexto que matizaron la escena plástica de los ochenta.

El salón del 98 de manera muy sutil intentaba demostrar la hipótesis de que en la plástica solo existía una manera distinta de decir lo mismo que ya había sido dicho en otro

momento. Esta vez, la crítica se encargaría de mostrar cómo el poder institucional podía intervenir en el discurso de los artistas -típico pie forzado- en el que dijeras lo que dijeras, podrías optar por decirlo de las mil maneras posibles. A fin de cuenta el discurso resultaba tautológico, al amparado por los paradigmas estéticos del arte, más sutil, esbelto, refinado y al mismo tiempo igualmente cínico -calificativo que la crítica había acuñado sobre el discurso de los artistas en ese momento de la historia del arte cubano-, lo que pasa es que no supieron en su momento entender las intenciones de los creadores en el preciso instante en que a estos no le quedó otra alternativa que burlarse de la institución, desacralizarla, como símbolo del poder. A fin de cuentas los creadores que se respectaban, no participaron o no quisieron ser conducidos al juego de intersticios de la institución, conocedores de antemano sobre las intenciones de la teoría optaron a fin de cuentas, por las ofertas del mercado de las instituciones foráneas que se habían encargado de legitimar el cambio y ser más condescendiente en el reconocimiento del talento artístico local con opciones mucho más ventajosas.

En esencia esas propias llamas quemaron a su patrocinadores, una trampa conceptual que solo pretendía demostrar que la última palabra la tenía la teoría, no solo por el poder que le asistía como institución sino que también superarían a los creadores plásticos que en otro momento habían sacado la tumba de Marcuse para airearla en la escena pública de la institución; un nuevo cuestionamiento de la capacidad para dirigir la producción creadora planificada y estructurada como en otros tiempos. Los artistas seguían sorteando obstáculos, viejas pendencias y vendettas aplazadas se manifestaban de una u otra manera. Lo anterior lo corrobora la urgencia de organizar “el debate”, el conversatorio. Los propios estrategas, convencidos de que “era peor el remedio que la enfermedad”, necesitaban un responsable; el curador oficial, un nuevo agente que en el conflicto de antaño había servido de

mediador, esta vez como se dice en otros ámbitos, el culpable tenía nombre y apellidos. A fin de cuenta, los plásticos asumieron el reto y quedó demostrado en el transcurso del tiempo que la plástica sí podía saltar el muro, las terribles obras que fueron calificadas en ese momento, demostraron la energía y entereza de un discurso sentido, sincero y profesional .

La fisuras arraigadas en otros tiempos entre la institución arte y los artistas, se expresaron de alguna forma mediante la invitación no cursada a la participación y el rechazo de algunos a no participar. Un balance realizado por algunos de los especialistas conjeturaba que la preferencia era exponer en salones internacionales de arte, incluyendo la Bienal, lo que significa la confrontación de la obra con los mecanismos del mercado del arte y las posibilidades de realización personal que ofrecen ciertos medios del arte internacional a las ofertas de las instituciones nacionales, las exposiciones realizadas en el extranjero presentaban una calidad artística superior a las mostradas en el territorio nacional como: *Cuba, un mundo posible; Mundo soñado, Cuba siglo XX, Historia de un viaje*, entre otras.

El jurado de curaduría integrado por Magda Leana González, Dannys Montes de Oca y Liana Ríos decidió entregar un premio único al proyecto de Meira Marrero y José Ángel Toirac "Jao Moch", Homenaje a Antonia Eiriz , pues éste de alguna manera mostraba la esencia de las problemáticas de la cultura cubana en la contemporaneidad a partir del análisis de los efectos de la relación arte-mercado en las que estaban involucrados un grupo de creadores plásticos a nivel local y la redistribución de los espacios de inserción de la producción plástica contemporánea de una zona de la producción artística marginada por los criterios habituales de valoración y jerarquización social de lo artístico. El título de la exposición es un juego fonético de la expresión inglesa "*how much*" (¿Cuánto?), esta focaliza su centro de interés y

reflexión en una Feria de arte y artesanía, típico lugar donde resultan evidentes las relaciones de cambio del objeto artístico. La exposición agrupa una serie de obras y objetos que ponen en evidencia el abanico de valores que van desde la producción artística hasta una producción realizada sencillamente para cubrir necesidades económicas inmediatas.

Este proyecto tuvo especial interés en seleccionar y mostrar para la exposición a autores no habituales en la lista de exhibiciones de esta ciudad de manera que éste funcionara en sentido más inclusivo que exclusivo, haciendo circular nuevos nombres o re promocionando otros que hace ya algún tiempo salieron de escena (en algunos casos no de forma voluntaria). Lo significativo del proyecto curatorial es que señala las condiciones originadas en la isla a raíz de la despenalización del dólar estadounidense en 1993 que propició una ruptura en las condiciones de promoción de las prácticas artísticas no determinadas por el mercado en otro momento, y bajo las actuales condiciones económicas y las demandas del mercado exterior de un tipo de arte que fuera expresión del color local, el entreverado exotismo regional que identifica la cubanía en el espacio caribeño como certificación de futura circulación global. “Jao Moch” toma como referente las consecuencias de las problemáticas socioculturales de los años setenta que derivaron en la salida de la escena plástica de un grupo de creadores por presentar una obra “problemática” para el contexto de la Revolución en sus años iniciales, como es el caso de Antonia Eiriz quien fue calificada de “conflictiva” por una obra neofigurativa que expresaba otra realidad del momento histórico y después de muchos años, por azar de la vida, apareció en el barrio del Juanelo en las afueras de la Habana -hoy municipio de San Miguel del Padrón- con un grupo de talleres de arte popular por iniciativa propia con personas de la comunidad que originó lo que hoy podemos conocer como la Escuela Cubana de Papier Mache (Meira 1998). Casi en el ocaso de su vida, ante la pregunta largamente incontestada sobre los motivos por los que dejara de pintar a finales de la década del 60', recluyéndose en su casa, lejos de la dinámica

institucional y oficial del arte, la artista e intelectual cubana, le respondió al pasado, el presente y a la posteridad:

*Cuando me hicieron esos comentarios de que mi pintura era “conflictiva”, llegue a creerlo. “La tribuna...” por ejemplo se iba premiar y no se premió a raíz de las criticas. Un día vi todos mis cuadros juntos por primera vez en mucho tiempo, y me dije a mi misma: Esto es una pintura que expresa el momento en que vivo. Si un pintor puede expresar el momento en que vive, es genuino. Así que me absolví (Fernández 2013: 35).*

La polémica de “lo culto y lo popular” que resaltó al debate teórico durante el decenio de los 80’s, -aunque no quedaron saldadas- permitió abrir el diapasón del arte cubano, hacia una convivencia en el discurso artístico de cubanidad “lo cotidiano y lo Kitsch”, otra nueva manera de examinar la realidad inmediata, además del humor, en las que resultaron paradigmáticas las propuestas del grupo Puré en el segundo lustro del decenio de la década prodigiosa. Ahora, en el decenio de los 90’s, muchos creadores con una formación académica rigurosa y profesional reivindicaron esa vocación de acuerdo con los imperativos del mercado ferial. Una vuelta al buen arte, libre de contaminación (“fast food”) ha dejado sepultadas, ante el nuevo paradigma estético impuesto por la demanda de arte cubano en los circuitos de comercialización, un grupo de obras que constituyen ejemplos de la existencia de una “otra historia” que convive con la historia de a diario, donde la reducción de la cuota de utopías está en correspondencia con la disminución de la cuota de pan.

La vinculación de manera estable en el mercado internacional de artistas locales en esencia es ínfima, incluyendo el circuito de la propia Bienal de la Habana en comparación con los artistas vinculados a las galerías legales estatales, privadas legales o ilegales desde donde por su carácter alternativo, promocionan también una producción plástica dentro y fuera de Cuba en las que el papel protagónico lo

tiene la obra como mercancía por su valor de cambio. Todos los artistas seleccionados han tenido en mayor o menor medida, contacto directo con el sistema de enseñanza de arte; algunos estudiaron por algún tiempo en la academia San Alejandro incluso se graduaron de ésta, otros se graduaron en el instituto Superior Pedagógico (ISPEJV) como profesores de Educación Artística (Artes Plásticas), en el Instituto Superior de Diseño (ISDI) o en el Instituto superior de Arte (ISA).

Los subterfugios del discurso crítico fueron languideciendo cada vez más, los caballetes se fueron recubriendo de un pseudoarte de lo lindo o lo bonito, de lo relamido, lo bruñado y seductor retiniano. En realidad, se trataba de otro engaño del ojo. El ilusionismo pictórico no como virtuosismo (muchas de estas obras eran, además de todo, vergonzantemente malas en lo técnico) sino como espejismo cultural. El presunto oficio retardaba el arte, no era ya que los acertijos, los encubrimientos y las mentiras del arte, los laberintos del signo determinaran un simulacro de diálogo, en donde nada se decía a las claras o por su nombre. Era la apatía de la inconsistencia, la parálisis de la indiferencia y de la indolencia. El pretexto era claro: “los artistas de los ochenta que intentaron cambiar el mundo terminaron por escapar a cualquier parte”, así, el nuevo reino de la introspección y la utopía personal triunfaba. No se pretende desautorizar, en absoluto, semejante camino creativo, pero si el adentramiento hubiera redundado mayormente en sólidos indicios de consistencia existencial o emocional, de verdadera exploración en la ontología, no se habría generado tal sensación de limbo y de extravío en el arte cubano. La crítica considera que:

*[...] un aspecto característico del arte producido durante los noventa es lo que yo denominaría como “edulcoramiento manipulador”. La expresión es sólo un intento, no necesariamente el más logrado, para referirme al proceso*

*“dulcificador” ocurrido en el arte en Cuba, en el tránsito de los años ochenta a los noventa. Recuérdese, a propósito, cómo el arte se fue desentendiendo, fue purgando de sus filas desde inicios de la pasada década, las expresiones de sentido más intensamente escatológico y grotesco, aquellas que alguna vez sirvieron para revitalizar el comentario franco (y para sorpresa de nadie, conflictivo) sobre las zonas más escabrosas del devenir social cubano (Fernández, 1980: 19).*

Así, la experiencia de los años noventa arroja un aprendizaje de otro tipo: por mucho que aspire el arte a robustecer el magma de su misma construcción, la materia estética del estilo, los códigos, las transfiguraciones, si ese camino, lejos de remitirlo, lo aparta de la vida; si el arte desorienta el cable a tierra y su conexión con la experiencia de la vida de la gente, comienza a declinar en un callejón sin salida, comienza a devorarse a sí mismo, traidor de sí. No quiere esto decir que el arte deba contentarse con la descripción o la contingencia, pero la referencia y el anclaje son la savia que informa y levanta el arte, este no es un recinto amurallado de retiro y expurgación, sino, un misterio de contaminación e involucramiento.

El discurso artístico de los “ochentistas”, reveló los más complejos problemas de la sociedad cubana contemporánea en sus espacios culturales, pero ahora en medio de esa supervivencia en que la nación se propuso salvaguardar sus más preciados valores, y las estrategias para sobrevivir en el turbulento mar de la resistencia, se hacía necesario redefinirlas zonas de incidencia; esto significó cambiar las posturas, los resortes de comunicación, ampliar los campos representacionales, experimentar otras poéticas, azucarar el mensaje, sublimar el insulto, enmudecer el grito y convertir la detonación en una caricia. En otros casos el artista consigue un acercamiento crítico para lograr la trascendencia realzando las relaciones connotativas de los referentes y vindica las posturas creativas ahora entendidas como búsqueda



otra, de enlaces formales, una lectura ambigua entre líneas de la nueva impronta trata de resucitar a partir de las singularidades originales de Acosta León, Antonia Eiriz, Chago Armada, entre otros.

Algunos creadores en los 90`s sostienen la legitimidad de sus propuestas a partir de retomar, no el referente cercano "Ochentista", sino la obra de los 60`s y los 70`s reencontrándose más bien con el discurso inconcluso, específicamente por el silencio que reinó en un momento de la historia del arte cubano, la otra obra, la no comprometida con el discurso oficial. De todas formas el Arte Cubano siempre vuelve sobre sí mismo una vez que siente amenazada su orientación, es como un no perder el camino ante los intentos de legitimación del discurso impuesto, esta generación de los 90`s viene siendo una síntesis de la anterior, con puntos comunes pero hacia una evolución donde existen intereses más sensatos a pesar del manifiesto conflicto de las artes plásticas y la institución, contradicción que siempre se orienta desde una implícita nostalgia que desborda lo ideológico, ético y político pero que revela el alto sentido de lo humano. Se asumen otras maneras de realizar proyectos e ideas, con una conciencia profesional y consagración, pero signado por el mercado. Se establece la diferencia con la utopía, con estrategias encaminadas a ser menos aguda y más conciliadora con la censura y la crítica, aunque en el fondo existe un contacto de enfrentamiento y discusión inteligente. Siempre se observa un trauma pensado y manipulado desde las circunstancias, pues no puede negarse que esta vez aparece el lirismo, el nihilismo, el discurso introspectivo y la reverencia irónica en este rejuego de relaciones en el que hasta los más legitimados intervienen porque esto se ha convertido en una especie de intercambio y reactualización.

Mientras que otros creadores con la inoculada toxina de la metabolizada utopía experimentaron con otras variaciones artísticas –pedagógicas como Lázaro Saavedra y René Francisco,

las pragmáticas pedagógicas en el terreno del arte estaban sustentados con argumentos más sólidos en cuanto a renovación. De todas formas, desde "Espejo de paciencia" hasta nuestros días, la trasgresión, el contrabando, lo prohibido, ha estado siempre en la actitudes y la desempeño de la idiosincrasia y si algo enseñó el periodo especial fue a sobrevivir a toda costa, a no dejarse vencer y seguir alimentando sueños y utopías, en esencia una comunidad de diálogos y conciliaciones manifiestas como una necesidad de espacio vital, tolerancia y concupiscencia. Se originan vertientes más analíticas que discursan un tanto más hermética o crípticamente, jugando con claves subyacentes o por develar, irrumpen en toda esa amalgama de discursos que juegan con el espectador, engañándolo mediante un oficio y techné, manipulando con una presunta vuelta a los géneros o redefinición de las manifestaciones visuales a un público ávido de tradicionalismos, mientras que la irrupción de numerosas "buenas pinturas", escondía tras la "supuesta perfección", elementos de estrago y provocación. Es en una estrecha dimensión sobre el oficio que se comienza a seducir al incipiente mercado que irrumpe furiosamente. Estrechez dada por errar en la comprensión sobre qué tipo de arte es o no posible posicionar. Muchos creadores que supuestamente reconcilian la mano y la mente, serán para una crítica y para ellos mismos, los portadores de un simulado cambio como recurso de legitimadora actualización. La irrupción de ese mercado, ha sido influyente en la reformulación de los valores éticos y estéticos. Por momentos se hace sentir como evidencia un detrimento de la eticidad que ha sido referida por creadores y críticos más serios, preocupados por estos valores de connotaciones culturales, lo que ha dado lugar a una envilecida conducta artística que no sólo es apreciable en la plástica, sino en otras manifestaciones que con el ánimo de sobrevivir a toda costa, transigen con el mercado y a las preferencias de patrocinadores que nada tienen que ver con las autóctonas realidades, irónicamente satirizadas por las conocidas carencias promocionales y materiales internas. Esta

situación dice mucho acerca de la estrecha relación arte-vida, que ha signado la producción simbólica de Cuba del pasado siglo XX. Situación que obligó a instituciones de la cultura a transformar los diseños de políticas culturales y comenzar a reconocer o legitimar procesos de acción cultural tanto personales, grupales como no gubernamentales, pero que de una u otra forma se conectaran con los principios de la política cultural oficial.

Desde otra perspectiva sociocultural aparece una literatura que expone la ciudad como un metro a la que se agregan distintas estaciones: Esta expresión hace referencia a una ciudad de la Habana subterránea, de espacios localizados como focos pequeños o puntos claves dentro de la que desarrolla su vida, una población subalterna desfavorecida socialmente que encausa su subsistencia en un orden moral trasgresor, con códigos propios y conductas de supervivencia al margen de la ley. Sus antecedentes se localizan en la obra narrativa del llamado "realismo sucio" de Carlos Montenegro y su novela *Hombres sin mujer* que pone al desnudo el sistema penal y la vida carcelaria en Cuba en la etapa de la República. En ésta se develan los pormenores de una población penal alejada de todas las normas de convivencia humana, que asume un sistema de acomodo de la conducta dentro de códigos de violencia y marginación contrario a la moral establecida en la sociedad burguesa que los excluyó como seres humanos y lo apartó del orden establecido socialmente por el grupo de actos y conductas trasgresoras de la moral cívica; un sistema de conductas laterales establecidas en el submundo carcelario. Hacia el año 1998 aparece la novela *Trilogía sucia de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, 1950): aborda temas sórdidos o mezquinos que revelan las miserias humanas tanto física como moral, sucesos escabrosos sin ningún compromiso ético que manifiestan el deterioro moral. Los argumentos expresan una mezcla de realidad y fantasía, en la que aparecen reflejados normalmente personajes jóvenes con una conducta trasgresora y una actitud ante la vida de que todo se

justifica en el caos con la finalidad de coexistir en un medio lastrado de carencia de valores morales engendrado por el deterioro de las relaciones humanas y las conductas impropias. Emerge con una fuerza en instantes críticos de la nación cubana en la que la filosofía del “vale todo”, predomina en un amplio sector social en los momentos más agudos de la crisis, y en el arte y la literatura de ese período se asume como discurso de la poética de la desesperanza, la frustración y el desencanto con la vida social común, a tono con algunas manifestaciones de los esquemas mínimos o “minimalismo”. Refleja una vida a destiempo donde todo sucede en un ciclo corto, en un contexto contraído pero que todo acontece de golpe, los sujetos no tienen tiempo para los deleites espirituales porque están ensimismados en su supervivencia o en la llamada acciones de “la lucha” [\[ii\]](#)(2), posee un proyección más dinámica y construye imaginarios emergentes derivados de ciertas filosofías de vida en la que proliferan el individualismo, el egoísmo, la violencia física y moral y la lucha de géneros, emplean un lenguaje irreverente para mostrar personajes de los suburbios localizados en zonas de adecuada tolerancia y espacios reducidos matizados por el desorden y el caos, bares, baños públicos, azoteas, parques, cuartos en solares o ciudadelas, en los que las normas de conductas rememora la jungla urbana. Las expresiones de la cosmovisión no responde a ciertos dogmas y reglas de una orientación religiosa específica, sino que ésta se ha construido de manera acumulada, en la que se ubican en un sistema cósmico originado especialmente desde aquellas áreas de las religiones afrocubanas que han sido cultivadas por poblaciones marginadas.

La desacralización del paradigma estético, los iconos socializados, los emblemas y las señalizaciones generan un sistema de valores en una realidad otra. La figuración es más cercana a la adecuación del lenguaje directo, aunque la práctica del desencanto conduce a la carnavalización y la máscara. Cada sujeto puede asumir por voluntad propia los

dictados de sus instintos; la oblicuidad y el cinismo, sostienen una teoría estética como acto contracultural de resistencia, la figura del intelectual manifiesta una acérrima conciencia crítica contra todo; inconformidad, burla, choteo, sátira e ironía que se expresan con elementos obscenos del lenguaje y una visión pos revolucionaria, no se manifiesta una conducta directa de ataque a la sociedad pero si, esa realidad es ajena a cualquier compromiso político e ideológico con determinado sistema e inclusive contra toda forma de adoctrinamiento; una manera de mantener su estatus de libertad e independencia. La poética de la desesperanza es el modelo de reflexión sobre una realidad insalvable de la que los sujetos se han apartado y al que una vez trasgredido no se puede regresar. Por otra parte se manifiesta una introspección, un mirarse a sí mismo y eludir el diálogo colectivo, el discurso de las mayorías, existe un nihilismo, el sujeto se cada vez más preocupado por su vida y su cotidianidad en un lucha de supervivencia individualizada.

En la Plástica la serie "Geishas" de Rocío García (1955) emerge con un tono de la poética sobre el ser femenino, las sutilezas de la expresión facial y la re-contextualización social de los personajes que ironizan la condición femenina con profunda austeridad lineal y cromática. Sus antecedentes se asientan en una figuración anterior de muchachas que aparecen perdidas, atadas, colgadas, avasalladas por la imagen de la cultura en un atentado a las identidades cerradas que sientan un camino de inestimabilidad psicológica y el transformismo, para posteriormente entronizar el reinado de la violencia y el sometimiento con un profuso juego intertextual, con la serie de obras "Hombres machos marineros" de 1998. Capacidad de resaltar una filiación de denuncia femenina de singular percepción que solaza en advertir la fragilidad de la condición sexual masculina y en la que predominan ciertas tipologías sobre el corrimiento y el camuflaje de la identidad sicosexual masculina, una metáfora de deconstrucción de la hegemonía falocéntrica que

se interesa en el mundo de las perversiones y relajamientos, la violencia de las tensiones homoeróticas con particular densidad melodramática, que rememoran algunas escenas del cine negro norteamericano.

		
<p>Rocío García 1996 <i>La maja Geisha.</i> Pintura óleo tela</p>	<p>Rocío García 1999 <i>Ducha eléctrica.</i> Pintura. óleo tela</p>	<p>Rocío García 1999 <i>Torturándote.</i> Pintura óleo tela</p>

Su obra es un set en el que transcurren sucesos que favorecen las reversiones de posturas de complejidad psicológica, el deseo, la represión, transita hacia una filosofía psicoanalítica de la condición humana mas allá de la sexualidad con una espesura simbólica y evocativa de los mas disimiles instintos humanos, su obra como resultado de una exploración, no se enmarca dentro de los limites nítidos de las particularidades discursivas de una época u otra, sino es el fruto de alcanzar una madurez creativa en medio de unas circunstancias epócales en la que aparentemente han pasado los años más difíciles de la “especialidad del periodo”, pero que en esencia no resulta plausible la recuperación de la crisis ni se constata la mejoría en la vida de las personas, sino han aparecido otros mecanismos que solo reajustan los de la supervivencia, una manera de romper la postración, el escepticismo o el repliegue de la colérica desesperanza. En las aproximaciones críticas a su obra, es frecuente el uso de ardides para evadir el término “homosexual”, pretextando que su obra trasciende la sexualidad a favor de un discurso cultural, ese escamoteo silencia la voz homoerótica del arte cubano, neutraliza su alcance y legitimidad, sus efectos liberadores. El miedo a llamar las cosas por su nombre reduce

la lectura del panorama plástico cubano a una plataforma conceptual e ideológica que no alcanza la totalidad del pensamiento estético y su auténtica riqueza. De espaldas a esta situación, Rocío concibe una obra sobre relaciones humanas, amor transgenérico, perspicaz en la representación y los recursos expresivos de la plástica en historias breves que, con las variantes más libertinas y el amor homosexual como argumento, logran desentumecer los axiomas de los comportamientos sexuales. Libertad sexual, Eros sin ataduras, disfrute pleno de la vida y del cuerpo son, algunas de las verdades más recurrentes en su trabajo. A decir de su obra el crítico Andrés Isaac Santana bosqueja:

*Rocío maneja -como pocos en el panorama de la plástica nacional-, los recursos del erotismo, los resortes de la perversión y las trampas visuales, para conseguir con ello el extrañamiento y la sorpresa. Ante un panorama de evidencias y de falsos guiños, la artista alcanza a tejer relatos visuales donde el cinismo, la seducción, el suspense y la desarticulación de los estereotipos sexuales más recurrentes son los ejes de su poética. (Isaac, 2011)*




Conocedora de la naturaleza humana, de sus arrebatos y tensiones, Rocío es consciente del poder de sugestión de la imagen especular, de un erotismo que seduce y desestabiliza, que recaba la mirada para terminar proponiendo una fuerte crítica a los mecanismos de la censura y a la ignorancia ideológicamente interesada que afianzan los manejos del poder. Desde ellos, y haciendo uso de una destreza técnica que conjuga en un mismo plano pictórico, sin prejuicios y con soltura, referencias occidentales y orientales. Rocío hace una revisión crítica de los falsos modelos higienistas del deber ser y de la rancia ética del “hombre nuevo” revolucionario. Frente a ese modelo heterosexual, Rocío reivindica el amor homosexual.

Precisamente en 1998 en el arte cubano germina la serie pictórica “Mantente en raya”, de Gustavo César Echevarría

(Cutty), quien se ha hecho famoso a causa no tanto de las verdaderas provocaciones de su pintura, como debía ser, sino de la incapacidad de la crítica para entender su travestismo pictórico, que no es académico, pero tampoco *naïf*, no es pulcramente retiniano pero tampoco exactamente *bad*, y que encuentra su gracia justo en ese montaje personalísimo de disímiles cruces, prosiguiendo dos líneas temáticas internamente conectadas: la intimidad de la mujer en el baño doméstico, con sus ejercicios de aseo o deseo, que la mirada mojigata sorprende como escatológicos, como lo más natural; y el flirteo de los *gays*, la contención forzosa del deseo, con sus condicionamientos culturales, en baños públicos y otros espacios de la lateralidad social, espacios que como ciertas instituciones sociales de la posmodernidad, pueden ser llamados heterotopías de contenido imaginario. La ilusión de verdad es el dilema de lo privado y lo público, de grietas donde lo real devela su intimidad y la intimidad su trascendencia, como a decir de Pedro Almodóvar, la sinceridad es siempre escandalosa, en tanto supone un acto de desvelamiento demasiado brutal y virtuoso, que desconoce de impedimentos o autocensuras. De un particular interés es el conjunto de obras con chicas en sus, o los, baños. Piezas que extraordinariamente sugestivas; muchachas que se contuercen, debatidas entre el gozo y el dolor de expulsar la orina, masturbarse, evocar un coito, o “sufrir” un orgasmo. Ante obras de este tipo el receptor experimenta la perplejidad, la carencia de respuestas en que incorpora el arte genuino, sea cual sea su estética o su registro expresivo. Una de las premisas constructivas del texto artístico suele ser la más impetuosa intertextualidad, porque, a nivel operativo, la intersubjetividad, el dialogismo del intertexto o del texto descentrado, supone la necesaria equivalencia lingüística de un segmento temático caracterizado precisamente por su movimiento y tendencia a visitar los predios del otro. Cutty se permite la perversidad adicional de convocar, en forma de pastiche genérico, toda una tradición sinuosa en la historia de la pintura occidental, en el sentido de tomar a la mujer de



espalda, en una relación muy especial con “el paño”, en la medida en que ella conoce, o aprecia ampliamente, el hecho de ser espiada, hasta que el cubrimiento se torne, entonces, particularmente lúbrico. Evoca adustas realizaciones que tienden a desafiar frontalmente al espectador, en un reto perceptivo como *Pipi de lado* cumple con su presunta oblicuidad. Otra de las “conductas” es la del fisgón, o voyeurista del margen: capacidad de hallar la sutileza en encontrar y asumir, lo irrepetible de un singular acto humano que es sin embargo el más común y frecuente de nuestros posibles rituales privados. Su pintura es un atentado público a la noción del pudor privado, que pasa de tal para ser un acucioso estudio ontológico de la condición humana. Su pintura desestabiliza furtivos o recónditos rituales, dimensiona como materia de arte fragmentos de la realidad que son no sólo el reverso de lo tenido por trascendente, sino, además, declaradamente fugaces y angulares.

		
<p>Gustavo C. Echevarría 1998 <i>la esplendida</i> acrílico sobre cartulina</p>	<p>Gustavo C. Echevarría 1998 <i>Paralelo</i> acrílico sobre cartulina</p>	<p>Gustavo C. Echevarría 1998 <i>La tímida Verde</i> acrílico sobre cartulina</p>

Desde la perspectiva de su visión crítico-analítica, las búsquedas que se habían intentado por una parte de la promoción de los 90`s, más bien, como estrategia individual trabajan mediante símbolos, encriptaciones, sin afiliarse de un modo abierto o directo a sus presupuestos, el uso de recursos como la alegoría y el tropo metafórico, en tantas estrategias de representación y el empleo de resortes alegóricos en el arte, no detentan un límite nítido respecto a lo metafórico -en calidad de otro resorte comunicativo que suele funcionar como su sinónimo-. La alegoría como estrategia

que utiliza una serie de distintivos o signos ya legitimados, desde sus códigos de transmisión discursiva, por una porción espectadora o receptora entrenada en sus "desmontes" establece una parábola que atribuye, por asociación ciertos significados a un signo, mediando la insinuación, lo indirecto; quien redondea los significados es el receptor del objeto artístico, a partir de la serie de experiencias que él posee en su convención cultural, ideológica, psicológica o vivencial, en calidad de individuo como parte de un grupo de una sociedad determinada.

Entre 1997 y 1999 aparece un manifiesto interés de un sector de la plástica por abordar en el discurso artístico la problemática racial en el arte cubano, esta vez con una visión diferente a como este había sido tratado desde las aristas de la religiosidad afrocubana y el folklor, con modificaciones y bajo el control del Estado, el añejo plan de convertir al país en un balneario paradisíaco, después de años de abstinencia, se mostraban otra vez frente a la pupila turística del extranjero, una redefinición del socialismo tropical, ajustando los colores de su carnaval.




Colateral al Encuentro de Antropología de la Transculturación de 1997 en la Casa de África, aparece la exposición "Queloides I". Una de las organizadoras de evento, Ida Francheto, invita a una exposición colectiva sobre tema afrocubano, proyecto en el que el entonces "curador", Omar Pascual Castillo, comenzaba también su labor como fotógrafo. En ese momento la curaduría de alguna que otra exposición colectiva, no se involucraba en lo que para entonces era objeto de vigilancia y confrontación, cualquier tópico de otra índole para los curadores establecidos y la crítica no se consideraban importante o simplemente no se privilegiaban. Esta exposición de cualquier forma deja una buena cantidad de interrogantes e inquietudes sobre los prejuicios raciales en Cuba y desde el arte empezó un emplazamiento provechoso del tema. Esta primera versión del proyecto "Queloides", contó

con la participación de artistas como: Douglas Pérez, René Peña, Elio Rodríguez, Gertrudis Rivalta, Roberto Diago, Manuel Arenas, José Ángel Vincench, Álvaro Almaguer, Omar Pascual Castillo y Alexis Esquivel. La selección pretendía escoger en primer lugar aquellos artistas que habían tenido un previo acercamiento al tema racial, con obras donde se reflejaba desde formulas artísticas novedosas y contemporáneas una defensa espontánea de la vida sociocultural y religiosa del negro-mestizo. Se hacía insistencia en trabajos donde aparecieran representaciones un tanto críticas o analíticas sobre esta otra esfera de la existencia cotidiana del negro, su historia social y política, hasta su realidad concreta, como parte de una cultura subalterna de los sectores más desfavorecidos de la sociedad cubana actual enfocando al individuo de raza negra como sujeto marginado, con desventajas económicas, traumas y denuncias propias, en claro contrapunteo con la evasiva perspectiva folklórica con la que frecuentemente eran reducidos los productores originales y aun fundamentales de esas expresiones culturales afrocubanas. Por otra parte, la muestra había sido realizada por artistas blancos y negros, y esto terminaba por rebatir “muy antiguas excusas” como aquellas que defendían la idea de que cualquier reclamo de los negros era un tema de interés solo para un grupo de “negros resentidos” y por tanto, una estrategia exclusiva de ellos (Esquivel, 2004) “Queloides” demostró el interés sincero en esta temática de un grupo de artistas que con independencia del color de su piel sintieron la necesidad de dialogar sobre ello. Vale decir que cualquier iniciativa en este sentido no era recibida en aquel momento con amabilidad y comprensión por los entes dominantes en el arte local. Se pretendía ignorar cada gesto con sospecha, con recelo e incluso los buenos intencionados, que aconsejaban dejar a un lado esos asuntos para mejor desarrollo de las carreras artísticas individuales.

Unos meses después un joven escritor graduado de Historia del Arte de la Universidad el Habana, Ariel Ribeaux, especialista

del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño en la Habana Vieja, organiza una segunda exposición a finales del año 1997 que tituló: "Ni músicos, Ni deportistas", estereotipos profesionales generados a partir de los cambios en la movilidad social, que produjo la transformación política de la isla en los años 60`s, cuando la población negra encontró una vía efectiva de superación social en el campo deportivo y en tradicional campo de la música. En la exposición participaron cinco artistas presentes en la ocasión anterior: René Peña, Elio Rodríguez, Manuel Arenas, Alexis Esquivel y Douglas Pérez -este último no pudo hacer efectiva su participación por problemas de producción-. La muestra se concentraba de manera más clara en los aspectos sociales de la realidad racial y las obras que allí participaban flanqueaban una multiplicidad de asuntos que iban desde la construcción histórica de la raza, hasta el campo de una psicología sexual. Aunque no fue demasiado visitada, esta exposición, sobria e interesante, aportó más visibilidad, comenzó a inventarse una reputación de negros radicales e incluso llegaron a llamarlos con sarcasmo, "cimarrones o apalencados".

*En "Ni músicos, Ni deportistas" los que participamos éramos negros a excepción de Douglas pero las anteriores muestras involucraban a artistas blancos cuya presencia no era meramente simbólica, ni puede entenderse como una representación política decorativa sino que significaba un compromiso de sus obras con el proyecto apoyado en la calidad legítima de las mismas. De modo que lo que parecía preocuparles más no era únicamente que fuéramos negros o no, sino que estábamos hablando todos inclusive desde lo negro como "negros". En ese sentido "Ni músicos, Ni deportistas", levantó más de una roncha y en algunos casos, teniendo en cuenta la cantidad de melanina en la piel de cada uno de sus detractores más de un Queloides (Esquivel, 2004).*

		
<p>René Peña <i>De las urgencias del retrato</i> Fotografía manipulada</p>	<p>Santiago Rodríguez Olazábal <i>Permanecer en la tierra</i> Instalación</p>	<p>José Ángel Toirac 1997 <i>La coronación de Ochún</i> Oleo sobre tela y cintas amarillas</p>

Durante la década, podemos apreciar una pléyade de artistas que recogen el bastón de la generación anterior y continúan trabajando con fervor religioso o sin él, una gama de asuntos relacionados con la vida religiosa afrocubana. Artistas como Marta María Pérez, Belkis Ayón, Santiago Rodríguez Olazábal, José Ángel Vincench, o Roberto Diago (nieto), conservan con gran creatividad toda una tradición venida ya desde los ochenta la cual sin embargo había sido iconoclasta con la tradición que le antecedió inmediatamente y había desarrollado sobre la base de estos temas un importante labor el decenio de los setenta, por artistas como Manuel Mendive o los adheridos al Grupo Antillano, confesando el carácter dramático de un asunto crucial todavía no disuelto en el “ajiaco” nacional.

La maduración de todas las contradicciones que venían desarrollándose a lo largo de la década condiciona que para el año 1999 se manifieste un cambio notable. Ahora se aceptaba la realidad de que el tema racial necesitaba ser concebido finalmente como asunto impostergable y de esta manera en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) se decide presentar el proyecto de curaduría “Queloides” y esta vez invitar a otros artistas, como Pedro Álvarez, por ejemplo, que desarrollaba un interesante trabajo de apropiación de la pintura del siglo XIX, utilizando ese referente para descifrar y cuestionar las argucias totalizadoras en torno a la construcción política de la identidad nacional, patentizando además en su obra una serie de reflexiones profundas acerca de

los conflictos raciales. La inclusión una vez más de la obra de René Peña, por otro lado, permitía destacar una de sus vertientes discursivas que era evadida persistentemente por la crítica y por los curadores más notables. Además con la presencia de artistas como: Juan Carlos Alom, Manuel Arenas, Andrés Montalbán, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Elio Rodríguez, Lázaro Saavedra, José Ángel Toirac y Alexis Esquivel. Un rasgo común muy importante entre todos ellos el hecho de que no trabajaran estas temáticas de manera unívoca sino que estas podían aparecer como parte destacable de cierta área de sus producciones o como un aspecto más dentro de la multiplicidad de temas abordados en sus respectivas propuestas. *La coronación de Oshun*, de José Ángel Toirac es, quizás, la única obra de la exposición visiblemente relacionada con los aspectos religiosos, pero ésta solo lo hace con la intención manifiesta de desmantelar las violencia de las acciones políticas que se ocultan detrás de algunos gestos “sagrados”, sin regodearse en la descripción de las tradiciones religiosas, es por esto que la exposición no incluyó a algunos artistas notables del momento cuyas obras parecían estar más dirigidas en el otro sentido. Luego, una multiplicidad de asuntos son contactados en *Queloides*, los estereotipos sexuales en la obra de Elio Rodríguez, el papel de la familia en la conformación de la identidad racial en las obras de Carlos Alom, Gertrudis Rivalta y Andrés Montalván, el cuerpo como espacio geográfico donde acontecen los conflictos raciales en René Peña y Montalván, las concepciones racistas disueltas en la psicología social y el humor popular en Douglas Pérez y Lázaro Saavedra, las formas no visibles y explícitas de segregación en las obra de Manuel Arenas y Alexis Esquivel. La exposición no tuvo una resonancia importante en el panorama artístico hasta un año después cuando la revista *Arte Cubano* decide publicar una parte de la ponencia original, “Ni músicos, Ni deportistas” (Ribeaux, 2000: 52), sin embargo tuvo un discreto eco en la prensa tanto dentro como fuera de Cuba. Dejando leer cada uno los adjetivos de su preferencia en juego más político que de

comprensión artística.

El fin del milenio se aproxima, la Internet que llega a Cuba en 1996 apesar de estar al alcance de pocos sectores de la población, constituye una oportunidad de acceso a medios de comunicación, museos, cultura e información foránea y es a la vez una posibilidad de exportar con pocos recursos información sobre Cuba a cualquier rincón del mundo. Mas como instrumento desigual que es, también permite entrar en contacto con la propaganda contraria a la Revolución, y con productos como la pornografía o sitios de postura violenta, ultraderechista, etc. El correo electrónico, también ha permitido a amplios sectores de la Isla, en forma rápida y fácil, establecer contacto con el exterior e intercambiar todo tipo de información. Desde un primer momento el escepticismo ante “la Internet”- el mundo tecnócrata- no se hizo esperar, máxime cuando en esta parte del mundo todo lo que llega de occidente es siempre visto con recelo, y si a eso se suma que este nació en el terreno del enemigo. Ahora surgía un nuevo dilema; el exceso de mensaje, los faxes continuos, la propaganda enemiga, el incesante sonar de los teléfonos portables y los virus informáticos, otra cosa más proveniente del capitalismo, generada por el desarrollo desigual en medio de la interminable crisis, luego serían las dificultades de acceso e incomunicación conjuntamente con el stress que compone la predestinada globalización como destino inevitable.

El error del milenio se convierte en la amenaza apocalíptica digitalizada por las computadoras y existen algunos que se mantienen exceptivo hasta que este asunto se defina, si se acaba el mundo o no, ahora asomaría – isi dios quiere!- la séptima Bienal y el consabido tema “uno más cerca del otro” (no se sabe cómo), lo que sí es cierto que el video arte, la grafica digital y otros recursos de las nuevas tecnologías hacen su gala con proyectos personales y colectivos en los que están presentes los artistas cubanos. La VII Bienal tuvo entre su pretensiones el contacto directo con el entorno de la

Habana Vieja a través de proyectos de participación y diálogos con espacios públicos y privados, llevando el arte a la calle y convocando una disposición de vincular la arquitectura con el propio diseño de restauración de la ciudad, lograr una comunicación abierta con el público las instituciones el paisaje urbano su historia y cotidianidad; así se desarrollaron proyectos mayormente dirigidos por extranjeros y en que participó el público asistente, una reflexión y cuestionamiento a la acción dominante del desarrollo tecnológico sobre los medios masivos de comunicación, el control y manejo de la información por parte de los países industrializados y como esta tecnología en su constante progreso disuelve las relaciones interpersonales al crear una estructura de vida computarizada que acerca cada vez más al hombre a la máquina, lo hace dependiente de su alta capacidad de memoria digital y lo aleja de las formas naturales de relación con el otro. Las expectativas ante las sofisticadas tecnologías se convierten en amenazas de invasiones que traen aparejada una reflexión perenne sobre nuestra propia existencia. El eje temático de la VII Bienal de la Habana en el nuevo milenio es "Uno más cerca del otro", el poder de los medios masivos de comunicación, la informatización y su incidencia globalizadora en las culturas del Tercer Mundo.

El mundo cambia vertiginosamente en los últimos decenios, las categorías sociopolíticas y las estrategias socio económicas ya no actúan bajo la lógica homogenizadora de la modernidad, sino mas bien dimanan en una descentralización acelerada, favorecidas por una nueva revolución en el campo de las tecnologías, invasora de todos los confines del hombre, al plantearse como dicotomía paradójicamente, el acceso desigual en diferentes contextos. Un nuevo sector del arte en la región desarrolla su obra bajo estos nuevos imperativos y aunque estos creadores no atacan abiertamente las nuevas sendas del progreso ni niegan los enlaces propiciadores de una acción conectiva sin igual, no se alinean al lado de la fascinación ni comulgan con el fatalismo tecnológico, pero sí observan con



un ojo crítico esa nueva urdimbre mundial, aunque se convierten es cuestionadores del nuevo orden y de la distribución de los nuevos adelantos que en ese momento dejan muchas dudas sobre todo en los pueblos del sur . Asistimos a una secuencia de significantes inútiles que no llegan a cumplir las funciones para los cuales fueron diseñados y están dispuestos a prolongar ininterrumpidamente las señales del poder en una cadena de sintonías preconcebidas para borrar los bordes de las fronteras mentales y adentrarnos en una encrucijada pretendidamente pluralista que no solo desembocan en la turbidez del dialogo sino en la nulidad de los mensajes. La obra *Café internet del 3er mundo* de Abel Barroso ironiza con el desenfrenado empleo de la tecnología y se apropia del real espacio de un café, computadoras de maderas y xilografías en interacción con los objetos informáticos expuestos, conjuga la real situación entre los diferentes significados que se asocian a nuestra realidad.

La obra consta de una serie de máquinas con manivelas y engranajes en vez de chip y teclados para la manipulación, movimiento y selección de la información ubicados en su interior. La instalación utiliza la cobertura material y simbólica de las matrices xilográficas en la construcción de artefactos diseñados para la interacción con el espectador en un café convencional. Barroso parodia la sofisticación electrónica del entorno desde la pobreza total de los medios. La rusticidad de los aparatos invierte el eje de una hipotética simulación telemática hacia sus antípodas, la precariedad.

Por su parte Luis Gómez con la instalación *Never Mind*, crea una obra elegante aparentemente legible en muchos niveles pues parecía tener una futilidad de la comunicación en una estrecha y larga pared del Centro Wifredo Lam donde el autor construye su texto empleando tubos de lámparas fluorescentes lineales y circulares que traen a la memoria los dibujos de Mark Tobey aunque se parecen a los símbolos de las prácticas religiosas afrocubana citada en la obra de Lam. Aunque el propio autor

dice que son una referencia al sanscrito, sugiere significados que todavía resultan inaccesibles y para amplificar su sentido ubica dos trompetas a la mitad de lo largo del espacio al nivel de alcance del oído del espectador. Su silencio es ensordecedor sobre todo cuando esta fue comprada por un Dealer norteamericano.

El carácter evocativo de los interiores de comunicación de la espiritualidad se aprecia en la obra de Esterio Segura conformada por cinco piezas distribuidas en tres espacios. En Espacio Necesario I: *Donde el silencio produce tornados*, el referente deviene una relación introspectiva con las fuerzas y energías naturales; la fuerza del silencio en los que la voz intenta dominar los subyugantes estratos contemporáneos. En

Espacio Necesario II: *Imagen en alta voz* (posibilidad de no comunicarse), *Noticias que llegan desde dentro* (necesidad del espíritu de comunicarse) y *Alta voz contra la Pared* (reciclaje de la obligación de comunicarse). Espacio Necesario III: *Espacio ocupado por un sueño*, la relación comunicativa se hace más sensorial, el sonido enfatiza lo enigmático del acercamiento a la pieza evocando una fuerte exaltación de meditaciones espirituales. La subjetividad mística de la obra juega en contraposición con los referentes simbólicos contemporáneos (jaula, bocinas, teléfono, aviones y máquinas de escribir) que apoyan el discurso, logrando un equilibrio de excelente coherencia discursiva formal y de concepto.

		
<p>Luis Gómez 2000 <i>Never mind.</i> Instalación. Tubos de luz fría</p>	<p>Gabinete Ordo Amoris 2000 <i>Un día como otro cualquiera</i> Instalación. Alambre antenaTV</p>	<p>Esterio Segura 2000 <i>Espacio ocupado por un sueño.</i> Instalación-</p>

Hacerle caso a un significado provisional que se desplaza o

cede el paso a otras ideas más auténticas parece ser el presupuesto creativo del Gabinete Ordo Amoris,- Francis Acea y Diango Hernández-. La obra *Un día como otro cualquiera* es un avatar provisional similar a obras anteriores conceptualmente: *Agua con azúcar* y *Hormigón Armado*, expuestas con anterioridad en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, aunque no se centran en la misma categoría. La brecha de la provisionalidad queda como un serio trabajo de investigación científica desde el arte o el diseño; no importa la distancia entre ambos, es también provisional. La poética de Ordo Amoris se nutrió del conglomerado de objetos de la vida cotidiana del cubano común enfrascado en resolver necesidades vitales en medio de las carencias propias que generó la crisis más aguda durante el periodo especial, la afluencia de objetos con carácter provisional -como para ir tirando-, mientras no se tiene el objeto de verdad, lámparas para alumbrarse, juguetes, cocinas entre otros. Este dúo de diseñadores, ambos graduados del instituto Superior de Diseño comenzaron a producir a partir de 1995, renunciando a las líneas generales de las producciones plásticas anteriores encargadas de suscribirse al paradigma estético y la utilización del simulacro irónico como estrategia de referencia al entorno social. OA entra en relación afectiva con objetos que por su constitución, acabado imperfecto y serial monótono, producen rechazo al ser consideradas como legítimos aun en mentalidades que aplauden el ready made , su evocación latina de orden y amor al objeto, pasa por un proceso de racionalización que incluye la catalogación, la taxonomía y la teorización sobre las condiciones de su producción , de ahí surgió toda la reflexión en torno a la categoría de lo provisional que se convirtió en el eje ideo temático del Gabinete. Su línea de trabajo parte de una máxima, lo provisional es lo que temporalmente suple la falta del otro definitivo, solo que este asociado al entorno finisecular cubano para suplir carencias, creando objetos de utilización pasajera que esperan ser sustituidos por sus auténticos producidos por las carencias producidas por el periodo especial y ciertas soluciones a priori de cierto

sector de la población que no tiene divisas a pesar de la despenalización del dólar. El aura artística de estos objetos es la estrategia de llevar al espectador a ver de una manera diferente los objetos que constituían la vida cotidiana, mediante la ubicación de estos en espacios diferentes a la vez propiciaba una relación de apreciación distinta una vez ubicado en el contexto artístico; convirtiendo la cosa para usar en la cosa para mirar y sobre todo generar todo un proceso de reflexión sobre la vida diaria, las cualidades y condiciones que propician la génesis de estos, sentando las bases para la indagación de una "Bauhaus callejera" del diseño cubano originado en el periodo especial y los llamados improvisaciones e inventos en la búsqueda de lo bonito ante objetos que habían sido elaborados con fines bien "pedestres"

"1, 2,3, probando" es el conjunto de una treintena de micrófonos fundidos en hierro de un metro aproximadamente que fueron emplazados en los muros de las antiguas fortalezas de los Tres reyes del Morro y San Carlos de la Cabaña donde muy pronto la intemperie y el hierro les dieron una patina de oxidación. Por la ubicación en los márgenes del mar y la tierra, los micrófonos son una simbiosis de memoria y actualidad que desdibujan las fronteras del exterior y el interior de la isla por esa orientación de hilera interminables de micrófonos, propuesta pensada para un diálogo en el ámbito público. Es la obra colectiva del grupo DUPP, proyecto pedagógico artístico dirigido por René Francisco en el cual se entrelazan las obras y las intervenciones donde el actuar colectivo es la intercesión de las poéticas individuales que no anula la noción de autoría de sus integrantes.

		
<p>Los Carpinteros 2000 <i>Ciudad transportable</i> Intervención –environment . Tubos de aluminio , lona</p>	<p>Galería DUPP 2000 1,2,3...Probando Instalación- hierro fundido</p>	<p>Antonio E. Fernández (Tonel) 2000 La geografía es la ciencia que une la tierra con la luna and Seven Houses. instalación</p>

La obra “Ciudad transportable” de *Los carpinteros* (Marcos-Alexander-Dagoberto) expuestas en los alrededores del Castillo del Morro, propone una mirada hacia el fenómeno de las migraciones, proceso natural y extensivo para cualquier comunidad como son los desplazamientos humanos desde diferentes lugares del mundo , ya sea por motivos políticos , económicos y sociales o religiosos , además de las catástrofes naturales y las guerras que hacen vulnerables los asentamientos humanos más estables. Este conjunto de edificaciones se reconoce desde cualquier ángulo visual de la Habana e impone dos visualidades, una ilusoria y otra desmitificadora. Al establecer la comparación de este conjunto desde diferentes zonas de la Habana, su carácter simbólico-poético engendra este conjunto construido con estructuras de alumnos y revestidas con la típica lona de las casa de campaña cuyo material efímero y móvil se convierte en metáfora de esos grandes movimientos humanos –.

Esta vez Antonio E. Fernández no estuvo en la Habana pero su obra sí: *La geografía es la ciencia que une la tierra con la luna and seven houses*, consistió en una serie de dibujos incomparables, cada uno de los cuales tenía debajo un estante contentivo de una de las casitas de maderas usadas en las prácticas religiosas cubanas. En el centro había un tanque de petróleo incongruente con la galería y domesticado todavía más por la conexión, en cada extremo de un cable de extensión galvanizado, delante del cual había un banco improvisado

compuesto por ladrillo y de una laja de cemento. El tanque le hacía sentirse vulnerable, como si hubiese entrado un toro en la casa. Todavía estaba grasiento. Los materiales fueron usados por Tonel como vectores de significados y sin embargo dejó la obra abierta para permitir varias lecturas, los dibujos como es habitual también contenían un autorretrato, un hombre cualquiera mediante el cual se incluye a sí mismo y abre la posibilidad de que el espectador se incluya también.

Mientras tanto en la Universidad latinoamericana de las Artes se efectuaba el III Encuentro Internacional de estudiantes y Profesores de Arte y el proyecto "Romerillo ISA Club"- una zona marginal adyacente al entorno donde esta enclava la institución- colateral a la VII Bienal en la que se impartieron talleres e intercambio de experiencias en el orden teórico y práctico y desde donde se vislumbraría uno de los grupos de creación colectiva dirigidos por Lázaro Saavedra que comenzaría su accionar en la escena plástica desde los predios del ISA con una metodología novedosa de producción creadora durante el nuevo milenio.

*El Grupo Enema quien asume como realidad obras individuales o duales hechas por otros artistas, no solamente para indicar que esas obras son una realidad de otro tipo, sino como una metodología de aprendizaje del arte (Saavedra, 2001).*

Enema no copia las obras hechas por otros artistas, sino que las interpreta colectivamente. No se interpreta cualquier tipo de obra, son obras donde el cuerpo ha sido el medio o el material fundamental de la misma; el tiempo, el espacio, el movimiento, el proceso, lo efímero se han activado de una u otra manera y han quedado documentados para la posteridad en fotografía o video. Estos tipos de obras han sido clasificados (compartiendo muchas de ellas más de una sola definición) como performance, happening, body art o arte conceptual. El concepto de "interpretación" siempre ha estado relacionado con la huella individual, pero Enema transforma la interpretación individual en interpretación colectiva, trata de revivir una

experiencia individual desde lo colectivo, quizás para encontrar una huella individual a través de la definición de una huella colectiva. Cuando se comienza un nuevo camino pudiéramos proponer que: si asumimos el método de la interpretación de una obra otra, no solamente se gana y economiza tiempo desde el punto de vista que se evitan devaneos innecesarios por falta de objetivos o por no saber por dónde empezar, también se define un camino de acción y uno se ve obligado a buscar una identidad, a delimitar la frontera entre dónde termina lo otro y dónde comienza lo mío (o lo de nosotros).

*Más que buscar semejanzas superficiales y precipitadas diciendo que “Enema copia a fulano o zutano” el colectivo desarrolla una sensibilidad para autodefinirse como colectivo diciendo “hasta aquí llega lo del otro y aquí comienza lo de nosotros” (Saavedra, 2001).*

De lo anterior se desprende el por qué “lo colectivo” no debe ser considerado un elemento gratuito, no solamente en la obra construida y acabada, sino en el proceso de su construcción y en la estrategia para insertarla institucionalmente en el arte. Finalmente, la función del profesor en esta experiencia ha sido la de convertirse en un miembro más del proceso de la creación e interpretación colectiva, la relación alumno-profesor no termina en el taller e incluso los términos que participan de esa relación (el alumno y el profesor) se vuelven muy relativos porque el profesor, al igual que los alumnos, aprende en el proceso de enseñanza-aprendizaje, definir quién es uno y quien es el otro se convierte en un problema puramente formal y esquemático de roles institucionales.

## **Conclusiones**

Si compleja resultó ser la sociedad cubana en la década de los 90`s, fue también la década más complicada para valorar e historiar; la diversidad conceptual y de orientaciones creativas por donde se condujo el Arte Cubano para perpetuarse, ha sido también las más exaltada como las más degradada. Época que para unos fue traumática desde las diversas vertientes por donde transitaron las poéticas y los discursos, fue también la manera de mostrar sin velo, los más diversos matices de la sociedad cubana en ese momento y aparecieron otras variantes de temas invisibilidades por la etapa anterior que mostró el lado más sombrío y discordante.

Puede decirse que confluyeron en la escena plástica todo lo que sirviera para alimentar el cuerpo y el espíritu aunque de forma escandalosamente sincera, salieron del armario las más inusitadas estampas de una realidad lastrada por la incredulidad y el desaliento, pero de alguna manera mostraron todo con lo que se hizo necesario vivir y tolerar, temas trasgresores como apologéticos, miméticos y complacientes, que mostraron los problemas más acuciantes de la existencia humana en condiciones difíciles.

Se aprecia una diversidad conceptual de orientaciones; por una parte la asunción de una religiosidad como nunca antes, una exploración de credos desatascados, y los caminos ancestrales de la devoción la asiduidad del sincretismo y el cuestionamiento suspicaz, lucha individualizada por la supervivencia que elude el diálogo colectivo, y el reino de la introspección. Las heterogéneas maneras del desdoblamiento existencial, un mostrarse un tanto complaciente con esa capacidad de resaltar una filiación que solaza en advertir la fragilidad de la condición genérica, ciertas tipologías de corrimiento y el camuflaje de la identidad sicosexual de singular percepción, la metáfora de deconstrucción de estereotipos, el mundo de las perversiones y los relajamientos, la violencia étnica y de género, la tensiones



homoeróticas con particular densidad melodramática, y una enramada evocativa de los mas disimiles instintos humanos.

Como resultado de una exploración diversa y heterodoxia, que no se enmarca dentro de límites nítidos, de la época, las particularidades discursivas de alguna forma muestran la postración, el escepticismo o el repliegue de la desesperanza en una época en la que no se constata una mejoría de la vida ni resulta plausible la recuperación de la crisis.

Algunos alcanzan una madurez creativa en medio de unas circunstancias epócales en la que aparentemente han pasado los años más difíciles pero donde la naturaleza humana, sus arrebatos y tensiones, el poder de sugestión de la imagen especular, de un erotismo que seduce y desestabiliza, recaba la mirada para terminar proponiendo una fuerte crítica a los mecanismos de la censura y a la ignorancia ideológica interesada que afianzar los manejos del poder, haciendo uso de una destreza técnica que conjuga en un mismo plano pictórico, sin prejuicios y con soltura, las fuentes de referencias, la ilusión de verdad, el dilema de lo privado y lo público, la develación de la intimidad y la intimidad de su trascendencia, brutal y virtuoso, sin impedimentos o reprobaciones.

De un particular interés es la poética debatida entre el gozo y el dolor, el eros y diálogo con la identidad, desde la más impetuosa intertextualidad constructiva del texto artístico, la intersubjetividad, el dialogismo descentrado, caracterizado precisamente por su capacidad de convocar y desafiar frontalmente al espectador, en un reto perceptivo de presunta oblicuidad.

Entra en el discurso artístico la problemática racial con una visión diferente como parte de una cultura subalterna de los sectores más desfavorecidos de la sociedad cubana, enfocando al individuo de raza negra como sujeto marginado, con desventajas económicas, traumas y denuncias propias, mostrándose otra vez frente a la pupila turística, ajustando

los colores de su carnaval. El escepticismo ante “la Internet”, - visto con recelo-, y bajo estos imperativos asumir el magma del desarrollo con un visión crítica, cuestionadora y manipuladora de las plataformas digitalizadas.

Los 90`s fueron el gran brasero donde se condimentó la identidad hasta abocar su dimensión verdadera y así, como toda decantación de las aguas enlodadas, éstas fueron alcanzando sus niveles y originó las luces de una nueva orientación. Como enseñanza de vida, salió a flote lo autentico que el Arte Cubano agobiado de penas y tareas, en medio de las plagas cuando las trompetas anunciando la desesperanza y el fin, impuso su máxima medida. Queda por esperar otros itinerarios discursivos en el nuevo milenio.

---

1. La sociedad secreta Abakuá constituye junto con la Santería y la Regla Conga, uno de los principales cultos originados en Cuba durante el período colonial, como resultado del proceso de transculturación conserva un predominante componente de ascendencia africana. Se trata de sociedades de socorro y ayuda mutua, en las cuales la religión funciona como un elemento de cohesión ideológica. Se les compara a veces con la masonería por poseer algunos rasgos comunes.

2. Término generalizado como referencia a la lucha cotidiana por sobrevivir en condiciones de carencias que justifican todo acto trasgresor de las buenas costumbres y la moral cívica.

---

# Había otra vez

Resulta difícil reseñar una muestra basada en ilustración, en especial, porque dar carácter expositivo a este tipo de arte es algo complicado y, normalmente, y al margen de la calidad estética y narrativa de las obras, hay que sumar ese componente esquivo: debemos aclarar si la exposición llega o no realmente al visitante. Al margen de que dispongamos de los elementos adecuados para proponer soluciones museográficas al equipo curatorial. En este caso (como en tantos otros), no disponemos de ello. Pero tampoco es necesario. Porque la solución adoptada es, aceptablemente, correcta.

Se pide a una serie de ilustradores, unidos por su colaboración en un proyecto editorial concreto (luego hablaremos de eso), otorgar un sentido gráfico a grandes escritores y poetas hispanos, como Alberti o Alfonsina Storni.

Los fragmentos de textos a los que se refieren las ilustraciones se presentan, en la mayoría de los casos, a través de una serie de clips cortos de audio (*chapeau!* por su concreción, algo que se echa de menos cuando se introducen este tipo de elementos en algunas exposiciones), lo que resulta mucho más rápido para el espectador que leer un fragmento de texto eterno, sobre el que su mirada no se va a detener. Las imágenes van cobrando vida a medida que se escuchan, compartiendo el sentido del oído con la omnipresente (y muchas veces, omnipotente) visualidad contemporánea. Quizás, la disposición del tándem Storni-Odrizola podría haber resultado más correcta. Una división escalonada del tapiz sería más cómoda a la vista, pero hay que reconocer que, al margen de la aprehensión de lo expuesto, la idea del *continuum* de imágenes crea un efecto bastante poderoso.

De hecho, la obra de Odrizola es bastante poderosa. Por su lirismo. Por su profundo intimismo mágico. La autora de *Oda a una estrella*, receptora de una gran cantidad de premios a lo largo de su carrera, continúa con su característica sutileza

de colores claros, con espacios vacíos que, con calma, pausadamente, enmarcan el contenido semántico de todo aquello que quiere expresar. Ilustradora con buena comprensión de su propio oficio, como Eleonora Arroyo, Antonio Santos, Jesús Cisneros o el archiconocido Isidro Ferrer, que cuenta en su haber con un Premio Nacional de Ilustración. El autor propone una magnífica interpretación del *Nocturno* de Alberti, sumándose a la gran calidad estética que destila esta exposición. Divergente en sus planteamientos: desde aparentes tonos orientales hasta títeres de madera, que parecen extraídos de una obra de Jiří Trnka. Pero ¿Con qué finalidad, más allá del disfrute?

Con ninguna en especial, cabría decir. La muestra gira en torno a una propuesta editorial en concreto. Y punto. No tiene un discurso curatorial específico, más allá del inherente a las propias publicaciones. No es algo en sí negativo, pero conviene resaltarlo. Demasiadas exposiciones sobre ilustración son resultado de proyectos editoriales o de concursos, donde el discurso es anterior al trabajo museográfico. Hay alguna excepción en el panorama nacional, pero sería necesario que comenzasen a existir más. Muestras que verdaderamente otorgasen a la ilustración, entendida como arte, un carácter autónomo, vinculado al texto, incluso capaz de trascender el discurso del libro como principal vehículo de expresión.

---

## **Concurso sobre Intervención en el Espacio Público: Somos Térvalis, somos Teruel**

En la sala de exposiciones del edificio de Bellas Artes de la

facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, hemos podido ver una muestra con las 35 propuestas seleccionadas en el Concurso, patrocinado por la empresa TÉRVALIS, sobre *Intervenciones en Espacio Público "Somos Térvalis, Somos Teruel"*, fruto de la colaboración entre esta empresa privada y la Universidad de Zaragoza. Este certamen se ha planteado como un encuentro entre la educación artística, el arte público y los contextos urbanos, con una gran voluntad de servicio cultural y como pretexto para dar cauce a las manifestaciones más innovadoras del arte contemporáneo. Al mismo tiempo, quiere promocionar los estudios universitarios de Bellas Artes en Teruel y manifestar el apoyo de este grupo empresarial a los jóvenes.

Esta iniciativa pretende remarcar la potencialidad sugestiva y simbólica del edificio premodernista del Portal de Valencia nº 7, propiedad y futura sede de la Fundación de TÉRVALIS en Teruel, cuya autoría se atribuye al arquitecto Pablo Monguio. Ha permitido que los estudiantes del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza aplicaran sus conocimientos y pudieran realizar proyectos de intervención urbana para un espacio público concreto, con el incentivo de que una propuesta pasara del plano teórico al práctico, ya que, el trabajo ganador se imprimirá o grabará sobre una lona de 13,40 x 7,30 metros que cubrirá el andamio del edificio del Portal de Valencia mientras duren las obras de restauración y rehabilitación.

Los estudiantes que se presentaron realizaron sus propuestas con elaborados dibujos, fotografías, fotomontajes, infografías, maquetas a escala y recreaciones virtuales de sus ideas sobre la fachada, para permitir al jurado la visualización de la obra y su correcta apreciación final. Además, presentaron sus proyectos en formato digital con una calidad que permitía su posterior reproducción a gran tamaño. Y, en soporte rígido, en formato A2 bidimensional con el objetivo de homogeneizar formatos y facilitar la valoración

final, así como su exposición pública.

Los trabajos seleccionados han sido variados, influenciados por asignaturas muy diferentes, algunas de ellas están relacionadas con el diseño gráfico o la infografía, otras, en las que predomina el grabado, la fotografía, el dibujo o la ilustración.

El proyecto ganador ha sido "*No somos de Cartón*" de Marta Boza Samanes, estudiante de 4º curso del Grado en Bellas Artes, con una obra de marcado carácter conceptual. Sirviéndose de una reproducción tridimensional, en cartón, del edificio, ha registrado su imagen fotográfica y la ha acompañado con una inscripción que hace una reflexión sobre la importancia de cuidar el patrimonio "*PORQUE NO ESTAMOS HECHOS DE CARTÓN. AYÚDANOS A CONSERVAR. CUIDA TU PATRIMONIO*". Este primer premio está dotado con 1000 euros y la reproducción de la obra en gran formato, de aproximadamente 90 metros cuadrados de superficie que penderá del edificio mientras duren las obras (un año aproximadamente). Además, resultaron premiados, con sendos accésit, Aitor Zaro Pablo, con su obra "*Teruel Fluency*", en la que aparece una reproducción fotográfica del viaducto de Pierres Vedel, envuelto en una nebulosidad verde esmeralda, y María Losada Jordán, por "*Tierra en vida*", creación que transita entre la ilustración y el diseño con un trabajo muy colorista y donde aparecen los elementos más representativos de la empresa patrocinadora y de Teruel. Los dos accésit estaban dotados con 600 y 400 euros respectivamente.

El jurado estaba integrado por profesionales del arte, profesores de la Universidad de Zaragoza y Politécnica de Valencia, y Jesús García Duque director de relaciones institucionales del Grupo Térvallis.

---

# Algunas obras poco conocidas de Félix Lafuente en espacios públicos oscenses.

El arte público suele definirse habitualmente como aquel que ocupa un espacio público; espacio que, por lo general, se sitúa en el interior de las ciudades pero casi siempre en el exterior de los edificios. Consideramos que no es menos público el arte que es propiedad de las instituciones públicas, bien porque ha sido adquirido por dichas instituciones mediante su compra o enajenación, o porque ha sido donado a las mismas por los autores, sus descendientes o sus anteriores propietarios y se encuentra en el interior de los edificios públicos. La condición de pertenencia a las Instituciones hace que los ciudadanos sean en sentido estricto propietarios de las piezas lo que debería llevar consigo el derecho a disfrutar de ellas como pueden hacerlo con las ubicadas en un parque.

Las colecciones de arte público *interior*, como las colecciones privadas, acarrear unas necesidades de almacenaje y unos requisitos de conservación o de restauración en su caso, que las hacen en ocasiones onerosas a la hora de su mantenimiento por parte de las instituciones que las han adquirido de uno u otro modo. Es frecuente que las colecciones de arte público se vean abocadas a ocupar peines instalados en espacios que no siempre cuentan con las condiciones adecuadas para su conservación, o que vaguen de espacio inadecuado en espacio inadecuado hasta su pérdida definitiva. Es evidente que se ubican en un espacio público pero pierden una de las características fundamentales de la obra pública: se les priva de cualquier posibilidad de disfrute por parte de los ciudadanos.

El arte público debería ocupar, por definición, espacios a los que la totalidad de los ciudadanos tuvieran acceso sin excesivas cortapisas (y si se apura sin coste económico alguno...).

Durante los últimos años han proliferado los concursos de pintura promovidos por instituciones públicas que han supuesto la adquisición de una notable cantidad de piezas a precios que en ocasiones han resultado razonables y en otras desorbitados. Pero desde hace algunos cientos de años ha sido práctica habitual la decoración de los despachos del Gobierno central, el Congreso, el Senado, los Ministerios, las Delegaciones de Gobierno, Los Gobiernos autonómicos, las Diputaciones, las Mancomunidades, las Comarcas o los Ayuntamientos con pinturas de variado valor derivadas de becas, ayudas, bolsas de estudio, concursos, bienales o cualquier otra variedad que, pese a ser piezas de arte público, no pueden ser disfrutadas por los ciudadanos en general.

Conforme se incrementa la reserva del espacio aumenta en igual proporción la imposibilidad de acceso de los ciudadanos a la obra pública.

Hay muchos ejemplos que podrían ponerse sobre la mesa si analizamos las colecciones públicas oscenses, pero traemos a consideración en estas líneas las contenidas en dos edificios, salidas de la mano de Félix Lafuente Tobeñas. Los investigadores han podido disfrutar de las piezas siempre que han tenido que servirse de ellas para su trabajo, sabedores de que contaban con una especie de privilegio que no compartían sus conciudadanos: *El Arte público pero menos* de la ciudad de Huesca en el Ayuntamiento y en el Instituto de Estudios Altoaragoneses, ocupa espacios a los que la mayoría de los habitantes de la ciudad, e incluso la mayoría de quienes visitan ambos espacios, no tienen acceso.



## Lafuente en el Ayuntamiento de Huesca

Durante los años setenta del pasado siglo uno de los autores de este artículo había podido recorrer los distintos ámbitos de trabajo municipales en los que colgaban piezas de pintores oscenses o vinculados a Huesca. Con mayor detenimiento a finales de los ochenta cuando se le encargó desde la DPH la recuperación del pintor oscense Félix Lafuente Tobeñas. Le había interesado toda la pintura que contiene el edificio que alberga el ayuntamiento oscense, pero especialmente algunos dibujos y pinturas de Beulas al que, sin haber recibido ninguna clase *reglada* de su parte, siempre ha considerado tan maestro como cualquiera de los que acompañaron su aprendizaje como pintor durante los estudios de Bellas Artes en Barcelona.

Pero le habían interesado sobre todo las piezas de Félix Lafuente, una de las cuales el *Patio de casa de labor aragonesa*, ocupaba una de las paredes de los despachos de la alcaldía; otras cuatro se encontraban en la sala que en ese momento era conocida por casi todos los usuarios de la misma como de *entreplantas*: dos vistas de los Mallos de Riglos, especialmente significativas en el conjunto del trabajo el oscense y dos pequeñas pero intensas pinturas al óleo sobre tabla y sobre tela respectivamente.

Pese a su condición de arte público, las cinco pinturas están en la actualidad, absolutamente fuera del alcance de la mayoría de sus propietarios. Comenzaremos por las dos piezas más difíciles de ver para cualquier interesado incluidos los investigadores del arte aragonés de ese momento. Su pequeño formato hizo que el ayuntamiento decidiera ya hace años guardarlas durante bastante tiempo en una caja fuerte. Una última remodelación las colocó en la sala rosa, espacio de compleja accesibilidad para un ciudadano medio.

Se trata de uno de los mejores paisajes de Lafuente (que confirma que las obras de arte para impresionar no necesitan ser de tamaños descomunales) titulado *Puente de tablas sobre*

el *Isuela* y otro del mismo formato que lleva por título *Soto*.

Los dos se catalogaron con motivo de la retrospectiva que sobre el pintor oscense llevó a cabo la DPH desde noviembre de 1989 a enero de 1990. Son dos significativos ejemplos del exquisito nivel que acompañó a Lafuente a lo largo de su largo recorrido como pintor *plenairista*.



*Soto*



*Puente de tablas*

*Soto* se catalogaba con el número 92 en la publicación que acompañaba a la exposición retrospectiva de Lafuente [\[1\]](#). Un catálogo en el que se recogía la mayor parte de la obra que contienen las colecciones públicas y privadas de la ciudad de Huesca. Es un óleo sobre tabla de 34 x 25 cm., que forma parte de una serie que la familia del pintor conoce con el nombre genérico de *La escondida senda*: un paraje al que Lafuente acudía solo o con sus alumnos con frecuencia y que es obvio colocar en los alrededores de la huerta familiar, enclave que se repite con frecuencia en sus trabajos al aire libre [\[2\]](#). No está firmado pero en su parte inferior derecha podemos leer con la característica caligrafía de Lafuente *Huesca, mayo de 1895*.

El puente de tablas sobre el *Isuela* es pieza resuelta desde el cauce del río (sin problemas ni siquiera en los meses finales

del otoño, ya que aparece completamente seco en noviembre). Se trata de un óleo sobre tela que mide 33 x 25 cm y no está firmado si bien lleva, de nuevo, la fecha en la parte inferior izquierda: *nov. 98*. Tres figuras abocetadas, dos en el cauce del río, a la izquierda y una tercera sobre el puente de tablas añaden vida a la que desborda la pintura de Lafuente en un magnífico estudio de luz otoñal.

En la misma sala colgaban, y cuelgan en la actualidad, para disfrute fundamentalmente de quienes componen las comisiones municipales o asisten a algunas ruedas de prensa, dos vistas de los Mallos de Riglos. Las dos presentaban repintes ejecutados por manos no demasiado expertas pero, con motivo de la exposición mencionada, se restauraron en 1989 quedando con el aspecto que presentan en la actualidad.



Son dos piezas relevantes en el conjunto de la pintura de Lafuente ya que fueron expuestas en 1925 en Zaragoza y Huesca y con motivo de esa muestra recibieron críticas elogiosas por parte de los comentaristas de arte habituales en los medios escritos aragoneses y una encendida defensa de Ramón Acín, quien se encargó de producir la exposición en las dos ciudades: *Hay un cuadro , ese de los Mallos de Riglos, ingentes monotitos, que son como centinelas de nuestro Pirineo, que debe ser un cuadro para todo Zaragoza, mejor aún, para todo Aragón. El Museo regional, sea como fuere, debe adquirir esa obra fuerte y delicada, como muestra de la pintura aragonesa y como pago merecido a una vida de trabajo, de honradez artística y de desgracia de un pintor aragonés que ciertamente merecía un mañana mejor*[\[3\]](#).

Las dos piezas, finalmente, debieron de ser adquiridas por el Ayuntamiento de la ciudad. El objetivo de las exposiciones era recaudar algo de dinero para aliviar la enfermedad que en ese momento tenía a Lafuente inutilizado para la pintura. Son dos vistas de los poderosos Mallos de las que una se toma desde el actual mirador situado en el cruce de la antigua carretera de Jaca con el ramal que conduce a Riglos y ofrece una panorámica impresionante del conjunto, y otra que realiza desde el río, unos kilómetros más adelante, camino del puerto de Santa Bárbara.

El primero, la vista general de los Mallos de Riglos, un óleo sobre tela de 57 x 65 cm. Se construye desde un potente primer término de vegetación que, a través de los campos de almendros y oliveras del término medio, aproxima al espectador al pueblo, empequeñecido por la magnitud de las moles calizas erosionadas por los elementos. Luz de mediodía y momento de mayor proximidad de Lafuente a los usos impresionistas vigentes todavía en ese momento, pese a ciertos tics escenográficos a los que nunca renunció. Si en sus tiempos de estudiante de arte en Madrid, firmaba con frecuencia Félix Lafuente, escenógrafo, mucha de la pintura de paisaje posterior que saldría de sus pinceles podría haber sido firmada de igual modo.





La segunda de las telas que proviene de la exposición de 1925 es una vista tomada desde el cauce del río Gállego. Óleo sobre tela de 62 x 80 cm., utiliza de igual manera recursos aprendidos en la Escuela de Artes madrileña –en la que estuvo matriculado como pintor escenógrafo– y en el taller de Busato y Bonardi, escenógrafos del Teatro Real en el último cuarto del siglo XIX, y plantea un primer término extenso y sombrío del cauce del río, que actúa de rompiente para resaltar el telón de fondo, iluminado con la luz de la tarde.

Un anecdótico *canfranero* sube con parsimonia por la diagonal que se traza al pie de los mallos, para contrarrestar la que dibuja opuesta la vieja carretera en el lateral derecho.



La quinta pieza de Lafuente en el Ayuntamiento oscense se encuentra en el despacho de Alcaldía, al que no resulta especialmente fácil acceder. Un nuevo óleo sobre tela de Félix Lafuente que tiene por título *Patio de casa de labor aragonesa*. Si los que tienen como tema los Mallos presentan algunos tics escenográficos, la pieza del despacho de la primera edil, podría ser definida directamente como una escenografía a la que se han añadido las figuras que

compondrían la escena de un hipotético libreto de tema costumbrista aragonés.



La tela de 78 x 95 cm., organiza el espacio con la misma intención que cualquiera de las acuarelas firmadas por Lafuente los últimos años de su estancia en Madrid, cuando compartía estudio de escenografía con Amalio Fernández y ambos consiguieron buenas críticas por sus nuevos conceptos para la escena. Este óleo presenta la estructura que marca la división del escenario por rompientes que permiten la aparición de los personajes a diferentes profundidades y, en el telón de fondo se abren huecos por los que los actores pueden entrar y salir como la puerta o la escalera, o asomarse como es el caso de la ventana.

Está firmado en el lateral inferior derecho y aunque no está datado por el pintor ha de situarse en los últimos años del siglo XIX.

### **Félix Lafuente en el Instituto de Estudios Altoaragoneses**

El Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación de Huesca alberga, por su parte, otras tres piezas de arte

público pero menos. En la sede del Instituto, en la calle del Parque, cuelgan tres piezas del pintor: dos de ellas son estudios para retrato y la tercera un paisaje del entorno de la fuente de Marcello. La Diputación ayudó mínimamente a Lafuente en sus estudios en Madrid y éste correspondió con el envío de algunas piezas que fueron comentadas en ocasiones desde las páginas del Diario de Huesca. La corporación provincial también adquirió en ocasiones algunas piezas del pintor.

Así en 1889 podemos leer en el acta de la sesión ordinaria de la corporación provincial que se “decidió indemnizar a D. Félix Lafuente y Tobeñas, vecino de Madrid, de los gastos hechos en dos cuadros remitidos a la corporación y disponer de las 143 pesetas, 10 céntimos, a que asciende la cuenta que a instancia acompaña sean satisfechas con cargo al capítulo de imprevistos del presupuesto general de la provincia”

Por la fecha, parece que se trata de las piezas que se encuentran en el despacho de dirección en la primera planta y fueron catalogados en 1989 con los números 66 y 67 como cabezas de estudio[\[4\]](#).

Los modelos un hombre de mediana edad y un niño. Éste último es una pieza al óleo que se trabaja sobre una tela de 40 x 30 cm. Queda claro que se trata de un ejercicio de clase por el desinterés que el pintor presta al acabado del retrato y algunos arrepentimientos que muestra en el análisis de los volúmenes faciales de la figura. La luminosidad del resultado y el juego de complementarios lo acerca a los modos impresionistas que desarrollará en buena parte de su obra los años siguientes, especialmente en los paisajes al aire libre.



En el caso de la cabeza de hombre, el soporte es una tabla de 32 x 24 cm., que en su parte inferior permite advertir cómo se ha preparado para recibir el óleo con el que se ejecuta la obra. También en este caso queda patente que una vez finalizado el estudio de la cabeza, el resto pierde cualquier interés para el pintor. De ejecución suelta en su gesto, con cortos toques de pincel, presenta un color más próximo a los modos académicos de los que el pintor nunca quiso alejarse demasiado.





La tercera de las pinturas del IEA, el paisaje de fuente Marcelo, ocupa un lugar mucho más asequible al público en general, dado que se encuentra en la planta de calle, en la antigua puerta de entrada al edificio. Es un óleo sobre telas de 98,5 x 66 cm., necesitado de una limpieza en profundidad.

Es un paisaje representativo de la pintura al aire libre de la primera época del artista, antes de abandonar el estudio de escenografía madrileño que compartió con Amalio Fernández y establecerse en su ciudad para hacerse cargo de la plaza de profesor de dibujo del Instituto provincial entre 1893 y 1904. Años en los que salió sistemáticamente al campo a pintar *hombres de carne y hueso y piedras de verdad*.



Lafuente frecuentaba los sotos que rodeaban la ciudad, la huerta familiar, las ermitas que rodeaban y rodean la capital altoaragonesa, Salas, Loreto, Cillas, Jara y tomó con frecuencia el entorno de la fuente de Marcelo como tema de su

pintura pero también como lugar de asueto que disfrutaba con la familia y sus amigos.

Lafuente fue un pintor querido en su ciudad natal y en la provincia de Huesca que constituyeron el asunto fundamental de su producción. Mientras acabamos de redactar estas líneas, dos de las piezas mencionadas, *El puente de tablas* y *El soto*, pueden disfrutarse en un espacio más público que el que ocupan habitualmente: la catedral de Huesca en cuya capilla de la Epifanía forman parte de la exposición *Lumen ad civitatem* que analiza el antiguo voto a la Inmaculada en el oficio conocido como *Tota pulcra*, que se celebra anualmente desde hace siglos con la participación actualmente del Claustro del Instituto Ramón y Cajal, el Ayuntamiento de Huesca y el Cabildo catedralicio.

Buenos ejemplos de la pintura de la luz en los alrededores de la ciudad, las dos pequeñas piezas pasarán de nuevo, a finales de enero, a formar parte de la colección oscense de arte público, pero menos.

---

[\[1\]](#)Alvira Banzo, Fernando (dir.). (1989) *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*. DPH. Huesca

[\[2\]](#)Entre los muchos dibujos y pinturas de Ramón Acín, discípulo predilecto de Lafuente, que han sido catalogadas en los últimos años pueden verse algunos que sin duda fueron trazados en sus primeros contactos con la naturaleza de la mano de su maestro,

[\[3\]](#)Ramón Acín (1926). “Venta de cuadros del pintor Lafuente”. *Revista Aragón*. Zaragoza

[\[4\]](#) Alvira Banzo, Fernando (dir.). (1989) *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*. DPH. Huesca