

Cuba 1959-2009. Cuatro imágenes del arte

Por: Efrén Giraldo *

Diferentes actividades relacionadas con los cincuenta años de la Revolución Cubana se han ocupado de revisar los acontecimientos políticos, sociales y económicos a que dio lugar esta irrupción de las “fuerzas de la historia” en la vida de América Latina. Sin embargo, el papel del arte y la literatura no ha sido revisado exhaustivamente en Colombia. Más allá de la adscripción a una celebración propagandística o de la simple condena surgida desde diferentes sectores ideológicos, resulta interesante atender a cuatro imágenes que, desde la atalaya del arte, informan sobre la especial capacidad que los productos culturales tienen para encarnar y develar las encrucijadas más importantes de nuestro tiempo. Se trata, si se quiere, para emplear la terminología al uso, de cuatro “lecturas”, cuatro formas de ver la condición cubana, a la luz de sus procesos contemporáneos. Las cuatro imágenes dialogan entre ellas, creando un ámbito de múltiples remisiones políticas y estéticas, donde también la realidad cultural y artística se entiende como arena y ágora, como ámbito de las más agudas problematizaciones. Al contrario de quienes piensan que al arte sólo le queda la falaz y autista labor de referirse a sí mismo, distanciándose cada vez más de los contextos sociales, políticos y culturales, estas obras comprometen una visión de la realidad externa que, sin renunciar a la indagación en las mismas claves de la pintura, la escultura, la fotografía y la instalación, se apoyan en la vivencia social e individual.

*



Wilfredo Lam (1905-1982), *La jungla*, 1942-44, 240 x 228 cm., Museo de Arte Moderno de Nueva York

Lo real maravilloso, como lo enunció el escritor Alejo Carpentier en la década del sesenta, tomaba las experiencias de pintores como Lam para reivindicar la preeminencia de una imagen visual que confrontaba los lenguajes de la pintura vanguardista y la cultura popular de sustrato negro o indígena, para definir lo latinoamericano. En el ensayo homónimo, se lee: “tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea”.

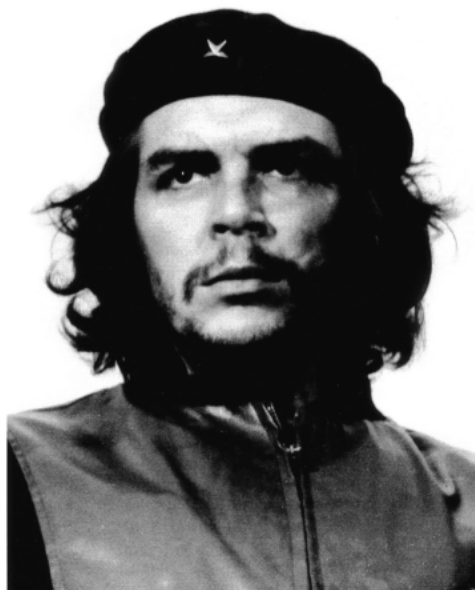
Para el autor de *Los pasos perdidos*, Lam encarnaba la posibilidad inmejorable de que, a partir del encuentro milagroso entre arte contemporáneo y reservas ancestrales de la imaginación caribeña, tuviera lugar la búsqueda surrealista por excelencia: la recuperación de las fuentes primigenias de la creación. De ese manantial oculto, inaccesible a la sed occidental, era posible entresacar una creatividad anterior a todas las explicaciones, un hacer que antecedió a todas las construcciones. En su texto, y en la pintura de Lam, lo que había intentado infructuosamente la Vanguardia con el arte (trastrocamiento, convulsión, búsqueda de nuevos territorios) ya hacía parte de la realidad americana. Los artistas, que podían ver esto con su órgano privilegiado de visión, sólo tenían que aplicar el instrumental dado por la pintura moderna para captar lo que ya estaba en la naturaleza americana, en su sincretismo cultural y en su mixtura racial. Así, la surrealidad de la realidad americana fue asunto aceptado y al arte le quedó la tarea del develamiento y la traducción estética de una condición mágica por definición. La ubicación fronteriza de Lam (sus orígenes familiares repartidos por Oriente, Europa y El Caribe confirmaban su distancia de todo estereotipo) se añadía a la exploración que, entre cultura y naturaleza, practicaba una

pintura dispuesta a todas las exploraciones de un mestizaje que sólo podía someterse a los nombres dados por el arte.

Pese a lo anterior, a la imagen creada por Lam se le puede restituir la aspiración con que intentó contribuir a la creación de un mundo de referencias visuales netamente americano, anclado en datos ontológicos ancestrales y en exigencias estéticas contemporáneas. La imagen abigarrada de formas que pugnan por imponerse en medio de una fronda de referencias míticas y totémicas, de construcciones vegetales absorbentes y destructivas, encarna la primera pregunta que la pintura de vanguardia surgida en América formuló a la historia del arte y a su relación con las formas subalternas de la producción visual.

Recordemos, sin embargo, la crítica de Hal Foster a ese surrealismo disidente que encomió la negritud, el mito, la magia y el vudú como testigos inmejorables de la otredad, y del que, en cierta medida, Carpentier y Lam hicieron parte. El problema, según el crítico norteamericano, es político y ético: pretender que el arte es el lugar de la transformación social o creer que en nombre del otro-cultural se pueden hacer todas las reivindicaciones posibles no deja de tener un efecto falsificador. Como creía Benjamin, ninguna obra de arte es revolucionaria si no hace apuestas formales rupturistas que comprometan su exclusividad social. El arte contemporáneo cubano hace suyo este imperativo que el escritor alemán consumó en el ensayo "El autor como productor" y reemplaza la interacción de los productores con la interacción de los formuladores de símbolos y objetos artesanales o mediáticos, presididos por una clara voluntad de espiritualización y representación social.

**



Alberto Díaz "Alberto Korda" (1928-2001),
El guerrillero heroico, fotografía, 1960

El retrato, que recoge la imagen idealista del rebelde esperanzado, pasa por ser la fotografía más reproducida del siglo xx. Una reproducción que tiene su faceta culta en el Andy Warhol que la citó en una de sus más conocidas fotoserigrafías y una popular y mediática en camisetas, llaveros, carteles y demás productos con que la imaginería kitsch neutraliza festivamente cualquier imagen problemática surgida del arte o la política. Una intermedia, también realizada en Cuba por el artista Raúl Martínez, se apropia de la imagen ya citada por Warhol y propone una contra-apropiación donde el pop mismo resulta caricaturizado por la reproducción manual. Todas estas citas hablan de los procesos mediante los cuales símbolos encomiados y elevados a la categoría de dogmas por ideologías y programas acaban por ser mercancía y encarnación suprema del valor, aún después de que el arte llegue a bautizar artísticamente lo trivial. Como dijo Luis Camnitzer, Andy Warhol es el único artista que hizo de la torre de marfil una torre de plástico y volvió a convertir esa torre de plástico en una torre de marfil, haciendo ese camino de ida y vuelta que ningún otro artista, salvo Marcel Duchamp, ha podido transitar. Lo sorprendente es que a la apropiación culta y radical de la fotografía por parte del genio risueño del pop, un artista tercermundista responde citando irónicamente la cita, abriendo la imaginación fotográfica a un impensado laberinto de remisiones.

De ahí que la imagen de Korda, aquel hombre que cambió su apellido para asemejarlo a la palabra Kodak, esté indefectiblemente unida, como imagen "original", a una interminable capacidad de reproducción, que en lugar de anular su aura parece reafirmarla, bien en el tatuaje que se hacen el boxeador en el bajo vientre y el futbolista en el bíceps, bien en las múltiples citas visuales del arte posmoderno y la cultura de masas.

Es importante, pese a lo anterior, tratar de volver a ver la fotografía y desligarnos de su prolongada disponibilidad mediática para restituírle algo de poder, algo de esa eficacia comunicativa y estética que le fue alguna vez característica. Volver a mirarla por ella misma, desligándola de su contexto de uso, que ha acabado por privarla de sus datos iniciales. Volver a ver en ella los principios compositivos deudores de la tradición del retrato occidental. Ver en ella sólo el rostro, esa parte visible del alma, que, como dijo Levinas, es la que a la postre "nos impide matar". Sea Cristo mirando desde la bóveda bizantina, sean los muertos de Al Fayum avistando nuestra intromisión desde las telas que envuelven sus despojos; sea en las fotografías de los muertos amados que miran a un lugar que nunca advertimos, sea en cualquier anónimo gesto de alguien que mira a las estrellas o al infierno, las claves de la representación del rostro hablan de aquello que aún tenemos por sagrado: la mirada de alguien que, sabemos, ha visto algo que no es de este mundo.



Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988) *Por América*, 1986

Los “nuevos signos del martirio” podría ser el nombre para adjudicar a la obra de Elso Padilla, testimonio de los procesos simbólicos de reelaboración de la tradición cultural cubana. Testimonio de la irrupción de los lenguajes de la contemporaneidad artística en un contexto donde procedimientos amparados en claves manuales populares y ancestrales se confrontan de manera inédita con los decursos seguidos por el arte después de la modernidad. Algo parecido, ya lo sabemos, está en Lam, sólo que aquí el proceso de mitificación y de totemización de las formas naturales no es aludido pictóricamente, sino encarnado en la materialidad misma de la obra. Si algo define la contemporaneidad en el arte de América Latina es precisamente el modo como lo popular y lo vernáculo entran en hibridación con las representaciones de la alta cultura y le imponen un sesgo anímico problemático, portador de una presencia espiritual que se creería ya imposible. Estamos frente a la imagen de otro prócer, fantasmalmente figurado en un muñeco precario: el que representa al poeta José Martí. Es apropiación, pero apropiación por magia, como enseñaron los antropólogos de principios del siglo xx, asombrados por el temor indígena hacia la fotografía. Ya no es el cromo reproducido de Korda, limpiado de su incómoda condición de original, de objeto con paternidad y propiedad determinada. Se trata de la elaboración de la imagen votiva de otro

símbolo, a cuya protección espiritual se acogen quienes creen en algo que tampoco es de este mundo, pero que aún nos mira desde la tribuna incontestable de la historia. Una historia que amasa sus héroes postreros y los pone en pedestales que presiden plazas y calles o los entroniza en cartillas y manuales escolares desde donde aleccionan con un desinterés y con una santidad que ponen en el mismo plano a deidades hieráticas y a superhéroes de cartón.

La imagen, por lo que revela a los ojos y por lo que a la vez oculta, prevalece y se impone como arte. Elso, como dijo Gerardo Mosquera, ha practicado con este objeto, amasado con su propia sangre, con sus cabellos y sus uñas, con piezas dentro de la oquedad que tiene el muñeco por todo corazón, un retorno hacia la fusión del arte con la magia, la religión y la mitificación de los medios. Si la fotografía de Korda supone la oposición entre presencia y reproducción, entre evidencia y evocación, la obra de Elso acentúa la vida imaginaria propiciada por la carne misma del mediador, quien, al modo de los rituales, carga su obra con las partes del cuerpo de la víctima o el objeto del ensalmo. Que el objeto comunique o no comunique no es culpa de la imagen, sino de la idea limitada del arte que tenemos, ciega para lo que no esté en la superficie estética. Por supuesto, que los pies del exvoto se desgasten hasta ser la negación de la cobertura de tierra que los revela como materia humana es el precio que se paga por los dardos que, desde el enemigo, se hunden en la carne. Si en los ensayos de Martí se confirma una vez más el principio de que autor y obra son consubstanciales, los objetos de Elso son, en el arte, su materialización sensible.



Alexis Leyva -Kcho- (1970), *La conversation*, 2005, instalación compuesta de sillas, mesa, remos, lámpara y radio, altura: 310 cm.

Al comparar la obra de Kcho con el ídolo derrotado de Elso, se puede entender bien la mutación ocurrida en el arte latinoamericano y el cambio de sus relaciones con los diferentes procesos sociales y culturales. En el año 1995, en el Premio de la Unesco para la Promoción de las Artes y en la Bienal de Corea, las obras de un joven artista de 25 años, proveniente de la isla, asombraron a críticos y curadores. Contundentes objetos contruidos con remos, alusiones directas a la situación de los balseros de la isla, metáforas de las tumultuosas fugas a Miami y de los desembarcos africanos en Europa, referencias poéticas al viaje y a la migración forzada hacían de sus muestras una conmovedora apelación a las implicaciones de los nuevos nomadismos propiciados por el exilio, la miseria y el hálito de la globalización. Pierre Restany, el legendario crítico fundador del Nuevo Realismo francés de la década del sesenta, y jurado de uno de estos certámenes, expresaba bien lo que hacía particularmente relevantes los objetos de Kcho, en su vínculo con las dos lenguas francas del arte contemporáneo de América Latina: la instalación y la recuperación del objeto. Las cualidades teatrales de ambos lenguajes, sin duda, los convertían en el mejor vehículo para artistas que deseaban evocar una atmósfera cultural, política o histórica tan problemática como urgente. Con ello, quedaba confirmado el hecho de que los artistas latinoamericanos contemporáneos no trabajan bajo el paradigma de la práctica de un lenguaje. Su ámbito es el de las problemáticas antropológicas y culturales, que abordan con un repertorio amplio y ecléctico de formas y recursos.

Y es precisamente en esa vocación por recuperar objetos cargados anímicamente, que tienen un poder simbólico para concretar en un hecho poético las determinaciones de la historia y la política, donde se halla el propósito de Kcho. El título de la obra, con su alusión a la mixtura lingüística, no puede ser más elocuente. Sólo que la “conversación” parece ocurrir a distancia, en ese ámbito donde el inmigrante conserva la distancia con la casa y lo que le fue suyo. La imposibilidad del retorno queda ilustrada en la elevación de los objetos cotidianos sobre las bases de los remos. El aparato de radio, que acaso transmitirá lo que ocurra en tierra ajena (a la que se espera huir o a la que se espera volver), la lámpara que alumbra una espera interminable, las sillas donde reposa el viajero o sueña el que no puede viajar, la mesa con gavetas donde se aprisionan los recuerdos, acaban por ofrecerse al espectador como un mástil inaccesible, pues los remos se hunden en esa agua que separa el dolor de los que sufren de la contemplación de aquellos que sólo puede ver por televisión lo que ocurre en altamar.

La migración y los materiales de la vida pasada son temas que se aúnan en un objeto donde atmósfera melancólica, símbolo histórico e interacción con el espectador ayudan al mismo propósito: nombrar de manera plausible una realidad intolerable. Si los seres zoomorfos de Lam, el guerrillero de Korda y el prócer malogrado de Elso se erigen y postulan como símbolos donde el arte busca su intersección definitiva con la política, en la obra de Kcho tal erección es literal y aquello que se eleva ante nosotros es

el objeto cargado por el desgaste, azotado por la desmemoria, apenas rescatado de las mareas de la historia por el poder individualizador del arte.

** Efrén Giraldo es crítico y ensayista; profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y miembro del Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia. Escribió este artículo especialmente para la Agenda Cultural.*