

Paradojas del arte cubano de la generación disidente de los 80

Adriana Herrera Téllez



En la escritura de la historia del arte cubano de la segunda mitad del siglo XX, es ineludible la mención de una exhibición, mítica por su papel fundacional en el surgimiento de la contemporaneidad artística: *Volumen I*, Centro de Arte Internacional, Habana Vieja, 1981¹.

Fueron sus miembros –Rubén Torres Llorca, José Bedía, Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso, Rogelio López Marín (Gory), Gustavo Pérez Monzón, José Manuel Fors,

¹ Luis Camnitzer inicia así el primer capítulo de *New Art of Cuba*: "Practically any writing elicited by Contemporary Cuban art refers to an exhibition known as "Volumen I", which is seen as having set the tone for Cuban Art thereafter. The myth surrounding the show is strong enough to have me treat the subject matter by first discussing the exhibit and the unraveling Cuban art from it" (1).

Leandro Soto, Israel León, Tomás Sánchez y Carlos José Alfonzo— todos hijos de la revolución, y en su mayoría, artistas a los que ésta permitió el desarrollo de su obra, quienes se atrevieron a romper una práctica de un tipo de arte comprometido ya desgastado.

Algunos, como José Bedia, alcanzaron un fulgurante reconocimiento internacional.

Muchos tuvieron un período de reconocimiento en el que disfrutaron temporalmente del llamado exilio de terciopelo –Rubén Torres Llorca, Juan Francisco Elso, por ejemplo— que les permitió durante unos breves años salir de la isla hacia México y regresar. Pero tanto en muchos de los casos de los once artistas que participaron en este show, como en el de la generación inmediatamente posterior, una vez se convirtieron en disidentes políticos, no sólo sus nombres desaparecieron de la escena nacional cubana, sino que, habiendo perdido el aura de los artistas residentes en La Habana, en la mayor parte de los casos dejaron de recibir la consideración de la cual disfrutaban, como parte del boom de un arte cubano asociado al mito del “buen revolucionario”.

Esa certera expresión de Carlos Rangel tiene particular incidencia en la visión estereotipada de Miami, una urbe asociada en el exterior —sobre todo para los seguidores de la visión utópica de Latinoamérica que reencarna el viejo mito del buen salvaje— a estereotipos distorsionados y condenables que afianzaron series televisivas con bellas modelos, narcos y un lujo fútil y decadente. Particularmente los artistas que fijaron su residencia en esa ciudad, cuya configuración sociocultural no responde a esa imagen mediática, sino a las luchas cotidianas de los inmigrantes latinoamericanos por la supervivencia, fueron perdiendo interés para el mundo entero; si bien, en los noventa sobrevivieron en parte gracias a un coleccionismo local que estaba dispuesto a adquirir las obras de la diáspora –y no las de los también importantes artistas de la isla— y que paulatinamente se fue agotando. Hoy por hoy, mientras crece la demanda del arte

cubano isleño al punto en que constituye todo un fenómeno de mercado, y hay instituciones que viajan para adquirir masivamente piezas que se producen sobre todo en La Habana, artistas residentes en Miami como el mismo Torres Llorca, Consuelo Castañeda, y otros de la generación posterior como Glexis Novoa, no sólo no suscitan el interés de los que no rompieron políticamente con el proyecto revolucionario, sino que injustamente se los asocia a un arte dócilmente asimilado al sistema socioeconómico de su nuevo lugar de vida y carente por completo de poder crítico.

En una conferencia que tuvo lugar en octubre de 2009 en Bogotá, Colombia, en la Feria de Arte Contemporáneo La Otra –donde sólo se exhibieron obras *Made in La Habana* o hechas por artistas que no rompieron radicalmente con la isla sino que disfrutaban de la política más flexible que a partir de los 90 impuso un modelo de convivencia simbólica y económicamente más conveniente entre el gobierno y los artistas— Felipe Dulzaides, artista presentado por la Galería Habana, con sede en esta ciudad donde fue fundada en 1962, afirmó que el arte de los cubanos de la diáspora residentes en Miami no contenía ya ningún elemento de esa crítica que los hizo transformar en los ochenta la historia del arte cubano. Nada más falso.

Esta ponencia contradice esa respuesta a partir de la revisión de la obra de Llorca, Castañeda y Novoa, tres artistas que desarrollan diversas formas de crítica política, económica o cultural que responden a su nuevo contexto vital y que continúa el ejercicio contestatario que iniciaron en los ochenta en el contexto de la revolución cubana. Hoy, en la isla, como señala el escritor Emilio Ichikawa el término “ochentoso” define la perspectiva desde la cual se considera despectivamente a una generación que cambió la historia del arte contemporáneo.

Junto con José Bedia, quien crea una iconografía para el panteón de la tradición de los paleros –que a diferencia de los dioses de la Santería no cuenta con una imaginería— Rubén

Torres Llorca (La Habana, 1957) asumió en los ochenta el papel del artista antropólogo cuya tarea consiste en diagnosticar los males de la tribu. En el contexto de entonces, hacer obras religiosas suponía una ruptura con los discursos del arte políticamente comprometido. En *La Trampa*, Torres Llorca integraba prácticas y conocimientos populares, depositando en la gente la comprensión de que esa obra no era arte sino brujería. Los practicantes de las tradiciones afrocubanas sabían que estaba enfrentando a sus enemigos, dentro de los cuales se encontraban funcionarios y artistas que controlaban las vías oficiales de circulación de las obras de arte. Detrás de esa monumentalidad de la estética había una invocación a los modos tradicionales de “defensa” frente al enemigo. El letrero “Para que el mal que me desees se revierta sobre ti” está conectado con la imagen de la mujer ahorcada que era una dirigente de Artes Plásticas. Traer al arte lo religioso suponía un sendero divergente de la exaltación del pueblo al modo del realismo socialista.

El hombre decapitado de *Si pierdo la memoria, qué pureza* (1982), título tomado de un poema de Pere Gimferrer, formó parte de una exhibición individual que se llamó *El hombre incompleto*, y que constituía una desarticulación de la idea del hombre del futuro, el hombre socialista. De-construía así la parafernalia de los actos patrióticos públicos con un busto martirizado: la cabeza está sobre el pedestal pero lleva una corona de espinas en la frente —el crucificado— y detrás ondea una tela roja con las letras amarillas típicas de la bandera comunista. Otras imágenes parodiaban la iconografía heroica del trabajador (herencia de la estética de la era soviética entonces aún vigente) a partir de las mutilaciones infringidas a su figura.

Torres Lorca no empezó a hacer arte político inmediatamente después de su llegada a los Estados Unidos, en 1989. “Mientras no me sentí parte de este país no hice arte político”, afirma

(Entrevista personal febrero 3 de 2010). No obstante, como destaca la crítica Julia P. Herzberg, en su exhibición en El Museo del Barrio del mismo año de su llegada, *So Quiet in Here*, donde recreó paródicamente un retrato de la época colonial belga en la que “una familia africana vivió dentro del zoológico de Bruselas durante un período de tiempo antes de desaparecer calladamente”, abordó inquietantes temas de “desplazamiento cultural, identidades históricas y recelos transculturales” (Herzberg, 96)

Collection of the Artist (1996) marca el inicio de una obra que critica las condiciones del mercado y las del entorno económico del sistema. La obra invierte la hegemonía de las relaciones y realiza una suerte de venganza poética a partir del con muñecos fabricados de acuerdo a las prácticas de la brujería afrocubana e identificados con los nombres de coleccionistas o galeristas. El artista es el dueño simbólico de sus almas y puede incluso marcar el destino que van a correr: algunos una cruz marcada en el pecho, signo que en las tradiciones afrocubanas equivale a la muerte simbólica del enemigo.

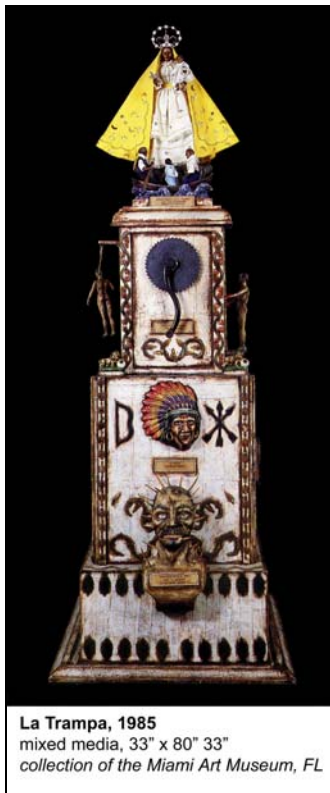
En condiciones de penuria económica asociadas en buena parte con el desencanto mundial frente al arte de estos cubanos que perdieron el aura exótica de vivir en la isla –no hay que olvidar la prolongación ya mencionada del mito del buen Salvaje en el del Buen Revolucionario asociado al territorio latinoamericano— Torres Llorca realiza la pieza *History Will Teach us Nothing* (1998). “Hice la pieza para consolarme”, dice “Son todos los lamentos de los artistas muriéndose de hambre”. Hay expresiones como la de Lam: “...de todos estos eventos sólo me queda el rencor”, o la de Oldenburg: “Y la necesidad de que usted financie mi proyecto”.

“A mí –confiesa Torres Llorca- el capitalismo no me engañaba. Somos dos equipos que están perdiendo, uno pierde más lentamente que el otro. Yo vine para criar a mis hijos porque el

sistema permitía más tiempo, pero no hay salida”. (*Entrevista personal, febrero 03 de 2010*). En un tiempo donde las utopías derivaron en "distopías", ha construido su lenguaje a partir de la fisura entre el vasto archivo de imaginarios sobre la felicidad —doméstica o pública— y el espectro de su endeble realidad. Sus obras exigen desenmascarar la apariencia, y encarar una oscuridad que no se revela al espectador de un solo golpe.

En *The Mirror Mistake* (2003) encaró el contexto de la invasión a Iraq con la noción de la imposibilidad de percibir al otro de un modo autónomo. Si de acuerdo a Lacan el ser humano se estructura en la mirada del otro (en el Imaginario), aquí se observa la cultura norteamericana, desde su tendencia a estructurar el mundo ajustándolo a su propia mirada, sin importar las distorsiones, o violencias que ello suponga. Las trampas para el ojo —por ejemplo, las imágenes idílicas tomadas de los dorados años cincuenta en los Estados Unidos, cuando una ilimitada confianza en su papel y en su poderío se reflejaba en su producción mediática— se activan como tales con el juego textual. Basta pensar en la pieza *American Kamikaze* (título que ya de por sí contiene una contradicción) donde el fornido piloto está rodeado de rótulos que muestran mordazmente el bombardeo económico que puede hacer estallar en fragmentos su aparente invulnerabilidad. Torres Llorca lo logra provocando en sus piezas la tensión de un espacio relacional que disuelve las fronteras entre los males sociales y los que aquejan a la producción artística insertada en estructuras económicas en crisis, o entre éstos y los males del universo emocional del artista que intercambia su lugar con el espectador y hace que él o ella interroguen los límites de resistencia de su propio mundo. De esta forma, configura una suerte de ensayo sobre las fuerzas en juego en el funcionamiento del mundo global y sobre su dura incidencia en los mundos privados.

En la exhibición individual *Manual de carpintería china* (Praxis International Art, noviembre de 2008) Torres Llorca desplegaba su concepción del arte como “un thriller”. La indagación supone asumir lo político en el arte no sólo en referencia al funcionamiento de lo público y/o colectivo, sino a su incidencia en episodios privados. Los crímenes de la historia, por ejemplo, ocurren en la zona invisible de olvidos y negaciones, tal como se advierte en la instalación tal como se advierte en la instalación *I Can't Breathe with these Words in my Mouth*, donde el busto del héroe está conectado a las páginas desordenadas, faltantes, de la historia narrada por el poder. La estructura de la exhibición partía de la idea del *Lu-Pan-Ching*, un manual rojo de carpintería de la dinastía Tsing, e iniciaba el recorrido con piezas que funcionaban como escenas dramáticas y como segmentos de un ensayo en construcción sobre lo inmediato.



En el centro de la exhibición dispuso un pedestal de madera con el supuesto manual que contenía las reglas apropiadas para la construcción y fórmulas de encantamiento que solían ocultarse en las mismas edificaciones. Lo oculto en la obra es la naturaleza del libro que tiene como portada la bandera de la República Popular China, pero que es nada menos que un ejemplar de la revista *Life* y que tiene, entre sus páginas una regla de medición, un elemento que por primera vez usa y que a su vez reemplaza los marcos de las obras en esta exhibición. La imagen del lector inocente representado en la pequeña escultura del niño que repasa páginas sobre el libro, se deconstruye a su vez con el título de la pieza: *Trojan Horse*. En medio del complejo juego de fuerzas económicas, queda planteada la pregunta de si es el capitalismo el que entra oculto en la China comunista, o es el mercado chino el que altera su juego en Occidente.

Las pistas para el crimen –o los argumentos del ensayo- están dispuestas para el espectador en otras piezas-escenas. En el genial cuadro *Made in China* –como la etiqueta omnipresente en todos los productos— la típica pareja del Westen americano que alguna vez representó el sueño de la prosperidad, la conquista económica de territorios para extender el poderío, aparece presa de incertidumbre en una atmósfera amenazante. Aunque ella busca protección en fuerte vaquero, el rifle que él sostiene inactivo no parece ofrecerle seguridad. La incertidumbre económica lo reduce a la impotencia. A la vez, el marco construido por reglas de medición acaba por plantear la posibilidad de que el título –en uno de esos juegos típicos de sus estrategias conceptuales— contenga la alusión a la especulación con el arte chino. La ironía es máxima en la escultura del ejecutivo que Torres Llorca sitúa en la cumbre de un alto pedestal en la obra *High*. Con su elegante traje, arrastra una bolsa que lo asemeja a la iconografía de los vagos (o desempleados) que en tiempos de precariedad arrastran así sus pertenencias.

Sus obras activan asociaciones diversas que acaban por revelar la naturaleza del simulacro en la vida privada, la sociedad y el arte. La ironía —del griego *eirōneía*: disimulo— no sólo es una estrategia que funciona a partir del desfase o de los ambiguos intersticios entre la imagen y el texto, sino en la corriente de complicidad con el espectador. El desconcierto que produce puede provocar la pulsión del humor con la que éste reacciona al descubrir el engaño al que lo someten sus imágenes apetecibles, una vez advierte el mecanismo de la trampa. Pero al tiempo, no puede deshacerse de ellas. Este arte capaz de convocar a un tiempo las instancias de la intimidad afectiva y las fisuras del sistema económico trae a la plástica la aspiración a la obra total. En el intento de crearla revive la búsqueda cortazariana de identificar el sentido de la condición humana con el sentido de la condición de artista.



En cuanto a la obra de Consuelo Castañeda (*La Habana*, 1958) —heteróclita, marcada por un lenguaje ubicuo que rehúye una estética reconocible, y en cambio recurre a incesantes movimientos de saqueo de la historia del arte— está atravesada por dos ejes que articulan el

vasto espectro de medios en los que trabaja: la obsesión por la construcción y deconstrucción de identidad (cultural, de género, e incluso artística), y su entronque con la noción del archivo, a la cual le inscribe desplazamientos biográficos y conceptuales.

Una historia en 70 páginas" (1988) una obra construida a partir de la fragmentación del cuerpo desnudo de su madre, sobre el cual puede leerse, exactamente como en un libro, el paso del tiempo en las 70 fotografías que Consuelo le tomó cuando completó ese mismo número de años, es una de las piezas más fuertes realizadas antes de su salida de Cuba. El archivo originario está aquí oculto en la materia más íntima: es el cuerpo materno del que proviene su propio cuerpo y que ella registra en una acción documental transgresora. Asomarse a lo prohibido es escudriñar la totalidad del tiempo en los gestos que se agolpan en el instante del desnudo. La memoria es física, inscribe cicatrices, desgastes, capas de acontecimientos, y Consuelo la explora con una mirada descarnada que escudriña la impudicia de lo real. Su actitud es diametralmente opuesta a la de la Támara de Lempicka que se ufanaba de tres propósitos: no copiar nunca, crear un estilo nuevo y sentir la elegancia en los modelos. Todas, nociones que Consuelo desdeña, porque su relación con el arte es ajena al glamur mundano, tan visceral como esa simbiosis entre el cuerpo de su madre y el suyo que toca abiertamente en varias obras, y a partir de la cual persigue designios de identidad y alteridad que bien puede hacer estallar o asumir (con reato), como ocurrirá particularmente después de su llegada a Miami en 1993.

Las obras posteriores reflejan una mirada instigadora y radical en su capacidad de registro, pero al mismo tiempo, abierta a ser vulnerada por las corrientes que van de lo afectivo a lo histórico. En Consuelo Castañeda, la decisión de acudir a la inmensa biblioteca de la historia del arte para apropiarse de ciertas obras, usarlas como remanentes e imponerle sus propios residuos de vida, es un proceso ligado no sólo al tanteo a ciegas sobre su propia historia en

construcción, sino al devenir de su negociación como mujer artista con el mundo. Lo conceptual se mancha con la impureza de la vida, se deja contaminar por lo biográfico. Puede, por eso, usar el cabello como elemento discursivo. Y, sin embargo, las soluciones formales que resuelven y contienen en sus piezas esa paradoja, son asépticas, sobre todo a partir de su trasplante a los Estados Unidos. En este país comienza a crear obras que replantean dilemas de la representación a la luz de la contaminación cultural, que exponen la fracturación de los lenguajes y que incorporan, con elementos mínimos, las concesiones internas que entrañan las historias de desplazamiento de un sistema a otro. Una de las obras paradigmáticas de estos desgarramientos es la serie *To Be Bilingual*, referencia ineludible sobre el proceso de inserción de los artistas foráneos en la cultura norteamericana, y su incidencia en la configuración de la propia identidad. Dos obras de Consuelo anteceden esta pieza clave en términos de la parodia de la identidad. La primera es resultado de su primera visita a los Estados Unidos, en 1991: se trata de una serie fotográfica conceptual, *¿Cómo hacer una obra de arte hoy?*, que funciona a modo de manual de fórmulas para una exitosa inserción en el mercado. Cada regla corresponde a una imagen: *Cambia el color de tu piel, Procesa la información, Busca tu identidad, Cuenta tu propia historia, y Devela tu sexualidad*. La segunda –que en cierto modo se ajusta a algunos de estos preceptos– es *Betty Kahlo* (1993). Es una fotografía a color sobre fondo negro que realiza en el mismo año de su llegada a Miami, tras permanecer tres en México. Es interesante evocar el *cartoon* en el que Max Fleischer presenta a Betty –la glamorosa chica americana inspirada en una cantante de los años 30– cantando para una audiencia japonesa en inglés y en español. Su presencia seductora se asoció inicialmente con la atmósfera de subcultura gravitante en torno al Jazz: Cab Calloway grabó una segunda versión de *Minnie the Moocher* y otros temas en el cortometraje animado de Betty Boop (cuyas iniciales se asemejan a las sílabas del “Bebop” de

Dixie Gilliespi y Charlie Parker de los 40) en el que la sensual chica de inmensas pestañas negras, y ceñido vestido rojo ha escapado de su hogar. En un gesto de apropiación Consuelo cita el óleo *Diego y yo*, en el que Frida Kahlo insertó en su frente el retrato de Diego Rivera. Suplanta a Frida por Betty (al fin y al cabo ambas son transgresoras), elimina las lágrimas con las que la artista mexicana se autorretrató y crea una obra de apariencia mordaz y ligera. Pero debajo de ésta, dado el carácter legendario de la pieza originaria, permanece intacta su carga dolorosa. La tácita yuxtaposición entre dos imágenes icónicas provenientes del archivo de dos culturas alude al inevitable proceso de hibridación que ella misma está viviendo como artista inmigrante. En cierto modo, la fotografía es sucedánea de *The Disolution of the Self*, la secuencia en la que las letras de su nombre y apellido –CC– se repiten tres veces en un proceso paulatino de desvanecimiento que guarda una interesante relación con la serie *To Be Bilingual*.

En *To Be Bilingual Lesson 2* transcribe en impoluto blanco un término soez que se exalta con el fondo de acrílico rojo. Es la transcripción literal del significado de la palabra inglesa *Fuck*, con su definición histórica. Las líneas están recortadas en los bordes, como si la aproximación del ángulo de mirada amplificara tanto el fragmento que fuera imposible evitar que éste se saliera del encuadre. El primerísimo plano es metafórico: agrede en su proximidad a quien lo lee. Revela la inclusión de perspectivas fotográficas en la obra de Consuelo como un modo de incluir el ojo detrás de la cámara. El juego de la mirada del espectador. Las otras pinturas contenían tres acciones determinantes y en cierto modo imperativas en la cultura norteamericana: *Dream* (azul), *Get* (amarillo), y *Die* (verde).

Las once fotografías que conforman la *Lección 5* han sido extraídas de las etiquetas de un grupo de obras claves que Consuelo vio expuestas en el Museo de Filadelfia con la capacidad de advertir que el archivo coincidía en un rasgo: todos estos artistas que ahora estaban integrados a

la colección permanente, habían nacido en un país y adoptado una nacionalidad diferente, como parte del camino a la consagración. “Para ser reconocidos por un centro hegemónico, tuvieron que cambiar su identidad”, afirma. Ella reorganiza las fichas cronológicamente y crea un nuevo tipo de nemotecnia: comienza con Kandinsky, y termina la secuencia con dos piezas: la fotografía de la identificación de Félix González-Torres, “americano nacido en Cuba”, en 1957, el año inmediatamente anterior a su propio nacimiento. Le precede el último espacio, configurado como un lugar de la ausencia: completamente en blanco, no sólo referido a la noción de *obra abierta*, sino a un proceso de tránsito geográfico y de cambio de identidad, que desarrolla en otras piezas de la misma serie. Además, en este trabajo se advierte una cita autorreferencial a la presencia en su trabajo —previa a su vida en los Estados Unidos— de apropiaciones de clásicos de la historia del arte. Consuelo usaba sus obras como un palimpsesto para imprimir sobre ellas sus propios trazos. En Cuba, jugar con el procedimiento artístico de la copia alterada (desde luego, un proceso consagrado desde los dadaístas) formaba parte de una extensión del tipo de acceso restringido a las obras originales. Al fin y al cabo, lo que veía, casi siempre, eran reproducciones. Luego, su relación con la copia se desplazó a otro tipo de registro documental y a una obra conceptual referida al desalojo de los orígenes.

Un tríptico que explicita el desplazamiento de identidad, incluye tres momentos descriptivos de las fichas de su obra, situadas cronológicamente. La primera, fechada en 1991, simplemente dice “Cuba”. La segunda, correspondiente a su traslado a los Estados Unidos, y al momento de realización de la pieza dice “Born Cuba”. La última, situada entonces en un hipotético año 2000 ya contiene el cambio de nacionalidad: “American, born Cuba”. La obra permea la naturalidad del proceso de asimilación cultural, abre intersticios de observación, supone un proceso de acecho de la mirada sobre su vida artística en los Estados Unidos. Una

constante reflexión meta-artística involucra la observación de los propios desplazamientos culturales y vitales.

Aunque Glexis Novoa (La Habana, 1964) es sólo cinco años menor que Castañeda, vivió ya una circunstancia de abierta censura desencadenada en parte por la reacción a lo sucedido a comienzos de la década. En una entrevista con Emilio Ichikawa (2005) en la cual señala los antecedentes de la disidencia artística en los ochenta², le comentó: “La gente se iba marchando. Y los que se quedaban, seguían bajando los cuadros de las exposiciones progresivamente. Hoy bajaban uno... mañana otro... pasado tapaban otro, etc...”. Habiendo visto la censura abierta que sufrió la exhibición de Carlos Cárdenas y de Tomás Esson —los primeros en desacralizar abiertamente la iconografía política de la Revolución Cubana—, en donde el primero exponía un retrato de Fidel que se consideró irrespetuoso, y el segundo deshacía el tono épico de la legendaria fotografía de Korda sobre el Ché, presentándose de un modo “irrespetuoso” frente a una escena erótica en la cual además incluía los símbolos cubanos, Novoa optó cínicamente por una estrategia distinta. Diseñó lo que llamó “La etapa práctica” usando la estética del poder para realizar instalaciones con una parafernalia que como advierte el crítico Agustín Arteaga supone un fascismo asociado a la monumentalidad y al culto a la personalidad, y que fue absorbida por igual por los regímenes de izquierda y derecha. Novoa admite que la apreciación de Gerardo Mosquera sobre su obra sintetiza magistralmente su intento: “convertir la estética fascista en piezas *“fashionables”*”. Lo que estaba buscando era crear un vocabulario que fuera una confluencia donde se pudieran identificar las diferentes estéticas de las ideologías. Dado que el marco de la censura era elemental: bastaba no tocar la bandera, ni el escudo, ni la imagen del

² Glexis Novoa evocó en esa conversación los performances de Leandro Soto y antecedentes como Feijoó y Guayacón, así como mencionó las exposiciones "El objeto esculpado" y el performance colectivo "El juego de pelota", originalmente ideado por Alejandro López, como dos eventos artísticos paradigmáticos de la década que marcaron un antes y un después en la plástica cubana relacionado con la censura institucional. (www.eichikawa.com/entrevistas/entrevista_Glexis_Nova.html)

Ché o de Fidel para que otro tipo de obras contestatarias pudieran tener cabida. Glexis se convirtió en un artista oficial. “Ellos necesitan usar artistas para propaganda del régimen. Me usaron y yo me dejé usar para hacer lo que yo quería: viajar, obtener dinero. Cínica, sarcásticamente” (Entrevista personal, febrero 18 de 2010).

En Estados Unidos empezó a indagar en los mecanismos del poder desde una perspectiva global. La indagación en las arquitecturas asociadas a las instituciones lo fue llevando de la pintura al dibujo en grafito, del lienzo a la extensión sobre la pared y de ésta al descubrimiento de que el sustrato perfecto para sus ensayos visuales sobre la naturaleza del poder era el mármol. En esta materia imperecedera, desde Grecia hasta el presente, se inscribió el afán humano de la inmortalidad, del control omnímodo, y la parafernalia de dioses y héroes asociados a formas de ficción y, a menudo, de contención social o vigilancia.



Siguiendo una tradición que tiene antecedentes literarios como *1984* de George Orwell, o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, inicia una obra que incluye una narrativa asociada a la ciencia ficción. Sobre el mármol funda ciudades que parecen pertenecer al futuro aunque algunos

edificios permitan identificar lugares como La Habana o Miami o Venecia. “El futuro –dice Glexis- es el espacio perfecto para especular acerca de cualquier tipo de ideología y es un terreno a salvo, donde puedes especular sin tener o no razón. Conjugué estas simbologías de la arquitectura que representan el poder de diferentes culturas, religiones, para desarticular esa imaginaria recurriendo a significados al poder como la imparable fuerza tecnológica” (Entrevista personal. Febrero 18 de 2010)

En la exhibición *Save and Quiet* indagó en “esa paranoia que nos llegó después del 9-11”. Antes de ese momento no había incluido el ícono de los glóbulos oculares que tienen que ver con nociones muy antiguas, con formas de representación arquetípicas que asocian el símbolo de la forma circular, a la omnipresencia del ojo divino y a la representación del círculo como centro y principio de la realidad, como punto donde toma sentido la realidad. En sus pinturas, el globo ocular se convierte origina una maquinaria, un aparato tecnológico, que flota o sobrevuela, las arquitecturas monumentales como signo de la omnipresencia y la vigilancia, atributos del control que se impone detrás de la mascarada de la seguridad.

Una obra como *Paranoia* sintetiza el clima que permitiría una posible extensión de la vigilancia ya no depositada en mecanismos como los Comités de Defensa Revolucionarios, sino en la sofisticación tecnológica. En lugar de preservar la vida del hombre nuevo en la sociedad socialista, supondrían la defensa del *American way of life*, a costo de la destrucción del mundo privado. *Live TV* desarrolla la ficción —ya vivida— de presenciar el estallido de un enorme edificio que ahora ocurre en una ciudad reconocible como europea y que supone no sólo la intervención del fenómeno mediático en la conversión del horror en espectáculo, sino la penetración cada vez más íntima de lo público en lo privado. En lugar del estado de la censura, se trataría del de la instalación de la vigilancia permanente.

Después de la realización paródica del video *Honorary Guest* (2007) donde hace una síntesis visual de las exhibiciones censuradas durante los 80, jugando con la ficción de que es un artista de confianza de Fidel Castro, su presencia en la Isla está completamente vetada. Pero la parodia no se agota en la memoria de la historia del arte cubano, sino en la confrontación con el entorno de fenómenos asociados al mercado del arte en Miami.



Durante la pasada *Art Basel* Miami Beach, creó la feria alternativa *Baselita* apropiándose de los caracteres tipográficos usados en la papelería de la feria, así como de las tarjetas VIP, que constituyen uno de los filtros de esa exclusión cada vez más asombrosa que ha hecho de estos eventos de arte fiestas sociales de enorme sofisticación en donde paradójicamente los artistas son las últimas figuras de la escena. El desacato de Glexis Novoa supuso incluir la obra de artistas residentes en La Habana como Sandra Ceballos, Lázaro Saavedra, Ezequiel Suárez, Hamlet Labastida, entre otros. Una práctica de inclusión que si bien pudo no ser apreciada por algunos coleccionistas de Miami que ni compran ya la obra de los artistas disidentes ni adquieren la de los que viven en La Habana (a diferencia del mundo entero, pero con el mismo error de ceguera que acepta o niega el arte por mecanismos ajenos a su propia valía), supone un modelo ejemplar. Frente al aislamiento que en buena parte viven los artistas disidentes residentes en Miami que ya

no pueden exhibir el exotismo del buen revolucionario, Glexis Novoa realizó con esta curaduría una ruptura de paradigmas desafiando las tendencias del mercado no sólo por su desacato frente al *Art Basel* Miami Beach, sino por su invitación a una visión que rompa los falsos paradigmas y el modo de etiquetar el arte *Made in La Habana* o *Made in Miami*, donde todos somos, como lo expresa Torres Llorca, “American Kamikazes”.

***Adriana Herrera Téllez** es crítica de arte y ha colaborado extensamente en *ArtNexus*, *Arte al Día*, el suplemento cultural de *El Nuevo Herald*, y muchas otras publicaciones de arte latinoamericano y norteamericano. En estos momentos prepara su tesis doctoral sobre la ficción y la realidad en el mundo del arte contemporáneo en la Florida International University de Miami.

Obras citadas

Camnitzer, Luis. New Art of Cuba, Austin: University of Texas Press, 2003.

Herzberg, Julia. “Rubén Torres Llorca”, Arte al día. International Magazine of Contemporary Art. N°30, 2010: 91-92.

Novoa Glexis, entrevista personal, 18 de febrero, 2009

Torres Llorca Rubén, Entrevista personal. 3 de febrero, 2009.