artcronica

un espacio para el arte cubano contemporáneo

No. 12 | 2019

De la escultura cubana: diálogos y reflexiones I

Una mirada historiográfica

Experiencias, percances, testimonios

artcronica
www.artcronica.com

NOTA DE LOS COORDINADORES

La edición número 12 de la revista *Artcrónica* está dedicada a la escultura contemporánea cubana. Tiene como propósito ofrecer una actualización informativa y analítica sobre el quehacer de esta importante manifestación de las artes visuales.

Hemos incluido la opinión de un grupo de especialistas y artistas representativos en el desarrollo histórico de la escultura en Cuba. Incorporamos un conjunto de imágenes que corroboran el protagonismo y el salto cualitativo de la expresión en su estamento conceptual y formal.

Sabemos que el listado de los artistas entrevistados no reúne la totalidad de los creadores que, por la calidad de sus obras, pudieran estar presentes. Se trata de una edición condensada y sin afán de inventario. Sin embargo, la selección que hemos realizado no discrimina generaciones o estilos. Y, eso sí, ha tenido como premisa condicionadora la relevancia artística y novedad creativa de la obra de los invitados.

Estamos seguros que este primer material de *Artcrónica*, realizado en versión digital e impresa, servirá como referencia bibliográfica. Sobre todo para los especialistas y estudiantes de arte que deseen conocer y/o profundizar en esta manifestación.

Por la amplitud del contenido acumulado hemos decidido dividir en dos partes esta edición de la revista *Artcrónica*.

David Mateo
Tomás Lara

FOTOGRAFÍAS

Belkis Martín Pérez
Portada. Retratos: Margarita Ruiz, Guillermo Ramírez Malberti, José Villa Soberón, Rafael Consuegra, Eliseo Valdés, Ángel Ricardo, Adonis Flores, Hander Lara.

Laura Capote Mercadal
Retratos: Tomás Lara, Alberto Lescay, Juan Quintanilla, Caridad Ramos, Tomás Núñez, Esterio Segura, Tamara Campo, Rafael Miranda, Adrián Fernández, Rafael Villares, Gabriel Cisneros.

LA ESCULTURA MONUMENTARIA Y AMBIENTAL EN CUBA: REPASO Y VINDICACIÓN

María de los Ángeles Pereira

La Historia del Arte cubano ha estado sujeta, como la de cualquier otra latitud, a criterios de periodización más o menos consensuados entre los estudiosos de las diferentes manifestaciones artísticas. Atenidas dichas periodizaciones –las más de las veces– a giros o cambios sustanciales, que en términos socio-históricos y políticos han impactado a la nación, es bastante unánime la consideración de que el triunfo de la Revolución acontecido el 1ro de enero de 1959 marca el inicio de una etapa cuali-

Monumento a José Martí. Parque Central, La Habana

tativamente diferente en el desarrollo de la cultura artística del país.

En tal sentido se ponderan, por ejemplo, las capitales transformaciones (no necesariamente certeras) verificadas en la arquitectura y el urbanismo, a tenor de los propósitos de un proyecto social que aspira a la masificación de los beneficios del hábitat, los servicios hospitalarios, educacionales y culturales, en general, así como la ineludible repercusión del acontecer revolucionario. No solo en la tematización de las muchas aristas de la gesta cotidiana, sino también en el concepto de funcionalidad social del arte que con fuerza se esgrime en las nuevas circunstancias.

Así las artes plásticas –la pintura, sobre todo y muy especialmente la gráfica–, cobran bríos altamente ostensibles. La gráfica, dado el auténtico *boom* de la cartelística desde inicios del período, quizás sea la manifestación mejor justipreciada como expresión de las renovaciones ideoestéticas que se generan en estrecha interrelación con los radicales cambios sociales.

Monumento a José Martí. Parque Central, La Habana

No es este el caso de la denominada escultura monumentaria y ambiental, cuyas relevantes contribuciones al desarrollo de la cultura artística nacional, desde los tempranos años 60, no se visibilizan (porque ello es ajeno a su naturaleza) en el dinámico ambiente expositivo de las artes visuales, ni (por la misma razón) se hacen notar a través de la reproductibilidad de sus mejores exponentes. Para colmo, la manifestación tampoco ha recibido la merecida atención de la crítica especializada, de ahí la pertinencia de un repaso que, aun en coordenadas panorámicas, coadyuve a refrendar su inobjetable significación.[1]

1 Con el propósito de compensar la carencia de datos precisos y merecidos comentarios valorativos de las obras que serán mencionadas, a lo largo de estas páginas se remitirá en notas

Monumento a Máximo Gómez, La Habana

I

La escultura monumentaria en Cuba es tributaria de una sostenida tradición que se remonta a la lejana etapa colonial cuando, estimada como complemento ideal de las importantes obras de remodelación y expansión urbana que acometió el poder metropolitano español, se implicó de lleno –mediante bustos, estatuas, portadas y fuentes– en el proceso modernizador de las principales urbes de la Isla en la segunda mitad del siglo XIX. Fundamentalmente en ciudad de La Habana que, justo a partir de la centuria siguiente, consiguió consolidar su imagen monumental.

En efecto, la regencia de un gobierno propio, desde el 20 de mayo de 1902, presupuso la financiación de obras conmemorativas de vocación nacionalista que, a lo largo de más de cincuenta años, fueron poblando algunas de las principales avenidas de la capital, ya sea en términos de grandes sistemas monumentarios[2] o de múltiples estatuas y discretos conjuntos concebidos como aderezos de parques, plazoletas e intersecciones urbanas. En paralelo, la iniciativa privada y la estatal, propiciaron la presencia de la escultura en diversas edificaciones (algunas tan emblemáticas como el Capitolio Nacional) que, en sus respectivos pórticos y paramentos, y con mayor o menor exuberancia, pudieron lucir piezas de singular prestancia visual.

No obstante, en La Habana y en el resto del país, primó la firma de extranjeros en la inmensa mayoría de las obras, sobre todo autores europeos y, en espe-

a otros textos de la autora en los que se abordan, con más detenimiento, algunos asuntos aquí condensados.

2 Entre dichos sistemas destacan, por su jerarquía simbólica y/o por escala y ubicación: el *Monumento a José Martí* colocado en el Parque Central (1903); la tríada emplazada en diferentes puntos del Malecón habanero –*Parque Monumento a Antonio Maceo* (1916), *Monumento a Máximo Gómez* (1935) y *Monumento a Calixto García* (1958)–, y el *Monumento al Mayor General José Miguel Gómez* (1936), que corona la Avenida de los Presidentes (actualmente calle G, en El Vedado).

Monumento a Antonio Maceo,
La Habana

Exposición *Escultofierro*. Eliseo Valdés. 2009. Paseo del Prado. Obra realizada en acero conformado

cial, italianos.[3] Mientras que los contados cubanos –Juan José Sicre, Florencio Gelabert, Teodoro Ramos Blanco, Fernando Boada, Ernesto Navarro– que hallaron ocasión de acometer obras en el ámbito del arte conmemorativo debieron conformarse con aislados encargos de monumentos funerarios en el Cementerio Cristóbal Colón. Y con realizaciones de menor alcance desgranadas en diferentes barriadas capitalinas.[4]

Por otro lado, los tan favorecidos autores extranjeros no participaron en lo absoluto de la vocación vanguardista que fueron experimentando los lenguajes plástico y arquitectónico cubanos en la medida en que avanzó la centuria. De modo que, si bien las magnas realizaciones encargadas exhiben una virtuosa ejecución, prevalecen en ellas el estricto apego al modelo neoclásico. Se reiteran en los trabajos conmemorativos, la decimonónica tipología del retrato ecuestre, ubicado sobre monumental plataforma atiborrada de figuras exentas y profusos relieves que procuran evocar, con baldío empeño didactista, las hazañas del prócer homenajeado.

Lo anterior enaltece el mérito de que haya sido un escultor cubano, Juan José Sicre, el artífice de la obra que constituye el colofón del proceso de desarrollo del arte monumentario cubano durante las primeras seis décadas del siglo XX: el *Monumento a José Martí* en la Plaza Cívica o Plaza de la República (1958).[5] Y también de ahí la enorme valía del quehacer de esos otros escultores del patio que, sorteando tanto la escasez de encargos como el gusto de una comitencia aferrada a los modelos académicos y de obvio favoritismo por las firmas foráneas, lograron imprimirle a sus contadas incursiones en la escultura pública una voluntad de actualización: equivalente a la que, desde finales de los años 20, se hacía patente en el sector vanguardista de la producción pictórica y la escultura de salón.

Obras como las ejecutadas por Teodoro Ramos Blanco para el Hospital Municipal de Maternidad de El Vedado (1934) y para la Clínica de Maternidad Obrera de Marianao (1939), o como las vigorosas esculturas de fuentes concebidas por Sicre, Ernesto Navarro y Rita Longa para la ambientación del llamado Parque de los Mártires de Prado y Cárcel (ca. 1942-1947), testimonian el franco proceso de depuración formal y acento identitario que distinguió a nuestra vanguardia escultórica.

Otras piezas puntuales realizadas en el decenio de los años cincuenta declaran análogo compromiso con una expresión moderna de la escultura pública en Cuba. Destaca entre todas el conjunto de trabajos escultóricos del edificio sede del Palacio de Bellas Artes (1954), en tanto conforman un modélico proyecto adscrito al concepto de integración de las artes enarbolado por el pensamiento moderno. Aquí las obras de Rita Longa, Eugenio Rodríguez, Mateo Torriente, Ernesto Navarro, Juan José Sicre, Teodoro Ramos Banco, Alfredo

3 Cfr. "La impronta de Italia en la escultura pública en Cuba (etapa colonial y primeras décadas del siglo XX)", en Mario Sartor (coordinador): *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Instituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 2010, pp. 363-390.

4 Cfr. "Havana Public Sculpture in the painstaking path of modernization", en *Art OnCuba*, La Habana, jun.-aug., 2014, pp. 48-53.

5 Cfr. "De puño y letra: embates y loas en torno al Monumento a José Martí en la prensa habanera", en *El arte público a través de la documentación gráfica y literaria*. Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 2015, pp. 157-176.

Exposición *Escultofierro*. José Villa. 2009. Paseo del Prado. Obra realizada en acero conformado

Lozano y Ernesto González, en el tino y la vecindad de sus respectivos emplazamientos, revelan esa pluralidad de lenguajes y acentos individuales que ponen en valor la riqueza expresiva que, pese a su limitada cuantía, llegó a alcanzar la escultura ambiental cubana a mediados del siglo pasado.

La cara excepción, en cuanto a oportunidades de insertar con estimable frecuencia su trabajo en los ámbitos del arte público, es Rita Longa, artista que trabajó de manera integrada con algunos de los más destacados arquitectos cubanos de los años 40 y 50, lo que le permitió desplegar una copiosa obra (desdoblada en balcones, murales, relieves, fuentes y esculturas exentas) en no pocas residencias y edificios públicos. Descuellan en su copiosa producción: el *Grupo familiar* (1947) que ejecutó para el pórtico del Zoológico Nacional; la *Rosa de los vientos* o *Virgen del Camino* (1948); la *Ballerina* (1950) que marca la entrada del Cabaret Tropicana; las piezas *Musas* e *Ilusión* (1950) que ambientan con singular elegancia los laterales del escenario y el vestíbulo, respectivamente, del Teatro Payret, y la majestuosa *Forma, Espacio y Luz* (1953), ubicada en la entrada del Palacio de Bellas Artes. La obra de Rita es expresión palmaria del justo diálogo con el entorno en consecuente interacción con las soluciones paisajísticas, arquitectónicas o urbanas, así como del respeto al principio de transdisciplinaridad que caracteriza el mejor arte público. Su empeño resultó capital en la misión de conseguir que la novedad estética de nuestra escultura lograra expresarse no solo en los predios de las galerías sino también, y con particular realce, en el tan comprometido escenario de la escultura urbana. De ahí que sea el suyo un nombre impres-

Exposición *Escultofierro*. Juan Quintanilla. 2009. Paseo del Prado. Obra realizada en acero conformado

Exposición *Escultofierro*, Rafael Consuegra. 2009. Paseo del Prado. Obra realizada en acero conformado

cindible en los derroteros ulteriores de la historia de la escultura en Cuba.

II

A partir del triunfo de la Revolución, el Estado deviene comitente único de la totalidad de las obras monumentarias y ambientales que se erigen a lo largo y ancho del país. Si bien no se desdeña el fomento de la escultura pública asumida como parte de la cualificación arquitectónica, asociada a edificaciones prexistentes o de nueva fábrica y/o a proyectos de desarrollo urbano, es la vertiente conmemorativa la que más se potencia. Se multiplica su presencia en copiosa cuantía de tarjas, bustos, monumentos y algunos proyectos de notable envergadura, alusivos a conmemoraciones patrias de marcada jerarquización política. En estos últimos se expresó, curiosamente, la palmaria renovación formal y conceptual que experimenta la manifestación después de 1959.

Exposición *Escultofierro*, Ramón Casas. 2009. Paseo del Prado. Obra realizada en acero conformado

Y es que el referido Estado inversionista no es una entelequia, sino que se traduce en entidades cuando no en funcionarios que, envestidos de determinado poder, son también seres humanos provistos de una (mayor o menor) sensibilidad. De modo que, aunque siguen pululando entre los comitentes aquellos obstinados defensores de una iconografía heroica tradicionalista, ahora apegada a los estereotipos del realismo socialista como antes al modelo académico decimonónico, también los hay quienes apuestan por la actualización pertinen-

te y saludable de toda expresión de la cultura. Estimula, en consecuencia, una nueva noción del arte monumentario.

Obras como el *Parque Monumento de los Mártires Universitarios* (1967), *Parque Monumento La Demajagua* (1968), *Mausoleo de Julio Antonio Mella* (1973), *Mausoleo de los Mártires de Artemisa* (1977), y esa tríada de trabajos concretados en la ciudad de Santiago de Cuba en 1973 en contextos de la conmemoración del aniversario veinte del asalto al Cuartel Moncada –el *Conjunto de 26 Monumentos de la Carretera Siboney*, el *Parque Monumento Abel Santamaría* y el *Bosque de los Héroes*–, bastarían para argumentar la transformación que, en claves de concepto y lenguaje, se verifica en la monumentaria conmemorativa nacional a lo largo de las dos primeras décadas posteriores al triunfo de la Revolución.

Exposición *Escultofierro*, Tomás Lara. 2009. Paseo del Prado. Obra realizada en acero conformado

Nótese que tales realizaciones son muestra de una producción mayoritariamente concentrada en las dos ciudades principales del país (La Habana y Santiago de Cuba). Y emergen de manera asistemática, fruto de un empeño coligado a la celebración de efemérides y eventos pero que, a la vez, transparentan ostensibles signos de un cambio, por ejemplo: en el hecho de que buena parte de las mismas evocan acontecimientos patrios de protagonismo colectivo; en la apelación a procedimientos técnicos y medios atenidos al uso racional de los recursos accesibles y, sobre todo, a la incorporación de nuevos materiales (como el hormigón) poco frecuentes o definitivamente nuevos en el arte monumentario precedente, los que evidencian con creces su facultad de emular con la inamovible nobleza de los bronces y mármoles de antaño.

Mas la plausible renovación se contrasta, especialmente, en la audacia interpretativa de los temas abordados en virtud de una certera fundamentación conceptual que demanda, asimismo, de la contemporaneidad de lenguajes. Las referidas obras –que no son las únicas pero sí las más sobresalientes–, ancladas en las seculares tipologías del conjunto, el Parque Monumento y el Mausoleo, superaron definitivamente los anquilosados esquemas de la estatuaria tradicional. Se desentendieron del manido obelisco y del milenario prototipo de la figura de pie o ecuestre, rodeada de relamidas alegorías y encaramadas sobre pomposas pirámides para asumir, en cambio, con mente abierta y proyección de futuro, una acepción mucho más amplia y revitalizada de lo que puede ser una creación artística de carácter conmemorativo.

Especial mención merece el tino de los emplazamientos y su eficaz integración al entorno, lo mismo cuando se trató de escenarios histórico-naturales asociados a la conmemoración, que de enclaves culturalmente cualificados antes y después de las ejecuciones de las obras.[6] En todos estos casos prevaleció

6 Una exhaustiva valoración de la naturaleza de los emplazamientos y las certeras soluciones implementadas en cada caso por los equipos autorales se desarrolla en el texto: "Cincuenta años de arte monumentario en Cuba (1959-2009). Paradigmas y pautas de un proceso de

el respeto por los principios de la armonización visual, la concepción integral del ambiente y la perspectiva interdisciplinaria que presupone el diálogo –que no mera sumatoria– entre elementos espaciales, arquitectónicos, paisajísticos, escultóricos, gráficos, pictóricos, y otros tantos que intervienen en este tipo de obras de naturaleza sistémica.

Los autores fueron, en absoluta mayoría, profesionales de la arquitectura apertrechados de una sólida formación de nivel superior de larga tradición en Cuba, lo cual los habilitaba para interpretar las bases de complejos encargos o concursos y, muy especialmente, para articular el trabajo en equipo que exigen estas grandes obras. De tal suerte, algunos de nuestros más prestigiosos arquitectos de entonces encontraron la oportunidad de canalizar en el quehacer monumentario esa voluntad de servicio público, funcionalidad y artisticidad que les estuvo preterida, cuando no tajantemente vetada, en los predios de la visión tecnicista y economicista que se impuso en la arquitectura post-revolucionaria. Fueron pocos, poquísimos, los escultores integrados en los equipos autorales a cargo de estas obras:[7] una vez más quedaban relegados a la producción de tarjas, bustos, relieves y monumentos conmemorativos de escala menor. Y a las pocas piezas destinadas a la calificación de espacios arquitectónicos y urbanos que se acometen durante esos primeros veinte años.

Esa fue una de las poderosas razones que animó a la nueva Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura (creado a finales de 1976) a convocar la celebración de los llamados Encuentros de Escultores en Las Tunas, a partir de 1977. La primera edición del evento fomentó la ejecución de un conjunto de obras ambientales de relevantes artistas –Rita Longa, José Antonio Díaz Peláez, Sergio Martínez, Pedro Vega, etc.–, que le granjearon a esa ciudad la (acaso precipitada) nominación de "capital de la escultura cubana". Pero, a partir del subsiguiente encuentro (1978), el evento rebasó las fronteras del gremio. Fomentando la reflexión teórica, aunando voluntades y sentando las bases para esa imprescindible colaboración entre especialistas de diversas disciplinas, que demanda el quehacer monumentario y ambiental, consiguió convocar no solo a escultores, sino también a arquitectos, ingenieros, estudiosos. E, incluso, funcionarios, interesados todos en el análisis de los problemas de muy diversa índole que afectaban la creación escultórica ambiental en Cuba.

Para esta fecha ya se ha puesto en vigor la nueva división político-administrativa del país, desdoblada ahora en catorce provincias. De ello deriva una cifra consiguientemente elevada de entidades provinciales de gobierno que, sumadas a la de los organismos nacionales, multiplican y descentralizan la actividad inversionista de todos los sectores –incluido el artístico– en todo el país. Este presunto beneficio, derivado del interés que genera estimular el desarrollo territorial de una manifestación de marcado signo político como es la escultura conmemorativa, se trasmuta en amenaza en la medida en que se hace frecuente que, en el encargo de nuevas obras, esté la expresión del omnímodo poder oficialista que ejerce todo tipo de presiones para imponer sus exigencias extrartísticas. El riesgo es doble si se cuenta, además, con la existencia de un (in)fértil séquito de artistas muy dispuestos a plegarse de manera incondicional ante tales demandas. Artistas serviles, y además, afines por conveniente elección, a la ortodoxia estética que domina el pensamiento oficial.

III

La conjunción de tan diversos factores cataliza un largo proceso de toma de conciencia por parte de creadores y funcionarios acerca de la intrínseca naturaleza compleja del arte monumentario y de la necesidad de instrumentar un tipo de estructura, que a la vez que lo fomente, se responsabilice profesionalmente con el nivel artístico al que se aspira. Tal es la lógica que justifica la creación, en 1980, de la Comisión para

renovación", en *Premio Guy Pérez Cisneros. Compilación de textos premiados de 1999 a 2012*. Artecubano Ediciones, La Habana, 2014, volumen II, pp. 137-151. Anteriormente publicado en *Revista Apuntes* (Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Javeriana), Bogotá, vol. 23, No. 1, enero-junio, 2010, pp. 20-31.

7 Salvo el caso de Rita Longa, quien como autora principal del *Bosque de los Héroes* se hizo acompañar de un competente equipo multidisciplinar, solo intervienen en el resto de las obras referidas en el texto, otros dos escultores: René Valdés Cedeño, para la ejecución de los trabajos a relieve previstos por los autores en la pieza central del *Parque Monumento Abel Santamaría*, y Evelio Lecour, coherentemente integrado al equipo auroral del *Mausoleo de los Mártires de Artemisa*.

Exposición *Con tó los hierros*, Eliseo Valdés. 2010. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Obra realizada en acero conformado

Exposición *Con tó los hierros*, José Villa. 2010. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Obra realizada en acero conformado

Exposición *Con tó los hierros*, Juan Quintanilla. 2010. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Obra realizada en acero conformado

Exposición *Con tó los hierros*, Tomás Lara. 2010. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Obra realizada en acero conformado

el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental, entidad del Ministerio de Cultura que un lustro más tarde (en 1985) fortalece su identidad jurídica con la consecuente denominación de Consejo Asesor Nacional (CODEMA).

Durante el decenio de los ochenta, CODEMA se enfrascó en la ardua labor de estructurar sus filiales provinciales y de entrenar, a través de la práctica, a los artistas y profesionales que, en lo adelante, debían evaluar –en fase de proyecto– las obras monumentarias y de ambientación que se generaban en cada uno de los territorios. Ante todo, predicó con el ejemplo de estimular la amplia y, a la vez, selecta participación de algunos de los más destacados escultores de toda Cuba en importantes proyectos de ambientación artística, como los del Palacio de Pioneros "Ernesto Che Guevara", el Complejo Sanatorial de Topes de Collantes y el Instituto de Ingeniería Genética y Biotecnología. Asimismo, propició la realización del Primer Simposio Internacional de Escultura Varadero'83, evento cuya sistematicidad se previó con prudente sistematicidad, por lo que tuvo lugar una segunda edición significativamente exitosa un lustro más tarde –Baconao 88– con el valioso saldo de *El prado de las esculturas* que hoy exhibe ese imponente parque santiaguero. En paralelo, potenció la tan necesaria proyección de la escultura cubana más allá de sus fronteras, con la realización de importantes monumentos en otras tierras del mundo, al tiempo que favoreció, con asesoría directa y entusiasta, la participación de consagrados y noveles al desarrollo de diversos simposios de escultura que se fueron gestando en varias regiones del país (Isla de la Juventud, Ciego de Ávila, Bayamo, entre otros).

Homenaje a Camilo. 2013.
Acero policromado. 1400 x 1200 x 1100 cm.
Rotonda de Circunvalación, Camagüey

Che Comandante, amigo. 1982.
Acero inoxidable. 300 x 300 x 280 cm. Palacio de Pioneros, Parque Lenin, La Habana

Homenaje a Julio Antonio Mella. 2005.
Bronce, tamaño natural. Plaza Universitaria (proyecto Arq. José A. Choy). Universidad de Ciencias Informáticas

Entre los mayores aciertos de CODEMA figuran el promover la realización de concursos y el favorecer el conocimiento y acercamiento mutuos entre arquitectos, escultores y profesionales de otras esferas para la integración de equipos multidisciplinarios. Más de una veintena de certámenes de diverso tipo –nacionales, provinciales, abiertos o por invitación– tuvieron lugar en menos de diez años. De la valiosa oportunidad que comporta la confrontación de calidad y acierto que presupone un evento competitivo, dimanaron obras de la estatura estética del *Mausoleo de los mártires del 13 de marzo* (1982), el Monumento *Che Comandante, amigo* (1982) y la *Calle Monumento a Celia Sánchez* (1990), en Manzanillo, por mencionar al menos tres de las obras imprescindibles, por cuanto dieron continuidad a la madurez ideoestética alcanzada por el arte monumentario cubano. Las mismas son también expresión del modo en que el trabajo interdisciplinario presupone pensamiento y acción indisolublemente integrado a las expresiones artísticas que intervienen en las obras, desde la fase de proyecto hasta su definitiva concreción.

En el caso de la obra manzanillera, al igual que en el Parque Monumento que se dedicara también a esta figura en el poblado de Medialuna, en 1990, destacan factores tales como el sagaz ejercicio de negociación llevado a cabo con un comitente empeñado –como casi siempre– en interferir en decisiones de orden estético. Y en el hecho de no ceder ante la pretendida premura impuesta por la inmediatez de las efemérides.

Uno de los más grandes desafíos que afrontó CODEMA fue la enmarañada conjunción de imperativos concurrentes en los procesos de realización de las denominadas Plazas de la Revolución que fueron emergiendo en las diferentes ciudades capitales del país. A la envergadura de los trabajos se añaden acá posturas de ilimitada intransigencia por parte de la comitencia estatal encarnada: en estos casos, en dirigentes políticos y de gobierno del más alto nivel. No se consiguió, entonces, detener los mayúsculos dilates que representaron la Plaza de la Patria, en Bayamo (1982), y la *Plaza de la Revolución "Ernesto Che Guevara"*, en Santa Clara (1988),[8] pero sí establecer la modalidad de concurso para sus homólogas en ciudades como Guantánamo (1985), Santiago de Cuba (1991) y Camagüey (1992) con resultados dignos, apreciables en varias de sus aristas y soluciones plásticas. Incluso, en aquellos casos

8 En ambos casos, el escultor designado por las autoridades políticas inversionistas, a contrapelo de las regulaciones vigentes acerca de la necesaria aprobación de los proyectos, fue el escultor José Delarra, quien desde el decenio anterior ya había sido favorecido por frecuentes designaciones directas para la ejecución de obras conmemorativas de importancia en varias provincias del país.

en que la opinión especializada no logró vencer al más rancio voluntarismo político, quedaron plasmadas en las actas de CODEMA no ya la solidez de las argumentaciones de índole artística sino también la verticalidad de quienes integraban por aquellos años esa entidad.

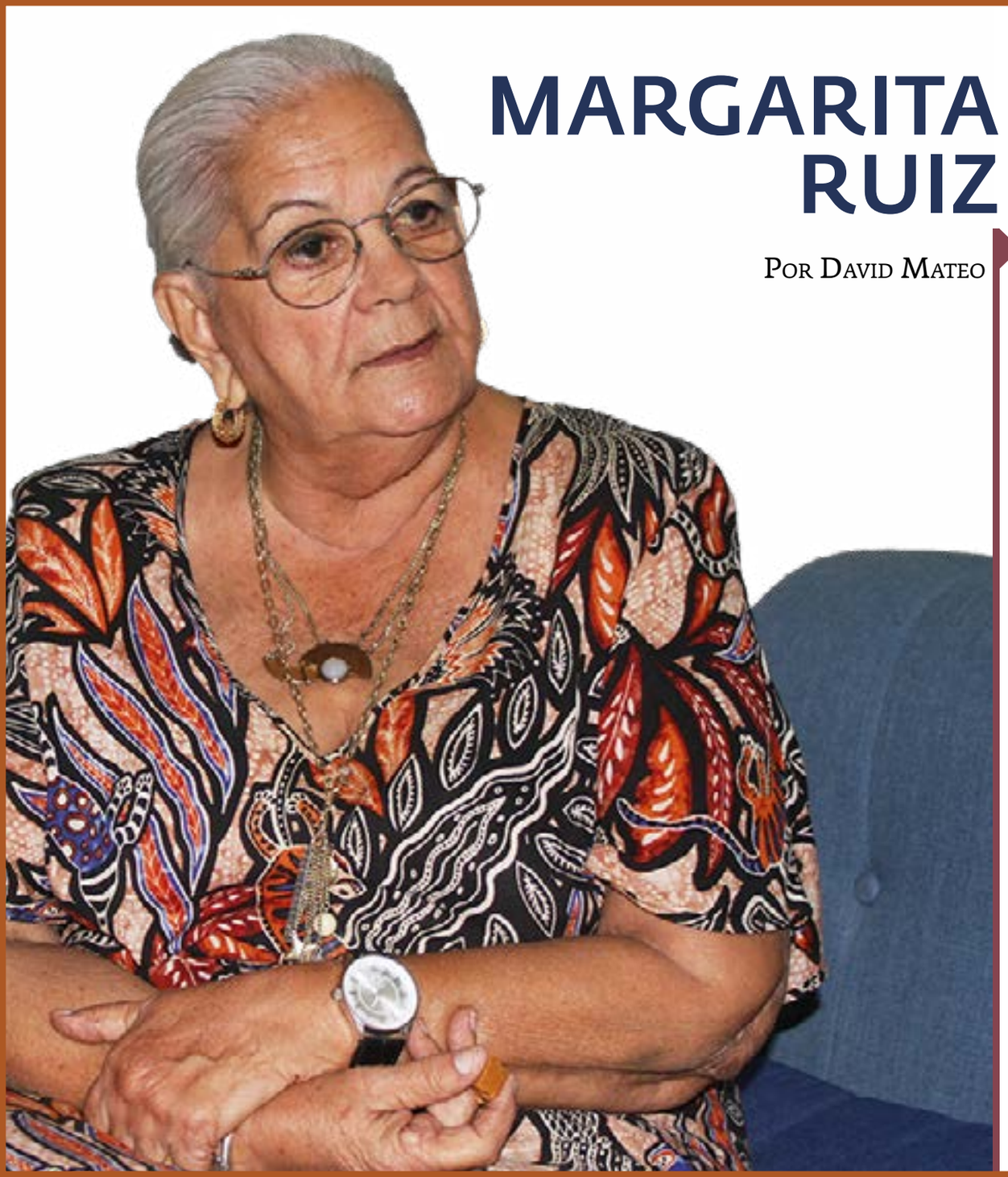
La abrupta entrada de la sociedad cubana en condiciones de *período especial* no impidió la concreción de algunas acciones ya en curso –como algunas de las referidas Plazas de la Revolución– o muy adelantadas en planificación –como el Tercer Simposio Internacional de Escultura Guardalavaca 94, previsto para el importante polo turístico de Holguín. Sin embargo, la gravedad de las adversidades económicas repercutió en el decrecimiento de la producción de obras y se atravesó, de manera inexcusable, una etapa de franca contracción, mas no de irreversible desaliento. Ni siquiera ante el absoluto desconocimiento de la autoridad, que el propio gobierno le había conferido a este órgano (por Decreto-ley de su Consejo de Ministros), cuando se decidió emprender las obras de la denominada Tribuna Antimperialista, CODEMA se permitió tumbarse en la inacción y el silencio cómplice.

Apenas estrenándose el siglo XXI, se materializó el Simposio Internacional de Escultura CODEMA 2000, resultado del ingenio que se tuvo de atreverse a implementar nuevas estrategias para la realización de este tipo de evento. Directamente asociadas, la incansable gestión de CODEMA gestionó la cuantiosa y esencial implicación de la escultura ambiental en los predios de la Universidad de Ciencias Informáticas (UCI) dando lugar, entre otras ejecuciones, al excelente *Paseo de las Esculturas* (2003) que se despliega a lo largo del acceso vehicular de ese emblemático centro educacional. Mientras que en la gestación de algunos conjuntos conmemorativos, la celebración en diferentes territorios del país de simposios de escultura ambiental de alcance nacional, así como de la ejecución de no pocas obras que se han ido emplazando en las más disímiles urbes de la Isla, ha estado también el apoyo imprescindible de CODEMA.

Si un aspecto sobresale en los últimos tres lustros transcurridos –años en los que la oportuna interacción mancomunada de arquitectos y escultores se ha visto bastante relegada a proyectos de ambientación artística de algunos espacios arquitectónicos (fundamentalmente hoteles y centros comerciales y turísticos)– es la gestión promocional, a través de exposiciones de obras de mediano y gran formato. *Pequeña gran Escultura* (2002), *Escultura Transeúnte* (2005), *Bien Plantadas* (2007), *Escultofierro* (2009) y *Con* tó *los hierros* (2010) ilustran una convincente secuencia de exhibiciones que no han desestimado ocasión para poner en valor la vitalidad de nuestra escultura ambiental, y su enorme potencialidad para seguir ocupando un lugar destacado en la escena pública. Exposiciones y eventos han probado que también, en la medida en que el *campo escultórico* se expande, la nómina de los consagrados se engrosa y enriquece con el saludable alistamiento de creadores que aquilatan la valía de esta expresión artística.

Repasar el devenir del arte monumentario y ambiental en Cuba constituye un intento por vindicar tanto su historia pasada –la lejana y la reciente– como el avatar contemporáneo que ha llegado al punto de pretender escamotearle a CODEMA su domicilio legal: este es, a la vez, el principal taller de trabajo colectivo al servicio del gremio. CODEMA es, muy probablemente, la más desburocratizada de nuestras entidades de la cultura en cualquiera de sus niveles. No requiere "cuadros profesionales" que la dirijan, puesto que es un órgano que se (auto)regula en la gestión y el fomento de un importante segmento de la creación artística. Dicho segmento no puede resumirse en despliegues museográficos ni en exposiciones antológicas; sus exponentes no se reproducen para alcanzar difusión y reconocimiento masivo. Es una manifestación tan altruista en sus esencias, que sus principales artífices experimentan en pasmosa armonía un sempiterno anonimato. Aun en estas páginas se omite deliberadamente el nombre de los artistas vivos que la hacen posible. La Historia del Arte cubano está en deuda con ellos, y con toda la escultura.

Septiembre de 2018. ◆



MARGARITA RUIZ

Por David Mateo

¿Qué beneficios trajo para la escultura cubana el nuevo proyecto cultural que emergió con la Revolución a partir del año 59?

MR: Yo tuve el privilegio de vincularme a las artes plásticas desde muy joven, porque estudiaba Filosofía y Letras, y era alumna de la profesora Vicentina Antuña. Ella era mi maestra de latín. Al triunfo de la Revolución, Fidel la nombra Directora de Cultura, y ejercía desde una oficina que estaba en el Palacio de Bellas Artes, donde radicaba incluso la Dirección de Cultura desde el período anterior. Vicentina decidió llevar para allí a un grupo de alumnos y profesores, entre ellos yo. En un inicio llegué allí para ser guía del Museo. En el fervor maravilloso de aquella época, compartía las labores de guía con personas como Lolita Rodríguez, la hija de Mariano Rodríguez; Anabel Rodríguez, la hija de Carlos Rafael Rodríguez; Teresita Crego, Polet Domínguez y Marinet Mederos. Nos enterábamos de todo lo que sucedía y podíamos constatar el ambiente cultural desde allí. Teníamos la oportunidad de conversar de tú a tú con figuras como Lezama Lima, pues Vicentina lo había llevado como uno de sus principales asesores. O con Alejo Carpentier, cuando llegó de Venezuela, vino a dirigir todo el trabajo de las publicaciones en la Imprenta Nacional.

La idea que se tenía del ámbito de las artes plásticas era la misma que tenía la Revolución en cuanto a su idea de nación: darle participación a la mayor cantidad de creadores. Ni siquiera hubo que llamar a la gente. Empezaron a venir todos los pintores, escultores y, por supuesto, había una vanguardia presente. Recuerdo cuando se estaba haciendo la primera versión contemporánea del Museo Nacional, en la que trabajaba Natalia Bolívar, ella era la Subdirectora del Museo Nacional. Recuerdo a Fayad Jamís, recién llegado de París, trabajando en el montaje de un pavimento romano que existía en la colección del Conde de Lagunillas. Allí estaba también Estopiñán, estaba Eugenio Rodríguez el escultor, o

Florencio Gelabert. *Adolescente*. 1946. Terracota patinada.
47 x 32 x 23 cm. Colección del Museo Orgánico de Romerillo, La Habana

Teodoro Ramos Blanco. *Antonio Maceo*. Cerámica.
44 x 31 x 38 cm. Colección del Museo Orgánico de Romerillo, La Habana

sea, que realmente había un fervor. Y sobre todo venía mucha gente de provincia interesada. Recuerdo a la gente de Santiago de Cuba, a Ferrer Cabello, a Enrique Yai, que después vino para La Habana. Ellos estaban deseosos por trabajar y por vincularse; también a los grabadores, nucleados alrededor de la figura de Carmelo González. Realmente fue una época esplendorosa. Te puedo asegurar que la política que implantó la Doctora Vicentina Antuña fue de una gran convocatoria y participación y, por supuesto, hay que tener en cuenta la calidad de las obras y los artistas. Tuve la posibilidad de conocer a mucha gente allí, que incluso había permanecido apartada o no había querido tener una participación activa durante la dictadura. O que no se les llamaba para trabajar y que empezó entonces a interesarse en participar. O sea, fue un momento muy importante, propiciado por la manera en la que se empezó a organizar el trabajo de la cultura... Recuerdo también a Abela, que fue a trabajar con Vicentina, para todos los temas relacionados con los pintores. En realidad, había gente de muchísimo nivel. Los artistas más importantes fueron rápidamente a trabajar con Vicentina.

¿Puedes mencionarme otros escultores conocidos de la época que se vincularon al trabajo con Vicentina?

MR: De Santiago de Cuba vino René Valdés, que ya tenía una obra, el padre de la pintora Julia Valdés. Había sido compañero de estudio de Marta Arjona. También recuerdo a gente joven que empezaba en aquel momento a hacer esculturas, como Sergio Martínez, Estopiñán, Tomás Oliva...

¿Y Osneldo García?

MR: Nosotros le hicimos una exposición en el Palacio de Bellas Artes, pero él todavía estaba con su traje verde olivo, con responsabilidades dentro del ejército... Para el trabajo inicial del Museo se creó un patronato, en el que estaba la escultora Rita Longa. Rita fue una de esas escultoras que no trabajó durante

la etapa de la dictadura, pero ya era una personalidad reconocidísima dentro de la escultura cubana. Y un aspecto muy importante: la avalaba también el que fuera una de las primeras artistas que pensó la escultura como parte de un equipo artístico. O sea, ella había trabajado con Eugenio Batista en varios proyectos y trabajó también con Ravenet, el pintor, y con Aquiles Maza, el arquitecto. Rita se vinculó desde esos primeros momentos del proyecto cultural de la Revolución.

Algunos que eran profesores de la escuela, como Ramos Blanco, Gelabert, fueron también artistas que comenzaron a trabajar –organizando las esculturas de Salón– con el Museo Nacional de Bellas Artes y el Departamento de Cultura. Lo que se hacía más bien eran proyectos expositivos, aunque había escultores que ya habían hecho cosas, y habían ubicado en exteriores sus piezas. Por ejemplo, Estopiñan o Lozano, que tenía una pieza al frente de la Sala Covarrubias. Muy poca gente sabe que esa pieza, que todavía está allí, es de Lozano. Son de las pocas piezas que existen. Está el mural maravilloso, que también existe allí, de Raúl Martínez, con elementos de cerámica. Todo eso se hizo en esa etapa. Después se ubicó una escultura de Osneldo, a finales de los años 70, que desgraciadamente ya no existe.

Sergio Martínez Sopeña. *Pareja de venados*. 1974. Alambrón y base de madera. 40 x 17 x 31 cm. Colección del Museo Orgánico de Romerillo

¿Quiere decir que en la escultura de los años 60 la prioridad fueron los proyectos expositivos? ¿Y cuándo se comienza a potenciar la escultura ambiental?

MR: En esa época existía un fervor patriótico increíble y existía un déficit de las esculturas conmemorativas. En realidad habían sucedido hechos importantísimos durante las guerras de independencia, había acontecimientos de guerra y personajes importantes que no tenían una escultura. Excepto las grandes alegorías que se hicieron a Máximo Gómez, Calixto García por escultores extranjeros, había otras grandes figuras que no tenían todavía una representación. Sobre todo en lo referido a los hechos de guerra. Empezó después a haber una aspiración popular para hacer este tipo de trabajo en sitios importantes, de trascendencia histórica, cosas que se recordaran. En esa época fue cuando se hizo la tarja de 23 y 12: una obra que surgió a través de una legítima aspiración del pueblo para que se hiciera un homenaje a la declaración del carácter socialista de la Revolución cubana. O sea, inicialmente hubo una aspiración que fue acogida por la oficialidad, pero que partió de una aspiración popular, para que se recordara en primer lugar lo conmemorativo, lo que había pasado de trascedente en la historia pasada y, también, en los acontecimientos recientes de la guerra de liberación. Las esculturas de tipo ambiental se comenzaron a realizar un poco después y se empezaron a hacer también algunos simposios. Mientras yo dirigía el Departamento de Artes Plásticas, durante la década del 60 organizamos en Nuevitas un simposio importantísimo donde participaron artistas de todo el

país. Recuerdo que allí estaban Tomás Oliva, Rita Longa, Agustín Drake y Juanito Hernández. De aquí de La Habana estaba Armando Fernández. Y fueron todas obras ambientales que se ubicaron en diferentes lugares de ese territorio. Casi todas fueron hechas en metal. De ahí se empiezan entonces a hacer algunas otras cosas. Por ejemplo, Tomás Oliva y el gallego José Antonio Díaz Peláez hicieron una escultura conmemorativa de la crisis de octubre, que todavía se encuentra en el anillo del puerto.

¿Qué otros eventos nacionales pudieras mencionar que hayan sido cruciales para el desarrollo posterior de la escultura cubana?

MR: Aunque se siguieron haciendo exposiciones en las galerías, hubo una etapa de depresión en el trabajo artístico en general, que va desde el año 71 hasta la llegada de Armando Hart como Ministro de Cultura. Ese fue un período difícil en el que no se hicieron, que yo recuerde, esculturas de gran formato en el país. Realmente fue con la llegada de Armando Hart que ese trabajo con la escultura se revitalizó. Pienso que la persona que tuvo un mejor entendimiento del trabajo cultural fue Armando Hart y, entre otras cosas, porque se asesoró debidamente. Como hizo la propia Vicentina en un inicio, se nucleó de mucha gente preparada que lo ayudó a pensar. Pero él también tenía sus ideas muy claras. Creo, además, que uno de los valores tremendos de Hart es que pensó en un Ministerio de Cultura para un país subdesarrollado y que, a pesar de la ayuda que recibíamos del campo socialista, se preocupó para que no copiáramos los modelos y las concepciones de los ministerios de esos países. Él le dio a eso un diseño completamente distinto, contemporáneo y realmente independiente. Yo, que he tenido la posibilidad de viajar, de visitar o vivir en otros países de América Latina, te puedo asegurar que no he conocido una persona que haya tenido una idea tan coherente acerca de la concepción de un Ministerio de Cultura como el nuestro. Y todo eso contribuyó para que pudiéramos empezar a hacer muchísimas cosas en el área de las artes plásticas y, en particular, el de la escultura.

Con Hart al frente del Ministerio surgió el Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA). Todavía se seguía pen-

Tomás Oliva. *Perro*. 1956. Bronce. 40 x 17 x 8 cm.
Colección privada, La Habana

sando que faltaban muchas cosas, conmemorativas, que no se habían hecho, las cuales tenían que ver con la historia de Cuba. Pensábamos en las plazas de la Revolución, lugares para convocar al pueblo en fechas determinadas, casi siempre de carácter patriótico, y esas plazas no existían. Solo teníamos la de La Habana que, como se sabe, no se terminó tampoco en el sentido específico del área de reunión. Pero en otras provincias no existían, se hacían reuniones en sitios coyunturales. Se comenzó a pensar entonces en cómo asumir la construcción de esos sitios y fue cuando se creó CODEMA y Hart decidió poner a Rita Longa al frente de esa institución. Rita estaba en plenitud de su trabajo escultórico. Ella era una mujer muy llena de fuerza y energía. Era una persona con muy buenas relaciones sociales en todo el país, la gente la conocía mucho. Junto a Rita como presidenta de la CODEMA también estaban otras personas con una gran preparación. Por ejemplo, formaban parte de CODEMA un número grande de arquitectos. Siempre con el principio de que cualquier tipo de escultura, su ubicación en el ambiente –teniendo en cuenta las características del sitio urbanístico donde se iba a ubi-

Sin título, 1957. Colección Florencio Gelabert. La Habana. (Foto cortesia de Estudio Gelabert)

Tomás Oliva. *Cocos*. 1990. Hierro. Aproximadamente 2 metros de alto. Colección privada, Miami, Estados Unidos

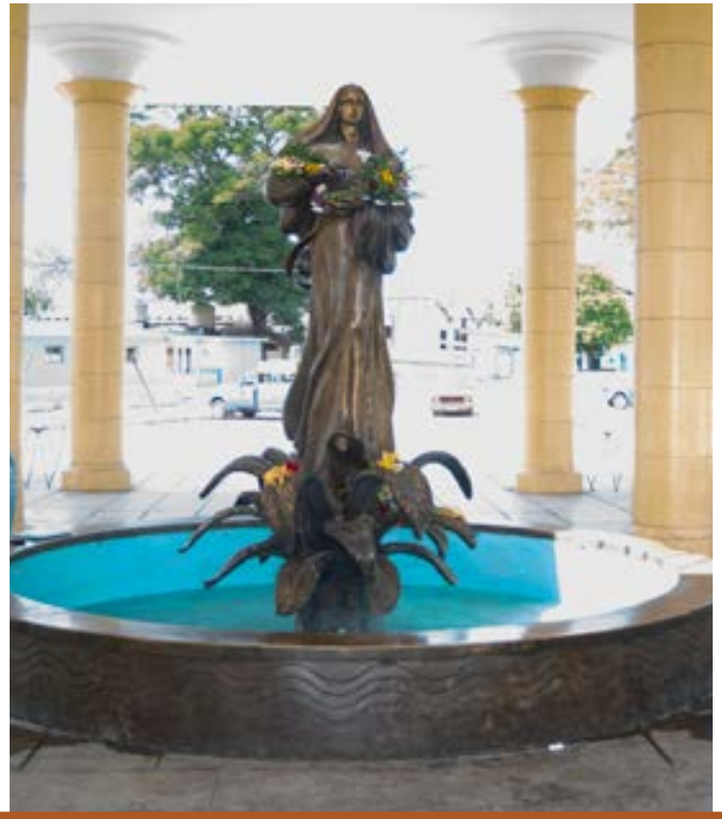
car– tenía que trabajarse con arquitectos, ingenieros, en fin, con la creación de equipos interdisciplinarios. Allí estuvieron desde el principio Mario Coyula y Emilio Escobar, también arquitectos jóvenes recién graduados. Estuvo Quintana, el gran ingeniero Max Isoba y, por supuesto, había representaciones del Instituto de Historia de Cuba, del propio Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR). Teniendo en cuenta que algunas cosas tenían que ver con sitios y hechos militares, había un representante allí también. Y sobre todo había críticos de arte. Estaba la Doctora Rosario Novoa en representación de la Universidad de La Habana. La Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) tuvo también su representación.

¿Puede hablarse de una influencia internacional en las concepciones de la escultura cubana, como sucedió en el grabado o la pintura, en ese lapso de tiempo que va del 60 al 70?

MR: Casi toda la generación de escultores que se había graduado en las escuelas de arte, empieza a trabajar en CODEMA. Y muchos habían ido a hacer estudios en las grandes academias de los países socialistas, algunos se habían dejado influir un poco por las formas expresivas de aquellos lugares. Pero lo que sí te puedo decir es que habían aprendido a hacer esculturas. Desde el punto de vista técnico, es increíble la formación de calidad que se recibía en esas escuelas. Esos escultores llegaron aquí con la capacidad de hacer cualquier tipo de obra escultórica y de solucionar la dificultad que se presentara desde el punto de vista técnico. Algunos empezaron a realizar algunas cosas figurativas. Por ejemplo, recuerdo que otra de las premisas de CODEMA fue la de los concursos. Había una solicitud para hacer una obra determinada para un lugar y se convocaba a un concurso para tener una o dos posibilidades de elegir. Y me acuerdo que una de las primeras cosas que se hicieron fue un Antonio Maceo para una de las escuelas interarmas. Y quien se ganó ese concurso fue Quintanilla con una escultura figurativa, bien hecha, con una prestancia.

Otros escultores empezaron a hacer obras con más libertad. Por ejemplo, tuvimos el caso curioso del equipo interdisciplinario que hizo la Plaza de Guantánamo. Estuvo Rómulo Fernández, el arquitecto; José Villa como escultor; Enrique Angulo como escultor; Ernes-

Rita Longa. *Forma, espacio, luz*. 1950-1953. Mármol Blanco. Museo Nacional de Bellas Artes



Rita Longa. *Virgen del Camino*. San Miguel del Padrón, La Habana

Osneldo García. *Sexo de verano*. 2002. Forja en metal

Imagen exterior e interior de la Sede de CODEMA en El Vedado

to García Peña como pintor, y Lázaro Enríquez como diseñador. Trabajaron también unos ingenieros muy buenos de Santiago de Cuba. En el diseño aparecen estas líneas abstractas que ya desarrollaba José Villa. Pero a veces, cuando se hacen cosas de ese volumen, en las que están involucrados presupuestos económicos altísimos, de millones, tú tienes que oír también las opiniones del que te encarga la obra. Por tal motivo era muy importante que, de alguna manera, apareciera algún elemento figurativo, y por eso es que entonces los otros dos elementos los trabaja Enrique Angulo. Pero, aun así, las formas de Enrique parten de las piezas que diseñaron los otros escultores. Creo que fue una solución armónica, una solución valedera para dar respuestas a las concepciones del encargo. Toda esta gente joven, y no tan joven, como Osneldo, Quintanilla, Lescay, Villa, Angulo, empezó a vincularse a esos proyectos de trabajo artístico y tenían el conocimiento suficiente para hacerlo. Se lograron hacer algunas cosas con bastante dignidad. Ya se veían otras concepciones y elementos abstractos dentro de la perspectiva conmemorativa, sin desvirtuar el hecho conmemorativo que se quería recordar... En Santiago de Cuba trabajaron Valdés Cedeño, Luis Mariano Frómeta, el propio Lescay que comenzó a hacer cosas pequeñas hasta que después hizo la Plaza de la Revolución de

Kcho. *Mi paz y mi camino*. 2019. Acero corten. 11 botes de acero y 1 tubo de acero. 380 x 450 x 690 cm

Santiago de Cuba. Algo que yo creo que fue muy importante es que, trabajando en estos proyectos, se logró la integración de muchos artistas.

Hay varios escultores cubanos que en ese período participaron en eventos internacionales, pero más bien han sido como simposios, sobre todo para escultores ambientales. Podría mencionar, por ejemplo, que Delarra en la década del 70 hizo trabajos con Salinas como arquitecto, hicieron una escultura de Martí para una de las grandes ciudades de México...

¿Cómo valoras, comparativamente, la circunstancia en la que se desenvolvió la escultura cubana en los 60, 70 y 80, y en la que se inserta en la actualidad?

MR: Primero, para fortuna de la cultura cubana, el arte cubano se ha desarrollado extraordinariamente. No es lo mismo lo que nosotros comenzamos a hacer en la década del 60, cuando no había escuelas de arte, cuando no existía esa cantidad que hay hoy de artistas talentosos, que tienen otras posibilidades de conocimiento... Pero sí te puedo decir que, en aquellos años, CODEMA tenía mucha más presencia. Por no decir más poder, que el que tiene hoy. Pero tam-

(Obra en primer plano) Kcho. *Estoy dentro de ti*. De la serie *Bola de churre*. 2019. Acero corten. Unos 23 botes. Dimensiones variables

bién estoy consciente que Norma Rodríguez Derivet, la actual presidenta del Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), está haciendo por recuperar ese protagonismo. Yo también siempre he apoyado al actual presidente de CODEMA, Tomás Lara. Recuerdo que cuando yo era presidenta de las Artes Plásticas, convencí a Lara para que fuera a trabajar con Rita porque me iba para México a trabajar. CODEMA llegó a estar en un período determinado sin apoyo ninguno. Incluso, el decreto que se concibió, el 129 del año 85, el que le dio nacimiento de manera oficial a CODEMA, hoy en día ese decreto fue revisado y en esa revisión se le quitó poder a la institución.

Antes, por ejemplo, llegaba alguna solicitud de proyecto escultórico de parte del Ministerio de Cultura o del CNAP, y CODEMA decidía las condiciones del trabajo, cómo asumir la producción, si invitaba a varios artistas o a uno solo... Solo se trataba de comunicar las decisiones al Ministro de Cultura. El Ministro de Cultura, Armando Hart, siempre estaba en vínculo con CODEMA. Rita Longa tenía mucha reputación frente a Hart y en toda Cuba. Ella llegaba a las oficinas del Partido Provincial de cualquier zona del país

y le prestaban mucha atención. A veces las secretarias le decían que los jefes no iban a poder recibirla porque estaban reunidos. Y ella llegaba hasta la oficina y les tocaba a la puerta con el bastón. Cuando abrían, ella les decía a boca de jarro: "lo vine a ver a usted", y enseguida la hacían pasar, la gente se quedaba asombrada. Ella tenía mucho poder. Te puedo asegurar que en esa etapa había dos artistas plásticos de mucha influencia: Rita Longa y René Portocarrero. La gente los identificaba. Rita iba en su carro y desde la guagua podían llamarla con su nombre. Igual podía pasarle a Portocarrero. Rita se sentía respaldaba. Hart le decía: "oye, me enteré que le entraste a bastonazo a la puerta de tal dirigente". Él era el primero que se reía con esas actitudes suyas. Eran otros tiempos.

Kcho. *El salto*. 2019. Acero corten. Botes en forma de arco. 250 x 620 x 230 cm (cada uno)

(Obra al fondo) Kcho. *La nueva puerta*. 2019. 3 botes y una propela. Dimensiones variables

A Hart le interesaba mucho el trabajo de la escultura, siempre estaba haciéndole preguntas a Rita: ¿cómo conseguiste tal material?, ¿cómo hiciste tal proyecto?, ¿quién te apoyó?, ¿de dónde podemos sacar el mármol si las canteras no están funcionando?, ¿qué transporte tú crees que hace falta para mover eso? Rita siempre estuvo a pie de obra y sabía mucho. Ella era toda una aristócrata, pero siempre estuvo a pie de obra en sus esculturas. Hay una foto famosa de Rita haciendo la escultura de la Virgen del Camino; vestida, así como de Christian Dior, con las uñas largas, la boca pintada de rojo y el pañuelo en la cabeza. Era espectacular. No sé qué habrán pensado los vecinos de aquella zona cuando la vieron por primera vez... Me acuerdo también cuando Rita hizo el gallo de Morón y Hart fue a visitarla a la obra. Le hizo muchísimas preguntas: ¿dónde se fundió la obra?, ¿quién la fundió? Y tenía una persona al lado de él que iba anotando todas las respuestas. Y así hacía con casi todos los artistas. Te puedo confesar que yo no suelo admirarme mucho de la gente, pero a Armando Hart sí lo admiré muchísimo. Porque vi a una persona dispuesta a dirigir la cultura y a hacerlo bien. Tuvo un pensamiento moderno.

Se ha ampliado el diapasón de los creadores que hacen escultura. Hay mucha más gente vinculada a la manifestación. A veces tú vez la obra de un artista contemporáneo cubano y lo que está haciendo más bien es una escultura de Salón. Hay pocos encargos de esculturas importantes a nivel de ciudad, lo mismo conmemorativa que ambiental. Yo sé que las condiciones económicas son muy difíciles, pero no las hay. Se hacen barrios nuevos. Ahora mismo estamos arreglando muchas calles y edificaciones por el 500 Aniversario de La Habana. Sería el momento oportuno para ubicar en la ciudad un grupo importante de escul-

turas contemporáneas. Eusebio es quien a veces ubica esculturas en los espacios de La Habana Vieja: de Sosabravo, Fabelo, Pedro Pablo Oliva, pero son obras pequeñas. Realmente la posibilidad de hacer cosas a gran escala no existe. Ahora mismo CODEMA está recibiendo más apoyo del Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Tenemos un proyecto muy interesante en Camagüey. Esa ciudad está ubicando dos esculturas contemporáneas importantes, de grandes dimensiones, en su Centro Histórico: una de Roberto Estrada y otra de José Villa.

Creo que cuando empezó el desarrollo turístico, cuando el Período Especial comenzó, y Cuba se dio cuenta que el turismo podía ser importante para el desarrollo económico, nosotros tuvimos la posibilidad de hacer algunas cosas. De hecho, fueron hechas algunas cosas importantes en hoteles de Camagüey, de aquí de La Habana. Tú vas por el Hotel Neptuno y desde la calle ves la escultura de la figura mitológica, decorativa, pero de grandes dimensiones. Fueron realizadas muchas obras para los vestíbulos de los hoteles. Nosotros hicimos cosas preciosas cuando se hizo el Hotel Cohíba. En los hoteles de los cayos trabajaron muchísimo los artistas. Fue una experiencia muy importante, no solamente para la escultura, sino para las artes plásticas en general, porque se ubicaban también murales cerámicos, pintados. A un ritmo acelerado fueron hechas muchas cosas preciosas en sistemas hoteleros de Varadero. Ahí trabajó todo el mundo y logramos cosas muy buenas desde el punto de vista ambiental. Pienso que ayudamos al desarrollo turístico con esos proyectos. También en las habitaciones se ubicaron obras bidimensionales –grabados, dibujos– y además los artistas plásticos tuvieron la posibilidad de tener un desenvolvimiento económico en un momento muy difícil. Estoy hablando de los años 91, 92 y 93. Muchas de esas cosas hoy día no existen porque los hoteles han sido contratados por otras empresas hoteleras que han hecho cambios. Por ejemplo, en el hotel Cohíba, que queda en la calle Paseo, había un mural cerámico maravilloso –de Reyna María Valdés– en el comedor, de unas maderas cubanas, con elementos aborígenes. Preciosa obra... Pero eso se desmontó y allí hicieron otra cosa nueva. El propio Lara tenía una escultura muy importante allí y también se desmontó. Algunas de esas piezas,

David Placeres. Simposio Montebarreto. Ensemblaje de piedra y metal. 300 cm

incluso, se las han devuelto a los artistas. Lara y Reyna María pudieron recuperar sus piezas, pero otras no se sabe a dónde fueron a parar. Pero se hicieron cosas muy buenas. En todo el cayerío fueron colocadas obras también. En ello trabajó muchísimo Fernando Pérez O'Reilly, el arquitecto, penosamente desaparecido, y por desgracia, antes de tiempo. Trabajó Camilo Cartello, otro arquitecto; José Manuel Villa, un diseñador también fallecido ya. Durante años, mañana, tarde y noche, trabajamos un equipo de gente para sacar eso adelante. De eso se ha escrito muy poco. Hoy en día los hoteles se hacen y ya vienen con diseños que no están hechos por artistas cubanos. No quiero con ello juzgar la calidad de esos artistas, pero el talento de los artistas plásticos cubanos no se está utilizando. En ninguno de esos hoteles que se han inaugurado últimamente hay obras de escultores cubanos. Recuerdo cuando Eusebio Leal hizo en el Centro Histórico el célebre hotel Raquel: los vitrales los hizo Rosa María de la Terga, y toda la decoración está hecha por artistas cubanos. Pero hoy si vas al hotel Manzana, o si vas al Packard, aunque hay soluciones arquitectónicas interesantes, nosotros no hemos tenido nada que ver con eso. Y yo me pregunto: bueno, ¿y cuándo se hacen esas cosas no se podía insistir un poco en la utilización del talento nacional?

Eulises Niebla Pérez. Simposio Rita Longa. 2001. Mármol ensamblado. 600 cm

Guarionex Ferrer. Simposio Rita Longa. 2001. Acero laminado conformado

Pedro Pulido. Escultura banco. 2010. Mármol. 60 x 300 cm

René Negrín. Simposio Rita Longa. 2001. Mármol. 600 cm

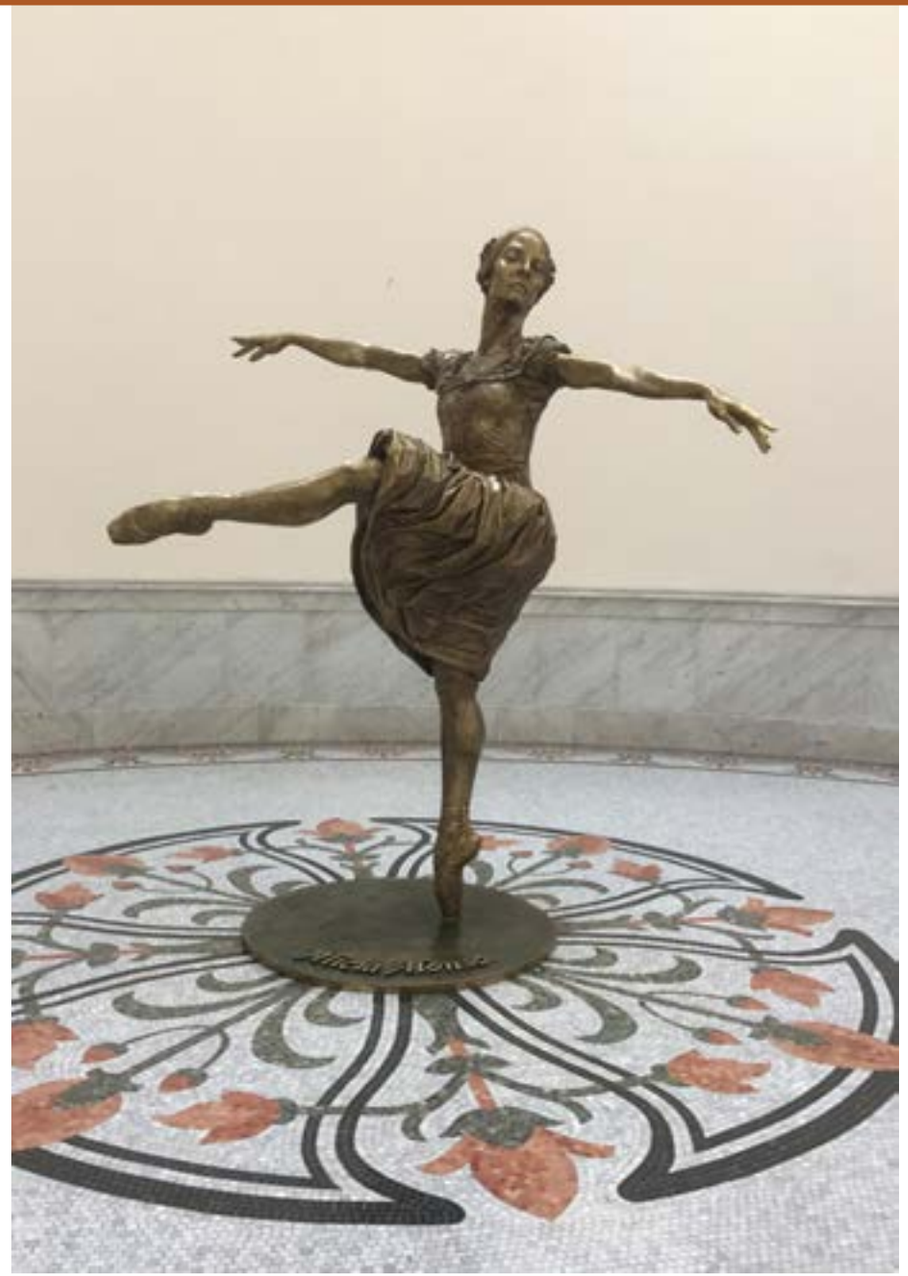
¿Tú sabes cómo comenzó la idea de que los artistas cubanos se encargaran de la ambientación de los hoteles? Cuando se fue a inaugurar del primero de los hoteles en Varadero se montó una habitación tipo, con muebles cubanos. Me refiero a la década de los 90, en pleno Período Especial. Hasta allá fue Fidel Castro a inspeccionar. En esa habitación había un grabado de una aldea española, porque era un negocio con unos españoles. Y Fidel dijo que si la habitación estaba en Cuba había que mostrar imágenes cubanas. Y así fue cómo nosotros empezamos a producir los grabados para esos centros turísticos. Fernando Pérez O'Reilly pensaba, por ejemplo, que en Varadero el turista debe disfrutar del sol, el mar, pero el día que llueve, hace mal tiempo y oleaje, ¿qué hace el turista, en qué se puede interesar? Entonces contratamos a un hombre que hacía plumillas, miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y Fernando le mandó a hacer reproducciones de todas las casas antiguas de Varadero y eso fue lo que se puso. Y la gente se maravillaba con esas vistas. Los dibujos servían como promoción del poblado, los instaba a salir a la calle y constatar los valores arquitectónicos de esas viviendas. Cuando hicimos los primeros hoteles de Cayo Coco, lo que pusimos en las paredes fueron también imágenes de los lugares más interesantes de Morón, para que la gente conociera lo que había alrededor de ellos, el contexto en el que estaban insertados... Se trataba de un concepto cultural distinto. Hoy en día eso no es así. ◆

JOSÉ VILLA SOBERÓN

Por David Mateo

¿En qué contexto específico se da a conocer tu obra escultórica y sobre qué presupuestos técnicos y conceptuales se sostuvo esa inserción?

JV: Yo regresé de estudiar en Checoslovaquia en el año 76. Inmediatamente me puse a trabajar como escultor y profesor en el Instituto Superior de Arte (ISA). Sin embargo, pienso que mi obra empieza a funcionar y a darse a conocer dentro de la escultura monumentaria. Tuve la suerte de ganar dos concursos: uno en el año 79 y el otro, probablemente, en el año 80. En uno de esos concursos trabajé con el arquitecto Rómulo Fernández y el tema era "El Che y los niños". Había que hacer una escultura para el Palacio de Pioneros, donde se estaban ubicando un grupo amplio de esculturas. Ahí estaban trabajando también Osneldo García, Sergio Martínez. Varios escultores. Creo que esa fue mi primera obra de presentación. Inmediatamente, sin haber concluido esa obra, me vino a buscar el arquitecto Mario Coyula, y en ese lapso de tiempo trabajé con él en el Mausoleo 13 de marzo, que está en el Cementerio de Colón. En el proyecto se incluyó un grupo de banderas de acero inoxidable. Esas fueron las dos primeras obras que me sirvieron para presentarme en el mundo de la escultura y obtener un mínimo de reconocimiento. Y claro que fue difícil. Para la gente joven se hace siempre difícil lograr una inserción y, sobre todo, alcanzar un reconocimiento. Era complejo por muchas razones, porque en ese momento ese tipo



Alicia Alonso. 2018.
Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso. Bronce

de escultura no era lo suficientemente estimulada: tal vez ahora tampoco. No era reconocida como una expresión artística importante. Era, además, una etapa llena de prejuicios. Todavía era fuerte la influencia de la escultura de los países socialistas, y cuando uno quería hacer una escultura, pues se esperaba que la escultura que se debía hacer fuera una escultura del Realismo socialista, esa en la que aparecía un obrero con un machete en la mano.

Cuando vine de Praga me gustaba hacer el tipo de obra que he venido haciendo desde el año 2000: esa que recrea el tipo de personaje escultórico integrado a un determinado entorno. La que no tuviera esa estructura clásica de la monumentaria sobre un pedestal o en una posición decimonónica, de héroe, sino que fuera una figura con una propuesta devuelta al paisaje: una escultura viva.

¿Y tenías algún artista paradigmático de ese tipo de escultura?

JV: A mí siempre me gustó mucho un escultor del pop que se llamaba George Segal. Las esculturas humanas que él hacía con cierta movilidad –un grupo de personas sentadas, una señora con un carrito entrando al supermercado– y cosas así... Me gustaba ese tipo de escultura. Pero asumirla con otro lenguaje, el de la escultura tradicional, realizada en bronce, porque tenía que soportar el exterior, el mantener ese principio de la figura insertada en lo cotidiano. Recuerdo que mi primera experiencia fue un fracaso rotundo. Hubo una rectora en el ISA, que procedía de la Universidad de La Habana, que quería en el año 79 hacerle un monumento a José Antonio Echeverría, y yo le hice la propuesta de una figura bajando la escalinata. Me dio una planchada muy fuerte. Me hizo creer que aquello era casi irrespetuoso, demasiado atrevido. No estaba correcto para ella poner a José Antonio –sin un pedestal, como todos los demás héroes– en un espacio por donde caminaba todo el mundo. Para mí ese fue un golpe brutal. Me hizo reconsiderar muchas cosas y me hizo, creo que afortunadamente, empezar a reconsiderar la escultura desde otro punto de vista: evadir ese tipo de cliente, que podía tener una mentalidad hermética, cerrada. Por eso hice la obra del Che y los niños, la del homenaje al 13 de Marzo, y por ahí me introduje en una escultura con la que todavía hoy me siento mucho más

Anillo. 2019. Acero corten

identificado que con la escultura abstracta, geométrica.

A partir de estos dos proyectos tuve una vinculación más comprometida con la historia de la escultura ambiental o monumental. A mí eso es lo que más me gusta, porque me parece que ese es el espacio más natural para la escultura. Más que verla en un salón de exposiciones, en un museo, el espacio urbano (de la ciudad) se muestra en vínculo orgánico con la escultura. Comenzó entonces un trabajo más intenso en los simposios de escultura. Participé en el primer simposio de escultura que se hizo en Cuba, en Varadero, e hice muchas obras de ese tipo durante muchos años en varios lugares del país. Te hablo de la década del 80 y quizás un poco al principio de los 90.

El país cambió a partir de la década del 90 y esas posibilidades que había para el trabajo con la escultura monumentaria disminuyeron considerablemente. Comencé a ambicionar entonces esa idea de hacer escultura para todos los entornos: no solo el ambiental. Quizás esa situación de crisis limitó bastante mi acumulación de experiencia en el ámbito de la escultura monumental... A partir del 2000 fue que empecé a reconsiderar mi obra y a tener mis primeras exposiciones personales en galerías o salones.

¿En la década de los 80, cuando comenzaste a realizar ese tipo de escultura monumentaria, tuviste que enfrentarte a nuevos conocimientos técnicos, al aprendizaje del trabajo con nuevos materiales y recursos, o ya tenías una experiencia adquirida al respecto?

JV: En la medida que me ha interesado esa propuesta artística, ubicada en un entorno urbano, he tenido que tener en cuenta el hecho de que la obra debe sobrevivir en el sitio emplazado. Aunque puede haber muchas obras realizadas con carácter efímero, pero ese no era mi caso. Mi voluntad era siempre hacer una propuesta perdurable. Yo venía con una formación buena. Esas Academias de Europa del Este daban una excelente formación para la escultura de mármol,

Aurora. 2018. Acero corten

de bronce, que eran los materiales clásicos. Cuando llegué a Cuba eso también tuve que reconsiderarlo, porque no había una práctica y era extremadamente caro –como propuesta artística– la posibilidad de fundir en bronce. Todavía hoy lo es. Y tiene muchas limitaciones. En aquella época, en la década del 80, era en extremo difícil fundir en bronce. Casi ningún escultor pudo fundir en bronce en ese período. Ahí comencé a considerar algo, que todavía me parece muy acertado, y es que la escultura contemporánea se planteaba desde materiales nuevos y que tenía una tecnología diferente. Los mármoles tenían ahora una manera diferente de poder manipularse. El acero inoxidable, que es un material que siempre me ha gustado, también podía trabajarse desde otro punto de vista. Tiene una tecnología particular, diferente, y empecé a formarme –de alguna manera– en la concepción de que el lenguaje de la escultura tuviera que ver más con materiales contemporáneos: como el acero inoxidable.

El tema de los materiales en Cuba, para el escultor, o para cualquier artista, es un tema verdaderamente frustrante. Yo aprendí, de los viejos profesores míos

de la Escuela Nacional de Arte (ENA), y creo que así he tratado de trasladárselo a todos los que han sido mis estudiantes en el ISA: el creador cubano tiene que tener una estrategia muy diferente a los creadores de otras partes del mundo. A lo mejor a un joven artista en España se le ocurre trabajar con un determinado material y sabe que lo tiene a su alcance: lo único que necesita es el dinero para adquirirlo. En Cuba no solo se necesita el dinero, sino que se genera un nivel de complejidad infinito para poder adquirirlo. Por eso la preocupación de los creadores cubanos ha sido: con lo que yo tengo, con lo que yo puedo resolver, qué cosa puedo hacer, que es un poco invertir el orden de los procedimientos. Aquí nosotros no tenemos ni electrodos para soldar. Los recursos nos llegan de manera un poco ortodoxa. Y claro que sí, que el tema material pesa mucho sobre todos los creadores, pero sobre los escultores más que ninguno.

Pero pienso que tú has sido un artista que ha sabido mantener una actitud conciliadora, funcional, con esa crisis material de la escultura...

JV: Yo voy desechando o acomodando ideas, en función de las necesidades materiales, de la austeridad a la que me enfrento...

¿Cuánto han variado hoy día esos conceptos y procedimientos técnicos con los que comenzaste tu carrera como escultor?

JV: Yo creo que han variado bastante. Me creo ahora un artista con una visión un poco más madura. Cuando uno es joven está desesperado porque las ideas que uno tiene se puedan realizar. Ahora me siento un poco más seguro para concebir ideas que objetivamente se puedan hacer. Y en realidad el arte ha cambiado mucho. Me gradué, como ya te dije, en el año 76, y en estos años el arte en el mundo ha cambiado y en Cuba también. También siento que yo he evolucionado mucho con el tiempo.

¿Qué eventos nacionales e internacionales han sido cruciales para el reconocimiento de tu obra escultórica?

JV: Verás, si buscas en mi biografía, que he participado en muchos eventos internacionales, simposios internacionales, que fueron una especie de solución, que lo son todavía –aunque ya yo casi no participo– para que los escultores vayan a alguna parte del mundo con recursos para realizar sus obras. Esas participaciones enriquecieron mucho mi experiencia como artista. No solamente me permitieron conocer lugares interesantes, también realizar obras en momentos en los que aquí durante la década del 90 no había casi nada: ni en oportunidad ni en recursos. Me permitió además hacer mi obra, trabajar al lado de otros escultores, artistas de otros lugares. Y aprender mucho de ellos. Esa etapa de participación en eventos internacionales me ayudó mucho a concebir una escultura que tuviera que ver más con mis intereses artísticos.

He estado en muchos eventos, pero uno de los que mejor se organizan en América es el encuentro de escultura del Chapo, Argentina. Allí tuve la suerte de coger un premio, eso fue en el año 98. Participé en eventos en Canadá, México, Costa Rica, Brasil; pero también es-

Bonaparte. 2018.
Bronce. Córcega, Francia

tuve en otros importantísimos para la escultura en Alemania, Italia, España. Participé en un evento fabuloso en China, en el que asistieron muchos escultores y todos muy buenos. Para mí esa fue una lección interesantísima.

¿Pudiste comprobar en ellos que la escultura cubana está a niveles internacionales?

JV: Bueno, en algunos de esos eventos había algunos escultores de mucho renombre internacional, que nosotros no tenemos, pero sí tenemos una calidad artística para estar compartiendo con ellos. Somos pocos en realidad los escultores en Cuba. Este es un país más que nada de pintores. Y casi siempre son ellos los que prevalecen. Pero hay varios escultores de mi generación que tenemos una obra digna. También hay un grupo de escultores jóvenes que tienen una obra extremadamente interesante, con propuestas muy novedosas.

Casi todo el mundo reconoce tus aportaciones dentro de la pedagogía artística cubana. ¿Piensas que has podido hacer lo suficiente en ese campo dentro de la escultura?

JV: Hubo una época en la que estuve muy entregado a la pedagogía, que fue cuando fui Decano. Fue una época importante para el ISA. El ISA nació con un compromiso muy fuerte, con una concepción gestada por los exsoviéticos. Los primeros que ofrecieron los planes de estudio del ISA fueron los soviéticos. Se llamaba Plan B. Ellos estuvieron desde el año 76 hasta el 85, si mal no recuerdo. Pero eran ajenos a la realidad cubana, a los principios de una cultura que estaba tratando de actualizarse, de renovarse, de identificarse con nuevas corrientes. Me entregué bastante a la pedagogía y tuve mucha suerte. Me nombraron Decano y eso me permitió crear un espacio para trabajar junto a Flavio Garciandía, que fue la persona que más me ayudó en el ISA cuando era Decano. Se movió para el ISA un grupo de profesores que más nunca ha vuelto a tener el ISA. Empezó a trabajar en el ISA otra vez Bedia, Consuelo Castañeda... Era la época en la que Camnitzer venía cada cuatro o cinco meses a Cuba, y esos programas, que los denominamos Programas C, los hicimos prácticamente junto con Camnitzer en el ISA. Él aportó muchísimas ideas y concepciones a esos planes de estudios hechos por los propios profesores. Eso era absolutamente novedoso. A lo mejor te encuentras hoy con algún profesor que no esté de acuerdo con eso y que te diga que los planes de los soviéticos eran superiores.

Conocimiento. 2016. Acero inoxidable

Convergencia. 2015. Acero corten

Después me di cuenta que yo no tenía una vocación pedagógica tan marcada y que, más que nada, lo que me interesaba era hacer mi obra. Y empecé a tener una cierta distancia. Todavía sigo dando clases en el ISA, pero ya solamente a la gente que le interesa la escultura, a los profesores, a atender trabajos de diploma. No he tenido otra vez esa entrega.

Quiero decirte que los soviéticos, en la enseñanza del dibujo del natural, eran muy buenos profesores académicamen-

te hablando. En algunas cosas nunca logramos superarlos a ellos, sobre todo en cuestiones relacionadas con las metodologías para las técnicas del dibujo, la pintura. Y a mi juicio, esos fueron algunos aspectos importantes que se perdieron. Por eso yo digo que fue muy importante la llegada de Arturo Montoto al ISA, porque su presencia permitió durante un buen tiempo mantener, sobre todo en la enseñanza de la pintura, un nivel de conocimiento que ya hoy no se tiene. Es muy común encontrarse hoy día en la docencia gente que diga que para el arte contemporáneo no hace falta saber dibujar o pintar. Sin embargo, yo pienso todo lo contrario. Creo que la persona puede optar por las variantes de expresión que quiera, puede más nunca volver a dibujar, más nunca volver a pintar o modelar. Pero una escuela es una escuela. Una escuela es un espacio donde tú tienes que trasladar conocimientos. Conocimientos que se han ido acumulando a través de muchos años, no solo el conocimiento más reciente. Yo creo que ese es uno de los errores que tiene la escuela contemporánea cubana. Ha terminado subestimando, casi anulando, la formación integral del joven creador.

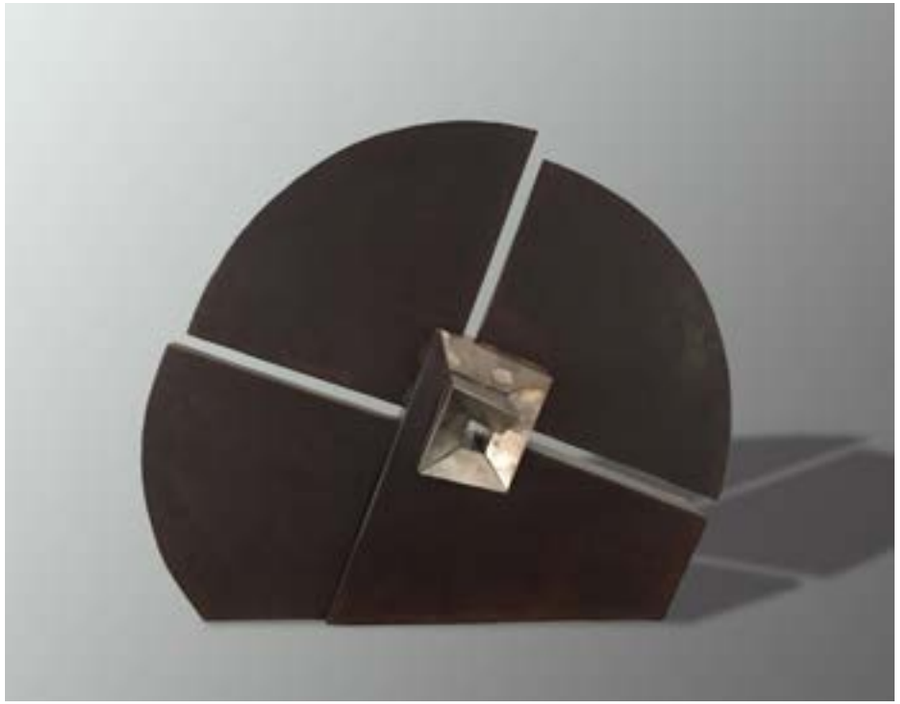
Nosotros hicimos mucho también en el campo de la enseñanza de la escultura. Yo creo que se actualizó, se puso en los mismos preceptos de intereses que podía tener la pintura. En ese momento el Departamento de Pintura iba más adelante en la Facultad, y cuando yo llegué a ser Decano pude acercar bastante el Departamento de Escultura al de Pintura. Esa generación de artistas de los 80 y los 90 no solo fue buena creativamente, sino que tuvo muy buena formación: esa es una de sus grandes virtudes. Tenían una preparación técnica suficiente para elegir después el camino de la creación. Creo que el ISA ya no está a esos niveles. En las propuestas de los jóvenes artistas se nota que ya no tienen una buena formación como creadores, en el oficio.

¿Y cómo valoras la situación de la escultura cubana actual?

JV: Yo la veo muy bien... Ha salido un grupo de jóvenes. Algunos ya no están con nosotros, que han renovado mucho el lenguaje de la escultura. Y no solo la han renovado, sino que la han puesto al nivel de otras propuestas artísticas del país. Ya hoy el problema de la escultura es diferente a como era en mi época. En mi época, y eso es a nivel internacional, la escultura se veía como un gremio. Al igual que estaba el gremio de los grabadores, de los pintores. Ya a partir del año 2000 esos gremios prácticamente no existen

El Maestro y su discípulo. 2018.
Fibra de vidrio patinada. Escuela Rafael María de Mendive. La Habana

en ningún lugar del mundo. Hay quien solo hace esculturas, pero hay quienes hacen escultura y pueden hacer un grabado, una pintura. Ya esas barreras se han ido difuminando mucho, sobre todo con la entrada de nuevos materiales para la escultura. La entrada de materiales más contemporáneos, más industriales, ha permitido el acceso a muchos creadores que no tienen que pensar solamente en fundir en bronce o hacer una escultura en mármol. Eso ha democratizado mucho la creación de la escultura. Ya hoy uno entra a uno de los Salones más importantes en Cuba, y muchas de las propuestas más interesantes que uno ve, son tridimensionales. Por lo tanto, son escultóricas.



Flor. 2017. Acero corten e inoxidable

García Márquez. 2017.
Bronce. Barranquilla Colombia

¿Eso no entra en emulación con otro medio como la instalación?

JV: Bueno, lo que se aprecia es la inmersión de un mundo en el otro. Yo siempre he sentido que la instalación ha sido la prolongación de la escultura en un nuevo espacio. Toda propuesta espacial es para mí casi una propuesta escultórica. La escultura asumida desde esas concepciones abiertas sobrevive. Y va a sobrevivir durante muchos años. Ahora se han disuelto las fronteras en el arte. Ahora es mucho más amplio y se intercambian unas cosas con otras.

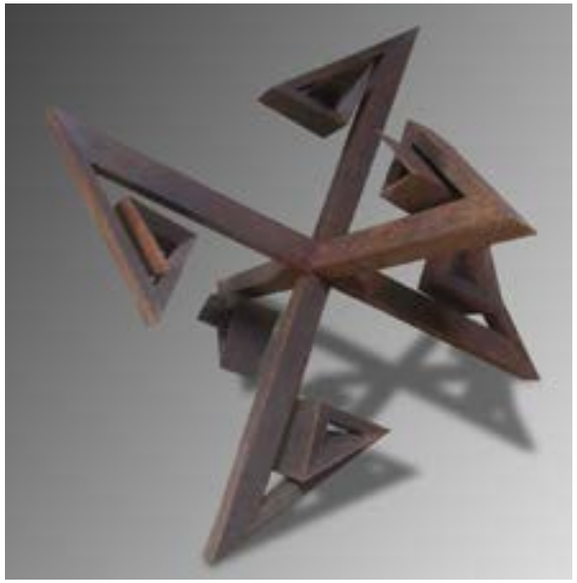
Ideal. 2017. Acero inoxidable

Lord Barry Bowen. Bronce. Belice

Tú eres uno de los escultores más populares en Cuba. La obra figurativa que has ubicado en distintas zonas del país, ese viejo anhelo artístico hecho realidad, ha contribuido mucho a eso. Me refiero a la figuración de Lennon, Benny Moré, el Caballero de París, Hemingway, la Madre Teresa de Calcuta, Mella, etc. ¿Disfrutas esa condición?, ¿no provoca en ti alguna clase de tensión o compromiso?

JV: Si soy el más conocido es porque los escultores cubanos no son muy conocidos. A lo mejor soy más conocido que los muchachos que tengo conmigo trabajando en el taller. He tenido la suerte de poder hacer una obra que va por dos caminos paralelos, que no considero contradictorios, aunque alguna gente sí. Durante un tiempo pensé mucho si era conveniente o no, y una vez, en el año 2000, salió el concurso de la escultura de John Lennon. Para mi generación fue muy importante el tema de Lennon y los Beatles, porque fue una de las conexiones culturales que más nos limitaron y aquello generó todo un trauma. Me sentía muy estimulado con el tema. Y se me ocurrió hacer lo que me hubiera gustado hacer cuando yo era joven, que lo hubiera hecho mucho mejor, para hacer justicia... Pero evidentemente los tiempos cambian. Eso que en un momento a alguien le parecía irrespetuoso, ahora tiene una larga cola de encargos. Aunque no todo me tienta hacerlo... Ese tipo de escultura me da mucho placer realizarla. Me sirve como un sostén seguro para toda mi obra, porque la obra abstracta a veces se puede vender y otras no. También está el inconveniente de la importación y la transportación. Ahora mismo tenemos a un coleccionista interesado en nuestras obras y no sabemos cómo hacérselas llegar, porque el país todavía tiene fuertes limitaciones con eso. Ese tipo de obra me libera de todos esos problemas. Y también me sirve para que la gente conozca mi trabajo y eso también me gusta. Pero eso no quiere decir que yo sea un actor de televisión o de cine, que vaya caminando por la calle y la gente me llame. En realidad, muy poca gente me conoce. Pero lo interesante de esa obra es que ella genera una interacción con un público que la obra normal de galería no genera... Eso de inventar leyendas, mitos, alrededor de algunas de las esculturas que he realizado en el país, como el Lennon o el Caballero de París, es bastante peculiar también. Esos acontecimientos fortuitos no tienen que ver con el escultor sino con la escultura. Todavía la figura humana en la escultura genera mucha influencia sobre el espectador común.

Ocaso. 2018.
Acero inoxidable



Seto. 2017.
Acero corten

escultura cubana. En España hay por lo menos dos coleccionistas de escultura cubana, y ya quisiera el Museo Nacional de Bellas Artes tener la mitad de las obras que ellos tienen.

¿En qué proyectos escultóricos estás actualmente involucrado?

JV: Tuve obras en una exposición algo reciente en el Museo Nacional de Bellas Artes, la colectiva que hicimos Lara, Consuegra y yo. Ahora nos han pedido a un grupo de artistas obras para el patio del Museo, que serán exhibidas durante la XIII Bienal de La Habana, que era un proyecto originalmente de Nelson Herrera Ysla y, ahora, lo está llevando Corina Matamoros. Estoy trabajando también en un personaje escultórico que es de lo más atractivo, que me han pedido los suizos.

¿Crees que hay un coleccionismo para la escultura cubana?

JV: Sí, hay un coleccionismo, pero no en Cuba sino en el extranjero. Hay un coleccionismo fuera y uno tiene que sortear muchos inconvenientes para poder entenderse con él. A veces puedo vender mis esculturas. Por supuesto, en unas épocas me va mejor que en otras. Hay dos o tres coleccionistas grandes de

Los suizos han promovido mucho a esa figura histórica, incluso le han dado dinero al director Fernando Pérez para que haga una película que se estrenará en Cuba. Se trata de una mujer suiza que llegó a Cuba en 1813, a ejercer la medicina en Baracoa. Es un personaje interesantísimo. Ella era esposa de un médico de las tropas de Napoleón. En la guerra matan al esposo, y ella siguió ejerciendo, con las ropas del marido, la profesión de médico. Cuando termina la campaña, matricula en La Sorbona, donde no permitían que las mujeres estudiaran medicina. Haciéndose pasar por hombre allí estudia. También se va a la campaña de Rusia con Napoleón y, a pesar de todas las bajas que sufrió el ejército de Napoleón, ella sobrevive. Participa luego en otras batallas. Y no sé por qué razón se traslada al Caribe y del Caribe viaja a Baracoa. En Baracoa revalida el título de cirugía. Y se convierte en un personaje controversial porque atendía a los negros, a los pobres. Siendo mujer se casa con otra mujer en Baracoa, la descubren y la condenan a 8 años. Cumplió 4 años y luego la deportan a Nueva Orleans. En la historia de la medicina aparecen dos norteamericanas como las primeras mujeres que ejercieron labores médicas, pero esa mujer suiza ejerció la medicina 45 años antes que ellas. Los suizos me han encomendado hacerle una escultura a esa mujer. Y el proyecto me tiene muy entusiasmado. ¿Cómo hacerle una escultura a un personaje así? ¿Lo haces de mujer, de hombre? No existen fotos ni documentación gráfica del personaje... Esos son los dilemas de la escultura tradicional que verdaderamente me entusiasman. ◆

TOMÁS LARA FRANQUIS

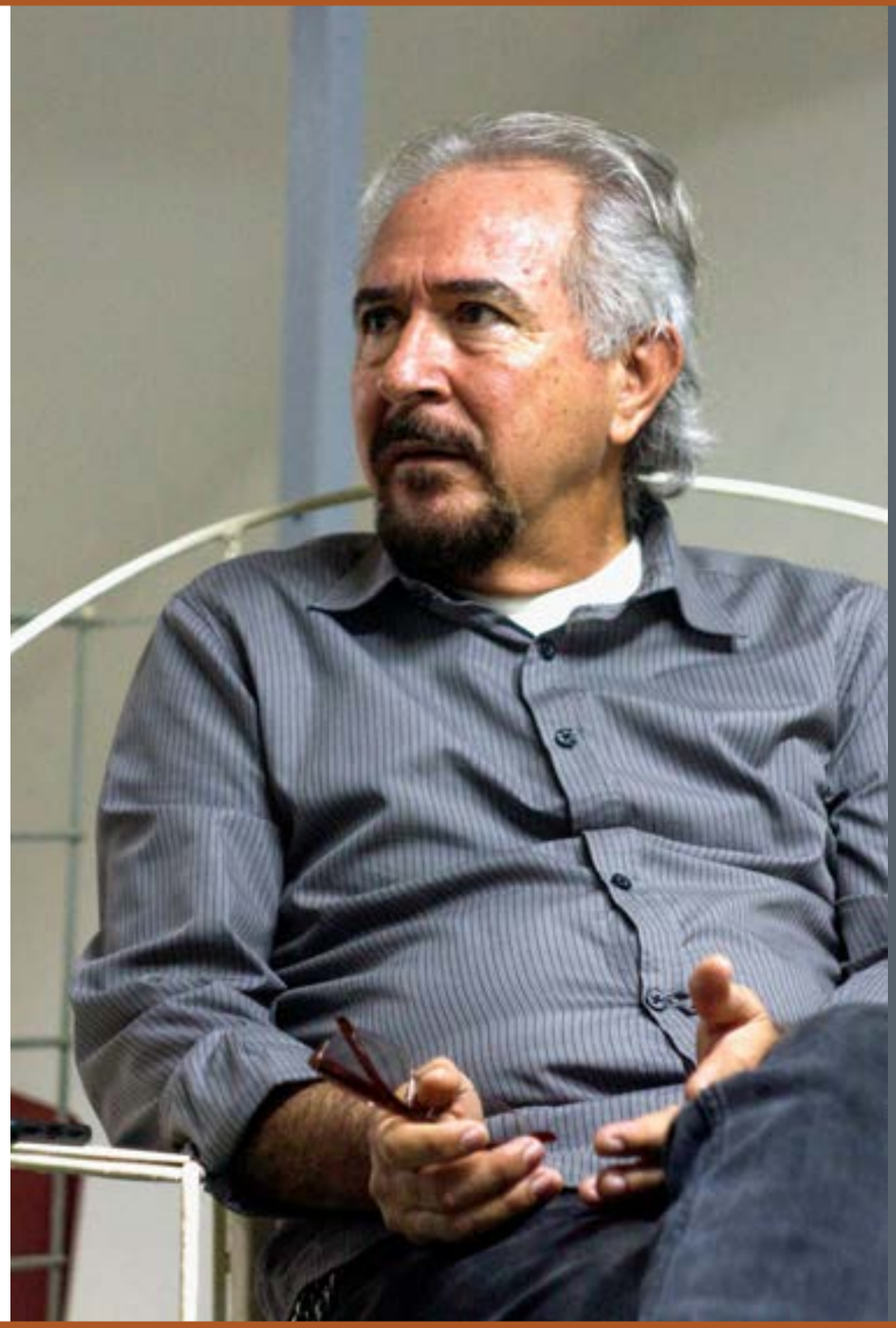
Por David Mateo y Claudia Placeres

¿En qué contexto específico se da a conocer tu obra escultórica y sobre qué presupuestos técnicos y conceptuales se sostuvo esa inserción?

TL: Mi irrupción en el mundo del Arte ocurre a finales de la década de los años 70. Específicamente en 1976, cuando culmino mis estudios en la Escuela San Alejandro e ingreso al Instituto Superior de Arte, lo que me concede el honor de ser fundador de la Universidad de las Artes en Cuba.

En los años 70 y 80 eran frecuentes los Salones y Concursos de Artes Plásticas en nuestro país. Estos ofrecían la posibilidad de dar a conocer la obra de los jóvenes creadores, de codearse con los maestros y alcanzar algún premio. Además de resultar un escaño promocional tenía una remuneración económica, aliciente significativo cuando prácticamente no era posible vender la obra artística por la inexistencia de instituciones y mecanismos comerciales en el país.

En este contexto comienzo a exponer mi obra escultórica. Obtengo una Mención en el Salón Provincial de Jóvenes Artistas en 1977, alcanzo el Premio del Salón de Esculturas en Madera –convocado por el Museo de Artes Decorativas en 1980– y como colofón obtengo el Premio del Salón de la Ciudad 85: el evento de mayor importancia entonces, que estuvo dedicado a la Escultura, y fuera convocado por el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño en 1985, lo cual



El salto del río Caguas. 2005.
Hormigón armado

Sin título. De la serie *Sujetadores*. 1997.
Aluminio, mármol y madera

Sujetador. 2004.
Acero laminado conformado.
Pieza emplazada en el Museo
Biblioteca Servando Cabrera
Moreno, La Habana

me concedió el derecho de participar en la VI Trienal de Arte Contemporáneo en Nueva Delhi (India) y en la Segunda Bienal de La Habana, ambas en 1986.

Los presupuestos conceptuales que orientaron mi obra escultórica en mis inicios, y que hasta hoy me acompañan, se fundamentan en el precepto creador de concebir la escultura bajo un concepto único: que habla desde y hacia el arte, que defiende el principio de la Escultura como idea auto sustentable. El carácter gestáltico que se deriva de la representación morfológica y la naturaleza matérica como elemento activador del contenido, resultan elementos estratégicos que orientan y condicionan mi obra escultórica en sentido general.

Obviamente, como parte de mi generación, mi intención primaria fue desmarcarme del carácter formalista que caracterizaba a la escultura cubana de entonces. Fue tomar debida distancia de las retóricas temáticas y de los viciados maniqueos técnicos, algo más pro-

Sujetador de conductores. 2003.
Acero conformado

pio de la artesanía que de la Escultura como manifestación artístico creadora.

En conclusión, mi objetivo principal como artista fue ejercer la creación como resultado de un ejercicio intelectual y no como un oficio técnico.

¿Cuánto se mantiene y cuánto ha variado en esos presupuestos iniciales? ¿Las variaciones han provocado algún cambio en cuanto a tu concepción sobre la escultura como soporte y expresión?

TL: El principio general con que me inicié como artista permanece invariable: concebir la escultura como la expresión tridimensional del pensamiento artístico creador.

Por supuesto, he transitado por diferentes series temáticas que, formal y conceptualmente se diferencian, pero que a su vez tienen un común denominador: provocar la reflexión del espectador a partir de la visualidad objetual de una obra sin afeites embellecedores, con economía de recursos formales, y que procura ir a la esencia del concepto que indistintamente manejo.

¿Cómo han sido tus experiencias en cuanto al acceso a los recursos materiales para la producción?

TL: Las fuertes condicionantes técnicas y materiales para ejercer la escultura en nuestro país han resultado hasta hoy un lastre, el que he tenido que sortear con inteligencia e incansable espíritu. En mis inicios, y en medio de una precariedad económica total, me vi obligado a utilizar lo que materialmente me fue posible adquirir. Mi estrategia entonces fue aprovechar lo que pudiera conseguir. Y ponerlo en función de una obra que quería se desmarcara de lo formalista. De ahí surgió la serie de los Desarmables-Transformables con la que participé en la Segunda Bienal de La Habana. Con un módulo de elementos podía "construir" diferentes Esculturas.

La posibilidad de adquirir legalmente materiales e instrumental técnico para el ejercicio de la escultura sigue siendo una situación traumática. Y un capítulo no resuelto institucionalmente. El paliativo para mejorar esta situación ha resultado de mis viajes a otros países donde ocasionalmente puedo adquirir implementos que necesito. Y algo complementario: la adquisición, ocasional y escasa, de algunos materiales que me han sido asignados por inversionistas cuando he realizado obras por encargo.

De cualquier modo, esta situación continúa siendo desfavorable para el ejercicio profesional y sistemático de una manifestación artística que requiere de muy diversos recursos materiales y técnicos. Mantener la práctica escultórica solo ha sido posible con una inquebrantable vocación artística. Esa que ve el Arte como una necesidad de realización humana.

¿Qué opinas del estado actual de la escultura en Cuba?

TL: Intelectualmente, y desde el punto de vista creativo, considero que la Escultura en Cuba es una manifestación artística atemperada a los conceptos del Arte Contemporáneo.

Los artistas cubanos destacados, que sistemática u ocasionalmente hacen escultura, realizan una obra conceptualmente actualizada, que procura ser consecuente con la idea como principio creador y se aleja de los formalismos.

En la contemporaneidad la escultura ha tenido protagonismo creciente entre los creadores de las artes visuales por las posibilidades expresivas que ofrece, no solo por su carácter objetual sino también como instalación. Sin embargo, en nuestro país continúa siendo minoritaria debido a diferentes cuestiones: las dificultades materiales para su producción, la imposibilidad de comercializar-

Guillamen II. 2007. Acero conformado.
Pieza expuesta en la galería Villa Manuela, La Habana

la, y lo atractivo y viable que resultan los Nuevos Medios para los jóvenes artistas. Son algunas de las causas de que no se practique más la Escultura.

¿Consideras que la crítica ha dado buena cobertura teórica y documental al trabajo de la escultura en estos años?

TL: Entiendo la crítica de arte como un trabajo de estudio y profundización de las manifestaciones, de guía y orientación para los artistas y como medio especializado. Desde esa óptica pienso que, lamentablemente, la escultura no ha contado, al menos de un modo sistemático, con críticos interesados en su estudio.

No es un secreto que el desarrollo de la escultura como manifestación de las artes plásticas ha sido, y es, más lento que el del resto de las manifestaciones, sobre todo con relación a la pintura. Esto tiene varias causas. Pero considero que una de las principales es que, históricamente, el lento desarrollo ha sido elemento desmotivador de los críticos para acercarse a la manifestación. Han preferido siempre manifestaciones que tienen una dinámica más fuerte, y eso ha contribuido a ralentizar la evolución

de la escultura. Es un círculo: los críticos no se ocupan de la escultura, los escultores no tenemos especialistas que orienten.

En mi experiencia personal, desde finales de los años 70, cuando irrumpo en el panorama profesional de la escultura, he padecido de manera particular esta situación, aun en el momento en que había medios de prensa escrita que tenían un capítulo para la crítica artística: periodistas especializados, que de oficio, visitaban las exposiciones y escribían sobre el acontecer de las artes plásticas en el país. Desde aquellos momentos los especialistas que de manera ocasional escribían sobre la escultura, no lo hacían desde un profundo conocimiento de la manifestación. En algunos casos, para el elogio; sencillamente, se limitaban a hablar del buen oficio del escultor, de la belleza de la forma, de aspectos puramente formales que son los que históricamente se le han criticado a la escultura en su desarrollo. A la escultura siempre se le ha criticado que es una expresión muy formalista en muchos casos. Mientras que, paradójicamente, estos críticos que de forma ocasional escribían sobre ella le hacían loa a estos aspectos formales y tecnicistas. Y no a las cuestiones de orden conceptual, que son la médula de la creación artística.

Pañol. De la serie *Ferramenta*. 2009. Collage de madera y metal

Es muy importante entender que la escultura es la expresión tridimensional del pensamiento artístico-creador, que se objetualiza en una realidad matérica, donde la forma –como expresión de la realidad física– y el espacio –como expresión de una realidad virtual– se complementan de modo mutuo. Pero sobre todo la creación la veo como un ejercicio intelectual.

En la década del 70 y el 80 a los escultores se nos confundía con los tallistas. Confundían la artesanía de la talla en madera con un ejercicio escultórico, cuando en realidad nunca ha sido así. La talla y el modelado son técnicas: lo mismo del campo de la escultura como de la artesanía. La confusión de las manifestaciones fue grave en la década del 70 y el 80 para el desarrollo de la escultura y, en esto, tuvieron mucha responsabilidad los críticos de arte que nunca lo escla-

Utopía de lo posible. 2006. Hormigón armado

recieron. Fuimos los propios escultores los que en muchas ocasiones tuvimos que escribir e ir a un debate teórico sobre un tema que, aunque nos interesa y nos toca, realmente es más propio de la crítica artística que de los artistas. La labor del artista es crear, no es ir necesariamente al debate.

Después, sobre todo en estos últimos años, desde la década del 90, la escultura ha sido una manifestación beneficiada por el resto de los artistas plásticos. La escultura ha sido una necesidad de expresión de todos los creadores de las artes visuales en la contemporaneidad. Ya no es un ejercicio ortodoxo de los escultores propiamente. Es difícil encontrar un artista plástico importante que no haya tenido una labor también en la escultura. Esto ha sido beneficioso y para nada ha supuesto una competencia, sino más bien un aliciente para que el medio especializado de la crítica se interese por la manifestación. De cualquier manera, todavía la ausencia existe. No hay una crítica especializada, conocedora profundamente de la escultura, como concepto de la creación artística para el análisis enjundioso y orientador. Yo soy de los que piensa que la crítica no puede ser una loa paternalista a la obra, ni puede ser un ejercicio crítico que subestime la manifestación. Tiene que ser medular, equilibrado, tiene que ser orientador, pedagógico. Este ejercicio no ha existido.

En mi caso como artista, en la década del 80, que es cuando comienzo a tener éxito, premios importantes que me llevan a ser invitado a bienales internacionales, con una obra que modestamente considero que en ese momento fue vanguardia de la escultura por el concepto y la forma en que la expresé, nunca fui acompañado, a pesar de que tenía el agasajo de los especialistas y amigos, por una buena crítica, lo que en realidad para mí hubiera sido muy importante. Y para el medio escultórico. Hubiéramos agradecido mucho que alguien señalizara determinados aspectos fundamentales en mi trabajo artístico, y en el de otros artistas, porque esa fue una época bastante interesante en cuanto al desarrollo de la escultura.

La década de los 80 fue un momento renovador en varios aspectos de la escultura contemporánea cubana. Sin embargo, nunca llegó esa crítica espe-

Diálogo. 2015. De la serie *Ferramenta*. Acero conformado y madera. Pieza exhibida en La Cabaña durante una edición de la Bienal de La Habana

Llave 1. 2018. Acero conformado, madera y piedra. Pieza emplazada en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

Llave colgante. 2018.
Acero conformado y madera.
Pieza emplazada en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

cializada a acompañarnos en la praxis artística. Todavía, en este momento, yo creo que es deficitario. Ocasionalmente hay críticos que escriben sobre la escultura o sobre los escultores. En muchas ocasiones, por encargo directo, amistad o compromiso, pero no como una necesidad propiamente. Sin embargo, para mí resulta paradójico, porque por una parte –evidentemente– nuestros críticos artísticos tienen un alto nivel profesional y, por otra parte, la escultura es una manifestación muy agraciada en estos momentos. Todo el mundo hace escultura. Es un medio que ha crecido notablemente en sus múltiples facetas conceptuales y de expresión formal: desde las vertientes más ortodoxas hasta las más contemporáneas y renovadoras.

Para mí es toda una interrogante: cómo a pesar de la existencia de estos elementos, que debían incentivar el ejercicio crítico, no acaba de aparecer el análisis profundo y enjundioso. Seguimos en una posición desfavorable. Por cuanto, no es un secreto que el desarrollo de las manifestaciones artísticas debe ser acompañado por un ejercicio crítico profundo y orientador, para esclarecer aquellos aspectos que se han superado en la manifestación. Y otros que están por superarse.

¿En qué proyectos te encuentras trabajando en la actualidad?

TL: Considero que la creación artística como necesidad existencial del ser humano, por sí mismo, deviene aliciente de la praxis escultórica. Al menos, en mi caso así resulta ser.

No obstante, casi siempre los artistas estamos comprometidos con algún evento que estimula de manera particular nuestro accionar como creadores. En este sentido considero importante apuntar la exposición tri-personal titulada *La Seducción de la Forma*, exhibida recientemente en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, en la cual he presentado obras que, de alguna manera, resumen la serie *Ferramenta*. En esta he venido trabajando en los últimos años.

El ejercicio creador resulta una práctica sistemática para mí, por lo cual mi producción escultórica continuará desarrollándose. Y en un futuro inmediato, cuando lo considere pertinente, realizaré una muestra personal. ◆

ALBERTO LESCAY

Por David Mateo

¿Cuándo se da a conocer tu obra escultórica y sobre qué presupuestos técnicos y conceptuales se sostuvo esa inserción?

AL: La realización de la Plaza Antonio Maceo, en Santiago de Cuba, que coincide con la primera etapa de trabajo después de mis últimos estudios, fue indiscutiblemente lo que me dio a conocer en Cuba como escultor. Sobre todo en la vertiente de la escultura pública, o lo que también denominamos monumental o ambiental. Fue un trabajo de nueve años. Por un lado, me sacó del circuito de exposiciones y de relaciones con los colegas, porque tuve que dedicarme enteramente a esa obra. Después de ganar el concurso con un equipo importante de especialistas, arquitectos, ingenieros, me entregué a esa realiza-

Nganga viva. 1990.
Pieza en hierro y bronce.
40 x 35 x 35 cm

Monumento al Cimarrón. 1997
Bronce, hierro y otros materiales.
960 cm de altura

ción, que significó también crear un taller para desarrollar la escultura, no solo la de la Plaza, sino otras más. En el año 91 se inaugura la obra, pero todo ese proceso comenzó en el año 82. La esencia de la escultura, del conjunto, está muy vinculada a la Historia. Era una contingencia artística a la que tenía que dar respuesta funcional, al potenciar el carácter conmemorativo, al pensar en las grandes áreas y, por supuesto, en el enfoque estético. Yo estaba, como es natural también, en un proceso de búsquedas y fue ese el reto más importante que he tenido. Y a lo mejor, el que voy a tener en mi vida: por la complejidad, por la magnitud, el compromiso profesional. Esa obra me hizo conocerme mejor. Reflexionar mucho sobre todo el fenómeno de la creación artística en general, de la monumentaria y la escultura. También desde el punto de vista sobre el trabajo en equipo, cosa que a mí me interesa mucho, y que considero imprescindible para abordar obras de este tipo. El trabajo con otros colegas, ingenieros, arquitectos: un ejercicio como proceso creativo incorporado... O sea, esta obra de la Plaza es la que me lanzó como artista. Y me expongo así a la crítica profesional y social.

¿Tú te formaste como escultor fuera de Cuba?

AL: Bueno, en realidad me formé en Cuba y fuera de aquí. Me gradué primero de la Academia José Joaquín Tejada, en Santiago de Cuba y, por cierto, en pintura. Y luego, en la Escuela Nacional de Arte (ENA), me decidí por la escultura. Me gradué de la ENA y luego estudié seis años en la ex Unión Soviética, en la Academia Repin de Leningrado...

¿Y cuánto de lo que aprendiste en la Academia rusa te sirvió para asumir el proyecto escultórico de la Plaza de Santiago de Cuba?

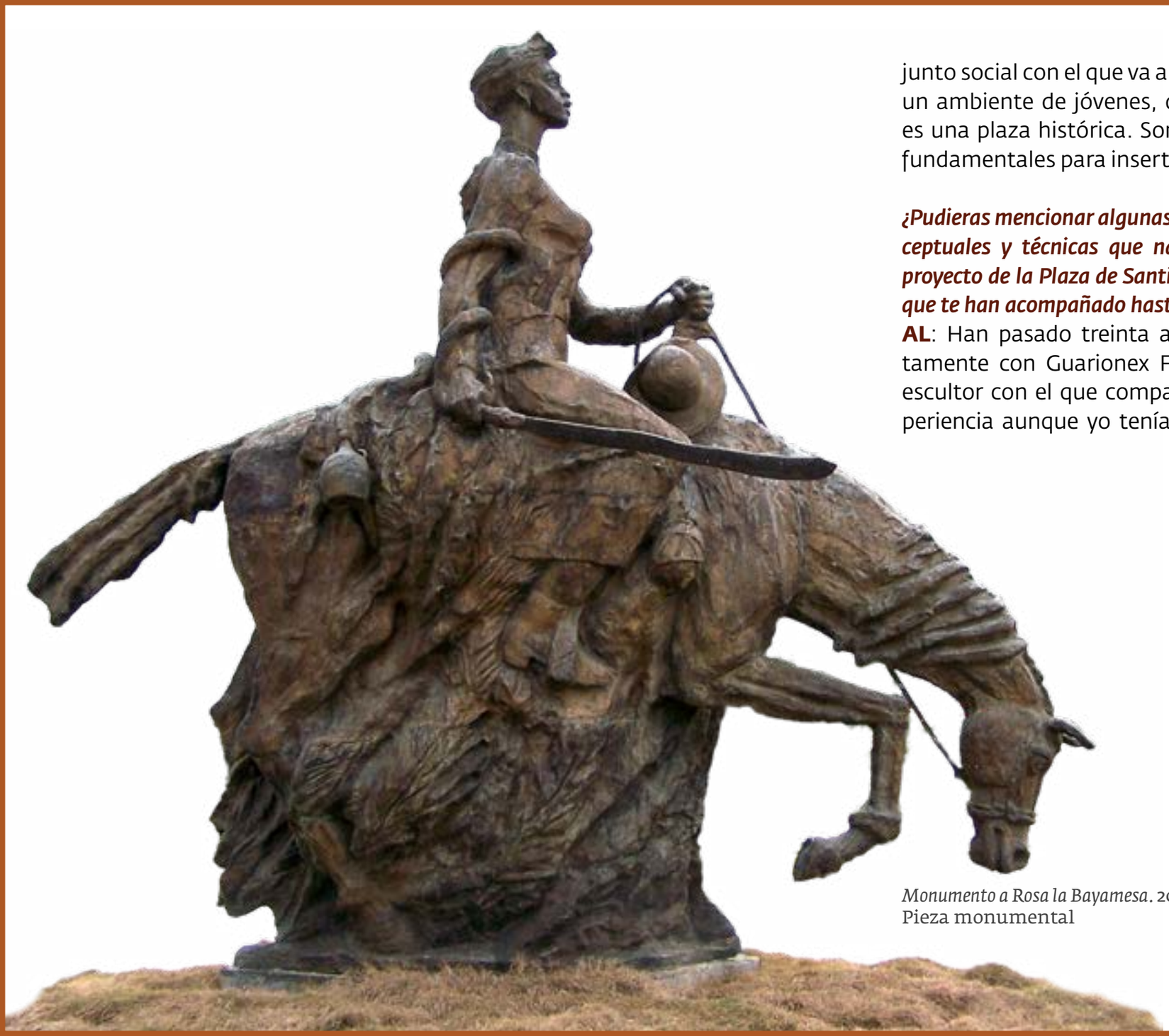
AL: Muy importante esa pregunta porque, como he declarado en otras ocasiones, yo fui a la Unión Soviética a buscar algo concreto. No fui a buscar experiencia, ya tenía esa experiencia, pues me había graduado de dos academias. Sabía muy bien lo que me faltaba perfeccionar técnicamente para hacer un monumento. Y lo fui a buscar allá. Santiago de Cuba fue como una entrada en el mundo del arte en general. En el sentido creativo la ENA me dio muchas cosas: allí se estimulaban mucho la inventiva, la experimentación, los conocimientos conceptuales acerca del arte contemporáneo. Pero hubo otras cosas que no me pudo dar: herramientas que necesitaba. Porque mi pasión siempre ha sido la proyección monumental de la escultura pública. Fue mi fascinación desde niño cuando empecé a ver monumentos en las calles. Y siempre aspiré a poder hacerlos. Eso fue lo que fui a buscar a Rusia. Por supuesto, tenía mucho miedo de que se me pegara lo que no se me tenía que pegar, todas esas teorías provenientes del llamado Realismo Socialista. Pero tuve también la suerte de que la Academia en la que estudié era contraria a esas teorías, negaba los preceptos del Realismo Socialista: ese espíritu tan solemne, casi teatral. Eran muy críticos de eso. Ellos tenían un programa que partía y terminaba en el concepto del Renacimiento. La idea era que tú te graduaras como escultor y fueras capaz de acercarte a la obra de Miguel Ángel, de Rodin, y ahí cerraban. Su virtud o su defecto era ese. No permitían otra cosa. Se concentraban en darte las herramien-

tas para que aprendieras a trabajar con ese concepto, enfocado hacia lo monumental, hacia lo público. Por eso trabajamos siempre con arquitectos. Hacíamos muchos trabajos de curso caminando por la ciudad, Leningrado: una ciudad muy importante en ese sentido, por su armonía, por los principios urbanísticos establecidos. Era un recurso muy importante para comprender los principios o criterios de integración de las artes. Básicamente la escultura y la arquitectura: eso me interesaba mucho, y es lo que traté de agarrar con mucha fuerza. Me establecí una estrategia creativa paralela para tratar de no perder el hábito de crear, de inventar, pero tenía que cumplir un programa muy duro, fuerte, en este sentido. Y esas herramientas que obtuve allí han sido y son fundamentales para mi ejecutoria como escultor.

¿Por qué prefieres utilizar el término de escultura pública?

AL: Es que ese concepto incluye lo ambiental, lo histórico y lo conmemorativo. Normalmente cuando hablamos de escultura ambiental nos referimos a un tipo de obra concebida más desde la integración artística a un espacio, desde una noción decorativa, donde no hay precisamente un compromiso temático o la intención de contar una historia. Claro que en la escultura conmemorativa se cumple ese principio también, porque la obra tiene que ser bella. Pero para entendernos rápido, en el orden categorial, hemos dividido el concepto: en escultura conmemorativa y en ambiental. Pero el término escultura pública me gusta más, porque integra las dos facetas y, al mismo tiempo, incorpora un compromiso social. Tiene que ser algo que convenza, no solo a la generación del autor, sino también a otras que surgirán en el futuro. Esa escultura no debe nacer con criterios conservadores o viejos, porque serán negados muy pronto. Hay que proyectarse con esa perspectiva. Siempre que se pueda. Digo siempre que se pueda, porque precisamente por tener ese carácter monumental influyen muchos factores: sobre todo el económico, porque son obras que cuestan mucho dinero. Para mí el compromiso social de la escultura es lo más importante, aun cuando la obra sea abstracta. Porque entonces surge otro compromiso con el entorno, que es de carácter estético. Hablo del respeto que tiene que tener la obra hacia el paisaje, hacia la naturaleza donde ella se inserta, hacia el con-

Figura ecuestre de Antonio Maceo (1991) para el conjunto monumentario en la Plaza de la Revolución, Santiago de Cuba.

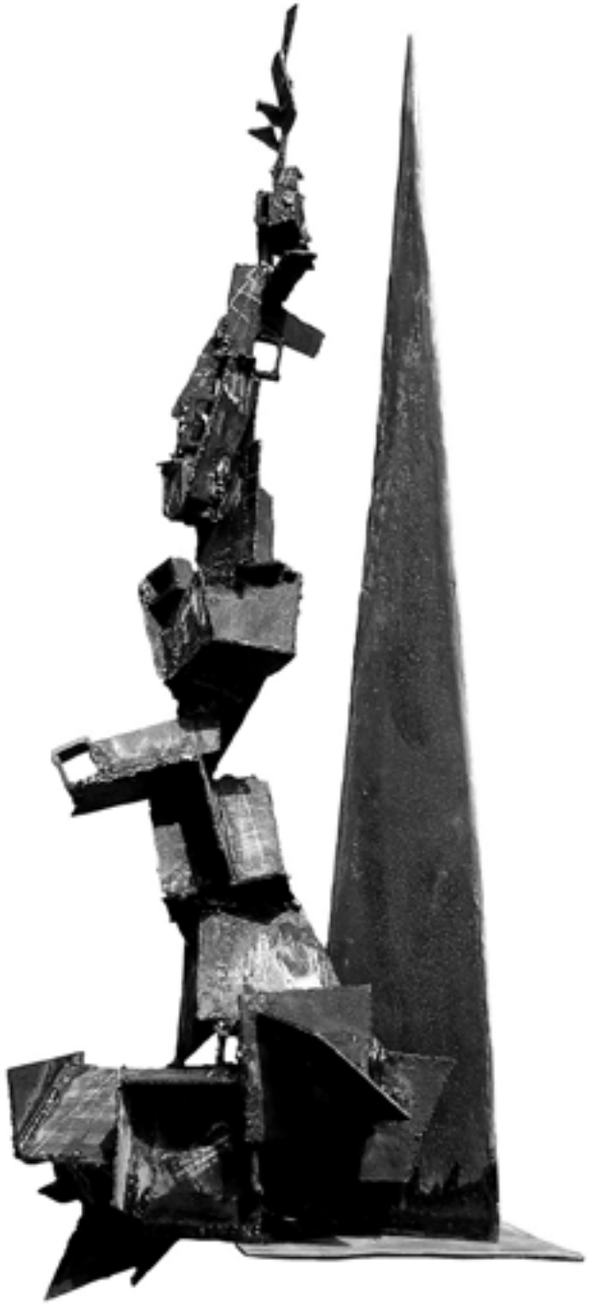


Monumento a Rosa la Bayamesa. 2001.
Pieza monumental

junto social con el que va a convivir: si es un ambiente de jóvenes, de niños, o si es una plaza histórica. Son parámetros fundamentales para insertarse.

¿Pudieras mencionar algunas nociones conceptuales y técnicas que nacieron con el proyecto de la Plaza de Santiago de Cuba y que te han acompañado hasta hoy día?

AL: Han pasado treinta años. Conjuntamente con Guarionex Ferrer, el otro escultor con el que compartimos la experiencia aunque yo tenía la responsabilidad del liderazgo, de trazar las líneas estratégicas. El problema estético que planteo en ese momento era de moverme entre la abstracción y la realidad externa. Pero esas dimensiones, que parecen tan distantes, yo me he propuesto siempre unirlas. Porque la abstracción es fundamental como necesidad humana. Pero la figuración es muy condicionante. Estamos muy preparados para asimilar, ver, tratar de encontrar alguna explicación en lo que vemos. El sentido de la vista es muy dominante en el ser humano y, en una obra pública, ese es un detalle muy importante. Se necesita provocar a la gente de alguna manera. Y entonces utilizo algunos recursos de la figuración, pero con un pensamiento abstracto. En esa primera obra, por ejemplo, la figura de Maceo comienza con elementos pétreos, naturales. No tiene incluso basamento, eso que le llamamos pedestal, sino que la pieza nace de la tierra. Luego se empiezan a conformar unos elementos muy lineales, intemporales: es una especie de combinación. Incluso, si fragmentas la obra, vas a ver una dinámica, un movimiento que regresa y termina con la cabeza de Maceo totalmente realista. Fue un reto fuerte a nivel formal. Sobre el que no voy a hablar,



Che amigo.
Pieza de mediano formato en metal, ubicada en el área exterior del Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba

Espíritu y Razón. 2007
Hierro

si está bien o mal. Eso que lo digan los que saben. Luego, están los machetes a gran escala, que vienen a complementar o armonizar con estos elementos lineales de la parte media de la figura de bronce de Maceo. Teníamos que discutir mucho entre nosotros como coautores de la obra... Como ves, hasta en mis pinturas tengo la abstracción como fundamento básico dentro del proceso creativo. Lo imagino todo en abstracto, y luego puede aparecer alguna figuración. Pero lo que me interesa más es el todo. La expresión de la forma. Si es pintura, el color; utilizo a veces también el color en la escultura. Pudiera decirse que si esa escultura tiene algún defecto elemental es que es un poco chocante. Creo que le faltó quizás algún elemento matizador. Si tuviera que hacer esa escultura ahora, la haría un poquito diferente. Pero no me arrepiento. Pienso que la obra está bien. Ha resistido al tiempo. Es una obra que adolece de crítica, cosa que yo lamento mucho. Pocas personas se han atrevido a criticarla: ni desdoran de ella ni la elogian, que es algo más problemático para mí. Lo peor que puede ocurrir es la ausencia de crítica. Pensaba que esa obra iba a generar algún tipo de polémica, mayores comentarios y análisis. Ha habido un silencio alrededor de ella que no lo entiendo.

Para mí aquel proyecto de la Plaza fue una escuela desde todos los puntos de vista: desde el artístico y desde el proceso de trabajo. Me entrenó mucho en el trabajo en equipo.

En cuanto a la elección de los materiales, ¿te formó alguna pauta o metodología?

AL: Sí, yo creo que influyó mucho en afianzar la idea del bronce, porque también tuve que hacer un taller de fundición, formar un equipo de fundidores profesionales que no lo había en Cuba. El único fundidor de obra de arte en bronce reconocido era el maestro de nosotros de la ENA, Nodarse, y cuando lo fui a ver con la foto de la maqueta, me manifestó que él no se quería morir fundiendo mi caballo. Estaba viejo y se mostró negativo ante tamaña empresa. Pero era mi amigo o, mejor dicho, amigo de todos nosotros los escultores. Y tenía razón, aquello tenía las dimensiones de un edificio de cinco plantas, pero se trataba del Titán, y tenía que ser de bronce. No podía ser de otro material... Aunque recuerdo que empecé a estudiar la variante también de hacerlo en cobre, con

la técnica del martillado que ya conocía. La había aprendido en la Unión Soviética. Cuando tuve que presentar la maqueta ante las autoridades, recuerdo la expresión de Risquet, que era una persona inteligente. Él escuchó mi exposición y luego me dijo: "está muy bien eso que tú dices de que en la aleación del bronce lleva cobre", esa era mi justificación para hacerlo martillado, "pero eso no convence a nadie: el Titán de Bronce tiene que ser en bronce". Ese criterio de Risquet, de otros compañeros, y mi propio convencimiento, me llevaron a la conclusión de utilizar solo el bronce. Pero como no tenía fundidores, me di a la tarea de formarlos yo mismo. Junto a un camagüeyano empírico, pero muy valiente, inteligente, recomendado por Nodarse, creamos una escuela.

Realmente nosotros, y digo nosotros porque estamos hablando de una generación de escultores, interiorizamos la importancia de la obra escultórica dentro de la sociedad. Y acompañamos a Rita Longa en el empeño de organizar el Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA), de incentivar el impacto de la escultura pública dentro del proyecto social cubano, de la escultura monumental. Recuerdo también a Enrique Moret, al arquitecto Salinas, que jugaron un rol muy importante en esta parte de la organización. Me vi de pronto con las posibilidades en las manos de hacer una contribución a este propósito, a partir del taller que ya teníamos montado para la fundición de las esculturas. Y no solo eso, sino que contábamos con un equipo bien entrenado para ayudar a los escultores a realizar esas obras. La verdad es que, para hacer una escultura con esa concepción, el escultor no puede trabajar solo en su Estudio. Eso es obvio, pero no existían las posibilidades. Rita Longa hizo mucho esfuerzo en La Habana para crear condiciones, pero no logró completar el proyecto. Yo me propuse aprovechar esa oportunidad con mucha fuerza. Tuve muchos opositores que no entendían las dimensiones sociales de este taller. No solo quería tener las condiciones técnicas idóneas para hacer la escultura de la Plaza, el monumento a Maceo, sino que fueran empleadas también por cualquier escultor en el futuro. Por eso está todavía ahí, desde hace treinta años: sigue funcionando muy bien el taller, con muchas posibilidades; sigue siendo el único en el país, porque realmente es muy complejo organizar este tipo de proyecto.

Busto de José Martí. (Alemania)

Busto de José Martí. 1996. Bronce

Podemos decir entonces que tu acceso a los recursos materiales no ha sido difícil...

AL: Desde el punto de vista material, no he tenido ningún problema. Aprovechamos aquella ocasión de la producción de la obra de la Plaza de Santiago para organizar un taller que no está solo al servicio de Alberto Lescay: lo saben bien mis colegas. Allí han trabajado muchos artistas. Villa ha hecho sus fundiciones allí. Mendive ha hecho sus cosas. Queremos hacer esculturas de Fabelo y Nelson Domínguez también... O sea, el taller ha estado cumpliendo ese rol colectivo. Soy un escultor verdaderamente privilegiado.

¿Cuántos de aquellos presupuestos conceptuales y técnicos que nacieron de ese primer proyecto de la Plaza de Santiago de Cuba han sido modificados?

AL: Habría preferido que esa oportunidad que llegó en el año 82 me hubiera llegado un poquito más adelante. Al menos, cinco años después, en el 87. Por mucho esfuerzo que hiciera, todavía yo estaba regresando, enfrentando algunos problemas existenciales. Eso llevaba tiempo. Y si te das cuenta es la única obra pública que he hecho, o sea, las que he realizado más adelante, no se parecen en nada a esa. Quiere decir que, a partir de ese proyecto, hubo mucha reflexión. Y lo primero que me pasó fue que me conocí un poco más. Pude identificar mejor quién era yo, filosófica y culturalmente. Influyó mucho el haberme vinculado a la Casa del Caribe. Haber conocido al Grupo Antillano, que paralelamente fue ocurriendo en esos años. Por eso viene después la escultura o monumento al cimarrón, en el que te das cuenta que hay otra cosa, donde hay un espíritu mucho más libre. Más suelto desde el punto de vista creativo, más experimental. Pero, por supuesto, la experiencia en la escultura de Antonio Maceo me sirvió mucho técnicamente. Me aportó mucha confianza. Modelar en barro una escultura de 16 metros te da una gran experiencia. Y también el beneficio de tener las condiciones técnicas para hacerlo: tener un banco giratorio, que es lo que desea todo escultor para trabajar y que soporta más de 100 toneladas. Pero ya desde el punto de vista de la evolución expresiva y el enfoque estético, la obra con la que más me identifico es la del cimarrón.

¿Qué piensas de la situación actual de la escultura cubana?

AL: Hay un momento de complejidad dentro del proceso creativo en Cuba que, por supuesto, incorpora la escultura. Ese momento es muy interesante por su diversidad. Y está influido por una dinámica que proviene de la comercialización del arte, que ha entrado a Cuba con sus características. Este es un factor que tiende a influir en toda la creación artística de forma general y, de manera particular, en el comportamiento del movimiento escultórico... Ese movimiento es muy diverso. A mí se me pierde bastante. Sinceramente. Pero justamente creo que es su virtud. El hecho, por ejemplo, de que muchos pintores –vamos a decir puros– han mirado también hacia la escultura y la han visto como una manera más de expresarse. Algunos que siempre quisieron hacerlo y no se atrevían, por fin se decidieron. Conozco casos así. Es un fenómeno, al parecer, bastante nuevo. Parece que en la historia del arte cubano no era tan común eso. En cuanto a mi experiencia personal, yo siempre he dicho lo que pienso: que no soy un escultor que pinta ni un pintor que esculpe. Yo siempre he hecho las dos cosas con la misma intensidad. Entré al medio artístico, por suerte, desprovisto de criterios en ese sentido. Conocí el arte en su sentido de integración. Me interesó todo y me fui por ese camino. Después me dijeron que había que especializarse, pero me enteré tarde. Ya había arrancado con esa concepción... Por cierto, te voy a dar un dato curioso. Cuando yo entro a la ENA a estudiar, todavía estaba con esa disyuntiva que era compleja, porque me gustaban las dos manifestaciones y me

decían que tenía que decidirme por una. Fíjate, en Santiago de Cuba, cuando me gradúo en pintura, los profesores de escultura me criticaron mucho figuras de la escultura de aquella época. Porque me veían como escultor, no como pintor. Y la persona que en la ENA me ayudó a despejar esa dicotomía fue Antonia Eiriz. Ella fue mi profesora de pintura en primer y segundo años. Yo sentía una atracción muy fuerte hacia ella y creo que ella hacia mí también. Y un día, en el comedor de la ENA, comiéndonos unos chícharos con arroz y pescado, le planteé mi problema. Y ahí mismo me dijo: "mira Lescay, yo te veo encaminado en la pintura. Tú lo que necesitas es pintar. Pero como a ti te gusta también la escultura, no lo veas como un dilema. Yo te sugiero que estudies escultura porque tienes que dominar materiales, herramientas, etc., y ya con lo que conoces de la pintura puedes caminar. Al final vas a tener dos caminos. No lo veas como una contradicción, sino todo lo contrario, como una virtud". Y esa fue para mí la solución del problema. Me decidí entonces por terminar en la ENA escultura, pero he seguido siempre pintando. Y también trabajando con la cerámica, el grabado...

¿Cómo ves la salud de la escultura conmemorativa?

AL: Yo pienso que no está bien. En primer lugar, se detuvo, lamentablemente, el programa de enseñanza enfocado hacia la escultura pública. Y eso es un error. Que la enseñanza se haya enfocado más hacia la escultura de salón porque hace mucha falta, que haya priorizado todo el problema de la experimentación y el conceptualismo, podemos comprenderlo. Pero yo creo que no había necesidad de parar la formación como proceso, porque implica un enfoque, incorpora elementos de la enseñanza artística muy concretos. Como, por ejemplo, el trabajo con los arquitectos, la mirada hacia el espacio público: eso condiciona un principio de trabajo, que rebasa la formación técnica para dominar un material. Y como añadidura, también veo que se han debilitado el enfoque técnico, la formación del dominio de los materiales, las herramientas dentro del sistema de la enseñanza artística cubana, lo cual me parece lamentable. Un escultor que no domine los materiales, las herramientas, los procesos técnicos, está perdido. Tiene que haber un equilibrio en la formación, entre lo creativo y lo técnico. El oficio es muy importante para hacer escultura. Y su ausencia se está notando. Las esculturas públicas, salvo excepciones, se han reblandecido bastante. Y eso puede comprometer su futuro.

También el sistema de la enseñanza artística cubana está muy centralizado. Si falla un programa falla todo. Por eso era preferible como eran antes los programas de la ENA y el ISA: te formaban integralmente, y ahí están los resultados. Todo eso en algún momento será replanteado. Y dará la vuelta, porque no conduce a buenas soluciones... Y la escultura pública siempre hará falta, siempre será necesaria. Las ciudades necesitan de la escultura. Y para hacer escultura hay que saber hacerla y saber enfocarse de una manera integral. Es cierto que es una obra individual, pero que debe armonizar con el entorno. El escultor que se dedica a la monumentaria no puede hacer lo que le dé la gana, como sí a veces hacemos con la escultura de salón. Tiene que haber un aprendizaje adecuado de los condicionamientos técnicos.

Además de Cuba, ¿qué otros ámbitos internacionales han servido para la promoción y legitimación de tu escultura? ¿Crees que se está abriendo un mercado para la escultura cubana?

AL: Es bastante notable el interés de los coleccionistas por el arte cubano y ahí entra la escultura. La escultura cubana interesa mucho. A nosotros siempre nos invitan a simposios y eventos. Yo no he sido muy asiduo a ellos, y he recibido algunos encargos escultóricos también para países del Caribe como Martinica. Tengo una obra pública muy interesante en Venezuela; incluso puedo decirte que, antes de la Revolución Bolivariana, el gobierno de Venezuela me encargó hacer una escultura bien interesante. En otros eventos de tipo docente, también en el área de Curasao, de Martinica, he realizado una labor que a mí me gusta mucho. Evidentemente hay un prestigio, se reconoce el nivel de la plástica cubana en general y, específicamente, la escultura sí interesa mucho. Claro, tienes que tener en cuenta que la escultura siempre crea problemas: cómo trasladarla, cómo moverla. Son pocas las esculturas que puedes llevar en una maleta. Y si son obras de carácter público tienes que hacerla prácticamente en el lugar. Y viendo que, pese a esas dificultades, es frecuente ver a un escultor nuestro que lo han llamado para colo-

car obras en otros lugares del mundo, eso te habla del prestigio y el respeto que se tiene por la escultura cubana... Sobre todo, hablo de los escultores de mi generación, porque, como te dije antes, lo que yo siento es que se ha desplazado la mirada hacia la escultura de salón, hacia las ferias de arte y eso tiene otro enfoque. Cómo se presentará la situación en el futuro, no es ahora fácil de imaginárselo... También el fenómeno de la globalización, en el sentido cultural, influye mucho en cómo se están moviendo las cosas en el circuito del arte, que se ha ido diversificando muchísimo. Y vuelvo a insistir en el asunto de que tiene mucha importancia el enfoque del arte como mercancía. Indudablemente, ese factor también influye muchísimo. Prefiero dejarlo ahí, porque es un tema muy polémico. Y tengo mis posiciones bastante claras sobre esto.

¿No crees entonces que la escultura sigue siendo la "cenicienta" en el sentido de la promoción y el mercado cubano?

AL: No, yo niego ese principio. Lo que pasa es que la escultura, como ya te dije, tiene sus características específicas. Creo todo lo contrario. Creo que es como la reina de las artes visuales. Porque es más participativa, sobre todo si hablas de la escultura pública... Voy a ser más claro en esto: es más evidente la necesidad de la escultura en el enfoque público que en el privado o de galería. Porque la acción de la galería se mueve en unos predios específicos, definidos: de los coleccionistas, de los aficionados al arte, de la persona que quiere tener en su casa una escultura. Pero cuando tú hagas un parque escultórico en Nueva York, en China o en Cuba, pues tenemos espacios públicos de ese tipo, la escultura connota mucho más como elemento de carácter social. Esa virtud la tienen en menor medida la pintura, el grabado, la fotografía. Son soportes que se mueven de otra manera. Por lo tanto, es un privilegio esa capacidad de alcance que tiene la escultura.

¿En qué proyectos te encuentras trabajando actualmente como escultor?

AL: El proyecto que más me duele en este momento es el monumento a José Antonio Aponte, que está previsto para ser ubicado a la entrada de La Habana, al venir de Varadero, en Vía Blanca. Parte de la iniciativa de un movimiento intelectual cubano que ha defendido mucho, sobre todo desde la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con la Comisión Aponte, esta idea de reconocer valores en el campo de los acontecimientos que han sido olvidados. O no tratados bien en la historia de Cuba, que tienen que ver con el aporte de la herencia afrocubana o afrocaribeña. La personalidad de Antonio Aponte tiene un nivel de fuerza simbólica, universal, que me fascina. El proyecto me gusta mucho y quisiera poder hacerlo. Y en eso estoy concentrado intensamente. También estoy trabajando con fuerza en el bosque dedicado a Mariana Grajales, que estará asociado al entorno de la Plaza Antonio Maceo. Por supuesto, que este proyecto tiene otro enfoque más poético, más lírico. Está dirigido hacia la naturaleza, hacia la voluntad educativa, porque va a invitar a mirar y reconocer la tierra, la naturaleza, sus valores. Estoy dedicándole mucha energía a ese proyecto.

Busto en bronce de
Toussaint Louverture. 2003
95 x 94 cm

Son ahora los dos macro-proyectos que me inquietan, que me duelen... Y bueno, están las acciones sistemáticas, el movimiento de las exposiciones, que es una dinámica permanente en mi quehacer como artista. No sabría precisarte qué más quiero hacer ahora. Pero, para mí, lo que sí está claro es que quiero trabajar tranquilo. Seguir creyendo en el arte, en mí mismo, y entregarme a esa gran fantasía que es el mundo de la creación. A la aventura de intentar hacer cosas bellas y que a la gente les sirva de algo. ◆

Bésame corazón. 2013.
Acero conformado y pintado.
60 x 30 x 25 cm

JUAN QUINTANILLA

Por David Mateo

¿En qué período y contexto se dan a conocer tu obra y qué presupuestos la sostenían?

JQ: La obra mía se da a conocer en los años 90, La Habana, en la galería Carmen Montilla. Fue una de las primeras exposiciones personales que realicé. Eusebio Leal, historiador de la ciudad de La Habana, jugó un papel muy importante en el desarrollo y conocimiento de mi obra, porque él comenzó a hacerme encargos para realizar diferentes obras ambientales en la ciudad; como, por ejemplo, la dedicada a Diana de Gales, y otras para diferentes espacios, que fui realizando por encargo. A fines de los años 90 mi obra había sido ya expuesta en diferentes espacios, como el Hotel Nacional de Cuba y en una de las galerías del Centro Histórico de La Habana Vieja.

Fruta del paraíso. 2014.
Acero conformado y pintado y
acero inoxidable. 70 x 50 x 30 cm

Mi obra se desarrolla realmente en los años 90. Anteriormente había realizado muchas exposiciones colectivas –dentro y fuera del país– pero, a partir de la invitación de Eusebio Leal, comienzan a realizarme encargos de trabajo y mi obra se hace conocida. Desde el punto de vista conceptual, siempre he partido de la naturaleza, de todos sus elementos: e inclúyase al hombre. He realizado siempre interpretaciones. No copias de ella, lo cual siempre le da a la obra un carácter muy polisémico, es decir, que se presta para diferentes interpretaciones. No son copias de la realidad, sino interpretaciones de la realidad, interpretaciones del cuerpo humano. Muchas de esas obras salen de una flor, del mar. Y tienen diferentes significados. Las hago pensando en una cosa y las personas te dicen que ven otras. Tienen diferentes lecturas. Y es algo que siempre me interesó en mi obra.

Desde el punto de vista formal, comencé trabajando el mármol, todos los tipos de piedra. Hacía ensamblajes con mármoles de diferentes colores. Luego comencé a incorporar otros materiales, como la madera, el bronce, el metal. Ya a finales de los 90 realicé la escultura de Diana de Gales. Y Leal me invita a exponer en la Lonja del Comercio: creo que fue la primera exposición que se realizó en ese local. A esa exposición fue Alfredo Guevara, quien jugó un papel muy importante también en el desarrollo de mi obra. Cuando Leal me presenta a Guevara, este me preguntó: "¿de dónde tú saliste que yo no te conocía?, porque la obra tuya está a un nivel que se puede exponer dondequiera, a nivel nacional e internacional". Él me invitó a hacer una exposición en la sala "Fresa y Chocolate" del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Esa galería la inauguré yo con 25 obras realizadas en mármol y otros materiales, como el ébano, otros tipos de maderas, elementos de bronce. Seguí trabajando y exponiendo después de esa exposición. Vinieron unos galeristas españoles y se interesaron en mi obra. Vendí algunas piezas y comenzaron a interesarse en España por mi trabajo; sobre todo un coleccionista muy famoso, que se llama Pedro Serra, y otro que se llama Bernardo Quetglas, gran comprador de arte cubano. Este último comenzó a comprarme obras. Cuando llegó a mi taller yo tenía unas 25 obras, después de verlas me preguntó si las vendía todas: y así compró las 25 piezas. A partir de ahí comenzó una amistad que fue

creciendo. Cada vez que él venía a Cuba yo tenía realizadas un grupo de obras y siempre me las compraba. Hasta que un día me propuso que fuera a Mallorca: allí me prepararía un taller con todos los materiales para que hiciera las obras, sobre todo obras de gran formato, que de otra manera hubiera sido muy complicado y costoso de trasladar allí. Así que acepté y para mí fue una suerte tremenda. Así empecé a viajar a Palma de Mallorca. Cada vez que iba tenía todos los mármoles allí: mármoles de la India, de Carrara, de Macael, de Alicante. Y de diferentes colores. Allí me di gusto trabajando. Cada vez que iba, utilizando todos esos mármoles y con una libertad tremenda, en tres o cuatro meses hacía 10 o 15 piezas. Fue la consumación de mi trabajo. También me sirvió para viajar a París, donde he conocido a galeristas y personajes de la cultura. Ellos allí en París también me han ayudado mucho. En Palma de Mallorca he realizado exposiciones personales, en la galería Joan Oliver Maneu y, al aire libre, en el taller donde he trabajado, con piezas de cinco o seis metros.

Comencé trabajando con la piedra, con el mármol, y después le fui incorporando poco a poco otros elementos a esas esculturas. A partir del 2000 comienzo a trabajar esculturas en otros materiales. Al haber estudiado en Europa, en muchas escuelas donde trabajé con otros materiales, comencé a hacer esculturas en acero inoxidable, en acero puro conformado, en acero *cor ten*. En mis esculturas puede haber diversos materiales. Puede haber mármol, acero *cor ten* o acero inoxidable patinado. También trabajo el bronce, la madera.

Estas esculturas con las que te diste a conocer, ¿eran de salón o ambientales?

JQ: Eran esculturas de salón, de galería. Pero había algunas que se pasaban un poco de las medidas, que iban de 1.50 a 2 metros.

¿Se han modificado en algo esos presupuestos iniciales?

JQ: Sí, han variado mucho. Mi compañero José Villa, amigo de estudios de Checoslovaquia, se sorprendió cuando empecé a exponer las obras en otros materiales, sobre todo en acero. Y me preguntó si estaba cambiando y si no iba a trabajar más el mármol. No se trata de que no vaya a trabajar más el mármol, lo que pasa es que hay que evolucionar. No es que haya cambiado en mis presupuestos conceptuales, sino que he cambiado en mis preceptos formales, pues no es lo mismo cuando trabajas en un taller donde te amarras a un material. En el contexto que vivimos los escultores cubanos, tenemos que trabajar lo que sea, porque los escultores cubanos no tenemos las posibilidades de tener los materiales que necesitamos para hacer las obras. Y los lugares donde trabajamos son dentro de la comunidad, donde viven muchas personas. Yo vivo y tengo mi taller en Playa Baracoa. No tengo muchas personas alrededor. Es un lugar maravilloso para trabajar; pero cuando el viento está en contra, todo el polvo que produzco penetra hacia las casas de alrededor. La solución es trabajar con materiales que no produzcan polvo. Por eso comencé a trabajar el acero, la madera, con bronce conformado. Cuando no tengo la manera de trabajarlo en mi taller, lo llevo al taller de Villa y allí se conforman las piezas. En mi taller puedo trabajar con acero inoxidable, *cor ten*. En ese contexto me he desarrollado.

¿Has sido afortunado por trabajar con varios materiales, o en algún momento ha sido frustrante el acceso a ellos?

JQ: El trabajo del escultor es de cierta manera frustrante, porque uno se pasa la vida luchando y buscando dónde están los materiales, quién te los puede vender. Muchas de las planchas de acero inoxidable o bronce con que uno trabaja, las

Flor. 2015.
Acero inoxidable patinado.
65 x 50 x 50 cm

venden los particulares. La realidad es que no existen mecanismos estatales. Eso lo hemos planteado en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) mil veces: que resuelvan los problemas que existen para que los escultores puedan ir y comprar lo que necesitan. Yo casi todo lo compro en el extranjero. Mis equipos de trabajo los he comprado casi todos en España y México. Los escultores vivimos constantemente buscando materiales, pero no hay ninguna empresa que los provea. Sin embargo, la Oficina del Historiador, cuando me ha hecho un encargo, le he solicitado los materiales. Siempre he pedido un poco más para hacer mi obra. Los escultores sufrimos mucho el problema material. La escultura es un arte muy costoso, que necesita un espacio para hacer una obra, con condiciones, que no molestes a la gente, donde puedas trabajar sin limitaciones, para poder hacer una obra más libre. Siempre estamos intentando resolver el principal problema que tenemos: el espacio. El segundo problema es el económico, pues si no tienes dinero, no puedes comprar nada: ni materiales, ni espacio, ni herramientas. Solo en herramientas te puedes gastar 2000 o 3000 dólares. La escultura tiene muchas especializaciones. Y cada una de ellas necesita de diferentes recursos: todos muy costosos.

En comparación con otras artes, ¿crees que la escultura haya encontrado su camino en el mercado?

JQ: Yo creo que sí. Hubo un cambio a partir de los años 90, cuando se despenaliza el dólar y comienzan a eliminarse las restricciones que existían anteriormente y que frenaban el desarrollo del arte... Roberto Fabelo, que estudió conmigo y nos graduamos de la Escuela Nacional de Arte (ENA) en el año 72, conoció a Gabriel García Márquez en México y este le encargó una ilustración. Cuando regresó a Cuba me dijo: "Quintanilla, aquí ahora tengo el dinero para comenzar a hacer mi obra de verdad, yo te aconsejo que te pongas para tu obra, porque no hay otra cosa". Fue un gran consejo que me dio Fabelo. A partir de esos criterios de Fabelo, yo empecé a trabajar y a ganar dinero. Eso fue lo que me posibilitó hacer mi taller y mi casa. El escultor tiene que tener recursos materiales, porque sin esos recursos, está amarrado de pies y manos.

Ojo de pescado. 2016.
Granito negro. 70 x 50 x 25 cm

¿Tu generación ha encontrado beneficios en la promoción y el mercado del arte?

JQ: De mi generación hay algunos que se han desarrollado más. Otros, menos, pero casi todos los escultores han encontrado un camino y han logrado comercializar su obra. Tienen obras en colecciones. Están los casos de Negrín, de Eliseo, de Consuegra: tienen ya un camino, tienen coleccionistas que compran sus obras. El mismo Bernardo, que me ha comprado mucho, él tiene una gran colección de arte cubano. Y ha comprado a todos: a Lara, Villa, Eliseo. Ahora está auspiciando un concurso, del que Villa y yo somos miembros del jurado. Ese concurso es, precisamente, para potenciar el desarrollo de la escultura ambiental. Bernardo tiene buenas

ideas con la escultura. Creo que es el coleccionista extranjero que más esculturas cubanas tiene. Son alrededor de 400 obras mías.

Eventos que han sido cruciales para la legitimización y evolución de tu obra...

JQ: Aquí en Cuba he participado en muchísimas exposiciones colectivas, y en cuanto a las personales, puedo decirte que, entre las más importantes, están las que realicé –todas organizadas en los años 90– en las galerías Carmen Montilla, la del Hotel Nacional, la de la Lonja del Comercio. Y la del Club Le Select. A partir del año 2000 tuve tres exposiciones en Palma de Mallorca. En Cuba también participé en "CODEMA 2000", que fue un evento internacional muy importante, donde se integraron numerosos escultores de Estados Unidos, Japón. Y de Cuba estábamos Kcho, Villa, Negrín, yo. Estas obras fueron seleccionadas para exponer en el Museo Nacional. Otro evento importante fue "Forma Viva", en Eslovenia. En México participé en un evento que se realiza en el Museo de las Artes de Guadalajara. Me presenté a un concurso internacional en China, y allí gané un premio, con dos obras en mármol y granito, de unos cinco metros. Tuve dos ayudantes chinos para realizarlas. He participado además en otros eventos en Francia.

Natura. 2011.
Mármol crema rosa y acero inoxidable pulido. 450 x 120 x 120 cm. Casa de las Tejas Verdes de 5ta Avenida, La Habana

Sol coral. 2005.
Mármol crema de Bayamo.
130 x 170 x 30 cm.
Colección privada

El mármol, la piedra, ¿cuál es el material más cómodo para realizar tu trabajo?

JQ: En lo fundamental he trabajado el mármol, la piedra. Pero ahora estoy trabajando el acero. También tuve la oportunidad de hacer el Che Guevara que está en Oleiros, La Coruña: tiene 10 metros de altura. Un Che Guevara al que aquí no se le ha dado divulgación. Lo hice en el año 2008. Fue un concurso que se realizó y gané. Fue realizado en acero *cor ten* y granito de porrillo.

Esa obra de Oleiros no tuve prácticamente que tocarla, toda me la hicieron en talleres. Con los cortes de la obra, que yo llevaba, se hizo la parte de acero de la cabeza del Che, que es el famoso retrato de Korda recortado y realizado

en volumen. Y la parte de granito de porrillo también se hizo con todos los cortes. Es decir, que prácticamente no tuve que trabajar la obra. Las autoridades locales simplemente tuvieron que pagar a los talleres y allí hicieron las obras y ellos mismos la montaron. Quedé muy satisfecho. Quedó emplazada en una rotonda céntrica de 32 metros de diámetro.

¿Cómo ves el estado actual de la escultura?

JQ: Creo que la escultura está en un buen momento. Lo que sucede es que la promoción de la escultura no está bien. Los escultores estamos trabajando por nuestra parte. Es como si existiera una anarquía. No quiero ser muy crítico con el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, pero creo que no le interesa mucho lo que se hace. Incluso el espacio que tenía el Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA), donde trabajaban los escultores, casi no existe: aquel espacio fue ocupado por oficinas. Yo trabajo en mi taller, pero los que no tienen talleres trabajaban allí, y ahora no lo pueden hacer. Yo veo que la escultura está en un momento crítico de promoción, no de producción. El Consejo Nacional nunca pasa a ver qué tú haces. No

Guerrillero Heroico. 2008. Acero corten y granito de Porriño. 800 x 500 x 120 cm. La Coruña, Galicia, España

realiza un registro fotográfico de lo que tú haces. Tenemos 400 piezas en el extranjero y nadie las conoce, porque vienen los coleccionistas y se las llevan sin dejar registro. El Consejo no se interesa en hacer una exposición colectiva, en hacer colecciones, y a los escultores se les promueve muy poco dentro del territorio nacional. Y tampoco se les propone hacer exposiciones en el extranjero. En parte, reconozco que pueda ser también por el inconveniente del peso de las obras, por la dificultad que implica trasladar la escultura. La realidad es que son muy pocos los escultores cubanos a los que el Consejo invita para realizar una exposición en alguna galería, o para que le programen dentro de la Bienal de La Habana. No soy de los escultores a los que le guste meter la cabeza por ahí o buscar a alguien para que me dé un espacio. Hay gente que sí. Se mete por ahí o por allá para exponer en la Bienal de La Habana. A veces dan un espacio, como en otras bienales que se han hecho en La Cabaña; yo he expuesto, pero una escultura, como otros, al campo abierto. Sin embargo, hay otros que sí han tenido un salón para ellos solos. No hay preocupación por hacerlo coordinadamente y con tiempo, sin que el escultor tenga que ir miserablemente a llorarle a los que dirigen el Consejo por un sitio para exponer. Debería haber una preocupación por eso. Visitar los talleres de los creadores. Ver qué es lo que hace la gente.

En una época sí hubo esa preocupación. Rita Longa fue una gran promotora de la escultura. Rita Longa siempre me llamaba. Me daba trabajo. Y ella siempre me alentó mucho a desarrollar mi carrera. Un día me denominó el Rey del Mambo: yo nunca me lo creí, pero sí me alentó mucho a seguir en mi trabajo. Pero, a la misma CODEMA la veo en un momento crítico, aunque hubo una exposición colectiva en el Gran Teatro de La Habana, en la que participamos 30 escultores. Pero eso solo te da la oportunidad de mostrar una obra. Tal vez deberían organizar una exposición, aunque sea una vez al año. Entonces, lo que yo hago, es hablar con Eusebio Leal, que es mi gran amigo. O con Norma Jiménez, que ha trabajado conmigo muchos años y ha sido la promotora aquí de mi obra. Así expongo en estos lugares. De hecho, en la galería Carmen Montilla tengo una exposición permanente: es pequeña, pero voy cambiando las obras cada cierto tiempo. Si vendo alguna, la sustituyo por otra.

Resguardo. 2015.
Granito negro. 60 x 50 x 25 cm. Colección particular del señor Bernardo Quetglas, Palma de Mallorca

Sabemos que fuiste profesor en el Instituto Superior de Arte (ISA)... ¿Cuál crees que fue tu principal aporte para la enseñanza de la manifestación?

JQ: Imagínate, que yo soy fundador del ISA, igual que Villa. Regresamos después de cuatro años de estudio en Praga y fundamos el ISA en el año 1976. Estuve 35 años trabajando en el ISA. Durante todo ese tiempo fui profesor de modelado y talla en piedra. Casi todos los alumnos pasaban por nuestras manos, entre ellos, Esterio Segura, todos los que son conocidos. Y son muy buenos artistas, no solo escultores, sino artistas, porque hacen de todo. Siempre les incitaba por el conocimiento de las técnicas de elaboración. Cuando daba modelado me gustaba que aprendieran cómo se modela una figura, cómo se hace una cabeza, cómo se talla una piedra. Allí impartía también cursos para extranjeros. Llegué a tener 15 alumnos. Había momentos en los que tenía que ir todos los días al ISA a atender los cursos para extranjeros. Eso llevaba mucho esfuerzo y nos quitaba tiempo para la creación personal. Llegó un momento que le tuve que solicitar al decano una licencia sin sueldo para trabajar. No podía seguir sin hacer mi obra. Los alumnos que habíamos formado se iban a Europa, a diferentes lugares, y nosotros no salíamos, no exponíamos, no hacías nada. Yo mismo me cuestioné cómo iba a ser un profesor sin una obra de valor, reconocida. No podía seguir dando clases. Entonces, como se dice, me puse para lo mío.

¿Puedes dar una opinión sobre la Academia y el ISA, sobre cómo está la formación en estos espacios?

JQ: En el ISA en la actualidad tengo relaciones porque participo mucho en los talleres. Sobre todo en los talleres de fundición. Te puedo decir, desde mi concepción, que está un poco caótica la exigencia. Es como si los estudiantes llegaran allí e hicieran lo que les dé la gana. Los estudiantes llegan con una formación, que puede ser buena, regular o mala. Es como si tuvieras un taller personal y llega allí un artista destacado y te da su opinión, te da una tarea y te lanza por un camino. Es lo que creo que está pasando. Lo que puedo percibir de la escuela de escultura es que cada estudiante tiene su espacio, tiene su taller. Hace su obra. Los profesores vienen de vez en cuando, lo critican, evalúan y ya. Allí no hay una labor de enseñanza del oficio, como se enseñaba antes en las escuelas, las academias. Ahora el programa es muy libre; programas que tienen una gran libertad creativa. Antes había talleres de libre creación, donde los que estudiaban pintura, si le interesaba, podían asistir a escultura y estudiar talla y piedra. Muchas veces llegué a impartir clases a artistas como Consuelo Castañeda: esos estudiantes iban a mi taller de fundición donde se enseñaba la técnica. Ahora, los profesores van, les revisan la tarea a los estudiantes y se retiran. Los estudiantes tienen espacios donde trabajan con una libertad absoluta de crea-

Sol-Palmera. 2004.
Piedra de Pula, Croacia.
500 x 140 x 50 cm. Simposio Forma Viva de Eslovenia.
Ubicada en la ciudad de Koper, seleccionada para la entrada de Eslovenia en la Comunidad Económica.

Fuente de la Vida. Mármol Rojo Alicante. 200 x 200 x 100 cm.
Colección particular del señor Bernardo Quetglas, Palma de Mallorca

ción. No es que lo vea mal, lo veo bien, pero no es una academia de enseñanza del oficio. El oficio lo aprendes si ves cómo se funde una obra. Pero ya la talla se da poco, no se enseña cómo se hace un vaciado en yeso, cómo se modela una obra. Ya sucede un poco como con los pintores, que no estudiaron escultura y cuando quieren hacer una escultura van a buscar una gente que sabe, le llevan los dibujos, le explican qué quieren. Y les realizan la obra y después analizan y hacen cambios. Pero no se meten de lleno en eso. Son como realizadores. Es lo que está pasando con los pintores. En la actualidad, la mayoría de los pintores cubanos no estudiaron escultura y las están haciendo. No es que no lo vea bien, pero ellos no son los que hacen esas esculturas: son hechas en diferentes talleres, mandan a hacer su obra. Ellos les dan el visto bueno y las firman.

¿En qué proyectos te encuentras trabajando ahora?

JQ: Hay un amigo francés que quiere que exponga en París, así que estoy organizando eso. Estoy preparando también una exposición personal, que quiero hacer en la galería Carmen Montilla. Estoy trabajando con diferentes materiales, diferentes conceptos para ver si preparo una exposición personal para este año. ◆

RAFAEL CONSUEGRA FERRER

Por David Mateo

¿En qué contexto específico se da a conocer tu obra escultórica y sobre qué presupuestos técnicos y conceptuales se sostuvo esa inserción?

RC: Comencé a estudiar en el año 1972 en la Escuela Provincial de Arte José Joaquín Tejada. La escultura la conocí cuando comencé en la escuela de arte y les debo, en alguna medida, a mis profesores de la especialidad el interés por estudiarla. Fue a partir del cuarto año del nivel medio cuando comienzo a mostrar mis trabajos.

Lo cotidiano desconcertante. 2010
Acero conformado. 205 x 123 x 100 cm

Con toda la ternura que lleva dentro. 2012
Acero conformado. 207 x 104 x 84 cm

El vuelo. 2012. Acero conformado. 200 x 249 x 20 cm

Los primeros seis años de estudios fueron básicamente de aprendizaje y experimentación. No había nada definido, ni como estilo, ni como tema. En el Instituto Superior de Arte (ISA), los dos últimos años, tenía una influencia –notable y esencialmente– de Henry Moore, aunque ya en el último año venía indagando sobre las religiones afrocubanas. Y comencé con los ensamblajes.

A partir del 1984 comienzo de manera sistemática a participar en exposiciones colectivas. Cuando me gradué del ISA fui para el municipio de Nueva Paz a cumplir el servicio social. Y comencé un vínculo profesional muy estrecho con la antigua provincia La Habana, donde desarrollé en un inicio casi la totalidad de mis actividades en esa región, a pesar de la proximidad con ciudad de La Habana donde residía. Había participado en exposiciones colectivas en las galerías de la capital, pero fue en 1994 que realicé mi primera exposición personal en la ciudad. No obstante, debe de tenerse en cuenta que no acostumbro a realizar muchas exposiciones personales. Desde el inicio de los años 80 las artes plásticas habían dado un cambio sustancial en cuanto a presupuestos artísticos y formales, sobre todo después de la exposición de Volumen I. Existía en La Habana una especie de efervescencia. Había muchos espacios donde se mostraban las diferentes propuestas de los artistas, sobre todo los jóvenes. Existía una galería por cada municipio. Luego, comenzaron las primeras bienales de La Habana, que permitieron poder confrontar las obras de artistas de otras latitudes. Estaban los eventos teóricos, que consolidaban la idea de la vinculación estrecha que debe existir entre los presupuestos formales y conceptuales. En medio de todo ese movimiento, e influenciado de este, comienzo a dar a conocer mis obras.

Montajes incluyó una serie de trabajos que, enmarcados dentro de este concepto, desarrollé en los primeros años de la década de los 80. Y consistían en

ensamblajes de diferentes materiales que servían de soporte a una poética de carácter afrocubano: el símbolo, lejos de esquemas formales, reforzaba el referente en cuestión.

Esta manera de representar mis piezas se hizo recurrente por el mismo carácter de retablo que, desde esa época, quería imprimirle a las mismas. Y tenía consonancia con el ambiente que deseaba recrear, aunque estaban presentes también ya las instalaciones. Los materiales empleados eran variables. Y respondían al carácter de *ready made* que sustentaban estas obras, así que utilizaba todo lo que me ayudara a reforzar el sentido de lo que quería expresar: piedra, madera, objetos de metal, bandejas de panadería, etc. Eran ensamblados con todo lo que tenía al alcance desde el punto de vista técnico (amarres, soldadura, tornillos).

El Despegue. 2013.
Acero conformado. 440 x 391 x 183 cm

En la exposición de 1987, *Propuestas*, tenía una línea temática derivada de las primeras obras, pero el elemento católico estaba presente más activamente, así como la utilización de la tela como material recurrente. Los dibujos tenían relación con esta producción y, ampliando la proyección de lo expuesto, servían como referentes de las piezas escultóricas.

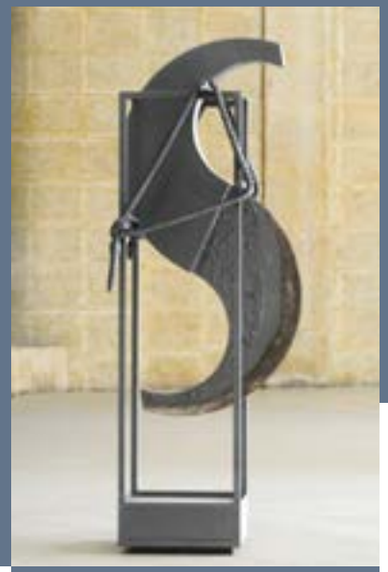
¿Cuánto se mantiene y cuánto ha variado de esos presupuestos iniciales? ¿Las variaciones han provocado algún cambio en cuanto a tu concepción sobre la escultura como soporte y expresión?

RC: Los cambios establecidos en mi producción plástica han ido ocurriendo paulatinamente, como una consecución armónica. Una manera de concebir da paso premeditado a otra. Cada obra tiene sus características formales y requerimientos materiales. Con esas premisas he utilizado las técnicas necesarias para cada uno de mis proyectos y he tratado de emplearlas con el mayor rigor posible.

Sin título. 2015. Acero conformado.
90 x 66 x 27 cm

No es menos cierto que he tenido diferentes etapas, donde una técnica es prioritaria con relación a otra. Pero recuerdo que en la etapa de mayor auge con el ferro cemento, también fue donde desarrollé to-

Lo demás es silencio. 2018.
Acero conformado. 220 x 216 x 91 cm
Emplazada temporalmente en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana



Sin título. 2018.
Acero conformado.
208 x 115 x 78 cm
Pieza exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

Alerta. 2018. Técnica mixta. 66 x 125 x 6 cm

das mis obras de ensamblajes por un lado y de la inclusión de la tela posteriormente. Mi obra ahora se realiza básicamente en metal, pero tengo piezas en mármol y fundidas en concreto. He desarrollado obras paralelas en diferentes técnicas y formatos, según la necesidad creativa y los diferentes proyectos.

Creo que sí hay cierto cambio en la concepción que tengo sobre la escultura como soporte y expresión, lo cual me permite moverme dentro de una más amplia variedad de códigos. La aceptación de esa pluralidad de criterios artísticos, tantos formales como conceptuales, ha favorecido el desarrollo de mis trabajos. Entiendo que el estudio, la indagación que se realice, la profundización en el orden conceptual es parte primordial del proceso. Sé que cada pieza implica diferentes niveles reflexivos y temáticos. Los materiales y las formas también son reevaluados y personificados.

Al menos que participe en algún proyecto que tenga un tema específico (monumento u obras conmemorativas), mis presupuestos responden siempre al proyecto en el que esté enfrascado. Trato en mis obras un conjunto de ideas y conceptos referentes a la propia existencia del hombre. Creo para este fin obras estructuradas como sistemas de símbolos, al buscar su identidad más allá de los valores que se les reconocen.

¿Cómo han sido tus experiencias en cuanto al acceso de recursos materiales para la producción?

RC: Ya con anterioridad había planteado que no dejo de tener en cuenta que la elección que hago de los materiales es por su carácter expresivo y evado la falta de intencionalidad en el uso de los mismos. De ahí que trabaje con diferentes materiales. Siempre en función de lo que quiera expresar y en acomodo de los objetivos que persigo. La escultura, incluso la menos ortodoxa, requiere de un soporte material que en nuestras circunstancias siempre entraña muchas dificultades.

Todos sabemos de nuestros problemas materiales, lo cual en muchas ocasiones frustra algunos proyectos creativos. En mi caso particular, trabajo con muchos materiales reciclados y eso, de alguna manera, facilita el proceso. Pero en otras obras, que me planteo realizar, los obstáculos han dificultado su ejecución: en proyectos de inserciones públicas, se han variado los materiales concebidos para las obras; incluso, las dimensiones de elementos. Esto ha perjudicado el di-

seño y la concepción original de los mismos. Tengo varios proyectos pospuestos por falta de materiales y, además, sin hablar de los espacios de talleres.

¿Qué eventos o acontecimientos han contribuido de manera directa al desarrollo y la legitimación de tu obra escultórica?

RC: A lo largo de todos estos años he participado en varios Salones donde están representados casi todos los géneros de las artes plásticas. También en Salones solo de escultura. Participar en cualquier evento de la plástica siempre tiene la finalidad de mostrar y confrontar la producción de cada uno de los participantes. Es una especie de termómetro para poder medir la "salud" de lo que se viene realizando. Son experiencias diferentes. En el caso de los eventos internacionales, amplían el diapasón de los conocimientos, y la proyección de mis obras adquiere otras dimensiones.

Los Simposios son espacios de creación, que dan la oportunidad de confrontar diferentes propuestas personales. Parten de uno o varios materiales y con la finalidad de adecuar áreas específicas, ya sean urbanas, de otro carácter, o de función social. Para mí estas posibilidades de intercambiar experiencias, con otros creadores y de poder mostrar mis obras, resultan de gran utilidad profesional. También está la oportunidad de poder ver concretado nuestros proyectos en materiales definitivos, que están alejados de nuestras posibilidades reales: económicamente hablando. Además de promocionar nuestras obras.

Invocación. Acero conformado. (Izquierda)

Reorientación. 2018. Técnica mixta (Derecha)

¿Qué opinas del estado actual de la escultura en Cuba?

RC: No creo que la escultura cubana en sentido general esté en crisis. Desde el punto de vista ambiental se han logrado cualificar importantes sitios turísticos, económicos, científicos y sociales en Cuba. El aporte de los escultores jóvenes es significativo, aunque su producción se desarrolle fuera de la Isla en su gran mayoría, lo que conlleva a un desconocimiento en ese sentido. Tampoco podemos obviar que la promoción y crítica de la escultura cubana –en todo este tiempo– marcha con una desventaja enorme, respecto a otras manifestaciones.

Si hacemos un análisis desprejuiciado, otros artistas sin una formación "escultórica", también desarrollan una obra tridimensional que beneficia el panorama de la escultura en nuestro país.

Nos preocupa la falta de continuidad en los simposios y salones de esculturas, como ha sucedido con muchos otros proyectos en el país, por falta de recursos y un temor a enfrentarse a las complejidades que, lógicamente, generan estos eventos. La carencia de talleres tampoco favorece el desarrollo de esta especialidad.

¿En qué proyectos te encuentras trabajando en la actualidad?

RC: Estoy en estos momentos trabajando en la ejecución del Parque Monumento a los Países del CARICOM, junto con el arquitecto Rómulo Fernández. Y sigo en todo el proceso de concepción y realización de las piezas que conforman el proyecto sobre la violencia que estoy desarrollando desde hace un tiempo. En lo particular, me interesa el fenómeno de la relación que se establece entre el enmascaramiento que de la violencia se pretende establecer en aras de ocultar su existencia –por diversos motivos, sean políticos, religiosos morales, etc.– y el hecho mismo de ser una realidad vigente, que afecta a todas las sociedades. Ese afán por banalizar y minimizar sus efectos negativos en todos los órdenes de la vida es eje central en mi proyecto. ◆

CARIDAD RAMOS

Por David Mateo

¿En qué momento alcanzas reconocimiento como escultora? ¿Cuáles eran tus intereses técnicos y conceptuales en ese instante?

CR: Lo primero en lo que yo participé que me dio la posibilidad de expresarme desde el punto de vista escultórico –una propuesta abierta, pública– fue el concurso para el monumento a Celia Sánchez. Algo que también me interesaba, además del homenaje al héroe, era la escultura de gran formato, independientemente del material que utilizara. Y recién graduada fui invitada a participar en el concurso, en el que obtuve el premio. En 1984 se lanza la convocatoria y la obra se inaugura en 1985, cuando Celia cumplía cinco años de muerta.

Las estaciones.
Acero inoxidable y acero negro pintado. 300 x 200 x 140 cm

Las estaciones.
Acero inoxidable y acero negro pintado. 300 x 200 x 140 cm

A partir de ahí sigo trabajando como profesora. Todo ese trabajo pedagógico que desarrollé como profesora –me gusta muchísimo, primero por lo del servicio social– de dibujo y escultura en la Escuela de Arte de Holguín... Al mismo tiempo participaba en la vida cultural de la ciudad en exposiciones colectivas, concursos o encargos; presente estaba el tema de las relaciones de pareja y siempre enfocado a la escultura de gran formato.

Lo que llamamos escultura ambiental o escultura pública...

CR: De gran formato, ya sea conmemorativa o no.

¿Qué materiales utilizabas en ese momento?

CR: En ese tiempo yo estaba menos preparada para lidiar con las instituciones que tenían que ver con los recursos para hacer esculturas de gran formato. De manera que solo podía acceder cuando había un concurso o cuando había una propuesta de trabajo colectivo. O cuando había una convocatoria de una institución, en específico, que me daba la posibilidad de yo acceder al material. De tal manera que fui buscando todo tipo de materiales. Y eso estaba en dependencia de la convocatoria o el tema del que se hablaba. En el Instituto Superior de Arte (ISA) tuve la oportunidad de conocer la técnica de la fundición en bronce con el profesor Nodarse. Yo me gradué del ISA en 1983, luego tuve una experiencia de intercambio y entrenamiento en talleres de fundición en bronce, en Colorado, Estados Unidos. Con ella no podía trabajar en grandes formatos, pero sí en una técnica bastante complicada y, al mismo tiempo, muy cautivante porque era compleja de hacer. Era difícil. Y a veces nosotros somos así: lo más difícil es lo que queremos hacer para ponernos el reto. En ese tiempo, una vez que ya me gradué, fui trabajando en lo que aparecía, con lo que podía trabajar. Si lo que aparecía por la convocatoria o por las posibilidades reales que tuviera a mi alcance, si era cemento, yo hacía un ferrocemento. Si lo que aparecía era plancha de metal, hacía plancha de metal. De manera que tú puedes ver que mi obra está desarrollada con diferentes materiales. Creo que lo único que no abordé –de manera directa– fue el vidrio, o sea, una producción en vidrio. Aunque sí utilicé el cristal en algún momento combinado, como por ejemplo, con la cera.

O sea que, de alguna manera forzada por las circunstancias, has podido lidiar con todos los materiales y eso ha potenciado tu visión de la escultura. ¿No te ha hecho cambiar o tergiversar los conceptos que tenías en un primer momento sobre la escultura?

CR: Quizás sí, porque tenía otros intereses, porque tenía intereses de hacer obras... También se me fue despertando el interés de hacer la obra de salón. En un momento en que yo había hecho las obras de gran formato, sentí una necesidad, y dije: caramba, pero, ¿soy o no soy escultora? Me dedico a hacer esto. Tengo otras inquietudes y tengo otras necesidades de expresarme de otra manera y no estoy abordando la escultura de salón. Tenía yo ese deseo, tenía la necesidad y las pasiones que desembocaran en esos formatos y en temáticas, más bien personales. Más en el sentido ese humanista de las búsquedas del ser y demás. Entonces, ya ahí sí empecé a lidiar más con el mediano formato. Sobre todo porque comencé a trabajar el tamaño natural. Utilizando la figura humana o utilizando como soporte la figura humana, trabajaba con la ropa. Es el caso de *Subyacencias*, que fue una exposición que hice junto a mis hermanas cuando la Quinta Bienal de La Habana.

Homenaje.
Talla en mármol.
340 x 100 x 100 cm

¿Qué eventos o acontecimientos promocionales han sido importantes para el reconocimiento de tu trabajo? Según tu punto de vista, en Cuba o en el extranjero.

CR: En lo fundamental, los eventos... Las convocatorias que ha hecho el Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA) y las exposiciones mías personales que he realizado colaterales a la Bienal. Algunas personales y otras colectivas. Sobre todo, en la Bienal de La Habana.

¿Cuál ha sido tu relación con el universo artístico masculino? ¿La escultura está dominada por los hombres?

CR: No, la vida, el mundo...

¿Cómo te ha ido a ti con ese vínculo?

CR: Mira, las dificultades son sutiles, pero existen. Los enfrentamientos, por no decirte guerras, pues no quiero utilizar la palabra guerra porque no es una guerra, pero los encuentros, los encontronazos, las situaciones que se me han dado, de alguna manera de enfrentamientos o de limitaciones, han sido sutiles. Pero están. De todas maneras, el machismo funciona, porque el mundo está regido por los hombres. Realmente el hombre está acostumbrado a regir, sobre todo en esta esfera, en la cual se trabaja con materiales muy duros. Con soportes que son complejos, con técnicas que son complejas de desarrollar. El hombre se ha sentido, por supuesto, más dueño todavía y ha sentido como que una está invadiendo su espacio. Yo pienso que la mujer para demostrar que es buena o para mostrar lo que hace, tiene que multiplicar sus esfuerzos para que se puedan ver. Cuando a lo mejor un hombre lo hace de una manera más cómoda, aun cuando utilice ayudantes. Cuando nosotras utilizamos ayudantes, se nos dice: ah, mira, tuvo que utilizar ayudantes, porque "ella no puede". Pero cuando un hombre utiliza un ayudante no pasa nada. Es un hombre... y puede. He tenido que lidiar con eso, por comentarios, situaciones que se han dado: ¿cómo se mete en esto?, ¿cómo ella va a hacer esto? Seguro que no puede.

Has trabajado también en la pedagogía. ¿Dedicada específicamente a la escultura o a otras ramas?

CR: Sí, como profesora de escultura y dibujo en diferentes años en la escuela de arte de Holguín y Santiago de Cuba.

¿Cuál tú crees que haya sido tu contribución en esa área?

CR: Creo que en lo que he contribuido es en potenciar la fortaleza espiritual de la mujer, para poder hacer una obra que no se quede limitada. No es que haya formada una guerra, no es que haya formado un ejército de mujeres que luchan contra los hombres ni nada de eso. Es que he dejado claro, en el caso de las mujeres, que el asunto no está en la fuerza física ni en los brazos, sino en el intelecto, en su capacidad de hacer, en su voluntad de sobreponerse. Y de saber que todo está más allá de las manos y de la fuerza física.

De las esculturas que has hecho, podrías mencionarme algunas obras que para ti han sido importantes, emblemáticas de tu trabajo. Ya hablaste de la dedicada a Celia. ¿Qué otras esculturas crees que son importantes para ti y que han repercutido?, ¿en qué te han influido y qué te han aportado?

CR: Aun cuando yo sigo siendo una amante del gran formato y de los materiales perennes, que perduran en el tiempo, como *Las Estaciones de Eros* y *Sugerencias*, yo trabajé en la escultura de mediano formato, para salón, con la reproducción de obras, porque me interesaba el contenido. Pero para mí fue muy importante hacer *Ambivalencias*: fue una exposición de esculturas de tamaño natural, en las que abordo el tema de la mujer y del contrapunteo de la mujer y del concepto del hombre-mujer, mujer-hombre, en ese convivir cotidiano. Esa exposición para mí fue clave. A lo mejor no trascendió, porque no la situé en ningún lugar. Fue una exposición para recordarme. Fue una exposición para sacar sentimientos, cosas que debía decir y de alguna manera para dialogar con un público que debía entender que había otras maneras de pensar. Esto fue en 1999. Estaba concebida desde antes, pero la expongo en Santiago

También. 2003.
(Dos variaciones de la misma pieza). Técnica mixta. Dimensiones variables

de Cuba en 1999. Luego en Guantánamo; en La Habana, en la Biblioteca Nacional; en Pinar del Río; en Matanzas. Y volvió a Santiago de Cuba deshecha: cosas que pasan. Era una exposición con una carga erótica muy fuerte.

Siempre has trabajado la carga erótica dentro de la escultura. Yo creo que en un parangón así, Osneldo por otro lado, y tú.

CR: Nosotros nos llevamos muy bien y él siempre me habla de cuando vio *Sugerencias* (la obra de la Bienal pasada). Me dijo: tú eres mi seguidora... De hecho, el proyecto que yo te había presentado –hace más de 20 años– *Cuarta dimensión*, que yo quería hacer con diferentes artistas, me ha costado muchísimo trabajo. Porque además de trabajar con otras personas, incluyendo hombres y mujeres artistas, requiere de un soporte económico muy fuerte al cual yo no tenía acceso. En las primeras investigaciones, cuando lo visité, se mostró muy entusiasmado. Yo diría que encontramos puntos de convergencias.

Penetración.
Talla en mármol. Dimensiones variables

Evidentemente por lo que me dijiste, tú has asumido esa carencia de materiales con una perspectiva dinámica, ¿no ha sido frustrante?, ¿no te has sentido como una escultora frustrada en ese sentido?

CR: No, porque no me he empeñado en hacer lo que no tengo posibilidades de hacer. He buscado. Y a veces lo he encontrado.

Hablando de recursos, en tu caso en particular, ¿existe un mercado para la escultura cubana?

CR: ¿El mercado para el material? Yo he vendido algunas de mis obras. Otras las he donado. Pensándolo bien, he sido afortunada...

¿En qué lugares has logrado emplazar?

CR: Santiago de Cuba, La Habana, Cayo Largo... Vivir de eso, no es vivir del cuento.

¿Haces otras cosas además de la escultura?

CR: En lo fundamental, me he centrado en ella. Incluso, cuando casi nadie quería hacer esculturas, porque no veía posibilidades, yo seguí haciendo esculturas. Aunque no se vendieran las seguía haciendo. Hacía mis proyectos y estaba vendiendo a veces mis proyectos. Participaba en alguna convocatoria que me daba algún dinero. No me morí de hambre, pero tampoco ha sido la bendición en materia financiera. Es una cosa que va y viene. No ha sido constante. A lo mejor yo no he hecho todo lo que debía hacer. Está en función también del carácter.

No creo que yo no haya vendido más por ser mujer...

Has estado interesada en la escultura pública o monumental, lo que tú llamas de gran tamaño. ¿Cuál es tu opinión sobre el estado de la escultura ambiental en Cuba?

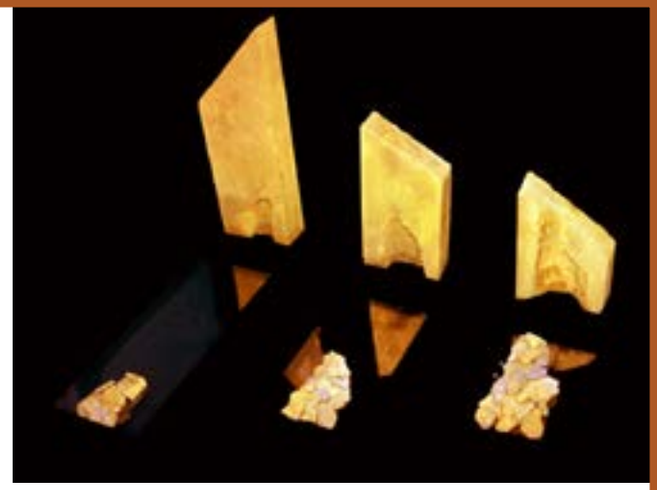
CR: Aquí por ejemplo, cuando se da la posibilidad de que la escultura ambiental se desarrolle y en los lugares que se ha hecho... En Bayamo hay un evento que se desarrolla casi todos los años, que tienen esculturas muy buenas en diferentes lugares y, sobre todo, porque se ha enfocado en el mármol, que es un material que ellos tienen allí mismo. En Santiago de Cuba se hicieron algunas cosas y se ha trancado un poco la acción. Sé que hay otras provincias que tienen buen desarrollo: por ejemplo, Las Tunas. Yo nací ahí y allí no tengo esculturas emplazadas. Sé que en sentido general, esta escultura de gran formato ha tenido tiempos mejores: de un florecimiento mayor, de una embestida mayor por parte de los escultores. En la medida, también, en que algunos escultores han estado participando en esos eventos, que les han dado currículum; no mucha solvencia pero sí la posibilidad de conocer a otros escultores, de dar a conocer su obra en los inicios. En la medida en que han despegado, algunos de ellos han ido también soltando un poco esa obra, que cuesta más trabajo hacerla, trasladarla y todo lo demás. En sentido general, yo pienso que está bien. Aunque un pequeño grupo de escultores destacan con una obra sólida y con presencia nacional e internacional de los que se estará hablando en este trabajo, ¿no es así?

¿Tu opinión sobre la escultura en general?

CR: Yo estoy... A mí me emociona mucho ver que hay escultoras jóvenes. A lo mejor tienen más reconocimiento internacional que en Cuba, que las he visto, que han hecho obras para la Bienal. Están abordando la escultura no de la manera tradicional; más ligada a los medios digitales y demás. Están haciendo una obra muy interesante y no con banalidad ni superficial, sino que están profundizando en cosas medulares que tienen que ver con el ser humano. Eso me gusta, porque es como que se desprende, se va de mis posibilidades. Y al mismo tiempo me da la alegría de saber que la escultura en Cuba también tiene –y está cogiendo– varios caminos. Que no es solamente de una manera convencional.

¿En qué proyecto estás ahora?

CR: Yo me mantengo con la intención de seguir trabajando, al mismo tiempo, la obra de gran formato. Tengo proyectos que no se han podido realizar por varias razones. Y algunos, de alguna manera, tienen que ver con mi evolución espiritual. En este mismo momento he estado reconsiderando algunos proyectos míos. Pero me mantengo con algunas ideas que tienen que ver con esa misma evolución interna: de la búsqueda y de mi ser interior, de mi paz interior. Esos proyectos, aunque aparecieron hace mucho tiempo, cuando aparecieron las interrogantes, ya están algunas respuestas, pues yo estoy en el proceso de hacer para poder mostrar eso que ha venido siendo el cuestionamiento de mi vida. De la vida en sentido general. Y de las cosas que han tenido que ver conmigo. ◆



Relaciones. 1984. Concreto, pigmentos de color, láminas de acero inoxidable. 150 x 140 cm. Colección del Hotel Tritón, La Habana

FLORENCIO GELABERT

Por David Mateo

¿En qué contexto específico se da a conocer tu obra escultórica y sobre qué presupuestos técnicos y conceptuales se sostuvo esa inserción?

FG: Mi obra escultórica se da a conocer a comienzos de la década de los 80. Con exactitud, en la muestra *Salón de Paisaje '82*, presentada en el Museo Nacional, y con una pieza que titulé *Homenaje a la Columna*. Mi inserción estaba muy marcada por las lecturas acerca del Minimalismo y el Arte Povera, que eran movimientos artísticos totalmente nuevos para mí a pesar de haberse originado 10 o 12 años anteriores a mis lecturas iniciales. Pero, sin dudas, lo que más me ayudó a perder el miedo creativo y a romper con el peso de la academia fue la lectura del ensayo de Rosalind Krauss –"Escultura en el Campo Expandido" ("Sculpture in the Expanded Field")– justo al graduarme de "San Alejandro", en 1981.

Mis primeros trabajos fueron esculturas abstractas de pequeño formato, ya que en el proceso de rompimiento que antes mencioné, no me sentía atraído por la narración en la escultura. Por otro lado, me interesaba como joven artista separar la obra del pedestal. Me atraía

Compresión. 1989.
Barras de mármol, cable de acero, alambres de púa, troncos de árboles.
305 x 111 x 86.5 cm.
Socrates Sculpture Park, Queens, Nueva York

la horizontalidad de la escultura, estaba marcado por las obras del Land Art y Carl Andre. Quería experimentar con materiales no afines ni tradicionales a la escultura que yo conocía, como restos de espejos, piedras en bruto, y resinas epóxicas y pigmentos de colores. Aclaro que, en un principio, estos intereses fueron intuitivos, al tratar de distanciarme de la ortodoxia y la tradición escultórica imperante en aquel momento. Después los reforcé con numerosas investigaciones y lecturas, sobre todo acerca de la desmaterialización de la escultura y el Arte Povera: algo que me ha interesado a lo largo de casi 40 años de trabajo.

¿Cuánto se mantiene y cuánto ha variado en esos presupuestos iniciales? ¿Las variaciones han provocado algún cambio en cuanto a tu concepción sobre la escultura como soporte y expresión?

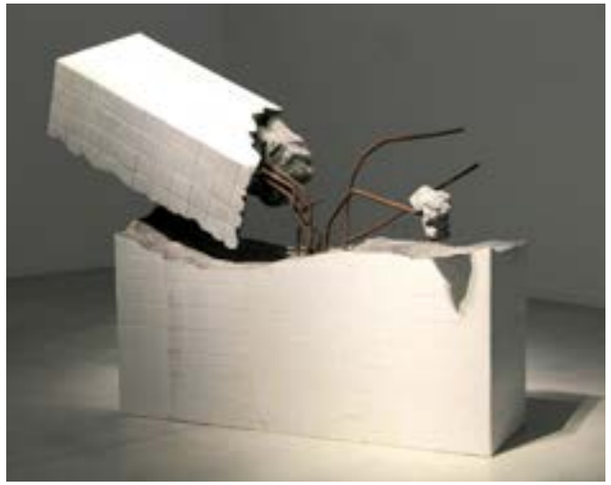
FG: Creo que los intereses iniciales que me motivaron a realizar obras tridimensionales los he mantenido. Trato de hacer una escultura ante todo sincera con lo que yo creo que es. La escultura es una práctica muy individual a pesar de los intereses generacionales que, en algunos casos, pueden envejecer o renovarse. Pero en general me mantengo amando la escultura abstracta por principio. Algunas veces, inspirada en las ruinas urbanas y, otras, en las destrucciones de los recursos forestales, casi siempre extraídas de mi imaginación. He realizado instalaciones de espíritu ecologista concebidas con diversos materiales, al utilizar desde escombros, plantas y ramas de árboles, muebles viejos, hasta agua y desechos alimenticios encapsulados en resina.

El Desagüe. 2010.
Láminas de PVC, tuberías de PVC, flores plásticas, papier maché, restos de alimentos y resina epóxica.
300 x 300 x 250 cm.
XXXI Bienal de Pontevedra, España

¿Cómo han sido tus experiencias de acceso a los recursos materiales para la producción, frustrantes o conciliadoras?

FG: Como te comentaba anteriormente, mi trabajo desde sus inicios partía del rompimiento con la tradición escultórica. Y también con los materiales que

El Sitio II. 2015.
Estructura de madera, Pladur, rama de árbol, recipiente metálico, cabillas, bomba de agua, agua y escombros.
302 x 199 x 121 cm.
Instalación efímera



El Muro. 2015.
Styrofoam, cabillas, cemento, lozas de cerámica.
241 x 193 x 127 cm.
Colección del artista

eran parte de esa tradición, con el objetivo de evitar el formalismo, lo cual hacía que la escasez de materiales para la producción artística no fuera un problema para mí, sino más bien un reto. También hay que tener en cuenta que mis esculturas estaban realizadas con materiales que encontraba en la calle. Recuerdo que en mis comienzos como escultor existían las ruinas de una vieja marmolería detrás del cementerio de Colón y allí iba yo a recoger lo que encontraba entre los escombros: como columnas rotas, fragmentos de jardineras rotas... Pensarían que estaba loco, pues recogía restos de objetos funerarios. Pero para expresar mi concepto de la escultura yo no necesitaba un bloque de mármol, lo que necesitaba eran los restos. En 1988, fui invitado a una residencia de artista en el Socrates Sculpture Park de Nueva York, y allí realicé una pieza con restos de columnas de mármol, troncos de árboles, cables de acero y alambres de púa encontrados al azar y recogidos en un basurero en la barriada de Queens, en Nueva York. Posteriormente, en los años 90, a mi llegada a México realicé piezas con flores secas y carretes de madera para cables eléctricos. O sea, materiales pobres.

¿Qué eventos o acontecimientos han contribuido de manera directa al desarrollo y legitimación de tu obra escultórica?

FG: Creo que deben converger muchos factores en el desarrollo y la legitimación de la obra de un artista y, en especial, la del escultor que a mi modo de ver es muy física. Creo que hay que ser perseverante con lo que uno cree. Y sin lugar a dudas, las oportunidades juegan un papel muy importante. Para mí fue muy vital la confrontación y el aprendizaje de cómo percibir y ubicar la obra en el contexto donde te toca vivir. Y en especial, fuera de tu país de origen. La participación en eventos internacionales –como exhibiciones en museos, bienales, simposios y residencias para artistas– han contribuido de manera esencial a mi carrera. La residencia en el Socrates Sculpture Park marcó un antes y un después en mi trabajo. Y el "Simposio de Escultura de Toluca", México, me enseñó a trabajar en una comunidad de artistas internacionales de los cuales aprendí mucho. La muestra *Cuba Siglo XX. Modernidad y sincretismo* me dio un sentido de pertenencia, aunque no vi-

viera en el lugar donde había nacido. Mi exposición personal itinerante *El Sonido del Bosque*, de 1997, en los museos Jacobo Borges de Caracas, Venezuela, y el Museo de Arte Moderno de Panamá, me enseñó cómo asegurar las obras de arte: un tema totalmente desconocido para mí hasta entonces. Las Bienales de Barro de América en Venezuela, Uppsala en Suecia, Del Barrio en Nueva York, Pontevedra en España, y el proyecto *Detrás del Muro*, durante la 11na Bienal de La Habana, me enseñaron mucho en cuanto a la realización y producción en tiempos mínimos. Y en circunstancias muy diversas.

¿Qué opinas del estado actual de la escultura cubana?

FG: El estado actual de la escultura cubana no es algo que yo domine, pero de manera general me alegra mucho ver el éxito de colegas y viejos amigos, como Eliseo Valdés y mi profesor José Villa. También

El Sitio III. 2017.
Estructura de madera, Pladur, recipiente metálico, cabillas de acero, bomba de agua, Styrofoam, lozas de cerámica, agua y escombros.
302 x 121 x 199 cm.
Instalación efímera

El Sitio III. 2017.
Estructura de madera, Pladur, recipiente metálico, cabillas de acero, bomba de agua, Styrofoam, lozas de cerámica, agua y escombros.
302 x 121 x 199 cm.
Instalación efímera

me parece muy serio el trabajo de artistas más jóvenes, como Yoan Capote, Duvier del Dago, Alexandre Arrechea y Arlés del Río. Y me interesa mucho el trabajo de dos escultoras de origen cubano, María Elena González y Teresita Fernández.

¿En qué proyectos te encuentras trabajando en la actualidad?

FG: Recientemente participé en la exhibición *La Diáspora Africana en el Mundo*, realizada en el nuevo Museo de la Civilización Negra, en Dakar, Senegal. Y también inauguré la muestra personal *Desplazamientos*, en la galería Ideobox de Miami, que me tomó mucho tiempo producir por su complejidad y el tamaño de las piezas. Ahora estoy trabajando en la producción, realización e instalación de una escultura pública: la más grande que he ejecutado hasta la fecha, para el parque "Gran Paraíso on The Bay", comisionada por el coleccionista y desarrollador urbano Jorge Pérez y su compañía The Related Group. Y en el mes de julio de 2019 presentaré dos dibujos y una maqueta de un proyecto –que llevé a cabo en el año 1984, durante el evento "Arte en la Fábrica" con los arquitectos Rosendo Mecías y Juan Luis Morales– en la muestra *Utopías paralelas. Ciudades soñadas en Cuba 1980-1993*, una exposición de Iván de la Nuez con la colaboración de Atelier Morales, en el Palau de la Virreina en Barcelona, España. ◆

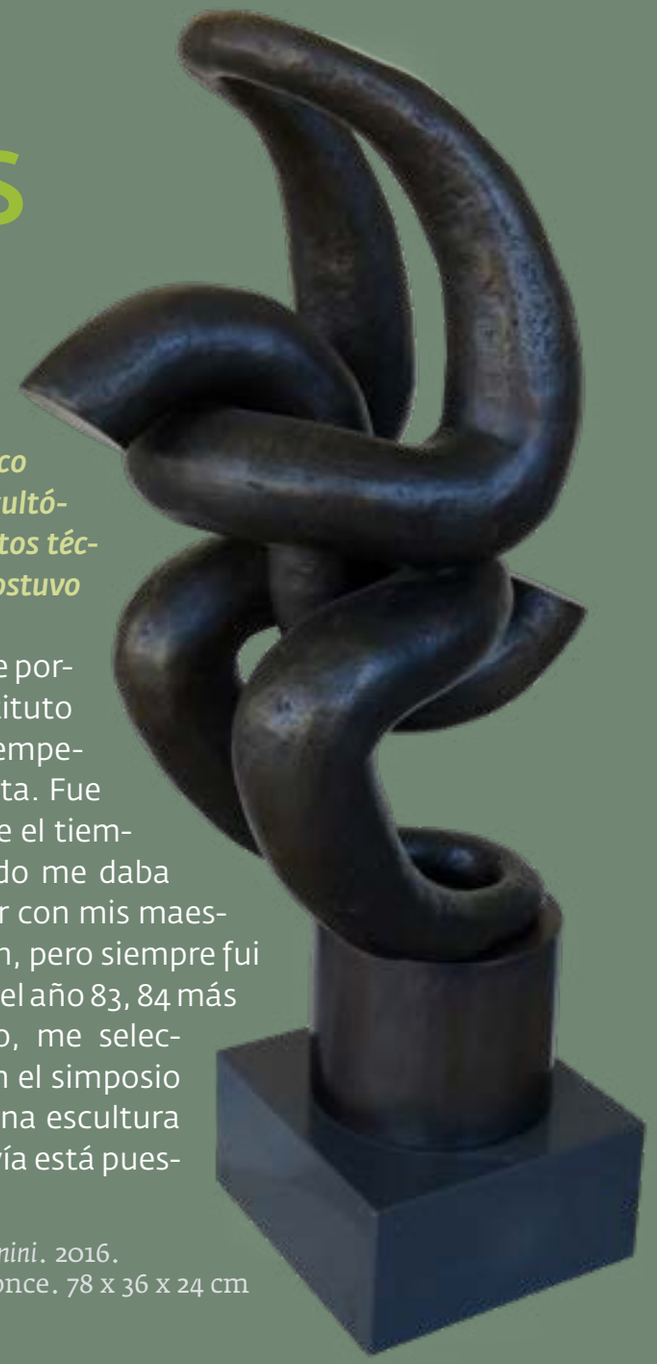
Desplazamiento V. 2018.
Mármol, barras de acero, resina y pátina de óxido.
109 x 104 x 15 cm

ELISEO VALDÉS

Por David Mateo

¿En qué contexto específico se da a conocer tu obra escultórica y sobre qué presupuestos técnicos y conceptuales se sostuvo esa inserción?

EV: Yo tuve mucha suerte porque, terminando el Instituto Superior de Arte (ISA), empezó mi carrera como artista. Fue una cosa rápida. Durante el tiempo que estuve estudiando me daba un poco de pena exponer con mis maestros. Ellos me convidaban, pero siempre fui un poquito temeroso. En el año 83, 84 más menos, recién graduado, me seleccionan para participar en el simposio *Forma, Sol y mar*, e hice una escultura para Varadero, que todavía está pues-



Gemini. 2016.
Bronce. 78 x 36 x 24 cm

ta allí, en la zona de Arenas Blancas. Entonces comencé la vida de artista. Y me codeé con uno de mis maestros, que estaba también haciendo obras en el simposio, y con algunos escultores extranjeros que participaron en el evento. Fue ahí en realidad donde perdí el temor escénico de mostrarme como artista, de exponer, de hacer obras.

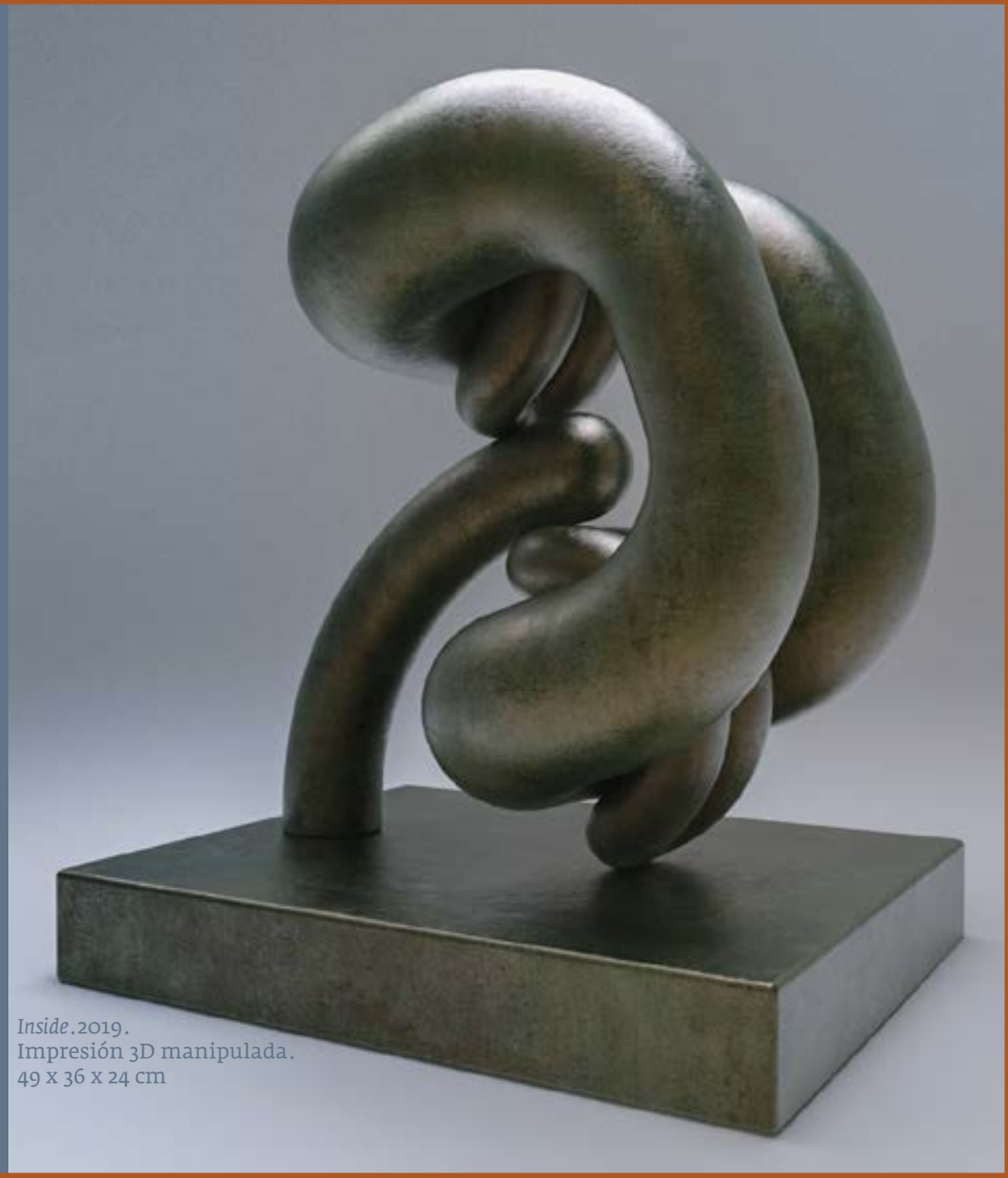
Luego vino un evento en el que participé a propuesta de Sergio Martínez. Él me sugirió que mandara unas maquetas porque él no podía participar y presenté un proyecto para hacer una escultura frente al Estadio de Béisbol de Matanzas. Se hizo la escultura. Y durante el tiempo que estuve realizando esa pieza, me propusieron otra. Y a partir de ahí me sentí un escultor: con encargos, que mi obra era aceptada… Los presupuestos de ese período se establecían sobre una especie de abstraccionismo geométrico, un neo constructivismo, con muchos vínculos con el movimiento suramericano, con Alejandro Otero, con Soto, con Gego. Con esos artistas que estudié desde el ISA. De pronto se me hizo realidad poder hacer obras de esas dimensiones y empezar a conocer a algunos artistas de este contexto suramericano. Fui muy amigo de Alejandro Otero. Visité Caracas. Estuve en su casa, en su estudio. Estuve en el estudio de Soto y eso me fue conformando una visión, más o menos, de lo que quería hacer como artista.

¿No entraste en contradicción con ciertos presupuestos, formas de realizar la escultura?, ¿o esa inserción fue rápida, orgánica?

EV: Para mí fue orgánica, porque el resto de los escultores con los que conviví en esa época estaban haciendo más o menos una obra similar. Siempre fue dura la parte de producir: producir la obra es muy complicado.

¿Pero estabas a tono con lo que te interesaba en ese momento?, ¿con los materiales, los conceptos?

EV: Sí, eso sí… Aunque había muchos que estaban confundidos. Querían lograr calidades en el acero, con materiales que no había en Cuba, y eso a mí me parecía un error, porque el acero es acero; el plástico es plástico; las resinas son resinas. Todas esas cosas yo las tenía muy claras. Tú no puedes falsear las calidades de los materiales con los que vas a trabajar, porque entonces te vas a enfocar en una cosa que no es lo fundamental. Lo fundamental de



Inside. 2019.
Impresión 3D manipulada.
49 x 36 x 24 cm

una obra es el diseño. Son las escalas. El ser respetuoso con el lugar donde tú vas a ubicar la pieza; que la gente pueda verla y necesite verla, y no pasarle por el lado sin que se produzca un efecto.

¿Pudieras enumerar una serie de rasgos, de características de tu producción en ese momento?, ¿qué te interesaba priorizar dentro del proceso técnico?, ¿qué temas te gustaba abordar?

EV: En esa época todo era incipiente. Yo no tenía un ordenador para diseñar. En esa época había que hacer las maquetas de cartón. Diseñar primero a lápiz las cosas, trabajar siempre contra un espacio. Siempre te indicaban el espacio en el que ibas a trabajar y te daban un plano de planta. Yo trabajé mucho con arquitectos y eso me dio algunas herramientas para suplir algunas lagunas que tenía.

¿Con qué arquitectos trabajaste?

EV: Con Rafael Fornés, Emilio Castro. Algunas cosas las hice con Rómulo Fernández, con arquitectos como Orestes del Castillo. Después se fue haciendo difícil conseguir ingenieros y me aventuré a calcular mis piezas. Era como muy complicado para mí. Las calculaba con un índice muy alto de terror. Me decía:

esto se puede caer, tengo que ponerle más a los anclajes de las piezas. Tengo que súper diseñarlos...

Tenía mucho temor. Mario Girona me dijo una vez que él había tenido problemas en una edificación, el Hotel Itabo. Hubo un accidente. Los maestros de obra no leyeron bien los planos. Él me aconsejó: cuando vayas a hacer una escultura, todo eso tiene que estar muy claro. Porque la responsabilidad, si se accidenta alguien, es tuya. Yo tenía mucho temor con la escultura pública. Cuando la realizas, lleva todos esos requerimientos técnicos. Y tienes que valerte de muchas cosas extra artísticas. Todo eso fui tratando de incorporarlo a mi vida. Ahora, cuando voy a diseñar, tengo en cuenta todo: lo que puede pesar, los desequilibrios. Me ha gustado trabajar con eso: el desequilibrio, el falso peso que puede tener una pieza. Trabajar con la psiquis de las personas que dicen: me parece que esto pesa mucho, que se puede caer, no sé cómo está hecho, qué lo sostiene... Me gusta crear esas dudas en el espectador.

Clan. 2011.
Acero conformado.
260 x 70 x 70 cm
Pieza expuesta en la galería
Villa Manuela, La Habana

¿Cuántos de esos presupuestos con que comenzaste a hacer tu escultura ambiental se han consolidado y cuántos se han modificado?

EV: Pienso que la vida de un artista es como un sedimento: tú vas adquiriendo conocimiento y eso se va sedimentando. Y es como una base de datos, que en el momento que te hace falta, la tienes y la usas, en dependencia de un encargo, un reto, una obra determinada. De pronto recuerdas algo que te dijeron o algo que ya hiciste y lo asumes... Me mantengo con casi todos esos presupuestos.

¿O sea, que te has consolidado en tus conceptos y procedimientos iniciales?

EV: De pronto el medio de expresarte a veces te condiciona, porque una cosa que voy a hacer de acero no lo voy a repetir en bronce. El bronce me da otras posibilidades de hacer. Las cosas que empecé a hacer en bronce son ahora un poco más orgánicas. Siguen siendo modulares, pero más orgánicas, más tendientes a tener quizás una referencia en lo figurativo. Y no en lo abstracto.

¿Cómo ha sido tu experiencia en relación a los materiales de trabajo?, ¿ha sido frustrante, ha sido conciliadora?

EV: Siempre es un reto lo de los materiales. Yo lo he hablado incluso con otros escultores extranjeros. En Cuba, tú no puedes decir: soy un escultor que trabajo con acero; sino: yo soy un escultor y trabajo con lo que hay. Si estás rodeado de madera, tienes que trabajar con madera, y si se te facilita trabajar con acero, tienes que hacerlo. A veces la manera en que los escultores en Cuba consiguen los materiales, no es muy clara. Por lo general, te encuentras con gente que desvían recursos, que te dotan de un material, y tú no sabes la procedencia. Pero tienes que adquirirlo, porque tienes necesidad de hacer arte.

¿Tú has podido vender tu obra?, ¿consideras que hay un coleccionismo para la escultura cubana?

EV: Hay un coleccionismo incipiente. Por lo general es un arte de exportación, porque el coleccionismo cubano es muy pobre. Muy pocos nacionales coleccionan. Hay extranjeros que vienen y compran. Hay un Museo de arte contemporáneo cubano en Viena, Austria, por ahí más o menos tú vas ubicando alguna que otra pieza. A veces los escultores para producir nuestras piezas tenemos que vender pinturas y dibujos. Vender los proyectos para poder costear nuestras producciones.

Colonia. 2011.
Acero conformado.
200 x 60 x 53 cm
Pieza expuesta en la galería
Villa Manuela, La Habana

P2L4C. 2011.
Acero conformado. 117 x 256 x 40 cm.
Pieza expuesta en la galería Villa Manuela, La Habana

Estable y sostenible. 2011.
Acero conformado.
155 x 50 x 70 cm. En el contexto de la galería Villa Manuela, La Habana

¿Quiere decir que trabajas en paralelo la pintura y el dibujo?

EV: Sí, siempre estuve muy ligado a los pintores, grabadores y a la gente que dibujaba. Aunque no recibí clases de pintura, sí estaba siempre en el aula de pintura. Me iba a hacer ejercicios de pintura con ellos al bosque de La Habana. Sacrificándome mucho, echando a perder cartulinas y equivocándome, fue que aprendí más o menos lo que sé en esos medios.

Con qué medios puedes garantizar mejor tu presencia internacional, ¿con la pintura o con la escultura?

EV: Con las dos, aunque insertarse en el contexto internacional es más complicado. Tiene que ser que alguien se fije en tu trabajo, que tú hayas logrado promocionar debidamente tu obra. Hay una generación a la que se le hace más difícil. Nosotros heredamos el estigma de la generación del 70, de que el Ministerio de Cultura tenía que darnos todo para nosotros ser artistas. Lo máximo era que te invitaran a una exposición fuera de Cuba, en Bulgaria, por ejemplo. Esa era la única forma de salir de Cuba y exponer. Ya ahora no es así. Los muchachos de las generaciones actuales se consiguen patrocinadores con cierta facilidad. Esa habilidad mi generación no la tiene. Nosotros somos más de esfuerzo propio, de trabajar en el taller. Es complicado para nosotros insertarnos, aunque a algunos, se les da más fácil que a otros.

Hubo un momento en que fue muy importante el discurso del artista. Saber explicar qué cosa es lo que estabas haciendo. Yo pienso que un 50 y 50 por ciento es importante. Incluso, hay una generación que esta desprovista de habilidades manuales, de la parte artesanal que lleva el arte. Y sí saben mucho de cómo explicarla: al punto que hay muchachos superdotados de esas generaciones que les realizan las obras a otros artistas. Nosotros tuvimos maestros que eran más dados a la parte artesanal del arte. A la gente le resulta a veces un poquitico denigrante hablar de la parte artesanal. Pero es inevitable que para poder expresar una idea tienes que hacer alguna cosa con las manos. Poder enseñarles a otros qué es lo que tú estás pensando. Yo te puedo narrar una escultura que se me ocurrió anoche, pero si no está hecha, tú no la puedes ver como yo la estoy viendo. Nuestra generación carece mucho de la capacidad de poder explicar qué es lo que hace. Yo me he esforzado, he tratado de darle un sentido a lo que yo quiero. A veces la gente me entiende, otras veces no. Pero por lo general me entiende. Yo me pongo a conversar con los muchachos y tienen las mismas inquietudes que yo, pero les resulta más fácil, porque los sistemas de estudio, el sistema de enseñanza... varió.

¿Qué eventos o acontecimientos puntuales influyeron para que alcanzaras una connotación pública?

EV: Los eventos de escultura, los simposios, fueron muy importantes porque es el modo de ver en poco tiempo una obra realizada. A muchos de nosotros no les ha interesado que les paguen por una escultura, sino tener la posibilidad de hacerla.

Por lo general lo que yo hago es producir, costear la realización de mis piezas. Trato de encontrar un equilibrio entre lo que tengo. Y realizo las piezas. Hasta hace dos años hacía esculturas muy grandes de 3 metros, 4 metros, que son muy difíciles de

De la serie *Kama Sutra posición número 1*. 2011.
Acero conformado. 74 x 50 x 47 cm

L3C7. 2009.
Acero conformado. 250 x 159 x 110 cm

Conexión X. 2003. Acero conformado.
420 x 390 x 190 cm
(Arriba)

Equilibrio. 2004. Acero conformado.
210 x 80 x 150 cm
(Abajo)

ubicar. Ahora estoy haciendo esculturas más pequeñas, para exponer en galerías.

¿Qué piensas del estado actual de la escultura cubana?

EV: He visto esculturas nuevas de otros creadores. A mí me parece que la escultura está en un buen momento, aunque creo que le falta el apoyo literario, de que se escriba más sobre ella, de que se promueva... También deberían encargarse más piezas. La gente está ávida de eso, de hacer escultura.

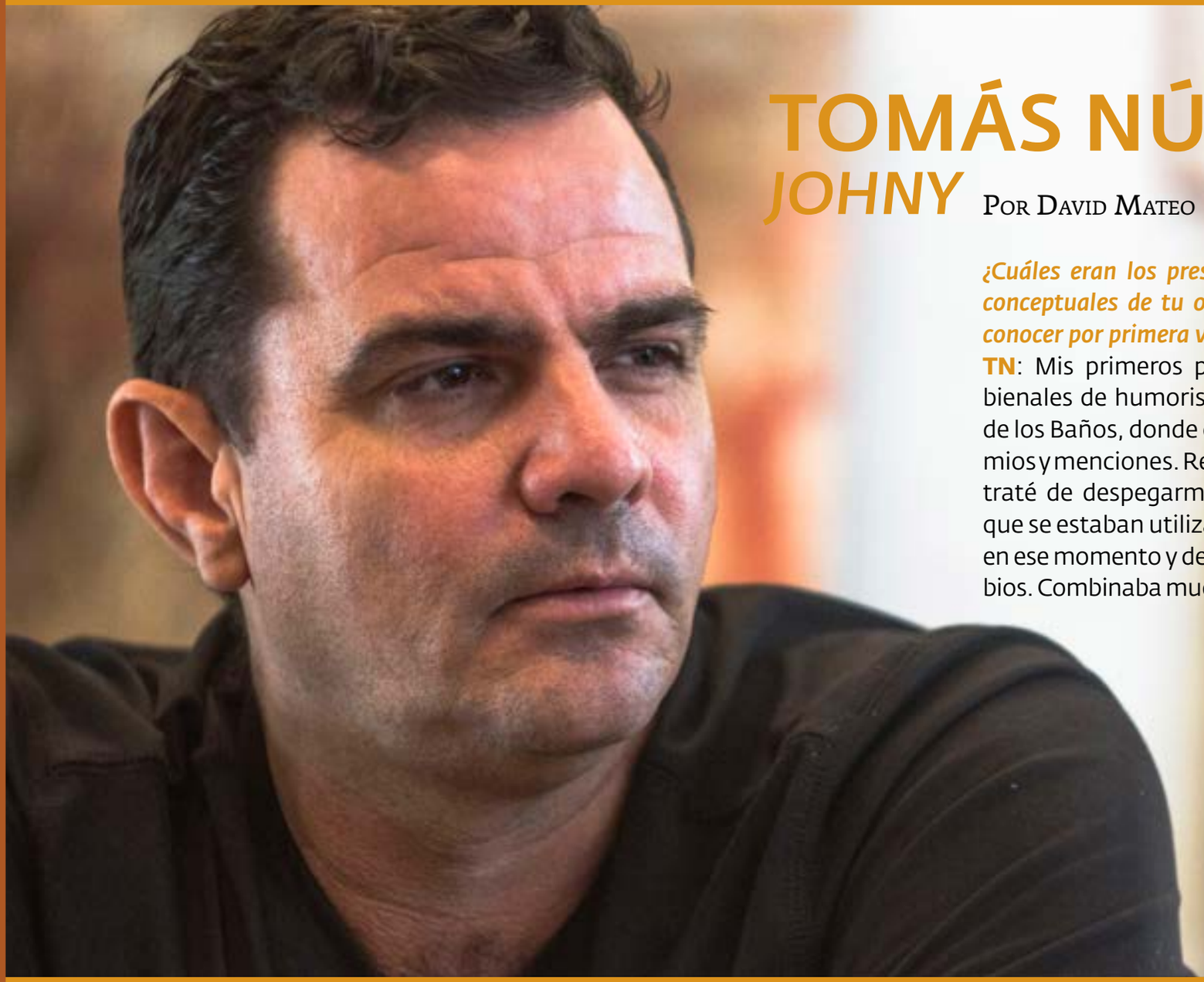
Me parece que hay producción. Muchos pintores están haciendo obras volumétricas. A todos, de momento, les interesa hacer escultura. Los escultores estamos deseando poder hacer más esculturas, experimentar nuevas técnicas.

¿En qué proyectos estas trabajando en la actualidad?

EV: Estoy haciendo una serie en bronce que estará en mi venidera exposición. Están en proceso, algunas ya en 3D. Hay una obra que ya está fundida en bronce.

¿Hay mucha gente haciendo estos trabajos previos en 3D?

EV: Sí, es muy novedoso ese recurso tecnológico en Cuba. En La Habana hay artistas especializados en el trabajo en 3D. Adolecemos de tantas cosas que de pronto imprimir en 3D pudiera parecer una cosa loca. Pero no, yo te digo que se puede: es un medio más, una herramienta, un nuevo recurso. ◆



TOMÁS NÚÑEZ, *JOHNY*

Por David Mateo

¿Cuáles eran los presupuestos técnicos y conceptuales de tu obra cuando se dio a conocer por primera vez?

TN: Mis primeros pasos fueron en las bienales de humorismo de San Antonio de los Baños, donde obtuve algunos premios y menciones. Recuerdo que siempre traté de despegarme de los materiales que se estaban utilizando en la escultura en ese momento y de hacer algunos cambios. Combinaba muchos materiales que, en ese momento, no eran habituales. Los artistas presentaban esculturas muy tradicionales (de madera, mármol y metal), no se atrevían a poner otro material. Por eso creo que mis piezas se caracterizaron por la experimentación y la mezcla de madera, metal, cerámica o papel. El objetivo siempre fue que existiera un sello particular.

¿Cuáles han sido tus paradigmas?

TN: Como paradigma tengo a Elso Padilla: para mí era uno de los más destacados y estudiaba su obra. También, José Bedia. Fueron artistas que me cautivaron en aquel momento. Hasta que llegué a trabajar como ayudante, realizador y productor de la obra de Alfredo Sosabravo. Creo que esa ha sido la influencia mayor que he tenido, pues la obra de Sosabravo me marcó muchísimo. Con Alfredo trabajé los años 99 y 2000. Fui productor también del Centro de Diseño Ambiental, que estaba unido al Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA), y tal responsabilidad me aportó una im-

Composición #42. 2019.
Resina plástica. 70 x 60 x 60 cm

portante carga de conocimientos. Esto me llevó a mezclarme con todos los escultores de esa generación y conocí a Sosabravo. Trabajé con él, específicamente, en proyectos de murales.

¿Cuáles eran las temáticas de interés en los inicios?

TN: De una manera un poco rara, siempre traté de separarme de lo que se estaba haciendo. Cuando a la gente le gustaban las flores, a mí me gustaba la lluvia. Nunca seguí una tendencia específica. Siempre trataba de llevar contradicciones. En mi obra siempre estuvieron explícitos el tema social y las emociones, que descargaba en mis propios cuadros. Cosas que tienen que ver con mi vida privada y con situaciones que me sucedieron. De alguna manera, son pequeños teatros esas piezas que empecé a hacer en aquel momento. Inclusive, ahora las estoy retomando.

¿Cuánto han cambiado o se han consolidado esos presupuestos?

TN: Tenía mucha inocencia antes. No había pasado escuela alguna. Todo lo que aprendí fue con maestros y, por suerte, me pegué a ellos. No pasé por "San Alejandro", no me aceptaron. Pero me uní a maestros como Villa, Sosabravo, Lara, Consuegra; todos estaban en CODEMA y allí era productor. Todo lo que aprendí allí fue muy importante. Pasé muchos talleres y leía mucho. Como no tenía estudios académicos, de alguna manera hacía lo que quería. Tenía el apoyo de personalidades que me guiaban, incluso, los premios también lo evidenciaban. Claro, que esa obra inicial después fue tomando otro valor. Más concepto. No soy un artista conceptual. Trabajo mucho con mis emociones. Creo que en estos momentos mi obra va por una línea más madura, aunque no ha cambiado mucho. Siempre he trabajado con materiales reciclados, pero siempre he dado esa ligera intención o idea.

¿Te gusta hacer combinaciones con el plano bidimensional?

TN: Combino mucho, pues mi obra es muy experimental. A veces, en un cuadro dibujo, después cambio o interpon-

go. Otras veces es una *escultopintura*, que es muy matérica –de alguna manera– y muy movida en este sentido.

¿Cómo ha sido tu situación con el acceso a los materiales?

TN: La escultura es muy difícil. No solamente aquí, sino en el mundo entero, pero nos cuesta un poco más de trabajo. Para aquí encontrar materiales es complicado. Yo de alguna manera no sé si me decidí a trabajar con el tipo de obra que estoy haciendo ahora... En la que trato de recuperar e introducir materiales encontrados. De cierta manera la carencia de materiales te ayuda a trabajar con más conciencia e intensidad una obra. Pero creo que esa no es la solución definitiva. Creo que la solución es que puedas tener y hacer el proyecto con diversos materiales. Inclusive, con nuevas tecnologías. Ahora en el mundo entero estamos viendo escultores de primera línea que están empezando a usar las nuevas tecnologías, que aquí no tenemos. Además, tenemos que viajar, salir a buscar esos materiales. Es muy caótico. Y más para los que están empezando: deben llegar a concebir o conciliar una obra sin tener un material específico. A veces no hay un material tan simple como una varilla de soldar o una plancha de aluminio. Es muy complicado para los escultores en este momento. En mi trayectoria profesional ha habido frenos también. Tengo proyectos en espera, por si algún día puedo hacerlos. Tengo maquetas para el día en que tenga ese material y solo entonces poderlas realizar.

Horse. 2017.
Metal reciclado. 45 x 50 x 45 cm

Personaje #56. 2017. Metal reciclado.
40 x 35 x 45 cm

Ojos que no ven. 2017.
Metal reciclado y cemento.
90 x 30 x 90 cm

¿Cuáles fueron tus experiencias como productor?

TN: La labor mía de productor me ayudó mucho. Todavía muchos me llaman para preguntarme dónde conseguir algún material o cómo se puede sustituir un material por otro. Así que ser productor me dio una habilidad. Cuando no tengo el yeso puedo buscar otra solución. Formularios que hemos hecho nosotros mismos. En el camino se va aprendiendo. Cuando no hay esmalte cerámico hay que inventar con otro procedimiento; con vidrio, con elementos que uno va aportando durante la construcción de una pieza.

¿Tienes sostén o mercado para la obra?

TN: No tengo un mercado que siga mi obra. Sí he tenido ventas y, de alguna manera para como están las cosas en Cuba, no me puedo quejar. He conocido coleccionistas que han venido y han comprado gran parte de mi obra a buenos precios. Algunos de estos coleccionistas no han vendido las obras, sino que las conservan. Otros las han movido. Pero no tengo galería o alguien que me busque. Son clientes que han venido otros años y me visitan y compran algunas. Están interesados en que realice alguna exposición o que participe en alguna muestra colectiva.

¿Crees que para los artistas que han abierto sus estudios para trabajar, se les dificulte el vínculo de trabajo con CODEMA?

TN: Yo creo que no tiene nada que ver. Antes en CODEMA había un poco más de unión entre los escultores. Todos trabajábamos allí. Mis primeras obras en metal las hice allí. No sé si es que uno va desarrollándose o los años van pasando

Ruleta. 2019.
Material reciclado. 120 cm diámetro

y uno quiere tener su propio estudio. O propia galería, donde exponer, trabajar y vender. Con CODEMA ha pasado eso: ya aquella generación, que trabajó allí durante mucho tiempo, tiene sus estudios. Prácticamente todos. Y exhiben sus obras en ellos.

¿Crees que CODEMA es una institución que pueda ayudar aun más?

TN: Yo creo que sí, que es una entidad a la que tenemos que darle más protagonismo a la hora de aprobar proyectos. Ya veo que tampoco CODEMA tiene el brazo fuerte como antes lo tenía. Ahora dependemos de otras instituciones que aprueban los proyectos antes de CODEMA. Creo que CODEMA necesita un apoyo para poder levantar más la escultura.

Algunos eventos que han sido cruciales para tu carrera...

TN: Los eventos "Rita Longa". He tenido la oportunidad de participar en varios. Su frecuencia es anual. Han sido celebrados en Bayamo, Manzanillo y en ellos participan varios artistas del gremio. Se envía un proyecto. Nos reunimos. Se aprueba el proyecto. Ha servido para promover la unión y saber qué estamos haciendo.

Fue uno de los eventos que me dio a conocer entre las personas que no me conocían o no habían oído hablar de mi obra. Conocí grandes amigos como Negrín, Pulido; Maceo, Silva y otros con los cuales no tenía vínculo hasta que participé en estos eventos. Por lo que esos encuentros me ayudaron a consolidarme más como artista. A sentirme más profesional de alguna manera, porque estaba trabajando con artistas ya consagrados y era joven. Me acuerdo que durante esos eventos tomaba por primera vez alguna herramienta específica en la mano para trabajar el mármol, el metal... Esos eventos se siguen haciendo, pero han perdido organicidad.

¿Has podido insertar tu obra en espacios ambientales?

TN: He insertado mi obra en hoteles: Iberostar, en Cayo Largo del Sur; en el Habana Libre, donde tengo un mural en cerámica que hice en el año 2000; también en espacios sociales, como hospitales. Estoy realizando la ambientación del Hotel Riviera, de las suites, con retablos. Son escultura-pintura. Y también en lugares públicos foráneos, como en México, Argentina, España y Japón.

¿Qué piensas de la escultura cubana hoy?

TN: La escultura cubana no tiene el valor que tenía en otros años En la escultura cubana de hoy veo escultores jóvenes con mucho talento. También veo muchos jóvenes que se van por la idea de

Detalle de *Ruleta*. 2019.

SOS. 2007.
Metal conformado. 300 x 90 x 90 cm

Toten. 2014.
Metal reciclado y conformado. 300 x 90 x 90 cm

la moda, que venden en las ferias o galerías, que es donde creo que pierden un poco. Descubro piezas que ya las he visto en 20 000 ferias o exposiciones, que se repiten (el mismo material, la resina, los colores). Creo que son tendencias que se marcan. No sé si es porque quieren venderlas. Ese tipo de esculturas yo las veo como adornos caros. Creo que la escultura necesita un poco de fuerza. Hay algunos artistas jóvenes que están trabajando y la llevan bastante bien.

¿Las exposiciones que están haciendo los más viejos crees que son interesantes para los jóvenes?, ¿sirven de pauta?

TN: Yo creo que sí. Lo necesitan más los que están ahora en las escuelas, los que están saliendo, que deben conocer sobre este tipo de escultura. Estoy de acuerdo con todo tipo de escultura, conceptual y no conceptual. Pero creo que se deben hacer más eventos. Realizar eventos en La Habana, como el de CODEMA 2000, que fue un evento internacional, en el que se invitaron escultores internacionales de primera línea (alemanes, americanos...). Y se hizo una selección de artistas cubanos, por supuesto, a nivel de concurso. Creo que se debería hacer de nuevo y garantizar su continuidad.

Canal. 2016. Metal conformado. 300 x 90 x 90 cm. Exhibida en el contexto de la Bienal de La Habana en La Cabaña (Izquierda)

Homenaje a Dubuffet. 2019. Tela y plástico reciclado. 120 x 120 cm (Derecha)

A veces no hay presupuestos para la escultura, pero sí creo que se pueden hacer eventos de ese tipo. Si no es a gran escala, al menos, a mediano o pequeño formato. Creo que ayudaría a que la escultura tomara fuerza.

¿En qué estás trabajando en este momento?

TN: Trabajo en un proyecto para la Bienal de 2019. Estoy invitado a participar en dos exposiciones. Una en nuestro Museo de la Cerámica, donde realizaremos una colectiva con 8 artistas. También pretendo inaugurar mi espacio en Guanabacoa con una exposición personal.

Siempre con CODEMA tenemos algún proyecto dando vuelta. En la parte ambiental sigo en el Hotel Riviera, en la decoración de sus habitaciones. Y para septiembre de 2019 preparo una muestra personal para la galería Villa Manuela en la UNEAC. ◆

GUILLERMO RAMÍREZ MALBERTI

Por David Mateo

¿Qué tipo de escultura te lanzó al ámbito público? ¿Cuáles eran sus presupuestos técnicos y conceptuales?

GRM: La pieza presentada en el Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo, que fue mención, marca el momento en el que, pienso, me di a conocer y entro –con una pegada más fuerte– en el mundo de la plástica. Aunque tengo que recurrir a la primera exposición personal, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV), específicamente, en la Sala Polivalente. El crítico que hizo las palabras del catálogo fue Tonel. Creo que fue en el año 92 o 93. Tonel fue más bien crítico. Uno normalmente espera una loa cuando un crítico te hace las palabras para el catálogo, pero él me dio unos cocotazos y, de alguna forma, me sirvió de pauta para el trabajo, para encontrar el camino por el cual transitar.

Para ese Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo presenté una instalación.

Santa devoción. 1994. Barro pintado con acrílico

Seré como el Che. 1994. Barro pintado con acrílico. 30 x 16 x 32 cm

Era un fragmento de la segunda exposición personal mía que se llamaba *Como te cuento mi cuento*. Era una pieza donde todo lo asumía en barro, con toda la connotación del material. O sea, lo asumí, en buena parte de mi obra como material primigenio. De hecho, hay una pieza que yo creé que se titulaba *Del barro venimos*, donde estoy modelándome en barro. Esa instalación del Salón de Arte Contemporáneo fue muy bien vista, muy bien acogida, porque era una especie de exorcismo. Yo veía mi vida en seis momentos, con una pieza muy auto-reflexiva y también denotativa de mi generación. La gente se sensibilizó mucho con ella.

Pienso que desde ese momento surgen los presupuestos de mi obra más personal, la de galería. Lo digo así porque he incursionado también en la obra ambiental, monumental, para exterior, que tiene otro lenguaje, otras características.

En nuestra formación académica en "San Alejandro", la Escuela Nacional de Arte (ENA) y en el Instituto Superior de Arte (ISA), los escultores teníamos una formación muy férrea, sólida. Te estoy hablando de profesores como Sergio Martínez, Osneldo García... Había una forma específica de ver la escultura. Y creo que ese fantasma se sigue arrastrando, como un círculo un poco cerrado.

Dos Pintores. 2000.
Barro pintado con acrílico.
17 x 24 x 9 cm

¿Qué conceptos te interesaban en ese momento inicial dentro la alegoría y los discursivos?

GRM: No viví en carne propia los últimos años de los 80, no viví esa circunstancia. Me fui a trabajar a Cienfuegos en el 89, que creo fue el año realmente de la pólvora, de la dinamita. En esos días cualquier cosa podía provocar una explosión en La Habana: el punto álgido lo alcanzó "El objeto es esculturado" (sic). En todo ese período yo estaba en Cienfuegos en el servicio social y venía puntualmente a La Habana. Allá hice mis incursiones. Trabajé intensamente, pero tenía una deuda con mi generación. En el grupo mío estaban Lázaro Saavedra, Ciro Quintana, Adriano Buergo, Ermitaño... Y la voluntad de incidir socialmente, de tener una repercusión, estaba en el ambiente. La llevábamos en la sangre desde que nos formamos en el ISA. Ese era un poco el espíritu. Estudiaba en la especialidad de escultura; los pintores eran quizás los que llevaban la bandera, con Flavio y Consuelo. Esta pieza de inicios de los 90, de la que ya te he hablado,

Mordiendo duro. 2010.
Mármol y piedra de china pelona.
300 x 100 x 100 cm

Tendedera. 2000.
Ferrocemento policromado.
380 x 200 x 70 cm

tenía toda esa voluntad, toda esa necesidad de incidir de alguna manera, además muy irónica. O sea, no es una revisión de la Historia de manera pasiva, sino más bien irónica, de mucho sarcasmo.

¿Pudiste tempranamente hacer escultura ambiental?

GRM: Ya desde el 94 más o menos... Empecé a trabajar las ambientaciones en lugares públicos con un marcado carácter pop, donde lo objetual me gustaba mucho. No quería recorrer los caminos trillados de la escultura más contemplativa, decorativa. Si la abstracción en sus inicios fue más transgresora, ahora se peca mucho de las ambientaciones abstractas: como que son lindas, que no dicen mucho, y funcionan perfectamente. Operan en cualquier lugar. Y todo el mundo las asimila de alguna forma.

En cuanto a recursos, materiales, conceptos, ¿qué te interesaba de esa escultura ambiental?

GRM: Los materiales eran limitados. Trabajé el ferrocemento, la cerámica. Incluso, vinculé ambos elementos. Recuerdo que hice unas ambientaciones, las que Ángel Ricardo Ríos iba a trabajar conmigo. Después creo le salió el viaje y no llegamos a concretar... Uno de los proyectos era en la Marina Hemingway, en el hotel... En las obras asumí una expresión pop. Eran una suerte de señalética. Esto las ambientaciones no lo han abandonado. De alguna forma la escultura puede servir de señalética o para ubicarte en el lugar donde estás, sin tener que recurrir al letrero. Y eso no conspira contra el hecho de que la pieza tenga gracia y sea un producto atractivo.

¿Cuánto se ha transformado de esos primeros intereses y presupuestos de la escultura?

GRM: Creo que en alguna forma se ha mantenido, digamos, una línea. He sido consecuente. Incluso, veinte años después hice una revisión de la pieza *Como te cuento mi cuento* y la fundí en bronce e, increíblemente, es una pieza que cambió al variar el material. Incluso, la presenté frente a otra pieza, otra propuesta, digamos más nueva por la concepción, que era un retrato de mi hijo, una imagen que posteriormente se convirtió en un tríptico: un pionero que saluda una bandera conformada por billetes. Era un poco la confrontación de dos generaciones. Yo que en alguna forma le debía al pasado, ya sea como una revisión, de manera crítica, irónica, como un exorcismo, y la generación de mi hijo que al final no tiene tanto apego por la Historia, y que está en función del dinero más que nada. Es una generación que viene con el *chip* de cuánto cuesta esto, cuánto voy a ganar, por dónde van los tiros... Ya desde que se gradúan, los presupuestos no se mueven en función del modelo artístico, sino de la interrogante de: ¿cuánto vendiste? y ¿cuánto vendió fulano? Siempre están pensando dónde se puede insertar la obra para que se comercialice. Por esa

Venganza. 2015.
Resina, madera, metal y silicona.
110 x 120 x 80 cm

@.com sin conexión. 2012.
Madera y acero. 50 x 130 x 52 cm

Window colonial. 2015.
Madera, metal y vidrio. 80 x 80 x 20 cm

Arco de Triunfo. 2009.
Metal.
250 x 250 x 30 cm
(Intervenida por las personas del barrio).
Emplazada en el Parque de la Fraternidad, durante la Oncena Bienal de La Habana, 2011

confrontación y divergencia va la historia de esa pieza... Yo he sido consecuente en una línea. No he dejado de generar nuevos proyectos, nuevas series, como es esta de la historia de la tecnología, de la precariedad del tercer mundo cubano y tratar de enfrentarlo y soñar con la alta tecnología... Al final te das cuenta que tenemos todavía una *wifi* de palo.

Sigo dinamizando, sigo buscando nuevos caminos. Incluso, nuevos materiales. Sigo trabajando con la resina, insertando un poquitico más el bronce y otros materiales, con mucho más desenfado. Hace poco me invitaron a una exposición sobre las bicicletas en la embajada de Holanda y me hice un triciclo con el empleo de latas de cerveza, de refresco. Era un triciclo donde la rueda grande estaba conformada por cerveza bucanero y refresco; primaba el rojo, y las ruedas de atrás, eran de cerveza cristal: era el verde olivo. No he dejado mis presupuestos: utilizar la ironía como recurso.

Ya que hablas de la ironía, el sarcasmo... Me da la impresión que la escultura cubana ahora mismo es muy sobria, muy solemne. Sin embargo, tú te vas a la ironía, al chiste, al choteo. ¿Cómo enfrentas esa realidad?

GRM: Puede que vaya con la persona, con la manera de ser, pero pienso que también va con el fenómeno generacional, los amigos, el origen. En la pintura sí estaba mucho más presente eso. Era más común encontrarte estos modos de operar. Es una cosa también que está intrínseca en mí. De hecho, yo suelo ser así: irónico, jodedor, humorista. Y eso se hace extensivo a la obra.

¿Has podido lidiar bien con la carencia de materiales?

GRM: He vivido un poco de las dos situaciones: la de la crisis y la de la posibilidad... Tengo amigos que resuelven las cosas y tocan puertas. Tienen ese don, que es tan importante como tener un buen oficio. Yo me he visto un poco limitado al tratar de

reunir presupuesto, recursos, pero es algo que suplo al tratar de buscar alternativas.

He ampliado un poco el rango de materiales. En momentos de libertad, de desenfado, le he echado mano a cualquier material que me ha venido bien para expresarme. He sentido muchas veces la necesidad de hacer piezas en materiales que no he podido tener por las limitaciones reales económicas. Hay piezas que yo he soñado de una forma y he tenido que buscar modos para resolverla de otra manera. Me he metido en piezas de un nivel de complejidad increíble. Hace poco hice esa pieza del *mouse*, en la que usé tres mil mochitos de lápiz. Parece una cosa hecha por un loco, pero el resultado valió la pena. Ese nivel de entrega, de sacrificio, es importante. Normalmente no encargo las piezas. No me gusta pensar en una pieza y que alguien me la realice. Quien tiene la dicha de hacerlo, perfecto, pero es una necesidad también mía de realizar la pieza. Es un disfrute.

¿Con qué materiales te sientes más cómodo para el trabajo?

GRM: No estoy limitado. Me gustan el barro, el metal; el bronce lo trabajaría más, mucho más, si la economía me lo permitiera. Sueño muchas piezas en bronce y he tenido que buscar alternativas y dejarlas ahí esperando hasta que llegue su momento.

Tú también usas mucho el dibujo, el boceto como alternativa...

GRM: Sí, piezas bocetos o piezas proyecto. Trabajo mucho la pintura, la instalación, el grabado. Por momentos la fotografía me ha servido. Por formación me siento escultor y amo la obra, pero me siento bien haciendo de todo. De hecho, he incursionado en la escenografía y dirección de arte, que te abre el espectro. En la película *Nada* pude insertar más mi obra, hacer una especie de conjunción entre el trabajo de dirección de arte y mi obra plástica.

¿Qué piensas del estado de la escultura cubana?

GRM: Si pensamos en la escultura de carácter más ortodoxo, más tradicional, pienso que hay una suerte de estancamiento. Se hacen eventos, exposiciones puntuales, pero pienso que la escultura no es la obra que hacen los escultores, entre comillas, los formados con una solidez y una obra netamente escultórica, sino todas las incursiones y todos los trabajos que hacen artistas instalacionistas, que provienen de la plástica. Para mí en la escultura cubana se tiende a hacer un divorcio entre los escultores y los otros, los artistas visuales. Si usted está haciendo una instalación, usted está incursionando en la escultura. Para mí todo el fenómeno es escultura.

¿Entonces no abogas por la escultura desde un sentido gremial?

GRM: Siento que hay escultores que quieren o que necesitan pertenecer a ese gremio. Hay, desde el punto de vista institucional, un encasillamiento de lo que es la escultura, pero la escultura es todo: es lo que hacen René Francisco, Ponjuán, Los Carpinteros. Todo eso es la escultura cubana.

Lara en los eventos que ha hecho, por ejemplo, en la exposición de *Poema 2000* agrupó a muchos artistas. Desde Luis Gómez hasta René Francisco, Kcho, entre otros. Si lo vemos desde ese punto de vista, si somos más abiertos, va bien.

¿En qué proyectos te encuentras trabajando ahora?

GRM: Tengo dos proyectos: uno de grabado, con una gran instalación, que de alguna forma es el escultor que no puedo matar. Es la necesidad de trabajar con el espacio. Se presentará próximamente en el Taller de la Gráfica y se llama *Delitos*. Tengo también una exposición que es un homenaje a Dolores Oropeza, nuestra Lola, la de las tres de la tarde. En víspera de su centenario quería rendirle un homenaje a esta señora que es tan cubana y que está tan enraizada en todos los cubanos. A las tres de la tarde muchos la recordamos. Es una instalación de relojes paralizados a las tres de la tarde y que abarca todo el espacio expositivo. Es una obra performática. Pretendo que todos asistan de negro. Hacer un minuto de silencio delante de una bandera cubana como una corona floral.

Sería una especie de representación simbólica de un monumento...

GRM: Hay piezas puntuales que quiero realizar próximamente. Hay una que me entusiasma mucho, se llama *El descanso de la República*, y la quiero fundir en bronce. Necesito recursos, porque quiero hacerla un poco más grande de lo habitual. Es una reproducción de la República que descansa en la escalinata del Capitolio; una suerte de obstinación, de necesaria revisitación de todo lo que ha pasado en la Historia después de ella. ◆

artcronica

un espacio para el arte cubano contemporáneo