

Título: “Discursando desde el asfalto: miradas a la ciudad en la plástica holguinera de entre siglos”.

Autor: M. Sc. Yuricel Moreno Zaldívar.

Centro de procedencia: Centro Provincial de Artes Plásticas. Holguín

En la historia del arte el espacio citadino ha sido motivo de representación bien como escenario, ambiente o protagonista. Espacio vital hecho centro de las búsquedas por trascender la planimetría pre renacentista, el logro de la perspectiva, los volúmenes y la armonía de las formas, aspiración primera superada con creces en un presente donde es visto, además, como laboratorio social y el artista cronista o exégeta, según sea el propósito.

El camino abierto por las primeras vanguardias en el arte cubano, encuentra resonancias a considerar dentro la de producción plástica holguinera finisecular y la primera década del nuevo milenio. Estos límites temporales entre los que se enmarca la investigación (1991- 2010) responden a una dinámica en el campo artístico favorecida por el arribo de los primeros egresados del Instituto Superior de Arte; la relación lograda entre enseñanza artística, producción y promoción del arte; así como al tratamiento del tema sin precedentes en etapas anteriores del arte local. Por otro lado, aunque esta dinámica fue en declive en el transcurso de la primera década del milenio, la selección realizada para el estudio muestra tendencia hacia el enriquecimiento de la temática. Esta no escapó de resentirse por fenómenos extra artísticos que condicionaron el cierre del arco temporal en ese decenio.

Las obras de Alexander Lobaina (1964), Javier E. Díaz Zaldívar (1974), Freddy García Azze (1974) y Rolando Salvador Pavón (1950), escogidos para desarrollar el tema, divisan aspectos fundamentales como: el *kistch* dentro de la cultura urbana; la ciudad como espacio de realización y/o frustración de utopías; la marginalidad; dinámicas sociales en espacios públicos; cambios socioeconómicos a raíz de la crisis; cultura popular; expectativas de vida; que serán visualizados en el transcurso del trabajo.

Para varios artistas holguineros el tratamiento de la ciudad se facilitó a través de la estética del *pop*. Fenómeno artístico que, aunque con importantes

cultores en Europa, irrumpe la vida cultural en los Estados Unidos de Norteamérica durante la década de los '60. Los artistas *pop* llevan al terreno del arte el consumismo y una nueva imaginería que sacraliza sus lugares y objetos comunes, banales, vulgares; acción que termina siendo devorada por la misma maquinaria que le da origen. El *pop* se convierte, finalmente, en un nuevo *kitsch*¹ en algo más para ser consumido (Navarro, 2007: 32).

Los artistas cubanos nunca han sido de tomar *a pie juntillas* los estilos internacionales, más bien, han sido audaces en la asimilación de referentes que le propicien articular su propia expresividad. Con lo que otro tipo de consumo se activa cuando, desde otra realidad, otro contexto, el artista asume los conceptos de este lenguaje para establecer el diálogo con un *kitsch* muy propio, con vivencias cotidianas puntuales circunscritas solo a su radio de acción, lo cual, si bien pudiera reducir su alcance (universal), establece códigos comunes para toda la geografía nacional.

Desiderio Navarro, uno de los autores que más ha llamado la atención sobre lo *kitsch* en la Isla en varios de sus artículos, advertía la supervivencia de los fenómenos *kitsch* en la Cuba revolucionaria propiciado por la permanencia y renacimiento de “gustos e intereses culturales de bajo nivel en amplios sectores de la población” (2006: 69). Lo describe, en el caso específico de los medios de comunicación audiovisual, como “un *kitsch* nacional, eminentemente lúdico, orientado a entretener y divertir a cualquier precio (estético o intelectual)” (p.69) con gran similitud al *kitsch* de la Cuba prerrevolucionaria y de las sociedades capitalistas actuales, cuya imitación no siempre resulta inconsciente. Este *kitsch* del mundo capitalista, apunta Desiderio, gana cada vez mayor espacio en la distribución y consumo nacionales ya sea en su versión melodramática, erótico-sentimental, policíaca o la ornamental. Tan desagradable situación ha encontrado acogida en buena parte del sector institucional convertido, incluso, en financiador, distribuidor, productor y, por tanto, legitimador del *kitsch*.

Cuando el teórico búlgaro Iván Slávov dedica un capítulo de su libro *El kitsch*, a la manifestación de este en el socialismo advertía que “La democratización de

¹ Según Slavov (1989): “El kitsch es un fenómeno pseudoartístico de origen burgués que procura la conformación de la conciencia mediante clichés estético-emocionales e ideológicos, percibidos como complemento “natural”, una justificación y un embellecimiento del modo de vida” (p. 243).

una cultura y sus transformaciones socialistas es un proceso largo y complejo” (1989: 242). Proceso que en el caso cubano ha tenido grandes fisuras. Si en algún momento existieron condiciones objetivas y subjetivas para extirpar de raíz gustos y actitudes pequeñoburgueses la crisis de los ‘90 significó un *revival* de estas manifestaciones.

La mayoría de los teóricos del *kitsch* no concuerdan una definición exacta del término. Al menos coinciden en la determinación de rasgos comunes, entre ellos el carácter estereotipado, la imitatividad, la no funcionalidad, el edulcoramiento en el alcance de una pretendida experiencia o valores estéticos. No se trata de la carencia de estos, sino más bien de la “intensidad” con que se muestran, en dependencia de su tipo, de la situación o dominio de la vida en que se manifiesta (Pawlowski, 2009: 304-338). Por lo general, el consumo de tales fenómenos, artísticos o extrartísticos, tiene que ver unas veces con la intención del mensaje; otras, con las características propias de este y, finalmente, con la predisposición natural de un tipo de público para recibirlo.

Las reflexiones de Navarro se hacen más interesantes cuando examina el aprovechamiento de nuestros artistas plásticos de este recurso como objeto de búsqueda bien por sus propiedades estéticas, psicológicas, semióticas o sociológicas (2006: 88). Así, la asimilación criolla del *pop* y su repertorio icónico tienen su punto de arrancada en un Raúl Martínez, quien con mayor acierto capitalizara el *pop* en nuestros predios, para ponerlo a disposición de la épica revolucionaria popular y sus nuevos héroes (Bermúdez, 2013: 7). Luego, las promociones de los ‘80 arremetieron con el arsenal teórico aprehendido para volcarse hacia el rico cosmos de lo verdaderamente popular, constituido en lo adelante vertiente prolífica del arte cubano en la contemporaneidad.

Desde esa visión ochentiana emergen con similitud de propósitos las obras de Alexander Lobaina y Javier E. Díaz Zaldívar. El primero, con carácter reflexivo, cuestionador, ahora ante los sucesos que reconfigurarían el mapa global, recontextualiza vallas, carteles, anuncios; obras que en su mayoría aparecen como objetos anónimos, impregnados de una sensación de empatía o rechazo para el espectador. En los años iniciales de los ‘90, son mucho más evidentes que en el resto de su obra las revisitaciones a los más conocidos autores *pop*: Andy Warhol, John Wesley, Robert Indiana, que hacen posibles sus *after-art*,

obras declaradamente hechas a partir de las de estos u otros artistas, procedimiento que encajaba a la perfección con las prácticas del *pop* originario. *Big-Painting*, exposición bipersonal que recoge obras de 1991 a 1992, ofrece el gran formato en el que renuncia, fundamentalmente, “a una pintura intimista y a la autorreflexión sobre el objeto artístico, en un interés por el universo exterior” (Lobaina, 1992, marzo) donde la pretensión, sin embargo, era “saltar a la vista del espectador con fuerza perceptiva”. Esa visualidad atrayente, sobre todo, a través del color, permanece como constante; aspecto con el que subvierte el realismo concebido a la manera tradicional como en la muestra colectiva *Neo-post. Un realismo relativizador*. Aquí pone al descubierto, al igual que sus colegas, “el repertorio de lo imaginario cotidiano percibido por los *mass-media* y el ambiente circundante de proclama y *kistch*” (Lobaina, 1992, noviembre) con un evidente carácter lúdico de las piezas.

En 1993 organizaría una muestra que el artista cataloga como fundacional porque con la serie de igual nombre abre su discurso formal y conceptualmente hasta la actualidad. *Fervor de Cuba* deviene una creación elástica no solo por el arco temporal que cubre en cuanto a producción de obras, sino por la manera en la que va adicionando motivos y símbolos hilvanados con la misma idea: indagar en lo social sin llegar a ser contestatario; asimilar con una visión muy propia el contexto inmediato. Asume lo que ha dado en llamar **folklore urbano** donde une la tradición decorativa *kistch* doméstica y la político-ideológica.

Frecuenta sustituir el ícono (*pop*) original por otros del contexto nacional, sentido en el que estarían casi siempre presentes banderas cubanas, emblemas de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), figuras de la alta política. Un elemento recurrente con el que establece uno y varios diálogos a la vez es la vaca. *Holstein* o “Piquirigua” ¿cuánto de imaginación no vuela en torno a una vaca en Cuba? El rejuego con otros elementos como el penacho indio, evidente atributo de poder, los tiros al blanco (reminiscencia de un Jasper Johns), la pipa de la paz, le otorgan notables matices donde la ironía, más que el humor, se apodera del cuadro o del cuadro-objeto. Eso, cuando no ha incorporado textos. Cuando los incluye, que es en la mayoría de sus obras, sea de manera independiente o como apoyatura a la imagen, refuerza el sentido ambiguo con y de la narración visual, para crear varios campos semánticos

(Anexo 1) (Figuras 1 y 2). Con razón, Manuel López Oliva, uno de los críticos que mejor lo ha definido (también Rufo Caballero) al referirse a su obra en etapa temprana como 1995 decía:

(...) Alexander Lobaina asume, en la imagen y no con las ya convencionales mezclas de materia y género, una posición combinatoria definida (...) Sus operaciones a base de imágenes arrancadas a la historia del arte, de referencias figurales al poder y la “supravoluntad histórica”, de evocaciones del carácter equívoco que no pocas veces ha modificado la vigencia de Martí, nos permiten un tipo de recepción de lo artístico que trascienda evidencias, penetre en los encuentros discursivos, y acepte el acto mismo de censura – tan viejo como la imaginación creadora - en calidad de acicate para el ejercicio de la simulación y la politextualidad. Se trata, en su caso, de un artista que reúne varios relatos en una línea discontinua, pero constante, donde el humor y la información, la parábola y el “juego probabilístico con la serie”, instauran un espacio de certeza sobre el “reino de las ambivalencias. (Comunicación personal con el artista)

Remember los ochenta, por ejemplo, texto incluido en una de las cartulinas encima de un *Superman*, hace recordar el protagonismo alcanzado por las artes plásticas en el llamado “renacimiento cubano”, el papel instigador, transformador que asumieron los artistas ante la sociedad, en consecuencia, las tensiones ocurridas al final de la década con la institución-arte que concluyó con el éxodo de muchos de los vanguardistas de entonces hacia diversos puntos de la geografía global. Estas piezas casi en su totalidad son cartulinas de 40 x 59 cm, referencia al cartel que le ha permitido reacomodarlas a su antojo según ha cambiado el panorama político social del país, pero sin perder su vigencia. *Fervor de Cuba* contiene una miniserie de pinturas anunciativas, donde surgen cartulinas a partir de promociones de los pequeños negocios particulares que van apareciendo por toda la Isla. Con ironía y sutileza es fácil descubrir un *Se vende...* o un *¡Hay de todo!*, algunos de ellos llevados al lienzo. La mirada de vocación sociológica continúa engrosándose y aprovecha no solo la publicidad del emergente sector privado; también toma como foco de atención otros comportamientos ciudadanos derivados de la inseguridad social con la que se vivía en la Cuba de fines de los '90. Una cierta filosofía, cierto sentido de protección y supervivencia que dio como resultado el enrejamiento

de muchas de las casas cubanas, una especie de nexo interrumpido con el resto de la sociedad también aplicable al país. La Isla toda se vuelve una especie de búnker a fin de salvaguardar el proyecto social a medias construido. Esta temática es desarrollada en cartulinas y lienzos hasta aproximadamente el año 2002, con una muy similar estrategia discursiva a lo ya trabajado. Dentro de esta especie de serie y con un lenguaje más cercano a la abstracción geométrica puede tomarse como ejemplo *My home is my bunker* (1996), mientras que vuelve un poco más a la figuración en obras posteriores con la misma temática.

Se hace interesante que la idea del enclaustramiento desarrollada por Lobaina establezca cierto paralelaje con la metáfora construida en *Los sobrevivientes*, clásico del cine cubano. En la película, el enclaustramiento de la familia trajo consigo una involución de sus valores que condujo al desafuero de los instintos más salvajes, a una incivilización que borró todo atisbo de consciencia, de normas de convivencia solo por la necesidad de subsistir. A similar panorama social condujo el “Período Especial”, cuyas consecuencias psicosociales todavía son vivenciadas a pesar de la paulatina recuperación económica, que no total ni remotamente suficiente para el cubano de pueblo.

Debe recordarse que a variaciones en el orden de lo simbólico tradicional relacionadas con la religión, con las relaciones campo-ciudad, entre otras, se sumaron las estrechamente ligadas al modo en que el hombre común se ganaba el pan diario. Como ya fueron vistas en las obras del autor aparece el “concepto de lucha” como modo de subsistencia; se introducen personajes como el de la jinetera, el extranjero, el emigrante; se generaliza la presencia del cuentapropista, reaparecen ideas y gustos pequeñoburgueses por la emergencia nuevamente en el país de esta clase (Rensoli citado por Moreno, 2009: 54) y con ello su apropiación por parte de otros grupos y sectores sociales. De ello, lo más visible son las fastuosas festividades de quince y celebraciones de bodas con caros trajes, carros de alquiler y fotografías en lugares enajenantes, situaciones de las cuales el arte cubano ha dejado riquísimos acercamientos.

Entrando en el nuevo siglo, las obras de Lobaina funcionan como viejos manuscritos sobre los que se escribe una y otra vez, ello configura una peculiaridad técnica y estilística; así, aunque nacidas bajo contextos

específicos, se vuelven atemporales. Las reajusta no solo según sus nuevas inquietudes, sino también de acuerdo con el espacio donde las vaya a insertar. Es una constante resignificación del objeto que no lo ubica en una posición facilista, sino en la posibilidad de constatar cuán inamovible o no puede resultar un proceso en su esencia a pesar del tiempo y de los vaivenes que configuran el universo en el cual se inscribe.

Estos textos visuales pueden resultar, en efecto, chocantes, atiborrados de información, pero así, de ese modo, es la vida del hombre contemporáneo. Un hombre que vive fraccionado, desempeñando diversos roles a la vez, inmerso en situaciones inverosímiles. ¿Por qué esperar, entonces, una obra complaciente o de fácil lectura, si aún en el *kistch* nuestro de cada día se encuentran resortes capaces de remover nuestro apetito de comprensión?

Casi como obligada influencia, Javier Erick Díaz Zaldívar, absorbe las enseñanzas de Lobaina para explorar el imaginario popular urbano: vallas, carteles, con la diferencia de que centra la atención en creadores nacionales como los clásicos vanguardistas, Raúl Martínez, Eduardo Ponjuán, René Francisco y Flavio Garciandía. Su interés de entonces fue el recopilar letreros, sobre todo, los que aparecen en establecimientos comerciales y gastronómicos. La ironía vendría al llevarlos al contexto galérico mezclados con ídolos, obreros, héroes de la cultura socialista, con títulos y elementos de obras de la historia de nuestro arte y del universal, estableciendo claros nexos intertextuales. Su proyecto fue concebido como mural de calle, como gran “pastiche” deudor del *patter painting* (a la manera textil para un tapiz decorativo) (Pupo citado por Moreno, 2009: 101).

Fruto de esta natural opción postmoderna nacen sus primeras exposiciones *Objetos paradigmáticos* (1997) y *Del olor a la calle a la muerte del sueño liberal* (1998). La primera, bipersonal, redimensiona lo establecido como perecedero, como símbolo de orden en nuestro medio social, en especial, a partir de su relación con la decoración *kistch* presente en la mayoría de los hogares cubanos. Al unificar los símbolos que emplea, sean políticos, artísticos o culturales, en la condición de objetos, les está sustrayendo la parte “seria, oficial” de su significado para ubicarlos en una dinámica de préstamos, que recicla y/o desecha a merced de necesidades, impulsos, coyunturas

trascendentales o no. Objetos de uso que redimensionan su finalidad original, idea que repite más adelante.

El suyo es un discurso que dialoga no solo con la realidad política, sino que se abre a problemas afines a la creación artística: el valor y la comercialización de la obra de arte y la subsistencia del artista dentro del panorama social cubano del momento. Ser individual que encuentra espacio de legitimación y desarrollo en el medio urbano por excelencia, y que como tal proyecta desde allí sus más íntimas preocupaciones. Narración que articula en el caso de *Homenaje a Malevich, René Francisco y Ponjuán* (1997) por medio de rejuegos con la historia del arte universal y nacional, donde la alusión al suprematismo aviva la riqueza conceptual de la obra, arista que retomará en empeños posteriores, pero pertenecientes a la misma etapa de trabajo.

Al final Javier lleva al entorno doméstico la decoración que da vida a los muros de la ciudad. Establece una especie de hermanamiento, de empatía con el pintor de la calle, trabajador anónimo cuyo hacer, de tan repetitivo y seriado, llega a tornarse inadvertido para el hombre común. Por eso, al resemantizarlo le confiere un espacio en lo que pudiera ser nuestro “hogar” da nuevo valor a su obra. En resumidas cuentas, el artista, como este “pintor de calle”, lleva en el pincel su modo de subsistencia.

Una de las obras que sobresalió en la muestra es *Utopía* (1996-1997) (Anexo 2) (Figura 3). Cercana a la instalación, relaciona dos cuadros, uno encima del otro, rodeados por un cortinero de madera y cortina roja. El cuadro superior y de mayor tamaño simula una especie de escenario surreal, ambientado por exuberantes amapolas. En el piso, a modo de tablero de ajedrez, imágenes deconstruidas de monumentos históricos, cada una en un pedestal independiente: el machete, un busto, el caballo, un pedestal vacío; en el marco algo como una balaustrada colonial. El cuadro más pequeño e inferior contiene tres pedestales en los que figuran una tribuna, una gorra de policía, un buró. Esta vez las amapolas solo se siluetean. En su conjunto, funcionan como pequeño altar en el que se justifica ingenuamente (no por el artista) la manipulación de la historia en función del establecimiento de nuevos paradigmas tocantes con la burocracia, con un discurso oficial entronizado, con las relaciones de poder, elementos todos presentes en el plano de las interacciones sociales. Las preocupaciones reveladas en esta obra, así como la

resultante estética hacen recordar la obra de Néstor Arenas Correa² quien, a través de un lenguaje postmoderno, pleno de citas e intertextualidades, abordó la simbología de la ciudad, héroes y monumentos locales, para sugerir nuevas lecturas de la historia que ponían en duda su legitimidad, como parte de un repertorio más amplio de motivaciones.

Pinta mi amigo el pintor (1997), en cambio, hace del recurso citatorio clave para acceder a contenidos más profundos al traer al lienzo fragmentos de *Isla 70*. Es, como todo pastiche, una suerte de *collage* de elementos de diversos procederes. No solo se alude y cita fragmentos del conocido cuadro de Raúl Martínez, también se toma la libertad de crear o completar lo que en el espacio del lienzo quedó fragmentado. Si *Isla 70* muestra, al menos en una primera lectura, la épica popular de los '60 y sus héroes, la obra de Javier emite guiños a las lecturas subrepticias que aquella suscita paralelamente.³

Del olor a la calle a la muerte del sueño liberal da continuidad al tema de la creación como modo de subsistencia inmersa en las dinámicas urbanas y que ofrecía el nuevo contexto regional. Y es que hacia la segunda mitad de la década fue proliferando un pseudocomercio de “obras de arte” en la medida en que la provincia se abría al turismo en su zona costera, factor que, entre otros, cambió la configuración social del territorio así como la proyección de determinados grupos o sectores que, de manera indirecta, se relacionaron con él (Anuario Estadístico de Holguín citado por Graña y González, 2006). “Vender en la playa” devino para muchos un *modus vivendis*, pero para quienes continuaron desarrollando una obra con valores artísticos esta dualidad era al unísono, antídoto y enfermedad. El “hacer sopa” significaba restar tiempo a la creación de una obra valedera, pero también la fuente que propicia las

² Arenas Correa fue considerado, en su momento, revelación del arte holguinero de principios de los '90. Al radicarse en España, en 1995, dejó su impronta en el tratamiento de los símbolos patrios, la figura del héroe, la ciudad y otros temas de carácter existencial junto a una impecable ejecutoria. La carencia de material visual no permitió incluirlo en la muestra de la presente tesis.

³ Ver Almaguer, F. (2016). El autor se toma la libertad de bautizar un tipo de discurso a partir de la iconografía propuesta por Raúl Martínez. Para el autor nace con él un *discurso supererogatorio*, en su concepto: “una acción discursiva adicional a la “obligación” contraída por el artista con el metarrelato oficialista. Mediante este recurso, -el cual no llega a comportarse como *Parodia*, al menos no en todo momento-, el artista representa, consecuentemente, toda una retórica feliz que se articula perfectamente con la voluntad del poder, sin embargo, los *significantes* actúan de manera cómplice para agregar lecturas alternas, periféricas y hasta ridiculizantes” (p. 60).

condiciones materiales para desarrollarla. Trabajos como *Se venden paletas* (1998) o *Bodega Mixta No.13* (1998) reiteran esta idea y conectan con las “pinturas anunciativas” de Lobaina; también con la de otros creadores que no pudieron sustraerse de expresar la angustia generada por las condiciones de subsistencia y el apego a su elección profesional. Son ilustrativas en esa dirección *Todo por el arte* (1997), de José Emilio Leyva; *Mi subsistencia diaria* (2001), de Julio César Rodríguez; la obsesiva autorrepresentación de Ernesto Ferriol en momentos de creación o el protagonismo de pinceles, tubos de pigmentos, paletas en ilusorios paisajes y naturalezas muertas.

Las obras de estos años fueron concebidas con mucho cuidado; partían de bocetos, del trabajo con el diseño. No sucede así con las que abren el siglo. Estas resultan más libres, técnica y conceptualmente. Se hace más evidente las intertextualidades con el *pop* norteamericano, en especial, con obras de Roy Lichtenstein, aunque sigue tomando como motivo de búsqueda formal las mismas imágenes cotidianas del entorno urbano.

Dejado atrás el siglo XX con la frustración de sus principales utopías, queda un sinsabor que emerge de diversas maneras en la creación artística. La ciudad como laberinto suele ser parte de sus herencias, del imaginario legado. El hombre, disminuido ante la vastedad de un mundo globalizado, en cual se entretejen redes de comunicación que trascienden toda ubicación temporal y cartografían nuevos espacios reales e imaginarios, no puede más que cuestionarse hacia dónde indica la supuesta ruta a seguir. En el intento por esbozarse respuestas disfruta o sufre el proceso, echa mano indistintamente a cuanto le sirva a su paso, busca con desespero un aliento y aparece la fe como guía valedera.

Con estos tópicos aparecen títulos como *Construyendo el camino* (Figura 4), *La ruta* e *Identidad*, todas fechadas en 2003, en las que mantiene la figuración colorista y hace empleo del *bad painting*. Va depurando las influencias iniciales para tomar del *pop* solo los recursos que le ayuden a construir su discurso. El gusto por el fragmento, la imagen enfocada solo en el detalle de interés para articular, junto a otros elementos, el mensaje total de la obra. En medio del desasosiego presente en *Construyendo el camino*, la imagen de la Virgen de la Caridad con los colores de la bandera a modo de escudo de una mano y una palma real de la otra insufla cierto optimismo mientras una flecha indica la

salida del espacio-cuadro para seguirnos preguntando ¿hacia dónde vamos? La calle y con ella, los indicadores de urbanidad que le son inherentes, toman protagonismo para enfatizar su cualidad espacial de lo común supraindividual. En 2003 Javier expone junto a Lobaina y cierra con ello la deuda artística con un creador que marcó su proceso formativo en busca de una proyección como artista independiente. Así, más filosófico, sutil y universal el uno; más local y cromático el otro, las obras de estos dos artistas representan una asimilación consciente “del *kistch* como recurso morfológico-conceptual” (Lobaina, 1993) a través del cual reflexionan en torno al arte como fenómeno sociocultural, análisis que se hace extensivo a todos los ámbitos de la vida en comunidad. Aquí no fueron necesarias las búsquedas en otros caminos del imaginario popular, fue más que suficiente esa parte presente en el asfalto, en el día a día de la bodega, del trabajo, del hombre de pequeñas urbes para aportar su grano de arena a esa “búsqueda de alta plástica” (Navarro, 2006: 88) que abrió brecha, años atrás, a una línea de la plástica nacional aún por agotar, como el propio *kistch*.

La ciudad se precia de su naturaleza diversa imposible de captar a partir de una sola mirada o postura. No se puede hablar de ella sino a través de las subjetividades que genera, cual objeto caleidoscópico. El artista con una sensibilidad otra para transmitirlo no se hace esperar.

Desde la gráfica Freddy García Azze⁴ contiene una actitud *pop* que en lo absoluto permanece pura, ni siquiera declarada inicialmente. Se amalgama junto a otros referentes de amplia procedencia. El universo de intereses del autor se concentró en la vastedad de la vida cotidiana; esa que lleva curtida en la piel el cubano de a pie, hombre común que se levanta cada mañana a sortear los espejismos de un socialismo tropical en vela por el autosostén de su funcionalidad. Los efluvios de la cultura popular, del aquí y el ahora como fuentes de verdadera trascendencia, aún sin llegar a conformar un propósito definido, fueron aflorando de manera espontánea en cada una de sus propuestas.

Capaz de explorar las ricas posibilidades técnicas brindadas por la gráfica, las suyas son obras donde pintura y grabado confluyen para dar cuerpo a una idea

⁴ Una síntesis del análisis a la obra de García Azze puede consultarse en Moreno (2018).

con técnicas cuya mejor definición es la mixta al incorporar en soportes diversos procedimientos gráficos, pictóricos y añadir objetos, explotando mucho más el carácter objetual y matérico del producto artístico visual. Se insertan en una vertiente que el grabado cubano comenzó a exhibir desde finales de los '80 y con verdadera fuerza, en los primeros de la década siguiente. Posturas estéticas que enriquecieron su práctica, le revitalizaron como género. Dentro de las definidas por el artista y crítico Manuel López Oliva, en el catálogo de la exposición *Grabado cubano contemporáneo* (1991) vigentes en lo sucesivo, se resalta con toda intención la que se muestra como:

(...) el espacio que corresponde a quienes dan prioridad al efecto de pintura (o trabajan para la serigrafía), inventan soluciones y enriquecen procedimientos capaces de visualizar inquietudes personales, *juegan* creadoramente con las normas del grabado y con lo no-gráfico, y logran extender las opciones del género hasta que en ésta sea válido incluir la huella de un objeto natural, el estampado industrial, el polvoreado de carbón o la yuxtaposición de sustancias disímiles, e incluso, la aceptación de la obra única e irrepetible –de alguna manera impresa- entendida también como ejemplar de la gráfica artística. (López citado por Mateo, 2001: 61-62)

En el caso de García Azze se toman como ejemplos obras de una serie desarrollada a partir de 2006 aproximadamente, cuando emprende una etapa de cambio en su poética, que mantiene como *leit motiv* la indagación en lo cotidiano popular. Emprende obras de gran formato, especie de colografías impresas en lienzo. Con ideas más sólidas sobre el nuevo camino expresivo y un proceso de investigación como respaldo, nace la serie *La vida está en otra parte*.⁵

En una primera variante resignifica objetos de uso cotidiano, cerrojos, tomacorrientes forrados con postales, ruedas artesanales para sacar agua y otros nacidos de la inventiva criolla para sortear las carencias del día a día. Son pinturas casi hiperrealistas donde sobresale la materialidad, el objeto se vuelve anfitrión y único habitante de la escena. La presencia humana es intuida, se nos devuelve por los signos de su accionar (Anexo 3) (Figura 5).

⁵ Con esta serie obtiene premios en el Salón Provincial de 2007, 2008 y el de la Ciudad de 2009.

Luego, buena parte de las obras resultan tridimensionales, ofrecen un tratamiento matérico de las superficies hasta llegar a concebir piezas más objetuales donde se alcanza un diálogo armónico entre el artefacto y el universo redimensionado en el lienzo. Subyugado por la idea del 'arte-como-objeto' promovida por el *pop* norteamericano y que se convirtió en una fuerte influencia en la escultura y la pintura posteriores descubre, en la concepción de esta serie, total compatibilidad estética en la forma de concebir y utilizar el objeto que empleara Jasper Johns,⁶ su manera de pintar aplicando gruesas capas de pintura de modo que el propio cuadro se convirtiera en un objeto y no sólo en la reproducción de objetos reconocibles.

Así, nutrida la intención de que el objeto mantuviera su connotación como tal, bien en su representación pictórica o de manera tridimensional se distinguen diferentes modos de exhibirlo que podían darse simultáneamente dentro de la serie: juguetes hechos por presos como extensión de su imagen pintada sobre papel periódico estampado en el lienzo, en una versión de alguna manera abstracta; objetos domésticos de uso femenino: tablas de planchar, palilleras, rejas, algunos por la funcionalidad en el hogar, otros por la decoración, dejando abierta la posibilidad de emplazar la función utilitaria por la ornamental a merced de la estética casera.

Las obras con esta última característica pretenden ser menos ilustrativas en la concepción de los mensajes, alejándose de un rasgo muy acendrado en los artistas holguineros. El suplemento verbal extraído de la fraseología popular aparece una vez más como detonante y articulador de nuevos significados. Al leer expresiones como *¡Quítame la vista! ¡Cuesta caro mi chino!* o un típico pregón de maní que dan título a las obras, aflora sin ambigüedades una sicología "de la calle" propia del *cubano de a pie* y que remite a formas nada expeditas de procurarse el sustento. Baste referenciar una de ellas, *Gira que te veo fijo* (2009) (Figura 6). En *Gira...* se desprende del lienzo una tabla de planchar que evoca una especie de diálogo entre lo íntimo y lo público, entre lo que puede ser lícito y su relación con las instancias de poder; entre la virilidad

⁶ Jasper Johns, en 1951, comenzó a pintar obras que se centraban en banderas estadounidenses, números y letras del alfabeto escolar. En algunos cuadros Johns añadió objetos reales sobre el lienzo, como reglas, compases... A principios de 1978 volvió a abrir una senda al exponer en Nueva York un ciclo de cuatro obras tituladas *Las estaciones*. Se considera que estas pinturas, de 1,9 m por 1,27 m han sido, especialmente, significativas para la historia del arte estadounidense. Ver "Jasper Johns," *Wikipedia*. Fundación Wikimedia (s.f).

de lo masculino y lo aparentemente dócil del cosmos femenino. Al mismo tiempo, el recorrido visual que se activa con las rejillas, la estela del desplazamiento de la tabla hasta ocupar su posición final alude a las relaciones de poder, a la autoridad en conflicto con un estado de cosas cuyo origen y solución tienen múltiples aristas. Son campos semánticos, posibles lecturas que se articulan a partir del elemento verbal y su alcance comunicativo.

La frase es también utilizada como absurdo, como contrasentido, antítesis de la búsqueda de la verdad. Un *Quítate los ojos para verte las gafas* (2009) denuncia que lo importante no siempre es lo que se siente, lo que se piensa sino el antifaz que del que se vale para sobrellevar el peso de lo cotidiano.

No solo la convergencia estética con Jasper Johns hace de esta la etapa donde afloran con mayor coherencia recursos del *pop*, sino también por la visión madura de una búsqueda consciente en el contexto psicosocial del cubano expresado en el universo de la objetualidad y escenografía doméstica. Resulta interesante la relación que a partir de allí se establece con la iconografía del realismo socialista empleada por el autor en una serie anterior de diferente temática.⁷ Tendencias concebidas desde posturas ideológicas antagónicas y con propósitos diferentes se muestran como extremos de una misma cuerda al poner al centro de su atención al ciudadano común. Una, desde la exaltación de sus virtudes; la otra, desde la banalidad de sus gustos exacerbados por una agresiva cultura de consumo.

En una especie de punto de equilibrio García Azze dialoga con una estética de la precariedad que hermosea y reconstruye como demiurgo de nuevo tipo. Detrás del doble sentido, de la limpia ejecutoria, de una aparente simplicidad habita un pensamiento profundo que interpela constantemente al interlocutor con un muy claro *¿Y tú? ¿Qué has hecho hasta ahora? ¿Qué haces para cambiarlo?*

En otra dirección solo enhebrada con las anteriores en su postura crítica, las obras del artista autodidacta Rolando Salvador Pavón, ofrecen una ciudad en

⁷ En la serie *Kamasutra*, de García Azze, es singular la manera en que se descubren en la misma superficie imágenes de un realismo a lo Courbet y del realismo socialista, reiterando íconos de la cartelística soviética como el obrero con el martillo a mano alzada, recurso persistente que vuelve a remitir una y otra vez al hombre anónimo, al sostén de una fugaz idea de prosperidad; junto a ilustraciones extraídas del *Kamasutra* y unas muy cubanas palmas, erectas, vigorosas. Una composición que de manera subterránea entabla sutiles diálogos con un realismo del aquí y ahora nuestro, barroco, de caótico discurrir.

constante transformación, sus luces y sombras, sus tesoros más preciados, en imágenes que pasan ante nuestros ojos como instantáneas trabajadas a todo color y escándalo. Sobre las tradicionales bases identitarias que distinguen a la región, se han ido incorporando numerosos símbolos culturales relacionados con la arquitectura y configuración urbana de la ciudad capital. Son los holguineros hombres y mujeres orgullosos de su terruño, de la loma con su cruz, del hacha aborígen, de sus parques.

Ese sentido de pertenencia resalta en los títulos de sus exposiciones: *Estampas de mi pueblo* (1999), *Estampas de mi Ciudad* (2000) o *Imágenes cotidianas* (2008), todas establecen una ruta a través de la cual se nos descubren lugares comunes, acciones cotidianas ante las que se pierde con facilidad el sentido crítico; el tránsito y comercio por un forzado *boulevard*, la nocturnidad, las festividades populares, personalidades de la cultura, sitios históricos, los juegos de pelota, las emergentes fuentes de ingreso.

En criterio de Jesús Martín Barbero: “La plaza del mercado y el cementerio son para las masas populares un espacio fundamental de actividad, de producción de un discurso propio, de prácticas en las que estalla un cierto imaginario -el mercantil-, y la memoria popular se hace sujeto constituido desde otro imaginario y otra lengua” (Martín, 2004: 265). En el caso de análisis, responden a esta lógica otros espacios de socialización creados espontáneamente, como resultado del propio accionar de los individuos. Así una obra como *Areneros* (2003) (Anexo 4) (Figura 7) sumerge al espectador en la periferia urbana y en dinámicas particulares de su zona. Devela actividades como la extracción de arena de río y su venta ilícita, la pesca siempre exigua en aguas contaminadas, el pastoreo de animales, la ingestión de bebidas alcohólicas como ocupación del tiempo de ocio.

Transportación (2004), en cambio, ofrece un pasaje bastante pintoresco a partir de la llegada de uno de los trenes de pasajeros a la ciudad. El paisaje resultante, compuesto por el desmonte de todo tipo de “carga” (sacos de viandas, animales vivos y muertos, equipos para uso doméstico), los vendedores ambulantes a disposición del recién llegado, medios de transporte de diferentes características y precios, entre otros elementos, es también escenario de la relación campo-ciudad; del viaje necesario para el reabastecimiento de la vida citadina, cualquiera que sea su legitimidad. Es

también laboratorio, ensayo social que entra por la retina como un carnaval de formas y colores puros, desafían su pretendida ingenuidad en la medida que propicia diferentes niveles de lectura a pesar de su simplicidad a la hora de construir el mensaje.

Ambas imágenes ponen al descubierto la activación de redes de absoluta espontaneidad organizadas de manera natural, en medio de su caótico carácter alternativo. La permanencia de prácticas rurales en el entorno citadino hace remitir la mirada a la creciente tendencia que viven las ciudades contemporáneas de expansión de sus límites, a la cual no escapa la cabecera de una provincia ubicada a más de 700 km de la capital del país. Pero remiten también a la complementariedad de ambos espacios, a la preexistencia de grupos que ofrecen mano de obra, oficios, suministros a la recargada urbe que se extiende sin poder ofrecer condiciones mínimas de sanidad para los nuevos cohabitantes. Ponen al descubierto una isla en vías de desarrollo que pese la distinción de su sistema social, no queda fuera del alcance de dinámicas demográficas generadas y agudizadas en otros contextos.

Los espacios públicos, los bulevares, las plazas también son lugares donde se hacen patentes las diferencias, del mismo modo en que resultan áreas oportunas para crear nuevas relaciones e intercambios. Son zonas donde mejor se ve representada la fragmentación social y el desorden ciudadano, donde más claramente se evidencian los conflictos a favor y en contra de la diferencia o la pluralidad (G. Cortés, 2010). Y este es un aspecto en el que coinciden todos los que de alguna manera se acercan a la ciudad como objeto de exégesis, artística o intelectual.

En *Amanecer* (2005), el autor hace homenaje a un personaje anónimo pero fundamental en el entramado que equilibra las labores ciudadinas. Sin embargo, a través lo que encuentra el barrendero en la realización de su trabajo, el artista dota de nuevos significados al espacio en torno al que se articula el trazado de la ciudad. La plaza principal desdobra su cariz para presentar fenómenos que absorbe con fuerza centrífuga. La mendicidad, las indisciplinas sociales, ubicadas en el mismo plano que el romance o la labor social, todas confluyen en un mismo sitio. Así, la connotación del conjunto arquitectónico queda relegada para asumir un nuevo simbolismo. En medio de su centralidad, se

proyecta como microescenario que refleja procesos, comportamientos, intereses que proliferan a escala social.

Mientras, *Boulevard* (2005) (Figura 8) se centra más en el comercio y el ocio de una de las arterias principales de la ciudad, mostrando de manera caricaturizada el devenir de un forzado espacio. Un lugar de nueva creación, asimilado por los paseantes, pero sin lograr la funcionalidad y seducción que adoptara su concepto, conforme a las transformaciones urbanísticas del siglo XIX. Cuando Rufo Caballero escribe su enjundioso texto sobre el espacio en el arte cubano no puede menos que detenerse en él y reconocerlo como “la tipología urbana paradigmáticamente heterotópica. Emplazamiento de comunión donde el desconcierto de la vivencia acrece el autoconocimiento, el boulevard deviene la sinécdoque de la ciudad y la civilización, en un remanso frenético que intenta contravenir el caos total” (Caballero, 2009: 89).

El *boulevard* holguinero no escapa a la cualidad heterotópica que introduce Foucault y asume Caballero en su examen estético. Solo que, en él, la pluralidad de subjetividades, de vivencias termina por quedar en el intento de una supuesta satisfacción de libertades y deseos.

Entre esa variedad de motivos representacionales destaca la dinámica establecida por determinadas celebraciones o eventos culturales que van erigiéndose, con el paso de los años, en potenciales tradiciones. Tal es el caso de las Romerías de Mayo, cuya peregrinación actual sobrepasa el alcance que hasta los años ‘50 tuviera el hecho esencialmente religioso. Aunque es de subrayar que la original peregrinación tuvo la añadida motivación de la festividad popular que la acompañaba. También podrían mencionarse la Fiesta de la Cultura Iberoamericana, la semana de la Cultura Holguinera, las celebraciones por la constitución del Hato de San Isidoro de Holguín, acciones todas que movilizan la ciudad y buena parte de sus habitantes con propuestas que intentan aguzar la recepción del hecho artístico.

Lo más valioso en las obras de Pavón, es la posibilidad de reconocerse, de autoexaminar conductas y preguntarse hasta qué punto se favorece o no el desarrollo de esa otra cara que se pasa por alto. La ciudad vista a través de sus cuadros deviene espejo en el cual admirar, rechazar o cuestionar la imagen que nos devuelve. Estas radiografías sociales bajo el velo de lo *naïf* muestran

una vocación por documentar la realidad en su expresión de identidad, pertenencia, pero también sentido crítico.

Y acaso sea ese el hilo conductor entre una propuesta y otra, en las que se reafirma el amplio universo ofrecido por las ciudades en tanto complejas redes de significaciones, entramados culturales y dinámicos cuyo rostro será siempre revelador.

Como se ha visto, lo urbano, como enclave habitual para el desarrollo de propuestas artísticas, se desarrolla desde una gama extensa de repertorios temáticos y visuales. Es de significar el sentido antropológico, sociocultural del espacio desde el cual se han articulado las poéticas. Así, las posturas asumidas muestran lo mismo una visión crítica que afectiva pero nunca distante; se sumergen en una mirada identitaria al destacar personajes típicos, acciones populares o la configuración natural de cada espacio; de igual manera, dan la posibilidad de escudriñar otros objetos o realidades.

A través del imaginario que suscita, lo urbano emerge como texto construido a partir de sus habitantes, generador de nuevos contenidos culturales que expresan las tradiciones, contradicciones, expectativas y rituales presentes en una identidad local que se reconfigura de manera constante, en la cual lo rural intercepta las prácticas ciudadanas y se impone a estas.

Referencias bibliográficas:

1. Acta del jurado de premiación del XXI Salón Provincial de Artes Plásticas (2007). Holguín: Cataloteca del Centro de Información, Centro Provincial de Artes Plásticas.
2. Acta del jurado de premiación del XXII Salón Provincial de Artes Plásticas (2008). Holguín: Cataloteca del Centro de Información, Centro Provincial de Artes Plásticas.
3. Acta del jurado de premiación del XXIII Salón de la Ciudad (2009). Holguín: Cataloteca del Centro de Información, Centro Provincial de Artes Plásticas.
4. Almaguer Rodríguez, F. (2016, abril-mayo). Hermenéutica de la imagen. *ALTERNATIVA*, Universidad Católica de Guayaquil, 56-68.
5. Bermúdez, J. (2013). Raúl Martínez. En *Raúl Martínez*. La Habana: Colección Espiral. ArteCubano Ediciones.
6. Caballero, R. (2009). *Agua Bendita. Crítica de arte, 1987-2007*. La Habana: Letras Cubanas-Arte Cubano Ediciones.
7. Fundación Wikimedia, Inc. (2017). Jasper Johns. *Wikipedia*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns
8. G. Cortés, J. M. (2010). Cartografías disidentes. En Sociedad Estatal para la acción Cultural Exterior de España, SEACEX, *Cartografías disidentes*. España.
9. Graña, A. y W. González (2006). Multimedia Campo religioso holguinero. (Tesis de pregrado). Universidad de Holguín. Holguín.
10. Lobaina, Alexander (1992, marzo). Palabras al catálogo. Exposición *Big Painting*, de Alexander Lobaina – Alejandro Mendoza. Holguín: Centro de Arte.
11. _____ (1992, noviembre). Palabras al catálogo. Exposición colectiva *Neo-post. Un realismo relativizador*. Holguín: Centro de Arte.
12. Martín Barbero, J. (2004). Prácticas de comunicación en la cultura popular. En A. Basail y D. Álvarez (Comp.), *Sociología de la Cultura*. t. I (pp. 264-278). La Habana: Editorial Félix Varela.
13. Mateo, D. (2001). *Incursión en el grabado cubano (1949-1997)*. La Habana: Artecubano Ediciones.

14. Moreno Zaldívar, Y. (2009). Presencia de elementos del imaginario popular en la obra de artistas plásticos holguineros contemporáneos. Estudio crítico (1990-2000). (Tesis de maestría inédita). Filial del ISA, Camagüey.
15. _____ (2018). La vida... ¿está en otra parte? Para una aproximación a la obra de Freddy García Azze. *Noticias de Arte Cubano*, (1), 14.
16. Navarro, D. (2006). *Las causas de las cosas*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
17. Pawlowski, T. (2009). El valor estético y el kitsch. *Criterios*. Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura, Cuarta época, (36), 304- 338.
18. Slávov, I. (1989). *El kitsch*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.