

EL BARRO TAMBIÉN SE INSTALA.

I

Cuando se periodiza la evolución de la cerámica artística de Cuba se toma a la obra realizada por Mateo Torriente —entre 1960 y 1965— como un hito en el tránsito de la vasija a las formas escultóricas. Ahora bien, cuando se observa la producción cerámica anterior sobre todo la modelada y pintada por Amelia Peláez en el taller de Boyeros— a ratos se deja de ver la función del porrón, la jarra, el vaso o la taza, y se aprecia entonces el objeto tridimensional que debe ser rodeado para ser aprehendido en sus detalles y de manera íntegra como una escultura exenta que ha roto con la frontalidad.

Los motivos pintados, más que la forma en sí, inducen a esa manera "escultórica" de apreciación. Esto ocurre, específicamente, cuando se trata de diseños continuos y/o cuando hay un horror vacui, como en ciertas "vasijas" de Amelia Peláez, algunas de cuyas formas son tan sui generis que hacen difícil incluso, una labor de taxonomía. Las ánforas y las cráteras griegas tenían, por ejemplo, una función y una forma bien precisas. Pero, ante las formas experimentales de Amelia Peláez, uno se pregunta si fueron concebidas con fines "práctico-utilitarios" o más bien con intenciones "plástico expresivas". Y no sólo en cuanto al volumen o la textura. Tanto en vasijas como en murales, la superficie cerámica también llega a parecer un soporte de lo pictórico, pareciera suplir al lienzo o al muro.

Resulta un medio muy noble la cerámica. Y si se piensa que ella "más que una manifestación es una técnica, la técnica de trabajar los diversos tipos de arcilla",⁽¹⁾ se podría acaso explicar que, a partir de la prehistoria haya sido utilizada lo mismo para elaborar vasijas estéticamente calificadas, esculturas murales luego, y que actualmente permita conformar instalaciones (ya enunciadas y anunciadas en conjuntos elaborados por Ángel Norriella a inicios de los fértiles años 80, y luego difundidas o incentivadas por muestras y/o certámenes como la Bienal de Cerámica Amelia Peláez).

II

Es significativo que Guillermo Ramírez Malberti (La Habana, 1967), un joven que ha realizado varias obras instalativas, duda utilizar el término "cerámica" cuando se le interroga sobre su quehacer artístico y prefiera hablar de "asumir el barro", haciendo énfasis en el material. Y aunque al elaborar las piezas escultóricas que forman parte de sus instalaciones, haya de recurrir, insoslayablemente, a procedimientos tradicionales de la alfarería o de la cerámica, la pasta refractaria (que él utiliza de la manera más cercana posible a la calidad de la tierra), y realizar el proceso de horneado o bizcocho (que para él constituye el momento de mayor tensión, pues normalmente emplea un material de mucha plasticidad, que le permite regodearse en los pormenores). Ramírez Malberti sustituye los esmaltes por colores acrílicos que dan una propiedad más pictórica.

Esa flexibilidad en el enfoque se le hizo consciente en el despuntar de los años 90, ya iniciado el llamado Período Especial. Y aquella fue posible no sólo por la carencia de materias primas tradicionales para la escultura; o por las docilidades de materiales como el barro o arcilla, a los que (sobre todo los escultores) tienen acceso desde los inicios de su formación; o porque, en tanto soportes, permiten reproducir más rápida y fielmente la idea, así como captar nítidamente toda la gama de texturas y detalles necesarios. En ese cambio de perspectiva incidieron también los retos que imponían los famosos ejercicios de McEvelly, ya introducidos en el programa de estudios del Instituto Superior de Arte (ISA).

La experiencia de Ramírez Malberti primero cuajó, cristalizó (o, literalmente: se coció) en una obra titulada Adán y Eva. Como recuerda su autor, esa instalación reproducía zapatos de último modelo o exhibidos en la vidriera de una tienda, y perseguía que los espectadores-consumidores se reflejaran como Adanes y Evas actuales, necesitados de calzarse y ávidos de hacerlo con "el último grito de la moda". Las paradojas contenidas en unos objetos que debían ser utilitarios y no tenían, en realidad, otro valor de uso que el suntuario, y estaban confeccionados además con un material primario de la existencia, acentuaban la ironía de la propuesta.⁽²⁾ Para Malberti: "El vínculo cerámica-barro-arcilla-tierra tiene una connotación fuertemente asociada a los inicios de la creación misma de la humanidad. Además, puede traspolarse como el lugar de dónde venimos y a dónde iremos indefectiblemente a parar".⁽³⁾ El considera que su obra no tiene "un fin socialmente utilitario". Al menos, en el sentido tradicional de la cerámica utilitaria, "en el que

entrarían las piezas que tienen un marcado uso en la vida cotidiana: vasijas, botellas, platos, etc., que en muchos casos sólo están destinadas a un fin puramente ornamental. El sentido útil de mis piezas va encaminado al coqueteo ambiguo de obras "muy bien facturadas" que llenen la expectativa del espectador más exigente para poder inocular el mensaje que subyace en la propuesta. De ahí pudiera establecerse alguna conexión con su utilidad social".(4)

El asume al barro "como el cuerpo y el alma" de sus "objetos", y muy en relación con la idea que se ha planteado, "lo que no excluye el uso de otros materiales, en conexión con el barro o no". De hecho, en muchas de sus propuestas "se combinan en una suerte de instalación, elementos tridimensionales (de barro) Con otros bidimensionales (generalmente pictóricos)",(5) lo cual distingue a sus obras instaladas.

III

Pero a esa hibridación de lo cerámico y lo planimétrico también ha recurrido Lisbet Fernández (Camagüey 1974) como pudo apreciarse en su exposición de graduación del ISA, en 1998. Para esa ocasión, Douglas Pérez, artista y tutor, escribió para el catálogo de la muestra unas palabras que permiten relacionar, por analogías, la obra de Malberti con la de Lisbet: aunque el primero ha precedido temporalmente a la segunda en esa búsqueda expresiva y ha trabajado en esa dirección de un modo más sistemático.

De acuerdo con Douglas, la capacidad de Lisbet para: "operar con materiales de una fuerza antropológica y simbólica en contraste con su corpórea existencia como el barro y la consabida técnica de la terracota cerámica y la homologación en formas instalativas con la pintura y el dibujo, definen la perspicacia del artista ante el objeto de trabajo preferido por la elección. (...) Validado esto último en una pintura sui géneris de singular atractivo, hace que uno medite ante lo que ve, pues enfrenta por un lado la Gran Tradición del modelado de exquisita terminación y de quema, a la fuerza del empleo pictórico como recurso expresivo justificado en una escala de envergadura de museo (...)".(6)

Sin embargo, prontamente Lisbet relegó (sic) esa relación de vasos comunicantes entre pintura y cerámica, que si bien las integraba no las fundía, pues cada manifestación conservaba una relativa

independencia como unidad física. La joven artista privilegió entonces la morfología escultórico-instalativa, siempre con el barro como material principal. Y cuando recurría a la pintura, esta era una aplicación, un agregado sobre la superficie volumétrica. Subvertía de algún modo el prejuicio con arreglo al cual la pintura era una de las "bellas artes" y la cerámica una de las "artes menores" o "aplicadas". Como en muchas esculturas de la Antigüedad, la pintura era un añadido que rompía la monocromía de las figuras tridimensionales. Pero en las piezas de Lisbet el color no tiene por objeto resaltar los afeites ni los atributos de poder de los representados. En sus formas modeladas y fundidas artesanalmente, la paleta se reduce en todo caso a señalar muy sobriamente alguna prenda de vestir, que diferencie genéricamente a sus figuras (siempre infantiles). Este es el "tema" que ha identificado a su creación desde que estudiaba en el ISA.

Exponentes de ese fenómeno que se ha llamado "ingenuidad perversa", sus niños cocidos a talla natural son la representación de esa mezcla de ingenuidad y maldad (o, si se prefiere, de picardía o travesura) que en mayor o menor proporción habita en todo "loco bajito". Siendo, al parecer, buena observadora, Lisbet los "atrapa" en las más disímiles y extrañas circunstancias, no por ello menos reveladoras de las interioridades infantiles. Al colocarlos en posiciones que resultan naturales y sólo congruentes con el espíritu explorador y temerario de los niños (que en la avidez de aventuras y el afán de re-conocer el medio donde viven son capaces de las acciones más impensadas para un adulto), Lisbet crea aparentes tours de force visuales. Con un inteligente aprovechamiento del espacio, el vacío y el aguzamiento posicional de las figuras crean situaciones tensas, que se toman más inquietantes cuando se repara la expresión (casi siempre relajada y hasta ligeramente sonriente) con la que esos niños se exponen a aquellas. El espectador adulto se alarma al notar el peligro potencial. Los niños, sin embargo, no parecen tan inocentes, tan ajenos al riesgo. Dan más bien la impresión de disfrutar de la situación creada por ellos y de la reacción que provocan en las personas mayores (impotentes de regañados o impedirles Continuar en lo que están haciendo). Con una gran economía de recursos visuales, Lisbet pone en escena la complicada psicología de unos pequeños seres anónimos que asumen y enfrentan a su modo la realidad a la que fueron traídos: y en la que si de todos modos ya están insertos al menos quieren estarlo a gusto, a su manera.

Otro artista egresado del ISA que ha trabajado el barro como recurso instalativo es Henry Eric Hernández (Camagüey. 1971). “Su propuesta nos conduce por dos vertientes discursivas: la una a la zaga de los supuestos ecos “apagados” de los artísticamente “escandalosos” 80s (Tonel, Carlos Cárdenas), signados, entre otros ingredientes por el humor hilarante y la corrosiva mordacidad en la descripción de las situaciones coyunturales, añadiendo una ironía particular y desenfadada que valida el oficio artesanal, alternando con una dibujística gráfica directa, casi como de reclamo de los anuncios publicitarios. Y la otra, sujeta a las posibles variadas lecturas de una realidad nacional que imponen las actuales condiciones económicas, legitimando nuevos códigos de representación para supuestos objetos museables [...] El espíritu de “feria” comercial está implícito en estas piezas que en simulados nichos en la fortaleza se transmutan en productos de mercadeo turístico (souvenirs), elaborados en una ortodoxia técnica alfarera (apliques cerámicos de pared)...”.(7)

Estas propuestas “desinteresadas” eran paralelas a las realizadas por otros creadores con una finalidad expresamente condicionada por el mercado, por el encargo. Se trata de obras cerámicas (murales, esculturas, instalaciones, objetos utilitarios, etc.) concebidas para centros turísticos. Allí, a más de cualificar estéticamente el ambiente, socializar las obras y exhibirlas ante compradores y promotores potenciales, esos “artistas” garantizaban con antelación el pago de las piezas encargadas. Pero el punto verdaderamente álgido, desde el punto de vista ético, estaba dado por las concesiones de lesa artísticidad que hacían al condicionar la creación a las exigencias del encargo retribuido. Se planteaba entonces una cuestión ética, relacionada con la pérdida de la autonomía artística.

Un año antes, Henry Eric había participado en la exposición *El oficio del arte* (1995). En dicha muestra exhibió una instalación que en su mayor parte era cerámica, y donde ya estaba presente esa poética de la “parábola legendaria”, ese peculiar sentido de lo histórico a partir de mitos y leyendas de cariz mágico-popular filtrado por el artista, quien pretendía delimitar lo cubano convencional para dimensionarlo a una escala más universal.

En opinión de Kevin Power, lo que Henry Eric había hecho era “adaptar una estrategia narrativa contemporánea a uno de los medios que el hombre ha tenido a su disposición desde el comienzo

de los tiempos: cerámicas y cacharros”.(8) Y si nos remontamos a la antigüedad griega, encontraremos vasijas cerámicas que tenían incorporado el elemento narrativo en forma de bandas, las cuales no obstruían la función práctico- utilitaria del objeto.

En 1999 Henry Eric restauró dos baños sanitarios en Ciudad Libertad, participando como un obrero más junto a dos albañiles, un plomero y un electricista (oficios no artísticos). Ahora bien, en lugar del clásico motivo fitomórfico (o simplemente cromático) que suele orlar a modo de cenefas decorativas las paredes azulejadas de un baño, el artista emplazó un cintillo de azulejos con imágenes de cómo era el lugar antes de la intervención.

Varios proyectos “filantrópicos” como este, en los que el elemento cerámico se (re)integra a su ancestral función practico-utilitaria, ha realizado ya Henry Eric. Ahí están las “exhumaciones” que hizo en el año 2000, donde participó incluso junto a los sepultureros desenterradores del cementerio (otro oficio no artístico). Para entonces, concibió osarios con dimensiones estandarizadas para que pudieran caber en los nichos correspondientes. Estaban realizados casi totalmente en mármol, con inscripciones en el frente. Sólo la tapa superior era de cerámica.

En un texto inédito, Henry Eric se refirió al propósito de estructurar su poética en tomo a “los ciclos vitales de fenómenos, sucesos e individualidades”.(9) Y esto lo ha materializado en sus obras, incluso en estas últimas, donde también es importante el factor performático. Desde aquellas instalaciones cerámicas que realizó entre 1995-97, aproximadamente, la develación en sentido arqueológico ha estado presente como arqueología del saber y del hacer. Es su obra un espacio abierto al flujo informativo, irreverente y desacralizador.

V

De modo que, en virtud de su propia formación curricular de “perfil ancho”, los artistas graduados del ISA (sobre todo, los que estudian escultura) tienen primero la posibilidad de experimentar con la cerámica en talleres docentes y decidir luego si van a utilizarla en sus propuestas artísticas y de qué manera.

Explotando las facilidades plástico-expresivas de la cerámica (principalmente, en su forma escultórica), varios de ellos la han incorporado como recurso a sus instalaciones, generando una suerte de instalacionismo cerámico. Este último estaría señalado por la relativa predominancia de la intención semántica, que se vale de la cerámica como medio, como material. Los cultores de esta vertiente muestran hacia la cerámica una actitud más bien inclusivista, transgreden las delimitaciones disciplinarias y vuelven al oficio (alfarero) para discursar desde la tradición revisada. Incluso, no siempre trabajan el barro ellos mismos. Tal es el caso, por ejemplo, de Humberto Díaz (Santa Clara. 1975). Profesor de cerámica “antes de ingresar al ISA recurre a unidades prefabricadas por otros, estandarizadas. De modo que el parámetro, el molde (industrial y/o manufacturado), es una apoyatura de sus creaciones, en las que suele estar incorporado el factor performático”. Singularizado por sus videoinstalaciones cerámicas (como la que le mereció el Gran Premio en la V Bienal de Cerámica Amelia Peláez), Humberto Díaz suele establecer en ellas “un contrapunteo entre lo estático y lo cinético, lo ‘real’ y lo ‘virtual’, lo tangible y lo inasible, la tradición morfológica y la innovación tecnológica.” Es esta una postura que, de manera esquemática, podría contraponerse al ceramismo instalacionista que han desarrollado varios artesanos-artistas de la cerámica, los cuales parten básicamente de la intención de expandir las posibilidades expresivas de la “manifestación” y tratan de renovarla, de sintonizarla con las otras “manifestaciones” de vanguardias incorporando inclusive elementos no cerámicos. Es una posición que intenta reivindicar a una “manifestación” tradicionalmente subvalorada y al mismo tiempo procura reivindicar al oficio a través de su rico arsenal técnico y virtuosismo en la ejecución.

En uno u otro caso, el elemento cerámico es un objeto con relativa autonomía que evidencia un regodeo en las buenas formas y hasta en los detalles, y puede ser apreciado como una escultura exenta. Pero esa relación autónoma con el espacio, propio de la escultura, se diluye al conformar instalaciones. El vínculo “individual” con el espacio se subsume entonces en la interrelación con los otros componentes de la obra y en el despliegue de esta cual conjunto orgánico en un área común. No sucede así en los llamados environments, cuyos componentes suelen ser residuos de performances o happenings dejados en el lugar de manera más bien aleatoria.

Ahora bien, las instalaciones conformadas con cerámica difieren también de los conjuntos escultóricos tradicionales por cierta aura de provisionalidad, cierta flexibilidad para adaptarse a cualquier sitio, dado su emplazamiento de carácter más bien transitorio, efímero. Y recurren, desde luego, a la técnica o techné. Pero este know how o saber cómo, no implica la producción de un nuevo saber y ha sido superado con la creación de una nueva modalidad para la cerámica: el status instalativo.

NOTAS

1 Ramón Cabrera Salort. *Apreciación de las artes visuales*. La Habana, Edit. Pueblo y Educación, s/a, p. 33.

2 Entrevista a Guillermo Ramírez Malberti. La Habana, noviembre del año 2000.

3 *Idem*.

4 *Idem*.

5 *Idem*.

6 Douglas Pérez. “Feliz infancia por pago”. En: catálogo de la muestra Vocación de aprendiz, inaugurada en La Habana, Centro de Arte 23 y 12, junio, 1998.

7 María Cristina Padura. (Prefacio). En: catálogo de la muestra Virilidad underground, Taller de Serigrafía Artística René Portocarrero, La Habana, 1996.

8 Kevin Power. “Henry Eric. Obras enigmáticas hechas a mano cuentan historias íntimas”. En: catálogo de la exposición Henry Eric. *Unplugged*, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, 2000.

9 Henry Eric Hernández García. “Texto algorítmico de la obra. Fragmento del texto *The last exercise* para una clase de crítica. (Inédito), año ¿1996?.

10 Castellanos León, Israel. «Humberto Díaz». En: *ArtNexus*, no. 50, vol. 2, año 2003, pp. 133-134.

11 *Idem*.