

A gozar con la globalización, si nos parece...

La ironía en la obra de Nelson Leirner (Brasil) y Abel Barroso (Cuba)

Olga María Rodríguez Bolufé

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

olga.rodriguez@ibero.mx

Resumen

La ironía es uno de los recursos más utilizados en el arte latinoamericano y caribeño, representa una estrategia de resistencia que hace visibles los contrastes y desigualdades que en el orden económico afectan a estos territorios. Los artistas de los que hablamos en este trabajo reflexionan acerca de sus propios contextos, de la configuración de la historia, de los clichés sobre la región y su vinculación con los paradigmas estéticos occidentales. Temas como la globalización y el multiculturalismo son analizados por el brasileño Nelson Leirner y el cubano Abel Barroso teniendo a la ironía como principal recurso, que detona significados simbólicos y a la par establece una eficaz relación comunicativa con el espectador.

Palabras claves: Arte latinoamericano, arte cubano, arte brasileño, ironía en el arte, Nelson Leirner, Abel Barroso.

Abstract

The irony is one of the most used resources in the Latin American and Caribbean art as a strategy of resistance and to make visible the contrasts and inequalities that affect these territories in the economic order. The creators studied here ponder about setting up the story, their own contextual circumstances of clichés about the region and their links with the Western aesthetic paradigms. Topics such as globalization and multiculturalism are analyzed by the Brazilian Nelson Leirner and the Cuban Abel Barroso, having the irony as a resource that contributes to detonate symbolic meanings; while establishing an effective communicative relationship with the Viewer.

Key words: Latin American art, Cuban art, Brazilian art, irony in art, Nelson Leirner, Abel Barroso.

Introducción

La ironía es una de las estrategias más recurrentes en las producciones artísticas de los países de América Latina y el Caribe. Desde sus respectivos contextos, distintos creadores recurren a esta figura retórica, sobre todo como herramienta de la resistencia, y justo desde esa postura propician interesantes giros epistemológicos para confrontar los sistemas de valores establecidos por la cultura occidental y la mirada “del otro” sobre esta región.

Los creadores latinoamericanos y caribeños esgrimen entonces la ironía como una burla de la propia condición tercermundista; en una doble lectura de provocación subyace una reflexión crítica sobre la historicidad de los conflictos que perviven en su contemporaneidad. La experiencia de estos artistas plásticos se ancla en sus respectivos contextos para exponer las desigualdades y desventajas con respecto a las ansias globalizantes. La ironía, entonces, opera como detonante de las intencionalidades reflexivas y se revela como un recurso altamente eficaz a nivel comunicativo.

Así es, si nos parece...

Un enorme librero aparece como un retablo neobarroco híbrido en la portada de ingreso a la página *web* oficial del artista brasileño Nelson Leirner (1932). Entre libros agrupados por secciones, llama la atención el espectáculo de colores que protagonizan las máscaras de monos maquillados con antifaces, las figuras chinescas, los santitos de yeso, los Mickey Mouse, las jirafas, los pequeños Santa Claus y los cochecitos de juguete junto a caritas felices, lagartos, peces y plátanos, que en algarabía circense se integran con la Venus de Milo, Giocondas en distintos tamaños y alguno que otro signo de interrogación.¹ Es el universo del mordaz paulista, que desde la década de los sesenta del siglo xx se distinguió por sus piezas plenas de ironía, lo que desató polémica y le permitió congeniar con sus contemporáneos miembros del Grupo Rex. En 1966 todos ellos decidieron crear el periódico *Rex Time* y la Rex Galley & Sons, donde promovían sus ideas estéticas en una estrategia irreverente e iconoclasta que parodiaba al sistema artístico vigente.²

Ya desde aquellos convulsos años de dictadura militar en Brasil, Leirner se interesó por confrontar a la sociedad de consumo, en una estrategia de creación que integró diversos medios expresivos y de enunciación, a la vez que propició la participación del público. De los años 1965 y 1966 datan obras que parodiaban el propio concepto de arte (*Figura*, metal y madera; *Mona Lisa*, hierro, peluche y granito) y *Adoración (Altar para Roberto Carlos)*. En esta última se remitió al modelo del retablo religioso rodeado por imágenes pictóricas de la tradición devocional católica, la cual contrastó con una imagen central: el cantante Roberto Carlos, cuya silueta es destacada por luz neón. La intención de confrontar al espectador con el poder manipulador de las imágenes religiosas se reforzaba con un componente externo: a manera de talanquera, de las que se usan en los teatros para acceder, que debía ser accionada por el visitante para que se descubriera un paño que cual telón cubría a la obra y reforzaba el irónico gesto de sacralizar la experiencia.

Pero fue en 1967 cuando Nelson provocó uno de los escándalos más paradigmáticos en la historia del arte latinoamericano: el conocido como *Happening de la crítica*. Se trataba de una peculiar propuesta para el IV Salón de arte moderno de Brasilia, que serviría como alternativa al arte de protesta figurativo que sistemáticamente había sido rechazado por los jurados de este evento. Leirner presentó un cerdo, que portaba una pieza de jamón amarrada al cuello, dentro de una jaula de madera; la institución, para neutralizar la provocación,

¹ Página oficial de Nelson Leirner: <<http://www.nelsonleirner.com.br/>>. (Consultada el 30 de enero de 2015). En este sitio podrán visualizarse las obras del artista que son referidas en este texto.

² Ya desde finales de 1963 se detectaron en el país varias señales de agudización de la oposición al presidente Joao Goulart por parte de los grupos de derecha. Esto se radicalizó cuando en marzo de 1964 el presidente firmó varias leyes que incluían la expropiación de tierras, refinerías de petróleo y ferrocarriles, entre otros intereses económicos importantes del país. Poco después se produjeron levantamientos armados en varias zonas del país y el presidente fue destituido el 2 de abril. Lo que siguió fue una dictadura militar comandada por el general Humberto de Alencar Castelo Branco, y apoyada por los grupos de más poder económico y Estados Unidos, los cuales se oponían a la vinculación del gobierno de Goulart con la ideología de izquierda. A partir de entonces el país se vio privado del orden constitucional y se instaló una política de represión, control y persecución. El grupo Rex surgió después de que varios de sus integrantes retiraron sus obras de la exposición colectiva *Propostas 65*, en protesta contra la censura impuesta al artista Décio Bar por el régimen militar.

aceptó su participación. Pero el artista cuestionó públicamente al jurado los criterios que se habían tenido en cuenta para tal decisión, en un gesto irónico que intentaba poner en crisis al sistema de validación artístico, al publicar su crítica en el periódico *Jornal da Tarde*.

En ese mismo año, Leirner inicia su serie *Homenaje a Fontana*, en el que combina el uso de la lona con cierres o cremalleras sustituyendo la célebre hendidura pictórica por otra de naturaleza industrial.³ De este modo, la apropiación irónica se potencia al agregar volúmenes y texturas a obras significativas en su bidimensionalidad original, por lo que el artista consigue transgredir los postulados estéticos que les dieron origen y genera otra lectura desde los márgenes.

En 1980, el texto que Leirner preparó para inaugurar su exposición *Pague para ver*, en la galería Múltipla de Sao Paulo, provocó que la dueña de la galería lo considerara como una crítica al sistema artístico y se opusiera a su exhibición.⁴ Sin embargo, aunque no se pudo mostrar al público, el texto escrito por el artista se convirtió en una especie de manifiesto que denunciaba, mediante el recurso de la ironía, los intereses que controlan el mercado del arte. Allí Nelson proponía una fórmula para hacer arte comercial en la que recomendaba usar siempre el mismo estilo, la misma medida e idéntica moldura, ya que esto respondía al deseo de la sociedad de querer reconocer al autor y que no le dieran “gato por liebre”; también insistía en que a mayor dimensión, mayor valor financiero, y que no se debía olvidar el espacio medio de vivienda del comprador precisando que los tamaños más vendibles eran por encima de un metro y por debajo de un metro cincuenta centímetros. No podía faltar la alusión a una tabla de precios en la que enfatizaba el valor de un trabajo al óleo, aunque reconocía que él había utilizado todas las técnicas porque, de ese modo, podía subir el valor de la obra. El creador se refería así a la estética (problema “secundario”, en que había optado por utilizar tanto el lenguaje figurativo real como el abstracto que apelaba a lo imaginario) y al rol de los *marchands* y de la crítica. Desenfadadamente, Leirner concluía que la fiesta estaría completa, ya que el *marchand* tendría pagadas las inversiones mediante sus comisiones, más allá de cualquier afán de lucro o “pseudo-sensación de mecenazgo”. También, desde su irónica perspectiva, los críticos continuarían con sus empleos garantizados a través de reportajes, columnas sociales y demás trabajos dentro de los órganos gubernamentales. Por último, aludía a que el artista se podría sentar en una rueda de jugadores, jugar la última carta, apostar alto y esperar a que pagaran para ver.⁵ Con esto, el artista brasileño arremetía contra el sistema artístico en primera instancia,

³ Retoma esta serie entre 2009 y 2011 junto al *Homenaje a Mondrian*, aquí aparenta respetar la seccionalidad geométrica de la bidimensionalidad pero la subvierte con la inserción de cajones que desestabilizan, con su posible apertura, la quietud aportada por el rigor racional del fundador del suprematismo, o utilizando cochecitos de juguete para conformar las líneas coloridas que evocan su *New York*.

⁴ Más información sobre este acontecimiento en: “Entrevista com Nelson Leirner”, por Rafael Vogt Maia Rosa, en línea: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/1/entrevistas/entrevista-com-nelson-leirner>>. Consultada el 28 de enero de 2015.

⁵ “Consegui, vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria: VENDA GARANTIDA, ARTE COMPROMISSADA, ARTE COMERCIAL PURA. Divulgo a fórmula: 1 – PRODUTO: tem de ter certas características constantes. (Usei em todos os trabalhos o mesmo estilo, a mesma medida e a mesma moldura). A sociedade sempre quer reconhecer o autor, pois isto lhe dará uma dupla satisfação: a de não estar comprando gato por lebre e a de sentir-se altamente culta. 2 – DIMENSÃO: quanto maior a dimensão do trabalho, maior o seu valor financeiro, sem esquecer o espaço médio da moradia do comprador. Os tamanhos mais vendáveis são acima de um metro e abaixo de um metro e cinquenta. (Usei, como medida base, um metro e dez). 3 – TABELA DE PREÇOS: nos trabalhos bidimensionais, temos um valor já preestabelecido em função dos materiais usados. Do mesmo autor, um trabalho a óleo vale mais que acrílico, que vale mais que aquarela, que vale mais que têmpera, que vale mais que bico-de-pena, que vale mais que lápis de cera, que vale mais que lápis de cor, que vale mais que grafite, e assim por diante. (Resolvi usar todos os materiais pois deve valer muito mais um trabalho que usa óleo, mais acrílica, mais aquarela, mais têmpera, mais bico-de-pena, mais lápis de cera, mais lápis de cor, mais grafite e outros materiais). 4 – ESTÉTICA: o problema estético, apesar de secundário, também deve ser levado em conta. Nos dias de hoje a sociedade divide basicamente sua preferência entre duas tendências: o figurativismo e o abstracionismo. No figurativismo, o fato do trabalho ser entendido lhe dá a sensação de aproximação com o artista, tornando-se cúmplice. Os que preferem o abstracionismo alegam que, ao sentir o artista, colocam-se mais perto de seu mundo mágico, tornando-se também seu cúmplice. (Agora terei todos como amigos; usei ambas tendências: o real e o imaginário) 5 – O MARCHAND E A CRÍTICA: será uma festa completa. O marchand terá, através de suas comissões, pagos todos os investimentos, fora o lucro e a pseudo-sensação de mecenato. Os críticos continuarão com seus empregos garantidos através de seus reportagens, colunas sociais e trabalhos representativos dentro dos órgãos governamentais. 6 – O ARTISTA: ele poderá sentar-se numa alta roda de jogadores, filar a última carta, apostar alto e esperar que paguem para ver.” Leirner, Nelson. Citado en “Nelson Leirner e a política do pop”, <http://obviousmag.org/archives/2011/11/nelson_leirner_e_a_politica_do_pop.html>. Consultado el 14 de febrero de 2015.

⁶ “Jornal Joven entrevista al artista plástico Nelson Leirner”, en *Jornal Joven*, no. 8, Brasil, diciembre de 2007, en línea: <<http://www.jornaljovem.com.br/edicao8/jovem48.php>>. Consultado el 8 de diciembre de 2008. El texto original en portugués dice: “A violência, a crítica, a ironia são maneiras que o artista tem em mandar sua mensagem, sem ser literária e panfletista (...)” La traducción es mía.

⁷ Kartofel, Graciela, “Exposición Individual Nelson Leirner”, en *ArtNexus*, no. 57, junio-agosto, 2005, p. 143.

⁸ Cotter, Holland, “Art in review; Nelson Leirner”, en *The New York Times*, diciembre 10, 2004: “The World Cup at stake here is, apparently, the world itself, threatened by the imperialism of military power and religious dogma, and by the militant secular religion of consumer culture.” (La traducción es mía.) Disponible en: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E07EEDB1131F933A25751C1A9629C8B63>>, consultado el 8 de febrero de 2015.

pero también contra el sistema social, económico y político imperante, del cual el sistema artístico formaba parte.

Se puede entonces constatar cómo en la producción plástica revisada la ironía se instaló como estrategia de resistencia, como años más tarde lo confirmaría él mismo Nelson Leirner: “La violencia, la crítica, la ironía son maneras que el artista tiene de mandar su mensaje, sin ser literario ni panfletista”.⁶ En este sentido, se opone a una lectura codificada del arte, a la que desde su punto de vista únicamente los conocedores pueden acceder.

Por ello, desde mediados de los años ochenta del siglo XX, Leirner apela al uso de figuras de yeso, que se consiguen en cualquier tienda comercial, para crear grupos heterogéneos que organiza y recicla en desfiles, combates y entierros. Un repertorio de sirenas, imágenes de la religiosidad popular, elefantes, leones, gatos, Venus de Milo, carritos, lagartijas, sapos, reproducciones del *David* de Miguel Ángel, monos, Blanca Nieves y sus enanos, desfilan en caravanas que arremeten contra las connotaciones del *buen gusto*, a la vez que pretenden hacernos reflexionar sobre nuestros imaginarios, sobre el concepto de arte, la manipulación de las conciencias, la masificación de la cultura en la era global y, por supuesto, sobre la condición humana. Al respecto, la historiadora y crítica de arte Graciela Kartofel, observa “una vertiginosa invasión de seres y cosas que el espectador reconoce como despojados de vida, pero que despierta las experiencias mnemónicas individuales y la memoria histórico-social de manera inequívoca.”⁷

Estas figuras acompañarán a Leirner en su trayectoria posterior, ya que están cargadas de significados simbólicos muy dúctiles y pueden adaptarse con facilidad a sus intenciones creativas. Volvieron a aparecer de espaldas al espectador y encima de las bancas dispuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói. Les comparto la vivencia que tuve oportunidad de experimentar en este lugar, ya que puede contribuir a comprender las intenciones detrás de la propuesta de Nelson: en principio se trataba de un edificio imponente por la creatividad impregnada por su arquitecto, Oscar Niemeyer, al concebirlo como una especie de platillo volador donde la plasticidad resalta en curvas y líneas dinámicas propias del lenguaje de su autor. El paisaje de la Bahía de Guanabara, que se avistaba desde el edificio, resultaba una “competencia” visual para las obras expuestas. Esto fue lo primero que me inquietó en mi recorrido por el espacio museal: el paisaje ejercía una atracción indiscutible en el espectador, por lo que los proyectos curatoriales y la museografía debieron considerar este factor para implementar propuestas creativas que activaran el espacio de forma interesante. Es así como *Tierra a la vista*, de 1998, ironizaba sobre esta circunstancia al disponer entonces a las “obras de arte” de espaldas al espectador y seducidas por el paisaje natural. De este modo, Leirner logró enfatizar en esta circunstancia y establecer un diálogo en tensión entre la naturaleza, el artificio del museo, la obra misma y el papel del sujeto como espectador activo ante esta triangulación de estímulos.

Otra de sus instalaciones más propositivas con estas figuras de resina y yeso fue *Maracanã*, de 2003, donde recrea un partido de fútbol en un estadio. Allí, jugadores y público son “interpretados” por cientos de estas pequeñas figuras de la cultura popular: legiones romanas y personajes de Disney se mezclan con batallones de Budas y figuras de la religiosidad católica en una especie de embate entre un desfile sagrado y la épica hollywoodense. Y es que como bien descubre el crítico de arte Holland Cotter: “la Copa del Mundo en juego aquí es, al parecer, el mundo mismo, amenazado por el imperialismo del poder militar y los dogmas religiosos y por la religión secular militante de la cultura del consumo”.⁸

La estrategia de subversión del canon estético se explicita también a principios del siglo XXI con su serie *Sotheby's* (2001), donde interviene las cubiertas de los catálogos de la famosa

casa de subastas, denotando nuevas lecturas que ironizan la supremacía del comercio de arte. En una estrategia similar, y cual heredero del gesto duchampiano, Leirner desmonta la noción de arte al intervenir la *Mona Lisa* o *La última cena*, cuya iconografía se conserva para visibilizar la subversión, en múltiples versiones paródicas, que pone de manifiesto su agudeza como creador, dueño de los artilugios lúdicos de la ironía en las series *El arte como hobby* y *Cuadro a cuadro*, de 2012.

Los mapas han sido otra de las obsesiones del brasileño, quien comenzó a intervenirlos con estampas infantiles entre 2003 y 2011. Las posibilidades simbólicas que se abrían a la interpretación de la concepción ordenadora del mundo sedujo a Nelson, quien nos hace cómplices desde el título —*Así es, si le parece*—, de esta especie de juego de poder, de evidentes implicaciones políticas y sociales. Al respecto, puntualiza el crítico Adolfo Montejo Navas: “se produce una operación de resignificación, de transferencia de sentidos y de negociación simbólica en medio de cartografías que delatan el juego de las representaciones: los mapas como doble. Estos mapas postcoloniales son una verdadera clonación de la representación cultural y política actual”.⁹ Esto es así porque el intercambio de los adhesivos mediante múltiples asociaciones se convierte en la posibilidad de cambiar la historia universal, de desarticular las maniobras del poder, de desmitificar los estereotipos contruidos para intentar definir y diferenciar al Norte (pegatinas de Mickey Mouse) del Sur (pegatinas de esqueletos), entendidos más allá de sus circunstancias geográficas en su dimensión histórico-cultural. Por ello intercambia las pegatinas y disloca las relaciones espaciales vinculadas a las hegemonías y a las periferias.

⁹Montejo Navas, Adolfo. “Monografía. Nelson Leirner. O cómo mantener el equilibrio de la obra de arte”, en *ArtNexus*, no. 52, abril-junio, 2004, p. 62

Nelson Leirner se convierte entonces en una especie de demiurgo de un universo en el que confluyen las nociones más contemporáneas de arte con las manifestaciones de la cultura popular y el kitsch; en creador de un bestiario que se inserta generosamente en las urgencias de la sociedad contemporánea. A partir de una sabia maniobra irónica, trastoca las convenciones, las neutraliza y genera nuevos significados aparentemente juguetones, divertidos pero profundamente reflexivos.

De este modo, el creador brasileño se inserta en el tipo de prácticas de muchos artistas latinoamericanos y caribeños que desean evidenciar, cada vez con mayor persistencia, que sus entornos pueden trabajar en sus poéticas desde dentro, no sólo como referentes contextuales que detonan posturas de compromiso ético, sino también como generadoras de textos negándose a compartir los clichés que históricamente han operado en la difusión y comercialización de la cultura de la región. La apropiación y el reciclaje inciden en el constante intercambio de mensajes y de enfoques, que denotan la conciencia que tiene el artista de las potencialidades simbólicas de la hibridación.

¡A gozar con la globalización!

El otro artista que he seleccionado para analizar el uso de la ironía procede del Caribe hispano: se trata del grabador cubano Abel Barroso (1971). Su propuesta se inserta entre las estrategias del arte contemporáneo de esta región, que buscan visibilizar y enaltecer los significados de la *otredad*. Sin embargo, no se trata en esta ocasión de un discurso retórico que apela a ideales patrióticos o a héroes políticos de la historia. La intención de muchos de los creadores actuales se vincula con las revisitaciones críticas a la historia, con el empleo de la apropiación y el humor, con el replanteamiento de los metarrelatos sobre la identidad y con la necesidad de experimentar con diversos lenguajes, y crear una obra abierta y sin rastros de demagogia.

En este sentido, es importante reconocer que la cultura cubana experimentó en las últimas décadas del siglo xx una confrontación compleja a nivel interno y con el contexto

internacional. Después de la caída del campo socialista a finales de la década de los ochenta la isla quedó sumida en una profunda crisis económica, a la vez que el gobierno de Fidel Castro confirmaba su voluntad de dar continuidad al proyecto socialista de la Revolución. Esta circunstancia impactó en el escenario de las artes plásticas propiciando, por un lado, un replanteamiento de la creación misma desde las escasas posibilidades de acceso a los materiales y al vínculo con el mercado internacional, y por el otro una profunda reflexión acerca de los valores ideológicos que fundamentaban la historia más reciente del país.

Abel pertenece a la llamada “generación de los noventa” en el arte cubano, que tras las polémicas provocadas por sus antecesores en el escenario artístico de la isla,¹⁰ optaron por no confrontar de forma directa y crítica a la historia pasada y presente, sino que propusieron alternativas más tangenciales que apelaban a la metáfora y a la parodia en sus obras.

Su formación en las escuelas de arte cubanas le dotó de un manejo de la técnica y del oficio que distinguen sus propuestas. No obstante, el artista parte de este conocimiento e ironiza con el procedimiento de elaboración de sus piezas, evidenciando una multiplicidad de intenciones, más allá de las reflexiones que sugiere acerca de la tradición del grabado y su permanencia en tiempos actuales.

Abel Barroso decide seleccionar las matrices y tacos, en lugar del grabado impreso, para vociferar la condición del arte generado desde el Sur.¹¹ Comenta el artista: “Si por un lado el grabado es considerado un género conservador, desde que yo comencé a crear decidí hacer algo diferente con esta técnica, usar su lenguaje, desarrollarlo de la manera que me interesaba, buscar nuevas variantes [...] quería revolucionar sobre la base, por ejemplo, hacer grabados tridimensionales”.¹²

La madera que utiliza Barroso es principalmente el cedro, una madera preciosa y suave que también se emplea para hacer las cajas de los puros y cigarros cubanos; en ocasiones también usa madera de los países en los que permanece trabajando en su obra, lo cual enriquece su producción, tanto a nivel material como en su carga de significados: en su selección está implícita una relación vivencial con su materia prima, con el lugar de donde procede, con las experiencias allí vividas y con la historia misma del material y del lugar. Por otro lado, desde el punto de vista simbólico, la madera le remite a la sencillez, al origen, a la autenticidad, a la sinceridad y también a la pobreza.

Los temas que continuamente aborda Abel Barroso en sus grabados tridimensionales —también se las ha llamado “objetos-arquitecturas”— se remiten a la confrontación del habitante de países en vías de desarrollo con la “invasión” tecnológica cada vez más acelerada y creciente, emanada de los países que concentran el mayor avance económico. De este modo, la preterida subalternidad se erige cual fecunda alma máter de la creación y seduce desde su autenticidad franca, pero más aún por el tejido agudamente hilvanado entre humor, ironía y resultado plástico. También le interesa mucho al joven creador cubano reflexionar sobre las fronteras virtuales o reales de la globalización, así como acerca de la migración como consecuencia, en gran medida, de no poder tener acceso al sueño del consumo global.

En 1995, cuando la isla padecía el dramático período de crisis económica que trajo consigo la caída del campo socialista a finales de la década anterior, una de las alternativas

¹⁰Buena parte de la generación de los ochenta en la plástica cubana se caracterizó por la confrontación crítica directa a las instituciones culturales del estado, muchos creadores emplazaban con los temas abordados y con sus actitudes, al sistema político e institucional, y una buena parte emigró de la isla, debido en gran medida al escenario de conflictividad, al clima de censura que se generó en el país en torno a las artes plásticas.

¹¹ Las obras de Barroso pueden verse en: <http://www.ecured.cu/index.php/Abel_Barroso_Arencia#Galer.C3.ADa>. (Consultado el 2 de febrero de 2015)

¹²Barroso, Abel, citado en “Abel Barroso”, <www.soskine.com>. (Consultado el 4 de febrero de 2015)

de subsistencia que emergió entre los simpatizantes extranjeros, o por parte de los cubanos que vivían en el exterior, fue el sistema de donaciones.¹³ Desde su visión como creador, Barroso realizó en 1995 la exposición personal *Las donaciones llegaron ya* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana.¹⁴ La parodia se configuraba al combinar en el título de la muestra el reacomodo lingüístico de una popular canción de chachachá con la política de las donaciones, estimulada y organizada por el sistema político como paliativo ante la difícil situación económica que vivía el país. Resulta interesante la interpretación que ofrecen las historiadoras del arte Anaeli Ibarra y Patricia Martínez:

En *Las donaciones llegaron ya* el autor se centra en la crítica a los mecanismos que implementa el Estado, cuyas consecuencias traspasan el ámbito de lo económico. La propia teatralidad de la instalación funciona como una metáfora del espectáculo que genera el poder para vender el país, ya sea a través del turismo, la inversión o las cooperaciones.¹⁵

Y allí estaban los objetos deseados, esos que remitían al mundo desarrollado; el desconcierto se verificaba al constatar que estaban elaborados en madera, que eran parte de un simulacro que finalmente provocaba el gozo que garantiza la risa. De este modo, los vínculos entre la estética preconcebida intencionalmente y la experiencia vital —tanto del creador como del público— se articulaban de forma muy coherente. A la vez, nos recordaba que el entorno en que se producía la obra era esencial para su propia génesis.

La curadora cubana Corina Matamoros explica cómo Abel “se las ha ingeniado para que los circuitos de información y comunicación de las grandes urbes globales estén configurados con lo tradicional local a través de la elección de sus materiales y su modo artesanal de producción artística”.¹⁶

Su concreción física del anhelo por insertarnos en el tecnológico mundo desarrollado, lleva a Barroso a concebir un *Café Internet del Tercer Mundo* (2000) (fig. 1), justo en un país donde el acceso a Internet es sumamente limitado y se concentra mayormente en algunas instituciones o empresas. Cual ambiente de disfrute, mientras se conversa en un bar cafetería,

¹³ Recuerdo cuando el bibliotecario de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, donde yo trabajaba, emigró a España y se convirtió en el principal “proveedor” de artículos de primera necesidad, —ropa, zapatos, alimentos, medicinas— para todo mi centro de trabajo. Desde mi rol como integrante del comité sindical, teníamos que recibir “la donación” y repartirla entre las distintas áreas de la escuela, lo cual se convertía en una tarea titánica, por la responsabilidad y la justeza que debíamos mantener para realizar un reparto equitativo, de acuerdo a las necesidades de los trabajadores. Después, cuando en un viaje de trabajo coincidí con el otrora bibliotecario en Madrid, fui testigo de su compromiso con el tema de las donaciones: se iba en las noches a recuperar objetos y se vinculó con una brigada de la Cruz Roja que le proporcionaba muchas de las cosas que generosamente enviaba a sus antiguos compañeros de trabajo en Cuba. Fui testigo del arribo casi glorioso de un horno de microondas que había sido abandonado y que llegaba a su casa madrileña con la esperanza de ser enviado a la isla. Sin embargo, en cuanto fue conectado y probado con un vaso de agua, el horno dio muestras de ser inútil, al detonar una explosión que conmovió a todos los que, esperanzados, se imaginaban ser los portadores del preciado equipo. La inventiva del cubano, coloquialmente resumida en “la resolvedera”, afloró entre aquel grupo y de inmediato brotaron varias voces que confirmaban que no importaba, que se lo llevaban, y que en Cuba todo se arreglaba. El bloqueo económico impuesto por Estados Unidos a la isla desde la década del 60 del siglo xx, tras el triunfo revolucionario, trajo como consecuencia la falta de piezas de repuesto y de infraestructura tecnológica, así como la imposibilidad de renovar y actualizar maquinarias, autos y equipos de trabajo. Por ello, el cubano desarrolló una capacidad de innovación a partir de los recursos con los cuales contaba, que aún sigue sorprendiendo a cuantos visitan la isla. Autos clásicos de los años 40 siguen rodando, ventiladores, radios, cocinas, refrigeradores, licuadoras, dan buena cuenta de la necesidad de supervivencia. Muchos artistas plásticos han incorporado estos referentes en sus obras, y en épocas más recientes se hizo una exposición con refrigeradores antiguos intervenidos por artistas plásticos, en homenaje al imprescindible aparato que los cubanos siempre procuraron mantener y arreglar con escasos recursos y poderosa inventiva.

¹⁴ La elección del título remedaba una rítmica canción popularizada por la orquesta de Enrique Jorrín, creador del cha cha chá, cuyo estribillo decía: “Los maricianos llegaron ya y llegaron bailando ricachá”. Puede escucharse en: <<http://www.descargamusicagratis.club/mp3/los-maricianos-llegaron-ya.html>>.

¹⁵ Ibarra, Anaeli y Patricia Martínez, “¡Esto no hay quien lo arme! Abel Barroso y su mapa de la isla global”, en *Revista ArteSur*, no. 1, 2010, p. 96

¹⁶ Matamoros, Corina. “Contra las fronteras”, La Habana, marzo de 2012. Disponible en: <http://www.uprising-art.com/wp-content/uploads/2012/10/CorinaMatamoros-ContraLasFronteras-2012.pdf> (Consultado el 3 de febrero de 2015)



Fig.1 Abel Barroso,
Café Internet del Tercer Mundo, 2003
(foto: cortesía del artista).

degustando una cerveza o escuchando música, se puede también acceder al juego simbólico que el artista tiene previsto para el público. Las “computadoras” estaban hechas de madera y para accionarlas el usuario debía mover unas manivelas para poder conectarse a la imaginaria red (figs. 2 y 3). Esto le permitía desplazar una serie de imágenes y mensajes que el artista había incluido en cada máquina.

La muestra se expuso inicialmente en el antiguo castillo de El Morro, durante la Séptima Bienal de La Habana, y posteriormente en el Center for Cuban Studies de Nueva York y en el Museum of Art and Science de Key West, Florida, donde fue muy bien recibida. En la Galería Promo-Arte de Tokyo, Japón, repetiría su éxito, aunque en esa ocasión integró nuevos ingredientes que le aportó el contexto. Comenta el artista:

Figs. 2 y 3 Ejemplos de las computadoras que integraban el *Café Internet del Tercer Mundo*, de Abel Barroso, 2003.

[En Japón] hice *performances* con mi robot y mis teléfonos. Antes los hacía con manivela [...] pero ahora los estoy haciendo ‘touch’, ¡van a ser táctiles! Tienen sus audífonos, su cargador [...]



Fig. 2- Abel Barroso, *Pentium*, 2003 (foto: cortesía del artista).



Fig. 3- Abel Barroso, *Windows*, 2003 (foto: cortesía del artista).

Me interesaba la idea de la tecnología e ironizar sobre la globalización y la comunicación. En Japón hay esa cultura súper tecnológica que me interesó analizar.¹⁷

Se estableció entonces una lectura a la inversa, donde el margen se posicionó desde la estrategia irónica para visibilizar su condición de alteridad vital ante los centros de poder tecnológico. Se produjo un intercambio de capitales simbólicos y entonces afloró, después de la risa, la convicción de reconocer la creatividad auténtica, el imaginario consistente y el compromiso del artista con su tiempo, con su lugar.

Y es que para Barroso esta estrategia de producción artesanal también le sirve para criticar el tipo de obra que apela a una tecnología sofisticada, pero que a pesar de todo el despliegue y derroche no consigue transmitir nada. En este sentido es muy interesante el contraste que se refleja entre lo producido en serie y lo elaborado a mano, lo cual enfatiza, en la materialidad y su proceso de transformación, una perspectiva más humanizada del sujeto creador:

Toda esta obra que hago con *low-tech*, con computadoras de madera, me permite hacer una especie de ironía sobre quién tiene acceso a Internet, quién tiene acceso a la tecnología, cómo se distribuye esto, y al mismo tiempo cómo influye en que haya muchos artistas haciendo un arte contemporáneo atado a la tecnología. Mi obra es un poco una respuesta a esa tecnología del primer mundo, pero vista desde el tercer mundo.¹⁸

En esa misma sintonía, los teléfonos celulares, máquinas de *pinball*, ordenadores, cámaras, y juegos de *Visa Monopolio*¹⁹ nos recuerdan el entorno en que se han producido las piezas, el de la escasez que impulsa la inventiva, cual metáfora de alcanzar el sueño de mejorar económicamente y llegar a nivelar esa historia eternamente desfasada que nos relegó al margen del desarrollo mundial. Se trata de piezas elaboradas de forma artesanal e individual que remiten a productos industriales, por lo que el contraste con la tradicional técnica de grabar la madera (xilografía) acentúa la intención irónica.

Una obra como *Visa para El Dorado* (fig. 4) da cuenta de lo anterior, en una estética híbrida donde las secuelas del *pop* juegan divertidas con la ironía de pretender reconfigurar la historia. Más aún cuando se trata de obras emanadas de un país donde han tenido lugar

¹⁷ Coussonnet, Clelia, «Entrevista a Abel Barroso», mayo de 2012. Disponible en: <<http://blog.uprising-art.com/es/entrevista-exclusiva-con-abel-barroso-2/>>. (Consultado el 12 de febrero de 2015)

¹⁸ «Computadoras con manivelas», en: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/misc/newsid_7033000/7033037.stm>. (Consultado el 20 de febrero de 2015)

¹⁹ Lo que se "juega" en esta propuesta que subyace en la pieza *Visa Monopolio* es un permiso de extranjería, de acuerdo al PIB (producto interno bruto) de los países, por lo que a más alto PIB, el visado resultará más costoso. Intenciones similares evidencia *Visa Vending Machine* (Máquina vendedora de visas) donde el artista parodia acerca del país que se seleccione para emigrar, de acuerdo a las opciones disponibles y el dinero con que se cuenta.



Fig. 4- Abel Barroso, *Visa para el Dorado*, 2007 (foto: cortesía del artista).

²⁰ Ibarra, Anaeli y Patricia Martínez, *op. cit.*, p. 97.

profundas crisis sociales, como es Cuba, de las cuales dan cuenta el éxodo y la fuerte presencia de una comunidad de exiliados en el exterior.

Abel Barroso propone un discurso ideoestético desde el espacio conceptual transterritorializado de los “subalternos”. Por eso decide crear la *Mango tech*, una “Compañía productora de equipos de todo tipo —autos, computadoras, electrodomésticos...—, devenida *símbolo de una tecnología hecha con recursos alternativos*, que remeda en tono jocoso la actitud de los pueblos del Tercer Mundo al pretender alcanzar aquello que en el Primero se considera ‘desarrollo’”.²⁰

La empresa —obviamente— carece de los recursos necesarios para compararse con su referente original, por lo que se explica el uso de la apropiación, el *bricolage* y el simulacro; eso la hace diferente a la *high tech*. En la versión *Mango* se trabaja con la madera —las ya referidas matrices xilográficas— propiciando que las máquinas sean operadas por los propios espectadores. Claro que no llegan a funcionar, porque son únicamente la simulación de una realidad tecnológica, pero a la vez denotan una estrategia de resistencia. En la presentación de la peculiar compañía comercializadora en la exposición *Automóviles del tercer mundo*, se estimulaba la participación del público mediante el eslogan utilizado para la venta de “autos”: *Automóviles para dos personas: uno maneja y el otro empuja*, exponente de una ironía que establece una inmediata empatía con el espectador, consciente de la ridiculización de un contexto económico de pobreza tecnológica, pero que se sumerge en la diversión que provocan el ingenio y el humor del artista.

En *Technology man* (2002) el artista representaba a un personaje que muestra sus habilidades en su propio diseño, ya que están grabadas en su cuerpo: habla quince idiomas, limpia casas, maneja taxis y hace mojitos. No cabe duda del sarcasmo que alude a los estereotipos sobre el latinoamericano emigrante. Al respecto, comenta el artista: “Humor, ironía, cinismo a veces, son complementos que espontáneamente voy insertando en mis obras”.²¹

²¹ Coussonnet, Clelia. *op. cit.*

En 2006, Barroso concibe una espectacular y provocadora muestra titulada *Se acabó la guerra fría, a gozar con la globalización*. Dispone tres cajas de mecanos en la sala que componen tres imágenes y que para él simbolizan el proceso global: un portaviones cuidando una torre de petróleo, un avión estrellándose contra las Torres Gemelas y un puente atravesado por vehículos. En la pared se proyectan imágenes de varias ciudades.

Siguiendo esta secuencia temática, dos años después, el ingenioso creador cubano concibe *Fábrica de la globalización* (2009) (fig. 5), una gran instalación desmontable y rústica que se adapta al lugar donde la mano de obra resulte más barata. Nuevamente la madera y el cartón *servían* para representar lo producido en dicha fábrica, con lo que denunciaban la precariedad tecnológica de las zonas de procedencia y la materia prima subvalorada.

Transitaban por esteras ensambladas los teléfonos celulares, batidoras, memorias usb, computadoras y mp3, mismos que portaban los nombres de las transnacionales más reconocidas en el mercado: MTV, Mc’Donalds, Chrysler, Sony, Toyota, Burger King, vw, entre otras. Se recreaban los mecanismos más frecuentes que usan este tipo de empresas en el mundo contemporáneo, y se reforzaba la intención irónica sobre la distribución al incluir en algunas cajas de estos productos los nombres de países como Vietnam o Angola, de donde, al parecer, procedían los productos que las transnacionales comercializaban.

Resultados sumamente irónicos, como una licuadora que prepara jugo del Tercer Mundo, o una cámara fotográfica marca Pobreza Digital, llamaban la atención del público, mismo que sonreía y, a la vez, se convertía en cómplice.

Abel Barroso se interesa por desmontar y desmitificar la globalización, y la dosis de burla que transgrede, que confronta y divierte se constata en sus propias palabras: “Por supuesto



Fig. 5 Abel Barroso, *La Fábrica de la Globalización*, 2009 (foto: cortesía del artista).

que cuento con que alguna de mis computadoras se pueda romper, pero eso no es problema, tengo los repuestos y son muy baratos”²²

Conclusiones

Buena parte de las prácticas artísticas enunciadas desde América Latina y el Caribe demuestran la operatividad de la ironía para desmontar discursos hegemónicos y para visibilizar las contradicciones propias de las realidades de la región en torno a las reconfiguraciones de la historia y de los poderes.

Figuras ya emblemáticas como el brasileño Nelson Leirner y el joven cubano Abel Barroso, artistas de generaciones distantes en lo geográfico y temporal, nos muestran la coincidencia de posturas en torno a temas como el multiculturalismo y la globalización, con relación a sus condiciones de artistas latinoamericanos y caribeños.

La profunda reflexión crítica que subyace en sus propuestas redimensiona el lenguaje del arte, aporta profundos contenidos simbólicos, y concibe al público como parte inherente de la obra.

La creatividad en el manejo de la ironía como estrategia de subversión de modelos establecidos acerca del arte y la cultura, así como el ingenio en la apropiación de circunstancias de desigualdad y desventaja en sus respectivos contextos, son rasgos de la producción plástica de los dos artistas seleccionados.

Ambos mantienen actitudes de compromiso ético con sus realidades, se apartan de discursos retóricos sobre la historia y estimulan el pensamiento crítico con obras que divierten y a la vez confrontan con estereotipos sobre la identidad latinoamericana y caribeña en el contexto global.

De igual modo, aunque con sus respectivas particularidades en el lenguaje formal que asumen, los artistas aquí abordados sugieren agudas transgresiones que devienen en dispositivos de resistencia cultural desde sus realidades. ■

²² Binder, Pat y Gerhard Haupt, “Abel Barroso-entrevista y detalles”, en *Universes in Universe*, disponible en: <<http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/morro3/s-barroso-2.htm>>. Aparecen imágenes de las obras comentadas.