

CONFLUENCIAS DE LA CREACIÓN

Intersecciones entre arte y artesanía en el arte cubano contemporáneo

*Confluences of creation.
Intersections between art and craft in contemporary Cuban art*

Ana Gabriela Ballate Benavides / anagballateb@gmail.com

Yadira de Armas Rodríguez / yadiradearmas@correo.ugr.es

Universidad de Granada. Comisarias artísticas

Recibido: 8.12.2022 / Aceptado: 14.02.23

RESUMEN

La incursión de los artistas visuales contemporáneos en las técnicas y metodologías artesanales parte de la necesidad de los propios artistas para generar imágenes visuales creando nuevos imaginarios y partiendo de diferentes contextos. Dentro del breve panorama del arte cubano contemporáneo, la labor artesanal ha desempeñado un papel fundamental en la obra de artistas como Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Elizabet Cerviño, Yanelis Mora Morales y Mabel Poblet. En algunos de ellos marcando la metodología de su creación y en otros sirviendo como herramienta investigativa, reflexiva o expresiva. Sin embargo, en cualquiera de los casos, sus obras han servido de plataforma para el reconocimiento, el diálogo y la legitimación entre dos terrenos históricamente en conflicto.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo cubano, artesanía, arte expandido, transferencia, mercado

ABSTRACT

The incursion of contemporary visual artists into craft techniques and methodologies stems from the need of the artists themselves to generate visual images by creating new imaginaries and starting from different contexts. Within the brief overview of contemporary Cuban art, artisanship has played a fundamental role in the work of artists like Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Elizabet Cerviño, Yanelis Mora Morales and Mabel Poblet. In some of them marking the methodology of their creation and in others serving as an investigative, reflective or expressive tool. However, in either case, his works have served as a platform for recognition, dialogue, and legitimization between two areas that have historically been in conflict.

KEYWORDS: contemporary Cuban art, crafts, expanded art, transfer, market

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre arte y artesanía se han constituido objeto para estudios recientes en el campo de ambas prácticas. Nacidas de la producción de formas y derivadas en la producción de objetos e imágenes respectivamente, la diferenciación entre ambas ha sido motivo de conflicto y razón de reflexión según el momento.

El presente artículo pretende realizar un análisis particular de las convergencias entre arte y artesanía en la plástica cubana contemporánea, a través de la selección de un grupo de artistas y la reflexión sobre algunas de sus obras más significativas en este terreno. Para ello se ha propuesto un recorrido a partir de sus producciones, que desde una postura interdisciplinar han contribuido a deshacer los límites entre dichas diferenciaciones. Los creadores seleccionados desarrollan su trabajo en las décadas posteriores a los años noventa, momento en el que irrumpe el mercado en Cuba, desdibujándose en las producciones de este período el carácter social y utilitario de gran parte del arte producido en los primeros años de la Revolución cubana. De esta manera, el ejercicio de confluencia entre sus obras y la artesanía responde a una noción reflexiva, estética o práctica más que a un sentido funcional, aunque en ocasiones lo conlleve.

SOBRE UN CONCEPTO TRADICIONAL DE LA ARTESANÍA

El concepto tradicional de artesanía ha guardado un complejo componente cultural y ancestral que se corresponde directamente con la idea de los colectivos y sus formas simbólicas de expresión y comunicación para crear objetos utilitarios. En este sentido, la artesanía se ha convertido, desde su surgimiento, en una de las expresiones más latentes del arte popular, refiriéndonos, con esta noción al «arte del pueblo y para el pueblo».

Como oficio artesanal es comprendido el trabajo particularmente manual, realizado por aquellas personas que proceden y habitan un contexto particular y poseen o han heredado una profesión, función o arte que se corresponde con un saber en relación a su cultura propia; donde el legado de dicho oficio se produce casi siempre a partir de la tradición oral o escrita de estos conocimientos, la observación y la práctica. En esta definición, bastante clásica y amplia, cabría entonces la producción de todos aquellos bienes que son portadores de la tradición y de la cultura popular, pero que no se encuentran dentro de las interpretaciones jerárquicas de las bellas artes.

Las oposiciones entre la artesanía y las bellas artes o las artes visuales, han fundado sus pilares históricos, en la mayoría de las ocasiones, en la búsqueda del productor de dichas imágenes y en el expreso fin de las mismas. Las principales diferencias se acotan entre el «artesano espontáneo» y el «artista auténtico», entre el creador de objetos para las masas y el creador de imágenes para determinado público, o entre el autor anónimo y el artista genio. No obstante, la prevalencia de la una, no ha de opacar la existencia de la otra, cuando ambas responden a metodologías diferentes de expresión dentro de las dinámicas culturales que igualmente reflejan procesos creativos basados en el conocimiento, la técnica y/o la tecnología.

Tengamos en cuenta que dichas interpretaciones jerárquicas de lo que es considerado como bellas artes, obra de arte o artista, en alusión al genio, son lecturas modernas, dígame más bien contemporáneas, que no se corresponden con la manera en que se expresaba y se observaba el fenómeno en la época. Si bien la diferenciación entre «artesanía» y «arte» comienza a asentarse en la Antigua Grecia con la retórica de Platón y su diferenciación entre el mundo material y el mundo de las ideas, es decir, los artesanos de objetos y los artesanos de imágenes, entendiéndose, por tanto, la superioridad de estos últimos; dicha distinción observa su máxima eclosión con la aparición del mercado en la sociedad burguesa del siglo XVIII.

No nos cabe duda de la equitativa importancia para el hombre del neolítico, por citar un ejemplo, entre una pintura mural de carácter ritual en el interior de una cueva, un hacha de sílex o una vasija de cerámica cardial. Pensemos que, igualmente, de la Antigua Grecia comenzamos a conocer sus grandes obras (vasijas, joyas, estatuas, relieves, pinturas...) prácticamente gracias a los nombres de los coleccionistas romanos que de ellas se apropiaron, aun cuando los artistas griegos que las realizaron permanecen en su mayoría anónimos. Durante el Renacimiento, por su parte, «los conceptos de encargo, de supeditación al cliente, de repetición y de funcionalidad social, son los que atraviesan todas aquellas “prácticas formalizadoras”» (Prieto, 2011, pp. 11-21). De hecho, comenta Paco Barragán que la Feria de Amberes, construida en 1460 y considerada por el autor la primera feria o mercado especializado de artesanía más parecida a una feria de arte tal y como se entiende en la actualidad, se dividió en secciones o establos que exhibían y vendían pinturas, esculturas, libros, grabados, tapices, retablos, y piezas en oro y plata, realizados por artesanos y pintores (Barragán, 2020).

No obstante, ante la interrogante de en qué circunstancias el artesano termina de serlo y se convierte en artista, podríamos situar, ideológicamente hablando, el momento en el que se introduce el carácter poético e intangible a la obra realizada, o cuando Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* define al genio como ese talento específico que da la regla al arte, así como cuando la economía de mercado impone una dinámica basada en la singularidad y exclusividad del objeto, lo cual lleva a que «por encima de su obra, el artista signifique la personalización de lo individual como una característica irrepetible, él como obra única.» (Prieto, 2011, pp. 11-21).

LA APROPIACIÓN POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Bien es cierto que se puede trazar en este punto la separación más notable entre artesano y artista moderno. El mercado y sus dinámicas tuvieron que ver en la mutación de estos paradigmas. Mientras que el artista se desmarcó y se individualizó por completo, el artesano se adaptó a las nuevas estrategias, bien mediante la industrialización de sus procesos o a través de la particularidad de ofrecer todavía la singularidad de un oficio manual, con un sello propio.

Bajo esta última línea, entonces, la idea de la artesanía como un arte menor, completamente ajeno a la exclusividad de las bellas artes y al arte contemporáneo, en la actualidad, fue tomando caminos de idas y venidas donde las fronteras se hicieron

más o menos visibles en unos u otros momentos. No obstante, estas nociones se redefinieron con el paso del tiempo.

Con la llegada de las vanguardias, las confluencias entre diversas prácticas artísticas han tenido mayor cabida en cada campo de manifestación. Precisamente en los préstamos, diálogos y conjunciones del arte contemporáneo con otras disciplinas, ha radicado la riqueza y la interdisciplinariedad de las artes visuales contemporáneas. La artesanía, como práctica, ha cedido muchas de sus maneras de hacer y metodologías a los artistas desde hace varias décadas ya. El arte contemporáneo se ha apropiado conscientemente de técnicas y procedimientos que tienen su origen en dichos oficios de la tradición y la cultura popular, en una especie de sincretismo que refleja los caminos en común entre uno y otro campo de creación.

No son tantos, a pesar de su proliferación en los últimos años, los estudios dedicados a las confluencias entre arte y artesanía, que se plantean desde una perspectiva de género. Es harto conocida la historia de las primeras mujeres en la Bauhaus, por ejemplo, quienes para acceder a los estudios de arquitectura tuvieron que transitar un angosto camino en el cual, sin pasar por el Taller de Textiles y obtener una calificación sobresaliente, no podían asistir al Departamento de Arquitectura. Ante la avalancha de mujeres que se presentaron a una convocatoria para «cualquier persona de buena reputación, sin distinción de edad o sexo, cuya educación previa sea considerada adecuada por el Comité de Maestros, siendo admitido hasta donde el espacio nos lo permita», Walter Gropius adicionó un «severo proceso de selección, en el preciso momento de la aceptación, particularmente para el sexo femenino, cuyo número es excesivo» (Flórez, 2016). No obstante, al investigar sobre la convergencia entre arte y artesanía y analizar artistas y obras, en la mayoría de las ocasiones no suele estar presente la distinción entre artistas mujeres y hombres.

En el arte contemporáneo son numerosos los creadores que han partido de estas transferencias para incorporar a su creación un discurso sobre el oficio, la cultura y la tradición del ejercicio utilitario, con una visión poética e integradora. Empleando aquellos lenguajes más recurrentes en la artesanía, como el tejido y su derivación en el arte textil, la alfarería y su derivación en el arte cerámico, la carpintería o el trabajo con los metales, se han podido apreciar maridajes entre el oficio artesanal y la labor plástica, en el recorrido interdisciplinar del arte contemporáneo de nuestros días.

«La transferencia de conocimiento entre Arte y Artesanía se da de manera bilateral: por una parte, existen actualmente fuertes tendencias por parte de los artistas por volver a la materia, al proceso frente al proyecto, al procedimiento, al uso de las “bajas” tecnologías, a la relación de la pieza con el entorno, con la sociedad y con el hecho mismo del proceso de la creación artística. Todos ellos, valores presentes en la artesanía y que los artistas retoman y ponen de manifiesto en los foros acreditados del Arte Contemporáneo como *DOCUMENTA*, *Art Basel* o las Bienales de Venecia o La Habana.» (García, 2014, pp. 22-30).

El diálogo entre estas manifestaciones ha propiciado un desarrollo en ambas direcciones que ha generado un traspaso de técnicas, produciendo una hibridación que desde entonces es muy latente y desdibuja las fronteras entre ambas.

ALGUNOS ANTECEDENTES EN EL ARTE CUBANO

Si bien se ha realizado mención al textil, la cerámica o la carpintería como esas manifestaciones más recurrentes de la artesanía, presentes en el lenguaje del arte contemporáneo, ello se debe, en parte, a la capacidad de dichas prácticas de relacionarse con las nociones expandidas de la pintura o la escultura, permitiendo incluso generar contextos artísticos o expositivos con un desarrollo de lo instalativo y lo multidisciplinar, de manera orgánica y singular. No solo a nivel estético o visual, en estas conjunciones radican sus valores, sino también en el significado de la investigación sobre el oficio, sobre los discursos de dominación -dígase gremial o amplíese su significado-, sobre la crítica de los sistemas de producción y sobre los mecanismos de absorción del mercado. ¿Qué legitima al arte?, ¿qué es el artista?, ¿para quién se genera el arte? o ¿qué lo distingue de otro tipo de expresiones?, a diferencia de la artesanía, son cuestionamientos que pueden surgir en este tipo de interacciones.

El arte cubano contemporáneo postrevolucionario¹ tiene dos etapas fundamentales que marcan su devenir cultural, social y económico: el antes y el después de la eclosión del mercado en la década de los noventa, cuyo *boom* mayor ocurre en los años dos mil. Entre ambos períodos, la manera de producir, exhibir y proyectar el arte estuvo mediada por dos modelos completamente opuestos.

Tras el triunfo de la Revolución cubana, en 1959, y hasta la mitad de los años noventa, la política cultural trazada por el gobierno revolucionario en el poder, concedió al arte el cumplimiento de unas líneas ideológicas y sociales en función de la nueva sociedad socialista. La creación plástica se destinó al servicio educativo y social del pueblo con el objetivo de democratizar y socializar el acceso de la práctica estética, así como de incrementar su condición de bien útil.

Una de las iniciativas revolucionarias en este sentido, fue la creación del proyecto *Telarte*², que consistió en el diseño y la impresión de diez mil metros de tela por parte de artistas cubanos e internacionales como Raúl Martínez, Umberto Peña, Manuel Mendive, Flavio Garcíandía, Zaida del Río, Tomás Sánchez e incluso Robert Rauschenberg, con la finalidad de servir a «la confección industrial y casera de vestuario inspirado en el arte y la moda del decenio» (Machado, 2018). El sentido del proyecto fue el de «la incorporación de artistas que trabajan en técnicas propias de una pieza única o de su reproducción relativamente limitada, a la obra textil.» (De Juan, 1988)

Si bien el proyecto hacía énfasis entre el carácter de la producción industrial y la artística, no perdamos de vista que el ejercicio del textil es de origen artesanal y que finalmente en *Telarte* confluyen artistas que, junto con las herramientas del diseño, llevaban su labor creativa al escenario de la artesanía y la moda. Dicho aspecto artesanal no es el resultado únicamente del ejercicio de transferencia entre el trabajo plástico y el tejido,

¹ Entiéndase postrevolucionario como todo el arte producido en Cuba o fuera de ella posterior al año 1959 cuando triunfa la Revolución cubana y se implanta el gobierno socialista vigente hasta el día de hoy.

² El proyecto *Telarte* tuvo su primera edición en el año 1983 y posteriormente fue retomado durante la II Bial de La Habana, en el año 1986. Como antecedente, en el año 1974 diez pintores realizaron diseños para pañuelos que fueron reimpresos en el Festival de la Juventud realizado en La Habana en el año 1979.

con el objetivo de brindar al pueblo una propuesta atractiva para el vestir y los objetos de consumo diario, sino que también se pone de relieve en la proyección social -y gremial- del artista con respecto al Estado, entendiéndose a este último como mecenas y al primero como empleado estatal que trabaja por encargo en función de producir, en serie, un bien artístico/social. Con *Telarte* se despliega sobre el escenario esa correlación entre la utilidad y el valor estético de los objetos como vehículo para la función social. El arte en función de la artesanía, abarcando a «artistas y artesanos en una paralela dimensión en cuanto a la estructura social en la cual se encontraban insertos.» (De Juan, 1988).

Si durante este período el principal alcance del arte hecho en Cuba tendría una función social, y mediante diversos mecanismos interdisciplinarios se trabaja en base a ello; a partir de la segunda mitad de los años noventa, y con la irrupción del mercado debido al «apertura» frente a la crisis económica que sufría el país, el panorama cambia drásticamente.

En este sentido, la concesión legal del trabajo independiente a los artistas que quedaron en la Isla, y el crecimiento de la mirada internacional sobre el arte cubano, motivado por los acontecimientos anteriormente mencionados, dibujaron una mutación en el sistema artístico de Cuba y en su proyección exterior, que se agudizaría en el nuevo milenio. El artista deja de ser un trabajador asalariado del Estado y se convierte en un competidor más de la nueva y dura carrera que comienza, esa por la distinción en el panorama nacional e internacional y por el reconocimiento. Las dinámicas habituales de interrelación artística y económica empiezan a mutar en reformas particulares que, sin dejar de responder al carácter socialista de la economía cubana, modifican los entramados sociales, culturales y locales conocidos hasta los noventas.

El contexto de los años noventa en Cuba y su cruda crisis económica, proporcionó así a los artistas la búsqueda de metodologías y soluciones creativas que hicieran frente a la precariedad. En este sentido, la especialización de la obra de arte o el trabajo con materiales exclusivamente artísticos, derivó en la conjunción de prácticas y la vuelta al oficio por parte de un número notable de creadores. En este momento, los artistas buscan en prácticas derivadas de lo artesanal y sus técnicas un complemento o un soporte para su arte, apropiándose de algunos de sus mecanismos y poniéndolos en función de su creación

Los Carpinteros, colectivo integrado hasta el 2018 por Marco Antonio Castillo Valdez (Camagüey, 1971) y Dagoberto Rodríguez Sánchez (Caibarién, 1969), junto a Alexandre Arrechea (Trinidad, 1970) hasta el año 2003, comenzaron su práctica artística en la década de los noventa trabajando con materiales reciclados y metodologías procedentes de la artesanía. De la propia tarea de restauración como ebanistas y carpinteros en uno de los proyectos de rehabilitación de La Habana Vieja, surge la colaboración entre Dagoberto y Alexandre y nace el germen del reconocido grupo. Es así como, desde sus inicios y hasta su fin, desarrollan un repertorio de obras donde se interrelacionan las ramas de la carpintería, el diseño de objetos y muebles, la

arquitectura e incluso el urbanismo, dando como resultado instalaciones, esculturas o dibujos donde se entrecruzan cada uno de estos lenguajes.

El acabado minucioso de piezas como *Someca* (2003), la subversión semántica de los lenguajes en sus objetos, la contradicción y la ambigüedad entre el arte y la artesanía, la funcionalidad, la practicidad y la inutilidad se convirtieron, no solo en una reflexión y un comentario social de la situación y el contexto en el que viven, sino también en un análisis de la historia de los medios de expresión que utilizan, y significó la apertura de nuevos derroteros que eliminan las fronteras entre los lenguajes de la proyección artística contemporánea.

«La colaboración interdisciplinaria de Los Carpinteros, también definida como «intercambio de servicios», utiliza la identidad del artesano como un trabajador manual meticuloso y modesto en un sentido casi arqueológico para subvertir y explotar ambiguamente el anonimato apolítico y la falta de ideología asociada con las artesanías tradicionales. Esto les permite negociar el espacio entre lo “alto” y lo “bajo”, la artesanía y el arte, la utopía y la realidad, los dominados y los dominantes, y asumir roles incompatibles dentro de un terreno de conflicto.» (Ankele y Zyman, 2011: 7-11).

La conversación entre la labor del artista y del artesano se genera no solo en la inclusión de objetos cotidianos y herramientas de trabajo como tornillos (*Tornillos*, 2005), alicates o diversas herramientas (*Catedral*, 2003) con las que han construido imágenes muy recurrentes a lo largo de su carrera, sino también en la base y fundamentación de su trabajo en la investigación de otros oficios, como su incursión en la revista *Popular Mechanics* que circulaba en Cuba durante los años 50.³

Otro caso notable, en este precedente, es igualmente el de Carlos Garaicoa (La Habana, 1967). Su discurso se dirige especialmente hacia la relación de la arquitectura con el desarrollo social, individual y colectivo, la propaganda y el deterioro, empleando un lenguaje que utiliza la utopía visual como motor. Su obra plantea como protagonista el *genius loci* de las ciudades contemporáneas, partiendo desde lo local y concluyendo en lo universal. Su trabajo manifiesta la transversalidad de las disciplinas a las que recurre: fotografía, instalación, dibujo, escultura, arquitectura y urbanismo. No obstante, en alguna de sus obras el artista ha recurrido a esos patrones menos relacionados con la arquitectura o el diseño, como sus típicas maquetas, planos o dibujos, y más asociados a la artesanía, como es el caso del textil o el acto de construir objetos.

Nuevas arquitecturas o una rara insistencia para entender la noche (1999-2001) es una de esas piezas donde Garaicoa emplea, como motivo, la poética del urbanismo utópico, la ciudad inventada, y lo interpreta con el lenguaje de la manufactura artística. La pieza se compone por una mesa de madera con diferentes lámparas de papel de arroz que recrean el entramado liviano de una ciudad encendida en la noche. El contraste entre la rigidez de lo que pudiera parecer una maqueta construida con materiales arquitectónicos tradicionales y la ligereza de estos artefactos que recrean edificios,

³ Los Carpinteros han desarrollado las habilidades de mano de obra necesarias para construir sus propias obras de arte. Bajo la proyección de “hazlo tú mismo” han expandido su campo de acción y se han apoyado en diferentes maneras de acceder al conocimiento empírico.

desdoblan el sentido de la ciudad efímera y la fragilidad arquitectónica. Asimismo, el diálogo entre modernidad (edificaciones, luces, grandes ciudades) y tradición, mediante la alusión a un oficio ancestral, a las culturas orientales, al objeto hecho a mano, dotan esta pieza de un aura particular permitiendo la adaptación de un lenguaje otro a un discurso que está inmerso en dinámicas artísticas -de producción, exhibición y mercado- completamente diferentes a lo artesano.

Dentro de esta línea apropiacionista, en cuanto al uso de otras prácticas, también encontramos *Fin de Silencio* (2010). La pieza consiste en un grupo de tapices que reproducen una serie de fotografías tomadas por Garaicoa, en las calles de La Habana, a los nombres que se ubicaban en el suelo a la entrada de negocios y comercios de la Cuba prerrevolucionaria. Sin embargo, Garaicoa subvierte los denominativos originales de dichos espacios y los completa con frases que aluden al argot popular, al paso del tiempo, al cambio de las circunstancias y a las reflexiones en torno al estado de los lugares.

«Estos tapices -tienen- un cierto sentido anacrónico. Más que al arte, evocan una artesanía, antigua y familiar, táctil y próxima. Más que a un discurso -bajo el cual han permanecido aplastados largos años-, implican a una poética.» (De la Nuez, 2011). En este caso la ejecución de la obra ha sido realizada de forma mecánica, cuasi industrial. Los tapices fueron tejidos en un telar Jacquard operado mediante ordenador, lo cual invierte, de cierta manera el carácter artesanal que porta la propia pieza. Ante la imperfección de lo hecho a mano, Garaicoa escoge la reproducción exacta y perfecta que ofrece la máquina. La imagen casi hiperrealista se contradice, así, entre la sensación de estar pisando el suelo original, desgastado, corroído de estas tiendas y el cálido felpudo que ubicamos antes de entrar a casa.

En ambos casos -Los Carpinteros y las obras escogidas de Carlos Garaicoa-, se establece un diálogo entre el arte contemporáneo y las prácticas procedentes de disciplinas como la artesanía y de los oficios, que propician la asimilación novedosa por parte del mercado de un objeto artístico que se sustenta en la coexistencia entre la artísticidad y la manualidad, entre lo sofisticado y lo precario, entre lo *cool* moderno y la cita de la tradición, legitimando y perpetuando este tipo de prácticas algo singulares dentro del *mainstream*. Sobre estos términos ahondaremos un poco más adelante.

MIRADAS EXPANDIDAS AL ARTE CONTEMPORÁNEO CUBANO: PINTURA, INSTALACIÓN Y PERFORMANCE HECHO POR MUJERES ARTISTAS

El arte cubano contemporáneo de las dos últimas décadas ha evolucionado mucho más a la par de los procesos de globalización del arte que acontecen a su alrededor, con una renovación estética e ideológica en mayor consonancia con las recientes tendencias contemporáneas. Si bien la importancia de los procesos creativos, la relación con la tierra, con el pasado ancestral, el oficio de tejer, hilar, coser, moldear, nunca han dejado de estar presentes en las artes visuales contemporáneas; la manera en que en los últimos años se asume, tiene que ver también con esa condición universal de encontrarnos en un contexto que abarca más que una isla, y de poder hablar aquellos

lenguajes que son comunes a todos. Esta actualización de lo contemporáneo, se asemeja cada vez más a las metodologías empleadas por el arte internacional, aunque en muchas ocasiones sin dejar de lado el remitente identitario de lo local.

El trabajo de Elizabet Cerviño (Manzanillo, 1986) parte de la pintura y el performance para adentrarse con la instalación y otras prácticas, en el terreno del arte expandido. Con una estética minimalista y elegante, sus piezas reflejan esas reflexiones interiores que tienen que ver con el ser y el estar, la atemporalidad, así como con el propio arte. Su obra desdobra el objeto para dialogar sobre la inmaterialidad del mismo, sobre su presencia en su ausencia.

Fango (2012) fue una instalación presentada por esta artista durante la XI Bienal de La Habana. La pieza consiste en nueve esculturas de terracota diferentes que, con el transcurso del tiempo, se desintegran bajo una lluvia artificial que proviene de un sistema hidráulico instalado en el espacio. El empleo de la tierra para componer las esculturas parte de la inspiración en una de las formas de la creación humana a la que refiere el *Popol Vuh* -texto sagrado maya-, donde los dioses hacen surgir la vida a partir del modelado de hombres de barro que posteriormente destruyen debido a su poca resistencia. En ella se aprecia el uso de la tierra y el agua, elementos naturales, en su capacidad transformadora. Y es que, mediante las esculturas que se caen al suelo, se deforman, y desaparecen en esa misma tierra reintegrándose las unas con las otras, Elizabet activa esa operatoria de lo inadvertido, tan recurrente en sus obras. Es así como, cual alfarera, da forma con sus manos a dichas esculturas, y cual creadora decide, mediante la estructura dramática de su misma creación, hacerlas desaparecer.

Con esta pieza, trabajada en varios registros: el escultórico, el instalativo y el manual, Elizabet convierte la experiencia en un acto ritual. «Sus piezas se mueven en un terreno de límites difusos que combinan indistintamente *modus operandi* de una u otra forma de expresión, que da lugar a una pintura instalada o performativa, un performance instalativo, o una instalación performática.» (Pérez, 2022)

Cerviño no solo dirige su mirada a los procesos naturales, sino a esas manifestaciones que asume de forma cuestionadora, libre y desde el respeto. Su trabajo es altamente filosófico. Su obra nos traslada a esos campos interdisciplinarios donde la actividad de la artista abarca la de otros actores. Con una postura que se cuestiona esas manifestaciones en las que se apoya, Elizabet Cerviño se aproxima a la práctica artesanal en algunas de sus obras como un medio de expresión más con una carga simbólica, semántica y discursiva que revela su propia historia. Se interesa por abordar sus piezas desde los tejidos, las fibras o elementos naturales, la cerámica o materiales efímeros. Y es que la narración y la materia que emplea para activarla tienen tanta relación como el resultado final y la metodología que escoge para ello.

En su serie *Mallas* (2017), esta misma artista aúna otros dos lenguajes que en muchas ocasiones hemos visto converger en el arte contemporáneo: la pintura y el tejido. Sin embargo, las obras, aunque lo son todo, no llegan a definirse ni por lo uno ni por lo otro. *Mallas* consiste en una serie de “pinturas” conformadas por hebras metálicas,

entretreídas como en un hilar, con un fin inacabado que alude a la imagen de un paisaje. No obstante, la dualidad entre el vacío y la imagen, entre la silueta evocadora de lo que sugiere, nos transporta a las nociones de lo efímero y de lo intangible. Asimismo, vuelve a abordar la pintura con la sutileza del oficio ancestral, con la singularidad de quien compone, hebra a hebra, no el lienzo, sino la imagen.

Ahora bien, de este tipo de prácticas híbridas, nacen investigaciones y relaciones con las maneras de expresión en el medio artístico que generan la articulación de lenguajes asociados, no sólo de forma estética y conceptual, sino también crítica y simbólica.

Yanelis Mora Morales (Holguín, 1984) se introdujo en el panorama contemporáneo de las artes visuales en el año 2020. Empleando como lenguaje expresivo la técnica del *patchwork*, *foundation paper piecing*, la artista ha desarrollado, hasta el momento, sus diferentes líneas de trabajo. Sin proponérselo, Yanelis dirigió la mirada a los procedimientos y tradiciones de una de las ramas artesanales del textil para dar solución a sus proyectos, creando una imaginaria que se ha convertido en lenguaje personal y metodología constante.

Su serie *Jardines de la inconsciencia* (2020) dibuja el tejido cartográfico, a vista de pájaro, de diferentes paisajes. Cual oficio ancestral llevado a la contemporaneidad, con la sutileza y perfeccionismo de quien confecciona un reservorio de memorias propias y colectivas, dicho trazado cartográfico es evocado, a través de la tela y la conjunción de colores que emplea la artista, como “paisajes del alma” que parten de referentes reales y se reconfiguran en la poesía de las formas.

Pero Yanelis Mora no acude únicamente al oficio del tejido. El mapa, como registro, constituye para la artista el hipertexto que se inspira en la gramática universal desarrollada a la hora de trazar caminos. Lo ancestral no únicamente radica, por tanto, en la oportunidad de accionar con el material para dejar su huella en un proceso -el relacionado con lo textil- que habla de la mujer desde la antigüedad, en su relación con lo doméstico, lo manual y con lo artístico desde el simbolismo de la práctica. A ello se adiciona la capacidad de generar un discurso sobre el espacio, las fronteras, los lugares y los no lugares que la propia artista visita en cada una de sus cartografías.

Sus más recientes trabajos parten de esa búsqueda de espacios, que la artista asume constantemente. Inspirada en los paisajes de Castilla y León, *Siena* reproduce la misma metodología. La serie es una de las más autobiográficas de esta creadora. En la total alusión que realiza, tanto al nombre de su hija como a la paleta de colores que emplea, Yanelis Mora descompone cada fragmento para hilvanar la memoria no solo de estos espacios, sino también la suya propia. Con un lenguaje cercano al diseño, desarrolla un vocabulario abstracto, donde de manera geométrica genera composiciones cromáticas contenidas en la tela como soporte, plano de color y/o materia pictórica que va conformando su obra. (Ballate y de Armas, 2021).

No obstante, uno de los trabajos que más lleva al límite su relación artística con el aspecto artesanal, utilitario y social del tejido, lo constituye su serie *Primavera*. Surgida durante el confinamiento producido por la pandemia del COVID-19, Yanelis Mora

Morales produjo una serie de mascarillas artísticas, donde conjugaba el momento físico y el entorno social en el que se encontraba con la estación del año en la que esto sucedía.

«Durante los últimos tiempos de pandemia, los gobiernos y las sociedades han desarticulado maneras de hacer, costumbres y esquemas, en función de la adaptabilidad a una nueva normalidad. Este ejercicio precisamente encuentra su réplica en mis mascarillas. Descompongo y transformo cada uno de los patrones para crear nuevas figuras, nuevas formas que nos trasladan, sutilmente, a aquellas que le dieron origen, pero desde otra perspectiva.» (Mora, 2020)

La particularidad de estas piezas responde a su nacimiento como obra utilitaria. Yanelis comprende que la mascarilla que realiza no surge para ser colgada, sino para ser portada, para cumplir con su función original de cubrebocas, aunque se apoye en una expresión estética. Utiliza el procedimiento a la inversa. Y es que aprovecha la laboriosidad del trabajo que ha aprehendido para poner en práctica otra de sus funciones.

La apropiación de estas metodologías en el arte contemporáneo contempla también una escala educativa y de retribución social. Y es que, aunque el artista se beneficia de estos intercambios, también lo hace la artesanía. El aporte de los creadores visuales, en este tipo de transferencias, tiene vital importancia en el campo de la recuperación y la conservación de los conocimientos alrededor de la artesanía, la cultura popular y el acervo inmaterial. Pero más allá, contribuyen tanto a la difusión y la enseñanza de dichas prácticas a otros, así como a la puesta en valor de las mismas en escenarios donde comúnmente son menospreciadas.

El último trabajo que analizaremos es el de la artista Mabel Poblet (Cienfuegos, 1986). La manera en que concibe alguna de sus obras, aunque directamente no se relacionen con las manifestaciones más cercanas o reconocidas de la artesanía, tienen que ver con la imaginería popular de elementos domésticos y decorativos. Tal es el caso de varias de las obras de su serie *Diario de viaje*, la cual se compone de un grupo de instalaciones, en su mayoría, a modo de cortinas realizadas con fragmentos desordenados de fotografías, que cuelgan en hilos de pescar desde el techo hasta el suelo. La artista sumerge al espectador en un viaje, dentro de su propia memoria, que una vez desconfigurada, se convierte en la del otro. La invitación al tránsito, a no solo palpar, sino a introducirse en el espacio, conlleva a un viaje sensorial que refuerza esas correlaciones entre la obra, el viaje de Mabel y los propios viajes de quienes por la pieza se desplazan. El recurso de la cortina vuelve a hacer referencia a esa familiaridad del objeto, a la seguridad de un entorno, siempre frágil y cambiante pero visible.

En sus procedimientos Mabel Poblet involucra a mujeres, conocidas y conocidas de conocidas, a las que les ofrece pertenecer a un gremio, el de su taller. Tal cual maestra de oficio, las inicia en la práctica de la producción de objetos y con ello reafirma ese camino otro del arte, su proyección social, no solo para quién se destina, sino a través de los derroteros por los cuales transita para ser realizado. El simbolismo de su obra radica, por tanto, en su contenido, pero también en la manera en la que la lleva a la práctica.

CONCLUSIÓN

Las relaciones entre arte y artesanía están presentes desde el surgimiento de la expresión de las formas. Si bien con el transcurso del tiempo las confluencias y divergencias entre ambas expresiones han sido notables, en las últimas décadas los préstamos entre ellas se vuelven más recurrentes. La incursión de los artistas visuales contemporáneos en las técnicas y metodologías artesanales parte de su necesidad para crear imágenes visuales, generando nuevos imaginarios y partiendo de diferentes contextos.

Dentro del breve panorama del arte cubano contemporáneo expuesto, la artesanía ha desempeñado un papel fundamental en la obra de los artistas mencionados. En algunos de ellos, marcando la metodología de su creación y en otros sirviendo como herramienta investigativa o expresiva. Sin embargo, en cualquiera de los casos, sus trabajos se han convertido en escenario para el reconocimiento, el diálogo y la legitimación entre dos terrenos históricamente en desavenencia.

En la escena artística cubana, desde *Telarte* hasta Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Elizabet Cerviño, Yanelis Mora Morales o Mabel Poblet, han puesto en contacto sus obras con la tradición del textil, la cerámica, la carpintería, la realización de objetos funcionales y/o decorativos. Con un discurso simbólico, sujeto a la reflexión y al conocimiento tanto como al sentido crítico y poético, la relación con la artesanía ha encontrado su espacio en la amplitud del espectro de capacidades comunicativas que se generan al involucrar a otras prácticas y acercarse al oficio. Con este tipo de prácticas se contribuye, por tanto, a observar no solo el fenómeno artístico, sino también el artesanal para entender las complejidades y los valores creativos de su terreno.

La manera en que estas interrelaciones se han expresado, desde la cultura popular cubana, citando a la tradición ancestral -africana, aborigen, católica o asiática- que compone el mosaico social de la Isla, en su capacidad reflexiva, o en su condición expansiva de la pintura y la escultura como disciplinas, se reafirma la autenticidad de cada uno de estos discursos. En este desdoblamiento artístico hacia otros tipos de procedimientos, en la complejidad y el valor que atañe lo procesual a la obra de arte, así como en la nueva exclusividad que este tipo de lenguaje desarrolla, el mercado encuentra un nuevo nicho para revalorizar, legitimar y modernizar estas distintas formas de expresiones. Y en cada una de estas asimilaciones se experimenta con el campo artístico, se expande hasta sus máximos límites, y se reconfiguran los paradigmas estéticos.

BIBLIOGRAFÍA

ANKELE, Gudrún y ZYMAN, Daniela (eds.) (2010) *Handwork - Constructing the world*. Viena: Thyssen Bornemisza Art Contemporary.

BALLATE BENAVIDES, Ana Gabriela y DE ARMAS RODRÍGUEZ, Yadira (2021) «No es cuestión de azar», en <https://galerialobo.es/no-es-cuestion-de-azar/> [Fecha de consulta: 6/12/2022].

BARRAGÁN, Paco (2020) *From Roman Feria to Global Art Fair. From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial. On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennals*. With Artoons by Pablo Helguera. Miami: Artium Media / ARTPULSE Editions.

DE JUAN, Adelaida (1988) *Telarte: diseño de artistas cubanos para estampado textil. Lo útil y lo bello*. La Habana: Ministerio de Cultura.

DE LA NUEZ, Iván (2021) «Carlos Garaicoa. Tapices bajo la playa» en <https://universes.art/es/magazine/articles/2011/carlos-garaicoa> [Fecha de consulta: 28/11/2022].

FLÓREZ, Ana María (2016) «Mujeres en la Bauhaus. Un espinoso recorrido para acceder a la formación en arquitectura» en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6150339> [Fecha de consulta: 02/12/2022].

GARCÍA LÓPEZ, Ana (2014) «Transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño», en GARCÍA LÓPEZ, Ana y BELLIDO GANT, María Luisa (eds.) *Entre Granada y Tetuán. Artesanía, diseño y arte contemporáneo*. Granada: ATRIO Editorial, Downhill Publishing LLC, pp. 19-30.

MACHADO, Mailyn (2018) *El circuito del arte cubano*. Leiden: Almenara Press.

MORA MORALES, Yanelis (2020) «Primavera de 2020», en <https://poylatam.org/primavera-del-2020/> [Fecha de consulta: 6/12/2022].

PÉREZ, Chrislie (2022) «Elizabet Cerviño, el milagro de la sutileza», en <https://mujeresmirandomujeres.com/elizabet-cervino-chrislie-perez-perez-mmm/>, 2022 [Fecha de consulta: 29/11/2022].

PRIETO, Jesús Ángel (2011) «Artesanía, Arte, Diseño: reflexiones previas», en VVAA: *Diseñando con las manos. Proyecto y proceso en la artesanía del Siglo XXI*. Madrid: Fundesarte, pp. 10-23.

