

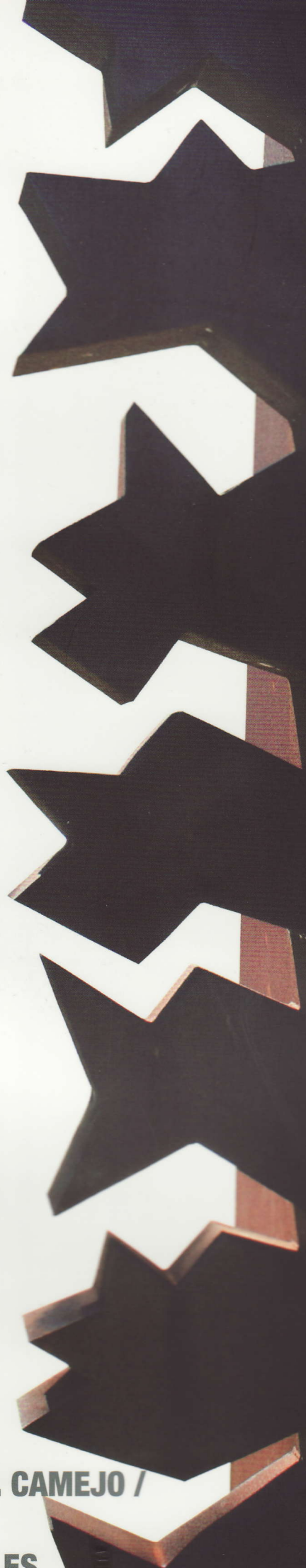
Ar te cu bano

Revista de Artes Visuales
2 / 2009

**VILLA:
UN PREMIO,
CUATRO HOMENAJES**

**CINÉTICOS
EN CASA DE LAS AMÉRICAS
365 DÍAS PARA UN MOVIMIENTO**

**BELKIS AYÓN / ANTONIA EIRIZ / LUIS E. CAMEJO /
EVER FONSECA / EDUARDO RUBÉN /
DUIER DEL DAGO / DOUGLAS ARGÜELLES**



AÑO CINÉTICO

Los cinéticos en Cuba. Apuntes para una historia del movimiento

Cristina Figueroa

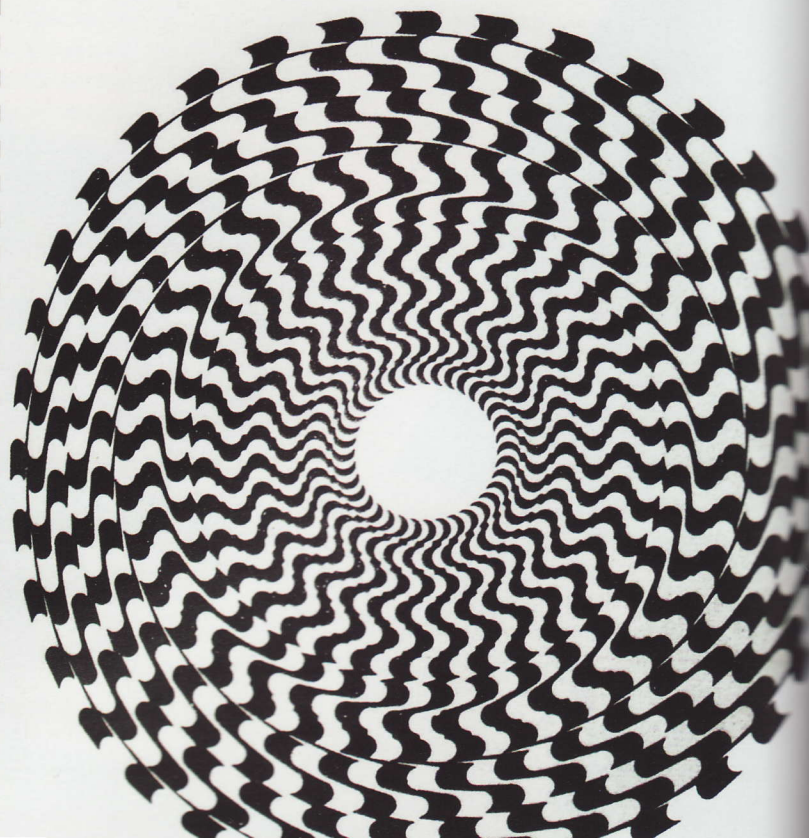
Cuando el arte cinético irrumpió en Latinoamérica en la década del cincuenta como movimiento coherente y definido, comenzó al mismo tiempo su carrera por lograr el reconocimiento dentro de las corrientes artísticas del *mainstream* internacional. Para algunos críticos y artistas del momento, esta «nueva» tendencia no significó más que un arte muy «eficaz» sustentado en fórmulas físicas y matemáticas. La crítica argentina Marta Traba, una de las más duras enjuiciadoras del cinetismo, lo definió en su momento como un esfuerzo sin indagación ni consecuencias, que caía fatalmente ante la trampa de la técnica.

El ambiente cultural latinoamericano de esos años, marcado por semejantes juicios críticos, no prometía un espacio para el cinetismo, y forzó a los artistas a emigrar como solución para el desarrollo de sus carreras. Europa, y principalmente París, fueron el lugar que les brindó esa posibilidad. Una confluencia de «intereses económicos, culturales y políticos en la Europa de postguerra, creó la necesidad de becar a artistas, muchos de ellos latinoamericanos, para que investigaran y experimentaran con nuevos materiales y tecnologías que configuraran una nueva escena artística». ¹ A partir de aquí, en un recíproco intercambio de intereses, comenzarían a llegar a París oleadas de artistas latinoamericanos que constituirían en poco tiempo la nutrida nómina del cinetismo en esa ciudad. ²

Fueron precisamente los artistas latinoamericanos quienes dotaron de un lenguaje y estética particular al naciente movimiento. Transportaron al viejo continente un nuevo concepto de arte participativo y popular, heredado de las experiencias de integración a la arquitectura, las intervenciones urbanas y la escala monumental que habían aplicado en sus ciudades na-

En Cuba el arte cinético corrió otra suerte. Nunca hubo dentro del espacio artístico cubano un desarrollo del cinetismo como movimiento, ni siquiera como tendencia; solo encontraremos puntuales experimentaciones con luz y movimiento asumidos por aislados creadores. Es el caso de Loló Soldevilla (Pinar del Río, 1901-La Habana, 1971). Su estancia en París como agregada cultural entre 1949 y 1957 le permitió estar en contacto directo con el arte y los artistas cinéticos. A la vez, su relación con Eusebio Sempere, ³ le aportaría nuevas visualidades que aplicaría luego a su obra. Aunque calificada como artista concreta, Loló realizó en este período sus conocidos *Relieves luminosos*, donde establecía juegos ópticos con colores generados por un regulador eléctrico. ⁴

Ernesto...
Dibujo...
Revista...



Pero dentro de las experiencias cinéticas cubanas, puede decirse que solo Sandú Darié las aplicaría de forma consciente y sólida durante toda su carrera. A diferencia de otros momentos en la historia del arte, donde los procesos de asimilación o influencias suelen llegar con retardo a nuestros artistas, Sandú comenzó sus investigaciones sobre el color y el movimiento desde principios de los años cincuenta, paralelamente al desarrollo del cinetismo internacional. Su caso es bien interesante particular. Fue invitado a participar en importantes exposiciones de arte cinético y Madi,⁵ y la crítica internacional del momento lo señalaba como una de las figuras más interesantes y prometedoras del movimiento.⁶ En esa misma década expuso en el Lyceum Lawn Tennis Club (hoy Casa de Cultura de Plaza) y en el Palacio de Bellas Artes de La Habana; también en la Bienal de Venecia, y varias veces en la Bienal Museu de Arte Moderna de São Paulo. Pero la crítica especializada dentro de Cuba tardó en reflejar su trascendente y vanguardista visión. Solo puntuales críticos como Marcelo Pogolotti y más tarde, a principios de los sesenta, Leonel López-Nussa, se referirían a Sandú como lo que luego demostraría ser: un pionero en la relación arte-tecnología y uno de los artistas más *avant garde* y audaces del arte cubano del siglo xx.

De paso por Casa

Cuando Julio Le Parc llegó a La Habana en 1970, era ya uno de los nombres más importantes e influyentes del arte latinoamericano e internacional. Había ganado en 1966 el Premio Internacional de Pintura en la Bienal de Venecia, el Ministerio de Cultura de Francia lo había condecorado con el título *Chevalier de L'Orde des Arts et des Lettres* en 1967, y hacía dos años se había separado del GRAV,⁷ al que había pertenecido desde sus inicios, y que le aportó sus mejores experiencias de arte colectivo y participativo. Su visita a Cuba respondía a una invitación de la Casa de las Américas para realizar una gran exposición retrospectiva que incluía sus investigaciones cinético-luminosas.

El efecto de su atractiva propuesta se hizo sentir de inmediato sobre el público. Llegaba a La Habana una exposición en la cual se «prohibía» tocar, no romper, no interactuar. Todo un conjunto de relaciones interesaciales, sensoriales y experiencias luminosas nos proponía Le Parc; un arte donde la participación activa del público constituía el objetivo final de su proyecto.

La Casa de las Américas, desde los primeros años de su fundación, se había

americana y cubana. La visita de Le Parc inició el paso por nuestro país de los mejores artistas latinoamericanos exponentes del cinetismo. Llegaron así, durante las siguientes dos décadas, Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Juvenal Ravelo, Luis Tomasello, entre otros, todos a exponer en la Casa, al mismo tiempo que dictaban conferencias o realizaban talleres.⁸

Un nutrido intercambio de experiencias entre estos creadores y los artistas cubanos se iniciaría así, y fue la Casa el principal núcleo gestor. Algunos artistas regresarían una y otra vez a la isla para desarrollar variados proyectos interdisciplinarios. En 1978, Alejandro Otero visitó la Isla de la Juventud con la idea de desarrollar un conjunto escultórico para la ciudad que lamentablemente no se materializó. Soto diseñó en 1978 para el Ballet Nacional de Cuba la escenografía de la obra *Génesis* con una tupida urdimbre de sus famosos «penetrables».⁹ Por su parte, Julio Le Parc, durante la Segunda Bienal de La Habana en 1986, dictó un taller de intervenciones públicas de carácter participativo, y Carlos Cruz Diez, en el cuarenta aniversario de la Casa de las Américas (1999), proyectó su *Inducción Cromática para La Habana*, emplazada en una de las avenidas más céntricas de la ciudad.

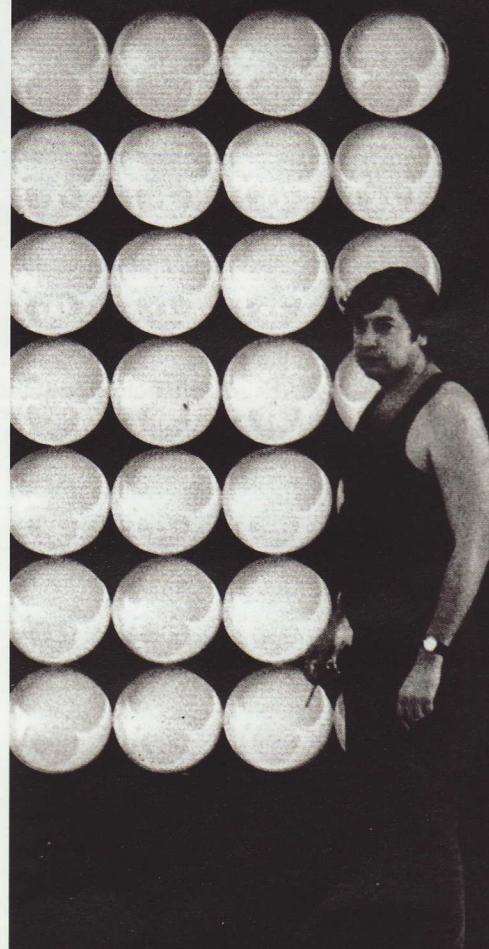
Pero a pesar de todas estas experiencias públicas y participativas en el espacio cultural cubano, el cinetismo, como búsqueda estético-visual, continuó sin insertarse dentro de la mayor parte de la producción artística nacional.

Se mueve, se mueve... el diseño

Fue a finales de la década del sesenta cuando surgió en Cuba un interés, entre los diseñadores gráficos fundamentalmente, por la seducción de la imagen mediante juegos ópticos.¹⁰ El poder visual del movimiento ilusorio se hacía muy atractivo como herramienta de comunicación y llamado de atención, a la vez que estaba en sintonía con los principios del arte óptico desarrollados por los mejores artistas del movimiento internacional.

Pero en los diseñadores cubanos no hubo una asimilación ortodoxa de «lo óptico». Por el contrario, la fuerte presencia del arte *Pop* y su simultánea convivencia con el *Op* propició un maridaje nada convencional entre ambos, creando un ambiente libre y novedoso para la experimentación visual. Entre el *Pop* y el *Op*, los diseñadores se movieron ingeniosamente de un estilo al otro, tomando prestado de ambos aquellos elementos útiles para el nuevo híbrido visual.

Julio Le Parc, 1970
Casa de las Américas





Carlos Cruz Diez
Inducción cromática para La Habana, 1999
Obra en espacio público

nuevas experiencias, y dentro de ellas las revistas *Unión*, *Casa de las Américas* y *Cuba Internacional* fueron sin dudas las más revolucionarias. Precisamente la pluralidad de estilos, enfoques e influencias adoptados por los diseñadores fue lo que caracterizó a estas publicaciones y las diferenció entre sí. No obstante, es necesario tener en cuenta que estas influencias ópticas dentro del diseño, al igual que en el resto de las manifestaciones artísticas, serían muy puntuales.

Fue en la revista *Unión*, representada por el dueto creativo Raúl Martínez-Darío Mora, donde mejor se logró esa vinculación *Pop-Op*. Ambos diseñadores generaron un estilo de trabajo tan armónico y equilibrado que permitía reconocer fácilmente sus personalidades, a la vez que lograban, en cada edición, una integración visual sin subordinaciones ni favoritismos. *Unión* era una explosión visual que en ocasiones llegaba al caos, con total conciencia e intencionalidad de sus autores. Dinamitar el orden clásico del diseño editorial, convertir cada entrega en un producto diferente fueron, entre otros derroteros, los mejores logros de esta revista. Aunque representativa de la vanguardia del diseño gráfico, no puede olvidarse que *Unión*, al igual que la revista *Casa*, tenía un perfil cultural enfocado en la teoría y el pensamiento. Necesariamente su diseño debía supeditarse a ello. Tales requerimientos, en cambio, no limitaron a Umberto Peña en su labor como diseñador de la revista *Casa*, donde introdujo sus más osadas propuestas e indagaciones en lo visual. Con una constante referencia al círculo, que le permitía explotar su carácter geométrico-óptico, e influido por el arte *Pop*, supo traducir a múltiples lenguajes gráficos una figura que por sus características hubiera podi-

no solo se reflejó en su manejo del diseño editorial desde su papel como director artístico de la Casa de las Américas durante las décadas del sesenta y setenta, sino que revolucionó el perfil de la institución al convertir el diseño gráfico en la herramienta fundamental de su imagen. A Peña, entre otros, debemos agradecer la tradición cartelística de la Casa y la constante renovación gráfica que ha mantenido durante todos estos años.

La revista *Cuba Internacional*, por otro lado, estaba destinada a un público más amplio y plural, y como estrategia basó su proyección en soluciones visualmente efectivas y directas. Con este interés se potenciarían la fotografía y la gráfica, las que por su impacto inmediato serían las responsables de la eficacia del mensaje social por transmitir. Durante la década del setenta este perfil se mantendría, e incluiría experiencias ópticas de Félix Beltrán, Jorge Chinique y el propio Peña, entre otros.

El carácter inclusivo de *Cuba Internacional*, que permitía y propiciaba la participación de colaboradores externos al *staff*, aunó a los mejores diseñadores del momento, lo que permitió una pluralidad de estilos que la convirtió en paradigma de las mejores experiencias del diseño editorial cubano. Tal vez los historiadores le estemos debiendo a la revista *Cuba Internacional* el debido reconocimiento, así como estudios más exhaustivos de sus logros e influencias, tanto en la fotografía como en el diseño cubano contemporáneo.

Arte cubano óptico

A finales de los años setenta surge el Grupo Cubano de Arte Óptico. Sus integrantes —Helena Serrano, Ernesto Briel, Jorge Fornés y Armando Morales— provenían del mundo del diseño, experiencia que les permitiría dominar y traducir plásticamen-

Desde los años sesenta, y de manera individual durante la siguiente década, presentaron en exposiciones y eventos aislados sus propuestas óptico-cinéticas. En las revistas culturales habían encontrado un importante espacio de apoyo y promoción. *Revolución y Cultura* publicaría a principios de los setenta los trabajos de Fornés y Serrano, mientras que los diseños de Briel y Morales, los mejores exponentes del *Op* cubano, aparecerían en las páginas de *Unión* y *Signos*, ya fuera ilustrando la revista o en artículos dedicados a sus propias obras. Samuel Feijóo se había convertido en un admirador del *Op*, y desde las páginas de *Signos* invitaría a los artistas (no necesariamente ópticos) a que indagaran en el mundo de la ilusión pictórica.

La unión de Briel, Morales, Serrano y Fornés en un grupo de creación coherente y definida, simbolizaba una evolución lógica dentro de sus carreras. Esta acción, a la vez que buscaba demostrar la presencia —no ya tan aislada— del arte óptico en Cuba, les permitía confrontar experiencias y discutir proyectos. Para este grupo era también importante el poder validar el derecho a la existencia de un lenguaje universal que bebiera directamente de las experiencias histórico-culturales del contexto nacional.

En el texto de presentación de lo que sería su primera y única exposición como grupo expresarían esta intención:

Queremos en un futuro llegar a expresar el movimiento (...) No nos conformamos con este encuentro; queremos superarlo y llegar hasta el punto lúdico de sus posibilidades, hasta lo «real maravilloso», hasta nuestro hermoso trópico antillano y barroco, hasta nuestra tierra con su color y poesía, que nos daría aproximaciones válidas para un aporte al arte cinético.”

Lamentablemente, esta corta experiencia grupal no adquirió la fuerza y sistematicidad necesarias para hacer del arte óptico cubano un espacio significativo.

Más allá de estas experiencias, el arte óptico nunca llegó a alcanzar en nuestro país la relevancia y protagonismo que tuvo en Latinoamérica y que hoy mantiene.

Año Cinético: 365 días en movimiento

La celebración en la Casa de las Américas del año 2009 como el dedicado al cine-tismo latinoamericano pretende acerca una vez más este movimiento al espacio cultural cubano y hacerlo dialogar con el público y los artistas contemporáneos. La exposición *De la abstracción...al arte cinético* que ocupa todos los espacios

ra América,¹² y devuelve a sus espacios aquellas obras que una vez expusieran aquí Cruz Diez, Le Parc y tantos otros.

Con un carácter inclusivo que busca crear un espacio de investigación y conocimiento, la exposición, a su vez, revaloriza figuras no tan estudiadas del cinetismo y que merecen un particular análisis: artistas como Luis Arnal, Alejandro Salas o Frank Zicarely. *De la abstracción... al arte cinético*, no busca imponer conceptos o tendencias, sino potenciar el estudio de uno de los movimientos más renovadores de las artes visuales del siglo xx, del que es deudora buena parte del arte contemporáneo.

Puede decirse que el arte cinético se encuentra en un momento de «redescubrimiento» internacional. Grandes exposiciones itinerantes como *Lo(s) Cinético(s)* en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid (2007) y el Instituto Tomie Ohtake de Brasil (2008), y retrospectivas como *Le Parc Lumière* (2005) organizada por la Fundación Daros de Zürich, han contribuido a este «renacimiento» del cinetismo.

La Casa de las Américas, en su aniversario cincuenta, se suma a esta cadena de eventos internacionales en un justo homenaje a los fundadores del movimiento y a su nexos con la institución.

Ramón Castillo. «El movimiento visual como militancia y espectáculo», en *Cinética*. Matilde Pérez (Cat.). Casa de las Américas, febrero 2009.

«Entre de los artistas cinéticos latinoamericanos que a partir de la década del cincuenta sentarían residencia en París o allá permanecerían por largas temporadas se encuentran los argentinos Julio Le Parc, Luis Tomasello, Hugo Demarco, y los venezolanos Carlos Cruz Diez, Juvenal Ravelo, Jesús Soto, Narciso Debrugg y Luis Arnal.

«Eusebio Sempere (Alicante, 1923-1985) artista cinético español con quien mantuvo una estrecha relación, y junto al que exhibió en 1955 en el Club Universitario de Valencia, España.

«En su texto «Noticia comentada sobre la galería Coler-Huz», Pedro de Oraá describe estos relieves y cómo uno de ellos en su momento sirvió de identificador a la entrada de la galería situada en la 5ta Avenida y calle 16 del reparto Miramar. Ver Pedro de Oraá. *Visible e invisible*. Letras cubanas, 2006.

«Grupo Madí, movimiento surgido a mediados de la década del 40 en Argentina, formado por Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin, entre otros. Incluía una propuesta multidisciplinaria que abarcaba artes visuales, poesía, arquitectura, música y danza. Se les consideró precursores de enfoques y conceptos cinéticos como la participación del espectador en obras con elementos transformables. Rompieron con la tradición del marco regular del cuadro. Crearon esculturas con movimiento y materiales no convencionales. Entre las exposiciones

(París, 1958) y *Los Primeros 15 años de Arte Madí*. Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, 1961).

⁶ Ver: *Modern Artists in America*. Ed. Wittenborn Schultz Inc. 1952. *The World of Abstract Art*. Ed. George Wittenborn, Nueva York, 1957. *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Michel Seuphor. Ed. Fernand Hazan, Paris, 1957. *Arte Contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*. Editor E.D.H.A., SA., Barcelona, 1958. «El arte cinético y nuestro medio.» Frank Popper. *Granda*, Cambridge, Vol.69, No. 1235, 1964. *Kinetic Art*. Frank Popper. Ed. Motion Books, Londres, 1966. (Datos tomados del libro *Memoria. Artes Visuales cubanas del Siglo xx*. California Arts Foundation. 2002.)

⁷ GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*) Formado en 1960 en París e integrado por Julio Le Parc, Yvaral, Hugo Demarco, Francisco Sobrino, Horacio García Rossi, François Morellet, entre otros. El objetivo del grupo era romper con la relación unidireccional obra-espectador, apostando por el dinamismo objetual, la obra colectiva y la participación. El GRAV se disolvió en 1968 ante la creciente inactividad y la pérdida de colectivismo que se estaban manifestando en el interior del grupo.

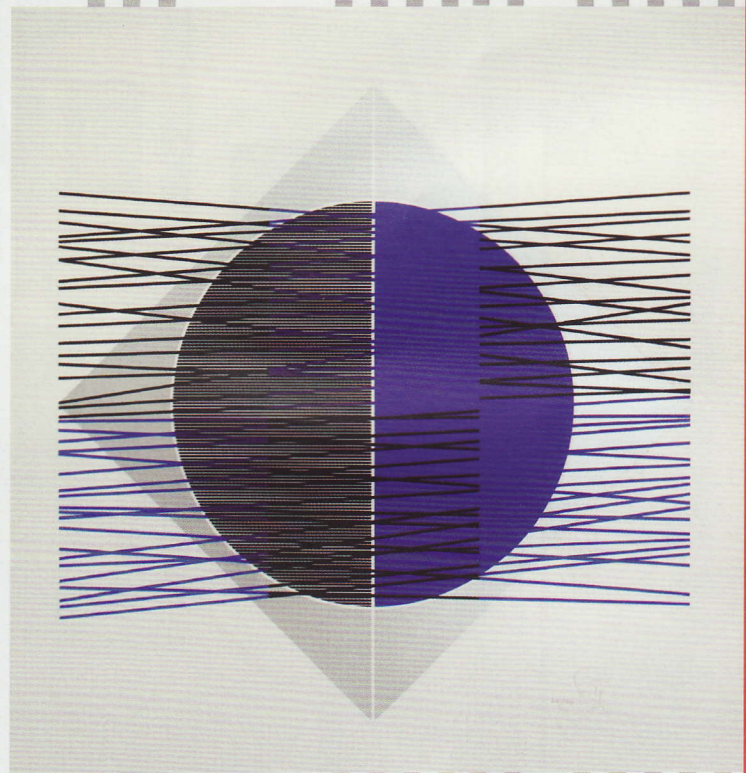
⁸ Carlos Cruz Diez expuso individualmente en dos ocasiones en la Casa (1980 y 1999). Le Parc volvió en 1981 con sus *Modulaciones*, y Luis Tomasello, en 1989. Jesús Soto, Juvenal Ravelo y Carlos Otero solo exhibieron en exposiciones colectivas.

⁹ Serie de obras cinéticas conformadas por tubos o tiras colgantes donde se apela a la interacción del público mediante la «penetración» real a la obra.

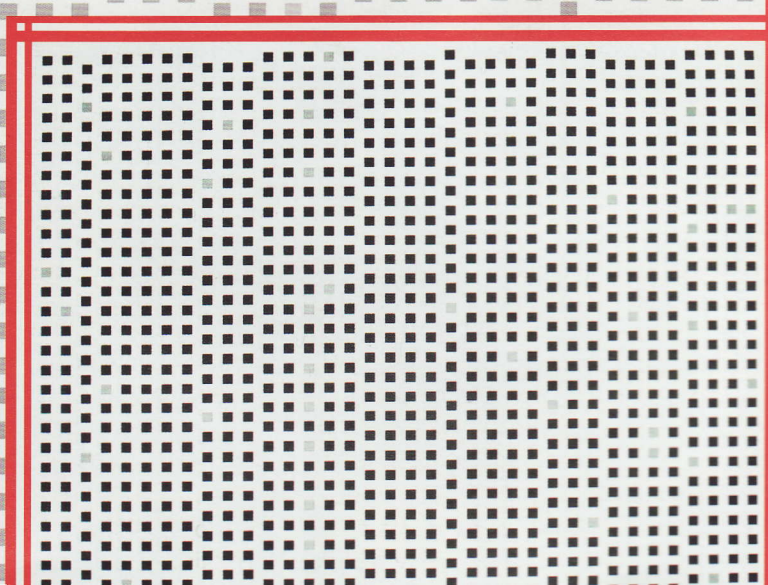
¹⁰ El *Op Art* o Arte Óptico entra en las acepciones de cinetismo. Consiste en crear la ilusión de movimiento en el plano bidimensional a través del uso de la geometría, la yuxtaposición de colores y los altos contrastes.

¹¹ Palabras al catálogo, exposición *Grupo Cubano de Arte Óptico, exponen*. Galería Centro de Arte Internacional, La Habana, 1979.

¹² La importancia de la *Colección Arte de Nuestra América* que posee la institución radica en su particularidad de haberse conformado únicamente por donaciones y ser representativa del arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx.



Jesús Soto
ST, serigrafía.
Colec. Arte de Nuestra América



Luis Tomasello