

Jefe División de Cultura  
**Claudio Di Girolamo Carlini**

Coordinadora Area de Artes Visuales y Directora  
Galería Gabriela Mistral  
**Claudia Zaldívar Hurtado**

**KCHO**  
**Los peligros del Olvido**  
23 octubre – 30 noviembre 2002

Curatoría  
**Sergio López + Galería Gabriela Mistral**

Diseño  
**Carolina Sánchez**

Fotografía  
**Fernando Balmaceda**

Galería Gabriela Mistral ©  
Todos los derechos reservados  
Prohibida su reproducción total o parcial

Queremos agradecer especialmente a aquellos que han ayudado a hacer posible esta exposición: Sergio López, Corina Matamoros, Paulo Rosales, Gerente del Hotel Carrera, Alejandra Valdés, Rubén Acuña y Juan Olea.

Esta es una publicación del Area de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión del Ministerio de Educación ni de la División de Cultura.

Santiago de Chile, octubre de 2002



**PROGRAFIMPRESORES**

**M@Z**  
media  
digital environment



GALERÍA GABRIELA MISTRAL 2002

## HIPÓTESIS DE SUPERVIVENCIA

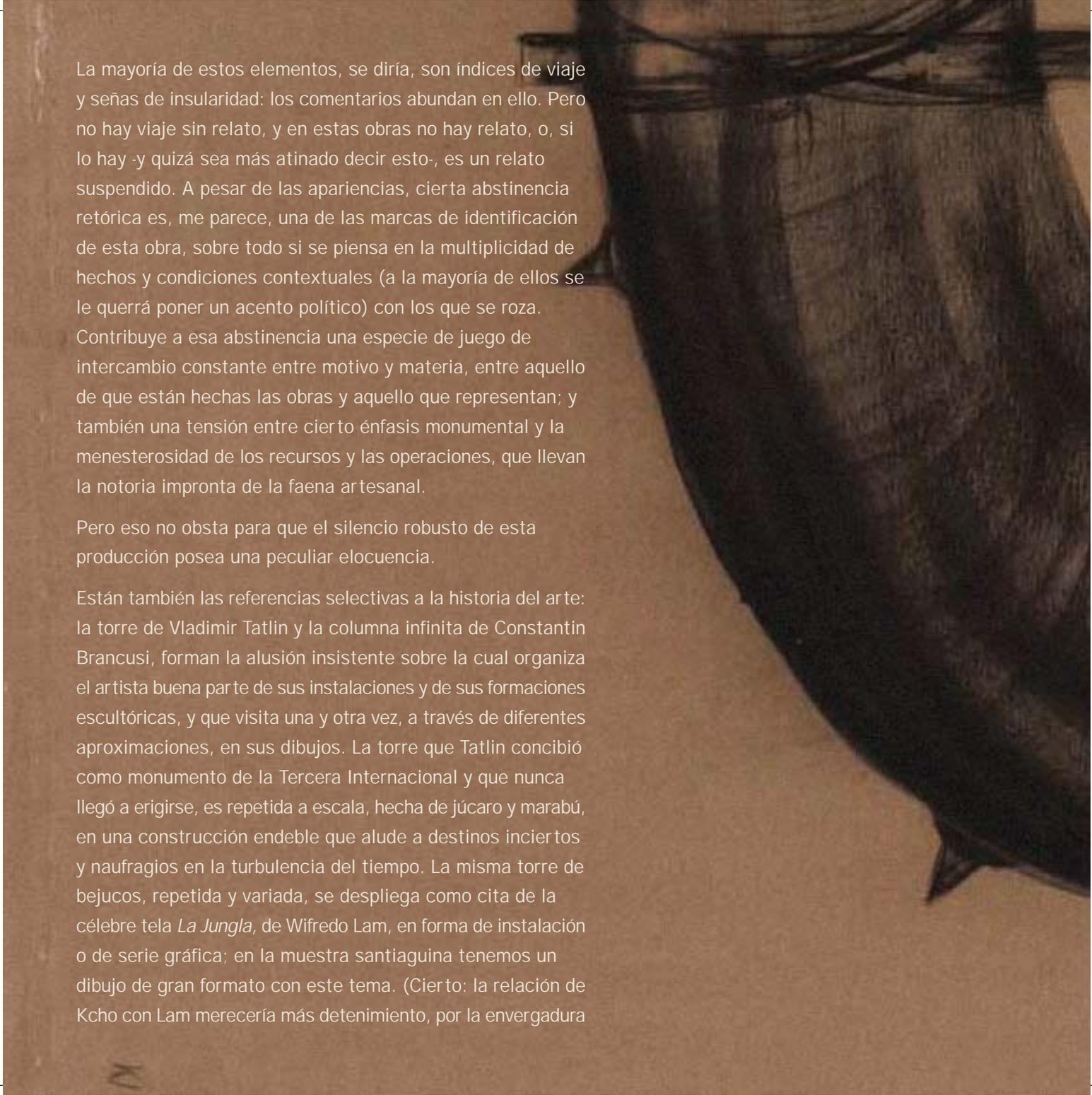
Pablo Oyarzun R.

Kcho es un joven artista cubano que se empina sobre los 30 años, dueño seguro de sus medios visuales y tan pródigo en su creación como ceñido en su economía iconográfica.

Hace todavía pocos años su obra irrumpió con fuerza en la escena artística contemporánea, procedente de una ya larga trayectoria de exposiciones en su país y de unas primeras incursiones en muestras colectivas internacionales.

Instalaciones, dibujos y construcciones escultóricas forman el inventario fundamental de un trabajo que se caracteriza por su vigor y contundencia. Parece oportuno, para aproximarlo al público chileno, aventurar algunas consideraciones sobre la base de las obras que más insistentemente forman su caudal expositivo.

Comienzo recopilando datos. Mencioné la economía iconográfica: botes y canoas, embarcaderos, neumáticos, tambores, sogas, hélices, remos y muletas, escaleras, botellas, sillas y mesas son elementos reiterativos: en ocasiones se trata de columnas de botes o neumáticos solos, con un escueto aditamento (de remos o sogas, por ejemplo), pero a menudo se combinan, levantándose inestablemente en altas pilas; a este catálogo todavía queda por agregar otras cosas: las piedras figuran en una serie de dibujos y en una instalación (*Violencia, concepto espacio*), partiendo en dos botes y remos; una marea de botellas vacías se yergue alrededor y debajo de un muelle mísero, y también soporta o lleva una canoa (*Para olvidar*), y unas maletas con pertenencias del artista están depositadas en la base de una de sus instalaciones más llamativas (*Archipiélago de mi pensamiento*).



La mayoría de estos elementos, se diría, son índices de viaje y señas de insularidad: los comentarios abundan en ello. Pero no hay viaje sin relato, y en estas obras no hay relato, o, si lo hay -y quizá sea más atinado decir esto-, es un relato suspendido. A pesar de las apariencias, cierta abstinencia retórica es, me parece, una de las marcas de identificación de esta obra, sobre todo si se piensa en la multiplicidad de hechos y condiciones contextuales (a la mayoría de ellos se le querrá poner un acento político) con los que se roza. Contribuye a esa abstinencia una especie de juego de intercambio constante entre motivo y materia, entre aquello de que están hechas las obras y aquello que representan; y también una tensión entre cierto énfasis monumental y la menesterosidad de los recursos y las operaciones, que llevan la notoria impronta de la faena artesanal.

Pero eso no obsta para que el silencio robusto de esta producción posea una peculiar elocuencia.

Están también las referencias selectivas a la historia del arte: la torre de Vladimir Tatlin y la columna infinita de Constantin Brancusi, forman la alusión insistente sobre la cual organiza el artista buena parte de sus instalaciones y de sus formaciones escultóricas, y que visita una y otra vez, a través de diferentes aproximaciones, en sus dibujos. La torre que Tatlin concibió como monumento de la Tercera Internacional y que nunca llegó a erigirse, es repetida a escala, hecha de júcaro y marabú, en una construcción endeble que alude a destinos inciertos y naufragios en la turbulencia del tiempo. La misma torre de bejucos, repetida y variada, se despliega como cita de la célebre tela *La Jungla*, de Wifredo Lam, en forma de instalación o de serie gráfica; en la muestra santiaguina tenemos un dibujo de gran formato con este tema. (Cierto: la relación de Kcho con Lam merecería más detenimiento, por la envergadura



que adquiere en un lazo de fe identitaria, tan firme en todos aquellos artistas que buscan afirmar su pertenencia latinoamericana; pero dejo esto, que -no hay necesidad de decirlo- tiene lados y lados.) Más allá aparece colgada del techo, invertida y flanqueada por objetos diversos, como huella de destrucción (*Huracán Michelle*), o, trazada rápidamente sobre papel, se muestra provista de alerones de tabla y colgada de toscas cuerdas (*La conquista del espacio a los ojos de la historia*); el dibujo seminal anticipa otros desarrollos, con botes, tambores, remos y leños, como otras tantas naves problemáticas que contradicen en su hechura la expectativa que anuncian. Y habría que mencionar también los móviles de Calder, que Kcho retoma, por ejemplo, con hélices. Brancusi -decía hace un momento- suministra asimismo aquel otro modelo fundamental: *La columna infinita*. El artista cubano ensaya versiones en múltiples dibujos y construye armazones tridimensionales apilando botes, canoas, tambores, neumáticos, remos, que se erigen feblemente en la altura desafiando los requerimientos del equilibrio.

Sin embargo, por contraste con el ímpetu industrial y tecnológico de estos prototipos ilustres del produccionismo soviético, estas obras insisten en la estrechez de los recursos y los procedimientos, y en cierta opacidad simbólica. Del monumento (aquella torre de Tatlin es aquí el dechado), las construcciones de Kcho regresan al tótem, en una suerte de anamnesis inducida por lo basto y rudimentario.

Dos dimensiones esenciales, la horizontal de la fluctuación marítima, la vertical del ascenso y el vuelo, se reúnen en un mismo movimiento arremolinado, de vorágine, cuya cualidad fundamental es el suspenso, lo mismo en las instalaciones que en los dibujos.

Un relato suspendido, decía. Relato de viaje, de navegación, de andanza, cuyo laberinto y cuyo destino, no obstante, permanecen en estado de inminencia, como abierto por sus dos extremos: al horizonte de la peripecia y del percance, sin duda, pero también al fondo a la vez traumático y entrañable de la memoria.

Entre estos extremos, entre aquellas dimensiones, la andanza y la navegación (los remos-muletas y los remos-zancos son una síntesis), subrayados por todo lo que pueda y permita sobrenadar, ponen de manifiesto, por fin, lo que me parece está en el núcleo de esta obra: la supervivencia. No meramente la preservación de la vida ahora amagada; no sólo el rescate en el apremio presente; también la voluntad de no olvidar la vida extinta, extraviada. El hálito de la supervivencia, que acusa la fragilidad de la vida, es la mera esperanza: no esperanza de algo, de cosas precisas, sino de esperanza; esperanza de nada, de seguir nadando. De mantenerse a línea de aguas en medio de la emergencia. Es quizá lo que, en su silencio, dicen esta obra y su patente voluntad de lo elemental.

Materias rudas, escritas y roídas por el tiempo (y por una diversidad de tiempos), derrengadas por el esfuerzo humano: el esfuerzo por mantenerse a flote.

El inexcusable Diccionario de la RAE define cuba: "Recipiente de madera, que sirve para contener agua, vino, aceite u otros líquidos. Se compone de duelas unidas y aseguradas con aros de hierro, madera, etc., y los extremos se cierran con tablas."

Habría que añadir: la cuba -cuya oquedad recipiente podría ser una figura de la esperanza- también se mantiene a flote.

*Santiago de Chile*

*16 de octubre 2002*



Mi papá quería ponerme Kcho si nacía varón, y Teca, el nombre de una madera preciosa, si era hembra. Pobrecito yo. Al final me pusieron Alexis. Pero todo el mundo me decía Kcho, quien es un hombre precioso. Y se me quedó.

Estos tiempos que son para mí de auto reafirmación, de revisión de muchas cosas, te digo que soy y seguiré siendo el hijo de Martha. Eso es Kcho, nada más que eso. Me parió y tuvo mucho trabajo para criarme, somos varios hermanos. Murió hace ocho años. Siempre he tratado de luchar para que viera que su batalla, tanto esfuerzo no fue en vano. Lo más importante de mi carrera, de todo lo que he hecho, es haber logrado poner en alto, honrar el nombre de mi madre.

La primera clase de dibujo que me cambió la vida, me la dio mi mamá cuando tenía 13 años. Hoy dibujo gracias a esa clase. Aquel día le tuve miedo al acto de crear, pero me gustó. Mi mamá me cogió la mano, me hizo lo que yo quería dibujar, e inmediatamente lo rompió y me dijo: 'ahora hazlo tú'.

La influencia de mi familia ha sido total. Cada cosa que define mi trabajo tiene que ver con mi casa y es que en ella se respiraba arte. Para una de las cosas que me sirvió la escuela, fue para darme cuenta que mi entorno familiar era único. La escuela me ayudó a mirar más a mi casa.

#### **TRABAJO CON VIDA PASADA**

Me gusta trabajar con los materiales usados, por la energía concentrada que emana de ellos, tienen mucha luz. Yo no trabajo con desechos, sino con vida pasada. Ha sido fundamental en mi obra. Esos materiales tienen una historia anterior. Mis piezas se

Texto de Kcho para una entrevista de Mario Jorge Muñoz Lozano, Revista *Bohemia*.



concentran en esa energía, que además le da participación al otro. Mi obra regularmente comienza por el título, tiene nombre antes de existir. Siempre la primera motivación es una idea. Puede ser una palabra o una oración. Todo parte de ahí.

El dibujo me gusta por su intensidad, es como la poesía. Es el pensamiento, la idea clara y precisa, sin tanto recorrido. Es la esencia.

Todos los lugares me sirven para crear. Es una necesidad demasiado fuerte. Nunca he tenido un estudio en Cuba y eso fue un gran aprendizaje, porque siempre estoy creando y lo hago en cualquier lugar. En mi cabeza convierto un pequeño papel en estudio. Me adapté, puedo hacer una instalación para una sala de un museo con cientos de metros cuadrados en una servilleta. Todo en la cabeza cabe, en ese sentido, tal carencia me hizo fuerte.

Y cuando no estoy creando me dedico a enamorarme de todo. Consagro mucho tiempo a mis amigos, a la gente que quiero y que me quiere, eso también es crear.

#### **EN LA MIRA**

En el mundo contemporáneo los temas se han disuelto, más bien lo que uno ve son problemáticas. La vida moderna, por ejemplo, la rodean fenómenos tan disímiles que no puedes clasificarla dentro de una temática única.

Entonces cada obra es un mundo diferente, es portadora de una idea diferente. El mundo está hecho de migraciones. Del sur al norte, sobre todo, la gente viaja tratando de mejorar sus condiciones de vida. Los grandes movimientos humanos son



cada vez mayores. Y sea cuáles sean las razones de esos desplazamientos, siempre hay alguien cercano que es parte de eso. Por ejemplo, cualquier familia cubana tiene a alguno de sus miembros lejos o que se ha lanzado al mar tratando de llegar a Estados Unidos. Eso lo tenemos cerca en la casa, en el barrio, en la escuela... es parte de la vida diaria. Y el cubano es muy familiar. Toda la felicidad y la tristeza de su gente le es cercana. Y esas personas que se separan no desaparecen. No pueden ser obviadas, porque marcan la vida y también la historia. Me gusta tener la posibilidad de dedicarle un espacio a esa gente, a esa problemática tan universal. Es mi manera de aportar un poco de luz en algunas partes de esa historia que hay que respetar. Porque ninguna sociedad justa puede olvidar a alguien.

#### **EL MAR**

Nunca he entendido por qué en Cuba, siendo una isla, el mar se ve como un peligro, cuando debe ser algo tan cercano, tan querido. Es cierto que a la vez es hermoso y riesgoso, pero todo lo que define a Cuba ha llegado por el mar. El descubrimiento, el Granma, la invasión de Girón... son muchas las cosas vinculadas a la historia de Cuba que están relacionadas con el mar. Hemos olvidado que esa es la puerta de nuestra casa, entonces hay que cuidarlo y vigilarlo. Es la frontera invisible. Y lo único permanente en Cuba es que siempre será una isla. Para mí el mar es algo muy importante, también se cuánto significa para todos los cubanos, las historias que hay en él. Intento con mi trabajo ayudar a pensar, a reflexionar sobre estos temas. Los artistas movemos ideas, esa es una gran



responsabilidad, por eso debemos saber bien hacia dónde mirar y cómo hacerlo.

### **CONTRATIEMPOS**

Mi obra ha sido atacada por consideraciones horribles, superficiales, demasiado banales. Algunos la han aprovechado para hacer especulaciones políticas. La mayoría de estas opiniones -no puedo llamarle análisis ni reflexiones, porque no son serias- son de cubanos que no viven en nuestro país. Gente oscura, que enseguida te preguntan si eres cubano de aquí o de allá. No entienden que se es cubano de un solo lado. Con todo eso choco bastante cuando estoy fuera de la Isla. Cuando hice *La Regata* mucha gente me tildó de contrarrevolucionario, apátrida, antisocial... y solamente había hecho una obra, no era más que eso. Nunca le he pedido permiso a nadie para crear y por eso he hecho una pila de obras sobre las cuales la gente ha dicho que debo ser gusano o agente de la Seguridad del Estado. Sin embargo, la crítica y el público extranjero enfrentan mi trabajo con otros ojos. Y es que el tema de las migraciones, de los constantes flujos de personas buscando trabajo y formas de vivir mejor, es preocupación en todo el mundo. Pero no me preocupo mucho por eso. Lo fundamental es que mi trabajo obligue a la gente a ver las cosas de otra manera, que sea capaz de provocarles y, sobre todo, que me provoque a mí, que sea capaz de impresionarme. No soy un depredador de la cultura de mi país, soy parte de su vida, siempre estaré para lo que haga falta. Cuando no suceda así, mi arte dejará de tener sentido.



### **HOMENAJE A LAM**

*Trabajo de clase* (1983) fue el resultado de un ejercicio que se hace en todos los niveles de enseñanza en plástica. Tienes que seleccionar la obra de un maestro de la pintura y realizarla de otra manera. Hay que tratar de desentrañar su técnica. Yo escogí a Wifredo Lam, porque desde hacía mucho tiempo me había llamado la atención una viñeta suya que salió publicada en la revista *Isla*, que me gustaba mucho.

Entonces no tenía la más mínima idea de cómo Lam había hecho esas cosas, y lo que hice fue tratar de llevar al papel, de imitar, cómo yo creía que pintaba. Tenía 13 años. Lo que te daban entonces para pintar era tempera y acuarela básicamente. Tenía óleo porque me lo había dado mi mamá, utilicé sobre cartulina aceite linaza para lograr una transparencia.

Conocí a Lam por su obra *Tercer Mundo*, que la vi en la revista *Revolución y Cultura*, que me mantenía informado sobre lo que estaba pasando en el país. Además, su trabajo le gustaba mucho a mi mamá y ella me acercó a él.

Con el tiempo Lam se me fue haciendo más cercano, su obra se me aparecía en todos lados. Sin embargo, en la escuela me lo enseñaron como uno más entre los pintores cubanos, no valorándose la figura que realmente es. A mi Lam y su *Jungla* me dieron a conocer el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). En enero del 96 -ya el museo tenía una obra mía, pero no la habían expuesto-, cuando tuve la oportunidad de visitarlo, fui expresamente a ver *La Jungla*. Y lo que más me gusta



de ese lugar, es que lo estoy acompañando.

*Mi Jungla* (2001) es el resultado de todo ese conocimiento y admiración del trabajo de Lam. En cuanto museo he expuesto él ya estaba ahí, había hecho algo. Hace un tiempo, en el Museo de Israel, al llegar lo primero que hice fue preguntar dónde estaba el Lam de su colección y allí estaba, lo encontré al otro día. Es lindísimo ... donde quiera me lo encuentro.

*La Jungla* la hice con los gajos de marabú que en la Isla de la Juventud la gente cortaba. Para que no me vayan a acusar de exterminador del medio ambiente, se que existen muchas especies que dependen de él.

En ella sentí esos misterios y peligros de los que Lam hablaba. Es la repetición del trabajo que hice sobre la Espiral de Tatlin, el *Monumento a la III Internacional*, cuyo proyecto es el dibujo la *A los ojos de historia*, que está en el MOMA. *Canaima* es el título de una serie de telas y papeles pequeños que realizó Lam cuando vivió en Venezuela, donde existe un parque nacional con ese nombre. El pintó un oso, con espinas y colmillos. El título me llamó la atención como punto de partida para un grupo de trabajos. Yo les llamo *Objetos Peligrosos*, aunque les dejé el nombre de *Kanaima*, por la referencia a Lam.

*Kanaima* (2002) por ahora se ha quedado en el dibujo, trabajé con carboncillo sobre tela, pero quiero hacer una escultura. Tengo un amigo pescador, lo conozco por su apellido Chávez, que lleva varios años guardando los picos de pez aguja que ha pescado él y otra gente. El siempre me ayuda en esa búsqueda que hago de remos,



propelas, pedazos de madera vieja... todo ese material con su vida pasada que utilizo en mi obra. Me contó que tiene cerca de 500 picos de aguja. Con esos picos pienso traspasar un bote por diferentes lugares, de adentro hacia fuera. Será *Kanaima* convertido en objeto.

*Los peligros del olvido* (instalación) también tiene que ver con la mirada del Lam interesado en profundizar en la cultura de nuestros pueblos. Mientras los grandes maestros de la pintura europea seguían viendo al resto del mundo con los ojos del colonialismo, Lam tenía todo ese acervo de mezclas de culturas como parte de su historia natural, su propia vida.

El trabajó mucho con las máscaras. A mi mamá le encantaban. Hace poco, en Sao Paulo, estuve en contacto con un coleccionista belga que estaba liquidando su colección de máscaras y se las compré, son muy buenas. Y lo que pretendo es recordarle a la gente que es imposible olvidar tu cultura, tus raíces. Es lanzar un llamado de SOS a lo que puede implicar el olvido de lo que somos, a la importancia del suelo.

Lam abrió las puertas al mundo del arte cubano y la mantuvo abierta. El facilitó las cosas al dar a conocer nuestra cultura, el potencial que tenemos. Fue un gran pintor, uno de los más grandes que ha dado este continente. Respetado por los grandes, Picasso, Bretón... Eso ha permitido que nos respeten. Y esa puerta es por la que entré yo y otros artistas cubanos.

Pienso que en nuestro país no se le ha dado la dimensión que realmente tiene. Creo



que se merece un sala entera en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, hasta cuándo va a estar ahí con sólo dos cuadros.

*La Jungla*, la serie *Kanaima* u *Objetos Peligrosos*, eran cosas que tenía desde hacía mucho tiempo dándome vueltas en la cabeza y que quería dedicárselas a Lam, como una especie de agradecimiento por su indiscutible papel dentro de la cultura cubana y como divulgador de ella en el mundo. Él es una luz sobre la Isla.

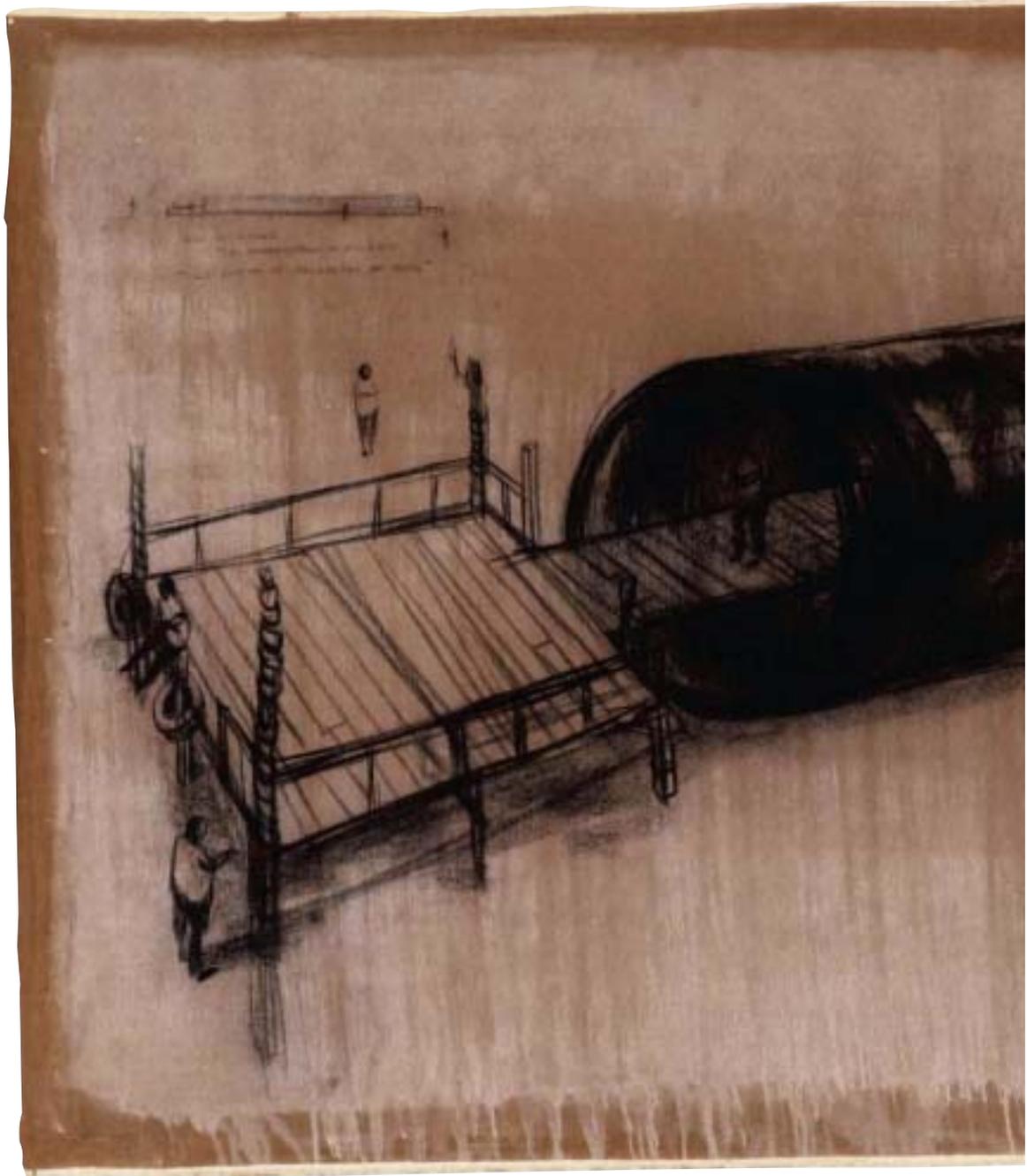
#### **APRENDÍ LA LECCIÓN**

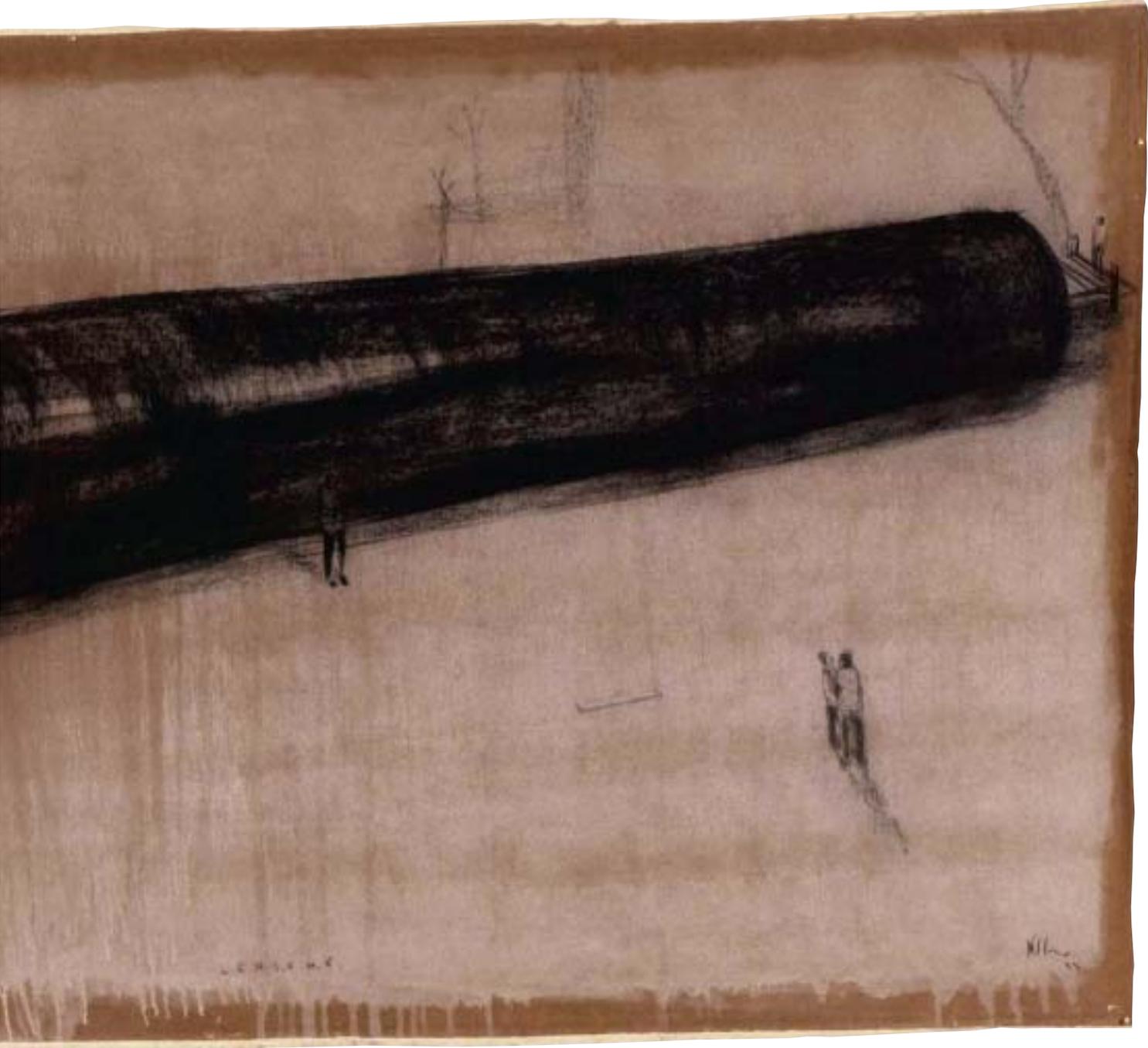
Mi éxito no esconde secretos: soy hijo de un pueblo exitoso. Este país es genial por sus hijos. No es de ahora, sino de siempre. Por eso ha sido protagonista de muchas cosas bellas. Todavía le quedan muchas por hacer. Por ejemplo, Cuba está llena de bondad y eso es endémico de este país, porque la bondad anda perdida en este mundo. Todo eso no lo inventé yo, sólo aprendí la lección.

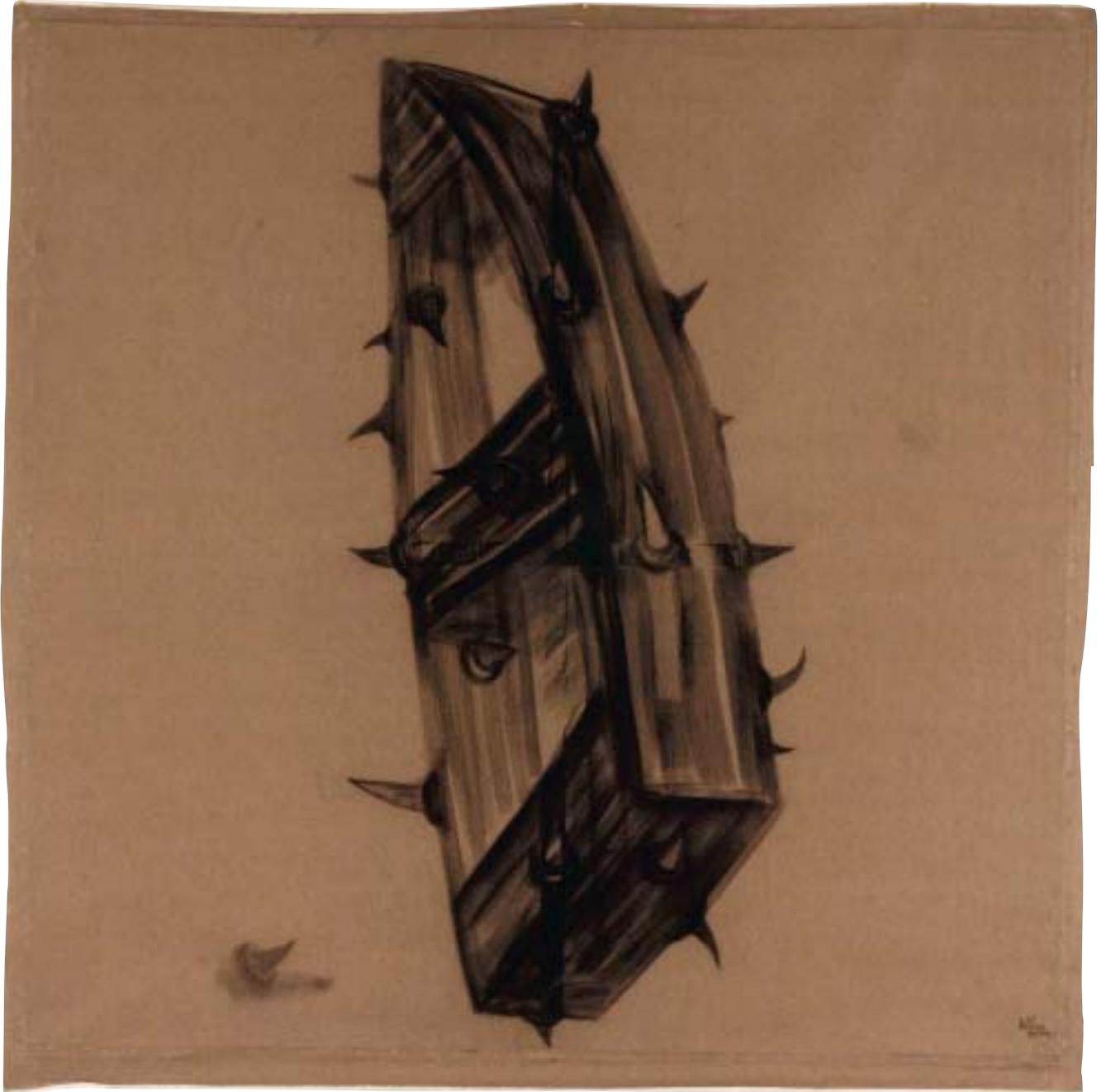
La Habana  
Julio 2002

146.5

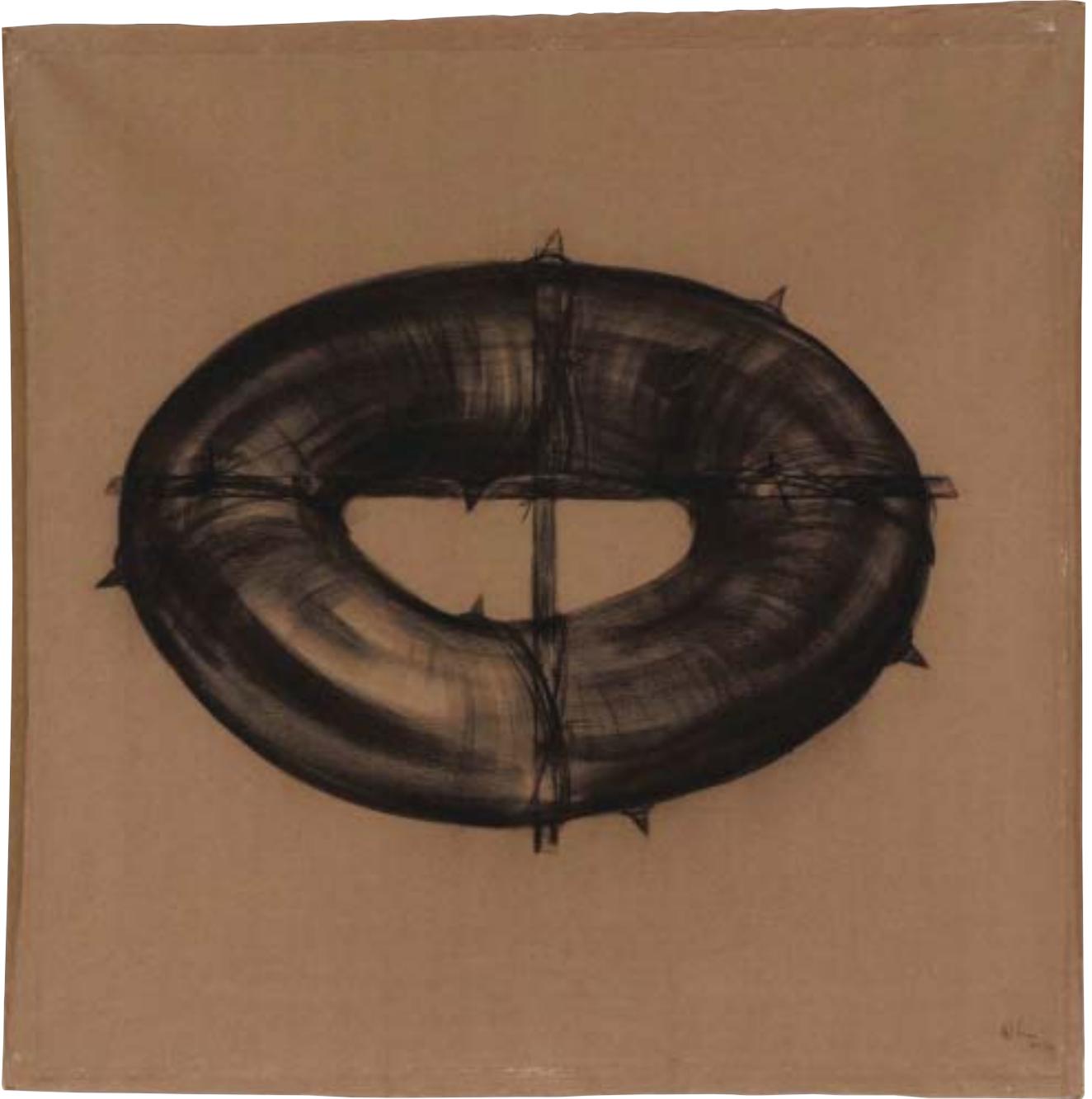
**Lo que no se encuentra  
no está.** 2002  
Carboncillo y gesso sobre tela  
290 cm *Proyecto de instalación*







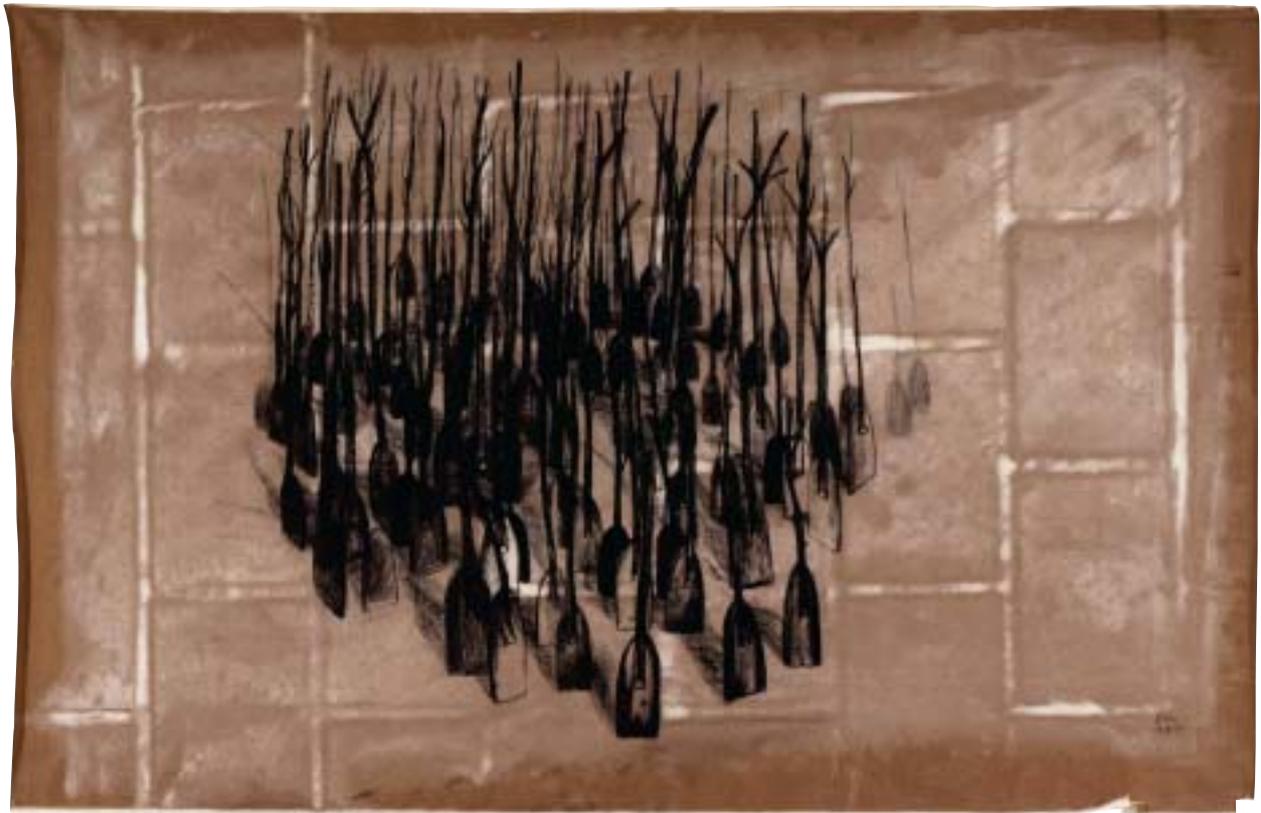
200 | Canaima. 2002  
Carboncillo sobre tela  
201 cm



200 | **Canaima.** 2002  
Carboncillo sobre tela  
201 cm

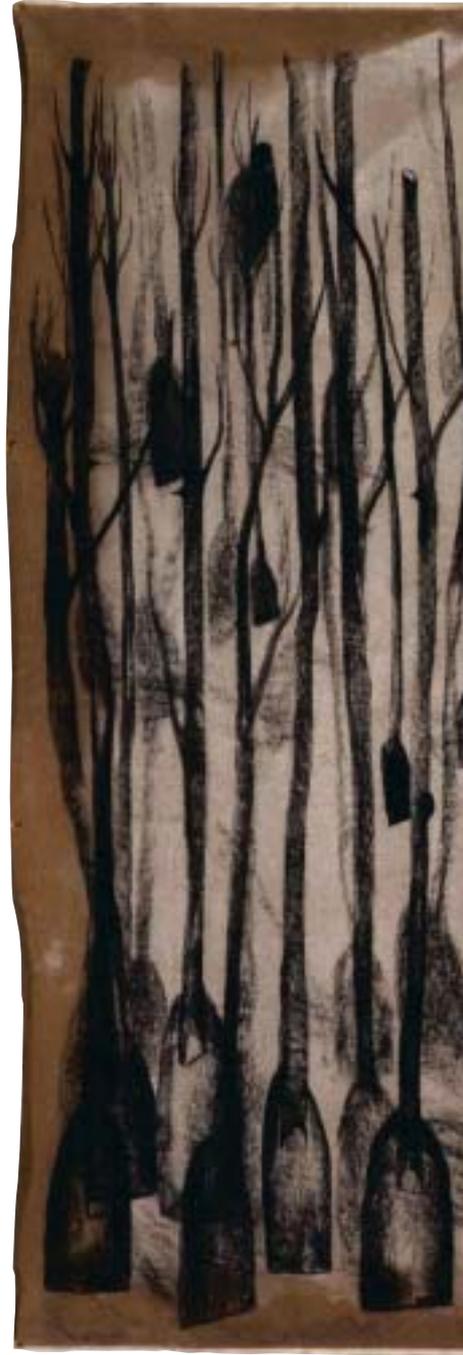


200 | **Canaima.** 2002  
Carboncillo sobre tela  
205 cm

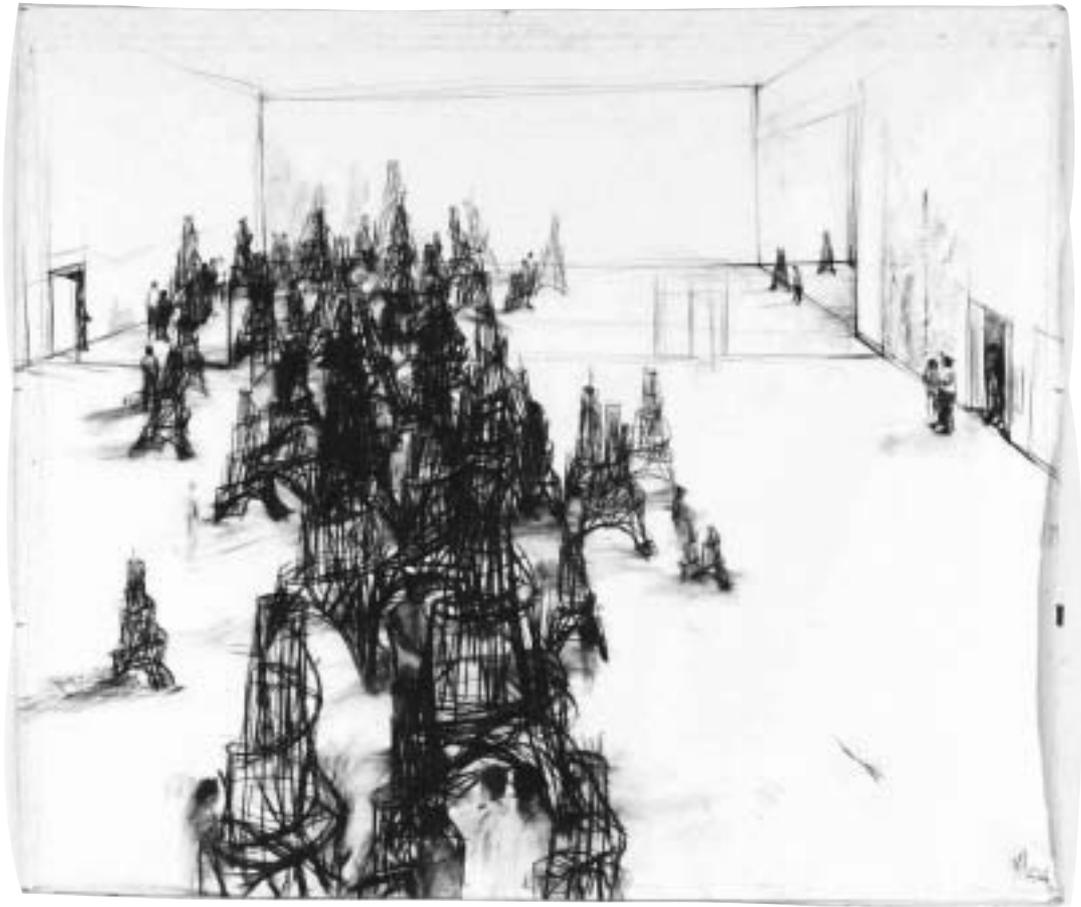


198 | **Canaima. 2002**  
Carboncillo y gesso sobre tela  
310 cm

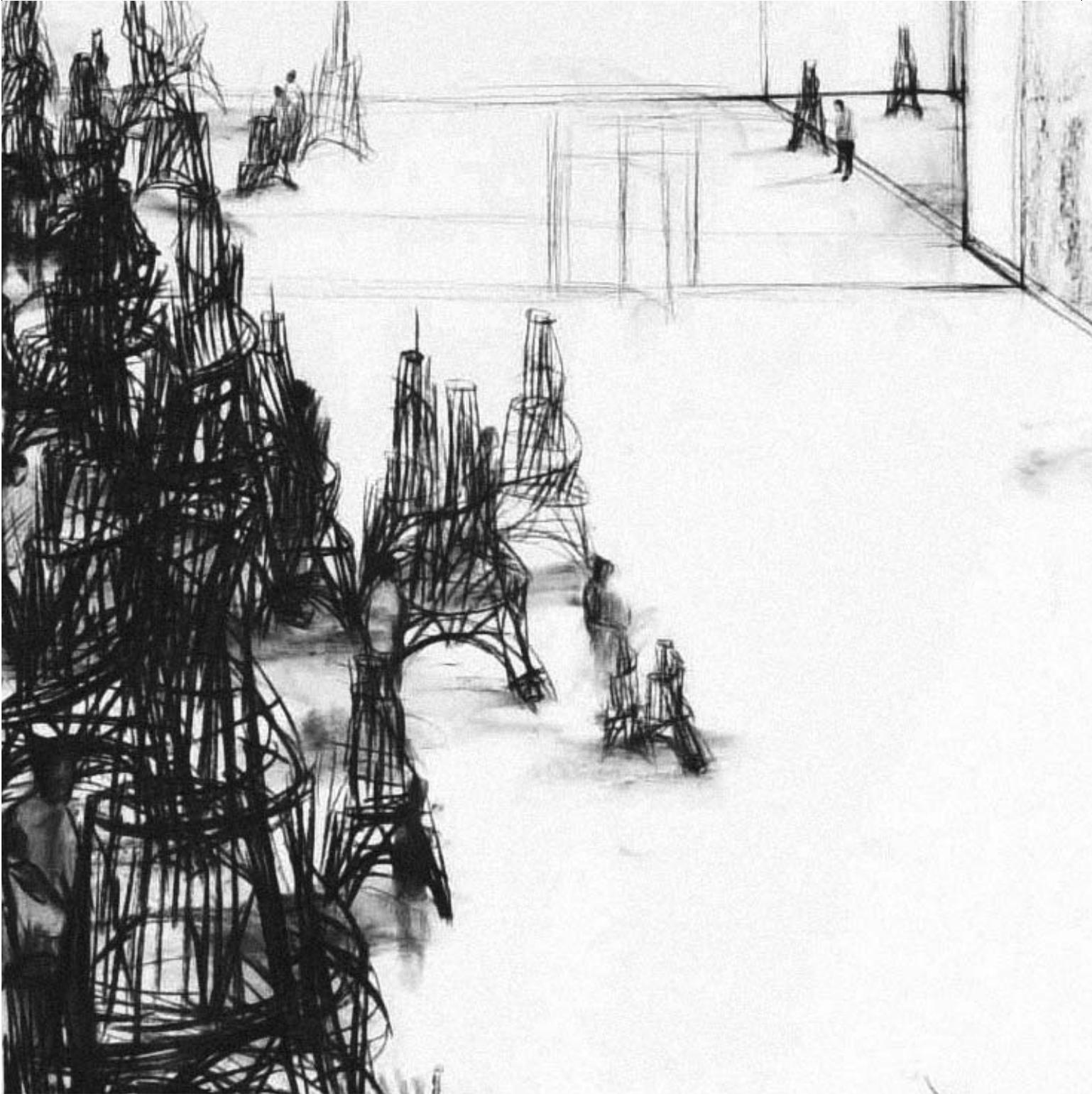
190.5 | **Canaima.** 2002  
Carboncillo y gesso sobre tela  
97.5







200.5 | **La Jungla.** 2001  
Carboncillo sobre tela  
*Proyecto de instalación*  
239 cm



## UN MÉTODO PARA ARREGLAR UTOPIÁS (A LOS OJOS DE LA ESCULTURA)<sup>1</sup>.

### CRÓNICA DE ATANAJILDO

Corina Matamoros Tuma

Cuando se navega en la cubierta de popa por el Golfo de Batabanó hacia el río Las Casas, una intensa sintonía visual ocurre entre el paisaje y los motivos plásticos que aparecen en la obra de Kcho. La luz alegre y multitonal del mar de Las Antillas, se transforma en el denso verde parduzco del río; la espuma blanca de las olas, en las piedras grises y los maderos oscuros de abandonados embarcaderos; el vasto espacio del mar abierto, en la agresividad del mangle mordiendo las orillas, la humildad de las primeras casas y los asombrosos mogotes de vegetación inexplicable. De alguna manera, entrando a Nueva Gerona por el río Las Casas, la naturaleza imprime sus coordenadas.

Atanajildo es un poblado tranquilo, de urbanización relativamente reciente, ubicado a veinte kilómetros de Gerona. Para llegar hasta él desde la ciudad, hay que bordear numerosos y bellos campos de pino, montañas de cimas redondeadas, y amplias extensiones de marabú. En un extremo del poblado, donde terminan las edificaciones, se alza una espaciosa y modesta nave que albergó un taller de cerámica, y donde todavía funcionan algunos hornos para quemar objetos de barro. La parte central de la nave guarda hasta hoy, 8 de octubre, veintiséis torres realizadas en forma de espiral, que conformarán el nuevo proyecto de Kcho para el Museo Nacional, **La Jungla**<sup>2</sup>. Varios jóvenes ayudan al artista a construirla. Pueden hacerse de una a tres torres en una jornada, en dependencia del calor...Hacia las dos de la tarde es difícil soportar la temperatura dentro de la nave y el ritmo de trabajo decrece. Las torres se levantan con marabú, esa temible planta que invade los terrenos baldíos, y que tiene una bien sostenida fama de inhóspita por sus pronunciadas espinas y el encrespado de sus ramas. Casi una plaga, según los diccionarios y los guajiros, que sólo sirve para carbón. Y, sin embargo, estos son gajos de marabú joven, como retoños; ramas de sombra que no enloquecieron con la ardentía del sol

<sup>1</sup> Texto escrito para la exposición La Jungla, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana 2001.

<sup>2</sup> La Jungla, obra clave del artista cubano Wifredo Lam, pintada en La Habana en 1943, realizada en gouache sobre papel kraft entelado, de 239,3 x 230 cm, que pertenece a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.



3 Vladimir Evgrafovich Tatlin, artista ruso nacido en Moscú (1885-1953), que fuera el mentor principal del Constructivismo, uno de los movimientos renovadores del arte moderno a principios del siglo XX. Aunque tiene una muy interesante y larga carrera artística, Tatlin ha sido más conocido por su famoso proyecto de Monumento a la III Internacional de 1919 - 1920.

y que han nacido asombrosamente derechas y sin espinas; ramas olorosas, flexibles, sacadas del interior umbroso de la planta. Con ellas se pueden construir las dobles espirales cónicas de la utopía. Con ellas y con el júcaro, ese árbol antillano de madera dura con que se hacen los artefactos y las construcciones para el mar, toda una madera en que confiar. Las ramas de júcaro son, en contraste, mucho más oscuras que las de marabú, y el artista, que bien lo sabe, hace con esa diferencia su pasión por los tonos sombríos más que por los colores. Pero sobre todo, ese júcaro construye la parte de la espiral que forma el eje inclinado de la misma, la línea que apunta hacia el cielo, la misma línea con que Tatlin<sup>3</sup> semejaba el eje de rotación terrestre en su *Monumento*.

En el salón contiguo, una pieza dentro de la nave separada por una pared, parecen suceder cosas bien distintas. En una espaciosa estancia cuadrada, con enormes vanos enrejados que dejan penetrar al recinto los pinares del exterior, está una sala evidentemente *minimal*, que contiene sólo dos cosas: un pequeño atril -más que mesa- donde yacen ceremoniosamente unos pocos libros y un bloc de dibujo, y, en la pared del fondo, un tablero de bagazo donde el artista va haciendo, sobre papel fabriano, dibujos de gran formato. Hace tres días que ese lugar está ocupado por una cartulina de dos metros de alto y uno cuarenta de ancho, donde está dibujada una visión de **La Jungla**. En tonos sepia, conseguidos con ceras de limpiar zapatos, aparecen muchas torres -las que ahora están en la nave aldeaña- desplegadas en otro espacio, con gente deambulando entre ellas. Una amalgama de gentes y torres espirales, una jungla de plantas y humanos, con un movimiento casi ciclónico. Pero mientras se construyen las utopías, a eso de la una y treinta de la tarde, Kcho comienza a hacer una paella para todos, o unas hamburguesas con bacon y queso, o lo que fuere, en un hornillo de carbón que tiene dentro de la nave. No es de extrañar, su mamá lo enseñó a cocinar, y ha cocinado pollo para una obra con el joven y destacado artista Tiravanija. Para él es muy importante cocinar y que aquellos que lo rodean disfruten de sus artes, las culinarias incluidas.



## LISTADO DE OBRAS

Ya todo es diferente. Al regreso de Atanajildo es evidente que no habrá listado de obras para la exposición. Sólo es cierto que en este archipiélago cubano de más de trescientas islas, **La Jungla** se edifica en una de ellas. Luego viajará, cruzará mares, golfos, ríos. Llegará a una primera escala de su periplo y tendrá allí un rostro. Luego será distinta cuando parta. Y cuando sus torres de ramas se desplacen de noche por una ciudad, por un cielo distante, ¿qué aspecto tendrá? En el Museo Nacional **La Jungla** tendrá un rostro, pero sólo uno de los rostros que conformarán la pieza. En cada sitio donde se despliegue será la misma y también otra **Jungla**. El artista se irá con ella cada vez, y cada vez cambiará su faz. Por eso es importante imaginarla, pensar en ella antes de conocerla personalmente, esperarla con impaciencia como se espera a veces a una persona. Comprender el arte en su transcurrir. Ayudar a construir torres espirales en Atanajildo. Trasladarlas, contarlas una y otra vez para ver cómo aumentan. Observar mil veces el boceto original. Tratar de desplegar la obra mentalmente en el espacio sin haberla visto. Mirar las fotos de trabajo. Rehacer el viaje por el mar y por el río. Confrontar los planos del Museo... El arte se nos vuelve diferente.

Las veintiséis torres que existían el 8 de octubre, han crecido hasta cuarenta y ocho, y tal vez lleguen a más en el Museo. El artista quiere hacer unas "últimas" torres en la galería. Los dibujos crecen igualmente por días, son casi todos grandes, de 200 x 140 cms aproximadamente. Aunque también hay unos pocos pequeños. Y ha surgido, como entre la espuma, un lienzo; un lienzo grande hecho al carboncillo que también aboceta su **Jungla**. Los dibujos serán tantos como requieran las paredes de las salas. Las torres serán, ni más ni menos, las que exija la percepción escultórica del artista (¿es esta la manera de hacer el listado de obras?). El artista ha sido invitado a instalar una obra y la instalará en el momento preciso. No hay que preocuparse más. Están los testigos de Atanajildo, estarán los testigos del Museo cuando la pieza comience a tener su primer rostro, estarán los fotógrafos y los cineastas, todo un gentío viendo nacer una jungla. Tendrá torres, algunas de cuatro metros, otras de tres, y otras pequeñas que no rebasan el metro cincuenta. Habrá

muchos dibujos, enormes la mayoría. Y hasta un lienzo habrá. La obra tendrá un primer rostro que sólo luego sabremos (el artista quiere el misterio). Tal vez, cuando se marche, cuando se acerque por mar a Turín, cruzando el Atlántico, es que tendremos su verdadera imagen, la forma que alcanzó en ese instante de su vida que se llama y se llamará de ahora en adelante, **La Jungla**, primera versión Museo Nacional noviembre 2001. El arte se hace errante, la catalogación también.

### A LOS OJOS DE LA ESCULTURA

Kcho ha aprendido a ver la vida con los ojos de la escultura. La mayoría de sus opiniones, de sus gustos artísticos, de su forma de relacionarse con el espacio y hasta de su visión museográfica sobre el emplazamiento de las obras, son típicas de escultores. La escultura se ha convertido en el mecanismo de su pensamiento, en el encuadre visual de las lentes de sus ojos, y en la fórmula personal de su emotividad.

Su fanatismo por el dibujo es el mejor argumento de su inclinación escultórica. Lejos de aquellos que ven en sus dibujos otra dimensión de sus cualidades creativas, las dotes y el frenesí dibujístico de Kcho, corroboran la capacidad de su pensamiento abstracto para evocar el espacio en la bidimensionalidad del papel. Siempre quiere dibujar, y confiesa que pensar y dibujar son lo mismo para él. Intuir, tantear, prefigurar sus ideas espaciales son características de sus papeles como le sucede a la mayoría de los escultores. Abocetar es realizar algo que no está acabado; la realización última de los dibujos de Kcho está en la escultura. Y esto no significa que sus dibujos tengan menos valor que uno que se resuelva en sí mismo; antes al contrario: los de Kcho son promesas de escultor. Nos asaltan doblemente, desde la entrega inmediata del papel y desde el enigma escultórico que nos mira a través de su futuro material. Ningún prejuicio o modismo debería privarnos del disfrute del boceto, ni desviarnos



tampoco de la instalación que nos aguarda. Los de Kcho son dibujos de escultor, todo un buen ejercicio para la crítica.

Kcho está situado, pues, en el universo de la lógica interna de la escultura y de su evolución histórica como manifestación. Ese universo provee una especie de arsenal que lo nutre tanto en el sentido de las transformaciones de las técnicas como en el nivel conceptual. Kcho, escultóricamente hablando, es un artista que se desenvuelve en el flexible ámbito del Postminimalismo y del poderoso e influyente Postconceptualismo. Desde ellos ha construido su poética, pero sometiendo estos dos sustratos expresivos a la estrategia que Nelly Richard denomina "cultura de la resignificación"<sup>4</sup>. Esta no es más que la apropiación a conveniencia de ciertos elementos de la cultura hegemónica en función de intereses específicos de la cultura subalterna, con un alto ingrediente subversivo y transgresor. Y tal vez otra cosa no ha sido la historia de los grandes movimientos modernos americanos, desde el "sólo la antropofagia nos une" de 1928<sup>5</sup>.

Kcho está ubicado, de plano, en un camino que lo conecta con una tradición de reelaboración de la cultura Occidental, en función de una construcción cultural nueva muy arraigada en nuestro continente y en nuestro país en particular. Dinámica que no es, como pudiera pensarse, resultado de las poéticas postmodernas en sí mismas -aunque éstas tengan su contribución en las últimas décadas- sino que es y ha sido históricamente una dinámica constitutiva de la sobrevivencia y de la edificación de nuestra cultura.

Desde la perspectiva de esta deglución cultural en función de un complejo cultural nuevo es útil valorar la mirada de Kcho hacia la historia de la escultura contemporánea. Da la impresión de que toda la escultura que le precede, la de sus mayores y la de los grandes mitos, estuviera al alcance de su mano, y de una forma tan natural e intuitiva que de algún modo se conectara con ella. Y no tiene reparos en reverenciar una obra maestra o en reivindicarla para sí. Está parado con una pausa casi clásica ante esta tradición, en condición de igualdad, para "ver con ojos libres"<sup>6</sup>. De esa libertad nació, en 1992, su relación con Tatlin. En una importante muestra personal del espacio El artista del Mes, en este mismo Museo hace casi diez años, se exhibieron obras tempranas pero muy contundentes de Kcho<sup>7</sup>. Era el momento en que los tópicos paisaje, símbolos nacionales y construcción artesanal dieron el

4 Nelly Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad: la crítica de los originales y la revancha de la copia"; en *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, 1989.

5 Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago"; en *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, mayo 1928. Reproducido en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

6 Oswald de Andrade, "Manifiesto Palo-del-Brasil" en *Poesías Pau Brasil*, Paris 1925. Reproducido en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

7 Muestra organizada por Hortensia Montero Méndez, curadora del Museo Nacional, en 1992.



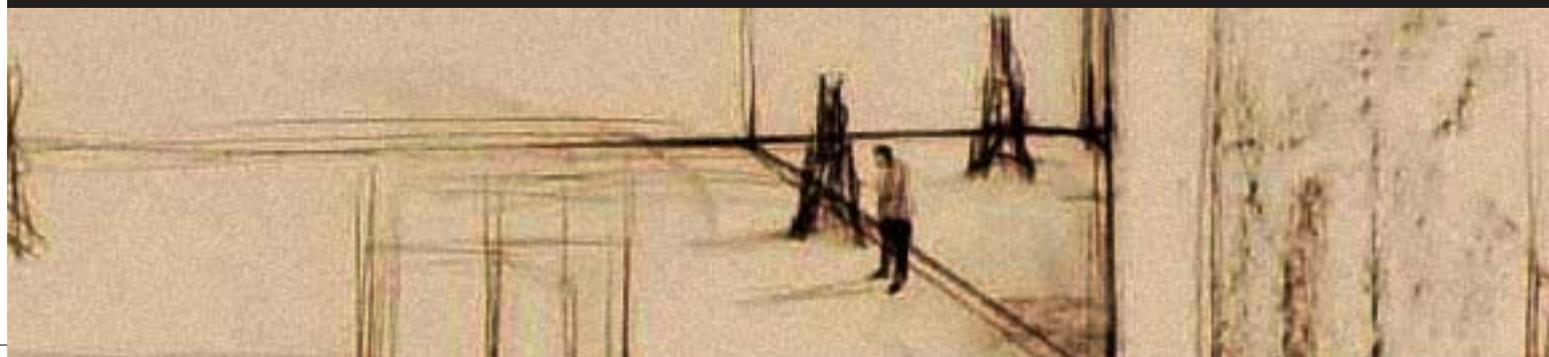
8 Kcho, "Notas y algunas Ideas Mojadas", en el Catálogo Kcho. La Columna infinita, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, febrero 2000.

9 Nikolai Punin, "Pamyatnik tretogo internatsionala", Petrogrado, 1920; citado por John Milner, Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde, Yale University Press, New Haven and London, 1984.

fruto explosivo de obras como **Siempre fue verde**, **Paisaje cubano** y **Mi jaula**, (estas dos últimas, Colección del Museo Nacional). Fue una exposición reveladora de una creación excepcional y de alguna manera solitaria en el ambiente artístico cubano. Pero ya en esa muestra se exhibió la pieza **A los ojos de la historia**, la primera vez que aparece una relación del artista con el proyecto del **Monumento a la III Internacional** de Tatlin. Kcho ha escrito recientemente que esta relación fue al principio "un punto de partida libre"<sup>8</sup>, y que, con el tiempo, este vínculo se ha hecho más sólido y complejo. Lo que es evidente de inicio, es que estamos en presencia de un artista que vuelve constantemente sobre sus ideas, que establece un diálogo progresivo, una afectividad en desarrollo con temas importantes para su creación. El actual proyecto de **La jungla** lo comprueba ampliamente. En este curioso homenaje a Lam, Kcho vuelve a servirse de las torres espirales de Tatlin.

No caben dudas sobre el magnetismo de la utopía de Tatlin a través del tiempo. El genial constructivista había pasado de sus renovadores **contrarrelieves** de 1915, hacia una obra de síntesis entre monumento, arquitectura y pintura. La torre, que debía sobrepasar la altura de la de Eiffel e implantarse sobre el río Neva en San Petersburgo, se levantaba hacia el cielo con un eje que simulaba la inclinación del eje de rotación del planeta. Contendría tres espacios geométricos realizados en cristal para diferentes funciones públicas de la III Internacional. El inferior era una forma cúbica destinada a reuniones de la legislatura y rotaría una vez al año. El del medio era una pirámide para las asambleas del ejecutivo, que rotaría una vez al mes. Y, por último, estaba una forma semiesférica con funciones de información y propaganda, que cumpliría su rotación cada veinticuatro horas. El proyecto, encargado en 1920 por el gobierno ruso, se expuso por primera vez entre noviembre y diciembre de ese mismo año en San Petersburgo y luego en Moscú.<sup>9</sup>

Tradicionalmente este monumental proyecto de Tatlin ha sido descartado por su inoperancia y bastante descalificado por la literatura especializada. Las citas que durante muchos años se hicieron sobre él tienen ese matiz de indulgencia histórica, aferrada a su imposible realización, que tanto daña su comprensión. El Monumento de Tatlin fue sólo una utopía en el sentido constructivo, por cuanto no existían tal vez los recursos tecnológicos para tal reto de ingeniería y porque era demasiado costoso para las circunstancias dramáticas en que se creó. Pero desde una perspectiva



cultural significó una realización óptima, una síntesis perfecta entre representación simbólica y exigencia social, por un lado, y entre los recursos expresivos y la intención estética por el otro. Tatlin realizó un proyecto que identificó el anhelo de mejoramiento humano y de justicia social de la Revolución de Octubre con un artefacto que se alza vertiginosamente del suelo con impronta telescópica y que parece asaltar el cielo. Un aparato de estructura metálica pero con la transparencia del cristal que albergaría una función de perfeccionamiento social. Un aparato más allá de las ingenierías y de los cálculos; un aparato celeste de purificación del mundo. Más que devenir una utopía constructiva, el **Monumento a la III Internacional** se pensó y se diseñó utópicamente.

Casi un siglo después, Kcho vuelve sobre esta supuesta utopía. Y a pesar de declararla "una idea mala desde el inicio"<sup>10</sup>, no cesa de dar vueltas sobre ella. Algo muy poderoso esconderá ese "fallo" genial.... En principio hay en Kcho una identidad con la crucial "cultura de los materiales" preconizada por Tatlin desde sus trabajos tridimensionales realizados entre 1913 y 1916, y que condicionaron la concepción de la torre posteriormente. Esta "cultura" significaba que "cada material dicta la forma que mejor expresa su carácter interno"<sup>11</sup>, lo cual derivó en ese vuelco escultórico provocado por el Constructivismo. Ese respeto por la forma que dicta la materia es también una adhesión de escultor que Kcho siente ante la significación de Tatlin. Desde otra perspectiva, **A los ojos de la historia**, en tanto torre convertida en cafetera por obra y gracia de un colador rústico de café, sigue siendo tan impracticable y fallida como el **Monumento a la III Internacional** mismo, aunque en un plano totalmente doméstico. Las versiones posteriores de esta pieza de Kcho, la del 95 de igual nombre, e incluso la cuasi versión construida para **Estructuras similares** del mismo año, hasta la bellísima obra presentada este año en la Bienal de Valencia, desprovistas en ocasiones de su corona de tela, y alejadas por tanto de su interés por darles utilidad como colador de café, nos hablan a las claras de su reutilización en un sentido estrictamente utópico. Si la graciosa anécdota de Kcho<sup>12</sup> sobre el refrigerador roto que hay que poner a funcionar de alguna otra forma como paráfrasis de la aparente inutilidad del Monumento de Tatlin fueron explicaciones plausibles en 1992 o incluso en 1995, la reiteración de este motivo en la obra posterior del artista sólo puede responder a la comprensión profunda de la torre de Tatlin como artefacto de inmensa espiritualidad, como objeto en que se ha depositado un aliento tan poderoso, que lo habilita para conseguir un objetivo de alta idealidad. De lo contrario, ¿qué garantizaría que unas humildes torres hechas de júcaro y marabú no rebasaran su

<sup>10</sup> Citado por Alma Ruiz, *Todo cambia*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997.

<sup>11</sup> Magdalena Dabrowski, "Liubov Popova: artista-constructora"; en *Liubov Popova: 1889-1924*; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

<sup>12</sup> Citado por Alma Ruiz, *Todo cambia*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997.



13 Nombre de la villa donde están asentadas, en Rumanía, un grupo importante de obras de Constantin Brancusi, fundamentalmente de su último período.

14 Kcho, "Notas y algunas Ideas Mojadas", op. cit.

15 Joseph Kosuth, "Arte y Filosofía I y II"; recopilado por Gregory Battcock en La idea como arte, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

estatus de simpleza material? ¿Cómo explicar que llegue hasta nosotros una torre "fallida" como la de Tatlin? Evidentemente las utopías aún viven. En Tîrgu Jiu<sup>13</sup> -un poco como en Atanajildo- se levanta una columna de veintinueve metros treinta y tres centímetros construida en hierro, a base de repetidas formas piramidales e influenciada por las tallas africanas: **La Columna infinita**. Su autor, el eminente Brancusi, tenía una inclinación especial por llegar a la simplicidad de las formas, a través de la captación del sentido íntimo de las cosas. El afán de Brancusi por alcanzar la esencia del vuelo, en sus veintiocho versiones de la **Pasarea Maiastra**, o sus también múltiples versiones de **La Columna infinita** en una seducción evidente por la infinitud, atraen fuertemente a Kcho en 1995, durante una visita a Nueva York. De este tema, el cubano ha realizado al menos cuatro versiones. Las suyas son columnas de las circunstancias y las emociones, monumentos construidos con elementos recogidos de lugares por donde transita, una forma de "llegar a la repetición infinita de un concepto: un sentimiento como la soledad, la culpabilidad, una función, o una energía"<sup>14</sup>. Sus columnas poseen, además, una cierta dimensión temporal: al estar realizadas con objetos caros al artista como barcos, maderas, etc., pero también por objetos tomados de las ciudades donde despliega sus obras, las columnas de Kcho son testigos de desplazamientos espacio-temporales que conforman su experiencia de vida y de creador.

Hay una escultura de Kcho -y también algunos dibujos- hecha a la manera de un móvil de Calder. Entrenado en ingeniería mecánica, el artista norteamericano había llevado el movimiento implícito en las obras de Brancusi hacia un movimiento real, producido por fuerzas naturales, a través de formas sensibles capaces de captar los impulsos del aire. En el "móvil" de Kcho, los objetos amarrados humildemente como contrapeso son un remo, una piedra, una propela, ramas... El artista se recrea en el equilibrio, quiere tantear esa habilidad del maestro y traerla hacia sí, impregnarla con sus objetos diarios del arte, trabajar con las relaciones de peso y contrapeso, que tan importantes son para sus mismas columnas, armadas intrépidamente, desafiando la gravedad, sin pegamentos ni tornillos.

No se trata por tanto de ortodoxas maniobras postmodernas, de pastiches con citas culturales del pasado. Kcho es un escultor íntimamente vinculado con problemas fundamentales que han obsesionado a la tradición moderna y contemporánea del arte tridimensional. Si como dice Joseph Kosuth, "el arte vive influyendo en otro arte y no como residuo físico de las ideas de un artista"<sup>15</sup> entonces la escultura vive en la obra de Kcho.



## LA JUNGLA

La primera vez que Kcho prefiguró su **Jungla** fue en un dibujo que realizara en Palma de Mallorca, en este mismo año, mientras preparaba una muestra en España. El pequeño boceto ya lo contenía prácticamente todo desde el inicio: una cantidad grande de sus recurrentes torres tatlinianas, hechas de ramas de madera, y gente deambulando entre ellas. Una manera de componer un torbellino de humanos y objetos, de gente y naturaleza, representada en la madera de las torres, para que formaran una impresión compacta de monte. Un lugar de mezcla real, de interacción espacial y sensorial. La gente puede ver el júcaro y el marabú, apreciar sus olores, observar de cerca cómo se curvan las ramas, cómo se amarran unas con otras, y sentirse, de alguna manera, parte de esa naturaleza que reverbera en el monte cubano. Pero también acercarse, metafóricamente, al mundo Lam, a composiciones en que se verifica la paradigmática fusión entre hombre y naturaleza en piezas clave como las comprendidas en el ciclo de **La Jungla** -realizadas en La Habana entre 1942 y 1944-, **Huracán** (Colección Museo Nacional) y otras del mismo período. En los dibujos, que Kcho ha querido distanciar de la instalación escultórica, su uso particular del carboncillo, de las ceras sepias, y en general de los tonos sombríos, pudieran recordarnos los enigmáticos y sobrecogedores papeles kraft de Lam en su serie **Canaima** de 1947, en particular **Canaima IV**, de la Colección Museo Nacional. Sin embargo, más que una referencia artística concreta a la famosa **Jungla** de Wifredo Lam, la obra homenaje de Kcho es una proclamación de su identificación personal con la estrategia cultural del maestro cubano.

Lam abrió un camino crucial para el arte contemporáneo. Su famosa frase de que su pintura es un acto de descolonización<sup>16</sup>, está relacionada con el hecho de que logró subvertir la mirada del movimiento Moderno e impregnarla con nuevos contenidos. La cultura afrocubana se convierte, con su obra, no en una referencia exótica y formal para las apetencias vanguardistas, sino en un sujeto cultural de primer orden, en un portador de sentido, susceptible de ser representado con los recursos expresivos de la Modernidad. Hacer los caminos de la Modernidad desde las complejidades de las culturas dominadas resultó ser su gran legado. Lam realmente descoloniza la visión de la vanguardia Occidental y por ese camino un mundo cultural nuevo se asoma. Su pintura fue, como él mismo deseaba, un verdadero caballo de Troya en medio de la cultura de Occidente<sup>17</sup>, que sacó a circulación los hasta entonces desconocidos complejos culturales de nuestro continente y, por extensión, de todas las culturas subalternas.

En el contexto cubano la herencia lamiana ha estado latente, si no en seguidores o escuelas artísticas, sí en su modo de operar con la cultura. Los jóvenes creadores de **Volumen Uno**<sup>18</sup>, entre 1979 y 1981, se mostraban muy inclinados hacia la poética

**16** Entrevista de Gerardo Mosquera a Wifredo Lam aparecida originalmente en la Revista Bohemia, no. 25, La Habana, 20 de junio de 1980. La frase textual dicha por Lam es la siguiente: "Mi pintura es un acto de descolonización, no física, pero sí mental"

**17** Max Paul Fouchet, Wifredo Lam, Colección Les grads maitres de l'art contemporain, Albin Michel, Paris, 1984.

**18** Volumen Uno es el nombre de un conjunto de artistas cubanos que se reunieron para exponer juntos entre 1978 y 1981 aproximadamente, y que renovaron el contexto artístico y cultural del momento. Entre ellos se encontraban José Bedía, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, Leandro Soto, Rogelio López Marín, Tomás Sánchez y Gustavo Pérez Monzón.



19 Kcho, "Notas y algunas Ideas Mojadas", op. cit.

20 Todas estas piezas forman parte de la Colección del Museo Nacional, La Habana.

21 Achile Bonito Oliva, "Odisee dell'Arte", Museo Revoltella, Trieste, 2001.

22 Gerardo Mosquera, No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

del maestro; y particularmente puede decirse que las trayectorias de José Bedia y Juan Francisco Elso están muy vinculadas a este legado. Especialmente Bedia, que trabajando con las fuentes directas de las culturas africana, indoamericana y todo tipo de cultura "primitiva", ha podido acceder en parte a la envergadura de su creación gracias al significado estratégico que significó Lam. Con su **Jungla** personal, Kcho hace una reafirmación del signo cultural de Lam.

Además de ser un homenaje, en esta instalación Kcho reflexiona sobre su propia obra en la encrucijada de los caminos del arte actual, bajo la impronta del legado de Lam. Kcho es un creador que piensa que ser un artista cubano tiene que ver con la toma en cuenta de la insularidad<sup>19</sup>. Es curioso que en momentos en que el discurso de la identidad ha sufrido un desgaste notable en el ámbito del pensamiento mundial, incluida Cuba, Kcho, desde su amplio desenvolvimiento internacional, reivindique un tópico identitario de tal arraigo.

En el arte cubano de los últimos diez años este tema ha sido recurrente. Obras de Tonel como Mundo soñado, de Abel Barroso (**Teoría del tránsito del arte cubano**), de Sandra Ramos (**La maldita circunstancia del agua por todas partes**), o de Tania Bruguera (**Estadística**), así lo atestiguan<sup>20</sup>. Todas ellas tienen en común el acto de proponer una valoración individual y actual sobre las problemáticas de la nacionalidad. Tal vez Kcho, dentro de este ámbito, ha insistido más que ninguno de sus contemporáneos sobre el asunto. Y, sobre todo, su indagación se percibe dotada de un matiz mucho más solidario, menos amargo, menos suspicaz, y más afirmativo que la de sus coetáneos. Lo que no excluye, obviamente, que su reflexión sea ambigua o muchas veces inquisitiva. Lo que sucede es que, sacadas las cuentas finales, Kcho está amarrado a sus islas en un acto de poética, de estrategia artística y de conciencia.

De alguna manera Kcho está decidiendo, con su **Jungla**, el camino a tomar ante las nuevas encrucijadas en que lo colocan las prácticas artísticas contemporáneas. Si como dice Bonito Oliva una especie de identidad móvil se produce hoy en día avalado por el nomadismo cultural y el eclecticismo estilístico, y el arte se convierte en una suerte de odisea que rescata la memoria individual y colectiva en oposición a la homogeneización de los medios masivos de comunicación<sup>21</sup>, entonces Kcho es un artista errante. Puede, evidentemente, hacer una columna infinita con los kayak de los pobladores autóctonos de Canadá, o un embarcadero con botellas recolectadas en Corea del Sur.

Hacer una gran instalación con las torres que simbolizan la gran Utopía de Octubre, dedicárselas al maestro cubano que abrió el camino para "descolonizar" el Modernismo, y construirlas con gajos de júcaro y marabú de su monte natal, indican una elección artística concreta y también una estrategia. Como bien ha explicado Gerardo Mosquera<sup>22</sup>, los mejores artistas latinoamericanos se están caracterizando "por

trabajar con identidades que se manifiestan más por los rasgos de una práctica artística que por la pulsión de elementos identitarios tomados del folclor, la religión, el ambiente físico o la historia. [...] Una identidad que tiene que ver más con la manera de hacer los textos que con la de representar los contextos". La forma que Kcho tiene de asumir los tópicos de identidad, está pues en la construcción misma de su obra: en su manera de asumir la utopía de Tatlin, con humor e identificación a la vez; en la adhesión emotivamente manifiesta al mundo abierto por Lam; en la connotación que tiene la elección de los materiales y la forma en que les saca partido; en esa clase de nomadismo criollo que profesa, más parecido a un andarín Carvajal con estatus internacional.

Esta nueva Jungla que Kcho ha querido regalarse como un lujo y que con él compartimos, pudiera implícitamente resolver la utopía del Monumento a la III Internacional que Tatlin no alcanzara a hacer. Algo nos dice que el joven cubano le ha dado una solución cultural a tan complicado problema de construcción. Con rápida operación conceptual ha convertido un asunto de alta ingeniería en unos atados de ramas campesinas, convirtiendo el conjunto en un monte muy especial, en una jungla de la sobrevivencia que se ofrenda al artista clave de nuestra contemporaneidad. Una salutación a la forma en que Lam decidió, en su momento, apostar por un camino propio que representaba una visión del mundo preterida, ampliando con ello los derroteros de la Modernidad, de una Modernidad que ya nunca más prescindiría de nosotros. Al reafirmar este signo cultural, desde coordenadas artísticas nuevas, Kcho apuesta también por un mundo nuevo para el arte. Un gesto que trae a la memoria la prodigiosa inversión del mapa de América Latina de Torres García indicando que nuestro Norte es el Sur, o la maravillosa Cruz del Sur de Cildo Meireles. Kcho, el artista internacional conocido por sus famosos barcos, asociado siempre con la migración, nos tira de la manga y nos indica otros sitios hacia donde mirar, no vaya a ser que, navegando en la cubierta de popa por el Golfo de Batabanó hacia el río Las Casas encontremos un camino.

Atanajildo, Gerona, La Habana  
Octubre 2001

Los Peligros del olvido. 2002  
*Instalación*





### Alexis Leyva Machado (Kcho)

Nace en Nueva Gerona, Isla de la Juventud, en 1970. Vive y trabaja en La Habana, Cuba. Estudió en la Escuela Elemental de Arte de Nueva Gerona, Isla de la Juventud (1983 - 1986) y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, La Habana (1984 - 1990).

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1986** . Kcho expone Fabelas, Centro de Artes Plásticas de la Isla de la Juventud, Cuba.
- 1990** . Paisaje Popular Cubano, Galería de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, La Habana, Cuba.
- 1991** . Paisaje Popular Cubano, Centro de Arte 23 y 12, IV Bienal de La Habana, Cuba.
- 1992** . Artista del mes, Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1993** . Kcho, dibujos y esculturas, Galería Plaza Vieja, Fondo Cubano de Bienes Culturales, La Habana, Cuba.  
. Dentro de la Patria, Galería de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México.
- 1994** . Buscando el Parecido, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- 1995** . Kcho, Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca, España.  
. No juego, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba.  
. El camino de la nostalgia, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba.  
. Tabla de salvación, Galería Espacio Abierto, La Habana, Cuba.
- 1996** . Kcho, Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, Estados Unidos.  
. Kcho, Studio Guenzani, Milán, Italia.  
. Para olvidar, "Les Cent Jours d'Art Contemporain de Montréal", Centro Internacional de Arte Contemporáneo de Montreal, Canadá.
- 1997** . Todo cambia, Museo de Arte Contemporáneo, Los Angeles, California, Estados Unidos.  
. Speaking of the Obvious Was Never a Pleasure for Us (Hablar de lo evidente nunca fue para nosotros un placer), the Israel Museum, Billy Rose Pavilion, Jerusalem.  
. Kcho, Regen Projects, Los Angeles, California, Estados Unidos.
- 1998** . Archipiélago de mi pensamiento, Serie Americana, I Kcho, Galerie Nationale du Jeu De Paume, París, Francia, catálogo Studio Guenzani, Milán, Italia.  
. Largo Viaje, Galería GAN, Tokyo, Japón.

- 
- 1999** . C.C.C., Tours, Francia.
- 
- 2000** . No me agradezcan el silencio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.  
. La columna infinita, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.  
. Klendario, Galería Joan Guaita Art, Palma de Mallorca, España.  
. Kcho, Galería André Viana, Oporto, Portugal.  
. Para olvidar, Convento de San Francisco de Asís, VII Bienal de La Habana, Cuba.  
. Kcho. Dibujos. Galería Barbara Gladstone, Nueva York, Estados Unidos.  
. Instalaciones, Tel Aviv, Israel.
- 
- 2001** . Para Olvidar, Galería Shiseido, Tokyo, Japón.  
. Kcho. Dibujos. Galería 106, Austin, Texas, Estados Unidos.  
. En el mar no hay nada escrito. Galería Fundación Havana Club, La Habana, Cuba.  
. 25 piedras. Exposición de litografías, Encuentro del Grabado, 2001, Taller Experimental de Gráfica de La Habana, Cuba.  
. El dibujo es el soporte de la idea. Galería Pequeño Espacio, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, Cuba.  
. Kcho, Galería Joan Guaita Art, Palma de Mallorca, España.  
. En el mar no hay nada escrito. Dibujos y litografías. Galería Martha Machado, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.  
. La Jungla. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 
- 2002** . La Jungla. Galería Cívica de Arte Moderna y Contemporánea, Turín, Italia.  
. El Huracán. Museo de la Escultura, Sao Paulo, Brasil.  
. Kcho, el hijo de Martha. Memorial "José Martí", La Habana, Cuba.  
. Una piedra en mi camino. Museo Nacional de la Estampa, México D.F.  
. Los peligros del olvido. Galería Gabriela Mistral, Santiago Chile.
- 

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 
- 1985** . I Salón de Artes Plásticas, Galería de Arte, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.
- 
- 1986** . II Salón Municipal de Artes Plásticas, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.
- 
- 1987** . Salón Playa'87, Galería de Arte Servando Cabrera Moreno, La Habana, Cuba.  
. Exposición de estudiantes de la ENAP, Galería de la Escuela Nacional de Arte, La Habana.  
. III Salón de Artes Plásticas, Galería de Arte, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.
- 
- 1988** . Expo Adokin, Casa del Joven Creador, La Habana, Cuba.  
. IV Salón de Artes Plásticas, Galería de Arte, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.
- 
- 1989** . V Salón Municipal de Artes Plásticas, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.  
. Salón de Escultura de Pequeño Formato, III Bienal de La Habana, Galería La Madriguera,  
- I Salón Juan Francisco Elso Padilla, Galería La Madriguera, La Habana, Cuba.

- . Salón de Escultura de Pequeño Formato, III Bienal de La Habana, Galería La Madriguera, La Habana, Cuba.
- . I Salón Juan Francisco Elso Padilla, Galería La Madriguera, La Habana, Cuba.
- . II Salón Nacional de Pequeño Formato, Galería de Arte Universal, Camagüey, Cuba.

- 
- 1990**
- . II Salón de Paisaje'90, Centro de Arte, Guantánamo, Cuba.
  - . VI Salón Municipal de Artes Plásticas, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.

- 
- 1991**
- . CODEMA, IV Bienal de La Habana, Cuba, talleres internacionales de escultura efímera.
  - . Los hijos de Guillermo Tell, Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.
  - . Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.
  - . Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba.
  - . Salón Nacional de Profesores de Escuelas de Arte, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.

- 
- 1992**
- . La década prodigiosa. Plástica cubana de los ochenta, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, México.
  - . Muestra de grabados curitibas, Curitiba, Brasil.
  - . Un marco por la tierra, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba (itinerante por América Latina hasta 1995).
  - . 1ra. Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
  - . La ronda cubana, Van Reekum Museum, Apeldoorn, Holanda.
  - . Arte cubano actual, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, Ciudad de México, México.
  - . Von dort aus: Kuba, Forum Ludwig, Aachen, Alemania.

- 
- 1993**
- . Taller internacional Art OMI, Nueva York, Estados Unidos.
  - . Cómprame y cuélgame, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba.
  - . Colección permanente, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, Ciudad de México, México.
  - . I Bienal Internacional de Grabado, Maastricht, Holanda.

- 
- 1994**
- . Cocido y crudo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, catálogo.
  - . 22 Bienal de Sao Paulo, Fundación Bienal de Sao Paulo, Brasil.
  - . Kunst und Breminig, Stadt Stolberg, Kreis Aachen, Alemania.
  - . V Bienal de La Habana (selección), Forum Ludwig, Aachen, Alemania.
  - . La otra orilla, V Bienal de La Habana, Castillo de los Tres Reyes del Morro, La Habana, Cuba.
  - . Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, Exposición de artistas cubanos invitados a la V Bienal de La Habana.

- 
- 1995**
- . Bienal Internacional de Estambul, Turquía.
  - . Campo, por Francesco Bonami, Fondazione Sandretto-Re Rebaudengo per l'Arte, Turín, Italia.

.Itinerancia a Fondazione Sandretto-Re Rebaudengo per l'Arte, Venecia, Italia.  
.Bienal Kwang-Ju, Kwang-Ju, Corea.  
.Nuestro siglo, Museum Ludwig, Colonia, Alemania.  
.Diálogos de paz, United Nations Head-quarters, Ginebra, Suiza.  
.1ra. Bienal de Johannesburgo, Sudáfrica.  
.La Habana-Sao Paulo, Casa de las culturas del mundo, Berlín, Alemania.  
.Arte nuevo de Cuba, Whitechapel Art Gallery, Londres, Gran Bretaña.

---

**1996** .Cuba Siglo XX. Modernidad y sincretismo, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España. Itinerancia a: La Caixa, Palma de Mallorca, España; Centre d'Arte Santa Mónica, Barcelona; Kunsthalle Bielefeld, Alemania.  
.Interzones, Kunstforeningen D1. Strand, Uppsala Konstmuseum, Copenhague.  
.De Rode Poort, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica.  
.Sin fronteras, Arte Latinoamericano Actual, Venezuela.  
.Arte a través de los océanos, Container 96, Copenhague, Dinamarca.  
.Inclusión-Exclusión, Reininghaus und Künstlerhaus Graz, Austria.

---

**1997** .Ningún lugar (como en casa), Walker Art Center, catálogo, Minneapolis, Estados Unidos.  
.Utopian territories. New art from Cuba. Morris and Helen Belkin Art Gallery, Universidad de Columbia Británica y Galería de Arte Contemporánea, Vancouver, Canadá.  
.TRUCE: Ecos del arte en la edad de las conclusiones infinitas, SITE Santa Fe, catálogo, Santa Fe, Estados Unidos.  
.Trash, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italia.  
.Así está la cosa: instalación y arte objeto en América Latina, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México, catálogo.  
.VI Bienal de La Habana, Castillo del Morro, La Habana, Cuba.

---

**1998** .Arco 1998, Madrid, España.  
.Objetividad: objetos internacionales de subjetividad, Centro de Arte Contemporáneo de Virginia, Virginia Beach, Estados Unidos.  
.Dak Art'98, Bienal de Arte Contemporáneo Africano, Senegal.  
.Bienal Barro de América, Caracas, Venezuela.  
.Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Universidad del Estado de Arizona, Tempe, Estados Unidos.  
.Crossings, Galería Nacional de Canadá, catálogo, Ottawa, Canadá.  
.Cada día, 11na. Bienal de Sidney, Australia, catálogo.  
.Visión global del nuevo arte de los noventa, Deste Foundation, Atenas, Grecia.  
.+Zone, Palazzo Re Rebaudengo, Guarene d'Alba, Italia.  
.La dirección de la mirada, Stadthaus Zürich, Zürich.  
.Esculturas al Castell, Castell de Capdeperas, Palma de Mallorca, España.  
.Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, Venezuela.  
.Expoarte, Guadalajara. México.

---

**1999** .Cuba, los mapas del deseo, Kunsthalle, Viena, Austria.  
.Arco 1999, Madrid, España.  
.Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Center for the Arts at Yerba Buena Gardens, San Francisco, California.

- . Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan.
- . Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Museo de Arte de Austin, Texas, Estados Unidos.
- . Dapertutto. Aperto Overall, Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
- . Kunstwelten im Dialog, Museum Ludwig, Alemania.
- . Encuentros, Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, Estados Unidos.
- . Arte contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Museo de Arte de la Universidad del Estado de Arizona, Estados Unidos.
- . La dirección de la mirada, Stadthaus Zürich, Zürich.
- . Los campos de la escultura, Campos Eliseos, París, Francia.
- . Studio Guenzani, Milán, Italia.
- . Art Miami, Palm Beach, Miami, Estados Unidos.
- . Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, Venezuela.
- . SOFA, Chicago, Estados Unidos.
- . Pictores Fictoresque III, Palma de Mallorca, España.

---

2000

- . Arco 2000, Madrid, España.
- . The gift of hope. Museo de Arte Contemporáneo de Tokyo, Japón.
- . Over the Edges, Smak, Gante, Bélgica.
- . Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Grand Rapids Art Museum, MI.
- . Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach, California, Estados Unidos.
- . Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Museo de Arte de la Universidad de California, Santa Barbara, California, Estados Unidos.
- . CODEMA '2000, La Habana, Cuba.
- . Song of the Earth - Biennials in Dialogue, Museum Fridericianum Kassel, Alemania.
- . Resistencias, Koldo Mitxelena, Donostia, San Sebastián, España.
- . Art Miami, Palm Beach, Miami, Estados Unidos.
- . Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, Venezuela.
- . Artissima, Torino, Italia.
- . Shanghai Art Fair, Shanghai, China.
- . Diálogo entre islas. VII Bienal de La Habana, Cuba.
- . Noves Edicions d'Escultura, Palma de Mallorca, España.

---

2001

- . Arco 2001, Madrid, España.
- . Exposición de Diez Grabadores Cubanos. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, España.
- . Arte Contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla de la utopía, Spencer Museum of Art, Universidad de Kansas, Estados Unidos.
- . I Bienal de Valencia, Convento del Carmen, Valencia, España.
- . Odissee dell 'Arte, Museo Revoltella, Trieste, Italia.
- . Klder (dibujo). Exposición "Casi todo, la noche y lo demás", III Bienal Identidad, Casa de la Poesía, La Habana, Cuba.
- . Art Miami, Palm Beach, Miami, Estados Unidos.
- . Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, Venezuela.
- . Suceden los espejos, Memorial José Martí, La Habana, Cuba.

- . IV Bienal del Caribe, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana.
- . Art París, Francia.
- . Art Cologne, Alemania.
- . Caleidoscopio, Teatro Nacional, La Habana, Cuba.
- . EICTV: Toma 15. Pintura cubana: ¡Acción! Hotel Nacional de Cuba.
- . Visiones de la Caridad. Museo de las Américas, San Juan, Puerto Rico.
- . Artistas del Caribe. Tent Centrum Belldende Kunst, Rotterdam, Holanda.
- . Suite Europa 2002, carpeta itinerante desarrollada por la Dirección General de la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, España.

---

**2002**

- . Arco 2002, Madrid, España.
- . Art Miami, Palm Beach, Miami, Estados Unidos.
- . Suite Europa 2002, carpeta itinerante desarrollada por la Dirección General de la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, España. La Habana, Cuba.

---

**MENCIONES Y PREMIOS (SELECCIÓN)**

Beca de la Fundación Ludwig, Forum Ludwig, Aachen, Alemania (1994); Gran Premio de la Bienal de Kwang-Ju, Corea (1995); Premio de la UNESCO para la promoción de las artes, París, Francia (1995); Residencia Atelier Calder, Saché, Francia (1999); y Premio al envío cubano a la IV Bienal del Caribe, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana (2001).

---

**COLECCIONES DONDE SE ENCUENTRAN SUS OBRAS**

- . Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- . Galería Barbara Gladstone, Nueva York, Estados Unidos.
- . MOCA, Los Angeles, California, Estados Unidos.
- . MOMA, Nueva York, Estados Unidos.
- . Universidad del Estado de Arizona, Estados Unidos.
- . Centro de Arte Walker, Minneapolis, Estados Unidos.
- . Centro Internacional de Arte Contemporáneo de Montreal, Canadá.
- . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- . Fondo ARCO, Madrid, España.
- . Fundación Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, España.
- . Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Turín, Italia.
- . Estudio Guenzani, Milán, Italia.
- . Galería Nacional de Jeu De Paume, París, Francia.
- . Estudio Calder, Tours, Francia.
- . Fundación Ludwig, Aachen, Alemania.
- . Museo Ludwig, Colonia, Alemania.
- . Museo Van Rëekum, Apeldoorn, Holanda.
- . Museo de Israel, Jerusalén, Israel.
- . Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- . Fundación Cultural Televisa, México D.F., México.
- . Galería Gan, Tokio, Japón.
- . Museo Kwang-Ju, Corea del Sur.



