

TERRITORIOS

Arturo Cuenca

EL ARTISTA COMO ESPECTADOR ACTIVO

•••

RAPHAEL RUBINSTEIN

La primera vez que vi la obra de Arturo Cuenca me vino a la memoria el cine de Michelangelo Antonioni. (También pensé en las pinturas de Gerhard Richter, a las cuales me referiré más adelante.) Me acordé concretamente de *Blow Up*, una película realizada en 1966, muy libremente inspirada en un relato de Julio Cortázar, en la que un fotógrafo de moda londinense capta accidentalmente con su cámara un asesinato. En una esquina de la imagen, en la que aparecen un hombre y una mujer besándose en un parque de la ciudad, se observa una pistola y un cadáver. En la secuencia donde la película alcanza su clímax, el fotógrafo hace una serie de ampliaciones para comprender lo que su cámara ha registrado inadvertidamente.

Relaciono esta película con un trabajo anterior de Cuenca, *Conocimiento II* (1983). En esta fotografía el artista superpone dos imágenes. La primera muestra la cabeza de una mujer vista desde atrás. Está sentada en un banco, en un parque de La Habana, observando a una figura distante. La segunda imagen, que se inserta en el espacio de la cabeza de la mujer, está tomada desde el punto de vista de ésta y nos muestra lo que está mirando. Incluso vemos sus dedos ocultando parte de la escena. Allí donde Antonioni se servía de su fotógrafo para explorar la apariencia exterior, Cuenca nos muestra tanto lo in-

terior como lo exterior. *Conocimiento II* revela una serie de propiedades presentes en toda la obra de Cuenca: la desorientación, el planteamiento y la solución de problemas filosóficos a través de la fotografía, y un estilo visual tan elegante como austero.

Conocimiento II me recuerda también el famoso *travelling* que aparece al final de otra película de Antonioni, *El pasajero* (1975), cuando la cámara cobra una autonomía inesperada y sale de la habitación (donde Jack Nicholson, el protagonista, yace en la cama) por la ventana para emprender un viaje de siete minutos por la plaza. Cuando la cámara regresa a la habitación, Nicholson ha muerto; ha sido asesinado fuera de campo. ¿Quién lo ha matado?, nos preguntamos. Pero Antonioni nos muestra de este modo algo mucho más insólito y fascinante que cualquier crimen cinematográfico: nos invita a explorar la naturaleza del cine y de la realidad.

Resulta que las similitudes que yo encontré entre la obra de un cineasta italiano de 83 años y la de un fotógrafo cubano de 40 años no eran del todo fortuitas. No es extraño descubrir esta influencia cinematográfica, pues lo que Cuenca hace, en parte, es buscar el modo de introducir el movimiento temporal en imágenes fijas. Veamos, por ejemplo, una de sus princi-



Arturo Cuenca. *Modernbund*, 1995. Kodalit y foto sobre caja de luz (2 ediciones).

pales técnicas, la manipulación del foco. En *Fire + Focus = Dead* (1995) cuenta una historia comprimida mediante la superposición de varias versiones de una misma imagen, todas ellas con un foco diferente. En *Modernbund (Modern Agony) II* (1995) la imagen de un cementerio de Nueva York sólo aparece enfocada en las letras del título (que es un juego de palabras entre *modern* y *moribund*). Una de las cosas que esta imagen sugiere es que la apariencia es engañosa, que sólo mediante diferentes visiones (de manera absolutamente literal), sólo mediante ciertos conceptos necesarios, es posible comprender la realidad.

Es importante, en este sentido, recordar que la obra de Cuenca tiene sus raíces en el arte conceptual. Al igual que los artistas conceptuales de los 60, Cuenca emplea la cámara como medio de verificar, explorar y deconstruir la realidad. Pero su fotografía llega mucho más lejos; se adentra en emociones pro-

fundas y composiciones complejas, terrenos ampliamente cerrados para el conceptualismo de los 60.

En fotografía normalmente es preciso elegir un foco único. Un elemento clave de la obra de Cuenca es su innovadora combinación de diversos focos dentro de una misma imagen. Cuenca introduce estos focos múltiples no sólo en beneficio de la historia que relata, sino también para crear movimiento (físico y mental), similar al creado por Antonioni con una cámara en movimiento.

Y es en el foco donde la obra de Cuenca nos trae a la memoria los trabajos de Gerhard Richter. Richter basaba sus composiciones gestuales, especialmente sus pinturas abstractas de finales de los 70, en imágenes desenfocadas de pequeños bocetos realizados por él mismo. (En el relativo aislamiento de la vida artística cubana de la época, Cuenca desconocía la obra de Richter). Sus técnicas fotográficas vanguardistas son tanto más



Arturo Cuenca. *Space as Focus*, 1993. Fotomontaje coloreado a mano (2 negativos).



Arturo Cuenca. *Homeless: Objective and Subjective Images*.

impresionantes cuanto que responden a una exploración esencialmente independiente.

Llevando aún más lejos las preocupaciones de Antonioni y de Richter, las imágenes de Cuenca no sólo presentan varios puntos focales, sino también varios puntos de vista. Lo importante en estas obras no es tanto lo que estas visiones muestran como la relación que entre ellas se establece. Esto se observa especialmente en *Homeless: Objective and Subjective Images*, una serie de obras en las que Cuenca combina dos imágenes: una fotografía de una persona sin hogar, tomada en las calles de Nueva York, y una fotografía tomada desde el punto de vista de esta persona, en ciertos casos tomada por el sujeto en cuestión. En trabajos anteriores las dos imágenes se combinan mediante el fotomontaje, mientras que esta secuencia se realiza con transparencias montadas sobre plexiglás. En una de las foto-

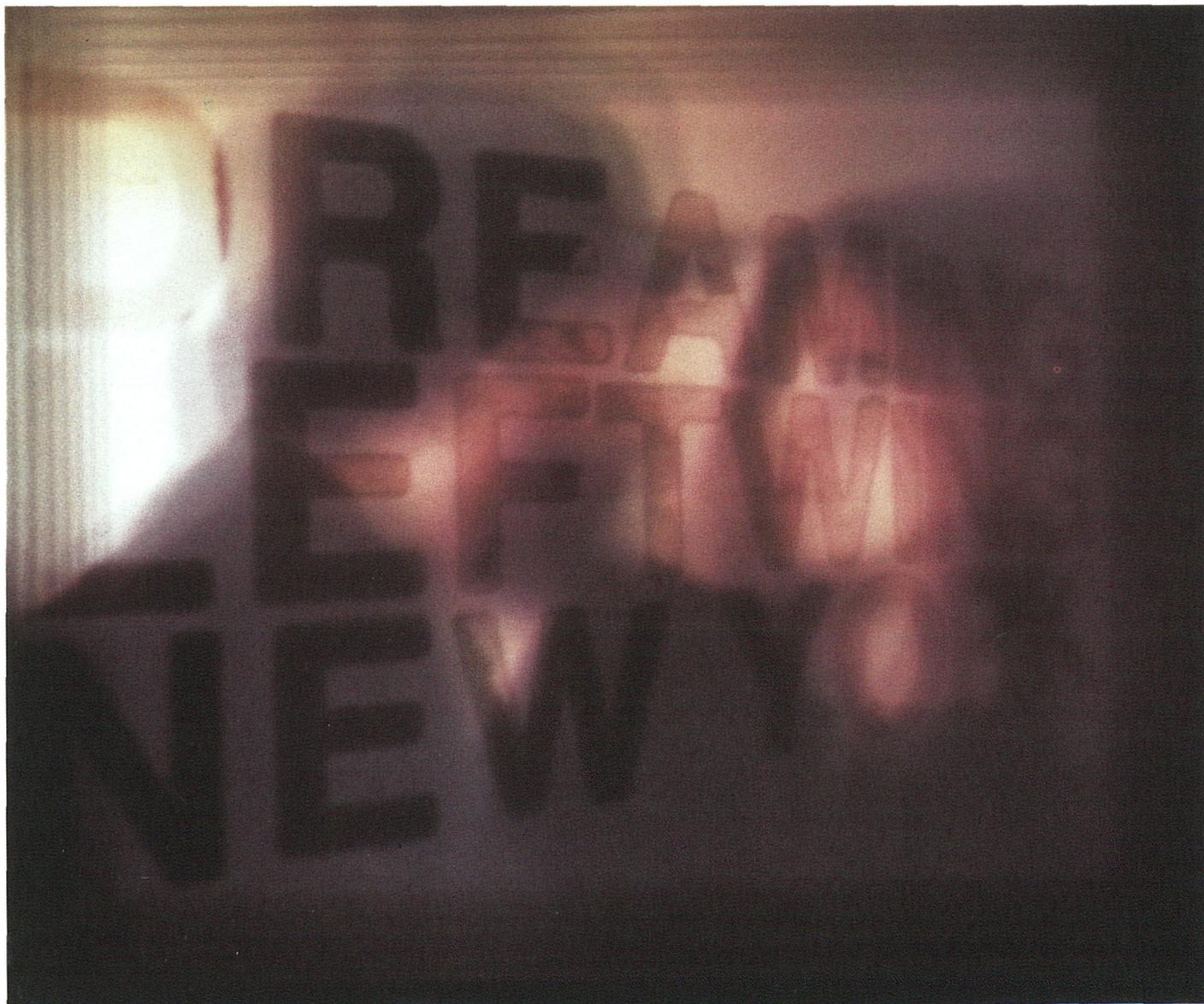
grafías vemos a una anciana que está apoyada sobre un empaque de leche, fumando un cigarrillo, y vemos al mismo tiempo la escena desde su punto de vista. El formato de la obra, dos láminas de plexiglás sencillamente apoyadas contra la pared, refuerza brillantemente la posición de la mujer de la fotografía. (En esta obra, como en la mayoría de las imágenes de Cuenca, la experiencia urbana en la ciudad de Nueva York es un factor determinante, sobre todo en el centro de la ciudad, donde Cuenca vive y trabaja y donde toma muchas de sus imágenes.)

En una escena de *Blow Up* una mujer sale corriendo detrás del fotógrafo para quitarle la película que acaba de disparar. “Déme esas fotografías. ¡No tiene derecho a fotografiar a la gente de ese modo!”, grita la mujer. Ésta es precisamente una de las cuestiones planteadas por Cuenca en sus fotografías de *Homeless*; pero en lugar de repetir el archiconocido dilema del

reportero gráfico que se pregunta “¿Debo tomar una fotografía de una atrocidad y no intervenir para evitarla?”, Cuenca aborda el problema de un modo distinto. Está convencido de que nos relacionamos con los mendigos casi como si fueran objetos y se propone darles subjetividad, humanizarlos para el espectador. Al poner la cámara en manos del sujeto, Cuenca está desafiando también al espectador. Esto es lo que en mi opinión quiere decir Cuenca cuando define el papel del artista como “espectador activo”.

La obra de Cuenca no es tanto una crítica a la fotografía como a cierta visión simplista del mundo. Sus obras son al mismo tiempo alegorías y dolorosas descripciones de la realidad:

la realidad de la experiencia, no de la imagen. En su reciente libro sobre Andy Warhol, John Yau establece una distinción entre artistas (como Warhol) preocupados por las apariencias y artistas (como por ejemplo Jasper Johns) conscientes de la duración de las cosas, y por tanto más complicados y auténticos. Cuenca, creo yo, pertenece al segundo grupo. Sus imágenes nunca son sencillas. Siempre contienen más de un punto de vista y, para entenderlas, el espectador debe primero diferenciar y luego yuxtaponer puntos de vista antagónicos. Al imponer esta tarea al espectador, la imagen cobra una dimensión temporal. Lo que nos preguntamos no es “¿Qué veo?” sino “¿Cómo veo?”



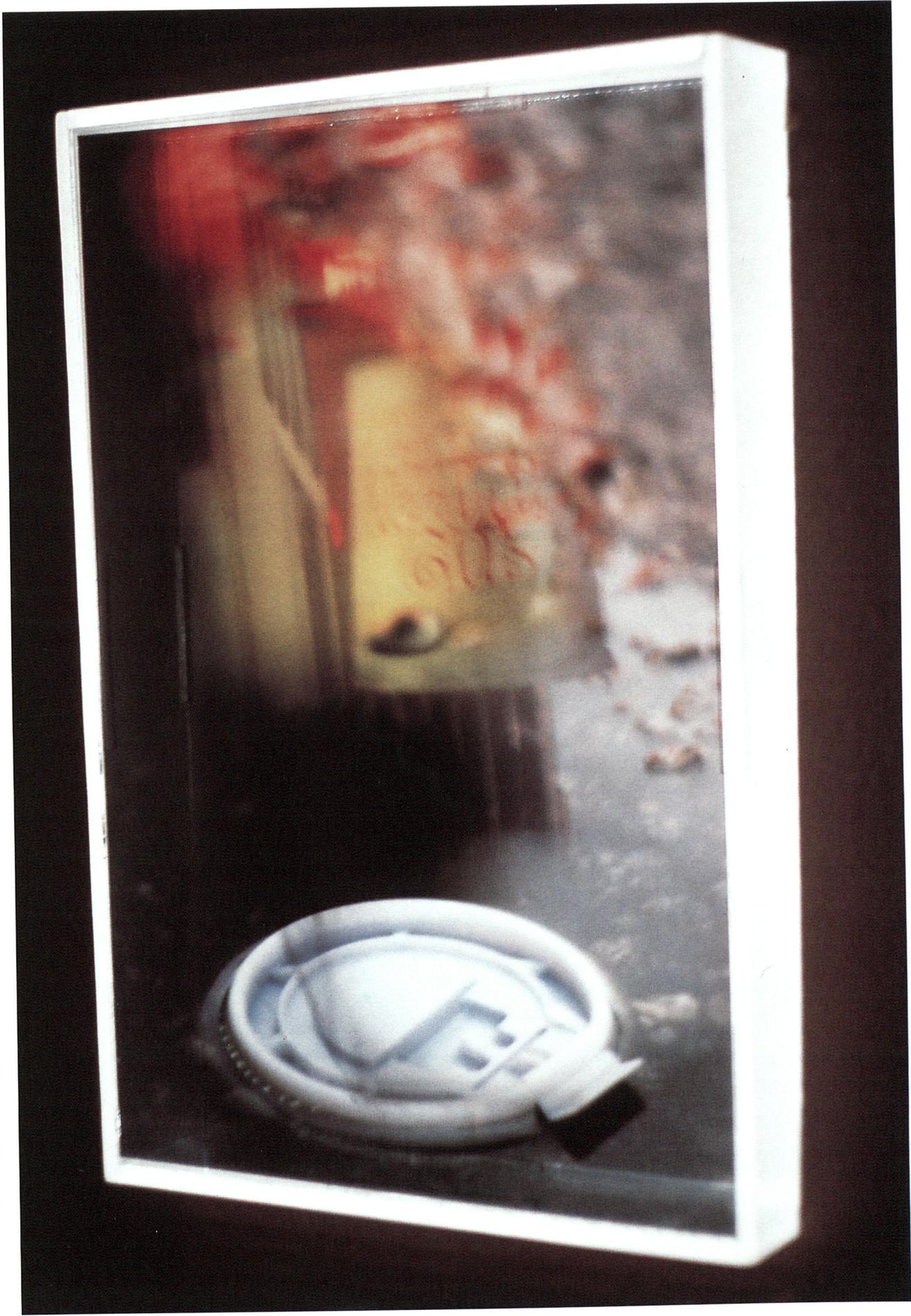
Arturo Cuenca. *Dreaming-Leftwing-New York*, 1995. Imagen generada por ordenador (8 ediciones) sobre caja de luz.



Arturo Cuenca. *Building-Grass N.Y.*, 1996. Acrílico sobre lienzo.

“El objetivo de mi trabajo es el conocimiento”, dice Cuenca. Podríamos añadir que también le interesa estudiar la adquisición del conocimiento y la ética: la ética de mirar (y la de ofrecer a otros cosas que mirar). Es precisamente su búsqueda del conocimiento (y de conocimiento sobre el conocimiento) lo que hace que este filósofo de la imagen jamás se sienta satisfecho. Cuenca transforma y amplía constantemente sus técnicas. Antes coloreaba sus fotografías a mano; hoy manipula las imágenes con un ordenador. Asimismo, ha abando-

nado el fotomontaje para usar superposiciones de hasta ocho transparencias que le permiten transmitir mensajes más complejos, como observamos en algunos de sus recientes trabajos con cajas de luz: *Dreaming-Leftwing-New York* (1995). Esta búsqueda artística se traduce en obras que nunca se conforman con lo familiar. Y sin embargo, cosa igualmente importante, Cuenca nunca elige el fácil camino de la mistificación. En la obra de Arturo Cuenca la realidad está presente en toda su terrible claridad y también en su caótica opacidad.



Arturo Cuenca. *Cap vs Cup*, 1996. Duratrans y duraclear sobre caja de luz (2 ediciones).



Arturo Cuenca. *Wire-Branch-Focus*, 1996. Duratrans y duraclear sobre caja de luz (2 ediciones).



Arturo Cuenca. *Cup vs Crowd*, 1996. Duratrans y duraclear sobre caja de luz.