

# TALA-DURA

## UN ACERCAMIENTO –DICOTÓMICO– A LA POÉTICA DE FLORENCIO GELABERT

OMAR-PASCUAL CASTILLO

### HOMBRE Y MEMORIA (El Recurso del Método, una búsqueda antropológica):

El quehacer del artista cubano Florencio Gelabert, residente desde hace más de diez años en los Estados Unidos, siendo él uno de los primeros en abrir la brecha de la diáspora migratoria de artistas jóvenes de la década de los 80 hacia otras latitudes más allá de la Isla, ha planteado –desde sus inicios– una evolución continua y para nada precipitada en lo que respecta a los fenómenos del llamado entusiasmo de contingencia al que se nos tiene acostumbrados en el Arte Cubano, de dentro y fuera de la Isla.

Venido de un ambiente artístico familiar de primera línea, hijo de uno de los más grandes escultores cubanos de la Generación de la Vanguardia Histórica: Florencio Gelabert (Padre), y co-deado con las grandes figuras de la Cultura Cubana, amigos o coetáneos de su padre; de los cuales Florencio recibió el influjo de esas conversaciones, lecturas, conocimientos y espíritus de época. Tal vez, por esta situación privilegiada de enclaustramiento filantrópico familiar o enlace de mundos generacionales, sentimos que Florencio, a pesar de estar ligado al movimiento –que tanto Boom significó para la Cultura Cubana Contemporánea– de la generación de los 80, nunca se haya sentido dentro de ninguna etiqueta grupal que lo encasille dentro de los límites de la historiografía nacional.

Posición que logró gracias a sus reivindicaciones ideo-estéticas de un marcado carácter hermético y rotundo, por lo impactante, multifacético y autónomo de sus Obras en el campo de la Escultura, la Instalación y el Dibujo (y últimamente, la Fotografía Digital y el Environment), que si bien lo acercaban a la trayectoria metodológica de corte indigenista e indudablemente de un marcado sentido-crítico-estructural, antes recorrida por artistas de la talla de Juan Francisco Elso Padilla, José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey, lo alejaban de los mismos por el hecho de que Florencio indagaba en la investigación estética que el Arte experimenta como Aparato de Significar que lo erigían como elemento dinamizador de la Restauración de la Memoria Histórico-Social, vinculado a construcciones visuales menos grandilocuentes que las de los artistas mencionados (acostumbrados a oscilar entre las

### MAN AND MEMORY (The Recourse of the Method, an anthropological search):

Florencio Gelabert, a Cuban artist who has been living in the United States for the last 10 years, was one of the first to open the gap in the migratory diaspora of the young artists of the eighties towards places beyond the island. From the outset, his activity consisted of a continuous, deliberate evolution as regards the phenomena of what is known as *contingent enthusiasm*, so commonly found in Cuban Art, both on the island and further afield.

Gelabert was born into a select artistic family atmosphere. The son of one of the greatest Cuban sculptors of the Historical Avant-Garde Generation, also called Florencio Gelabert, he rubbed shoulders with the leading figures of Cuban culture, friends or contemporaries of his father. Naturally, Florencio (son) drank in their conversations, interpretations and knowledge and learned of the spirits of the period. Perhaps because of this privileged situation – a kind of philanthropic domestic cloister or a point of inter-generational connection – we feel that, despite being linked to the movement of the Eighties Generation, of such great relevance for contemporary Cuban culture, Florencio has never seen himself as belonging to a group label that might classify him within the limits of national historiography.

He achieved this position thanks to his ideo-aesthetic claims of a marked hermetic, categorical nature; the stunning, multi-faceted and independent character of his works in the field of sculpture, the installation and drawing (and, more recently, digital photography and the environment). While these elements drew him closer to a methodological career on *indigenista* lines, with an unquestionable critical-structural sense – a path followed earlier by artists of the calibre of Juan Francisco Elso Padilla, José Bedia and Ricardo Rodríguez Brey – they also pulled him away. For Florencio delved in the aesthetic research to which art was subjected as an Apparatus of Meaning, whereby it became a galvanising factor in the Restoration of the Historical-Social Memory. He was linked to visual constructions less grandiloquent than those produced by the artists mentioned above, who were used to drifting amid the waters of a magnanimous Arte Povera-



*Hacha*, 2002. Foto digital | Digital photograph.





Corona, 2002. Foto digital | Digital photograph.

aguas de un Arte Povera Instalacionista y magnánime), y mucho más centradas en las posibilidades expresivas que el Objeto Escultórico facilita como constructo signíco de una evidente intencionalidad reduccionista. Y en cuanto a lo conceptual, menos cercano a las pretensiones espiritualistas o chamanísticas (netamente beuysianas de los autores mencionados), y quizás más próximo a la mirada historicista de Hans Haacker.

Estatus que Gelabert alcanza por la depuración de las confluencias epistemológicas que se generan entre un discurso de una perfilada orientación antropológica-etnográfica y las inquietudes comunicacionales –puramente constitutivas– que la referencia simbólica del Objeto (y sus materiales) implica para el Concepto de Arte Actual; logrando, de este modo, establecerse en el panorama internacional como uno de los escultores más prolíficos y sólidos de la atmósfera joven latinoamericana de finales de los años 80 e inicios de los 90.

Por lo que se convierte en un artista que traza su trabajo en una línea de creación que combinaba una cerrada construcción visual, que en ocasiones se acercaba al más meticuloso simbolismo de los materiales e íconos, con un relato conceptual que nos

cum-installation current. Moreover, these visual constructions centred far more on the expressive possibilities afforded by the Sculptural Object as a symbolical construct of clear reductionist intention. And, in terms of the conceptual, he was further away from spiritualist or shamanistic aspirations (the domain of Beuys and the artists I have just mentioned) and perhaps nearer to the historicist approach of Hans Haacker.

Gelabert reaches this status through the purification of the epistemological confluences arising between a well-prepared anthropological-ethnographic orientation and the communicational, purely constitutive concerns entailed in the symbolic reference of the Object (and its materials) for the concept of art today. He thus succeeds in joining the international scene as one of the most prolific and solid sculptors of the young Latin American ambit of the late eighties and early nineties.

As a result, he became an artist who focussed his work on a line of creation combining a closed visual construction, which at times bordered on the most meticulous symbolism of materials and icons, with a conceptual narration immersing us, in the arrangement of each piece, in a spiritual archaeology that



vertía en cada despliegue de sus piezas una arqueología espiritual que narratologizaba sus herencias culturales, desde una reflexión radicalmente post-colonial. Como un reino de disidencia metafórica. Un grito susurrante. Un aullido sordo, que en su sugestión nos descolocaba los órdenes y reglas de la oratoria internacional en torno a sus temas abordados.

Cuando hablamos de esa redondez de su estética, pensamos en obras como sus *Funciones* (1996), esos objetos-guadañas que bien podrían esgrimirse como relicarios incidentales del dolor, en los cuales la muerte está presente como doble realidad de la existencia, en sus *Maderas atormentadas* (1992-1993), en las que la presencia americanista de la relación madera-fuego-piedra-y-metal eran el resultado de un atormentamiento de la madera por la mano de hombre (El Hacedor), simbología y rejuego del artista donde el paralelismo: *Tortura* y *Juego* terminaban en un reducto memorístico que del tiempo hacían un TROPO, o en piezas como *Lógica Existencial*, ese magno Barco-Sarcófago del Balsero Cubano, realizado en metal (o sea: siempre hundible, nunca flotable) que de la Isla huía en ese interminable peregrinar de migraciones Cuba-Miami, que, desde 1959, parece nunca acabar.

Obras en las que desarrolló su Concepto de ANTROPOMETRÍA: todo en función de la medida (léase: tamaño o peso) de su Cuerpo, en el que plateaba como hipótesis que uno (y el Arte, por ende, que de ese Uno emana) es el resultado de la medida de las cosas desde su propia existencia corporal simbolizada en la memoria contenida en los objetos con los que convivimos. En derroche de delirio de discursividad identitaria que pugna con la razón barroquizante de los ideales de un Severo Sarduy, y su estética del reciclaje identitario de lo unitivo, siempre personalizado a partir de la experiencia del YO.

#### HOMBRE Y NATURALEZA (Crítica a la Razón Pura, otro sendero):

Con una labor artística que ha venido procesando cambios graduales “sobre todo conceptuales” en los últimos 10 años y que



*The Meaning of Relationship*, 1998. Instalación, medidas variables | Installation, variable dimensions.

constituted a narrative of his cultural heritage from the standpoint of a radically post-colonial reflection. Like a reign of metaphorical dissidence. A whispering scream. A muffled howl which, in its suggestion, disarranged the orders and rules of international oratory around the themes addressed.

When we speak of the solidness of his aesthetic, we are thinking of works like his *Funciones* (1996), those scythe-objects which might well be brandished as incidental relics of pain, where death is present as a twofold reality of existence. We are thinking of his *Maderas atormentadas* (1992-1993), where the Americanist presence of the wood-fire-stone-metal relationship was the result of wood being tormented by the hand of man (The Maker); symbology and revelling on the part of the artist, where the parallelism, *torture and play*, derived in a mnemonic stronghold, making time into a TROPO. We are thinking of pieces like *Lógica existencial*, the great boat-sarcophagus built in metal (that is, it can always sink but it will never float) of the Cuban ferryman who fled from the island in that unceasing procession of migrations from Cuba to Miami, occurring, seemingly without end, since 1959.

Works in which he developed his Concept of ANTHROPOMETRY: everything in accordance with the measurement (i.e., size or weight) of his body, where he posed the hypothesis that one (and, therefore, art, in that it emanates from that “one”) is the result of the measurement of things since his own bodily existence, symbolised in the memory contained in the objects surrounding us. The outburst of identity-specific discourse which battles with the baroque-style reasoning of the ideals of a Severo Sarduy, and his aesthetic of identity-specific recycling of the oneness, always personalised from the experience of SELF.

#### MAN AND NATURE (Criticism of pure reason, another path):

With an artistic enterprise which has been undergoing gradual changes, “above all, conceptual”, over the last 10 years, tending



*Paraíso*, 2001. Técnica mixta, dimensiones variables | Mixed media, variable dimensions.



tienden a hacernos entender su Obra dentro de una concepción dicotómica, en la que hilvana esas ya renombradas reflexiones antropológicas de tipo etnográfico-historicista, con lo que en el transcurso de los últimos 3 ó 5 años este artista ha traspasado en sus Enclaves del Pensar hacia otras preocupaciones antropológicas “esta vez” de tipo ecologistas, quizás... de una fuerte filiación orientalista, que más que afincarlo a un territorio histórico circunstancial, lo universaliza.

Si anteriormente la producción del Florencio Gelabert denotaba estar ceñida por ciertas reminiscencias foucauleanas que se cuestionaban las Microrrelaciones de Poder que establece el Orden Mundial Occidental ante las herencias culturales de los pueblos colonizados, (específicamente el Pueblo Americano) y las tomas de posición ante las actitudes sociales que la Historia (o lo que de ella se reconoce como un territorio del ejercicio de la razón) se impone como Discurso del Poder; en la actualidad sus elaboraciones simbólicas han sufrido un giro de tuerca en torno al discurso, cuando se planteó abandonar el camino circunscrito a la realidad histórica de las Américas y a sus procesos de coloni-



Retablo II, 1996. Madera y acero | Wood and steel,  
20,3 x 10,15 x 7,62 cm.

to make us understand his Work within a dichotomic conception into which he weaves those now renowned anthropological reflections of an ethnographic-historicist nature. Thus, in the course of the last three or five years, in his Enclaves of Thought, this artist has shifted towards other anthropological concerns, “this time” of an ecological kind; perhaps with a strong Orientalist association by which he is universalised rather than established in a circumstantial, historical territory.

If in the past Florencio Gelabert’s production appeared to be limited by certain Foucault-style reminiscences questioning the Micro-relationships of Power established by the Western World Order vis-à-vis the cultural heritage of colonised peoples (specifically the American people) and the stances regarding the social attitudes which history (or what is recognised, within its scope, as a territory for the exercise of reason) imposes as a Discourse of Power; then, in the present day, its symbolic developments have been tightened round the discourse: when he considered the idea of abandoning the path restricted to the historical reality of the Americas and its processes of political and cultural colonisation and decolonisation so as to shift the axis of his narrative towards a problem of a more universal nature, steering that narrative, which spoke of the primitive-spiritual “inasmuch as it showed us the essence of our cultural ancestry and its disappearance just the way it was”, towards a sequence of questions which now speak of the primitive in the light of the relationship established by Man, not with his Memory but with his Habitat; i.e., Mother Nature.

In another search for the primary reasons of the human condition, the task explored by the work commenced with *La canción del bosque* (and its derivations) opens up to us another dimension of the human-ancestral insofar as it poses a new reading of the survival of rituals, customs, artifices and human errors established in the nexus of that historical relationship between Man and the Natural Environment.

Works which stand before us like solemn altars to our most savage spirituality in communication with the Natural States of the Soul. This vision is closely linked to the shamanist teachings of Master Beuys (and the mystical-social nature of his art, in this instance, through a less spectacular reinterpretation typical of the approach of Bedia, Elso and Brey, referred to above). There is, nevertheless, an aura of the Caribbean artist’s cultural miscegenation which steps beyond his insular lineage to escape to a world with no borders, beset by the uncertainty of destruction and the inevitable loss when Man observes his past, unaware of the exploitation and annihilation of the environment.

An approach which persists in disembowelling the essence of the danger stemming from the way we squander our natural wealth; a danger that clearly empathises with the tele-therapeutic harmonies proposed by the contemplative philosophies of Buddhism or Animist Pantheism of the practically extinct North American Indian; a reference which (at the same time) we might link up to his earlier research into the historical





*Espacio ocupado (Serie)*, 2001. Técnica mixta | Mixed media, 101,6 x 50,8 cm.

zación y descolonización política y cultural, para mover el eje de su relato hacia una problemática de una índole más universal, al tornar aquel relato que nos hablaba de lo primigenio espiritual “en tanto que nos mostraba nuestra ancestralidad cultural y su desaparición tal cual” hacia una secuencialidad de preguntas que ahora nos hablan de lo primigenio a partir de la relación que el Hombre establece ya no con su Memoria, sino con su Hábitat, o sea: con La Madre Naturaleza.

En otra búsqueda de las razones primarias de la condición humana, el quehacer que el trabajo iniciado con *La canción del bosque*, (y sus derivaciones) explora, nos abren otra latitud de lo humano ancestral en la medida que se plantea una relectura de la supervivencia de rituales, costumbres, artificios y errores humanos que se establecen en el *nexus* de esa relación histórica del Hombre con el Medio Natural.

Obras que se nos manifiestan como solemnes altares a nuestra más salvaje espiritualidad en comunión con los Estados Naturales del Alma. Es una visión muy permeada de las enseñanzas chamanísticas del Maestro Beuys (y el carácter místico-social de su Arte, esta vez desde una relectura menos espectacular, típica en la mirada Bediana o de Elso y Brey, antes mencionada),

legacy, one that, in this sort of conceptual operation, ceases to ask *why* and *by whom* to ask *what for* or ... *where to*.

Superb installations like *Meaning of relationship II* (1998), to quote just one example from this period, show us a descriptive scenario making his task into an endless field of interpretative situations, a seat of honour where altar and sepulchre stand side by side to dignify the resonance of the content of each element used in his artistic repertoire. Chopped wood, canvases drawn in charcoal and red chalk, the arrangement of the pieces of felled wood (*taladuras*) make the place into an enclave of newly-devised dimensions, a sacred place in which to violate the Violence against the Natural; an axe slicing into our castrating, viral, sick, technocratic consciousness.

#### MAN AND ART (Aesthetic theory, pragmatics):

And so, just as his discourse has varied the pitch of his intensity, breaking it down into a series of far more specific and metaphorical doses, and has evaded the analogy of the sign to ponder over more forceful tropologies, he has widened his range of effective means, using them (in the sense that Donald Kuspit





*Sacred Work*, 1996. Madera, acero, roca volcánica. Instalación. Medidas variables | Wood, steel, volcanic rock. Installation. Variable dimensions..

pero con una carga aurática que participa del mestizaje cultural de este caribeño que rebasa su estirpe insular, para escapárenos hacia un mundo sin fronteras plagado por la incertidumbre de la destrucción, y la pérdida a la que se desemboca cuando el Hombre observa su pasado inconsciente de explotación y aniquilación del medio ambiente.

Una mirada que persiste en desentrañar la esencia del peligro que genera nuestro despilfarro de las riquezas naturales, y que bien empatiza con las armonías tele-terapéuticas que proponen las filosofías contemplativas del Budismo o con el Panteísmo Animista de los casi arrasados Indígenas Norteamericanos; una referencia que (a la vez) podríamos emparentar con sus anteriores investigaciones en el legado histórico, que en este tipo de operación conceptual deja de preguntarse el por qué y el por quiénes, para interrogarse los para qué, o... los hacia dónde.

Joyas instalativas como *Meanine of relationship II*, (1998) por citar sólo un ejemplo de esta etapa, nos ofertan un panorama descriptivo que hace de su quehacer un campo interminable de situaciones interpretativas, un sitial donde altar y sepulcro conviven para dignificar la resonancia de los contenidos de cada elemento empleado en su enunciado artístico. Maderas cortadas, telas dibujadas al carbón y sanguina, y el ordenamiento de las taladuradas, hacen del lugar un enclave de redimensiones, un espacio sa-

gives to the support, or Roland Barthes to the mechanisms of writing) to unfold the new reticles of his Artistic Map; bringing into his MAKING the photographic medium and the expansion afforded by the installation as a system of display montage. In so doing, he creates “with regularity” an invulnerable Theatre of Environmental Plays, simultaneously with his refusal to abandon the efficient management of expressive resources, which keep him faithful to a certain aestheticising process of raw-corroded-beauty.

In his sketched visualisations, which, in some formal aspects, remind us of the facture of Richard Long on account of the use of materials that are rather unconventional in the world of Western Art; we are speaking of runny soil or clay pastes, charcoal, metallic oxides of aluminium, copper, bronze and iron; ground stone – anything but graphite; or perhaps he is closer to his insular context and the recent creations of an artist of the same generation such as Luis Gómez, who, like Florencio, uses natural elements in his drawings: vegetable inks, red wine, urine or any other means that enables him to produce pieces of a marked ephemeral significance, watery and ethereal; or in his photographic compositions with *Cutting Instruments* (scissors, saws, axes, nails, penknives, sickles, knives and so on), felled forests, mown lawns and pieces of broken wood. In all this, it is as if the artist were warning us – in this instance, in an



grado para violentar la Violencia contra Lo Natural, un hachazo en nuestra conciencia castrante, viral, enfermiza, tecnocrática.

### HOMBRE Y ARTE (Teoría Estética, la pragmática):

Y así, igual que su discursividad ha variado su registro de intensidad para dosificarse en una serie de lirificaciones críticas mucho más puntuales y metafóricas, y ha evadido el analogismo del signo para discurrir sobre las tropologizaciones más contundentes; ha ampliado el abanico de medios útiles los cuales pone en uso (en ese sentido que le da Donald Kuspit al soporte, o Roland Barthes a los mecanismos de la escritura) para desplegar las nuevas retículas de su Mapa Artístico, incorporando a su HACER el medio fotográfico y la expansión instalativa como sistema de montaje expositivo, en los que crea “con regularidad” un imbatible Teatro de Representaciones Ambientales, a la par, de su no renuncia a la economización de recursos expresivos que lo mantiene fiel a una cierta estetización de la cruda-belleza-corroída.

Tal como si desde sus visualizaciones dibujísticas –que en algunas coyunturas formales nos recuerdan las facturaciones de un Richard Long, por el empleo de materiales poco convencionales en el mundo del Arte occidental como son las aguadas de tierra o barro, carbón vegetal, óxidos metálicos de aluminio, cobre, bronce, hierro, o polvos de piedras que no son precisamente el grafito, o más cercano a su contexto insular a las recientes creaciones de un artista igual de su generación como Luis Gómez, quien al igual que Florencio utiliza elementos naturales para sus dibujos como tintas vegetales, vino tinto, orina u otro elemento cualquiera que de esta manera le permita elaborar piezas de un marcado sentido efímero, acuoso o de aspecto etéreo, o en sus composiciones fotográficas de Herramientas de Corte (tijeras, serruchos, hachas, clavos, navajas, hoces, cuchillos, etc.), bosques talados, césped cortado, o maderas rotas– el artista nos estuviera alertando –en este caso de un modo en exceso reiterativo, casi tautológico, o desde la misma instrumentación que nos hiciera el neo-pop posterior a Warhol– de la Violencia a la que estamos habituados por la imprudencia civil ante la convivencia con el Paisaje Natural.

Pues... es, en esa especie de Domesticación del Medio que nos ahueca o hiere, en la reciprocidad de sus consecuencias; donde Florencio “desde su retórica práctica” nos obliga a hacer una parada en el camino para que nos preguntemos cuánta conciencia (ecológica) tenemos de las heridas que le causan a nuestro hábitat nuestra prepotencia civilizatoria, la cual “al fin y al cabo” sólo tiende al abandono de las raíces que nos vieron nacer, en un retiro similar a otro de los exilios posibles y a la terrible sensación de pérdida que nos provoca la *Dura Tala* y El VACÍO.

Paisaje ante el cual sólo tenemos como respuesta optimista posible: la práctica de una Poética del Jardín (de las delicias... originario) de nuestro territorio más óptico, nuestro espacio más íntimo; resguardado de toda animalidad humana, blindada de todo el daño de lo social.



*Relaciones naturales*, 1998. Metal y madera | Metal and wood,  
190,5 x 91,44 x 31,75 cm

excessively reiterative, almost tautological manner, or through the same vehicle used in post-Warhol neo-pop art – of the Violence to which we have become accustomed because of the civil imprudence shown in our co-existence with the Natural Landscape.

For ... it is, in that manner of Domestication of the Environment which drains us or hurts us, in the reciprocity of consequences, where Florencio, “through his practical rhetorics”, forces us to stop for a while to ask ourselves how much (ecological) awareness we have of the wounds inflicted on our habitat by our civilising superciliousness, which, “at the end of the day”, only leads to the abandonment of the roots that witnessed our birth, in a withdrawal similar to another of the possible exiles and the terrible sensation of loss caused by the *Dura Tala* (harsh felling) and THE VACUUM.

Faced with this outlook, the only optimistic answer we have is this: the practice of a Poetics of the Garden (of delights... original), of our most existential territory, our most intimate space; sheltered from all human brutality, protected against all social harm.