

# REVISTA

# Un minimalista herético

GERARDO MOSQUERA

Florencio Gelabert Soto (La Habana, 1961) apareció de pronto, en 1982, con una pieza que constituye un hito histórico en la transformación de la escultura cubana en los nuevos tiempos: el *Homenaje a la Columna*. Esta obra es el paradigma de su primera etapa, concentrada en una poética de La Habana, epítome del eclecticismo –la “Ciudad de las Columnas” de Alejo Carpentier, la ciudad “cuyo estilo es la falta de estilo”–, y sus ruinas. Debido a la Revolución, La Habana se salvó de la especulación urbanística que transformó a las capitales latinoamericanas durante los años 60, por lo que es la única que ha conservado las tramas históricas. Ya desde antes era una ciudad con personalidad inefable, y la cuarta en importancia en América Latina en los años 30, 40 y 50. La detención de su crecimiento la ha convertido en una ciudad-museo, que exhibe la

historia completa de la urbe latinoamericana, con sus tramas coloniales, neoclásicas, eclécticas, *art deco*, modernistas... yuxtapuestas en mosaico. Las circunstancias que permitieron conservarlas así, también determinaron el abandono que ha ido sumiéndola en ruinas. Esto le añade ese encanto que toda ruina posee para quien no tiene que habitarla.

La originalidad e impacto de aquellas obras de Gelabert radican en que eran capaces de sugerir todo esto en imágenes sintéticas, concentradas, salidas de la poética del minimalismo. Las piezas evocaban la atmósfera de tanta húmeda casona del Vedado, de tanta quinta del Cerro venida a menos, de esos kilómetros de portales con sus alineamientos de columnas hechas en serie –a manera de un gigantesco “*carl andre*”–, cada una con un capitel diferente; de tanta residencia afirmando su



Florencio Gelabert. *Fusión II*, 1993. Madera y hierro.  
53,4 x 53,4 x 7,6 cm. Cortesía Frederic Snitzer Gallery,  
Coral Gables, Florida.

individualidad en volutas de cemento, de tanto hormigón disfrazado de orden clásico, la arena asomándole por las grietas, de tantos pedazos de ciudad en los escombros, con restos de decoraciones y estatuas que hoy el artista Carlos Garaicoa rescata, restaura y documenta, en un *performance* crítico del derrumbe de la ciudad, abierto simultáneamente a su fascinación. Otro aspecto significativo en Gelabert era emplear el cemento en escultura para representar al cemento en arquitectura. Columnas de hormigón moldeado metaforizadas por esculturas de hormigón moldeado, tropo indirecto de cómo la plasticidad de este material moderno sirvió a los maestros de obra para el simulacro en la urbe de una grandilocuencia escultórica del mármol y la piedra.

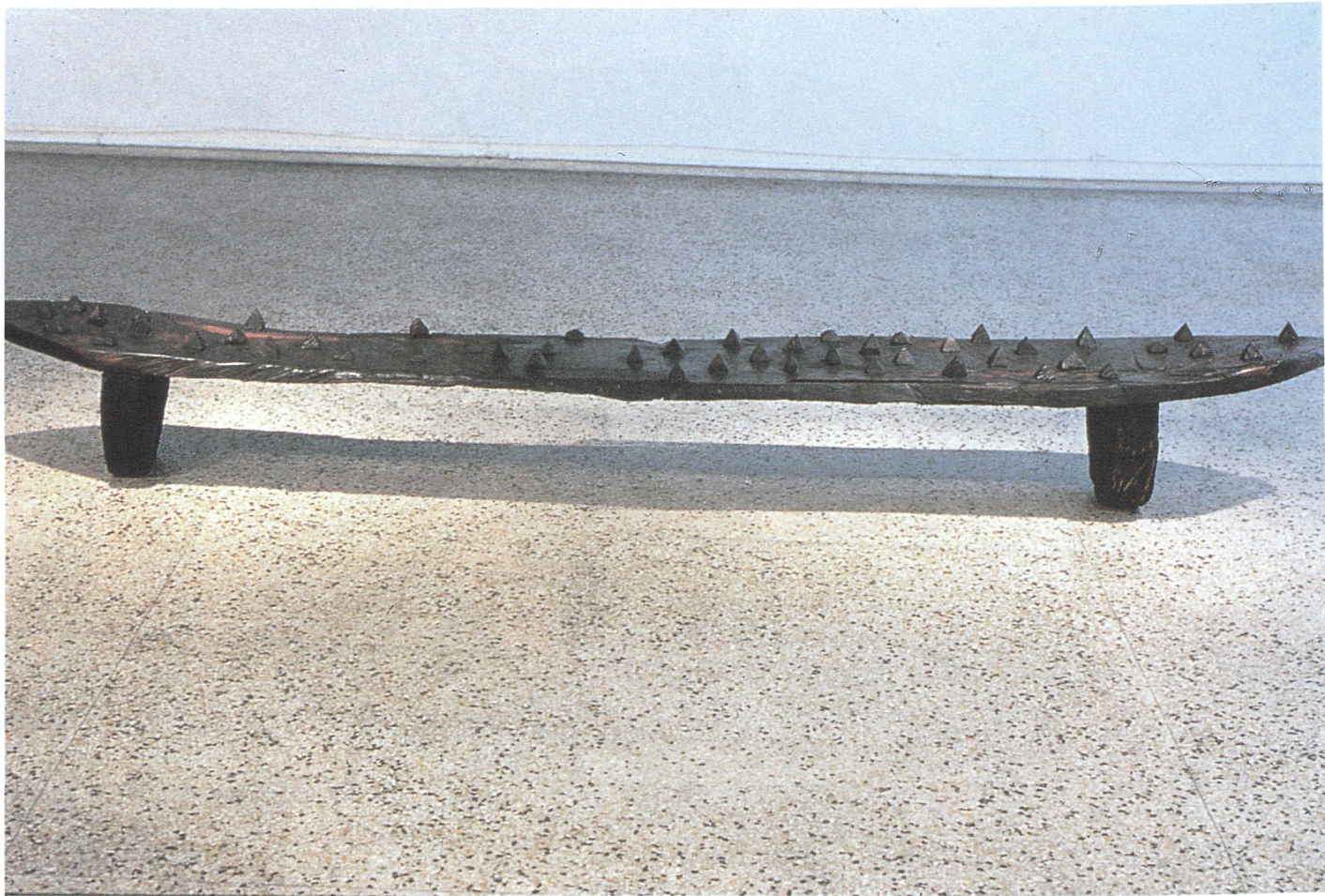
Como vemos, hay en el trabajo de Gelabert una concentración expresiva, basada en la unión de lo matérico y lo informal con lo *minimal*, que brinda la clave de sus obras de hoy. De ahí que las únicas referencias individuales podrían ser, hacia una vertiente, Chillida y Noguchi, hacia otra, el propio Andre. Tres figuras heterodoxas, fronterizas aunque no híbridas. Valerse de la metodología del minimalismo con fines líricos cons-

tituye un empleo “incorrecto” de esta tendencia. Pero semejante desembarazo herético en la apropiación del arte de los centros por parte de las periferias es una estrategia del orbe postcolonial, a la vez que uno de los procesos vitales de la cultura llamada postmoderna. Por un lado, está rompiendo con el monismo eurocéntrico hacia una pluralización multicultural que trae un enriquecimiento para todos. Por otro, desarrolla hacia costados insólitos las potencialidades de los lenguajes y metodologías internacionalizados por los centros del poder simbólico. Dentro de estos procesos rompe con normas y “autenticidades” hacia todos los campos, mezcla, amontona, asocia liberalizando y energizando la práctica cultural.

La movilidad un tanto ecléctica de Gelabert responde a este “libertinaje” artístico, muy propio de América Latina y en particular del Caribe, tierra de neologismos y heteroglosias, del *reggae* y Lezama Lima. Uno de los valores del nuevo arte cubano fue potenciar sin complejos este libre albedrío para reconverter todo lo que pudiera resultar útil a sus propios fines. Gelabert se apoderó de las estructuras constructivas, el despojamiento, y el concepto de la escultura como lugar propios del minimalismo, y sólo parcialmente de su carácter presentacional, dejando entre paréntesis su objetividad, su discurso semiótico-conceptual y su negación de la intervención artesanal del escultor. Con la ascesis propia de estos recursos abrió caminos paradójicos a una expresión subjetiva y poética “minimalizada”, como comprimida en cápsulas, y fundada en lo matérico. Tal expresión es el eje de toda su obra y ha alcanzado plena madurez en su labor de los últimos cuatro años.

Hacia el final de su etapa “arquitectónica”, a mediados de los 80, el artista se inclinó más hacia lo conceptual, de un mo-





Florencio Gelabert. *The Bed of God*. 1992. Madera policromada. 256,5 x 38 x 35,5 cm. Cortesía Frederic Snitzer Gallery, Coral Gables, Florida.

do muy coherente con su poética propia. No acentuó el costado lingüístico de la práctica *minimal*, sino que se aproximó hacia un análisis de la condición de la materia y el lugar, inspirado por Smithson, otro “raro”. Esta negociación entre lo analítico y lo matérico se desarrolló mediante relaciones, desplazamientos, transformaciones y reflejos del material y el espacio, sin abandonar la poética arquitectónica de las ruinas. La obra más feliz fue *Relación* (1984). Tras todo este inicio tan fuerte, su labor devino irregular en la segunda mitad de la década, con cierto desenfoque y tendencia al formalismo.

Gelabert fue uno de los iniciadores del éxodo intelectual cubano en la década del 90, estableciéndose en Miami en 1991.

Esta diáspora ha despertado muchas interrogantes. Una de las más frecuentes se pregunta acerca del futuro del nuevo arte en tierra extraña, dados sus vínculos tan directos con el contexto de la Isla. Otra preocupación contigua es el influjo negativo que puede tener el mercado sobre una práctica cultural que se desarrolló fuera de presiones económicas, sin hacer concesiones artísticas. Hasta ahora, en contra de las expectativas, en la mayor parte de los casos las obras se han mantenido o aún han mejorado. La posibilidad de concentrarse en el trabajo sin las mil constricciones materiales y espirituales que se sufren en la Isla, parece haber sido crucial para la mayoría de los artistas. Como ha dicho la profesora Lupe Álvarez hablando por expe-





Florencio Gelabert. *Shield of America I*, 1993. Madera y mármol. Cortesía Frederic Snitzer Gallery, Coral Gables, Florida.

riencia propia, si bien los de dentro “gozan de todas las ventajas del socialismo”, “cuando la luz falta, o el hambre te azota, cuesta bastante recordarlas”. El auge de las migraciones en todo el mundo, y sus transterritorializaciones culturales, están demoliendo muchos relatos nacionalistas centrados en los estados-nación como sedes ontológicas de la identidad.

En el caso de Gelabert, el exilio condicionó no sólo superar la desorientación que sufría su obra, sino alcanzar su máximo momento artístico. Su trabajo consigue una coherencia general, y su poética se afina en un lenguaje específico, llevando al máximo su capacidad de concentración expresiva. El interés matérico prevalece por encima del espacial y el constructivo,

interiorizando la presencia del *minimal* en calidad de estructura, fundida dentro del discurso, como condensador de la expresividad de los materiales. Ocurre una estilización, pero no en el mal sentido de la palabra, pues, por el contrario, las piezas ganan una rudeza y hasta una agresividad de gran impacto en términos visuales, físicos (en su presencia como objetos) y emotivos. Se trata en realidad de una depuración y resolución de su lenguaje. Se aprecia con claridad en piezas como los *Ma-zos* (1992 y 1993) o *Fusión* (1993).

Esta última es también un ejemplo del permanente interés del artista por el color. Desde muy temprano experimentó, precisamente, en fundir color y material en la línea de Anish



Florencio Gelabert. *En Arché*, 1992.  
Madera policromada.  
129,5 x 51 x 10 cm.  
Cortesía Frederic Snitzer Gallery,  
Coral Gables, Florida.



Florencio Gelabert.  
*Cuchillo*, 1992.  
Madera, sogá y cera.  
114 x 7.6 x 15 cm.



Kapoor, para dar una presencia física al primero, superando su condición de recubrimiento. En su etapa actual, Gelabert continúa siendo un escultor que maneja el color original de éste, o sus transformaciones mediante la combustión, la abrasión y otros expedientes que buscan activar lo cromático tanto como lo textural.

Pero su obra del exilio está determinada por un componente prácticamente nuevo: un grado mayor de simbolización, acompañado de un consecuente aumento de las referencias figurativas. Esto lo distancia también del lenguaje del *minimal*, con su abstracción constructivista. No quiere decir que el trabajo se haya vuelto figurativo en explícito. Por el contrario, uno de sus aspectos más sugerentes es la ambigüedad entre lo objetual y lo anobjetual, que es también una ambigüedad entre lo orgánico del material y lo constructivo de su transformación en un objeto. Obras como *Memorias* (1992), *Transgresión* (1994) o *Quietud* (1994) son como objetos a medias, mientras los *Estatutos de las Limitaciones* (1992) semejan fronteras de negociación entre el puro material natural y su metamorfosis en escultura. Constituyen puntos muy logrados en su estudio relacional entre la materia y sus morfologías y combinaciones.

Esta crecida de la simbolización, patente en piezas como la magnífica *La Cama de Dios* (1992) o los *Cuchillos* (1992), implica la codificación más estructurada de un discurso signifi- cante, opuesta a la expresión indirecta que ha caracterizado, en general, su trabajo. Lo ha conseguido como una evolución fructífera de su propia poética, sin conllevar cambios en la combinación ya lograda entre expresividad matérica y minimalismo. Al revés, con ella ha potenciado su expresión, disminuyendo el formalismo. Si bien alguna pieza cae en una referencia

demasiado literal, la mayoría resuelve un balance efectivo. Se destacan los *Escudos de América* (1993-1994), paradigma de una poderosa síntesis expresiva, conceptual y formal en su trabajo, donde la pulsación de los materiales genera un discurso de fuerte sugerencia simbólica. Refiere en forma muy abierta, por un lado, a la agresividad de los objetos; al ataque, la defensa, y la ambigüedad entre ambos. También al sufrimiento, y a la belleza de la destrucción (algo que estaba ya en su trabajo con las ruinas). Por otro, entabla en términos explícitos el diálogo materia-construcción que constituye el eje principal de su obra.

No todo se ha desarrollado dentro de esta inclinación simbólica. Piezas como *Sentido de la Relación* (1994) reactivan el análisis entre materia y espacio de su segunda etapa a mediados de los 80. En el caso de *En Arche* (1992) se vuelve a la repetición minimalista, por supuesto, bien heterodoxa. Esta diversidad matiza su labor, sin que quiebre la unidad de estilo alcanzada por el artista.

Su escultura comunica una condensadísima y ruda poesía de la dialéctica entre el objeto y sus materiales, o, mejor, entre el material y sus objetos –pues su búsqueda parte ante todo de la materia–, junto con una expresión simbólica abierta que alude a la agresión, la defensa y sus intercambios. Esta obra constituye además un espacio único dentro del arte cubano, signado por la personalidad de su autor más que por los procesos artísticos y culturales. A pesar de haber participado muy temprano en el movimiento de renovación de los 80, Gelabert ha permanecido fuera de sus orientaciones generales, siguiendo como un camino aparte. De igual manera, es un caso único en la trayectoria de la escultura en Cuba. Un “extraño en la escultura” y en todas partes.