

ENTREVISTA A

ALEXIS ESQUIVEL

POR | **Suset Sánchez Sánchez**

Comisaria independiente y crítica de arte
susetsanchez@yahoo.com

La pintura de historia en la perspectiva postcolonial

SUSET SÁNCHEZ SÁNCHEZ

La obra reciente del artista cubano Alexis Esquivel (La Palma, Pinar del Río, 1968), que se ha expuesto entre los años 2014 y 2015 en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, y en el Domus Artium 2002 (DA2), Salamanca, con la muestra *Memorial Garden*, retoma preocupaciones habituales en la poética del artista desde los tempranos *Retratos históricos* (1989–1997) hasta el conjunto *Criollo Remix* (2003–2008). Precisamente, con esa primera serie de retratos se dio a conocer su trabajo en España, hace casi veinte años, a través de la revista *Atlántica* y de la exposición colectiva *Los héroes de la plástica cubana* (1996), en la Sala San Antonio Abad de Las Palmas de Gran Canaria. Allí, el artista mostraba su interés en la construcción de los discursos de la Historia como relatos en los que se hace evidente el problema del racismo y las ausencias o manipulaciones del cuerpo negro en las narraciones de la Historia del Arte occidental. Esas ideas, presentes en dos exposiciones individuales que también se han podido ver en la península en fechas cercanas: *Últimas noticias del ingenio* (2010) y *Los próximos héroes* (2012), vuelven a aparecer en *Memorial Garden*, donde el artista retorna con madurez al juego con un género como el de la Pintura de Historia. Además, su obra pictórica ha podido verse recientemente en las exposiciones *De madonna a Madonna. (De) construcciones de lo femenino en la sociedad contemporánea* (DA2, Salamanca, 2013), *El fin de la historia... y el retorno de la pintura de historia* (DA2, Salamanca 2011).

En *Memorial Garden*, su trabajo más reciente, Esquivel revela su fascinación por la Pintura de Historia, el denominado “gran género” dentro del canon de la pintura académica. Un género vinculado ideológicamente a la formación del Estado nación en Occidente. Proceso que en España tiene su máxima expresión durante el siglo XIX y que se relaciona directamente con el reclamo colonial frente a los procesos de independencia en los territorios de América Latina. Hoy, cuando la idea del Estado nación es puesta en crisis en un mundo global, las imágenes de Esquivel se construyen desde las zonas de contacto de las diásporas y del forcejeo postcolonial donde se cruzan las historias de España y Cuba. Las derivas de este artista a través de las escenas que consumimos en los medios de comunicación sobre la vida política a inicios del siglo XXI, cuestionan las ausencias en las representaciones nacionales de voces subalternas como las de los afrodescendientes. Podríamos definir esta propuesta como una pintura postcolonial que plantea una pregunta fundamental: ¿Qué acontecimientos son susceptibles de transformarse en imagen pictórica en la actualidad?

La llegada al poder en Estados Unidos del primer presidente afroamericano con Barack Obama, o del primer presidente indígena en Bolivia con Evo Morales. Ángela Merkel a caballo sobre el destino de la Unión Europea, Fidel Castro zombificado o el rostro de Hugo Chávez convertido en una colosal cabeza Olmeca. La participación de Cuba en las campañas bélicas en África en plena Guerra Fría, o la sonrisa de Gioconda de Isabel Dos Santos, la mujer más poderosa de Angola y del continente africano. En el cuadro se superponen, sin orden ni jerarquías, lugares, acontecimientos, rostros anónimos y personajes públicos. Estas obras devienen grandes lienzos históricos que representan un conjunto de episodios marcados por las políticas de la diferencia y los conflictos raciales. De hecho, son los discursos sobre el racismo y las omisiones del cuerpo negro en la pintura dentro de la Historia del Arte occidental, algunos de los ejes centrales en unas obras en las que Alexis Esquivel revisa y pone en cuestión las imágenes del poder simbolizadas tradicionalmente en el género de la Pintura de Historia.

¿Qué puede hacer la pintura en su intento de representar la “realidad”, su tiempo?, si tenemos en cuenta que se trata de un medio que la mayor parte de las veces queda atrapado entre los muros del estudio del artista o del museo. Aquí la superficie del lienzo se convierte en crónica. Un relato fragmentario que construye fábulas donde las noticias de Internet o de los medios de comunicación y los rumores callejeros son transformados en materia pictórica. Si la Pintura de Historia convencional reconstruía una visión idealizada de la nación moderna, proyectando una imagen utópica del Estado en el siglo XIX; esta contra-pintura, postcolonial e hiper-narrativa, representa la definitiva crisis de todo relato en el siglo XXI.

Alexis Esquivel ha desarrollado su obra a través de la pintura, la instalación, la *performance* y el vídeo, abordando de manera crítica diferentes perspectivas de la representación histórica, de la sociedad, la cultura y la política en Cuba. Licenciado en Educación Plástica por el Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona (La Habana, 1991). Ha sido profesor de la Academia de Bellas Artes San Alejandro (La Habana, 2000–2002) e impartió cursos como profesor invitado en la Universidad de Tufts (2000–2001). Sus obras han sido expuestas en numerosas muestras personales y colectivas tanto dentro como fuera de la isla. Ha obtenido varias becas y residencias entre las que se incluyen, la Beca de Creación para Jóvenes Artistas Iberoamericanos de la Fundación Carolina (Madrid, 2002), la residencia artística en Mattress Factory Art Museum de Pittsburgh (2010) y la Residencia artística Brownstone Foundation (París, 2011). Ha impartido cursos y conferencias en diferentes universidades y centros culturales de Estados Unidos y Europa tales como: Universidad de Harvard (2000), Universidad de Stanford (2003), Colegio de Artes de Massachusetts (2001), Universidad de Alicante (2002) y Universidad Miguel Hernández (2005), así como en la Casa de América de Madrid (2002 y 2005) y la Universidad de la Habana (2004). Obras suyas se han expuestas en múltiples exposiciones de diversos países y se encuentran formando parte de colecciones privadas y públicas de Alemania, Brasil, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y México.

Suset Sánchez: Algunas obras fundamentales en tu trayectoria artística, como las instalaciones *Pianissimo concierto en clave-es de I-fa* (1997) y *Autopsia* (1998) -esta última adquirida por The Farber Collection-, que explícitamente dialogan con los discursos de la Historia, trasladaban tu hacer a prácticas objetuales que excedían el marco pictórico y se aproximaban tempranamente a investigaciones de archivo tan en boga por estos días. Sin embargo, desde tus primeras series de *Retratos históricos* hasta el presente, la pintura ha sido una constante. Al respecto, Omar-Pascual Castillo, uno de los comisarios y críticos que ha seguido de cerca tu producción a través de distintas etapas, ha llegado a afirmar que en tu caso la opción de la pintura es un acto de militancia crítica. ¿Estás de acuerdo con esa arriesgada observación? ¿Podrías ahondar en esa idea de la pintura como crítica, militancia o definición política en el presente?

S.S: Y más allá de esa elección de un lenguaje determinado, en este caso el pictórico, como un acto de militancia o de resistencia, precisamente en un tiempo donde continuamente se pone en precario la efectividad del

Alexis Esquivel: Estoy de acuerdo. La elección de la pintura como vía de expresión en este tiempo es un gesto, es algo que no hago sin pensar. Justamente porque la pintura está asociada a un medio conservador, un medio muy sujeto al mercado; pero a la vez sigue siendo el medio que más disfruta el gran público. La gente va a los museos todavía, el Museo del Louvre está lleno de pintura y se hacen grandes colas para ver los cuadros. La pintura continúa siendo un vehículo eficaz de comunicación. Es cierto que la pintura está asociada a posiciones más conservadoras, su propio proceso de realización es más sedentario; pero a la vez su consumo, su apreciación, la convierte en un medio muy efectivo para la transmisión de ideas. Para mí la pintura, desde el punto de vista del artista, es más íntima, te sientes más involucrado con el proyecto, con la obra; y luego el público se siente menos invadido, el propio uso de la tradición hace que el espectador se sienta más cómodo. Ese es un buen consenso entre público y artista para establecer diálogos, para entablar la comunicación.

Por otra parte quiero, modestamente, demostrar que la pintura no tiene que ser un medio conservador, por el contrario, puede ser un medio liberador, muy eficaz. En ese sentido, sí hay cierta militancia: tratar de ir en contra de la norma, de lo que dictan los lenguajes del arte contemporáneo y la primacía de otros medios como la instalación, el vídeo y aquellas formas que en el trabajo del artista son etiquetadas como “contemporáneas”. A contracorriente de esa norma, se puede ser un artista contemporáneo desde la pintura, el dibujo o cualquier forma tradicional. Por eso coincido con lo que plantea Omar-Pascual, yo elijo la pintura de manera militante, consciente, más allá del gusto. Aunque es cierto que la disfruto y que me gusta, ello no hubiese sido suficiente para elegir la pintura, todo lo anteriormente dicho es lo que más me seduce de ella.

A.E: Sí, pero los contenidos yo los podría abordar como de hecho lo hacen otros artistas, con otros medios, instalaciones, medios digitales, etc., con los que podría trabajar los mismos temas. Lo que varía es la forma de comunicarse con el público. Quizás yo diría lo mismo, de hecho cuando he realizado

medio o los alcances de la pintura para estar en sintonía con un mundo donde la imagen se ha redefinido a sí misma a partir de otros soportes y otros lenguajes, ¿también podríamos entender esa militancia desde el punto de vista del contenido de esa pintura, de los discursos y las representaciones que trabajas dentro de esa pintura?

instalaciones he estado diciendo las mismas cosas que cuando hago pintura. Pero la recepción de esas obras cambia radicalmente. Insisto en la idea de que la tradición que hay para consumir la pintura y que pareciera un lastre dentro de los imaginarios del arte contemporáneo, es justo lo que utilizo a mi favor para comunicar más. Ayer veíamos en la exposición [se refiere a la inauguración de la muestra *Memorial Garden* en el Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de febrero de 2014] que muchas personas identificaban los referentes, que sentían que entendían algo. Si esas ideas las hubiese expresado en una instalación con una morfología más sofisticada, posiblemente una parte de ese mismo público sentiría que estaba ante algo inaccesible. Muchas veces el espectador se siente humillado frente a determinadas formas. Sin embargo con la pintura se sienten más cercanos, dicen: “esto tiene que ver más conmigo, antes, alguna vez he visto pintura, de cualquier tipo, pero he visto”. En ese sentido se pudiera considerar que es una estrategia oportunista de mi parte, que me aprovecho de la pintura para construir discursos críticos. En cierto modo, me gusta pensar los cuadros como un tipo de terrorismo, cuando metes el cuadro dentro de la casa del galerista o del coleccionista y siempre hay contenidos críticos, que incluso pueden ir en contra de los propios sujetos que han adquirido la pieza. Es como una implosión que ocurre dentro de esas casas, como introducir allí un caballo de Troya. Como el lenguaje pictórico puede ser tan simbólico, tener tantos niveles de lectura, por la propia manera de ser polisémica que tiene la pintura, es un caballo de Troya perfecto. Quizás con otro tipo de obra no se logra el mismo efecto. Es un cuadro que están observando porque les gusta, es “bonito”, porque tiene determinados colores; sin embargo, el cuadro les está diciendo muchas cosas. Tiene el cuadro en la sala de casa y sin embargo éste se está burlando de él, lo está criticando; no obstante, él no siente que eso esté sucediendo, hasta que después de mucho tiempo mirándolo descubra un detalle y lo relacione con determinadas ideas. Ese es el tipo de mecanismos que me interesa, el cuadro necesita un tiempo para ser consumido, un proceso que quizás con otras obras no funciona de la misma manera.



Figura 1. Alexis Esquivel, *La revolución pactada o la frontera hiperbórea*, 2012-2013. Acrílico sobre tela, 200 x 300 cm.
(Fuente: <http://www.guiarte.com/archivoimg/general/13070.jpg>)

S.S: Insistiendo en esta capacidad de la pintura de activarse como un caballo de Troya, de ser un artificio engañoso, porque detrás de su aparente docilidad o inocuidad hay cosas que se están moviendo; ¿podríamos hablar entonces de tu pintura, centrándonos en el nivel contenido, en el discurso, como una “pintura política”?

A.E: Sí, no tengo miedo al decir que hago una pintura política, bastante política. No es sólo política, espero que haya más cosas alrededor, pero no vacilo en reconocer que efectivamente es una pintura política y con una intención manifiesta. Por otra parte, creo que lo que me salva -o al menos quiero confiar en eso-, es que yo no tengo compromiso con ninguna facción o grupo político. Eso me hace sentir muy libre aunque esté tratando temas políticos, porque no tengo compromisos con nadie. Digo lo que pienso, recojo ideas de todas partes, las proceso y las relanzo a la esfera pública. Por supuesto, puedo tener más simpatía con unos que con otros, o en un determinado momento pensar que unos tienen más razón que otros, pero mi único compromiso es con los derechos de la gente, con la justicia, con valores generales que exceden a cualquier facción política o ideología determinada. Eso me permite desmenuzar cualquier tema. Obviamente como ciudadano tengo mi propia ideología, no soy una persona desideologizada, pero intento ser lo más neutral posible y responsable. Creo que eso es positivo cuando se trata de hacer una pintura con alta dosis de política, es importante no sentirse atado a posiciones, grupos o proyectos políticos específicos. Gran parte de las decisiones que tomamos en la vida son políticas y el arte no puede ser ajeno a esa

S.S: Es evidente la preeminencia que en distintos momentos de tu trayectoria artística ha tenido el coqueteo, la apropiación o la ironía en torno a un género tradicional de la Historia del arte occidental como la pintura de historia. Especialmente en tus últimas series pictóricas, tanto por el uso de los formatos, la composición de escenas o el tratamiento pictórico en sí, es perceptible un énfasis o diálogo con esta tradición. ¿Podrías ahondar en esa recuperación y crítica a la pintura de historia en tu obra? ¿Crees que es posible trazar una genealogía de la importancia de este género recodificado en tu obra desde los tempranos *Retratos históricos*, o consideras que las últimas series se apartan de esas primeras intenciones y dialogan con el género desde otras posiciones?

condición. Lo político está en todas partes y por eso me interesa su presencia en la obra de arte.

A.E: Cuando comencé los *Retratos históricos* la atracción por la historia era algo intuitivo, porque me gustaba y probablemente porque en el Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, donde estudié en La Habana, la formación estaba bastante enfocada a las ciencias sociales y salía de un modo u otro en la obra esa información que había digerido. No tenía mucho conocimiento en ese momento de lo que era la pintura de historia, pero sí tenía cierta atracción por cuadros que, aunque no lo sabía entonces, estaban codificados dentro del género. Posteriormente entendí que la obra que estaba produciendo podía estar relacionada con la pintura de historia. No creo que haga pintura de historia actualmente en sentido estricto, porque éste es un género específico dentro de la Historia del arte; pero sí juego con la relación entre pintura e historia. Toda la producción de pintura de historia en el siglo XIX es muy interesante, dice muchas cosas sobre la relación entre el arte y la política, entre el arte y el Estado. Incluso lo que es hoy el arte tiene mucho que ver con esa organización que se empezó a plantear a finales del siglo XVIII y principios del XIX. El papel que tiene el arte dentro de la sociedad es deudor de las redefiniciones que se hicieron en esos siglos, y la pintura de historia tuvo una importancia medular en ese contexto, era la que ganaba los salones de arte, etc.

En los cuadros recientes he comenzado a hacer bromas con esa tradición de la pintura de historia. Una de las reglas de la pintura de historia como la isocefalia sirve de pretexto a una obra como *Manual para la reducción y expansión de cabezas* (2009), que está relacionada con un término técnico de la construcción de la pintura de historia que no tiene nada que ver con el contenido de la obra en sí ya que se refiere al orden de la composición, en este caso, que las cabezas estuvieran representadas a la misma altura. Jugando con esos conceptos, por ejemplo, en el cuadro están todas las supuestas opciones para reconstruir a un sujeto americano descabezado, se hallan todas las cabecitas como una cenefa a un mismo nivel, como otro tipo de isocefalia y como un divertimento con esas normas de la pintura de

historia. Si antes en los *Retratos históricos* había un simple coqueteo con el género de modo general por la relación con la historia, ni en los formatos, ni en las intenciones se hacía específico ese vínculo. Sin embargo, las obras recientes tienen que ver con mi estancia en Europa, han sido pintadas en España y forman parte de una experiencia directa en el trato con la pintura de historia que he podido ver en el Museo del Prado o en el Museo del Louvre, y por consiguiente se relacionan con determinadas preguntas que me he hecho ante esos cuadros del género. En ese sentido, el diálogo con la pintura de historia en la producción de los últimos años está más definido, es más claro y se puede apreciar en los lienzos; aunque creo que todavía están por venir mayores evidencias de esa relación con el género en futuras obras.



Figura 2. Alexis Esquivel, *Manual para la reducción y expansión de cabezas*, 2009.
Acrílico sobre tela, 146 x 195 cm.

(Fuente: <https://susetsanchez.files.wordpress.com/2012/03/6b-manual-para-la-reducciocc81n-y-expansiocc81n-de-cabezas.jpg>)

S.S: ¿Cuándo se inicia esta preocupación, en alguna obra o serie en específico?

A.E: Creo que regreso a lo histórico cuando llego a España, con las dos primeras piezas que realizo aquí, *Árbol genealógico* (2008) y *Mercado de invierno o más se perdió en Bagdad* (2008), en esta última ya hay un juego con la cultura sumeria, la referencia a Quintín Bandera... Antes había estado trabajando en la serie *Criollo Remix* (2003-2008), más enfocada al tema racial y al estereotipo y que no tiene que ver esencialmente con la historia.

S.S: Aunque resulta curioso que en la serie *Criollo Remix* encontramos una obra como *Emigrantes de todos los países, ¡uníos!* (2004), lúdica referencia intertextual a la tradición de las pinturas navales y de expediciones coloniales en la pintura de historia decimonónica.

A.E: Es verdad, pero esa obra está enmarcada quizás en el momento inconsciente en que emerge el tema histórico, porque como estoy interesado y leo constantemente sobre eso, sale a la luz. Incluso la cita que hago es de una de las obras emblemáticas de la pintura de historia del siglo XX en Cuba, de Augusto García Menocal. Pero no fue una obra hecha con una intencionalidad o vínculo con la pintura de historia. Cuando llego a España, incluso sin tiempo aún para visitar los museos, surgen esas dos primeras obras que he comentado, donde también comienza a aparecer el color. *Criollo Remix* se había convertido en una serie monocromática o acromática totalmente y en estas otras dos piezas retomo el color. Sentía que para hacer esas nuevas obras necesitaba el color y sobre todo el color pastel, los pasteles avejentados. Para mí era la memoria visual de cuando visitabas en La Habana una antigua casa del Vedado que conservaba la pintura original, pero sucia por el paso del tiempo. Me dije que las cosas de historia tenían que pintarse como esas viejas casas, esa era la gama de colores para pintar el pasado, como en los años cincuenta, porque todo el que puede consumir la obra en la actualidad tiene esos años como algo lejano. Me parecía absurdo reconstruir una memoria visual que se remontara al barroco o al rococó, por ejemplo. *Árbol genealógico* sienta esa transición. Ya luego en *Mitichondrial Democracy* (2009) hay más color y el tema de la historia y la relación con la pintura de historia se va haciendo paulatinamente más clara. Me preguntaba con más insistencia porqué no se podía hacer pintura de historia en la actualidad. Justamente porque parece que no está de moda, porque es “cheo” y ya no funciona ni interesa a nadie, lo empecé a hacer, para demostrar lo contrario, que la pintura de historia es rescatable y aprovechable. Eso conecta con lo que comentábamos antes de la actitud política y que directamente entronca con lo recuperable de un lenguaje y un género. Tal vez como una actitud infantil que a veces mueve a los artistas y nos lleva a hacer las cosas.



Figura 3. Alexis Esquivel, *Emigrantes de todos los países, ¡juníos!*, 2004.

Acrílico sobre tela, 122 x 165 cm.

(Fuente: http://www.caribenet.info/mostra_immagine.asp?img=img_06_mostra/Esquivel_4.jpg&titolo=Emigrantes)

S.S: El historiador Alejandro de la Fuente, Director del Afro-Latin American Research Institute, Hutchins Center for African and African American Research en la Universidad de Harvard, ha advertido que es tal el interés historiográfico que se desprende de tu obra, que más que un artista preocupado por los relatos históricos, podría definirse tu práctica creativa como la de un “historiador que pinta”. ¿Cómo te posicionas en ese sentido? ¿Podrías contar cómo es el proceso de producción de estas imágenes diacrónicas que invaden tus lienzos y cómo acontece la relación con diversas fuentes historiográficas y medios de circulación de la información con que te relacionas durante la construcción de la obra?

A.E: Es un proceso lento. Si hay una conexión básica con la pintura de historia clásica es que esos artistas sabían que iban a realizar un gran cuadro, que iban a demorar meses haciéndolo y que asumirían un gran esfuerzo. Por ello tenían que elegir bien, hacer varios bocetos, seleccionar cuál sería el tema, qué punto de la historia merecía ser representado o exaltado. De alguna manera yo tengo que llevar a cabo un proceso similar, teniendo en cuenta, además, que ahora el volumen de información es inmensamente mayor y que el acceso a esa información también es superior. Entonces se hace difícil elegir cuál de esas imágenes es a la que se le va a sacar mayor rendimiento desde el punto de vista de la comunicación, cuál de ellas va a causar mayor impacto en el espectador y por tanto va a captar su atención y permitir que reflexione sobre lo que estoy tratando de decir. La clave está ahí, porque cualquiera puede hacer este tipo de chistes con las imágenes; lo difícil radica en ser certero en la elección de la imagen. En ese reto

hay un claro paralelismo con la pintura de historia del siglo XIX: tengo que ser muy selectivo con los temas y reflexionar sobre ellos. Demoro más tiempo decidiendo lo que voy a pintar que pintando, y ya ese es un proceso lento porque pinto por capas, y a pesar de ser con acrílico que es más rápido el secado, son muchas capas superpuestas. Se podría decir que pinto varios cuadros en uno solo. Aún así, lo más trabajoso es lo que no se ve en el lienzo, siempre estoy buscando información, guardando imágenes que en un momento determinado puedan servir para una obra. Es un proceso muy rico e interesante, que implica una investigación donde imágenes que había guardado cuatro o cinco años atrás y que pensaba que no iba a utilizar ya, de pronto se convierten en las ideales para una nueva obra.

Si fuera historiador no pintaría. Me seduce bastante ser historiador. Pero no sé ser historiador aunque me gusta la historia y soy un crítico de la historia en tanto construcción interesada de los humanos, como se decía en la película *Los sobrevivientes* de Tomás Gutiérrez Alea: “la historia de los Orozco, la escriben los Orozco”. Me seduce conocer el pasado, los registros del pasado, relacionarlos con el presente, interpretarlos, que en definitiva es algo que hace la historia y que me atrae. Me halaga que un historiador como Alejandro de la Fuente piense que lo que hago pueda tener la seriedad suficiente como para considerarse el trabajo de un historiador. Recuerdo un texto que tú has escrito que comienza con una cita del pintor cubano Pedro Álvarez, y yo coincido absolutamente con él: me encanta que mis cuadros los cojan para ilustrar textos de historia, que funcionen como ilustración de los relatos sobre determinado momento histórico. Si pensamos en el Víctor Patricio de Landaluze del cuadro *El cimarrón*, veremos que la imagen que ha quedado como ilustración del cimarronaje en el siglo XIX ha sido la de un artista. En ese sentido hago mía la frase de Pedro Álvarez que he tratado de parafrasear aquí.

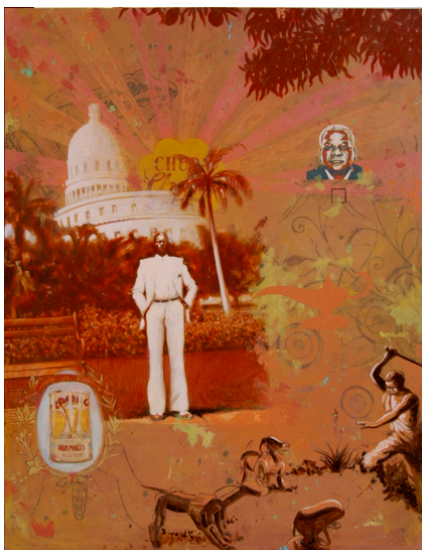


Figura 4. Alexis Esquivel, *Héroe postcolonial*, 2010. Acrílico sobre tela, 146 x 195 cm.
(Fuente: <https://susetsanchez.files.wordpress.com/2012/03/5b-hecc81roe-postcolonial.jpg>)

S.S: Parece que en las últimas series que has trabajado hay menos ironía, menos choteo o chanza que en los *Retratos históricos*, donde jugabas más con el chiste callejero. No es que el elemento del humor o la parodia se haya perdido totalmente, pero estamos ante una pintura en apariencia más seria, que responde a las urgencias del momento histórico que estamos viviendo y a los conflictos políticos del presente. Especialmente de cara a la realidad social y política cubana, es interesante que exista una obra como *Héroe postcolonial* (2010), que relata de una manera particular algo que se está viviendo en Cuba como un debate crucial sobre una futura y posible transición. ¿Cómo ha sido la recepción de este trabajo reciente en el contexto cubano al ser obra que se ha expuesto dentro de la Isla?

S.S: ¿Podría ocurrir algo similar con *La Paix de Cuito Cuanavale (o un paseo por el parque Lenin después de la victoria)* (2011)?

A.E: *Héroe postcolonial*, por ejemplo, despertó recelos cuando se fue a exponer, pero las autoridades de la cultura y las instituciones han defendido las obras, quizás porque conocen ya mi trabajo y saben que no hago las cosas con la intención de ofender o violentar a nadie, sino para decir cosas serias, aunque a veces sean dichas con un tono irónico, incluso en algún momento sarcástico. Aconteció algo enrarecido con esa obra, pero no suscitó mayores conflictos ya que la pieza se expuso finalmente sin mayores percances en el año 2010 en la muestra *Queloides: raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* en el Centro Wifredo Lam.

A.E: Hasta donde yo sé esa pieza también se expuso sin ningún conflicto, como también *Postales de la guerra* (2012), y esta última es una obra donde se representa a Arnaldo Ochoa. No creo que haya muchas obras de arte cubano actual donde aparezca la figura de Ochoa porque es una figura incómoda para el relato oficial cubano; y una de las formas que siempre se ha utilizado para omitir la persona es omitir su imagen. Es cierto que está en una composición con muchos personajes y la foto que sirve de referencia no es muy conocida, de modo que es posible que mucha gente no lo haya reconocido. Pero la obra se pudo exponer.

Quando hacía los *Retratos históricos* estaba muy influenciado por el arte de los ochenta, era más carnavalesco, eran representaciones muy divertidas. Estaba muy vinculado a la cultura popular y muy interesado en causar un impacto directo. Era algo que estaba en el ambiente, salía así, conversabas con tus amigos y salían esos chistes. Sin embargo, ahora, al trabajar estas obras desde fuera de ese contexto, al no estar en Cuba y haberlas pintado desde España, quizás los chistes son más sutiles, más

irónicos, pero más discretos. Eso puede ser porque no estoy en un contexto como el de cuando era más joven, que estaba en grupo y donde esas obras eran más urgentes. Yo quería que en el primer minuto que vieras la obra la odiases o la quisieras. Ahora no es así, no quiero que la odies ni que la quieras el primer día, sino con el paso del tiempo. Quizás por ello sea más factible utilizar este tipo de humor más reflexivo, que aquellas imágenes que te golpeaban en la cara porque no quería que pasara un año para que me dijeras lo que pensabas de esas obras.



Figura 5. Alexis Esquivel, *Mitochondrial Democracy*, 2009. Acrílico sobre tela, 114 x 146 cm.
(Fuente: <https://susetsanchez.files.wordpress.com/2012/03/3a-mitochondrial-democracy.jpg>)

S.S: Omar-Pascual Castillo menciona en su texto para la publicación de la exposición *Memorial Garden* (CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2014) la influencia de una figura como Mark Tansey en tu obra a partir del juego que en su trabajo se da entre representación y pintura narrativa. Yo, por el contrario, siento en tu trabajo una mayor conexión con la figuración, el ademán pictórico y la investigación de un artista afroamericano como

A.E: Realmente no tengo claro el momento en que empiezo a hacer este trabajo, pero creo que entonces no conocía la obra de Mark Tansey. Quien me enseñó la obra de Tansey fue Pedro Álvarez y me encantó, pero ya yo había hecho los *Retratos históricos*. Esas primeras obras no se parecen en nada a Mark Tansey, pero sí me entusiasmó ver que artistas de talla mundial, con una gran obra, tenían puntos de contacto con lo que yo hacía. Ver esa obra sí me sirvió para reforzar mis intenciones, pero no creo que haya influido demasiado en mi manera de hacer, aunque me brindó fuerza y ánimos. Ya yo

Kerry James Marshall. No sé si estarás de acuerdo con la atribución de esa herencia, pero me gustaría indagar por influencias en tu quehacer desde un registro amplio que recorra no sólo aquellos referentes que aluden a la construcción de la pintura como lenguaje, sino también a aquellos discursos sobre la construcción racial que puedan haber resultado relevantes para ti y con los que puedas encontrar una relación en tu poética.

S.S: En las series *Retratos históricos* y hasta *Criollo Remix* hay una presencia central de Cuba como texto. En el ensayo de Alejandro de la Fuente que aparece en el catálogo de la exposición *Memorial Garden*, él advierte que quizás por esa misma situación tuya de estar residiendo fuera de la Isla, se siente una condición más global de la pintura que realizas. No sólo porque los referentes no son sólo motivos cubanos, sino que es la historia de Cuba puesta en relación con otros contextos. Eso es algo que de algún modo ya se advertía tímidamente en los *Retratos históricos*, por la alusión a la Europa del Este y a la tradición del socialismo y de los totalitarismos en Occidente. Pero indiscutiblemente tu obra reciente es una pintura que trata de conectar escenarios disímiles, diferentes momentos históricos y diversos contextos geopolíticos. ¿Podría nuevamente conectarse en un futuro tu pintura con una historia de Cuba centrada, con capacidad para provocar de esa forma instantánea que describías previamente, buscando la reacción inmediata; una pintura que retornara a estrategias directas como la parodia de determinados arquetipos sociales? ¿Acaso tiene que ver esa voluntad más reflexiva en estos cuadros

estaba en el camino, pero en mi ignorancia no sabía que había muchos que ya habían caminado antes que yo, o que incluso estaban caminando en ese mismo momento.

A.E: Creo que es una combinación. Cuando uno lleva años trabajando sobre unos temas, necesariamente se producen cambios. No se tienen las mismas urgencias, no se piensan igual muchas cosas, se han perdido algunas ilusiones. Por otro lado, una vez que has salido de Cuba tienes con qué comparar. Puedes contrastar la imagen de Cuba que tenemos nosotros dentro con la imagen de Cuba desde fuera, y puedes sacar conocimiento de esa comparación. Eso se vuelve muy seductor, es mucho más interesante poner en contraste esas representaciones, y de ese debate salen cosas muy interesantes. Así comienzo a ver cuánta riqueza hay en esa nueva mirada. Por ejemplo, siempre había pensado que Cuba era un país independiente que estuvo dominado por España; mientras que la realidad histórica es que Cuba fue un país formado por España, en el sentido de que antes no era un Estado nación en la forma moderna del Estado; así que era España desde ese punto de vista. Parece una tontería que hasta un niño de primaria debe conocer, pero en el imaginario colectivo dentro de Cuba pareciera que el colonialismo fue una mala gripe que luego se nos quitó. Esa perspectiva no la tenía desde Cuba, y visto desde fuera tengo claro que los procesos históricos no son como nos los venden. Eso no cambia las cosas, pues en efecto Cuba quiso ser independiente y se lo ganó con esfuerzo; pero Cuba era parte de España en determinada narración de la historia. Por eso las obras son más reflexivas y eso sale en ellas, hay más puntos de comparación. Antes un tema cubano creía que sólo sucedía en Cuba, que era algo único, y luego te percatas que son acontecimientos que han sucedido también en Puerto Rico, en

nuevos con tu propia madurez, algo que se refleja en la morfología misma de las piezas a través de una pintura por capas, con profusión de detalles iconográficos que demandan una mirada atenta y una búsqueda de las referencias? ¿O acaso tiene que ver con la condición de la diáspora?

Brasil... Entonces el debate se torna más rico porque comparas la especificidad de Cuba con la de otros contextos y puedes leer también sus sintonías y ahí emerge un relato más completo que el anterior, que era más directo pero más esquemático, en blanco y negro. En estas obras los mensajes están más relativizados.



Figura 6. Alexis Esquivel, *Ciudadano del futuro*, 2009. Acrílico sobre tela, 146 x 195 cm.
(Fuente: <https://susetsanchez.files.wordpress.com/2012/03/4a-ciudadano-del-futuro.jpg>)

S.S: Me parece interesante que menciones cómo ver desde España las cosas, porque si retomamos el discurso racial en tu obra es imprescindible ver en el caso de Cuba esas relaciones postcoloniales con un Estado como el español. Cuando preparábamos la exposición *Memorial Garden* justamente tú reflexionabas sobre este tema al pensar en la pintura de historia y al ser España un contexto en el que la producción decimonónica de este género fue central en la construcción ideológica del Estado nación español. Pero una construcción donde se omitió totalmente la otra parte del relato, que era la de las colonias y por ende la de los espacios donde se fabrican los sujetos racializados. Entonces es interesante que sea desde España donde se construyen estas otras evidencias en tu pintura.

A.E: Pero fíjate que muchas cosas de la cultura cubana se han hecho desde fuera, hasta la bandera. Martí vivió buena parte de su vida fuera de Cuba. He alcanzado una nueva comprensión de la cubanía desde fuera. Antes pensaba que eso que llamamos “cubanía” se había forjado íntegramente desde Cuba; pero cuando se asume que Cuba fue también un cruce de caminos, se entiende mejor todo. Entonces no extraña que desde Salamanca yo pueda intentar entender Cuba mejor que desde la propia Cuba.

S.S: Partiendo de tu anterior respuesta y de tu posición dentro del campo de la cultura cubana como artista e intelectual con una participación activa en pro de la visibilidad del discurso racial dentro del contexto nacional y en el arte y la cultura cubana, qué pasa entonces cuando se trata de insertar ese discurso en su contexto natural desde la condición de la diáspora. Especialmente cuando eso ocurre en un momento en que, al menos por las noticias que nos llegan y que circulan por diferentes medios, parece existir una explosión de visibilidad en torno al movimiento por los derechos civiles en Cuba y cuando la estructura de la sociedad civil parecer estar amplificando el debate sobre el racismo a pie de calle.

A.E: Me gustaría estar más presente en Cuba porque me interesa que sea justamente allí donde estas obras operen. Por eso me gustó mucho la idea y el compromiso de Alejandro de la Fuente de hacer primero en Cuba la exposición *Queloides: raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*. Estuve muy contento y apoyé esa voluntad de Alejandro. Pienso que esas obras siempre deben mostrarse en Cuba porque están pensando en Cuba, es allí donde deben hablar y es bueno que Cuba las escuche. Lamentablemente no depende sólo de mí, a veces no puedo, a veces no quieren que las presente, pero mi intención primera es hacer que esas obras circulen primero en Cuba. Algunas veces es imposible porque estoy en España y me piden que haga una exposición antes aquí. Pero si se da el caso voy a tratar de que esas piezas se vean primero en Cuba, sobre todo las obras que están dedicadas a esa temática, que además es una preocupación personal basada en mi propia experiencia, diferente a otros temas que trabajo porque he leído o he investigado sobre ellos. Reconozco que no soy objetivo con el tema racial porque es algo que he vivido en mi propia carne, como cualquier afrocubano o como cualquier blanco cubano, porque todos lo hemos vivido de alguna manera. Siempre intento estar allí donde surge el discurso racial, cuando me dicen de alguna exposición o proyecto relacionado trato de estar presente. Siempre que me inviten me interesa participar porque creo que es un deber cuando estoy hablando de ese tema.