

Rubén Torres Llorca

Crónica de un artículo anunciado

Por: Francine Birbragher-Rozencwaig PHD

Rubén Torres Llorca es, al fin y al cabo, un artista conceptual y para él la obra de arte es simplemente un instrumento, intelectualmente concebido y talentosamente elaborado, que sólo se realiza si se le adiciona la experiencia personal de cada una de las personas que aceptan interpretarla, vivirla y, por qué no, sufrirla.



Discurso político, 2005. Acrílico, madera, vinilo, papier mache y alambre. 60,8 x 760 x 30,4 cm. (2 x 5 x 1 pies).

Comencé a escribir este artículo hace más de diez años, cuando Rubén Torres Llorca decidió radicarse en Miami luego de vivir un tiempo en México. Como miembro de la generación de artistas cubanos de los ochenta y uno de los intelectuales más sobresalientes del grupo, fue recibido con beneplácito por quienes buscábamos fortalecer el incipiente mundo de las artes visuales en la capital del sol. En aquel

entonces, conversamos sobre su participación en el desarrollo de la primera generación de artistas formados en el marco de la Revolución Cubana y sobre los distintos cambios que hasta el momento había experimentado su obra. De igual manera, hablamos sobre cómo la decisión de radicarse en Estados Unidos comenzaba a afectar no sólo su trabajo, sino también su vida personal¹.

Su atracción por las artes surgió de alguna manera de la necesidad de recuperar a su padre ausente². Sin embargo, no fue sino hasta la adolescencia cuando, aprovechando sus habilidades, decidió ingresar en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro para eludir el servicio militar obligatorio. Allí conoció a un grupo importante de artistas que más adelante cumpliría un papel fundamental en el desarrollo de la plástica cubana contemporánea, incluidos Carlos Alfonso, Juan Francisco Elso Padilla, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedia, Rogelio López Marín (Gory), Arturo Cuenca y Consuelo Castañeda. A través de Elso, conoció además a Leandro Soto y a Gustavo Pérez Monzón. De esa época recuerda con nostalgia cómo trabajar en compañía lo obligó a dar lo mejor de sí, dado el ambiente competitivo, entendido en el mejor sentido de la palabra.

Luego de finalizar sus estudios en San Alejandro (1976), adelantó su postgrado en el Instituto Superior de Arte (ISA) (1981) y participó en la exposición *Volumen I*, que históricamente definió el comienzo del llamado “Renacimiento” de la plástica cubana³. A partir de ese momento, los artistas jóvenes rechazaron públicamente los códigos estéticos establecidos y generaron una polémica artístico-ideológica que facilitó nuevas posibilidades de renovación.



Modelo para armar, 1999. Acrílico, madera y papel mache. 6,6 x 30,4 x 3 mts. (22 x 100 x 10 pies).

Según el crítico Gerardo Mosquera, Torres Llorca “poseía ya una personalidad cuajada y sus cuadros estaban entre las obras mejor resueltas de la exposición”⁴. La instalación *Todos los días* (1981), un retrato antropológico inspirado en libros de ciencia de exploradores y adornado con objetos tomados de la sala de su abuela —un cenicero de pie y un aparato de televisión—, fue, según el artista, “un intento *naïf* de hacer una obra conceptual integrando el Arte Pop”⁵. En el nivel temático, era una reflexión sobre el rol de la mujer —un tema que siempre le ha interesado—, y hasta cierto punto, una denuncia sobre su explotación y el uso de ésta como objeto sexual. La obra trataba también el tema de la cotidianidad —otro aspecto que se mantiene a través de su carrera artística—, al mostrar cómo los objetos del pasado se aferraban a subsistir en una sociedad nueva, haciendo alusión al entorno cubano que se había congelado desde los años cincuenta.

A partir de *Volumen I*, los jóvenes artistas plásticos se convirtieron en voceros sociopolíticos de las inquietudes del pueblo. Sus actividades generaron eventos masivos que trascendieron lo puramente estético, propiciando un movimiento de vanguardia de gran vitalidad. Cada mes, según testimonio del artista, se realizaban dos o tres exposiciones de primera categoría a las que asistían multitudes de gente. Un aspecto importante al respecto era el rol participativo que se le daba al espectador. Ese rol activo sigue vigente en la propuesta estética de Torres Llorca, en la medida en que la persona que observa su obra participa activamente, ya sea intelectual, física y/o emocionalmente.

Según Luis Camnitzer, la obra temprana de Torres Llorca se caracterizó por su aspecto sociológico al estudiar el tema de la estética de los medios y su efecto en el gusto cubano. Si bien su trabajo se nutrió del Arte Pop internacional y coincidió con otros movimientos artísticos internacionales vigentes como el arte conceptual, su carácter íntimo le dio un toque introspectivo y nostálgico. La influencia del cine, la televisión y las tiras cómicas, al igual que su afecto por la modistería, oficio que ejercía su madre, le ayudaron a sintetizar sus experiencias personales en una forma casi terapéutica. Quizás el mejor ejemplo de ello sea la obra presentada en la segunda Bienal de la Habana, *Te llevo bajo mi piel* (1986), compuesta de una serie de paneles de tela cosidos y pintados, que según Camnitzer resumen y marcan el final de esta primera etapa estética⁶.



Te llevo bajo mi piel, 1987. Técnica mixta. 7,2 x 2 metros. (24 x 7 pies). Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Gracias a las gestiones de los artistas Adolfo Patiño y Carla Rippey, Torres Llorca viajó por primera vez a México en 1985, donde realizó exposiciones en la Universidad Veracruzana y en la Universidad Iberoamericana. Este viaje fue muy importante para él. Por una parte, vivió en carne propia el terremoto de México de 1985, del cual recuerda el haber sido dado por muerto por su familia en determinado momento. El haber sobrevivido esa experiencia le hizo sentir que podía identificarse con otras culturas y que, de alguna forma, “podía tener muchas patrias”⁷.

El viaje a México también transformó radicalmente su postura estética. Desde entonces, se aprecian en la obra una fuerte influencia de la artesanía mexicana y la presencia de objetos religiosos y símbolos sincréticos afrocubanos. Sus visitas a iglesias y templos influenciaron además la forma como el artista maneja sus propios espacios y manipula las opciones de participación del público que los visita. Se puede decir que, a partir de ese momento, su trabajo consiste en intervenir y ordenar espacios mediante el uso de piezas que, si bien pueden ser vistas individualmente, se relacionan entre ellas de tal forma que narran una historia, como si fueran las páginas de un libro o las escenas de una película que el espectador lee u observa en el orden que desea. El principal objetivo es que el espectador se identifique emocionalmente con la obra, de tal forma que ocurra una catarsis.

Un ejemplo concreto de esta propuesta es *El laberinto* (1989), realizado para la XX Bienal de São Paulo, a la cual fue invitado por João Candido Galvão, curador general del evento. Según cuenta, fue la primera vez que pudo realizar una obra sin preocuparse por las presiones políticas y policiales del gobierno socialista cubano. Recuerda que “en São Paulo finalmente pude hacer lo que deseaba, tanto en expresión como en el gasto económico, porque la bienal financió la totalidad del proyecto”⁸. *El laberinto* era, como su nombre lo indica, un laberinto real donde el público podía perderse fácilmente. El hilo conductor era determinado por la personalidad del visitante. Si era optimista, encontraba la salida. Si era pesimista, no sólo no encontraba la salida sino que además regresaba a la entrada, no sin antes toparse con varios callejones sin salida. Para Torres Llorca no hay obra más eficiente que aquella que emociona, y ésta, sin lugar a dudas, logró llegarle al público. Recuerda que una persona le dejó una nota que decía: “Quién es usted que me conoce tan bien”.



La Trampa, 1985. Técnica mixta. 83,8 x 203,2 x 83,8 cm. (33 x 80 x 33 pulgadas). Colección del Miami Art Museum.

Luego de pasar seis meses en Brasil viajó a Argentina, donde realizó una instalación titulada *La trampa* (La Habana, 1985-Buenos Aires, 1990), en la que incluía un altar dedicado a la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba y símbolo sincrético de la Orisha mayor Oshún, dueña de las aguas, diosa de la feminidad, el sensualismo y el amor. El altar, adornado con distintos elementos alusivos a las religiones afrocubanas, tenía un letrero pequeño que obligaba al espectador a acercarse a la pieza, y que decía: "Bienvenido a esta trampa. Usted ha sido atrapado por mi apariencia". Al igual que las demás obras de esta etapa de "transición", la instalación tenía como intención facilitar un proceso curativo. Al combinar magia, misticismo y psicología, Torres Lorca trataba de llegar al subconsciente del espectador, al mismo tiempo que procesaba su propia problemática. Cual chamán, utilizaba su propio sistema curativo como punto de partida para la realización de una obra conceptual. "Si tengo un problema, la solución está en cualquiera de las religiones, en la antropología, en la sociología; éstas determinan cómo hacer la obra", declaró el artista en alguna oportunidad⁹.

Durante una nueva estadía en México a principios de los noventa, la obra llegó a convertirse en su "psicoanalista personal". En aquel entonces tuvo que enfrentar una difícil decisión, buscar la mejor opción de vida para su pequeño hijo Dimas, razón que lo impulsó a trasladarse a Miami en junio de 1993. Allí realizó *Remedio para el mal de ojo* (1993), una instalación de pared en forma de telaraña, inspirada en una idea que tenía en mente y que materializó utilizando yute "hecho en México, comprado en Home Depot". Una vez liberado del formato rígido gracias al uso de las estructuras flexibles de las "telarañas", Torres Llorca se vinculó al medio artístico local.

Hoy afirma con certeza que su producción artística se divide en dos etapas: la primera cubre el trabajo que realizó en Cuba y la proyección de éste hacia el extranjero, y la segunda incluye el trabajo realizado en Miami, el cual ha sido promovido principalmente en Estados Unidos y América Latina. Según él, el cambio de país ha sido lo más significativo en su carrera. El radicarse permanentemente en Estado Unidos implicó un cambio radical en el modo de enfrentar la obra. Cambió la forma como la construye y cambió el lenguaje, pues realiza, a partir de ese momento, un trabajo bilingüe en español y en inglés, utilizando una lengua ajena a su idioma materno.

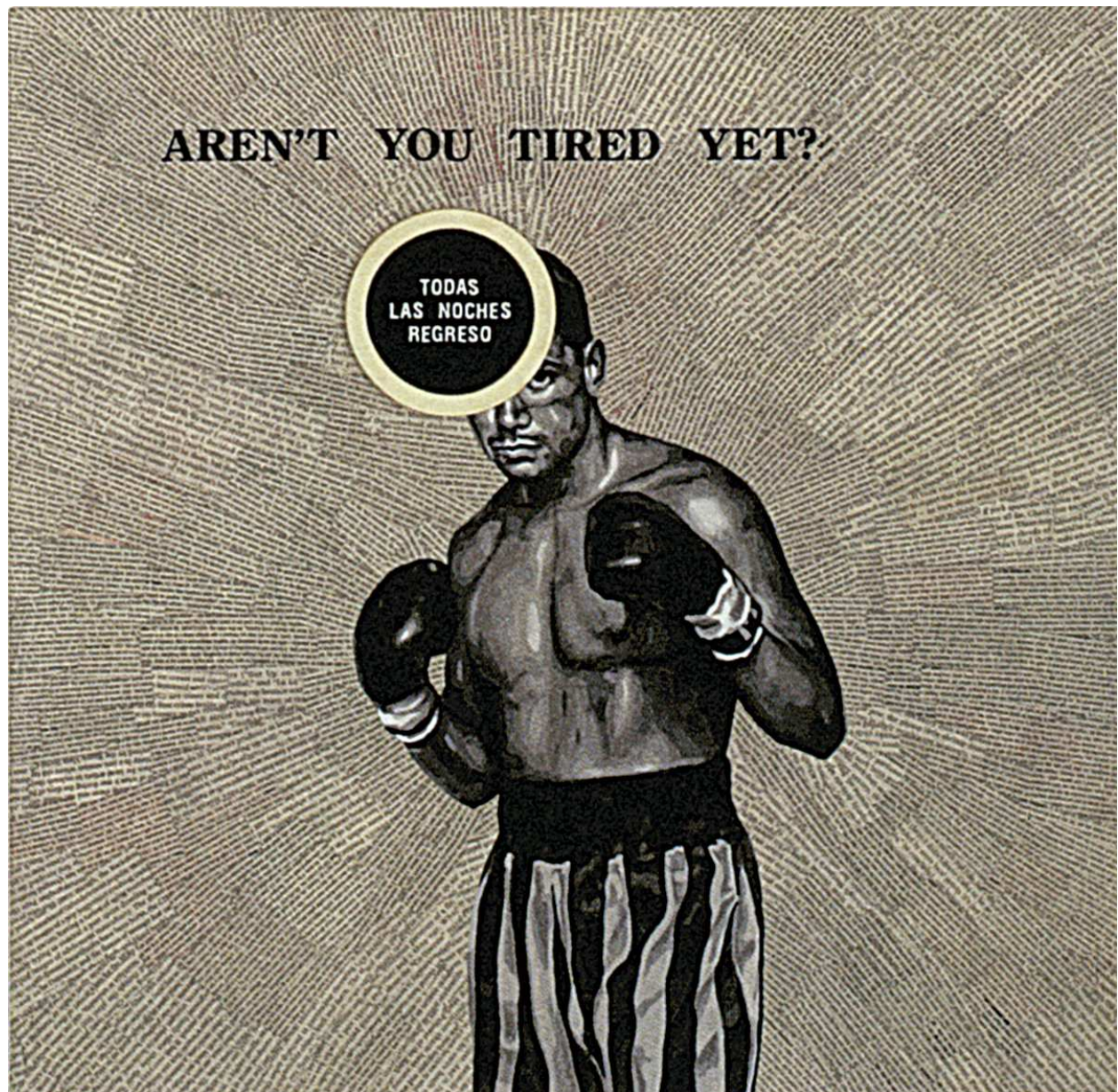


Ventanas y muro, 2005. Acrílico, madera, vinilo, ganchos de ropa y yute. 274,3 x 365,7 x 91,4 cm. (108 x 144 x 6 pulgadas). Cortesía de Praxis International Art, Miami.

Una de las realidades que más le impactó a su llegada a Estados Unidos fue ver cómo, a diferencia del ámbito socialista en el que no había presión económica y no tenía que ganarse la vida haciendo arte, el artista era absorbido por el mundo mercantil. Según él, el mercado del arte manipula al artista y puede llegar incluso a destruirlo. Como creador, considera que el artista es el eslabón más débil en la cadena y, por lo tanto, se ve forzado a desarrollar su propia estrategia para sobrevivir. Para ello ha adoptado una posición simple: no solicitar. En la medida en que no pide nada, puede darse el gusto de trabajar exclusivamente en proyectos que le interesan, generalmente comisiones específicas solicitadas por museos, espacios alternativos, galerías o coleccionistas privados. El tiempo le ha demostrado que esta actitud funciona y le ha dado una posición ventajosa que le permite trabajar sin hacer concesiones.

Su arribo a Miami, al igual que la llegada de otros artistas de su generación, coincidió con el desarrollo de distintos proyectos que sirvieron de cimiento para la consolidación de la ciudad como un polo importante para el arte contemporáneo internacional. Participó en los principales eventos que marcaron cambios en el ámbito local, como fueron *The Warehouse* (1996), una de las primeras propuestas alternativas¹⁰; la exposición inaugural del Museum of Contemporary Art de North Miami (MOCA), *Defining the Nineties* (1996)¹¹; y la serie *New Work*, del recién creado Miami Art Museum, en la cual presentó *Eight Visits to the Artist's Studio* (1996)¹², entre otros. Además de tener una fuerte presencia en Miami, participó en muestras individuales y colectivas en Estados Unidos y América Latina.

Sin duda, el proyecto más importante de esta segunda etapa fue *Easy to Build/Modelo para armar* presentado en The Patricia and Phillip Frost Museum de la Universidad Internacional de Florida (FIU) (2006)¹³. En lugar de una exposición retrospectiva, Torres Llorca concibió una compleja instalación en la cual combinó obra nueva y obra existente, recontextualizada como parte de una nueva narrativa.



¿No estás cansado aún?, 2005. Técnica mixta. 50,8 x 50,8 cm. (20 x 20 pulgadas).

Modelo para armar/Easy to build tenía dos puertas de entrada y presentaba dos exposiciones paralelas que debían ser entendidas como una sola pieza fragmentada. La obra contaba un cuento de hadas para adultos con connotaciones terroríficas, inspirado en historias infantiles como *Hanzel y Gretel*, *La Bella Durmiente* o *Alicia en el país de las maravillas* (cuyo conejo aparece mágicamente durante el recorrido). La instalación debía leerse como una obra de arte narrativa no-ilustrativa, en la que el

aspecto literario era tan importante como el aspecto visual. Como sucede en la vida y en el arte, la historia no tenía ni principio ni fin. Según el artista, debía ser vivida como una experiencia, como quien observa el mundo a través de una ventana.

Para entender la exposición era necesario ser bilingüe, pues de lo contrario el público no se daba cuenta de que se trataba de dos historias diferentes, una en inglés y otra en español. Las imágenes tenían múltiples referentes y abundaban los mensajes con doble sentido. Temas comunes en la obra de Torres Llorca, como las relaciones personales y de pareja, las relaciones de poder y el mercado del arte, parecían a primera vista simples descripciones de la vida diaria. Sin embargo, al establecer el espectador su propio diálogo, sacar sus propias conclusiones, experimentar sus propias emociones y, en últimas, realizar sus propias interpretaciones, la cotidianidad adquiría una carga subjetiva muy fuerte, de alguna manera psicoanalítica, que convertía el recorrido en una sesión terapéutica.

Cada combinación de imagen y texto exigía un alto para reflexionar internamente respecto a las distintas alternativas que permitían al público identificarse con la imagen representada. En *You are a Project and a Possibility* (2002), por ejemplo, el mismo hombre agachado con los brazos en la espalda y la mirada fija en el suelo ofrecía tres alternativas: la primera, ilustrada con un trompo, sugería “You are a project and a possibility” (“Usted es un proyecto y una posibilidad”); la segunda, ilustrada con una silla, indicaba “You have a tendency to become a mere presence” (“Usted tiene la tendencia de convertirse en mera presencia”); y la tercera, ilustrada con una escalera, aseguraba, “You are already involved in the world” (“Usted ya está vinculado al mundo”¹⁴). En otras palabras, uno puede ser cualquiera de estas posibilidades, pero cualquiera de ellas, incluso la última, es quizás una falsa percepción de sí mismo, pues si se mira al suelo y no hacia el frente, quizás no se es tan activo, ni se está tan vinculado al mundo como se cree.



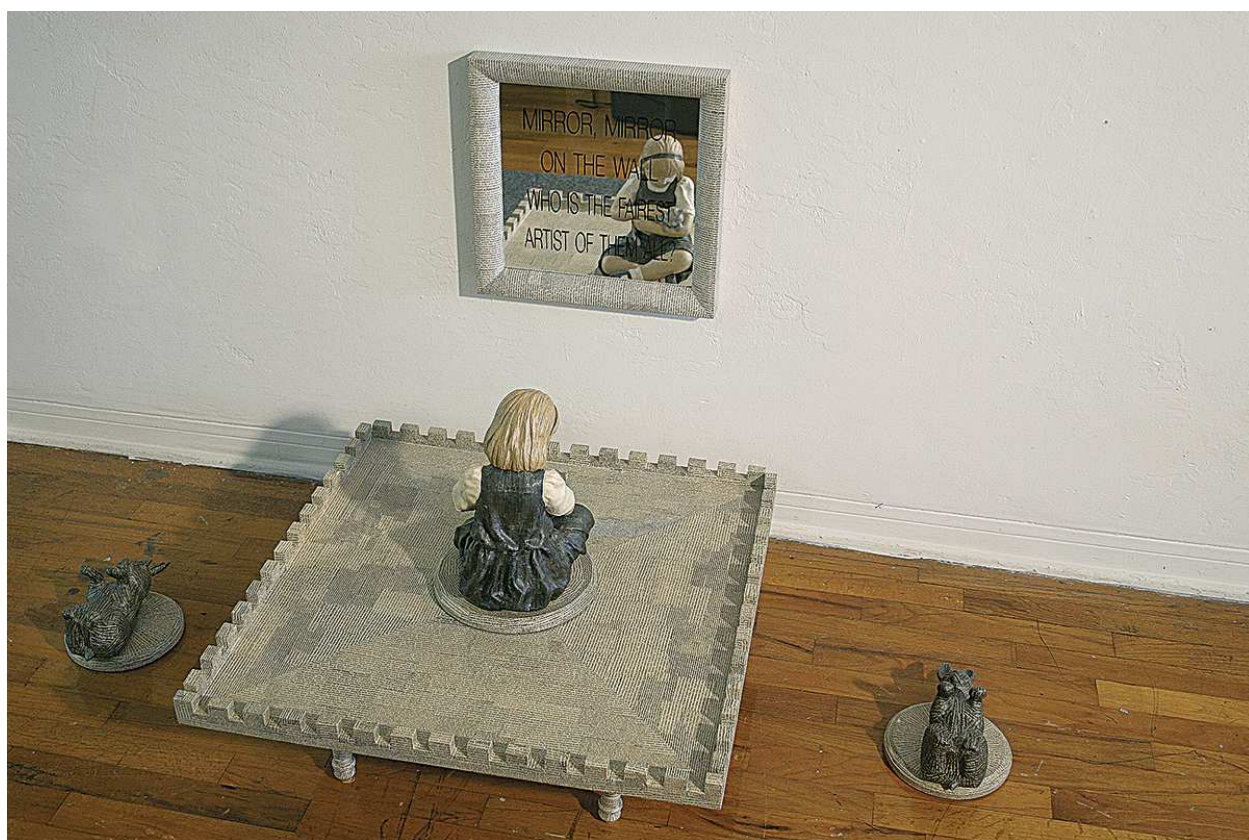
Está tan silencioso aquí. Técnica mixta, vista parcial de la instalación en El Museo del Barrio, Nueva York.

Los textos y las referencias literarias de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José de Arriola y Chico Buarque de Hollanda hilan la dramaturgia genial de esta obra maestra. Las historias, incluso aquella que es sólo texto, “As the hooker says”/“Si te pagan por ello no es amor”, son exitosas en la medida que existe empatía por parte del lector. Sin embargo, son aún más intensas si se combinan con el elemento visual, que no sólo complementa sino que además genera nuevos contextos que enriquecen la obra. Por ejemplo, la frase *Take this waltz* (2003), rodeada de soldaditos de juguete forrados de papel periódico adquiere una connotación completamente distinta a la que hubiera tenido si en cambio hubiera sido escrita debajo de la pareja de *The Reality, the Memory, the Imagination* (2002).

Bustos tallados, referencia clara a los tradicionales retratos de héroes y políticos que decoran las plazas de La Habana, América Latina y Europa; fotografías y pinturas de mujeres y hombres, que recuerdan a Humphrey Bogart e Ingrid Bergman y, en general, a las *pin-ups* de los años cuarenta; objetos simbólicos como la casa, la mesa, la caja, la cama, el avión, en fin, cada una de las imágenes inteligentemente escogidas para enriquecer el mensaje deben ser analizadas en el contexto simbólico y narrativo de la obra. Incluso el más sutil de los detalles tiene una razón de ser. En *Aren't You Tired*

Yet (2005), el boxeador aparece en un fondo tapizado en papel periódico en forma de rayos, dándole una connotación de ser sobrenatural o un rol de superestrella. Es posible que el boxeador sea el artista, quien a pesar de ser un excelente profesional debe consolarse con “regresar todas las noches a casa” y vivir en la monotonía de la vida diaria.

Desde el punto de vista técnico, vale la pena mencionar la reconciliación de Torres Llorca con la pintura y, en general, con lo bidimensional, en esta obra que sin duda debe ser vista como un resumen de su carrera artística. La pintura fluye en el contexto narrativo de la muestra, para la cual utilizó además fotografía, instalación y escultura. Sin duda, la talla de madera, la cual viene realizando desde su estadía en México, y el tejido de los elegantes modelos en tela de costal, una referencia no sólo a los materiales rústicos sino también al oficio de su madre, hacen que los objetos tridimensionales sobresalgan durante el recorrido. Sin embargo, son las fotografías, los dibujos y las pinturas, con sus múltiples capas, los que más enriquecen el aspecto conceptual de la obra.



Espejito, espejito, 2005. Técnica mixta. 134,6 x 88,9 x 76,2 cm. (53 x 35 x 30 pulgadas). Cortesía de Praxis International Art, Miami.

Es importante también mencionar el aspecto monocromático de la obra, muy acorde al tono sombrío de la narrativa. Los colores, dados por los materiales naturales que usa en forma artesanal, se derivan de la gran pasión que desarrolló por los materiales nobles, como la madera, la cerámica y la soja, durante su estancia en México. A ellos se suman además los tonos grises de papeles reciclados y papel periódico, comunes en obras anteriores. La facilidad que tiene al manejar múltiples recursos enriquece la realización adecuada de cada uno de los conceptos que representa en cada obra y en la historia, vista como conjunto. Según Torres Llorca, “cada idea te dice cómo debes hacerla, cuál es el medio adecuado...”. Al final, según él, “el medio importa poco. Lo importante es comunicar la idea”¹⁵.

Ruben Torres Llorca es, al fin y al cabo, un artista conceptual, y para él la obra de arte es simplemente un instrumento, intelectualmente concebido y talentosamente elaborado, que sólo se realiza si se le adiciona la experiencia personal de cada una de las personas que aceptan interpretarla, vivirla y, por qué no, sufrirla.

*En julio del presente año inauguró su más reciente proyecto, “Una historia para niños basada en un crimen real”, en colaboración con la fotógrafa Liliam Dominguez, en el Centro Cultural Español de Coral Gables. Una vez más, utiliza su obra para analizar su vida personal, ya que Liliam es su expareja y la muestra un recuento de su relación. En noviembre próximo inaugurará la exposición Los nombres han sido cambiados para proteger al culpable, en el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR).

NOTAS

1. Entrevista con el artista, Miami, 1996.
2. Su padre fue pintor pero nunca lo conoció, pues murió en combate.
3. Término utilizado por Luis Camnitzer para describir a estos artistas. Luis Camnitzer, *New Art of Cuba*, Austin: University of Texas, 1994, XXI.
4. Gerardo Mosquera, “Volumen I Cambio en la plástica cubana”, *Arte en Colombia Internacional*, No. 40, Mayo 1989, p. 50.
5. Entrevista con el artista, Miami, 1996.
6. Luis Camnitzer, op.cit., p.24.
7. Entrevista con el artista, Coral Gables, 2005.
8. Entrevista con el artista, Miami, 1996.
9. Entrevista con el artista, Coral Gables, 2005.
10. Francine Birbragher, “The Warehouse”, *ArtNexus* No. 22, 1996.
11. Bonnie Clearwater ed., *Defining the Nineties, Consensus-making in New York*, Miami, and Los Angeles” Museum of Contemporary Art, Miami, 1996.
12. Armando Álvarez Bravo, “Rubén Torres-Llorca se ‘instala’ en el CFA”, *El Nuevo Herald*, octubre, 1996, pp. 1C y 3 C.
13. Elizabeth Cerejido, Curadora. *Rubén Torres Llorca. Easy to Build/Modelo para armar*, The Patricia and Phillip Frost Museum, Florida International University, Miami, 2006.
14. Las traducciones de estos títulos fueron realizadas por la autora para este artículo.

15. Entrevista con el artista, Coral Gables, 2005.

FRANCINE BIRBRAGHER

Historiadora y crítica de arte. Curadora independiente.