



## Carlos Enrique Prado, con un mirar diferente

**José Manuel Noceda**

Cuba la escultura no ha gozado de mucha fortuna en los últimos decenios. A pesar de la perseverancia de algunos artistas consagrados por mantener a flote su decoro, una insostenible carencia de apoyo institucional y de recursos económicos ha impedido que se desarrolle un arte escultórico que sea capaz de competir con el arte de otros países. En la década de los años sesenta, cuando se inició la revolución, se produjo un momento de efervescencia creativa, pero con el tiempo se fue perdiendo el impulso y se fue reduciendo el espacio de libertad creativa.

Carlos Enrique Prado coincide con una generación de escultores cubanos que buscan la renovación de la escultura a través de la experimentación y la investigación. Su obra se caracteriza por una búsqueda constante de nuevas formas y materiales, y por una profunda reflexión sobre el espacio y el volumen. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

En su obra, Prado explora la relación entre el cuerpo humano y el espacio, y cómo el cuerpo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

En su obra, Prado explora la relación entre el cuerpo humano y el espacio, y cómo el cuerpo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

En otros casos, "La columna infinita", aunque no es estrictamente escultura, representa una obra de arte que juega con las dimensiones. El resultado de un proceso creativo que se desarrolla en un espacio tridimensional, se transforma en un objeto bidimensional que se puede observar desde cualquier ángulo. Esto crea una ilusión de profundidad y movimiento que desafía la percepción visual.

En su obra, Prado explora la relación entre el cuerpo humano y el espacio, y cómo el cuerpo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

En su obra, Prado explora la relación entre el cuerpo humano y el espacio, y cómo el cuerpo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

En su obra, Prado explora la relación entre el cuerpo humano y el espacio, y cómo el cuerpo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

En su obra, Prado explora la relación entre el cuerpo humano y el espacio, y cómo el cuerpo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

En su obra, Prado explora la relación entre el cuerpo humano y el espacio, y cómo el cuerpo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Su escultura "El karma de Delphin Prats" es un ejemplo de su estilo, que combina elementos orgánicos y geométricos en una estructura compleja y dinámica.

## Carlos Enrique Prado: Con un mirar diferente\*

En Cuba la escultura no ha gozado de mucha fortuna en los últimos decenios, a pesar de la perseverancia de algunos escultores consagrados por mantener a flote su decoro. Esta manifestación quedó apartada a la orilla del camino ante el empuje de otras modalidades de expresión de mayor influjo en lo que desde los 80 se ha dado en llamar prolongadamente "nuevo arte de Cuba".

\* Noceda Fernández, José Manuel: "Carlos Enrique Prado: con un mirar diferente", revista *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, mayo-junio, 2006, pp. 46-48, illus.

La práctica escultórica, como la arquitectura, por ejemplo, está sujeta a imperativos económicos y materiales o a condiciones especiales para su emplazamiento que la tornan más difícil. En los 80, y luego en los 90, la escultura cubana cedió protagonismo. El “postmodernismo” insular se proyectó desde los terrenos por entonces emergentes de las instalaciones, el arte objeto o el performance, del regreso a la superficie bidimensional después - gracias a la vuelta a la pintura o por la reivindicación del carácter no solo proyectual del dibujo y de la obra sobre papel -, por un nuevo enfoque fotográfico o por la irrupción de nuevos medios y soportes como el video o el arte digital.

Carlos Enrique Prado coincide con una generación de jóvenes escultores cubanos - entre los cuales valdría mencionar a Jorge Luis Santana, Alexander Guerra o David Sardiña -, empeñados en restituir el espacio perdido a esta disciplina. Como es lógico, estos artistas reformulan las concepciones de lo escultórico desde un desbordamiento actualizado y plural dispuesto a tender vasos comunicantes con otros territorios de lo visual, operando desde el campo abierto por propuestas tridimensionales predecesoras - que no siempre deben circunscribirse a lo escultórico- como el acento “povera” en Kcho, la inventiva objetual de Los Carpinteros, el hacer de Esterio Segura o la vocación recicladora del Gabinete Ordo Amoris, por citar algunos ejemplos.

Todo indica una poderosa resonancia minimal o postminimal en determinada zona de la escena artística local de los últimos años. A simple vista, ***Otra forma más de mirar lo mismo*** actúa en los bordes imprecisos de ese minimalismo tardío a lo cubano, muchas veces deudor de la conocida sentencia de Frank Stella “lo que se ve es lo que se ve” y de las implicaciones de ese tono alrededor de la percepción o “la dirección de la mirada”, a la larga pedestal fundacional para no pocas poéticas dentro del espectro de tendencias y filiaciones lingüísticas conformadoras del panorama visual contemporáneo, y sobre lo que parece discursar indirectamente este título. Pero, cuando se indaga más a fondo en sus fundamentos ideológicos, sobresale cierta argucia semántica de raíz paródica contenida en el enunciado, muy próxima a esa sana perversión del minimalismo descrita por Gerardo Mosquera<sup>1</sup>, que hace funcionar la propuesta a contracorriente de algunas coartadas representativas del ***statu quo*** del arte cubano en la coyuntura actual.

Unos pocos antecedentes podrían servir para ubicar la experiencia de Carlos Enrique hasta el presente y analizar las nociones cardinales de su poética. Parafraseando a Borges, en sus dibujos, esculturas, instalaciones y acciones conviven diferentes senderos que se bifurcan y luego se reencuentran en un punto determinado, como fragmentos dispersos de una cadena iconográfica en busca del eslabón perdido que unifique sus sentidos. Uno de los filones más visibles de su producción deja al descubierto un conjunto de dibujos y, sobre todo, una escultura de corte neoexpresionista y grotesca interesada en los rostros contradictorios de la condición humana; escultura figurativa, de imágenes antropomorfas fragmentadas, en escorzos y contorsiones casi manieristas con ganancia para la materialidad y el dinamismo interno en la concepción de los torsos, cuya feliz expresión culminó en la serie ***Vestigios humanos***, 1999, en las

piezas de ***Mírate el mundo de otra manera*** (galería La Acacia, 2002) o en las versiones de ***Atlantes*** del 2003 y 2004.

Esta escultura de impecable factura, propensa a una gran alternativa de materiales y medios expresivos - el tradicional vaciado en yeso, la terracota policromada, la incorporación del polietileno...-, no escapa a las secuelas dejadas en el medio por la hipótesis historicista expandida en calidad de tropo sobre todo en un extenso segmento de la pintura en los noventa, a través de la apropiación de determinados símbolos recurrentes de la historia del arte para propiciar otras conexiones no solo visuales y estéticas sino también con la realidad. Sin embargo, en Carlos la revisión de la memoria fue más bien operativa, estuvo circunscrita a la observancia de cánones clásicos en los torsos, los atlantes antes mencionados y en ***Herófanés***, una pieza ficcional elaborada a partir de la invención de un personaje a manera de ***alter ego*** con el autorretrato del artista, que puede conceptuarse como maniobra irónica consubstancial a una poética reflexiva y provocadora. Procedimientos similares de construcción de la imagen utilizó en los bustos de carácter conmemorativo dedicados a intelectuales notables como Alicia Alonso, Dulce María Loynaz –emplazado en Las Palmas de Gran Canaria- y Emilio Roig de Leuchsenring<sup>2</sup>

Ya en muestras y acciones precedentes a ***Otra forma más de mirar lo mismo*** aparecen esbozadas otras claves o constantes dentro de su trayectoria, sobresaliendo en ellas la voluntad por incidir en los espacios y colocar determinadas acotaciones al margen en torno a la naturaleza del arte. Siguiendo estas pautas, en 1995 saturó el recinto expositivo de una exposición temprana como ***Transfiguraciones*** en la Galería de 23 y 12, al diseminar por el piso de la galería materia vegetal, cruces, esculturas y dibujos dispuestos para ser pisoteado por el espectador, en un acto irreverente hacia su propia creación y, sobre todo, de puesta en duda del carácter aurático de la obra de arte. De igual modo, ***Seudoexposición***, 1996, en el contexto de la Academia de San Alejandro, introdujo una síntesis morfológica notable enfocada hacia la intervención-interferencia conceptual del enclave desde una noción poco convencional, que no respondía necesariamente a los criterios escultóricos en torno al objeto creado sino a la lógica tridimensional de las instalaciones. En ambos proyectos destacaba la intención manifiesta de poner sobre la mesa las tensiones arte - público como una de las premisas a desarrollar con posterioridad en su trabajo.

La mirada de Carlos Enrique resulta muy perspicaz y recelosa al observar algunas inclinaciones de la escena artística contemporánea, reflejando con mordaz ironía inquietudes relacionadas con la autonomía del arte, o con la relación arte-mercado, asuntos abordados desde una cínica actitud post - utópica que lo convierte en juez y parte de estos grandes dilemas. Así, bajo el tautológico título de ***La carrera***, 1998, emplazó en uno de los corredores del Instituto Superior de Arte una serie de vallas al estilo de las empleadas en las competencias de atletismo pero en una secuencia ascendente. La obra hecha desde la perspectiva del estudiante - artista llamó la atención sobre la premura por quemar etapas y vencer los obstáculos impuestos en el acceso al anhelado ciclo de producción, distribución y consumo de la obra de arte.

Asimismo, en algunas zonas de su obra opera una sutil referencialidad hacia nuevas reglas de juego imperantes en la realidad cubana, determinadas por la apropiación y trasvase al terreno del arte de **slogans** del marketing o de estrategias comerciales de nueva aparición en este contexto puestas de relieve en los títulos de las obras o a nivel iconográfico. **Todo para llevar**, ingenioso título que trae involuntariamente a la memoria el pragmatismo tentador del “todo por un dólar” de los comercios en moneda libremente convertible o hasta la modalidad turística del “todo incluido”, ejemplifica muy bien esta preocupación. En aquella acción realizada en plena apertura de la **Séptima Bienal de La Habana**, 2000, Carlos Enrique recorrió la Plaza Vieja de la Habana colonial y sus inmediaciones arrastrando consigo **Mercancía cultural** una escultura montada en un carrito de los comúnmente empleados para salir de compras y transportar los productos adquiridos, en una suerte de performance rodante, de escultura a la vista y a la venta sometida a las leyes de oferta y demanda de un hipotético mercado de arte callejero, quizás por aquello de que lo que no se exhibe no se vende.

En un sentido similar funcionaron también sus esculturas manipulables, como obras **prête à porter**, concebidas para llevar a la espalda o las piezas a medio camino entre la escultura y los maniqués de **Mírate el mundo de otra manera**, cuyos sugestivos títulos **La mejor opción siempre implica riesgos**, **La exclusividad es sólo decisión tuya**, **Elija el secreto de su encanto**, **La seguridad es su mejor garantía...** instrumentan desde el arte un correlato semántico con la aviesa y engañosa fisonomía de la publicidad descubierta por la figuración **Pop** y con la multiplicación de un consumo feroz, invasor de todas las esferas de la vida, que supedita en lo cultural el orden de la producción de lo simbólico y los modos de circulación de la representación al dominio generalizado de la mercancía.

Todo este repertorio iconográfico se articula desde una recursividad sedimentada en el desbordamiento de los medios y las disciplinas, la porosidad permisiva del postmodernismo o el campo expandido de la escultura tan mencionado por Hal Foster a la hora de analizar la praxis minimal, capaz de extender el instrumental de trabajo al uso conveniente de diferentes técnicas, manifestaciones, soportes y posibilidades expresivas. El espíritu esponjoso de Carlos Enrique no desdeña nada; a las incursiones en el campo de la instalación o las acciones, añade la cerámica. El ejemplo más reciente es **Atlantes**, columna infinita - mención en la **VII Bienal de Cerámica** del 2004- continuadora de esa vertiente de cerámica escultórica abierta por Alfredo Sosabravo, o la inclinación hacia el medio digital apreciable en esta muestra.

**Otra forma más de mirar lo mismo**, constituye un corte significativo en su obra que le confiere una mayor visibilidad al costado conceptual del artista, al depurar mejor las inclinaciones esbozadas con anterioridad y solucionar cierta antinomia discursiva entre la idea y su representación, cuya contundencia teórica parecía no resuelta del todo convincentemente dentro del ropaje escultórico precedente.

Integrada por una treintena de fotografías digitales, las herramientas de esa tecnología digital le permiten explorar nuevas perspectivas técnicas en la materialización de las ideas, manipular imágenes inventadas en la computadora, crear formas y ámbitos virtuales con un alto grado de verosimilitud, por supuesto,

también virtual, que devienen complementos del tradicional boceto y, a la vez, obra autónoma. Estos registros simulan un enfoque fotográfico - el encuadre tal cual la mirada de un fotógrafo- sin perder de vista la perspectiva espacial de un escultor dueño de las tres dimensiones. El resultado es un supuesto formalismo retiniano, un regodeo premeditado en la plasticidad del objeto capaz de engañar el ojo.

El mueble sanitario -inodoros y urinarios- manejado como **pattern** funge como leitmotiv de este nuevo capítulo. Desde **Dada** el objeto deviene un referente obligado en la producción simbólica contemporánea gracias a la omnipresencia avasalladora con que el mismo irrumpe en la vida moderna e interviene en la cosificación de la existencia. Desde que Duchamp instaló **Fuente** en el recinto de una galería, estos implementos constituyen uno de los elementos procedente del ámbito cotidiano más controvertido y provocador y aluden a una simbología concisa y clara para todos. La preeminencia objetual en los **ready-mades** dadaístas y el **object trouvé** surrealista, desencadenó con posterioridad resonancias inusitadas como la apropiación de la iconografía de la cultura de masas o del mundo del consumo acuñada por el **Pop art**, la reinención neodadá o el esfuerzo minimalista por ensanchar el espectro de observación sobre las cosas.

Precisamente, pautas lingüísticas como la serialidad, repetición, simetría y orden propias de la sensibilidad minimal, que superó las limitaciones inherentes al **ready-made** dadaísta y resituó la escultura entre los objetos y la redefinió en relación con ellos, fundamentan una discursividad tipo **environment** conformada por constructos escultóricos o espaciales derivados de una sintaxis modular, de la reiteración y la alternancia de los íconos sanitarios implicados en la concepción de un campo ilusorio o absurdo de combinaciones posibles.

Una serie de baños públicos es el punto de partida y el resumen más elocuente de los postulados ideológicos concentrados en la exposición. En el arte cubano contemporáneo artistas como René Francisco Rodríguez, Cuty, Abigail González o Heidi García han trabajado este entorno desde diferentes perspectivas. El baño remite casi siempre a uno de los espacios de mayor intimidad en la vida doméstica o en el ámbito de lo cotidiano. Sea hogareño o público, es el lugar donde el ser humano resguarda y pone a salvo su intimidad en un instinto ancestral de protección y pudor condicionado por normas sociales y sexuales preexistentes. Este espacio delimita quizás como ningún otro los bordes imprecisos de la privacidad humana y, de cierta manera, connota y denota a sus usuarios.

La naturaleza de las estructuras espaciales creadas, lejos de atenuar remarca la dicotomía entre lo público y lo privado. Cierta condición voyeurista subyacente en el conjunto desvirtúa toda demarcación posible entre esas dos entidades al trastocar las convenciones históricas establecidas para el uso de un espacio resuelto ahora a la manera de panóptico, desde el cual el ojo ajeno fisgonea e invade el universo personal de un individuo afantasmado, de un sujeto ausente u omitido a merced de la presencia avasalladora de objetos, unitarios y simétricos, que usurpan el vacío dejado por él. Durante el proceso, la permutabilidad de roles insinuada entre los seres y las cosas, así como la omnipresencia de señales imperceptibles de vigilancia y control refuerzan la idea de un sujeto vulnerable: al

exponerlo a un morboso sacrificio de su intimidad, la obra de Carlos Enrique problematiza sobre la supeditación del comportamiento humano a esquemas de colectivización, a las retóricas de socialización que trazan y regulan su convivencia.

Pero la exposición apunta también hacia otras direcciones. La serie, **Parque sanitario** acentúa la alienación del mueble de ese origen con el cambio de signo de la imagen hacia un estamento lúdico sospechoso, derivado de la incorporación del objeto a un nuevo contexto insólito, en este caso, los parques de diversión, metamorfosis que despoja de toda ingenuidad a las imágenes muy irónicas sobre estos lugares de esparcimiento infantil.

En otros casos, **La columna infinita II**, imagen ascendente concebida por la superposición de tazas de inodoros con sus antecedentes en dos versiones de **Atlante** del 2003 y 2004, **Monumento**, un enlace intertextual de las referencias sutiles a la arquitectura escalonada de Chichén Itzá en México con **123454321 Cross and Toser** (1984), a todas luces una cita de Sol LeWitt, en una estructura piramidal coronada en su cima por un inodoro, o **Arrogancia** compilan las ambigüedades verificadas en la reificación del objeto, la degradación de los imaginarios consagratorios o el voluntarismo implícito en la estética del monumentalismo conmemorativo.

Como es habitual los títulos conforman una referencia a no desestimar en el engranaje representativo de Carlos Enrique. **La cola, Indiferencia, Privilegio, Reunión, Superioridad** o **Arrogancia**, instrumentan un entrar y salir en circunstancias de la vida que explican cómo las analogías establecidas entre los objetos y los seres ausentes cobran sentido solo en la interpretación de esos escenarios en tanto metáforas de situaciones y procederes humanos o sociales, prédica muy a tono con la perversión del minimalismo ya referida, que oxigena con contenidos externos al arte las prioridades lingüística y el esencialismo perceptivo original de esa tendencia.

**Otra forma más de mirar lo mismo** es una exposición polisémica que implica la ampliación del registro iconográfico del artista. En el fondo, es una manera más de imaginar las interacciones posibles entre los objetos, los espacios, las personas y la sociedad, a sabiendas de que no existe hoy en día una “representación inocente”, como tampoco existen “lugares neutrales”. Particularmente provocador, el aprovechamiento de la especificidad de los objetos convertidos en significantes, simuladores de un impecable diseño industrial, bellos y pulcros, de espacios en apariencia impolutos - o a veces todo lo contrario- contrasta con la finalidad para la cual estos están destinados. La asepsia engañosa de muchos de estos baños, monumentos o estructuras induce una producción escatológica de sentidos sobre la cotidianidad, que deja al descubierto la dificultad para rearticular lo público y lo privado o las conexiones sujeto- sociedad en la vida contemporánea.

**José Manuel Noceda Fernández, 2005**

Crítico y curador de arte.

Especialista del Centro de Arte Contemporáneo **Wifredo Lam**.

## Notas

---

<sup>1</sup> \_ Vale señalar que en la exposición *No es solo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* organizada para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, Gerardo Mosquera analiza el giro que ha tenido la repercusión del minimalismo en escenas culturales como la latinoamericana.

<sup>2</sup> \_ La Dra. María de los Ángeles Pereira ha estudiado en profundidad la obra de Carlos Enrique hasta el 2003. Al respecto puede consultarse: “Carlos Enrique ESCULTOR”, *Artecubano*, La Habana, no. 2-3, 2003, pp. 48-51. En ese artículo, Carlos Enrique le confiesa que ese tipo de busto, realizado muchas veces por encargo, constituye “su obra concubina”, un segmento paralelo al resto de su trabajo.