

Con solo 30 años este creador exhibe una carrera prolífera, que despuntó desde muy temprana edad. Apenas a los 15 años tuvo su primera exposición personal, “Con mi cruz auestas” en la Galería Carmelo González, en la Casa de Cultura de Plaza. Fue una muestra de dibujos y tallas en madera, con un aliento dramático y taciturno un poco a lo Ponce de León. Sobre la misma cuerda poética presentó en la Galería Galiano en 1994 “Almas en pena”, también de dibujo; pero ya desde “Transfiguraciones” de 1995 en Galería 23 y 12, se evidenciaba su voluntad de transgredir conceptos preestablecidos por la historia del arte. La muestra era una gran instalación en la cual las piezas cerámicas y los dibujos en el suelo –donde podían ser pisoteados- se mezclaban con hojas y cruces de madera que creaban un ambiente tenebroso, pero que jugaba con otras posibilidades de recepción de la plástica, y lo colocaban en una posición de actualidad según los preceptos de una reformulación en la presentación y consumo del arte. Sin embargo, después estos juegos de interacción con el espectador se presentaron más solapados en una obra mucho más autónoma, proceso que hizo advertir a María de los Ángeles Pereira que en su caso ocurría a la inversa el tránsito entre una escultura “pura” y una escultura “otra”¹.

Sus primeras propuestas partieron de un mundo muy intimista y tenebroso en el cual la angustia agobiada se lograba percibir en todos los soportes. Pero estos primeros temas de expresionismo exacerbado fueron dando paso a otro tipo de obra, donde el sujeto –aún omitido en trabajos más recientes vinculados con el urinario- y sus actitudes y sentimientos, siguen siendo el centro de atención de un artista de vocación humanista. Su quehacer ha ido alcanzando cada vez mayor incidencia en el pensamiento, con una muy eficaz conexión entre el conflicto y su representación; su obra no se regodea solo en el tema, sino en las múltiples implicaciones de cómo plantearlo desde la propia naturaleza artística.

Su formación ha sido como escultor: estudió esta especialidad en la Academia de San Alejandro, en el ISA, y finalmente trabaja como profesor de esta manifestación en el propio instituto, incluso como Jefe de la Cátedra de esta especialidad. Él se considera “escultor en todo el sentido de la palabra”², y como “escultura cerámica” define su trabajo, pues a esta expresión llegó por los dos caminos: el práctico y el artístico. Los materiales más asequibles en sus inicios lo fueron los asociados con la cerámica; en principio esta accesibilidad determinó la utilización del barro, pero, aunque tuvo la oportunidad de desplazarse hacia otros materiales y hacia propuestas más instalativas y performáticas, en las que también ha incursionado con éxito, siempre ha vuelto a la cerámica. Carlos defiende una obra con un resultado físico concreto, perdurable y con un fin en sí misma –precepto muy fiel a la postura moderna. En ese sentido la cerámica le permite producir un objeto con autonomía y con la cualidad de ser “coleccionable”, y por otra parte le resulta “una técnica bastante dúctil y seductora, llama la atención del espectador, y también permite imitar diferentes materiales.”

Así ha trabajado indistintamente en diferentes series: *Almas desnudas*, *Para llevar*, *Vestigios humanos*, *Al vacío*, *Torsos*, *Esculturas portátiles* y *Esculturas sanitarias*. Cada una ha podido apreciarse en diferentes exposiciones personales en varias instituciones. En cada ocasión Carlos se ha mostrado diferente, a la vez que, con una orgánica hilaridad, aunque a veces no lo parezca.

Técnicamente se señala su producción con una cuidada factura y un notable despliegue en cuanto a procedimientos, pero fundamentalmente se destaca su obra por la feliz conexión entre el soporte matérico y lo contemporáneo de sus discursos muy implicados

con interesantes presupuestos conceptuales. Una de las estrategias que más posibilidades le han abierto al artista tanto para el diálogo intertextual, como para ubicar un denominador común en sus diferentes series, lo es el juego con lo clásico. Un primer momento elocuente en este sentido lo fue el busto de *Herósfanes*, filósofo griego inexistente que el artista representa con su autorretrato, gesto que incrementa los niveles de cuestionamiento y comprometimiento.

Pero su trabajo en este sentido se ha hecho muy recurrente y reconocido en su apropiación de dos momentos cumbre y de repercusión posterior en la historia del arte: la escultura clásica grecorromana y el urinario dadaísta de Marcel Duchamp.

La serie *Torsos* de 2002, exhibida en la Acacia a propósito de su graduación del ISA, evidenció un proceso de maduración de varias de sus posturas anteriores: su trabajo expresionista, la reutilización de un referente reconocido y su interés por interactuar con los imperativos actuales del arte. Un torso clásico se repetía varias veces mostrando pequeñas diferenciaciones técnicas en cuanto a la resultante visual, alcanzadas a través del trabajo con terracota y esmaltes, en arcilla roja. Nociones como *La seguridad es su mejor garantía*, *La mejor opción siempre implica riesgo*, *La gloria del pasado al alcance de la mano* y *No luche contra su destino, asúmalo* se materializaron plásticamente a través de un trabajo de matices marcadamente semióticos. Los títulos de esta serie son como sentencias de sabiduría, en tono imperativo. En su quehacer todo, por la vocación existencial que lo caracteriza, el anclaje de los títulos es fundamental. Sus contenidos y hasta el modo de presentarlo: *Mírate el mundo de otra manera*, constituyen formas de diálogo con el receptor y con un paradigma en la cultura occidental.

“En el caso de los torsos, estos surgen, primeramente, del interés marcado que siempre he tenido por el cuerpo humano, elemento que ya había trabajado de manera expresionista y que ha sido bastante recurrente en la primera etapa de mi obra. Por otra parte, ya en el caso de esta propuesta me encontraba ante una especie de dilema: necesitaba un icono que fuera reconocible fácilmente y que realmente pudiera atrapar al espectador. De esa manera opté por la apropiación del torso clásico, en la medida en que se trata de un “tópico” altamente probado y plenamente legitimado por la historia del arte y, en particular, por la tradición escultórica occidental. Cuando se habla en un ámbito quizá no tan selecto, inmediatamente lo que se prefigura como “obra de arte” son, entre otras cosas, las imágenes clásicas de la Grecia y la Roma antiguas.”

Bien entendible y dialogante se muestra este primer referente que aún trabaja Carlos Enrique; pero el segundo icono que ha abordado le permitió un incremento de connotaciones:

“El uso de los muebles sanitarios configura otra etapa de mi obra, pero no considero que exista una ruptura con mi trabajo anterior, sino una yuxtaposición. Después de Duchamp y a lo largo del siglo XX el urinario sanitario se ha utilizado muchas veces por diversos creadores, por lo que estos objetos contienen ya un sustrato de referentes artísticos y eso me interesa. Además, estos objetos poseen dos características peculiares: primero es cerámica, y luego que es también un paradigma del diseño utilitario. Es un objeto precioso -enfatisa- pero a la vez es escatológico.”

En general los sanitarios que utiliza los adquiere de la producción industrial, menos los que trabaja a menor escala jugando con las cualidades decorativas y así con la subversión de su escatológica función inicial. Este artista simultanea ambos procedimientos, y ambos válidos desde el punto de vista de la relectura del arte. Precisamente esta alternancia redundante en los planteamientos que hace con relación a la asunción de diferentes paradigmas artísticos. En el caso del urinario articula la contradicción entre el valor de la obra única, elaborada artesanalmente, y el *Ready-made*, propuesto por la Vanguardia.

Su obra nunca se presenta con una única pretensión formal o estética, aunque estos sean elementos que el artista maneja diestramente. Como refiere José Manuel Noceda en su texto a propósito de la muestra *Otra forma de mirar lo mismo* de 2005, en el Centro Cultural ICAIC: “no existe hoy en día una representación inocente”³; pero es obvio que la obra de Carlos utiliza con toda la intención los múltiples discursos asociados con los iconos que escoge y la manera en que los manipula. En esta muestra el artista incursionó en la fotografía digital para recrear composiciones reciclando el urinario, abordado de manera hedonista en función de otra expresión visual el objeto cerámico.

La intertextualidad y la polisemia están constantemente aportando significados a sus propuestas. Sus piezas ya no solo se refieren a las connotaciones de un objeto: cerámico e industrial, escatológico y bello; punto de giro en el devenir del arte... y de todas las apropiaciones y articulaciones que todo este background le permite. Sus constantes tránsitos transgreden los límites de las incidencias del signo representado. En *Trono*, pieza del 2006 con la que alcanzó el Segundo Premio en la bienal “La Vasija” de 2007, el artista insiste en su afán por subvertir funciones, por reevaluar y redimensionar, por dialogar con lo cotidiano, por decir más de lo mismo. Pero ya no solo del icono de la representación, sino de la propia postura del arte en un momento histórico donde todo parece haberse dicho o hecho. Y esto es algo que sucede una y otra vez en su trabajo.

Columna Infinita, Homenaje a Brancusi de 2003, conformada por torsos, y *Columna Infinita II*, de 2006, y constituida por urinarios, representan una de las variantes de los puentes temporales que constantemente plantea el creador. Afortunadamente, también se cuenta Carlos entre los creadores que han encontrado un camino propio, y distanciado de las retóricas existenciales determinadas por los localismos socio-económicos y políticos que tanto han marcado el arte cubano en los últimos decenios, sin divorciarse de su contexto.

Un tema subyacente en su obra, que el artista también resuelve esbozar desde la propia ontología de su quehacer, lo es el del mercado. En múltiples ocasiones sus piezas coquetean o provocan los imperativos de este ente. La exposición *Mírate el mundo de otra manera* - su tesis de graduación en la Acacia-, se planteó el asunto de un modo muy intencional. Según él esta propuesta respondía a los presupuestos de una obra hecha por encargo.

“En mi teoría considero que toda la obra que se produce es por encargo, y cuando se es artista profesional, al final, se tiene que responder a esos encargos reales o potenciales que existen en el mundo del arte. En el caso de los potenciales se refiere a las demandas existentes en los diferentes estamentos del campo artístico. Por ejemplo, en nuestro contexto no es lo mismo hacer una obra para intentar exponerla en el Lam que en la Acacia. Al final los artistas siempre estamos pensando en donde vamos a ubicar la obra cuando la estamos creando”.

En este sentido resulta muy ilustrativo su texto *Teoría para la maduración de la guayaba*, que reflexiona sobre las implicaciones del mercado para los creadores y donde maneja el concepto de “Obra concubina” para calificar y cualificar las producciones alternativas para un mercado con resultantes monetarias inmediatas, las cuales los artistas se ven casi obligados a producir. Entre sus obras “concubinas” el ceramista apunta los bustos hechos a personalidades como Dulce María Loynaz, Alicia Alonso, Ernesto Guevara y Emilio Roig de Leushering. Es esta una teoría que argumentó en 1997, y que ha ido madurando cada vez más con una expansión analítica hacia otros centros de demanda de la Institución Arte. Las estrategias discursivas de su trabajo han tenido siempre en cuenta esas ideas:

“El tema del mercado yo lo he manejado desde hace algún tiempo. Lo que pasa es que no he intentado abordarlo externamente sino desde la perspectiva del propio artista. Responder a encargos es una manera de enfrentarse al mercado. Existen varios tipos de encargos dentro del campo del arte y entre ellos se encuentran los potenciales o indirectos. El artista se enfrenta a ellos cuando elige cuál es el circuito donde se va a insertar su propuesta, dónde funciona mejor, dónde es más eficaz. Todas estas cosas influyen en mi obra determinadamente. Por ejemplo, en la exposición en la Acacia, donde hice esa serie de torsos clásicos que partían del mismo modelo repetido varias veces y con solo diferentes variaciones formales decorativas, resultaba una táctica sustentada en una seducción y engaño al ojo del receptor y esto evidentemente devenía una estrategia de mercado visible. Eso mismo sucede en las esculturas portátiles. En ese caso ya no prevalecía la estrategia de venta, sino el hecho de develar los problemas que tiene la misma escultura ante el mercado y, de cierto modo, indagar en cual es el fin último de la producción de una obra de arte”.

Las piezas de esta serie, de factura exquisita, expresionismo acentuado e integración orgánica de recursos y técnicas disímiles, el artista las diseña para que puedan ser transportadas de un sitio a otro. Esta propuesta lúdica que permite la circulación de los objetos artísticos como un elemento trivial en la dinámica común, no solo juega con el signo áureo de la obra de arte y con la posibilidad de interactuar con otros públicos, sino con las exigencias muy específicas para el traslado de la escultura como mercancía:

“En esta serie retomo la idea de los torsos de la exposición *Mírate...*, pero ya no el torso clásico como icono, sino el cuerpo humano como elemento que puedo transformarlo y presentarlo de varias maneras. Y en particular este trabajo remite a la propia idea de esencia de la escultura, a su pesadez, y propone entonces un concepto contrapuesto: estas piezas se ofrecen como objetos para llevar en la mano, para ser transportados, para manipularlos, y sin embargo son piezas muy pesadas en sí mismas. Además, alude a otros temas relacionados con la escultura como, por ejemplo, la difícil y demorada producción y la dificultad para lograr venderla. He trabajado las obras de esta serie en varios materiales, pero al final la mayor cantidad está hecha en cerámica por una razón: la cerámica es frágil, y hay una contraposición planteada entre la fragilidad inherente a la cerámica y la posibilidad de manipulación que proponen esas piezas”.

La recurrencia constante de muchos creadores al tema del mercado tiene sus raíces en las circunstancias específicas que esta entidad le impone a la creación. Para los escultores, tiene además agravantes muy concretas, que son utilizadas por Carlos Enrique para

presentar una poética contundente. Pero en la realidad, que puede ser redimensionada por el arte, tiene el mercado para los escultores, y para la cerámica especialmente, una inmanente y definitiva presencia:

“Realmente se hace muy difícil. Primero porque el tiempo de producción de nosotros se hace muy lento en relación con el tipo de trabajo de otros creadores. En lo que yo produzco una escultura quizá hubiera podido pintar diez o más cuadros y podía haber hecho toda una serie fotográfica, o varios dibujos, no sé... el tiempo de la escultura es siempre mucho más lento, depende de los procesos tecnológicos y se agravan más por los propios problemas que tenemos aquí para la producción. Pero no obstante es lo que me gusta y lo hago. Por otra parte aquí no existe un mercado interno. El mercado del arte es básicamente proveniente del exterior y encontrar a alguien que quiera llevarse una escultura es casi utópico. Por suerte existen excepciones que nos ayudan a producir y a vivir”.

Conjuntamente con su obra plástica, el artista se desempeña en la docencia, en un momento de muchos imperativos para la enseñanza en el Instituto y para la escultura. Convocar el interés de los jóvenes estudiantes por esta manifestación y principalmente por la cerámica, expresiones no tan “ventajosas” como otras, exige una firme posición ética:

“Es difícil, constantemente estamos luchando en el ISA para eso. Los alumnos se mueven básicamente por paradigmas. Es lógico que no vean en la cerámica un paradigma porque si un artista que se dedique a esta manifestación no tiene condiciones para desarrollar una obra con la asiduidad que debe ser, no tiene condiciones para luego comercializar esa obra, no puede lograr un precio adecuado y además tampoco goza del reconocimiento institucional que tienen otros medios artísticos, lógicamente perdemos en la contienda, no somos el ideal a seguir para los estudiantes. El paradigma que somos nosotros ahora es el de la constancia, la disciplina, del regodeo en la parte técnica y con la producción manual; todo eso tiene un sabor que a algunos estudiantes seduce; pero son pocos y es lógico”.

La cerámica artística, con una historia muy reciente en nuestro ámbito, ha debido transgredir los límites de lo utilitario y lo artesanal. Además de la voluntad de los creadores, la existencia del Museo Nacional de la Cerámica Artística ha sido fundamental en estos propósitos. Aglutinar el movimiento de la cerámica con todas las acciones pertinentes para incidir en la producción y promocionarla, han sido objetivos concretos que han permitido el desarrollo de esta manifestación en la actualidad, cuando es difícil cultivar esta manifestación artística: “El Museo de la Cerámica es capital para el gremio. No es comercial, sin embargo, es un paso importante para la legitimación y, además, en última instancia, con los eventos que organiza y con la propia labor del museo, te estimula a seguir trabajando. Por eso nosotros tratamos de defender la existencia de ese espacio y que no se pierda” asegura Carlos.

No obstante, el movimiento de la cerámica artística en nuestro país cuenta con muchísimos y muy interesantes representantes: Teresa Sánchez, Osmany Betancourt, Rogelio López Oliva y una larga nómina, a la que también se suman otros jóvenes creadores que pudieran bien testificar el altísimo vuelo artístico de estas producciones. Sin embargo, el caso de Calos Enrique se prefigura muy específico. Es irrevocable que el soporte en ningún caso implica contemporaneidad, pero su obra se ubica en el contexto

artístico cubano en la mayoría de los círculos concéntricos que determinan la dinámica del arte hoy. Ante esta posibilidad transitiva, que deja siempre muy buen saldo para la cerámica, la cual defiende además con toda convicción, el artista plantea:

“Yo no creo que sea un reivindicador de nada, al contrario. Yo abogo por la pluralidad y de hecho me muevo dentro del arte digital, la fotografía, el dibujo, la cerámica, la escultura...no creo que sea reivindicador; en todo caso defensor sí”.

Carlos Enrique es de los creadores que poseen al unísono la virtud de poder plantear y defender sus presupuestos estético - conceptuales con solidez teórica y elocuencia. Sobre él, autorizadas voces críticas han ofrecido importantes valoraciones en analíticos textos que abordan su obra de manera detallada y abarcadora. Entre ellos se encuentran los realizados por la Dra. María de los Ángeles Pereira (por demás tutora de su tesis de graduación en el ISA), José Manuel Noceda, Alejandro Alonso, Israel Castellanos y Virginia Alberdi.

Pero sobre todo, es este un artista con una obra que, amén de sus trasmutaciones, se muestra siempre seductora, elocuente y, en última instancia -a pesar y a propósito de la apariencia versátil-, conectada con una profunda vocación de comprometimiento con el arte.

Bibliografía

- Alberdi, Virginia: “Otro Carlos Enrique: retrato de un artista adolescente”, revista *Artecubano*, no. 2, La Habana, 1995, pp. 42-45, ilus.
- Alberdi, Virginia: “Ni inocente ni neutral”, diario *Granma*, No 207 – año 41, La Habana, 2005, ilus.
- Alonso, Alejandro G.: *Todo para llevar* (cat.), Galería Galiano, La Habana, agosto, 2006.
- Alonso, Alejandro G.: *Re-visiones* (cat.), Museo Nacional de la Cerámica, La Habana, noviembre, 2006.
- Barreto, Emilio: “Prado transfigurado”, revista *Cartelera Cultural*, no. 64, La Habana, 1996, ilus.
- Castellanos, Israel: “La taza sanitaria emplaza”, revista digital *La Jiribilla*, No 223, La Habana 2005, ilus.
- 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, ilus.
- Noceda Fernández, José Manuel: “Carlos Enrique Prado: La ritualidad del objeto”, Otra forma más de mirar lo mismo (cat.), Centro Cultural ICAIC, La Habana, julio, 2005.
- Pereira, María de los Ángeles: “Descubrir lo sublime”, *Mírate el mundo de otra manera* (cat.), Galería La Acacia, La Habana, junio, 2002.

¹ María de los Ángeles Pereira: “Descubrir lo sublime”, *Mírate el mundo de otra manera* (cat.), Galería La Acacia, La Habana, junio, 2002.

² Las citas textuales del artista fueron ofrecidas en una entrevista oral sostenida con el creador.

³ José Manuel Noceda: en catálogo digital del artista. (texto publicado en; *La Gaceta de Cuba*, No 3, Mayo – junio, 2006)

