

DE VISITA DONDE ELSA MORA

1.

Casi todos conocemos ya el arte de Elsa Mora, en el que ha recurrido a cuanto estilo, signo o lenguaje le ha sido necesario al propósito de establecer un diálogo con el receptor. Para tratar, pues, con este arte, es imprescindible atenuar los esquemas definitivos, como se debe hacer con las personas. Sus obras respiran, crecen, laten como los organismos vivos que son.

Ahora bien, propongo atender, en primer lugar, a ciertos rasgos que, valga decir, se muestran con diferente cara, como variaciones sobre un mismo tema. Más tarde comentaré otras cuestiones que creo de interés para apreciar con mayor justeza el significado de su trabajo en las condiciones actuales del arte cubano.

Artesanalidad detallista, longevidad (real o simulada), ambigüedad y, sobre todo, la idea de establecer una axiología del cambio como estrategia desmitificadora se perciben como clave en Elsa. Además, la ironía, el juego y la premonición completan un panorama donde algo crucial es lo orgánico y la devoción a lo meticuloso.

2.

No voy a hablar de misterio, maravilla, magia y demás apelativos con los cuales se ha interpretado su trabajo. No hacen sino reforzar los estereotipos más difundidos con respecto al arte latinoamericano y de vocación femenina en particular. Estos elementos reducen su obra a una manifestación a veces intuitiva, otras mística, las más, artificiosas (por no decir artificiales). Y con ello soslayan ciertas búsquedas de alcance más amplio y diverso.

Antes comentaba algunos rasgos visibles en las varias "etapas" que los críticos describen para su evolución. La artesanidad es algo primordial. Pero en el sentido más preciso del término, que lo liga a la del oficio y la entrega a él como vocación.

En realidad, Elsa Mora no hace otra cosa que trabajar incansablemente. Tiene el tiempo requerido, la perseverancia y el apoyo externo para hacerlo. Todos los días los dedica a esto. Es como su necesidad y su angustia.

Pero la necesidad de crear, sea pintando o combinando elementos, no supone la premura ni la improvisación desmedida. Sus obras muestran un gran acabado. Consiguen texturas sugerentes y composiciones de objetos de suma variedad. A veces rozan un manierismo de exquisitez.

Y lo más llamativo es que todo aparece como un torrente, como si esa fiebre por hacer cuanto se le ocurre intuyera que el tiempo se acaba, que el fin de milenio puede traer eventos impredecibles. Como en su reciente serie "Amonestaciones",

para la exposición bipersonal con Anamaria McCarthy, en el Centro Wifredo Lam. O los "Autorretratos", que aun continúa haciendo.

Elsa cuenta que suele caminar y, mientras lo hace, recoge cuanto objeto encuentra en su camino. Lo guarda siempre porque piensa que de algo ha de servir. Hay en este gesto mucho del hábito coleccionista, de estimación por lo elemental (porque en su arte los objetos o las imágenes de estos constituyen los elementos, en lugar del agua, la tierra, el fuego o el aire). Y se interesa por la forma y el color, el pedazo de memoria o la cuota arqueológica que a él pertenece.

Lo artesanal es aquí como un bálsamo para mejor cotejar esos objetos. Cuando Elsa cose, borda, pega, amarra o guarda, se ocultan (aunque estén cerca) todas las connotaciones de drama que estas acciones implican. Como si sufrieran las "Amonestaciones" en silencio.

Pareciera que la aguja no pincha (aunque lo haga), que la cuerda no ahoga (aunque entumezca), que la tela o el papel solo defienden del intruso (aunque también asfixien) las memorias del objeto o la foto antigua, colocadas en una relación posible.

En ello tiene mucho que ver el carácter decorativo de su arte. Y entendamos aquí el concepto en su acepción más exacta, que lo liga al decoro.

El decoro es la adecuación entre el actor y la escena; la decoración procura una similar correspondencia entre las figuras y los lugares de fondo donde ellas residen. Lo decoroso es, pues, lo apropiado a la ocasión. Esto dice Luis Fernández-Galiano.

El código de decoro que Elsa establece no busca la correspondencia en lo visible, sino más bien en la flexibilidad de los elementos, en su capacidad para moldearse mutuamente. Así, todos los componentes se animan de un aliento que los unifica sin hacerlos idénticos en su visualidad.

El encuentro de objetos, imágenes o materiales, no solo diferentes, sino hasta adversos, no provoca la aparición de lo insólito surrealista. Eso pasa porque cada uno irradia su naturaleza, contaminando al prójimo, cualificándolo en un toma y daca. En esta transubstanciación, son lo poético y lo místico las claves que Elsa pulsa. Ellas modulan las relaciones, le dan consistencia y sentido, a través de las dobles vías que le son afines: ocultamiento y revelación.

Ahora bien, estas dos cualidades nos llegan a través de otro elemento central ya mencionado: la memoria de lo viejo.

La memoria viene con los objetos y con las fotos. Y es aquí donde lo viejo se entroniza.

Ya esta cualidad había preocupado a Elsa. En ocasiones recurría a la adopción de lenguajes artísticos históricos, sobre todo de herencia medieval. Más tarde, a la apariencia de las obras. En éstas intentaba una pátina muy especial que la identificó por un tiempo. Lograba los efectos de una pintura envejecida, sometida a los rigores del tiempo y la erosión. Y no hay duda de que en este método encontró una vía para cargar sus piezas de una cualidad orgánica.

A la pátina se sumaba otro recurso: la inscripción de textos o palabras. Ello sin el interés conceptualista tan común en el arte contemporáneo. Por el contrario, Elsa sigue apostando por la capacidad representativa del arte en tanto vehículo expresivo.

En este sentido, los escritos refuerzan muchas veces lo que nos es dado en imágenes, o la reemplazan y complementan. Pueden funcionar como paratexto en el propio texto (un título, un comentario explicativo). Esta variante es ampliamente explorada en las piezas que conformaron la muestra *La Otra dimensión del Yo*, en la galería Phyllis Kind de Nueva York, en 1998. También en las obras más recientes.

Sin embargo, en estas últimas, la marca de vejez deja de ser simulación para hacerse explícita. Elsa recurre a fotos y a objetos encontrados para mezclar tiempos y espacios ajenos.

A su vez, introduce elementos propiamente orgánicos, como pétalos, hojas y ramas secas, que es decir envejecidas. Como en el políptico *Piel profunda* de 1999. El porqué insiste en este tipo de motivos puede hallarse quizá en una preocupación central a la reflexión del arte feminista: el envejecimiento es la muerte de la mujer como objeto del deseo, el déficit en *La economía del magnetismo* (1998).

La belleza es perecedera. Más aun cuando se trata de un cuerpo orgánico que se somete al desgaste del tiempo. La mujer, desde siempre observada por la mirada masculina y evaluada en estos términos, se ha interesado mucho por este conflicto inherente a la naturaleza humana.

Y en Elsa abundan las obras con estas cuestiones (v. g. *Resonancias de la mujer en el ciclo de la sangre*. *La economía del magnetismo*, ambas de 1998, entre otras). Elsa Mora trata de dar un giro a esta situación. La vejez es vista entonces como la condición *sine qua non* de la antigüedad. Lo antiguo porta un valor en sí, dado en su propia vejez. De ser un estado (deplorable) la artista quiere convertirla en un status. La vejez es entendida entonces en términos de clasicismo.

Y no es casual que así sea. Ni que este clasicismo evoque las formas establecidas y canonizadas, los lenguajes legitimados, porque eso ayuda. En el espacio cualificado de las artes, Elsa parece buscar la posibilidad de conjurar un miedo genérico mediante el aura de "lo bello", su prestigio y autonomía.

Ahora bien, volviendo atrás, en la relación que establece el texto inscrito con la imagen, encontramos un tono de ambigüedad caro a la mayoría de las piezas. Otras veces es el título quien aporta esta cualidad. O bien las combinaciones de objetos y materiales con diferente textura y significación.

En todos estos casos, el juego es un recurso central. Ahí están piezas como *Asegura que estás en el lugar correcto* (1998). Y también la ironía y los motivos de humor en *Búsqueda del Fundamento* (1998). Pero consterna, sobre todo, el conjunto de ellos. Signos, palabras, texturas, tonalidades, objetos de tal suerte mezclados como sin seguir orden ni concierto, parecen remitir a un juego de los significantes, de su ocultamiento.

Pero no se trata de eso, sino más bien de una conciencia religante, y hasta religiosa, si por ella entendemos la visión del mundo como una extensa red de relaciones donde no existe una pauta esencial para la conexión. Pues, al contrario, el criterio de identidad y semejanza (o al menos de compatibilidad) entre los elementos, se desplaza del sema a la forma, de la materia a la técnica empleada.

El arte de Elsa no es, pues, un arte surrealista por cuanto no busca las relaciones insólitas entre las cosas. Más bien, esas relaciones se presuponen, a pesar de los velos, los secretos, los escondites, y toda la suerte de subterfugios del ocultamiento que se multiplica en las obras.

La ambigüedad al interior de muchas piezas encuentra su correlato a un nivel mayor de la propuesta. A menudo sucede que en una exposición o en medio de la realización de una serie, la artista crea una o más piezas que colocan una nota discordante. Aparecen como zonas puntuales de lo que podrá ser una preocupación para trabajos futuros. Tienen en sí como la marca de lo premonitorio. Y Elsa se siente a gusto participando de este ritual.

Surgidas de improviso, la artista no las aparta como elementos ajenos que vinieran a enturbiar su "estilo". Por el contrario, los concibe como los lapsus del discurso manifiesto (en la jerga freudiana). Y vuelve después sobre ellos para reflexionar porque le marcan un camino.

Así, su producción ha ido tocando técnicas y lenguajes, materiales y soportes bien diversos. Es un afán de superación constante. Pero en este caso, podríamos ver su obra de modo similar a como Frank Lloyd Wright calificó a la ciudad japonesa: una ameba.

Y alejemos el sentido parasitario de tal apelativo para enfatizar en su carácter orgánico. Wright señalaba que la ciudad crecía por la necesidad de hacerlo, y hacia donde debía hacerlo. No era regida su ampliación por planes directores ni proyectos

viales a gran escala. Por eso es una ciudad natural que respira.

En la obra de Elsa Mora sucede algo semejante. Este es otro factor que otorga vitalidad a su obra. Elsa sigue las líneas de lo que se le sugiere, y lo hace con desenfadado y naturalidad.

Por último, quiero señalar algo con respecto a otra zona de su obra: la miniatura. Y es que creo importante apuntar al cambio de lógica con que este recurso es asumido hoy por la artista.

Cuando en 1992 Elsa Mora se introdujo subrepticamente en el ámbito de las artes plásticas, empleó el dibujo a tinta y la pintura aerífica como medios fundamentales. Entonces su trabajo en miniaturas respondía a la carencia de materiales y adeudaba mucho de lo que era su sustento: la artesanía. Ahí están piezas iniciales como Confesión (apenas 9,5 x 15 cm) y Maternidad académica (24,5 x 36,2 cm).

Pero sucede que esta manía por la miniatura y el detalle persistió aun en las obras de dimensiones considerables. Se hizo casi obsesiva. Como en No estar no sentir o la serie "Amonestaciones", ambas de 1999, aunque esta última se conciba como un conjunto de piezas al exponerlas. Y también en las cajitas que esperan sobre un mueble de su apartamento.

Y es que hoy ya no se trata de una respuesta a las carencias, sino a un método que le permite estar dispuesta al cambio.

Hacer una de estas piezas no le toma mucho tiempo. Una pausa es suficiente, y puede entonces abocarse a otros motivos de inspiración más contingentes; estar lista para cumplir la premonición; responder al cambio para evadir las marcas defmitorias y los clisés.

3.

Atendamos ahora al otro aspecto de interés para este trabajo: la posición del arte de Elsa Mora en el (¿des?) concierto de la plástica cubana más reciente.

Es un hecho la moda cubana en el exterior. Proliferan las exposiciones de arte contemporáneo sin claras distinciones entre los objetivos de una u otra. Pero ellas han ayudado a conformar una imagen y una expectativa de lo que debe ser el arte cubano de hoy.

Por supuesto que estas nociones responden al estereotipo: disidencia velada, humor y erotismo, materiales locales, etc. Los curadores intentan imponer su norma, y muchos artistas ceden.

Pero en la arena internacional ocurre otro tanto con todo el arte “étnico.” Es decir, el no noroccidental. Y eso se complica cuando atendemos a las pautas de cada área específica de creación, promoción y consume.

El arte contemporáneo de corte experimental está viciado de lo falsamente monumental. Proliferan las dimensiones enormes.

El arte comercial que pasa por ser bueno está inscrito a ciertos formatos estándares de alcance medio.

La artesanía ha terminado por apropiarse de ese territorio devastable que es la miniatura en el “arte de aeropuerto”.

Para el artista cubano de esta década, limitado de recursos y apoyo, tales aspectos han generado un serio conflicto. ¿Qué hacer?

Los críticos se asustan, con cierta razón, del mercado “agropecuario” del arte (ese del intermediario que recurre al viaje a la región de origen de la obra para alcanzar los mejores precios). A veces los artistas sobrestiman su “talento económico”, y ponen precios que responden, más que a valores de la obra, a los costos y las necesidades más elementales de la mano (de obra). Quedan felices; y a menudo, sin saberlo, sus piezas son convertidas en souvenir.

Hay quien lleva dos líneas de trabajo: una mercantil, otra “seria”. A veces logran buenos resultados sin afectar la ética. Pero sigue habiendo mucha duda. Por el miedo a que tiendan cada vez más a ser absorbidos por la Feria; a que algún crítico traumatizado patalee contra el mercado en general; a que su madre le pida un cuadro para la sala y otro para la cena; al agotamiento.

Este contexto difícil ha desplazado algunas preocupaciones ganadas en el debate conceptual del arte cubano por creadores precedentes. Creo de interés revisar mucho de la producción más reciente atendiendo a estos problemas centrales de hoy.

La obra de Elsa Mora, que ha sido abordada en varias ocasiones por conocedores y admiradores sin atender a estos problemas, puede mostrarnos una prueba importante de la respuesta posible a estos conflictos. Hay que contextualizar su posición como artista para mejor valorarla.

A mi entender, lo más importante en el resultado de su trabajo es la claridad con que ha trazado un camino alejado de lo que hoy se espera en el exterior del arte cubano.

Ella se ha proyectado con éxito su obra hacia la zona del discurso de la mujer en el plano internacional. Ese éxito, apoyado en el trabajo promocional de Yamel Álvarez, permite demostrar una tesis que ha sido expuesta con claridad por Helmo

Hernández: la posibilidad para el artista cubano de encontrar puertas de entrada en el mercado internacional del arte sin hacer concesiones fraudulentas.

El mercado de arte actual no es homogéneo. La necesidad del diálogo intercultural ha llevado al universo hegemónico, institucional o no, a diversificar las propuestas para atender a una demanda cada vez más heterogénea. El Multiculturalismo como política ha permitido (y a menudo ha propiciado como mecanismo de control) la creación y demarcación de espacios comprometidos con las minorías. Minorías que pueden ser raciales, étnicas, sociales, sexuales o genéricas. Ello ha multiplicado las posibilidades para los creadores.

Hay espacios de interés donde funcionan como valor el arte experimental, o el académico, o el étnico, o el religioso. Correspondería a las instituciones culturales cubanas el papel de procurar al artista las coordenadas de esos espacios. Pero, conocida la carencia de las mismas, el propio artista deberá embarcarse en tal empresa.

Elsa Mora parece decidida, con la ayuda de Yamel, a aprovechar las brechas de interés de galerías y coleccionistas sin hacer un arte “cubanizado”. Ahí está su reto y su ejemplo para esta década.

Y estoy hablando en presente, porque aun tiene ante sí el peligro mayúsculo que entraña la complacencia con lo instituido como “discurso femenino”. Situada ya en sus coordenadas, se impone la reflexión sobre sus propios conceptos y valores. El buen arte es aquel que le plantea conflicto a sus correligionarios, no el que perpetúa los mitos acríticamente.

Por otro lado, se encuentran los determinismos a que el discurso masculino euronorteamericano y blanco intenta reducir la expresión de la mujer: intuición (v.s. racionalidad masculina), intimismo (v.s. preocupación política), delicadeza formal y conservadurismo (v.s. aventura estética y experimentación). Acatar esta cuota que se le ha tratado de imponer es demasiado “castrante”.

Esperemos de Elsa el coraje y la inteligencia para lidiar con esto.

4 .

El hecho es que Elsa Mora ha asumido riesgos. El que implican las formas de hacer arte demasiado ligadas a lo que para el mercado suele ser apetecible. Formas sospechosas, digamos (sin que quiera decir que su obra responda a las pautas que le sugiere éste para el éxito). El que implica hacer arte en Cuba sin atender a los arquetipos del curador exotista. El que implica poner freno a los intermediarios del que llamamos mercado “agropecuario” del arte, estableciendo los mismos precios para obras que se venden en La Habana o en Nueva York (y todos sabemos el

enorme coraje que hay que tener para hacerlo, cuando muchos artistas devalúan sus piezas sin misericordia). El que implica, en fin, ser una mujer artista siempre.

A ello le han servido la artesanía, el miniaturismo y la antigüedad. Pero no pensemos que son estos los únicos rasgos. Ni lo serán si, como creo, Sudoración es el anuncio de un salto hacia la incursión pronta de Elsa en aventuras plásticas más arriesgadas, en cuanto a materiales, técnicas y recursos intertextuales.

Tal vez entonces encontremos en el Mimetismo batesiano ese proyecto estético que le dé cabida al cambio orgánico para no dejarse encerrar en el estereotipo.

Y digamos: Amén, por la salud de ese sitio especial del arte donde Elsa Mora.

Elvis Fuentes Rodríguez

Licenciado en Historia del Arte en la Universidad de la Habana.

En la actualidad trabaja como Especialista de Artes Plásticas en la Fundación Ludwig de Cuba.

Publicado en La Gaceta de Cuba. 1999