formación de los objetos de la gráfica tridimensional; más bien, son embadurnadas en una pintura densa y rica, que contradice este origen. Y entonces se regresa a la pintura y a sus sugestiones, a lo mejor pensando en el gotear del expresionismo abstracto, pero también en el *new-dadá* americano, voluptuoso y matérico, que es aquel que recorre en los fondos casi llanos nuestros cuadros enriquecidos de pinceladas de azul que son parecidas a cascadas de agua y que desbordan a veces sobre los objetos borrando los límites, y que dan así la idea de alguna profundidad a la escena, o como sea, de una dialéctica entre figura y fondo, de un diálogo, aunque mínimo, entre las dos entidades. Por lo que queda, el color que domina es aquel de los marrones de las tierras, de los árboles y de los metales preciosos, que parecen también aquí querer volver a la concreción de la materia bruta, de donde nacen y se diferencian los productos del hombre. Y al mito, a la religión, a la técnica humana, a las grandes narraciones, y a lo mejor, a aquellas contemporáneas de los *videogames*; se vuelven a hacer sugerentes los títulos de las obras: *La Edad del Oro, Caridad del Cobre, Narciso, Ábaco*. Las referencias son altas y hablan de un nuevo humanismo, que repone en el centro al hombre y su historia. Y entonces viene a la mente "lo real maravilloso" de Alejo Carpentier en la introducción de su novela *El reino de este mundo*, concepto bien retomado en el cine cubano (podemos pensar en *La última cena"*de Tomás Gutiérrez Alea), que luego se injerta en el código dominante y preferido de la literatura latinoamericana en general. Mas no se puede olvidar tampoco *Divertimentos* de Eliseo Diego, y quizás otros cuantos más, para quedarnos solamente en la literatura cubana. Es cierto, en filigrana se puede leer un llamamiento divertido al surrealismo y al código del extrañamiento, del extravagante, del misterioso, del enigma. Entonces, en general, a la instigación de una posible narración que el espectador es llamado a seguir, interpretar o simplemente a imaginar. El mundo de Iglesias, entonces, se presenta como profundo, inquietante y, porque no, irónico, en su presentación de formas de invención y sugerencia que son máquinas célibes, en las que nominación y la significación quedan, en últimas, inexplicables. Queda por fin al público encontrar resonancias interiores y descubrir si así se ha construido una nueva posibilidad de mirar al mundo, que lo pueda cambiar de cualquier manera.

Carmen Lorenzetti

Rodrigo Bueno. *Mobília Tomada Bastilha (Muebles de la Bastilla)*, 2012. Silla recuperada en la calle con plantas, semillas hongos y musgos en proceso durante 2012. 46 x 96 cm. (18 x 37 ¾ pulgadas). Foto: Douglas García.

Rodrigo Bueno

Estúdio Buck

Durante los últimos meses asistí al crecimiento de unas sillas de la serie *Mobiliario Tomado* de Rodrigo Bueno, parte de la exposición Matuto al Cubo, hoy en la galería EstúdioBuck de São Paulo. La silla en cuestión es típica de *tía*, estilo francés, sus paticas arqueadas se van afinando hasta tocar el suelo, tal como si estuviera empinándose para minimizar su contacto con el mundo, y una tapicería florida de verdes, fucsias y violetas le brinda su distintivo.

En ires y venires, la silla fue a parar a un basurero, y del basurero fue al taller de Rodrigo Bueno, quien sembró, entre la vegetación bordada, algunas plantas reales, cuya característica principal está en copiar, repetir o reproducir los tonos del tapiz, creando una fusión cromática y proponiendo, con ello, un juego de tiempo y representación. En esta obra, son las plantas reales las que copian el dibujo, no es el dibujo, entonces, el que copia la *realidad*.

Entre los otros muebles que componen la instalación, hay un sillón rojo encendido que lleva una bromelia verde justo en la cabecera, lo que establece un nuevo diálogo cromático, esta vez por contraste, y no por similitud. Opuestos, el rojo y verde se rechazan y se atraen, se detestan y se quieren, pues cuánto de rojo es necesario ponerle a un verde para que tome consistencia, y viceversa. Un sofá marrón sirve de receptáculo a unas plantas cuyos tallos delgados se extienden hacia lo alto, a la vez que, con el peso de su tierra, llevan el mueble hacia abajo, casi hasta volverlo suelo. Lo que lo convierte en un objeto que merece dos descripciones: pesado como un mamut y liviano como una libélula.

Mobilia Tomada –y el trabajo de Rodrigo Bueno en general– me lleva a una relación con la Naturaleza Muerta, género humilde, en el último grado de la jerarquía renacentista que seguía el árbol de Porfirio, pirámide que planteaba un orden de valor para las obras representativas. Así, primero estaban los temas históricos y los actos estatales, seguidos de los retratos, para luego dar paso a los paisajes, teniendo en último lugar los bodegones, pinturas de objetos inanimados que, además de no tener alma, se mantenían inmóviles (muertos) durante el tiempo de ejecución de la obra.

Ahora bien, este menor grado jerárquico permitió introducir en la naturaleza muerta una espontaneidad de lo cotidiano, un desorden desconocido por el cuadro histórico, pues mientras éste trataba de la cumbre del devenir, ella presentaba apenas lo ordinario y pasajero. Tipo de tiempo mundano que, en el siglo XVII, se convirtió en advertencia, el bodegón descubría las vanidades del mundo y, más aún, la fatuidad del arte, de esos *engaños coloridos* que acostumbran pasar por imágenes perennes. Desde la hoja marchita hasta la calavera, la naturaleza muerta se presenta como transcurso. *Mobilia Tomada* se relaciona con el género; ahora bien, más que una cuestión de tema –hojas, flores y receptáculos–, porque hace tangible la condición mutable.

Las composiciones de madera, en otra sección de la muestra, establecen una relación con el pasado. Ensamblajes que recuerdan al Concreto del Brasil de los años cincuenta, pero que, a diferencia de éste, en

vez de regularizar las partes, enfatizan las singularidades. Cada fragmento articulado muestra el camino de la madera, revelado tanto en el hecho de haber sido mueble como en el hecho de haber sido árbol. De lo que deviene en un Concreto espontáneo, o un concreto anticoncreto, en el que la memoria se sobrepone al futuro.

Relación con la memoria trabajada por el artista en otras obras y por otras vías. En la exposición realizada en agosto de 2012, en el MAM de São Paulo, Bueno proyectó una intervención en torno a los dioses africanos o orixás. En ella, un círculo de objetos –alimentos, plateas, frutas, metales, plantas– ubicados directamente en el suelo estaba organizado por segmentos, correspondientes a un orixá determinado, lo que implicaba una disposición cromática, pues, tal como explica Rodrigo Bueno, cada una de estas deidades tiene tonos específicos; mientras que Oxúm se va por los dorados, a Iemanjá le gusta el blanco. Es curioso, las naturalezas muertas griegas nacieron de las dádivas a los dioses, de la ofrenda; así, volvemos una vez más al género, pero ya no por la advertencia del barroco, sino por el tiempo ritual capaz de anular la sucesión, para condensarla en un presente pleno.

La obra de Rodrigo Bueno se abre, entonces, como posibilidad de otro tiempo, otro transcurrir que, en *Mobilia Tomada*, particularmente se condensa en la avanzada en reversa de la silla, ora porque plantas reales copian sus propios retratos al repetir los colores, ora porque su madera, después de haber sido mueble, quiere convertirse en árbol.

Julia Buenaventura

TIJUANA / MÉXICO

Xawery Wolski

CECUT

Xawery Wolski. *De Profundis*, 2012. Silicona y audio en caja negra.

La obra del artista polaco Xawery Wolski apela a los límites, ya sean éstos formales, físicos o geográficos. Construye desde el extremo mismo que le ofrecen los materiales que utiliza (polímeros, silicona, nailon). Los tiende como si fueran la extensión de los dibujos que originan sus piezas. Escorzos blancos dispuestos sobre la pared que juegan al mismo tiempo con las ideas del pasado remoto y el futuro alcanzado. El peso y la forma de los escorzos, junto con la luz que se proyecta sobre ellos, invocan por igual los ritos de fertilidad y la asepsia clínica (por no decir museográfica); son líneas que se convierten en hilos que se suman para devenir en cuerpos invasores –como la representación de la transmisión neuronal– en el espacio. El drama, la esperanza y el sufrimiento que reconoce (que descubre) en Tijuana, se ven manifestados en sus gestos; entre el molde y la aparición, en sus escorzos: cuerpos dichos como una abstracción que los desmiembra y desarticula para dejar abierto un último sentido tan violento como trascendente.

Wolski dijo que al conocer Tijuana se identificó con su carácter de frontera. "Una frontera ligada a los emplazamientos; no es cualquier ciudad, en ella se viven el drama, la esperanza, la limitación, el sufrimiento". Las impresiones que tuvo durante su primera visita a Tijuana, en particular el paisaje de cruces que adorna la valla fronteriza, lo llevarían a crear su pieza en terracota *Los cruces*. Según sus propias palabras, dichas al semanario *Zeta*: "Es un paisaje horizontal, una escultura que se desarrolla en el piso y sube a la pared". Sus esculturas e instalaciones resultan, en primera instancia, tan literales como sus descripciones. *Los cruces* es una escultura hecha de eslabones de terracota, una cadena dispuesta sobre el piso de la sala en dos pilas. La calidad de la terracota es tan porosa que parece *tricot*.

Los lazos, los vínculos –tanto físicos como espirituales–, son los que determinan su obra. Los eslabones y las cadenas son un motivo recurrente, una obsesión. Una de las piezas principales de esta exposición es una cadena –literal– de gran formato, de color blanco, colgada del techo y sujeta al suelo. El cuerpo de la escultura permite la ilusión de un espacio sujeto; la cadena mantiene unidos el techo y el suelo en un tensión evidente, una sujeción que invoca al originario (de la misma manera que los motivos que, de manera alegórica, señalan el lugar de la tierra y el cielo en los relatos cosmogónicos). La cadena deja sentir una tensión al llamar la atención sobre el espacio que ocupa y señalarlo; como si la cadena mantuviera unidos el techo y el suelo. Si no fuera por esta cadena figurada (puesta en evidencia), el cielo se perdería en el arriba, y el suelo caería irremediablemente hacia abajo.

El encadenamiento, tan obvio en esta pieza, se repite como parte del proceso de su obra. Hace eslabonamientos de diversos materiales orgánicos (semillas de calabaza, colorines, huesos de pescados) hasta producir los tejidos para las indumentarias sobrevivientes de antiguos pobladores imaginados, dispuestas en exhibición como prendas que provienen de un futuro muy remoto. Wolksi apela, de igual manera, a los tropos en los que se reconocen el pasado y el futuro para crear un espacio personal dentro de la asepsia de la sala de exposición. La convierte en un escenario que invoca –tal vez, como impronta cultural– aquellos utilizados por Stanley Kubrick en sus filmes futuristas de principios de los setenta. Sus recurrencias de tema y forma: las tramas originarias en forma de caracoles, las prendas tejidas de materiales orgánicos (producto de la apropiación de folclores visitados, pero también, resultado imaginado de una supervivencia postapocalíptica), los patrones concéntricos tallados en discos de granito, la fragilidad hecha casi de aire de