

RAÚL CORDERO

(La Habana, Cuba, 1971)

Ha cursado estudios en la Academia San Alejandro; el Instituto Superior de Diseño en La Habana, Cuba; y en el Graphic Media Development Centre en La Haya, Holanda. Ha sido profesor visitante en el Instituto Superior de Arte (ISA), de La Habana, Cuba, en el San Francisco Art Institute, de San Francisco, California y en The Art Academy of Cincinnati, de Ohio, en Estados Unidos.

Selección de exposiciones individuales

2008 Raúl Cordero. MYTO Gallery, Mexico DF. 2007 Raúl Cordero "Expenditures" at MYTO Gallery. Liste, Basel, Switzerland / Raúl Cordero + Angel Masip. Galería Casado Santapau. Madrid, España - 2006 Raúl Cordero. Trabajo Reciente. 9na Bienal de la Habana. Galería Servando. La Habana, Cuba - 2005 Adorno. Centro Cultural "Fresa y Chocolate". 27 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba. - 2003 The Rolling Landmark. Iturralde Gallery (Absolut International Biennial), Los Angeles, California, U.S.A. - 2002 Tres Pinturas. Galería Habana. La Habana, Cuba / Stages - The zooming experience - Shopworn. Iturralde Gallery. Los Angeles, California, U.S.A. / Raúl Cordero (1996-2001). Palacio de Abrantes. Universidad de Salamanca. España / Raúl Cordero (1996-2001). Museo La Ciudadela. Pamplona. España - 2001 Raúl Cordero. Walter & McBean Galleries. San Francisco Art Institute. San Francisco, California, U.S.A. - 2000 Raúl Cordero at the New Media Room, Herbert F. Johnson Museum of Art. Cornell University. New York, U.S.A. / Raúl Cordero, LiebmanMagnan Gallery, New York, U.S.A. / Raúl Cordero, Robert V. Fullerton Art Museum, California State University, San Bernardino, California, U.S.A. - 1999 I Miss You Much, Paintings, video-installations and some other stuff. Iturralde Gallery, Los Angeles, California, U.S.A. - 1998 Raúl Cordero: RE-MIXED, Galería Habana, La Habana, Cuba - 1997 Quiz Paintings, Iturralde Gallery, Los Angeles, California, U.S.A. - 1996 Todo depende del relato: pinturas/videos, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba / Trabajo reciente: fotografías, Galería 23 y 12, La Habana, Cuba - 1994 Lecciones de la Vida, Galería Habana, La Habana, Cuba

Selección de exposiciones colectivas

2008 LATINOLATINO. Palazzo della Vicaria, Trapani, Italia. / Liste '08 (MYTO Gallery). Basel, Switzerland. Cube: Artists Experience Their Country. Hunterdon Museum of Art. New Jersey, U.S.A. / TROPICS: A Contemporary View of Haiti, Cuba and Brazil. Los Angeles Municipal Art Gallery. Los Angeles, California, U.S.A. - 2007 WAITING LIST. Time and transition in Contemporary Cuban Art. City Art Museum, Ljubljana - ExitArt, New York, U.S.A. / European Media Art Festival. Osnabrück, Germany. / LUMO Trienale. Jyväskylä, Finland. - 2006 9na Bienal de la Habana. La Habana, Cuba / Museo Tomado. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. / Unbroken Ties: Dialogues in Cuban Art. Museum of Latin American Art. Long Beach, California, U.S.A. / IMPAKT Festival 2006. Utrecht, Holland / Espacios Sagrados: Raúl Cordero, Marta María Pérez y José Manuel Fors. - 2005 Contactos y Mediaciones. Poéticas de lo digital en el Arte Cubano. Dunlop Art Gallery. Regina, Canada. / Barrocos y Neo-Barrocos: El infierno de lo bello. Palacio de Abrantes / Museo de Arte Contemporáneo. Salamanca, España. / IN BORDERLINES/ EN LAS FRONTERAS. Nuevas piezas en la colección del MEIAC. Instituto Cervantes, Praga, Checoslovaquia. / Raul Cordero, Felipe Dulzaides y Alexandre Arrechea en la Casa de las Américas. Casa de las Américas. La Habana, Cuba. / Salón de Arte Cubano Contemporáneo. Fototeca de Cuba. La Habana, Cuba. / Raul Cordero / Manuel Losada / José Clemente Orozco. Iturralde Gallery. Los Angeles, California, U.S.A. - 2004 Zoll Douane. Hamburgo, Alemania. / Domicile: a sense of place. Center of Contemporary Arts (COCA). Seattle, U.S.A. / Sign Languaje. The Museum of Contemporary Arts (MOCA). Los Angeles, California, U.S.A. - 2003 Sin Embargo. Fluid Image. Grenoble, Francia. / Away from home. Wexner Center for the Arts. Columbus, Ohio, U.S.A. - 2002 El Museo crece. Adquisiciones recientes de arte cubano contemporáneo. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba / LA FREEWAVES: TV or not TV. A celebration of experimental media arts throughout Los Angeles. Los Angeles, California, U.S.A. / SuperMover: Video projections from trucks. Photofest. Houston, Texas, U.S.A. / III Salón de Arte Cubano Contemporáneo. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Habana, Cuba / Copyright. Centro Cultural de España. La Habana, Cuba - 2001 Raúl Cordero, Luis Gómez, Elsa Mora, Fernando Rodríguez, José A. Toirac. The Contemporary Arts Center (CAC). Cincinnati, Ohio, U.S.A. / Poëziezimer Watou. Watou, Belgica. / Present. Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, Holanda. / Sonsbeek 9-Locus/Focus. Arnhem, Holanda / From the Negative. Conceptual Photography from Cuba. North Dakota Museum of Art, North Dakota, U.S.A. - 2000 VII Bienal de La Habana. La Habana, Cuba / Vistas Nuevas: Recent Video from Cuba, The Kitchen, New York, U.S.A. / Moving Pictures, Real Art Ways. Hartford, Connecticut, U.S.A. / One on One, Art in General, New York, U.S.A. / Fin de siglo. Nuevo milenio cubano. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Habana, Cuba - 1999 Video & Technologies: Challenge for Contemporary Cuban Art, Art in General, New York, U.S.A. / Mas allá del papel. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, España / Visiones Contemporáneas, Lyle O'Reitzel Arte Contemporáneo, Santo Domingo, República Dominicana - 1998 Contemporary Art from Cuba, Urasoe Museum, Okinawa / Hillside Forum Daikanayama, Tokyo / Iwaki City Cultural Hall, Japón / II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba / Fragmentos a su imán, Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, Cuba / Seducciones, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba - 1997 Troisième Manifestation Internationale Video et Art Electronique. Montreal, Canadá - 1996 III Trienal de Grafica Original, Kunsthuis, Grenchen, Suiza / Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, Ecuador - 1995 / Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba / ICOGRADA Next Generation, House of Commons, The Parliament House of the U.K. Westminster, London, U.K. / Una de Cada Clase, Fundación Ludwig de Cuba, La Habana, Cuba / Arte Correo, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba

Principales colecciones públicas

Centro Wifredo Lam. La Habana, Cuba. / Champ Libre Foundation. Montréal, Canadá. / Columbus Museum of Arts, Columbus, Ohio, U.S.A. / DAROS Latinoamérica, Zürich, Suiza. / Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba / Museum of Art. Fort Lauderdale, Florida. U.S.A. / Museum of Contemporary Art. MOCA, Los Angeles, California, U.S.A. / Museum voor Moderne Kunst Arnhem, Holanda. / Neuberger Berman, New York, U.S.A. / Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gent, Bélgica / University of Central Florida Library Collection, Orlando, Florida, U.S.A. / Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), España

diseño: Mariana Sánchez & Raúl Cordero

Raúl Cordero

nuevas pinturas | new painting

Galería Acacia

San Martín e Industria,
Habana Vieja. La Habana, Cuba.
(PH). 537-8639364

+ Open Studio Exhibition

Ave. de los Presidentes 102, Apto. 5A esquina a 5ta,
Vedado, La Habana, Cuba.
(PH). 537-8323315 / 537-8326305 / 535-2764739



www.raulcorderostudio.com

On Raul Cordero's Paintings: Three Times

A Building that Connects the Bottom (Shadow) with the Top (Antenna) of the Stretcher it is Painted on
Raul Cordero, oil on canvas, 2008



A title always marks the beginning. It comes first; it heads every reading or look although it may have been the latest to arrive. What I use as an ex ergo is the title of a painting and it was not chosen at random. What it states seems to be just what the painting shows: a building connecting its lower edge (the shadow) with the higher (the antenna) of the stretcher in which it is. More than naming, it seems to be describing the action of unifying both ends right in the moment in which this unification takes place. It covers distances, which would be tantamount to say that it erases them, that it merges them: that from bottom to top, from the lowest or deepest part to the highest part of the canvas, the longest span in a vertical surface (183 x 122 cm). What lies between the contents and the limits containing it: the shadow devouring the contours of the figure and the margins of figuration; and the antenna, a fine line that at the same time cuts them and exceeds them. What exists between the title (its foot or at its foot) and the piece itself.

The painting expands and contracts before our eyes as if threatening to spill. It is the effect of the treble tautology in the relationship between title and work (the text is inscribed on the canvas) and of their game of scales. In the attempt at reaffirming graphically what is expressed in words "a building that connects the bottom (shadow) with the top (antenna) of the stretcher it is painted on," it is erected in red on the top of the chamfer as an accessory, almost decorative, linguistic column because it never touches the ends of the stretcher. Barely noticeable at the distance that the full appreciation the size of the canvas demands, what it reads requires exercising our memory. The same is the case the other way round. The proximity reading requires only allows the figure to be observed in detail. A zoom in effect creates the double sensation of strangeness of having entered into the framework or of overflowing its contents. Something similar happens with the horizontal "version," but in this case the legend is cut short in the privileged area of the line of sight, as if the union it announces would remain incomplete. Emerging now on the left side, the statement breaks out: "a building that connects the left edge." "With the right edge of the stretcher it is painted on" continues below, separated in height until it disappears into the right margin. In both cases, only the virtual bridge created by the eyes makes the prescribed merger possible, a bridge preceding the building in the linking mirage between the margins of the painting.

What was included as an addendum in those 2002 works was not the title, but some notes. In the margin, or marginally, these annotations imitated the logic of the architectonic project made for (in) painting. Texts and technical sketches combined as a strategy for the authentication of pictorial illusionism and as an attempt to make up for its lack, for the actual impossibility of connecting and being connected with what is outside the painting. The materials used added to this, in this case oil on Fabriano paper. The effect was reversible and hovered over both visual expressions, dislocating them. "Two (Opened) Bridges that Don't Get to Connect Anything," the last in a group of three pieces that did connect, discredited the bridge's functionality, now open within parenthesis and between the ends of the paper. In painting, however, the link between its ends did take place, although it was hardly perceptible. The opposition figure/background made the unity that the latter achieved go unnoticed because of the disproportionate opening of the framing.

A chain of traps to the historically biased eyes of the spectator is laid in these pieces. Built on a tautological structure insisting in reiterating what is apparently evident, everything in them – from what is extrinsic or incidental (title, frame, framing, color, text, notes) to what is intrinsic (forms) – seems to state what painting, by its own nature, denies, but we believe possible, however.

Painting in colors always makes me burn more calories than painting in black and white. Painting exactly the same thing two times – half a road, mirrored – was a useful way to explore it.

Expenditures Series "Color piece No. 2"
Raul Cordero, 2007, oil on canvas (diptych) and video

Comments like the one above, contained in the video, clarify the purpose of Expenditures. The pieces collected under this title have in common the mediation of physical exertion implied in the act of painting. Once again repetition, the same pictorial motive, but

Obtained by Transition series "Untitled"
Raul Cordero, 2004, oil on canvas

Indescribable pieces, at least not without relevant confusion. Or unnameable ("Untitled"). The pieces in the series Obtained by Transition may be considered spectral. Nothing in them is totally clear, entirely defined. Like ghosts, images, one upon the other, become translucent and merge by superimposing forms and colors, making a homogeneous amalgam of the figure and the background, making composition indistinguishable and the order that is possible in painting unintelligible. Nothing here seems susceptible of interpretation, reading or translation in the level of discourse. It is as if we had been abandoned to the absolute realm of visualization.

What this work means, the first of all those belonging to Obtained..., seems to be something lacking importance. What you ask yourself, in any case, is how has this painting without a topic, representing nothing, without a text, has been arrived at, which is as good as saying without a significant organization, without significance. It is futile then to talk about what is inside the painting. It would be better to see what is about it, its surroundings. As if the transparencies inside it, in a permanent transition, sent us outside and the other way round.

What is here shown to us has been taken from another field, the electronic space of video, a means the artist has regularly used to put it face to face with painting. Recordings with various contents are simultaneously reproduced in the computer and then halted. This moment, which will always be a moment of coincidences, decides the resulting image. More or less manipulated, it will later be translated to the canvas.

Captured in the moment of its occurrence, as a pause of what is ephemeral in the most eloquent instant of its transience: the fade merging a disappearance with a new appearance, this final combination is not a double, a replacement or a representation of a real or ideal thing. It is rather a multiple because of its provenance, video, and of the superposition of diverse dimensions and effects.

This may have been the point of departure of a procedure with its platform in the Expenditures series. The loss of the symbolic importance of the pictorial motif now transforms into the de-signification of the painting's contents. When entirely detaching from its origin, the model, which had been postponed by a first moment of transposition (illustrations from a book on architecture in "A Building..."; photograph in "Composition Piece No. 2"), becomes insignificant. This is also valid for some of the paintings that came after Obtained..., like those in Optional Title Series or others more recent like "Mambo de la conquista" (Conquest Mambo, 2008). In them, the composition is still the result of digital combinations and what varies is the nature of the fragments, now heterogeneous.

Even when works from art history are included, the varied treatments they undergo in the computer make them almost entirely break away from their original experience. Also because many times these references have been chosen not as textual quotes, that is, not as allusions that must refer to the original so as to establish an intertextual dialogue. What matters in these appropriations is especially their pictorial value.

That is the case of one of the most recurrent motifs in Cordero's works: the landscape "The Alley at Middelharnis" (1668) by Dutch painter Meyndert Hobbema. To start with, Cordero does

not use it as a whole, but only the detail marking its uniqueness: that road lined with palms the author never saw and tried to recreate in canvas following the description sailors of his times used to make of them. A challenge to the academic limits imposed to painting in those times and to the actual scene. Since it is a clipping, it is an abstraction. Although we may recognize it individually, in each case, and in group, because of its repetition, treated in various ways in dimensions, color, silhouette or transparency, their link with the original is so innumerable deferred that it has turned into an almost pure motif.

A similar result is achieved with the rest of the images. Their origin is not always artistically legitimate. Raul has no elitist preferences in spite of the refinement of his art. In the cases where the origin of the visual fragment is unauthorized or has no author, no "signature," the author will be practically erased from the very moment of its appropriation. The superimposition of digital treatments and the visual combination with other details make them even more different and end up by displacing, rather than deferring, the urgency of the

search for sense. These paintings deny the significant order of reading; they are reluctant to be considered as texts, because art is not rigorously logical or strictly discursive. Nothing more eloquent in this sense than the "pointillist" statements at times included. More than written, they are painted on the canvas. They are not constructed with the fluid strokes of writing, but with the effort of the eyes that must join colored dots, like in a quiz. Statements that are not fixed, as loosely tied to meaning as to the canvas itself. Because even when we can recognize a given contents in them, whether they are sentences or given names ("Still my life," "Baby Loren," "Lazaro Vargas"), they have no link whatsoever with the images they are supposed to complement.

These are texts that have been found, or rather texts that the artist finds without meaning to. They strike him through capricious associations and are added to the surface for no other reason than their being there. This, together with their material quality, color, location, the neuralgic areas of the painting where only loose dots used to be, replaces the significant nature of pictorial quality.

Where do these works begin? Outside the painting or inside it? The process seems to be established in the digital realm. It is there that it sediments, that it settles, no matter how contradictory it may seem. But this, however, is not its origin. What is indisputable is that these compositions emerge through what computers allow or make it possible to do.

I have always had the temptation of saying that these paintings by Raul are digital. What is more, that he is perhaps the only artist actually doing digital painting in Cuba. I have refrained from it up to now because, without the context of a lengthy line of argument, this statement might be reduced to the point of saying what it does not intend to say. This statement becomes true only to the extent that digital aids homogenize the dissimilar natures of his motifs, contribute to their new composition and, in the process, pollute the entire result. Because what we see, what the canvas shows us, is still painting.

This return to the canvas is the true origin of the work. A symbolic return, since it has never been abandoned. Many times I have heard: "I add images, I place layers of effects one on top of the other, I do away with some, until the whole thing looks like a painting." That "looks like" implies that it functions as such, whatever it contains or shows: a form pure in its impurity, complete in its fragmentation that is then translated to the canvas or the paper with the techniques accumulated by painting in its evolution.

The contamination of painting and model is reversible. The unstable nature of the electronic image is inscribed in the effects of transparency. But also in the texture of the surface it tries to create with oil, polyester and other materials compatible with the digital quality of the composition.

The same thing happens the other way round, because of the power painting has of making eternal what is ephemeral, of making durable what is transient, of inscribing in time the fleetingness of an instant that is now multiple. It endows electronic images with what seemed never would be theirs: the potential of memory. This return, I insist, is only a rhetorical element of this discourse intending to return to artists the origin of what has always belonged to them: the pleasure of painting.



The pleasure that makes them use their intelligence to search theoretical arguments to challenge the institution and relax in the realization of a work that does not depend of it, that annuls it, that splits it in its present structure while questioning and mocking it. A work allowing an obsessive gloating with its object and developing in the intimacy of their study. But that also supposes a challenge for contemporary audiences unfamiliar with the medium and too busy to stop in the rhythm of reception it imposes.

A painting that takes pleasure in itself, that establishes itself as its own center and sujet. And it does it, contradictorily, by coming in and out of its realm with ease, that is, without limitation. Coming in and out of its margins, those which have been prescribed, to find its sense neither inside nor outside of itself, but in the transition that merges its framework with the infinite and diverse outside.

Mailyn Machado

Tres veces en torno a la pintura de Raúl Cordero¹

por Mailyn Machado

A Building that Connects the Bottom (Shadow) with the Top (Antenna) of the Stretcher It is Painted on Raúl Cordero, óleo sobre lienzo, 2008

Un título marca siempre el comienzo. Es lo primero, lo que encabeza toda lectura o mirada aun cuando haya sido lo último en llegar. El que anticipó como exergo intitula un cuadro y no fue elegido al azar. Lo que enuncia es similar, en apariencia, a lo que lo que se exhibe en pintura: un edificio que conecta el borde inferior (sombra) y el superior (antena) del marco en el que está pintado. Más que nombrar, parece describir la acción de unificar ambos extremos en el momento en que se efectúa la unificación. Salva distancias, que es lo mismo que decir, las borra, las funde. La que va del *bottom* al *top*, de la parte más baja o profunda a la más alta del lienzo, la luz más larga de una superficie vertical (183 x 122 cm). La que hay entre el contenido y los límites que lo contienen: la sombra que devora los contornos de la figura y los márgenes de la figuración; y la antena, línea fina que los corta, al tiempo que los supera. La que existe entre el título (pie o al pie de la obra) y la obra misma.

La pintura se expande y constriñe ante nuestros ojos como si amenazara con derramarse. Efecto de la tautología de la relación título-obra que se triplica (el texto se inscribe sobre la tela) y del juego de escalas entre ambos. En el intento de reafirmar gráficamente lo que enuncia, "un edificio que conecta el borde inferior (sombra) con el superior (antena) del cuadro en el que está pintado", se erige en rojo a lo alto del chaflán como columna lingüística accesoria, casi decorativa, porque nunca llega a tocar los remates del marco. Apenas perceptible en la distancia que imponen las dimensiones del lienzo para su total

Optional title series

- a) PERFECT LOVERS LIKE PIECE II (TRIBUTE TO F.G.T.)
 - b) FOOTAGE BOLAS EN FONDO ROJO / FOOTAGE CASA: DIP TO COLOR
 - C) CASA ROJA
2008. Oil on canvas. 60 x 80 cm

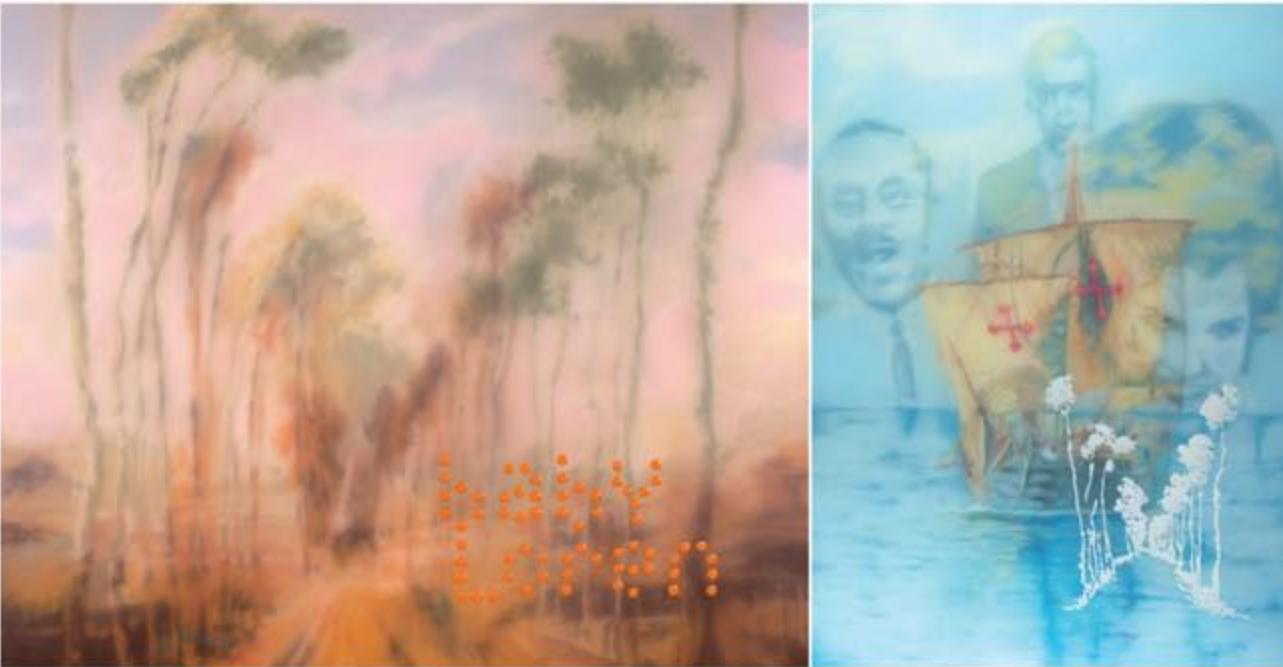
Tres veces se hablará aquí en torno a una pintura que se resiste a ser enmarcada, a discursos lineales o a cualquier otro tipo de restricciones: ni las propias del medio, ni las legisladas para ella desde la institución, ni las de su propio dominio.

apreciación, lo que éste dice se convierte en un ejercicio de memoria. Lo mismo a la inversa. El acercamiento que exige la lectura únicamente permite observar en detalle la figura. Un efecto *zoom in* que produce la sensación doble de extrañamiento de haber entrado dentro del marco o del desborde de su contenido.

Algo similar sucede en la "versión" horizontal, sólo que en ésta leyenda se trunca en la zona privilegiada de la visual como si dejara incompleta la unión que anuncia. Surgido aquí del extremo izquierdo, el enunciado se desata: "a building that connects the left edge". "With the right edge of the stretcher it is painted on", continúa por debajo, separado también en altura, hasta perderse en el límite derecho. En ambos casos la fusión preescrita sólo es posible por el puente virtual que traza la mirada. Puente que antecedió al edificio en el espejismo de enlace entre las orillas de la pintura.

Lo que se añadía como suplemento en aquellas obras del 2002 no era el título, sino notas. Al margen o marginales, estas acotaciones imitaban la lógica del proyecto arquitectónico hecho para (en) pintura. Textos y esquemas técnicos se combinaban como estrategia de autentificación del ilusionismo pictórico y como intento de suplir su falta, la imposibilidad real de conectar y conectarse con lo que está fuera de cuadro. A esto se sumaban los materiales, oil on Fabriano paper. El efecto era reversible, se cernía, dislocándolas, sobre ambas manifestaciones plásticas. "Two (Opened) Bridges that don't get to Connect Anything", última de un grupo de tres piezas que sí conectaban, desacreditaba la funcionalidad del puente, ahora abierto entre paréntesis y entre las extremidades del papel. En pintura, en cambio, la ligazón entre sus márgenes si se consumaba, aunque de forma apenas perceptible. La oposición figura/fondo hacia pasar desapercibida la unidad que este último conseguía por la apertura desmesurada del encuadre.

Una cadena sucesiva de trampas se tiende en estas obras a la mirada históricamente predisposta del espectador. Construidas sobre una estructura tautológica, que insiste en reiterar lo que en apariencia es evidente, todo en ellas, desde lo extrínseco o accesorio (título, marco, encuadre, color, texto inscrito en la imagen, notas) a lo intrínseco (formas), parece afirmar lo que, por naturaleza, la pintura niega. Y, sin embargo, nos parece posible.



UNTITLED
(AFTER HOBBEWA: BABY LOREN)
2008. Oil and polyester resin on canvas. 102 x 128 cm

MAMBO DE LA CONQUISTA
2008. Oil and polyester resin on canvas, 193 x 148 cm
(contains a fragment of Meyndert Hobbema's The Alley at Middelharnis)

Painting in colors always makes me burn more calories than painting in black and white. Painting exactly the same thing two times—half a road, mirrored—was a useful way to explore it. Expenditures Series "Color piece No. 2"

Raúl Cordero, 2007, óleo sobre lienzo (diptico) y video

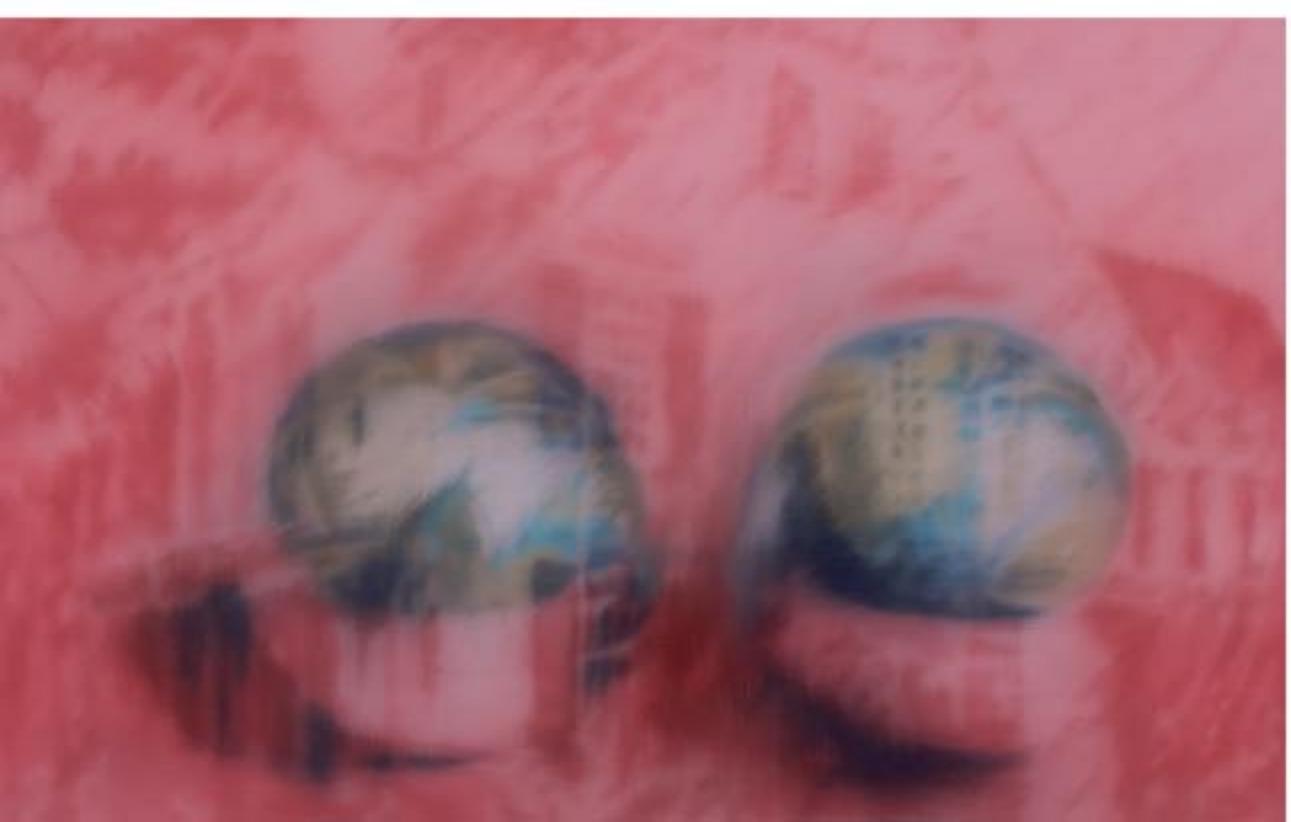
Comentarios como éste, contenidos en video, clarifican la finalidad de *Expenditures*. Las piezas que se reúnen bajo este título tienen en común la medición del desgaste físico que conlleva el acto de pintar. Una vez más la repetición, el mismo motivo pictórico, más una diferencia, por ejemplo, el color. En "Color Piece No. 2" Raúl realiza dos cuadros con la misma escena reflejada, a uno de los cuales le ha sustraído el color. Con la ayuda de un suplemento electrónico, cuantifica el gasto de energía invertido en cada caso y comprueba que en aquel ejecutado en blanco y negro ha sido menor. El mismo ejercicio se efectúa con diversas variaciones: escala ("Size piece No. 1"), agregado de elementos en la composición ("Composition piece No. 2"), la repetición exacta ("Repetition piece No. 1"). Todos ellos sustentados en un número de reiteraciones que garantiza el mínimo para una demostración. La serie funciona aquí más que como signo distintivo de un conjunto, como método comparativo. Cada cuadro es el ejemplo corporeizado de una investigación en y sobre pintura, en la que la experiencia estética ha sido suplantada por el experimento pictórico.

Si en los dos momentos anteriores de *Expenditures* (años), el motivo perdía su relevancia simbólica al convertirse en instrumento del examen y en pretexto para el ejercicio de pintar, en esta tercera edición sirve además de señuelo a la mirada adoctrinada del público. Los elegidos son en esta ocasión géneros clásicos: paisajes, marineras, naturalezas muertas, aquellos que el arte contemporáneo ha vuelto casi impracticables para la manifestación. En vistas a su anacronismo, la primera reacción de la audiencia es el rechazo de lo que se le ofrece "aquí y ahora", para luego comenzar a revalorizarlo desde una perspectiva conceptual. He ahí el instante de ironía redoblada: a pesar del excelente acabado de la pintura, el acto de su recepción queda desplazado al análisis intelectual de su trasfondo teórico.

Pero el disenso de la experiencia se refuerza aún más. Al transformarse las cualidades artísticas en variables demostrativas, éstas se instituyen, paradójicamente, junto a los resultados de la producción, como el único sello de la singularidad de las piezas. El ejercicio experimental de la repetición y la diferencia es el que otorga a cada una de ellas su calidad ejemplar, aún cuando estén atadas de forma indisociable a la serie que integran. Una originalidad reductible, pudiéramos decir, porque no se deduce de los rasgos excepcionales del cuadro, más bien se reduce a los caracteres que describen su diferencia.

Las pinturas incluyen su propia marca, una inscripción sobre la tela en tipología digital. Ella es el resumen de lo que las distingue como objetos y de aquello que determina su existencia, los gastos físicos invertidos en su realización: 50 x 38 cm Kcal: 36 Fat: 50%; 75 x 56 cm Kcal: 53 Fat: 45%; 100 x 75 cm Kcal: 82 Fat: 45% ("Size piece No. 1"). Estos últimos datos, derivados de los primeros, son la base para el establecimiento del valor, no el cualitativo emanado de una experiencia estética que nunca llega a consumarse, sino el cuantificable de su precio económico. El costo total se calcula a partir de una taza que asigna un monto fijo a la unidad mínima de gasto: 1 Kcal = 40 euros.

La ironía se convierte en cinismo a partir de la crítica combinada a todo aquello que legista en pintura, tanto a las categorías que le han sido atribuidas por la estética tradicional, como a la pertinencia que le es impuesta por el sistema artístico que la legitima y condiciona al receptor. Ingenio mordaz del artista, que ha logrado estatuir los fundamentos de su libertad a partir de los mismos presupuestos que deberían limitarla. No por gusto el contenido de esta serie está más allá de la superficie que demarca cada una de sus obras para encontrarse en el espacio inaccesible de su realización. Es esto lo que explica la presencia del video como suplemento de las piezas. El registro del proceso no es sólo una prueba de la ejecución del experimento, sino el documento más fehaciente de la experiencia. Intenta también presentar lo impresentable aunque no logre conseguirlo sino a medias: el acto de pintar, sólo de pintar. Este resto, lo intraducible, es aquí el centro. Lo demás, aquello que se ve y se induce a ver, resulta secundario. Una carnada conceptual lanzada por el artista para permitirse el disfrute de la pintura. Es ahí, es a él, a donde ha ido a parar el goce puro.



Lo indescriptible, al menos no sin confusión pertinente. O lo innombrable ("Untitled"). Las piezas de la serie *Obtained by Transition* pudieran catalogarse de espirituales. Nada en ellas resulta totalmente nítido, completamente definido. Como fantasmas, las imágenes se traslucen unas en otras, se mezclan superponiendo formas y colores, haciendo del fondo y la figura una amalgama homogénea; volviendo indistinguible la composición e ininteligible el orden posible de la pintura. Nada aquí parece susceptible de ser interpretado, leído o traducido al plano del discurso. Como si hubiéramos sido abandonados al dominio absoluto de la visualidad.

El qué dice esta obra, la primera de todas las que pertenecen a *Obtained...*, parece ser cosa sin importancia. Lo que uno se pregunta, en cualquier caso, es cómo ha llegado a ser esta pintura sin tema, sin representar nada, sin texto, que es lo mismo que decir, sin organización significante, de significancia. Resulta vano entonces hablar de lo que aparece dentro del cuadro sino alrededor de él, desde sus inmediaciones. Como si las transparencias de su interior nos remitieran, en una transición permanentemente, al exterior y viceversa.

Lo que aquí se nos muestra ha sido obtenido en otro dominio, el espacio electrónico del video. Un medio que el artista ha empleado con regularidad para confrontarlo también con la pintura. Grabaciones de diferente contenido se reproducen simultáneamente en el ordenador y luego son detenidas. Ese momento, que siempre será un momento de coincidencias, determina la imagen resultante. Más o menos manipulada, ésta será luego traducida al lienzo.

Capturada en el momento de su ocurrencia, como una pausa dada a lo efímero en el instante más elocuente de su transitoriedad: el *fade* que funde una desaparición con una nueva aparición, esta combinación final no es ya un doble, sustituto o representación de alguna cosa real o ideal. Más bien es un múltiple a razón de su procedencia, el video, y de la superposición de dimensiones y efectos diversos.

Este parece haber sido el punto de partida de un procedimiento que tiene como plataforma la serie *Expenditures*. La pérdida de importancia simbólica del motivo pictórico se transforma ahora en la de-significación del contenido del cuadro. Al abstraerse totalmente de su origen, el modelo, antes aplazado por un primer momento de trasposición (ilustraciones de un libro de arquitectura en "A Building..."; fotografía en "Composition piece No. 2"), se torna intrascendente. Esto es válido también para algunos cuadros posteriores a *Obtained...*, como los que conforman la *Optional Title Serie* u otros más recientes como "Mambo de la conquista" (2008). En ellos la composición continúa siendo el resultado de combinaciones digitales, lo que varía es la naturaleza de los fragmentos, ahora heterogénea.

Incluso cuando se incluyen obras de la historia del arte, los variados tratamientos a las que son sometidas en el ordenador las escinden casi por completo de su experiencia originaria. También porque en muchas ocasiones esas referencias han sido elegidas no como citas textuales, es decir, no como alusiones que deben remitir al original con vistas a entablar con él un diálogo intertextual. Lo que importa de estas apropiaciones es ante todo su valor pictórico.

Tal es el caso de uno de los motivos más recurrentes en los trabajos del artista, el paisaje "The Alley at Middelharnis" (1668) del pintor holandés Meyndert Hobbema. Para empezar, no es empleado en su totalidad, sino en el detalle

que marca su singularidad: ese camino bordeado de árboles, palmeras que el autor nunca viera y que intentaría recrear en el lienzo a partir de las descripciones que hacían los marinos de la época. Un desafío a los lindes académicos impuestos a la pintura de su momento y a la escena real. Él mismo un recorte, es por esta causa una abstracción. Tratado de diversas maneras ya en dimensiones, color, silueta o transparencia, aunque podamos reconocerlo por separado, en cada caso, y en conjunto, por su repetición, la ligazón con el original habrá sido incontablemente diferida hasta convertirlo en un motivo casi puro.

Un resultado similar experimentan el resto de las imágenes consumidas. Su procedencia no siempre es artísticamente legítima, Raúl no tiene preferencias elitistas a pesar del refinamiento de su arte. En los casos en que el origen del fragmento visual es desautorizado o sin autoridad: sin "autor", sin "firma", la unidad con la referencia se habrá borrado prácticamente desde el momento mismo de su apropiación. La superposición de tratamientos digitales y la combinación visual con otros detalles, difieren aún más las remisiones y terminan por desplazar, más que aplazar, la urgencia de la búsqueda del sentido.

Estas pinturas niegan el orden significante de la lectura, se resisten a ser consideradas como texto, porque el arte no es propiamente lógico ni estrictamente discursivo. Nada resulta más elocuente a este respecto que los enunciados "puntillistas" que a veces incluyen. Más que escribirse, son pintados sobre la tela. No se constituyen desde el trazo fluido de la escritura, sino desde el esfuerzo de la mirada que debe unir los puntos de colores, como en un Quiz. Enunciados sin fijeza, tan vagamente atados al significado como al propio lienzo. Porque aún cuando podamos reconocerles un contenido determinado, ya sean

frases o nombres propios ("Todavía vida mía", "Baby Loren", "Lázaro Vargas"), no tienen vínculo lógico alguno con las imágenes que deberían complementar. Textos encontrados, o que más bien encuentran al artista sin quererlo. Lo asaltan por caprichosos juegos de asociaciones y son añadidos a la superficie sin más razón que su llegada. Esto junto a su calidad matérica, el color, y su ubicación, las zonas neurálgicas de la pintura, que antes ocuparon puntos sueltos, sustituyen el carácter significante por la cualidad pictórica.

¿Dónde comienzan estas obras? ¿Fuera del cuadro, dentro de él? El proceso parece instituirse en el dominio de lo digital. Es ahí donde tiene su sedimentación, su asentamiento, por muy contradictorio que esto pueda parecer. Pero no constituye por eso su origen. Lo indiscutible, es que es a través de lo que la computadora permite o deja hacer que estas composiciones son dadas.

Siempre he estado tentada a decir que estas pinturas de Raúl son digitales, incluso más, que es quizás el único artista que hace una pintura auténticamente digital en Cuba. Si me he cohibido hasta ahora ha sido porque esta afirmación fuera del contexto de una argumentación extensa pudiera quedar reducida a lo que no quiere decir. Sólo en la medida en que el medio digital homogeneiza las naturalezas disímiles de sus motivos, sirve a su recomposición y, en este proceso, contamina todo el resultado, esta aseveración se torna cierta. Porque lo que vemos, aquello que se nos muestra dentro del cuadro, sigue siendo pintura.

Esa vuelta al lienzo es el origen real de la obra. Un retorno simbólico porque nunca ha sido abandonado. Muchas veces lo he escuchado comentar: "agrego imágenes, superpongo capas de efectos, elimino algunas, hasta que el conjunto se parezca a una pintura". Ese "se parezca a" implica que funcione como tal, más allá de lo que contenga o deje ver. Forma pura en su impureza, completa en su fragmentación que luego es traducida en la tela o el papel con las técnicas acumuladas por el medio pictórico en su devenir.

La contaminación entre el cuadro y su modelo es reversible. El carácter inestable de la imagen electrónica queda inscrito con los efectos de transparencia. Pero también en la textura de la superficie que trata de alcanzar con óleo, poliéster y demás materiales propios la calidad digital de la composición. Lo mismo sucede a la inversa, por esa facultad de eternizar lo efímero que posee la pintura, de hacer durable lo transitorio, de inscribir en el tiempo la fugacidad de un instante ahora múltiple. Ella dota a la imagen electrónica de lo que parecía jamás podría corresponderle, el potencial de la memoria.

Ese retorno, insisto, es sólo una retórica de este discurso que intenta restituir al artista el origen de lo que siempre ha sido suyo, el placer que le produce pintar. El mismo que le lleva a poner su inteligencia en función de buscar argumentos teóricos para desafiar a la institución y solazarse en la realización de una obra que no depende de ella, que la anula, la escinde en su estructura actual, al tiempo que la burla y cuestiona. Una obra que permite el regodeo obsesivo con el objeto y que tiene lugar en la intimidad del estudio. Pero que también supone un desafío para el público contemporáneo desconocedor del medio y demasiado agitado para detenerse en el ritmo de recepción que éste impone.

Una pintura que se complace a sí misma, que se instituye como su propio centro y sujeto. Y lo hace,矛盾地, entrando y saliendo de su dominio con soltura, que quiere decir sin limitación. Entrando y saliendo de sus márgenes, los que le han sido prescritos, para encontrar su sentido ni dentro ni fuera de ella misma, sino en la transición que funde su marco con el infinito y diverso *outside*.

Mailyn Machado



A PAINTING THE SAME NAME SIZE AS
JACKSON POLLOCK'S NUMBER ONE

2008. Oil and polyester resin on canvas. 173 x 264