

Carlos Enrique Prado

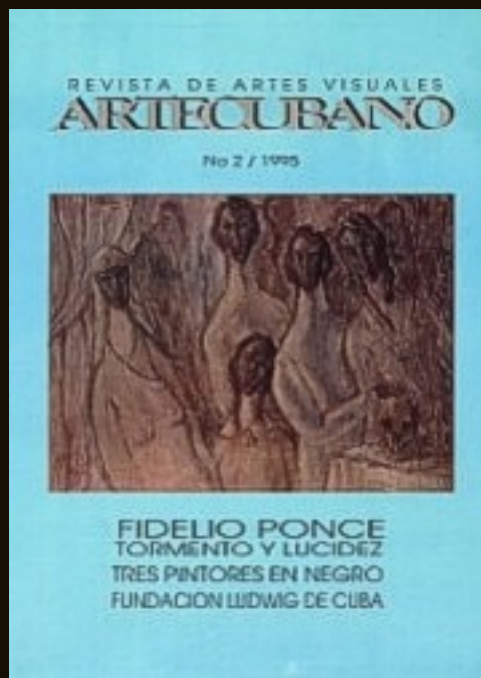
Archives

Annexes

- Dossier (Magazines)
- Awards
- Documentary pictures

- Dossier

Articles in art magazines



Alberdi, Virginia: “Otro Carlos Enrique: retrato de un artista adolescente”, revista *Artecubano*, no. 2, La Habana, 1995, pp. 42-45.



Artículos en revistas sobre la obra de Carlos Enrique

Revista de Artes Visuales 2-3 (2003)

Pereira, María de los Ángeles: “Carlos Enrique, escultor”, revista *Artecubano*, no 2-3, La Habana, 2003, pp 48-51.

A photograph showing the lower half of a person wearing a dark t-shirt and jeans, holding a large, dark-colored snake. The background is a brick wall and some foliage.

Carlos
Enrique
ESCUADOR

Marta de los Ángeles Pereira
Dra. en Ciencias del Arte
y Vicedecana de la Facultad de Artes

Material cultural. Excavation manipulated. 2000
cashed, flow of pollution. 100x50x30 cm

[illegible]

por el arte clásico, el pop, el minimal, el postminimal, el denominado arte povera, o por la mixtura ingeniosa de cualesquiera de estas u otras nuevas variantes de acción gozadoras. Al mismo tiempo, ha ido ganando espacio

un hacer escultórico de signo diferente que propensió a ser leído en los ensueños del institucionalismo, las intervenciones, la construcción de *entornos* y la fabricación de *objetos* artísticos, cuya híbrida ha puesto de relieve la inmediable obsolescencia de las viejas categorías y de los juicios críticos estrechos.

De todo (y más) he visto en la escena artística cubana durante los últimos años. Para corroborarlo basta con localizar la mayoría de los cubanos dedicados por allí se focalizan, como emblemáticos ejemplos de melacer expandido en el campo de lo «espectral», las obras de Juan Francisco Elise Padilla; pero, en honor a la

un día, yo sé decir que desde mucho antes ya lo habíamos estado anunciando cada uno en su tiempo y a su modo auténticos visionarios de la vida de Antonio Bizar, Ronald Contreras Fomielista, Osmundo García y Juan Ricardo Amaya.

Para fortuna nuestra, la vocación transgenera de nuestros amigos llegó para quedarse, y sus valores los empujamos que hoy, con evidencias de escultores, empujamos y justificamos los ámbitos de construcción de este manifiesto filosófico. Uno de ellos es el joven hablenso Carlos Contreras, graduado de San Alejandro en 1996 y del Instituto Superior de Arte (ISA) en el 2002, quien está por debajo de los sesenta años exhibe ya un sintomático curriculum que cubre todo un

Sin embargo, el quetzalcoatl artístico de Carlos Enrique no puede ser reducido a la mera observación externa de ciertos tránsitos morfológicos y, menos aún, pretender que tales tránsitos se verifican de un modo unidireccional.

Cuando a propósito de un insoportable giro en la producción plástica de Pablo Picasso —nos referimos a ese momento postbélico, signado por la agitación y la percepción del "nuevo clasicismo", el *pianista* fue interrogado por la crítica acerca de las posibles causas y direcciones "revolucionarias" de su creación, el genial español respondió: «No sé. *Puede no hay en el arte ni pasado ni futuro.*» Y agregó: «El arte no evoluciona por sí mismo; cambian las ideas y con ellas se fuerza de expresión. Si un artista varía, su forma de expresión, ¿está quiere decir que ha cambiado su forma de pensar... y esto no significa ni revolución ni progreso.»

Valga la primera advertencia pianisista para orientar mejor en el empeño de comprender las esencias de los cuentos que ha experimentado la obra de este novelista cubano y para orientar nuestra búsqueda en el buir de su pensamiento estético, de seguro más reveladora que la cantidad fenomenológica de sus trabajos. Recordemos, por ejemplo, que durante la segunda mitad de los noventa -y quizás a compello de una corriente artística nacionalizada por el abismo de la crisis generacional de los noventa- Carlos Enríquez no parecía alcanzar el desmoronamiento y se seguía apoyando por el poder redactor de sus intervenciones. Los años 1997 y 1998 fueron el marco temporal en que produce las acciones más

Notes de la Prima Ballerina Maria Almon, Maria-Cecilia

variedad en yuca Col. Museo de la Dama, Ciudad de La H.

Journal of Interpersonal Violence 26(1) 10-26

de la Grecia antigua, que hizo colocar en un nicho disponible la primera planta del edificio central del ISA, y cuya acritica y severa recepción por parte del exigente y estandard de los públicos vino a corroborar ciertas sospechas acerca de la no

En paralelo (o incluso dos años meses antes) fueron viendo la luz, uno tras otro, los exco-

ses fueron de célebres personalidades: el del guerrillero *Ernesto "Che" Guevara* (temazote patina octubre 1986), el de la poetisa *Isabelina Dulce María Loyola* (vacado en yesodiciembre 1956), y el de la prima ballerina *Alida Alonso* (vacado en yesoagosto 1998), a los que se sumó más

de el del Historiador de la ciudad de La Habana Emilio de Leuchtenring (vacado y sualagueno 2010). El escudero de esas piezas va «of conebinas», por el agudo de amebico mudiado con la

hasta entonces el comodante «obra principal», a la que es más legítima y auténtica, por entonces no reconoce ni siquiera la inmanencia del encargo, al que también mediaba otro tipo de trabajos y se consideraba más «en posesión de su libertad».

Con mucho ha dicho Cte. Enrique que cuando elaboró *Tercer punto* la modificación de guerra, texto escrito que data del año 1997 y es el que refiere por primera vez el concepto «relaciones concubinales» de al-

modo procuraba explicar esa mezcla de sentimiento de culpa y experimentaba como artista supeditado de manera consciente a los requerimientos de la obra por encargo. Sin embargo, para esta fecha, ya existía

Lo más interesante, a mi juicio, es el hecho de que, sin n

*Elgo al viento de su encarna, 2002
silla roja y esmaltes
35X30X15 cm*

*La caravana es mi mejor garantía, 2002
silla roja y esmaltes
35X30X15 cm*



Así las cosas, cuando Tercero definió firmemente la máxima de los fines empresariales, la última instancia, que alcanzó a igual al segundo gerente —el «carta de ferias» en virtud de haber ejercido de codirector en los círculos, el círculo de legitimación y la venta (y en la analogía de los sectores económicos, que de aceptación se derivó) se de-
 dió por la oportuna revulsión de un quehacer más netamente «económico» que nace, cito,

No obstante, el artista no se dejó tentar por el facilismo acabado en la pueria y «conaplaqueante» línea de los bustos —visualmente comparados con el *Horíficus*— que en marzo de 1999 inicia una serie titulada *Templetes humanos* consistente en poemas realidades e imágenes que representan fragmentos humanos retorcidos, semiabiertos, mutilados y dolientes, los que, a su vez, se vinculan con la obra que controla y crea su mundo.

a la Tercera Bienal de Escultura «Toyoko Ransom Bland» en el 2006, una figura andrógina de rasgos faciales expresionistas, hecha con fibras de polietileno «a la técnica del vaciado» con el adorno de dos pequeñas ruedas situadas por debajo del nivel de la base, las que habilitan la pieza para una cómoda manipulación y transformación muy acorde con su título.

Con esta realización, Carlos Enrique imagina un linco de «esculturas manipulables» en la que se inscriben también *Crimo*, *a curatuz* y *Vultu simbólicos* (el símil) y octubre del 2001, respectivamente; ambos son obras también en terracota —*axilida roña esmaltila*—, cual despreciablemiente si se quiere tardes de la serie *Vultus huananum*, esta vez concebidos como fragmentos, *englobados* *antonomásicamente* con contrasímbolos.

estas actividades que permiten que las piscas puedan ser portadas al hocico o a la espada, como carteras o mochilas. Y el punto culminante de esta línea más reciente de su trabajo, que problematiza en torno al contramundo y multilocal asunto de la comercialización, lo sitúa en el performance. *Todo para llevar*, que protagonizó a su vez durante la Tercera Bienal de La Habana, expandió

Però més allá de los títols, estos fragmentos vitales supuestamente banalizados a golpe de amplexión seriada y convenientemente exhibida sobre los andamiajes pedestales cubicos con la manifestación

probable de una humanidad disminuida por los efectos de la estandarización. Son también, acaso, la expresión metafórica del desgarramiento, la duda, la incertidumbre, el contrivismo, la debilidad, el vacío, la manipulación... y con ello, de la irreducible individualidad arrebatada a esas tantas (muchas) iguales y diferentes con las que el artista ha conseguido transmutar el barro.

Y así como no hay recetas infalibles para encucar a priori las decisiones de la creación, no las hay tampoco para interpretarla ni para decretar desde fuera la existencia de patrones que prevalezcan medio y sucesos unívocamente los niveles de renovación y de novedad. Por eso, agitando la fértil pluralidad que está exhibiendo últimamente la escultura cubana, celebro la constancia y la brevedad que, desde las más distantes formas y trayectorias, nos ha estado remando, como

En suma, y afortunadamente, este no es un procedimiento y un hecho, sobre todo, que contemos entre sus más talentosos y promisorios amfiteatros, con el joven escalero Carlo Enrique.

Estado de México, 1997
terceros puros
72x56x30 cm



Artículos en revistas sobre la obra de Carlos Enrique

dife
rente

En Cuba la escultura no ha gozado de mucha fortuna en los últimos decenios, a pesar de la perseverancia de algunos artistas comprometidos por mantener vivos sus ideales. En una manifestación que surge inmediatamente a la orilla del mar, el empleo de estas modalidades de la expresión de mayor influjo en lo que desde los 80 se ha dado en llamar prolongadamente "movimiento de la escultura", se ha visto enriquecido.

La práctica escultórica, como la arquitectónica, por ejemplo, está sujeta a imperativos económicos y materiales o a condiciones específicas para su implementación: la forma más adecuada para el trabajo en el medio de la escultura cubana cubre el espacio. Los procedimientos similares se proyectan desde los terrenos por entornos emergentes de las instalaciones, el arte abstracto o el performance, el teatro, el cine, la danza, la música, la poesía, la pintura o la fotografía, para dar lugar a la visita o la pintura o por la presencia inmediata del carácter no solo espacial del dibujo y de la obra sobre papel, por un nuevo enfoque ideológico o por el impulso de nuevas ideas y apoyos como el video y el magnetofón.

Carlos Enrique Prado coincide con una generación de jóvenes escultores cubanos entre los cuales a falta mencionan a Jorge Rodríguez, Juan José Rodríguez, Juan Sardiña, "empujados en resumen" al exterior por la crisis de esta disciplina. Como es lógico, estos artistas reformulan las concepciones de lo escultórico desde un desdoblamiento actualizado y plural dispuesto a tender vasos comunicantes con otros territorios de lo visual, operando desde un espacio abierto por propuestas tridimensionales. Lo decisivo es que no siempre deben circunscribirse a lo escultórico: como el acierto puerro de Kello, la inventiva o bienal de Los Carpineros, el hácer de Estero Segura o la vocación recalcitrante del Gabinete Odo Amorós, por citar algunos ejemplos.

[illegible]

naciones criminales de su poesía. Parafraseando a Borges, los sus dibujos, escenas, instauraciones y acciones conviven dentro de una red donde se bifurcan y se reencuentran en un punto determinado, como fragmentos dispersos de un mismo iconográfico en busca del equilibrio perdido que unifique sus sentidos. Uno de los filones más visibles de su producción es el descubierto un conjunto de dibujos y, sobre todo, una escultura de cerámica: *Un mundo de otros muros*, donde se ven los muros contradiciendo de la condición humana, una escultura figurativa, de insólitos antropomorfos fragmentados, así como y connotaciones casi maneristas con ganancia para la materialidad y el dinamismo interno en la concepción de los toreros, capaces expresos culminó en la serie *Capitales* (1999), en las piezas de "Mente humana de otros muros" (galería La Alcazara).

En los trabajos de imposible figura, se apuesta a una gran alternativa de materialidad y medios expresivos —el tradicional vaho de enyes, la varietal policromática, la incorporación del polietileno—, no escape a las secuelas dejadas en el medio por el pintable higienista expandido en calidad de tiempo sobre todo en los exóticos segmentos de la pintura en los 90, a través de apropiación de determinados símbolos recurrentes de la historia del arte para propiciar otras concepciones no sólo visuales, estéticas sino también con la realidad. En *El zombi*, es Carlos la revisión de la muerte, no por más bien operativa, catártica, crítica a la observancia de cánones clásicos en los toros, los atlantes ante mueraciones y a los "Heterofonías", una pieza ficcional elaborada a partir de la invención de

En otra obra, muestras y acciones pertenecientes a *Otra forma de mirar* se nos muestran en espacios subterráneos otras claves de lectura, dentro de su trayectoria, sobre todo en ellas la voluntad por incidir en las épicas y cultas, seleccionando imágenes al margen de la estética de la época.

del su. Siguiendo estas pautas, en 1996 situó el recinto expositivo de una exposición temprana como *Transfiguraciones* en la Galería de 23 y 12, al diseñar por el piso de la galería materia vegetal, cruces, esculturas y dibujos dispuestos para ser vistos desde por el espectador, en un acercamiento hacia su propia creación y, a su vez, de puesta en duda del carácter mimético de la obra de arte. De igual modo, en la *Presidencia*, 1996, el contraste entre la Academia de San Alejandro, introdu-

[illegible][illegible][illegible]

Integrado por una trentena de tecnólogos digitales, los herramientas de su arsenal de trabajo consisten en programas de perspectiva, de edición de imágenes, de animación y de modelado. Los resultados de sus trabajos se muestran en una galería de imágenes que representan perspectivas clásicas en la materialización de las ideas, mediante imágenes inventadas en la computadora, crean formas y ambientes virtuales con un alto grado de creatividad. El resultado es una realidad, que deviene complementaria del tradicional boceto y a la vez, obra autónoma. Entre registros similares con la misma filosofía: «el creador tal cual la mente de

un fotógrafo—sin perder de vista la
pectiva especial de un escultor de
las tres dimensiones. El resultado es
un espacio formalmente realista, un rep-
resentación de la plasticidad del ob-
jeto de captar el ojo.

El modelo sartreano—moderado y
nuestro—manejado como portar burgo
señalando de este nuevo capitulo. Di-
Dada el objeto de ver un reflejo al
do en la producción simbólica contrari-
ta gracias a la omnipotencia analítica
con que el mismo tiempo en la vida in-
se transforma en la cualificación de la
tencia. Desde que Decharon impo-
"fueron" en el recinto de una galería,
implementos construyen uno de los
menos prioritarios del ámbito econó-
mico: la construcción y provisión de
una simbología crecientemente clara
des. La preeminencia objetiva del

Prácticamente, estas implicaciones de la serialidad, repetición, simetría y las propias de la sensibilidad minimalista suponen las limitaciones inherentes al mismo modo dialéctico y recíproco que los objetos y la redifinición en relación ellos. Fundamentan una discursividad *enunciativa* confirmada por *contra* escultóricos o racionales derivados del señalamiento modal, de la renovación y la naturaleza de los como santuarios implícitos en la concepción de un campo de fuerza abstracto de combinatoria no euclidiana.

A las reglas de hábitat no sólo se

ba de portales y el resumen nos dice de los postulados ideológicos concordes con el proyecto. En el texto cabalen los siguientes artículos sobre René Yáñez Rodríguez, Ciro, Abigail González y García han trabajado estos entornos de manera respectiva:

Yáñez Rodríguez: «El espacio de la ruralidad en la vida doméstica o el rol de la cocina». Sus lineamientos o postulados ideológicos son:

- El espacio de la ruralidad es un lugar de trabajo y de la vida cotidiana.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de encuentro de intimidad y poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.

García: «El espacio de la ruralidad, o el rol de la cocina». Sus lineamientos o postulados ideológicos son:

- El espacio de la ruralidad es un lugar de trabajo y de la vida cotidiana.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de encuentro de intimidad y poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.

Abigail González: «El espacio de la ruralidad, o el rol de la cocina». Sus lineamientos o postulados ideológicos son:

- El espacio de la ruralidad es un lugar de trabajo y de la vida cotidiana.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de encuentro de intimidad y poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.

René Yáñez Rodríguez: «El espacio de la ruralidad, o el rol de la cocina». Sus lineamientos o postulados ideológicos son:

- El espacio de la ruralidad es un lugar de trabajo y de la vida cotidiana.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de encuentro de intimidad y poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.
- El espacio de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.

El texto de la ruralidad es un lugar de trabajo y de la vida cotidiana. El texto de la ruralidad es un lugar de encuentro de intimidad y poder cotidiano. El texto de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano. El texto de la ruralidad es un lugar de poder cotidiano.

[illegible][illegible]

mañanera ante el riesgo de perder la autonomía y la integridad de su espacio vital. Durante el proceso, la permeabilidad de los límites se modifica, pero no se pierde, como en la comunicación de masas, sino que se transforma en una comunicación de masas selectiva, en la que el sujeto puede elegir entre la información que desea aceptar y la que desea rechazar. En consecuencia, el sujeto puede elegir entre el cambio de la clase o la integración del sujeto a la clase. En consecuencia, el sujeto puede elegir entre la integración del sujeto a la clase o la integración del sujeto a la clase. En consecuencia, el sujeto puede elegir entre la integración del sujeto a la clase o la integración del sujeto a la clase.

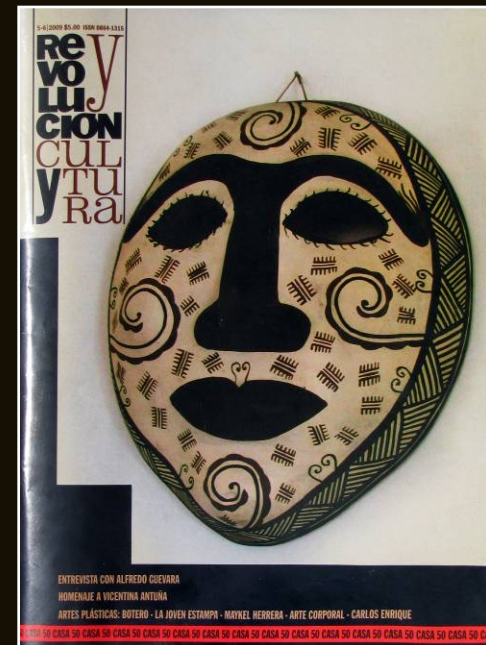
484 *Los Cuervos de Colón**Los Cuernavaca de Vado* 4543. *La Guerra de Cuba*

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.



otra forma de
mirar lo mismo

Onedys Calvo : “El ceramista escultor: Carlos Enrique, el artista”, revista *Revolución y Cultura*, no. 5-6, año 2006, pp. 59-65, ilustr.



Publicaciones

Artículos en revistas sobre la obra de Carlos Enrique



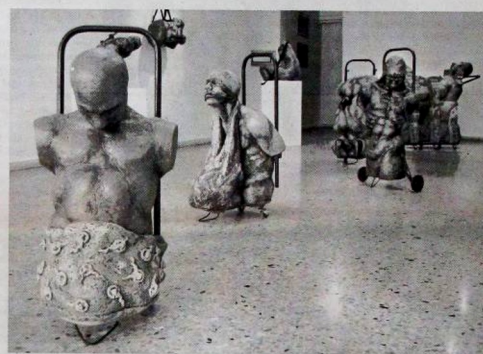
Reyes Cruz, Alain: "Aquí y allá. A propósito de la exposición personal Todo para llevar de Carlos Enrique Prado, en Galería Galiano", revista Noticias de Artecubano, no 4 año 7, La Habana, septiembre-octubre de 2006, pp 3.

Aquí y allá

A propósito de la exposición personal Todo para llevar de Carlos Enrique Prado, en Galería Galiano.

Por Alain Reyes Cruz

La mandado, 2006, instalación, dimensiones variables



EN GALERÍA GALIANO hay arte para llevar. Son esculturas, en su mayoría torsos humanos de mediano y pequeño formato que el joven artista Carlos Enrique Prado exhibe durante estos noveno y décimo meses del año.

Tres instalaciones conforman la muestra: *La mandado, Estructuras móviles* y *Siete maneras de entender el arte*. Con ellas, el artista consigue ocupar equilibradamente todo el espacio de la galería, a la vez que exige del espectador transitar entre las obras, e involucrarse en problemáticas muy contemporáneas que, en torno al arte, estas crean. No obstante, a primera vista parecerá raro que algunas obras se apoyen sobre pedestales, lo que propicia un distanciamiento respecto a esa mirada culturalmente menos sujeta a los patrones tradicionales de recepción de lo artístico, y por eso menos apta para dialogar con este tipo de obra que busca fomentar un ámbito de reflexión contemporánea.

Sin embargo, a Carlos le interesa, al parecer, explotar esa ambivalencia en la proyección estética de sus obras. El solo hecho de encarrilarlas provoca una sensación trágica. El evidente esfuerzo que se aprecia en el modelado, el dramatismo de las expresiones —pienso en los rostros, las posturas y la textura de las piezas—, conjuntamente con el asa, correa o empuñadura que cada obra tiene como agregado, contrasta sobremediano y, al cabo, devela ese intenso tragicómico. Mas, averiguar cuál de las dos intenciones privilegia el artista es dar al traste con la voluntad última de la exposición: meditar sobre el carácter de lo artístico en el arte contemporáneo.

Por ejemplo, *Siete maneras de entender el arte* es elocuente en su discurso. Especialmente en esta instalación se cifran relaciones semióticas que desbordan la primaria reflexión de equivalencia entre ambas proyecciones estéticas. En este minuto recuerdo un *performance* del artista alemán Joseph Beuys que comporte mucho, sobre todo en el apartado ideológico, con la propuesta de Carlos; incluso, comparte señas en el título, a saber: *Cómo enseñar el arte o una liebre muerta*. Entonces, Beuys discursaba sobre la incapacidad del arte —tradicionalmente entendido— para subvertir nociones arraigadas en la conciencia social en relación con lo artístico. Con fina ironía, Beuys iba mostrándole y comentándole a la liebre muerta unos lienzos que colgaban en las paredes de la galería. Asimismo, aunque con evidentes diferencias en los móviles para la experiencia estética, Carlos Enrique intenta hacer lo mismo.

En fila, sobre pedestales y de forma longitudinal, están colocados siete torsos de pequeño formato que tienen una agarradera distinta en cada caso; pero sin que el modelado y la postura de las piezas cambien notoriamente. En esta ocasión, la ironía también se hace presente en la medida que el modelado persiste en mantener un acento clásico, prefigurándose un interés por convocar en la experiencia estética lo duradero, lo inmortal. Y luego dos características contrapuestas: la obstinada seriedad de las esculturas, donde se afina un sentido de mecanización y circunstancialidad de la práctica artística y la añadida del ele-

mento «profano» que representa la empuñadura para la transportación de las piezas, lo que alude al carácter mercantil y comercial que Carlos le supone dado al arte, independientemente de su filiación histórica. Así, sin más, el creador puso ante nosotros el deterioro de la circunstancia trascendental del arte.

Las restantes instalaciones, *La mandado* —un conjunto de seis esculturas «rodantes» y *Estructuras móviles*— cinco piezas con correas y dos de ellas para llevar como mochilas —también participan de esta pretensión de coartar el momento de la experiencia estética con el acoplamiento orgánico de perspectivas contrarias.

En general, *Todo para llevar*, la última exposición personal de Carlos Enrique Prado, tiene méritos para ganarse el aplauso del público. Tenga entonces merecido reconocimiento crítico, y también la fortuna en la comercialización, porque de eso se trata... aquí y allá. ■

Wifredo Lam por el mundo

EL 21 DE SEPTIEMBRE fue inaugurada, en el Instituto Cervantes de la ciudad de Bruselas, *Cartografía íntima*, exposición de la obra de Wifredo Lam, quien constituye sin dudas uno de los más destacados representantes de la vanguardia y del arte cubano en general.

La muestra exhibirá hasta el 8 de noviembre dibujos y pinturas del artista que creó un nuevo

lenguaje pictórico, caracterizado por fusionar la herencia africana con las vanguardias europeas del siglo xx, y a quien la crítica impuso muchas veces juicios de valor que funcionaban a la perfección para otras manifestaciones, florecidas también al amparo del modernismo de la primera mitad del ya citado siglo, como la «calificación» de surrealista. En el caso de Lam, esta es, en definitiva, una exhibición que reafirma ante el mundo la fertilidad de la producción visual del maestro cubano, capaz de inspirar un cuerpo infinito de lecturas, y enfoques a lo largo de casi cincuenta y seis años de intenso crear. ■

La exposición abarca dos grupos de obras: una selección de los trabajos que el pintor no quiso vender, y otro de pinturas y dibujos elaborados entre los años 30 y 50. Es el resultado de la colaboración entre Cuba y España, a través de instituciones como el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Esta es, en definitiva, una exhibición que reafirma ante el mundo la fertilidad de la producción visual del maestro cubano, capaz de inspirar un cuerpo infinito de lecturas, y enfoques a lo largo de casi cincuenta y seis años de intenso crear. ■

Publicaciones

Artículos en revistas sobre la obra de Carlos Enrique



Prado Herrera, Carlos Enrique: “*Terapia Sanitaria. Apuntes colaterales*”, revista *Noticias de Artecubano*, no 8 año 9, La Habana, agosto de 2008, pp 7.

TERAPIA SANITARIA Apuntes colaterales

FUNDACIÓN LUDWIG

Con la exposición *Terapia Sanitaria* intento reunir varias esculturas para las que empleé la taza de baño como elemento principal, algunas de las cuales ya habían sido exhibidas de modo independiente. La muestra propone un diálogo entre las piezas de gran formato, que operan con las dimensiones reales de los objetos sanitarios, y otras de pequeño formato, que parten de los presupuestos y las dimensiones típicas de los objetos de carácter decorativo. En tal sentido, la investigación desarrollada indaga en los tipos de relaciones movilizadas por determinados objetos comunes, cuando son realizados dentro de una propuesta artística a la vez que, a través de la manipulación de los mismos, intento colocar un comentario acerca de la naturaleza de las relaciones humanas y del propio arte.

En términos de espacios cotidianos, el baño es uno de los recintos vitales de mayor grado de intimidad para el ser humano, y tal vez por la misma razón, es también un ámbito propiciador de prejuicios y tabúes sociales. Como rango distintivo, en este lugar pueden llegar a definirse notablemente los límites de la privacidad humana, incluso hasta en el caso de los baños públicos, los cuales suponen la interacción de varios usuarios a la vez. Por tal motivo, empleo uno de los artefactos claves del baño—la taza—con la intención de trascender las relaciones históricas preestablecidas para el uso tanto de ese espacio como del propio objeto, con lo cual intento redefinir las barreras instituidas de lo privado y lo público.

Dentro del conjunto de muebles sanitarios, la taza del baño posee características específicas que devienen elementos clave para mi trabajo. Este objeto tiene la capacidad de presuponer una insuperable presencia humana, por lo que resulta idóneo para superar las más displicentes e inquietantes situaciones y actitudes. Por otro lado, su estructura formal revela uno de los diseños industriales de más eficacia y síntesis, y de inobjetable belleza estética, entre los objetos relacionados con la vida diaria del hombre contemporáneo. Sin embargo, ese rasgo distintivo de invariable y extrema pulcritud contrasta notablemente con la función para la cual está destinada. Sucede entonces que el carácter de su naturaleza funcional limita, cuando no impide, que el usuario se deje seducir definitivamente por su atractiva forma.

Esa dualidad paradójica condiciona otra de las claves conceptuales de mi propuesta. De esa manera, intento en mis obras agudizar el contraste entre la imagen seductora y el sentido escatológico socialmente adquirido por la taza, al evitar siempre o escamotear la realidad utilitaria específica que la distingue.

La primera de las dos líneas de trabajo mostradas en la exposición son las piezas de la serie *Esculturas sanitarias*, constituidas en un inicio como la materialización de algunos de los proyectos digitales anteriormente realizados y expuestos. En ellas utilicé muebles sanitarios reciclados junto a elementos creados por mí, con la intención de generar la ilusión de un nuevo artefacto industrial, en ocasiones, aparentemente usado. Es importante enfatizar en la escala—tamaño real—de estas piezas como uno de sus componentes esenciales. Esta cualidad reduce de manera esencial la distancia representacional e ilusoria establecida por el arte con sus receptores, y con ello, se activa el carácter simbólico de la propuesta. Desde este punto de vista, queda subvertida la noción de *ready-made*, en tanto el objeto encontrado no queda desfuncionalizado. Por el contrario, el contenido se articula desde su propia función. Ejemplo evidente de ese desplazamiento conceptual se clarifica en *Todo en uno*, artefacto que por momentos parecería posible montar en el cuarto de baño de cualquier hogar.

Con estas piezas se puede llegar a establecer una interrelación con el receptor relativamente más directa. En sus discursos queda descartada la fealdad de la representación en favor de la presentación de un objeto real, elemento tangible portador de la posibilidad práctica potencial de ser utilizado como aparato funcional. En virtud de este intercambio se crean situaciones ficticias, en ocasiones ilógicas, en las que el receptor puede

de suponer más claramente cómo se sentiría si tuviera que hacer uso de una de esas tazas con su función trascendida, percibiendo de manera más evidente las distintas connotaciones generadas.

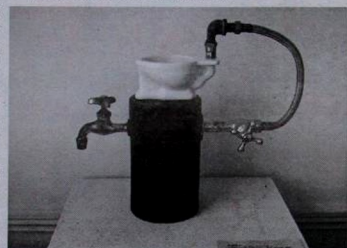
La segunda línea de trabajo presentada agrupa varias piezas de pequeño formato que comencé a realizar recientemente, las cuales surgieron, en algunos casos, a modo de bocetos de esculturas de mayor dimensión, y en otros, motivadas por la intención de materializar también algunos de los proyectos digitales.

A diferencia de las esculturas de tamaño real, en las cuales la relación con el receptor surge del choque de significados ocasionado por la supuesta posibilidad de la acción humana, en las piezas de formatos pequeños la operación se desplaza hacia la seducción estética como punto de giro. Aquí el sentido escatológico asociado a las tazas sanitarias queda subvertido, principalmente producto del cambio de escala del objeto representado y, por consiguiente, de su desfuncionalización práctica. Como consecuencia comienzan a hacerse

más evidentes la belleza de las líneas, la síntesis y la pulcritud formal propios del diseño de ese artefacto. Las piezas de esta serie operan a partir de la refuncionalización estética provocada por la representación a escala reducida de la taza. De ese modo se obtiene como resultado un producto presentado como un simple y atractivo ornamento de mesa, aunque subrepticamente también anastase consigo todo un sentido irónico implícito.

Con la yuxtaposición, dentro de la exposición, de las dos líneas comentadas, intento mostrar formas diferentes de enfrentar la producción artística. Esta acción también constituye evidencia de mi voluntad de operar en distintos niveles de recepción del arte, al proponerle al espectador una alternativa posible donde depositar su interés dentro de un mismo proyecto artístico.

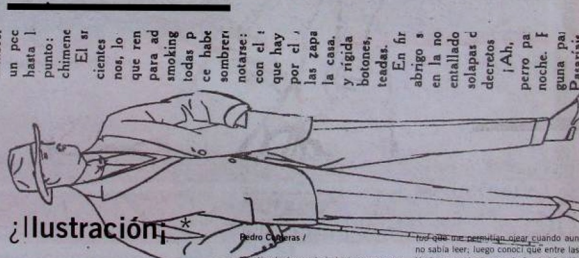
CARLOS ENRIQUE PRADO / Junio del 2008



Carlos Enrique Prado / *Reacción manual* / 2008 / Cerámica y ensamblaje



Reacción manual / 2008 / Cerámica, uñas, ensamble y resina / 16 x 10 x 14 cm /



¿Ilustración?

En la etimología puede inducir a una comprensión más exacta de las palabras que la que ofrecen los diccionarios comunes, luego de leer que *ilustración* es el «dibujo o estampa que acompaña a un texto», entonces, su origen latino, *illustratio* «acción de dar luz o resplandor» y el sustantivo *illustrator* «el que alumbra, ilumina, aclara». Este hallazgo me hizo recordar antiguos libros ilustrados, aquellos manuscritos «iluminados» por frailes de la Edad Media, así entendí mejor el verdadero sentido de la ilustración.

Aunque en el mundo contemporáneo se mantiene el interés en la ilustración gráfica, y ésta ha evolucionado notablemente gracias a los medios digitales, entre nosotros no es suficientemente valorada, y carece de estímulos. Quizás se olvida que la mayoría de los niños tienen su primer contacto con una manifestación de las artes visuales a través de los libros ilustrados, y que éstos pueden ser activos conformadores de su sensibilidad. Recuerdo que en mi casa había una antigua edición de *El Tesoro de la Juventud* que me servía para leer, cuando aún no sabía leer, luego conocí que entre las láminas que tanto me atraían había clásicos del género, como las deidades de Gustave Doré. Ahora pienso que quizás esa experiencia temprana tuvo que ver con mi inclinación a las artes plásticas y mi primera ocupación laboral, la de ilustrador gráfico en el Departamento de Creación Artística del *Juventud Rebelde*.

Hablo de una época dorada—línea de los años sesenta—, cuando se realizaban allí distintas publicaciones ilustradas bajo la dirección artística de Juan Ayón, quien había logrado agrupar creadores como José Luis Posada, Virgilio Martínez, Roberto Alfaro, un lamentablemente olvidado Frank Valdez y los entonces muy jóvenes Juan Padrón, Abel y Manuel Hernández.

Recientemente analicé con unos colegas la posibilidad de incluir ilustraciones en una muestra de diseño cubano; para mí era algo imprescindible, para ellos no, pues consideraron que la ilustración es al

Awards



elit-tile ²⁰⁰²

**La Segunda Trienal Internacional del Tile Cerámico, elit-tile 2002,
Otorga, este premio a:**

Carlos Enrique Prado
Cuba.

Por el fuerte impacto de la imagen representada y correcta
exploración del monocromo.
Febrero 2002, Museo de la Cerámica Contemporánea (MCC)
Santo Domingo, República Dominicana.

Alejandro Alonso

Alejandro Alonso

Crítico de Arte. Director Museo de la Cerámica (Cuba)

Ezequiel Taveras

Ezequiel Taveras
Secretario Ejecutivo Fundación Ignéri /
Arte y Arqueología y Artista Plástico

Sara Hermann

Sara Hermann
Directora del Museo de Arte Moderno (RD)
Historiadora del Arte.

Fundación Ignéri / Arte y Arqueología, Museo de la Cerámica Contemporánea y Museo de Arte Moderno

Premio en la Trienal Internacional de
Cerámica Elit-Tile. Museo de Arte
Moderno de Santo Domingo. República
Dominicana. 2003

Otorga el Premio el Museo de la Cerámica
Contemporánea de Santo Domingo.



VII Bienal de Cerámica
Amelia Peláez

El Museo Nacional de Cerámica Contemporánea Cubana Castillo de la Real Fuerza
le otorga el presente reconocimiento, por haber obtenido

Mención

Carlos Enrique Prado

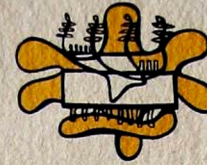
Carlos Enrique Prado
Amelia Peláez
Prado

MIEMBROS DEL JURADO



Mención en la Séptima Bienal de
Cerámica “Amelia Peláez”. 2004

Otorgado por el Museo Nacional de
la Cerámica Contemporánea Cubana



VIII Bienal de Cerámica
Amelia Peláez

El Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana
le otorga el presente reconocimiento,
por haber obtenido

Tercer Premio

a: Carlos Enrique Prado

Miembros del Jurado

Dado en la Ciudad de La Habana
26 de mayo del 2006



Tercer Premio en la Octava Bienal de
Cerámica “Amelia Peláez”. 2006

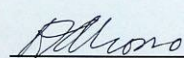
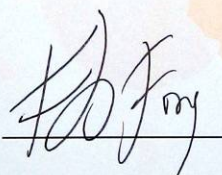



Otorgado por el Museo Nacional de
la Cerámica Contemporánea Cubana

La Vasija

El Museo Nacional de la Cerámica, le otorga
el presente reconocimiento por haber obtenido

PREMIO INSTALACIONES Segundo Premio (ex aequo)

Carlos Enrique Prado

MIEMBROS DEL JURADO

MUSEO
NACIONAL
DE LA
CERÁMICA



MUSICA Y CONVENTO
SAN FRANCISCO DE ASIS

2007

Segundo Premio en la Bienal de
Cerámica “La Vasija”. 2007

Otorgado por el Museo Nacional de
la Cerámica Contemporánea Cubana

Documentary photographs

















Carlos Enrique Prado. 2012[©]