

An abstract painting with a vibrant yellow background. It features several thin, intersecting lines in red and blue. There are also some dark, irregular shapes and spots scattered across the composition, particularly along the lines. The overall style is gestural and expressive.

**Flavio**  
**Garcia**ndia  
recent works

Clyfford Still  
picking mangos  
in the patio (Flavio  
Garciandía  
was there)

Flavio Garciandía is widely recognized as one of the most important Cuban artists of the current era. His paintings, filled with art-historical references, make a humorous, yet pointed commentary on modernist and contemporary painting.

His career, which spans more than twenty-five years, includes the landmark exhibition *Volumen I*, which led to the formation of the well-known Havana biennials. His activities as a teacher have given him the respect and admiration of his contemporaries. He was the key element in introducing new ways of looking at artistic production in Cuba when he served as curriculum director for the prestigious Instituto Superior de Arte in Havana. He has had many one-person exhibitions in Cuba, Mexico, the U.S. and Europe and has participated in many international biennials.

*This publication accompanies Flavio Garciandía's first exhibition of his work in the southwestern United States.*

ESSAY BY JUAN ANTONIO MOLINA

MUSEUM OF FINE ARTS, SANTA FE

IN COLLABORATION WITH GALERÍA RAMIS BARQUET,  
MONTERREY, MEXICO AND NEW YORK

MUSEUM OF NEW MEXICO PRESS

Clyfford Still  
picking mangos  
in the patio (Flavio  
Garcíandia  
was there)

I INSULTED BRICE  
MARDEN IN HAVANA  
(TWICE), 2000  
OIL ON CANVAS,  
71 x 71 INCHES  
COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET



FOREWORD

STUART A. ASHMAN

DESPITE OUR GROWING INTEREST in Latin American cultural expression, American audiences have been relatively unexposed to the work of Cuba's artists. Although a wealth of activity flourishes on the island, the artists do not have much opportunity to exhibit in the United States. Many go out through the "back door" and present their work in international biennials, European venues, and, in some cases, major U.S. galleries that have taken the initiative to prospect for this talent. The exhibition possibilities for Cuban artists, both here and in Cuba, have often depended on the tenacity of the individual artists, curators, and gallery directors.

A combination of factors has contributed to our inability to view the works of Cuban artists in the United States. The embargo does not regulate the entry of works of art into the United States,

as they are considered "informational materials," but despite this little-known loophole our knowledge of the Cuban contemporary vision remains limited.

Another, and perhaps more important, factor is our shared political history with Cuba. This history includes periods of great animosity going back to the late nineteenth century and most notably the intensified tensions of the last four decades.

The artists in Cuba have felt an inability to present their work in the U.S. for internal reasons as well. The arts, and particularly music, in Cuba have suffered much in a climate of prohibition and regulation. Not unlike a child caught in a custody dispute between two parents, the arts and artists in Cuba have been held hostage and used as levers by both countries.

In the 1980s, a group of artists eager to connect its island nation's artistic expression with the broader contemporary art world, and to bring the island's arts up to date, created an exhibition called "Volumen," regarded as a breakthrough in the presentation of Cuban contemporary art. Beyond its huge public success, the exhibition demonstrated the will of the artists in separating themselves from political expectations and official programming. These artists, now known as the generation of "Los Ochenta," included Flavio Garciandía, Marta María Pérez Bravo, José Bedia, Arturo Cuenca, Florencio Gelabert, Gory, and others.

In response to this effort and as a way of working with these artists, the Cuban Ministry of Culture instituted the first Havana Biennial in 1984, an exhibition that billed itself as the Biennial of the developing world. This exhibition, and each of the five subsequent ones, included more than 150 artists from some forty-five countries.

This period in the development of the arts in Cuba has been termed the "Cuban Renaissance" by the international art community. It has created the theoretical and conceptual basis for the study and understanding of this work and of the art produced by previous generations.

Los Ochenta generated a powerful and unique brand of post-conceptualism, while revolutionizing arts education in Cuba.

Working primarily within the Instituto Superior de Arte, they were able to perpetuate this movement by educating subsequent generations of artists.

Flavio Garciandía's work has focused on painting and its history in the modern era. An academically trained painter, he brings an informed mind to his skilled hand. Through his painting, he traces the evolution of painting in Cuba while making constant and light-hearted reference to his mentors. These are the recognized masters of the genre and include Clyfford Still, Barnett Newman, and, of course, Wifredo Lam and Pablo Picasso.

It is our hope that the exhibition "Clyfford Still Picking Mangos in the Patio (Flavio Garciandía Was There)" and the accompanying publication will shed some light on the high quality of expression that exists within the Cuban artistic community. The exhibition and publication are made possible through the generosity and thoughtfulness of Michael and Marianne O'Shaughnessy. These two individuals have exerted a tremendous effort in fostering the Hispano/Latino culture. Through their work in publishing, writing, and photography they continue to reveal and preserve for the world the wealth of that culture. In addition, their generous philanthropy makes exhibitions and publications such as these possible.

The project received additional support from the Museum of New Mexico Foundation, and we are grateful for their continued assistance on behalf of the state's museums. The Friends of Contemporary Art (foca) contributed their support and enthusiasm. We are thankful for their friendship.

A great deal of acknowledgment is due to the curators and gallery directors who have risked representing Cuban artists. Most notably, I would like to thank Ramis Barquet, who through his two venues in New York and Monterrey, Mexico, has fostered the work of many of Cuba's most important artists. His solidarity with that community and his consistent support of the artists are remarkable.

I would also like to thank Juan Antonio Molina, guest curator and essayist, for his informed choices and thoughtfully rendered essay. These will be of great assistance in achieving our programmatic goals. Nancy Allen, exhibition designer for the Museum of New Mexico, worked diligently and on a tight schedule to present the exhibition with the reverence it deserves. Charles Sloan, Chief Preparator, added his expertise and professionalism to the project, ensuring its success. Wilma Casias-Schofield, Museum Administrator, kept everyone informed and "on their toes," and Bonnie Anderson, Assistant Director, contributed her coordination

and record-keeping skills. Joan Tafoya, Registrar, kept in order all of the paper work associated with such a project, and Theresa Garcia, Financial Specialist, accurately kept track of our budgets. Mary Jebson, Senior Librarian and Acting Director of the Museum of Fine Arts, made sure that the program reached its goal. I am most appreciative of her efforts and commitment to the continued success of the Museum of Fine Arts. I would also like to mention the support of Mary Ann Cleary, Director of Exhibitions, for her enthusiasm and positive energy, and Mimi Roberts for her efficiency and undying interest in the project. At the Museum of New Mexico Press, acknowledgments are due to the staff and its former director, Joanne O'Hare, but I would like to give a special thank you to Mary Wachs for her intelligence, skill, and ability to keep the project on track. David Skolkin, catalogue designer, is unequalled in his talent. This publication is testimony to his gifts.

Finally, I would like to thank the artist Flavio Garcíandía, who, despite economic and other difficulties that exist in Cuba, has maintained a commitment to his work and developed a singular vision that makes a significant contribution to painting in our time.

2

CLYFFORD STILL  
PICKING MANGOS IN  
THE PATIO, 2000

OIL ON CANVAS,  
71 x 71 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





THREE UNCOMFORTABLE POSES TO COMMENT  
ON THE WORK OF FLAVIO GARCIANDIA

JUAN ANTONIO MOLINA

I  
CLYFFORD STILL PICKING  
MANGOS IN THE PATIO  
(FLAVIO GARCIANDIA WAS THERE)

Clyfford Still picking mangos in the patio. He bends over and picks up a pair of mangos, then he takes a few steps towards the right and bends over again. He shakes a tuft of gray hair and has doubts about going forward or towards the left. He goes for a yellow mango a little farther away. Then he goes back and picks up three more. He leaves one that is a bit bruised. And now he goes to the left, he goes for another pink one with several dark spots. He moves slowly and patiently and leaves winding tracks on the canvas.

If you have ever picked mangos, you know what I'm saying.

In the recent works of Flavio Garciandía, numerous paintings contain such enigmatic tracks within the composition, tracks that reproduce somewhat unsettled but never chaotic gestures with an internal logic reflecting the artist's relationship with the canvas. Unsettled not because Garciandía scorns calculation but rather because the interior of the painting leaves a series of alternative phases that keep unfolding and modifying some kind of initial plan.

This indecision lends a character of openness to Garciandía's work, not only in terms of meaning, which depends on other resources, but also in the transfer from spatial to temporary aspects. Works such as *I insulted Brice Marden in Havana (twice)*; *Clyfford Still picking mangos in the patio*; or *The feverish mind of*

*Cabrera Infante II* lead us through the pictorial plane that gives us a worldly perspective with regard to the work presented to us in the aggregate (nor does this space traveled offer us the stimulus of an iconic reconstruction). In the end it is difficult to find the "figure" even though in some paintings (and particularly in some titles) Flavio is more condescending with our impulse towards convention than in others.

In these cases, an insinuation in the total form is superimposed on a gestural connotation, although it does not seem to be Garciandía's intention to justify form with object references beyond the painting (he does not flirt with subliminal illusionism), although his brush strokes inside the painting, his work at roomy chromatic levels, and his inclination for organic forms may prompt us to interpret his works from the perspective of our own experience of real space and our tendency to read a rectangular frame as a landscape. What appears to be one of the points of tension in his relation with the painting is sometimes resolved by going against gravity by emphasizing horizontal aspects or sloping lines (as in *A lamentable incident*). The effect is to make our perception uneasy but also richer. This can be seen in the painting *Vedado Heights*, which also makes reference to decorative archetypes present in Havana's architecture of the 1950s.

THE DELICATE QUARREL  
BETWEEN ONE PAINTING AND ANOTHER

The strongest extra-pictorial references in Garciandía's paintings are the titles, which generally function as points of escape and expansion for the feelings of the image. This meta-textual function reflects the ways in which Garciandía's work is created as a discourse on the painting and its history. *I insulted Brice Marden in Havana (twice)* and *Clyfford Still picking mangos in the patio* build up fictional anecdotal situations in which the main characters are recognized figures in contemporary art. *The painting that fell from the sky (Gorky was there)* presents a similar situation, although the reference to the painter more pointedly establishes a dialogue between the two artists. In these examples, there is a process of engagement, more by omission than by analogy, that becomes the painting's text. Garciandía establishes a kind of antagonism (not necessarily insulting) when he suggests in the title a relationship with the work of another artist (that supposedly would justify the verbal reference) but frustrates our search for an analogy. The title functions sometimes like an invocation, sometimes like an allusion to some recognizable theme or tradition, thus adding a layer of meaning to the visual imagery. Thus, the titles

induce the viewer to search for references in the painting that justify the allusions of the titles, ultimately forcing the viewer to face the fact that those references do not exist or are disguised, sometimes by subtlety and sometimes by a more subversive obviousness.

In very notable cases, this subversiveness derives from parody or from criticism. *Who's afraid of Barnett Newman II* is obviously a paraphrase of *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, a title Newman used for a series in the mid-1960s. Here the reference to the title is subverted in the painting. For Newman's blue, Garciandía substitutes green, and by creating a studied shabbiness converts the lower part of his painting into an antithesis of Newman's clean painting. This work is the second so titled, a version of the other *Who's afraid of Barnett Newman?* that was the title of Garciandía's 1998 exhibition and is a good example of reference by omission referred to above.

The delicate dispute between the estate of Mark Rothko and the Marlborough gallery is another case in which the title does not create a fictitious story but rather refers to something factual. Here the opposing relation between the title and the painting's surface does not seem as important as the allusion, somewhat sarcastic, to the conflicts of interest that arise from the works of certain artists as a result of commercial speculation. In addition to taking a critical position toward excesses and contradictions in the art market,

Garciandía shows an inclination to look for situations, fragments, or anecdotes that reflect the unofficial side of art history, something he had put into practice in earlier paintings that make reference to Cuban artists. *Sevilla was a festival (if it weren't for Servando)*; *Alcoholic morning (with René and Raúl)*; and *Something moves (Sandú Darié arrived)*—works exhibited in Havana in 1998—are but a few examples. In this regard, Garciandía's titles frequently emphasize being at the margin of art history, either because he introduces apocryphal situations or because he alludes to situations that themselves are on the margins of history.

### III

#### FROM ABSTRACTION TO POST- CONCEPTUALISM (NEGATIVE SEQUELS)

Garciandía's work seems to be a way to critically witness (and to cynically operate from) subversive sedimentation of the modern and the festive ethnic-global mixture. Sedimentation and ethnic mixture are expressed in his paintings as forms of domestication, as cultural references already legitimized by history. Domestication in this context has a dual meaning: first, to dominate and control for self benefit; and secondly, to again place in context, to transfer these references, although symbolically, from their institutional

environment to a private, domestic autobiographic (and in the final analysis unofficial) environment. In this way, Garciandía touches on collective knowledge and memory, which expresses itself also as knowledge, interpretation, and judgment. In this regard, knowledge and memory function as different elements that acquire a presence in the language. This point is particularly interesting in analyzing Garciandía's present work, since many of his most outstanding aspects depend on the linguistic dimension. Each work combines a pictorial statement with a verbal statement. The pictorial statement, which in principle we will classify as "abstract," to a great extent is self-evident: The colored fields; the almost "graphic" lines in the interior of the fields or at the boundaries at different levels; the fragmentation of the totality of the painting itself by the contrast at the different levels depicting the plastic qualities of the work and establishing a level of meaning that self-definition presents; and, a self-analysis of the painting as an object (and as a result of the pictorial act). To this uniqueness of the painting we add the semantic juxtapositions (the quotes, the adaptations, and the significant omissions) that give the painting an external intellectual dimension outside the object but equally defining of the painting itself. That definition of the painting as a particular pictorial object comes with an assessment of the history of the painting and also an axiological statement about the painting itself.

I would posit that those factors likewise make up a crucial factor in the historical definition of the object, since each painting is presented not only as the result of a transfer or waste of physical and intellectual energy over the subject but also as a placement of that result in the legitimate place of the painting as a historical process. Thus, Garciandía's paintings are not only self-defining objects as paintings for and of themselves but are also defined outside the paintings themselves. Thus, the paintings prove Cutforth's statement that "the status of any object as art and as object of art is propositional and not factual."<sup>1</sup>

Garciandía associates the weight of the propositional in these works with the conceptualist tendency to define art from art. However, if we accept Filiberto Menna's proposal that a distinction must be made between research about art's system (attributable to conceptualism) and research about the system (or sub-system) of the painting (attributable to post-conceptualist pictorial practices), we must also accept that in Flavio Garciandía's work the second option has more weight. The "research" of Garciandía's work is above all a praxis, closely linked with the pictorial object and his attention to the linguistic dimension of the work, which finally lead one to the nature of the specific object. With regard to Garciandía's work, Fagone's statement on the so-called "new painting" made at the beginning of the seventies continues to be valid: "To leave the

problems of painting to the painting obligates the artist to essentially specify reality, to an analysis of the pictorial process, which cannot be done without doing painting."<sup>2</sup>

Two characteristics of Garciandía's work are fundamental to determining that post-conceptual quality. One is the emphasis of the physical qualities of the art object. The other has to do with its functionality at the pragmatic level. As we have said, the verbal statement is crucial in this aspect because, contrary to what the most orthodox conceptualists have attempted to do, the work of art is not enclosed in a tautological circle but rather open to possibilities of reading wherein contradiction, omission, and even the absurd fit. It is in the act of reading that the art object becomes dynamic, where the verbal statement subverts the physical qualities of the plastic statement, criticizing rather than reaffirming it, proposing alternatives rather than redundancies.

#### NOTES

1. R. Cutforth, "The ESB a Reference Book," *Art Press* (1969). Quoted by Filiberto Menna, *The Analytical Option in Modern Art* (Barcelona: Editor Gustavo Gili, S.A., 1977), 41.
2. V. Fagone, Catalogue of the exhibition *Fare Pittura*, 1973. Quoted by Menna, *The Analytical Option in Modern Art*, 10.

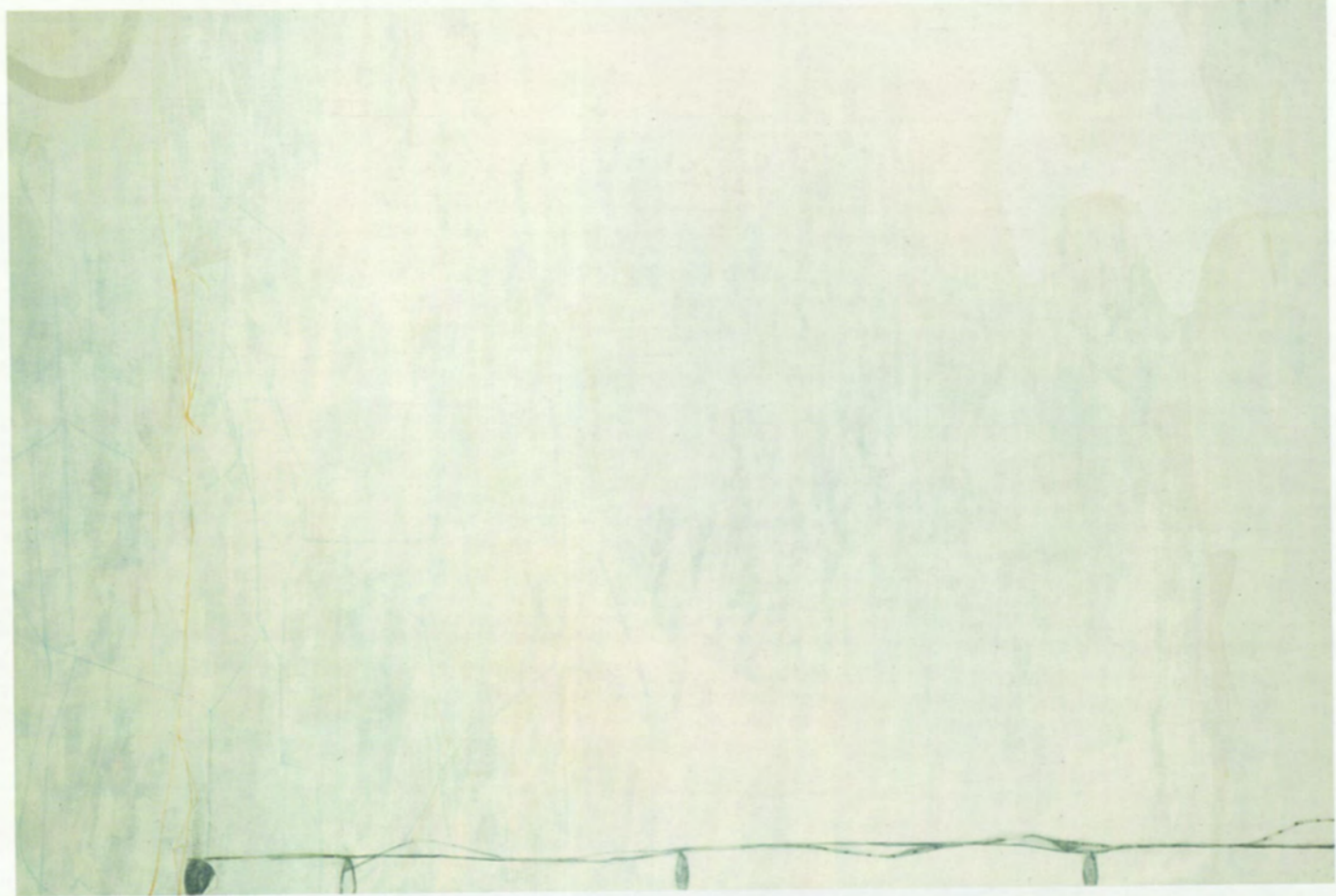
3

WHO'S AFRAID OF  
BARNETT NEWMAN? II,  
2000

OIL ON CANVAS,  
71 x 71 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





4

**CONSPIRACY OF  
THE BLIND, 2000**

OIL ON CANVAS,  
76 1/2 x 114 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

5

A MATTER OF  
NUANCE, 2000  
(CUESTIÓN DE MATÍZ)

OIL ON CANVAS,  
60 x 84 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET







6

THE PAINTING THAT  
FELL FROM THE SKY  
(GORKY WAS THERE),  
1999

OIL ON CANVAS,  
59 x 59 INCHES

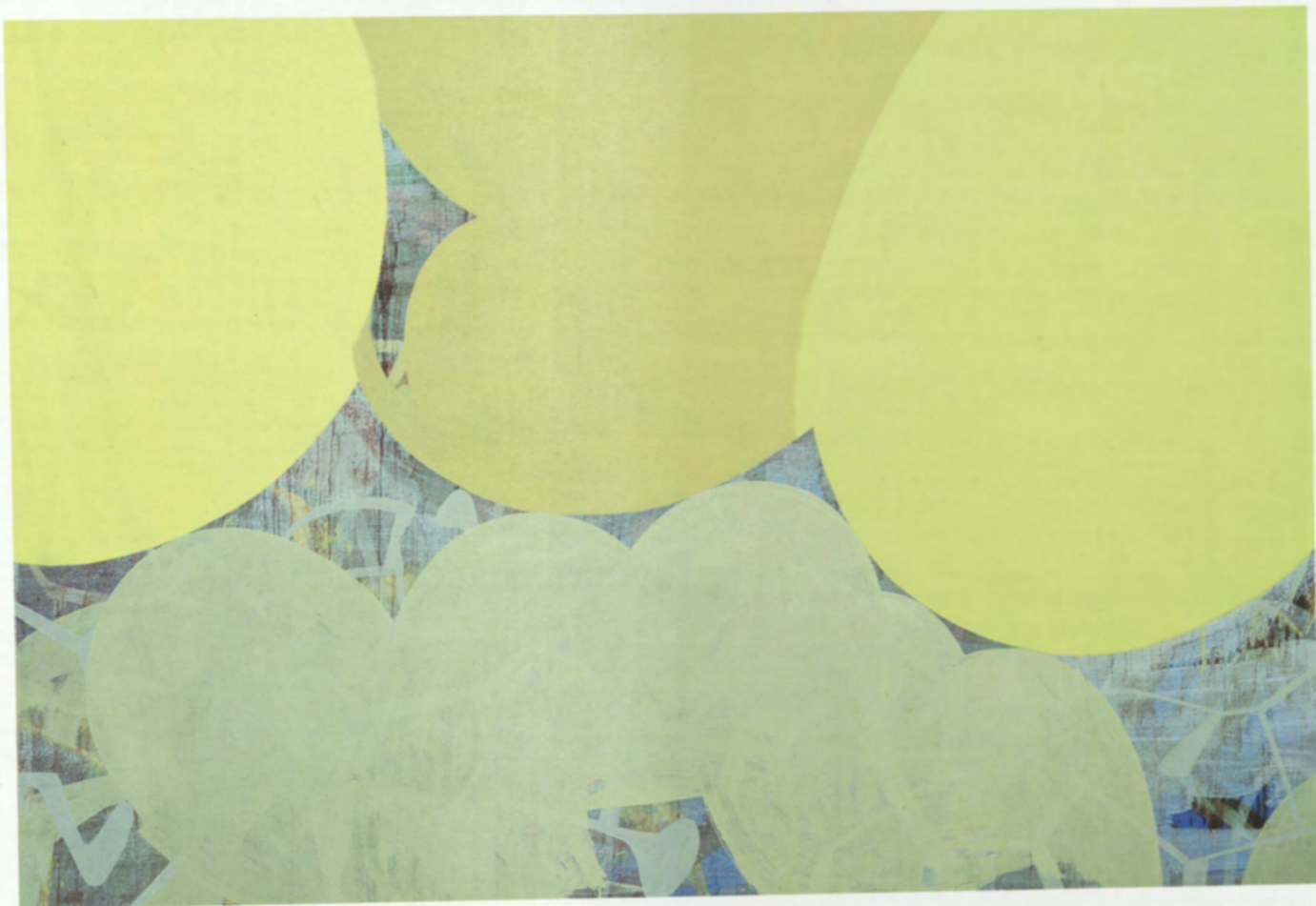
COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET.

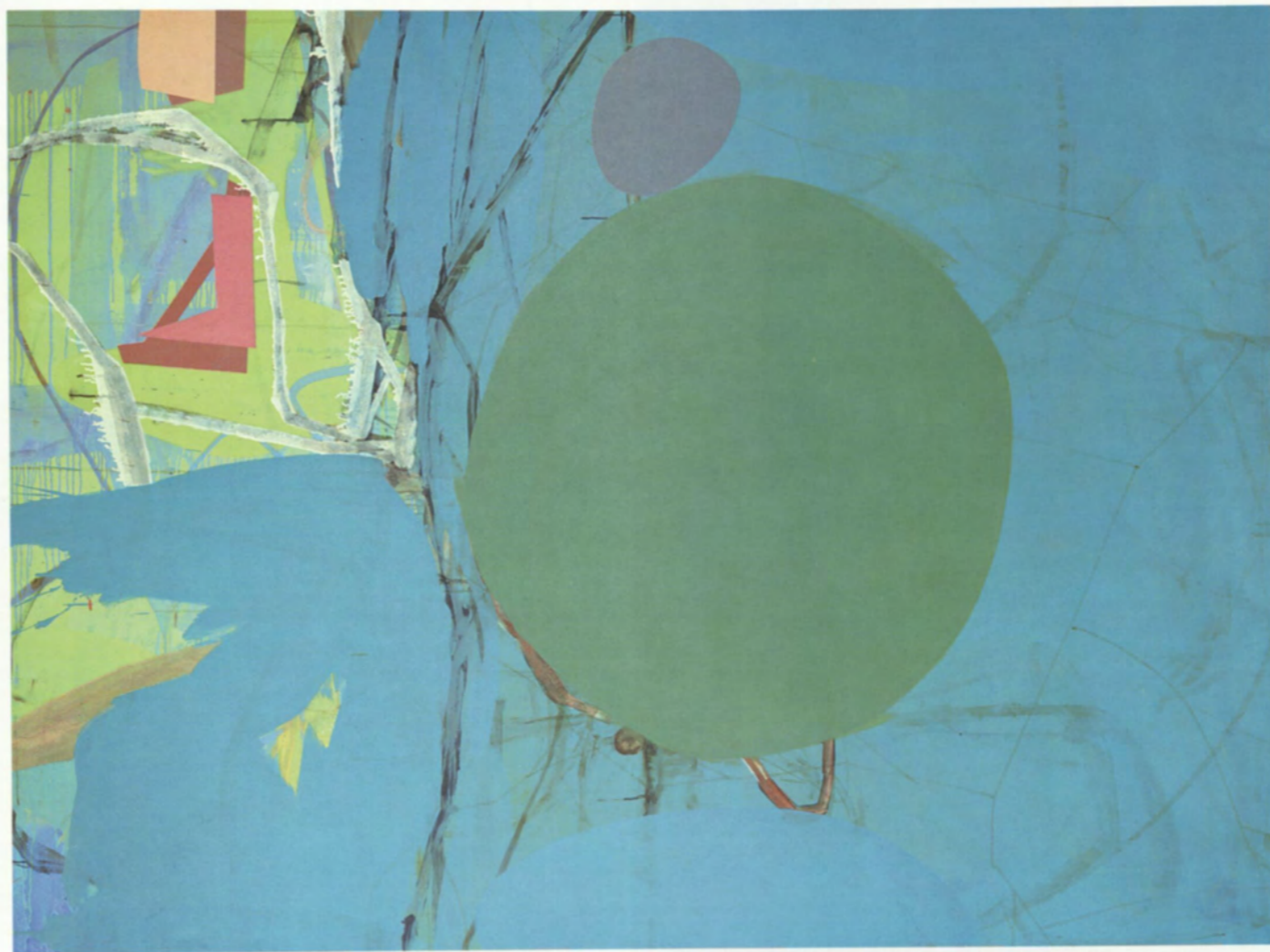
7

THREE COMFORTABLE  
POSES, 2000

OIL ON CANVAS,  
52 x 75½ INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





8

PROBLEMS IN THE  
HIGHER SPHERES, 2000

OIL ON CANVAS,  
61 x 81 INCHES

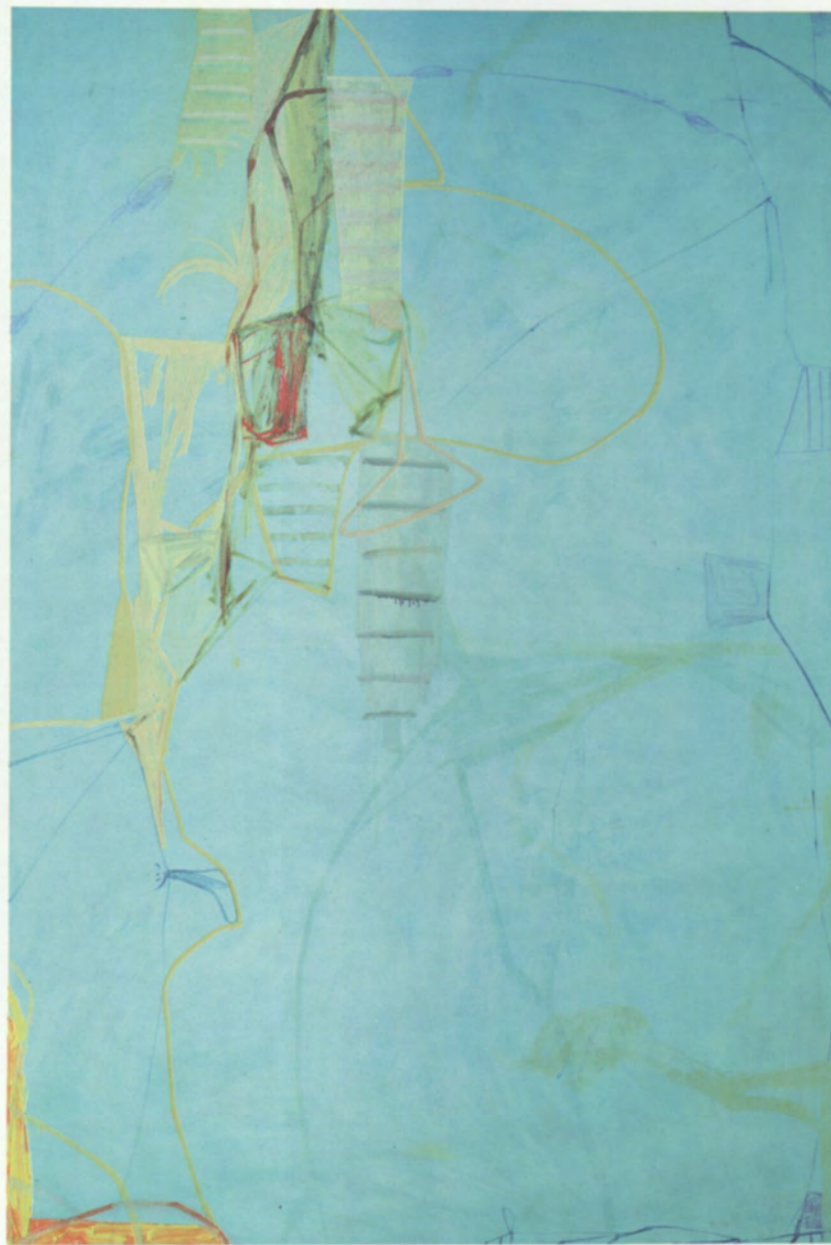
COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

9

PRECARIOUS STEP  
(AFTER PICABIA), 2000

OIL ON CANVAS,  
78 x 53

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





10

A CIGAR FOR LEZAMA,  
1999

OIL ON CANVAS,  
37 1/2 x 37 1/2 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

11

PROPER  
CHANNELS, 1997

OIL ON CANVAS,  
37½ x 37½ INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





12

AN UNFORTUNATE  
INCIDENT, 2000

OIL ON CANVAS,  
90 x 59 1/2 INCHES

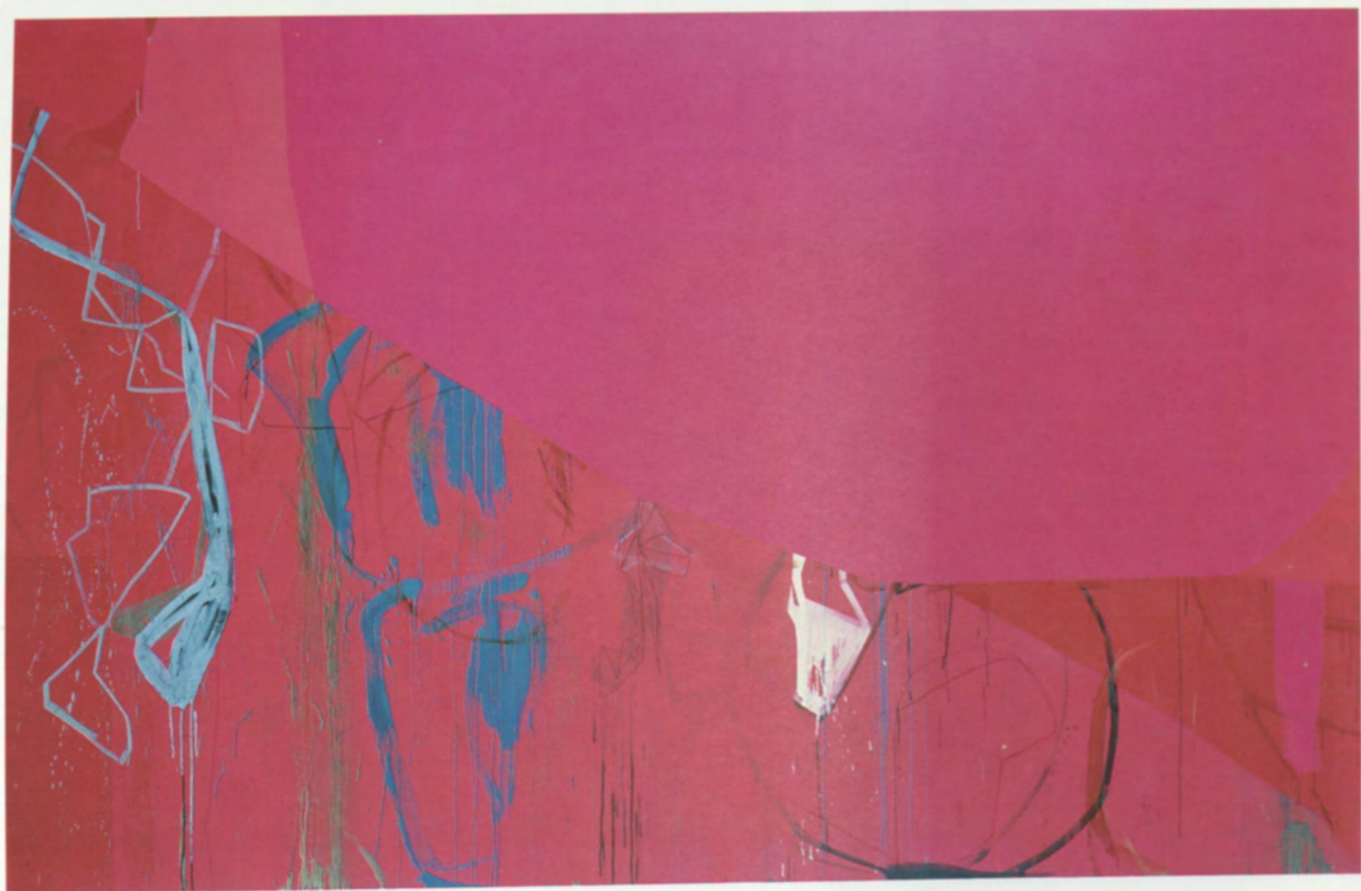
COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

13

THE DELICATE  
DISPUTE BETWEEN  
THE ESTATE OF  
MARK ROTHKO AND  
THE MARLBOROUGH  
GALLERY, 2000

OIL ON CANVAS,  
76½ x 117 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET







14

THE FEVERISH MIND  
OF CABRERA INFANTE  
II, 2000

OIL ON CANVAS,  
23½ x 23½ INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

15

SYMPATHETIC  
COLOR-BLINDNESS,  
2000  
(DALTÓNICO  
SIMPÁTICO)

OIL ON CANVAS,  
23½ x 23½ INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





16

A VERY STRANGE  
PAINTING IN HAVANA,  
2000

OIL ON CANVAS,  
23½ X 23½ INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

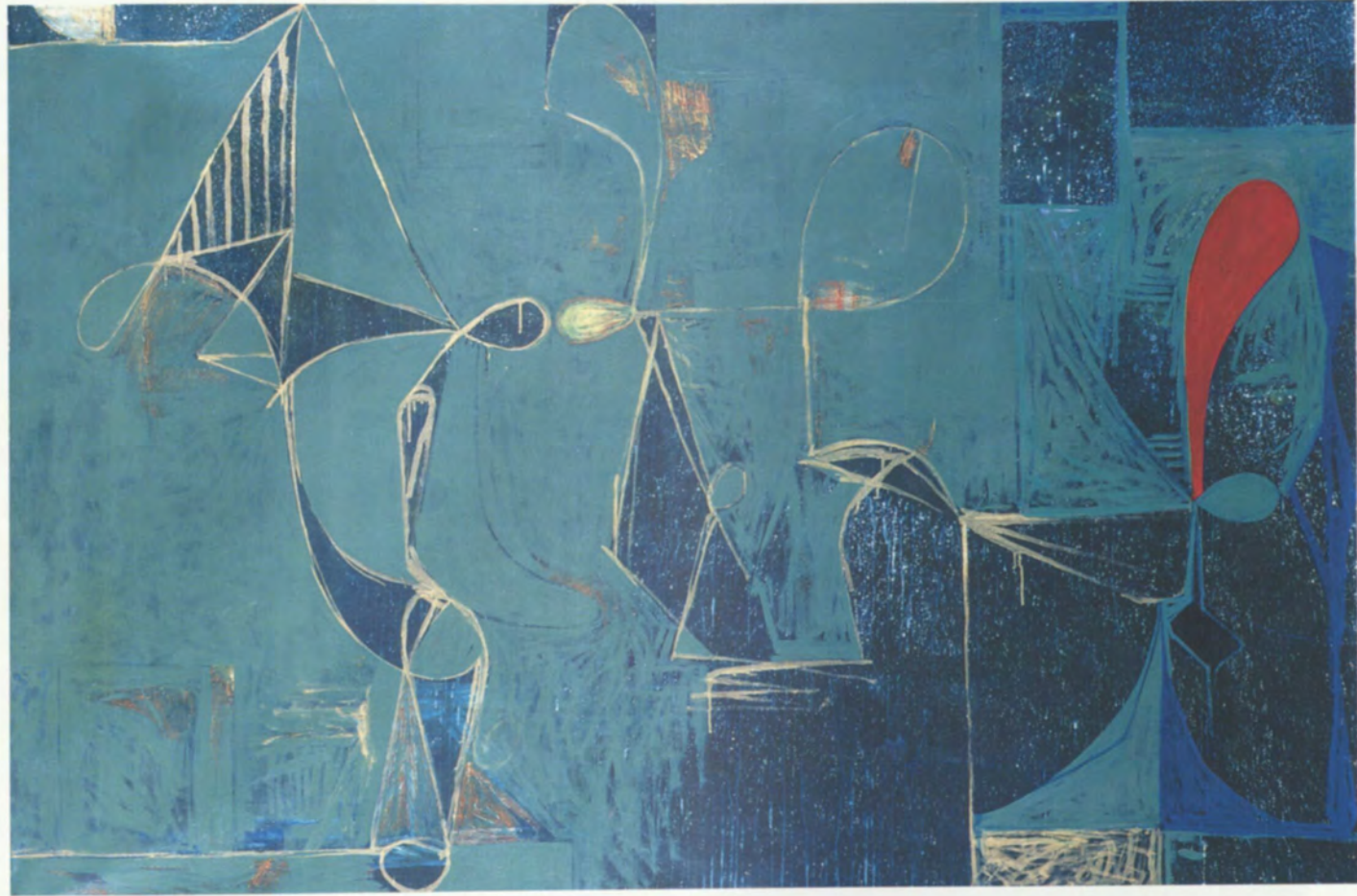
17

AWKWARDNESS AT  
THE HIGHEST LEVEL,  
1997

OIL ON CANVAS,  
81 1/2 x 79 1/2 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





18

LATE IN THE  
AFTERNOON, 1997

OIL ON CANVAS,  
52 x 71 1/2 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

19

RAMIN BASQUIAT, 1997

OIL ON CANVAS,  
51 x 51 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET





20

I INSULTED BRICE  
MARDEN IN HAVANA,  
1997

OIL ON CANVAS,  
53 x 53 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

21

VEDADO HEIGHTS,  
1997

OIL ON CANVAS,  
59 x 63 1/2 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET







22

**NEGATIVE OUTCOMES,  
2000**

OIL ON CANVAS,  
39½ x 37½ INCHES

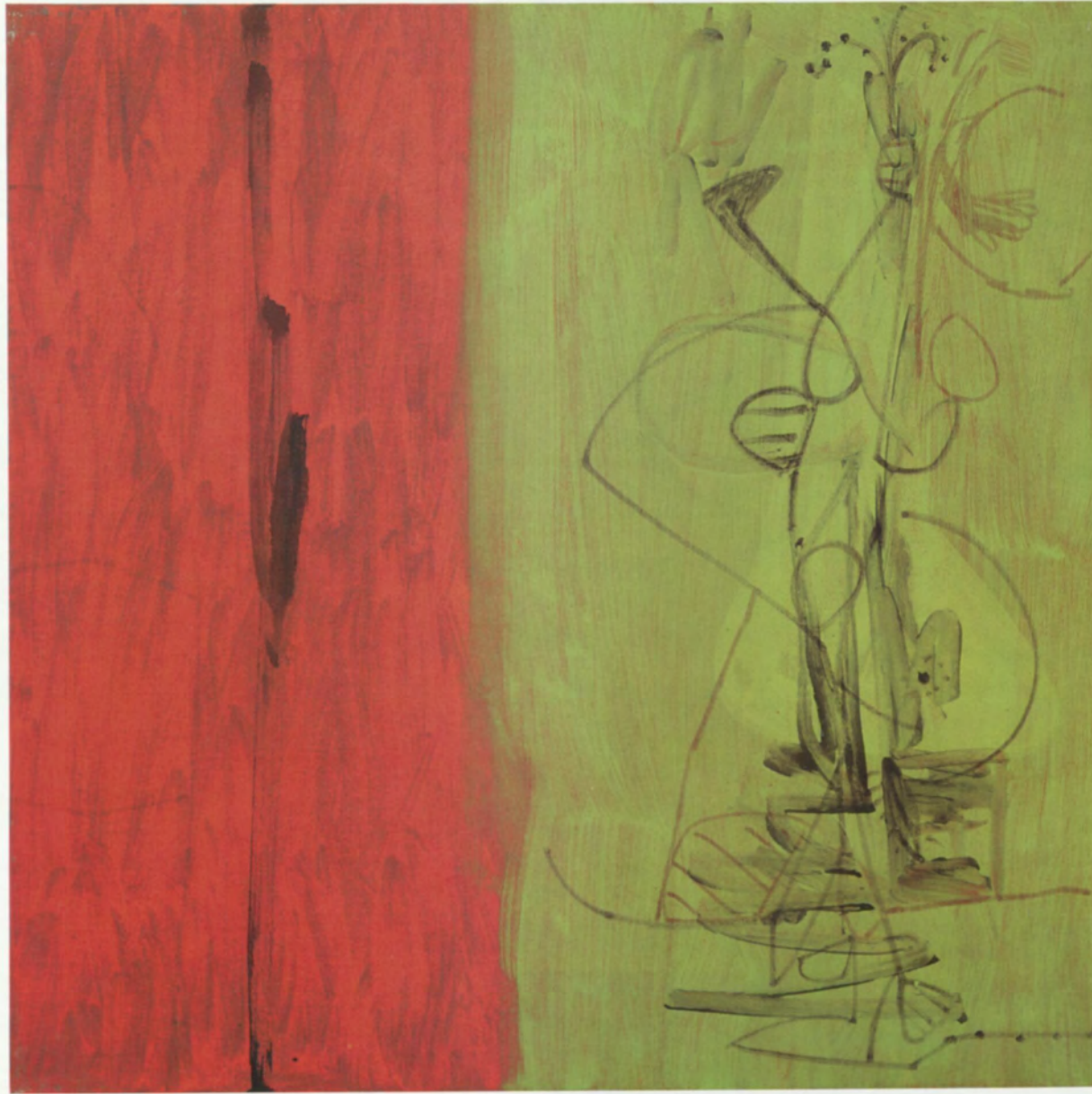
COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET

23

SAD TOPICS, 2000  
(TRISTES TÓPICOS)

OIL ON CANVAS,  
23½ x 23½ INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET



## PROLOGO/AGRADECIMIENTOS

STUART ASHMAN

UNA GRAN PARTE DE LA EXPRESIÓN y producción artística en Cuba se mantiene como un gran misterio para el pueblo Norteamericano. Aunque existe una gran riqueza de actividad artística en la isla, los artistas plásticos no tienen mucha oportunidad de exponer su obra en los EEUU. Muchos de ellos exportan su obra por la "puerta trasera" y la presentan en bienales internacionales, galerías y museos en Europa, y, en algunos casos, en galerías Norteamericanas que han tomado la iniciativa de prospectar este gran terreno de talento.

Esto es el efecto de varios elementos que contribuyen a nuestra inabilidad de conocer arte Cubano en los EEUU. Un elemento es el Embargo, instituido por los EEUU en el 1961. El Embargo no regula la entrada de obras de arte a los Estados Unidos, ya que estas se

consideran "materiales informativos". Pero, a pesar de esta desconocida singularidad, nuestro conocimiento sobre el arte contemporáneo de Cuba queda muy limitado.

Otro elemento, y quizás el mas importante, es la historia política que existe entre los dos países. Esta historia, que incluye periodos de grandes tensiones ha existido desde el siglo XIX, pero se ha intensificado en las pasadas cuatro décadas. Y, aunque el embargo ha contribuido a la escasez del arte Cubano en los EEUU, los artistas Cubanos han sentido la imposibilidad de exponer su obra por razones internas también. Las oportunidades para exponer, aquí y en Cuba siempre han dependido de los caprichos de curadores, galeristas y de la suerte y empeño de cada artista.

Notablemente, las artes plásticas, y en particular la música, han

sufrido mucho por este ambiente de regulación que todavía existe. Las artes de Cuba siguen siendo rehenes del diferendo histórico de los gobiernos de ambos países.

En los 80, un grupo de artistas, ansiosos por conectar su expresión artística con el mundo mayor del arte contemporáneo, y de poner al día las expresiones plásticas isleñas, crearon una exposición titulada: Volúmen I. Esta exposición, es considerada un punto de quiebre en la historia del arte Cubano pues, aparte de ser un fenomenal suceso público, demostró la voluntad de estos artistas de desmarcarse de las expectativas y programas oficiales, y en realidad se pusieron al día con sus colegas en el mundo del arte contemporáneo. Este grupo de artistas se destaca por haber sido muy instrumental en la revolución de la enseñanza del arte en Cuba, actuando fundamente en el Instituto Superior de Arte, y propiciando con ello la continuidad de este movimiento, llamado por la crítica internacional "renacimiento Cubano. Ellos ayudaron también a establecer las bases teóricas y conceptuales para el arte producido por las generaciones posteriores. Este grupo, que ahora se conoce como la generación de "los ochenta" incluye a Flavio Garciandía, Marta María Pérez Bravo, José Bedía, Arturo Cuenca, Florencio Gelabert, Gory, y otros.

Como respuesta al esfuerzo de estos artistas, el Ministerio de Cultura estableció la Bienal de La Habana. Una exhibición de arte

que se promociona como la bienal de los países en desarrollo. Esta exposición, y las cinco que la siguieron, han incluido más de 150 artistas de 45 países cada vez.

La obra de Flavio Garciandía está concentrada en la pintura y su historia en la época moderna. Este pintor, cuyo entrenamiento fue académico, demuestra en su obra una mente informada y una mano diestra. Por medio de sus pinturas el artista traza el desarrollo y la evolución de la pintura en Cuba, y hace constante referencias (con buen humor) a sus mentores. Estos son los Maestros reconocidos de su género: Clyfford Still, Barnett Newman, y claro que Wifredo Lam y Pablo Picasso.

Se espera que la exhibición que acompaña a este catálogo alumbré el conocimiento y demuestre la alta calidad que existe en la expresión artística de la comunidad Cubana.

Esta exhibición y el catálogo se han hecho realidad gracias a la generosidad y buena voluntad de Michael y Marianne O'Shaughnessy. Ambos han hecho tremendos esfuerzos para fomentar la cultura Latina. Por medio de estos esfuerzos en su casa editorial, Red Crane Books; sus ensayos y libros, y la fotografía de Michael O'Shaughnessy, ellos continúan su meta de demostrar y preservar para el mundo, la riqueza de esta cultura. Adicionalmente, es justamente por su generosa filantropía que el Museo pudo llevar a cabo este proyecto. También recibimos el

apoyo de la Fundación del Museo de Nuevo México. Le apreciamos mucho su continua ayuda a favor de los Museos Estatales de Nuevo México. Los Amigos del Arte Contemporáneo (Friends of Contemporary Art-foca) ayudaron con su apoyo y entusiasmo. Apreciamos su amistad.

Muchos agradecimientos se les deben a los curadores y galeristas que han tomado el riesgo de presentar la obra de artistas contemporáneos Cubanos. Se destaca entre ellos, Ramis Barquet. Este distinguido galerista trabajando en dos locales: Nueva York, y Monterrey, México ha fomentado la obra de muchos artistas importantes Cubanos. Su amistad con esa comunidad y el apoyo que le ha dado a los artistas merece reconocimiento.

También quiero darle las gracias a Juan Antonio Molina, Curador Invitado y escritor del ensayo que se incluye en este catálogo por haber elegido las obras con tanta claridad y por su ensayo que fué tan bien considerado. Estos hechos nos ayudaron mucho en llegar a nuestras metas programáticas. Nancy Allen, Diseñadora del Museo de Nuevo México, trabajó con mucha diligencia dentro de un horario apretado para crear una muestra con la reverencia que merece. Charles Sloan, Jefe del Departamento de Preparación, añadió su profesionalismo y gran capacidad al proyecto, esto aseguró su éxito. Wilma Casias-Schofield, Administradora del Museo mantuvo las líneas de comunicación con todo el per-

sonal, y Bonnie Anderson, Asistente al Director contribuyó la coordinación y el mantenimiento del récord. Joan Tafoya, Registradora, aseguró que todos los papeles en un proyecto complicado como éste se mantengan en buen orden y Theresa Garcia, Contadora, mantuvo los récords financieros. Mary Jebsen, La Bibliotecaria del Museo, que ahora está instalada en el puesto de Directora Provisional del Museo, aseguró el éxito de éste proyecto. Yo aprecio mucho sus esfuerzos en bien del continuo éxito del Museo de Bellas Artes. Quisiera mencionar el apoyo de Mary Ann Cleary, Jefe del Departamento de Exhibiciones por su entusiasmo y energía positiva. Mimi Roberts del mismo departamento, por su eficiencia y su imperecedero interés en este proyecto.

La Prensa del Museo de Nuevo México merece mucho reconocimiento. Su Director, Joanne O'Hare, y especialmente Mary Wachs por su conocimiento de este campo, y su gran habilidad de mantener el proyecto en el carril correcto. David Skolkin, diseñador del catálogo no tiene igual en su capacidad. El catálogo es la evidencia de su talento.

Finalmente, le doy las gracias al artista, Flavio Garciandía, quien, a pesar de las dificultades económicas y en general que existen para los Cubanos, ha mantenido un gran empeño hacia el desarrollo de su obra y, por eso, evolucionó una visión singular que contribuye en forma importante a la pintura de nuestra época.

24

BLINDMAN'S  
DIPLOMACY II, 2000

OIL ON CANVAS,  
23 1/2 x 23 1/2 INCHES

COURTESY OF GALERÍA  
RAMIS BARQUET



TRES POSES (INCÓMODADS) PARA COMENTAR  
LA OBRA DE FLAVIO GARCÍANDÍA

JUAN ANTONIO MOLINA

I  
CLYFFORD STILL RECOGIENDO  
MANGOS EN EL PATIO  
(FLAVIO GARCÍANDÍA ESTABA ALLÍ)

Clyfford Still recoge mangos en el patio. Se agacha y agarra un par de ellos, luego camina un poco hacia la derecha y vuelve a agacharse. Sacude un mechón de pelo blanco y duda si ir al frente o hacia la izquierda. Se decide por un mango Amarillo un poca más adelante. Después retrocede y toma tres. Abandona uno, algo maltratado. Ahora sí hacia la izquierda, va por otro rosado, con varias manchas oscuras. Se mueve suave, pacientemente, y deja un rastro tortuoso sobre en lienzo.

Si usted ha recogido mangos alguna vez, entonces sabe a qué me refiero.

De la reciente producción de Flavio Garcíandía, son numerosos los cuadros que contienen esa suerte de rastros enigmáticos dentro de la composición. Esas huellas que reproducen una gestualidad, un tanto azarosa, pero no caótica. Más bien con una lógica interna que tiene que ver sobre todo con la particular relación del artista con el lienzo. Azarosa, no porque desdeñe el cálculo, sino porque toda prevision al interior del cuadro siempre se encuentra con una serie de fases alternativas que van desdoblando, modificando y abriendo cualquier plan inicial.

Esta inderminación es lo que da cierto carácter de obra abierta al trabajo de Flavio. Y no solo en el campo del significado (lo cual

depende de otros recursos que también comentaremos), sino también en esa transferencia que se logra de lo espacial a lo temporal. Estas obras (pensemos en *Yo insulté a Brice Marden en La Habana (dos veces)*, *Clifford Still recogiendo mangos en mi patio* o *El cerebro caliente de Cabrera Infante*), por poner solo tres ejemplos) nos incitan a reproducir un recorrido por el plano pictórico que nos coloca en una perspectiva temporal con relación a la obra, la cual, por cierto no se nos plantea como totalidad (ni siquiera este recorrido nos ofrece el estímulo de una reconstrucción iconográfica). Al final, difícilmente encontraremos la "figura", aunque en algunos cuadros (y sobre todo en algunos títulos) Flavio logra ser más condescendiente con nuestro impulso a la convención que en otros.

En esos casos, a la connotación gestual se superpone una forma o una insinuación de forma total, aunque debe considerarse que la intención de Flavio no parece dirigida a justificar la forma con referencias objetuales extrapictóricas (no coquetea con un ilusionismo subliminar), aun cuando sus trazos al interior del cuadro, su trabajo en amplios planos cromáticos y su inclinación por formas orgánicas puedan colocarnos en situación de traducir sus pinturas desde una perspectiva marcada por nuestra experiencia del espacio real y nuestra tendencia a leer paisajísticamente el marco rectangular. De hecho, ese parece uno de los puntos de tensión en su relación con el cuadro, que a veces resuelve, forzándolo en con-

tra de su gravedad, de su tendencia al equilibrio sobre lo horizontal (como en *Un lamentable incidente*) y haciendo mucho más incómoda, pero también mucho más rica nuestra percepción, y a veces proponiendo declinaciones geo o cartográficas—más verificables en cuadros como *Alturas del Vedado* u *Hotel Riviera—malecón*, aunque en ambos (el Segundo, ausente de esta muestra) es también deducible la referencia a arquetipos decorativos presentes en la arquitectura habanera de los años 50.

## II. EL DELICADO LITIGIO ENTRE LA PINTURA Y LA PINTURA

En realidad las más fuertes referencias extrapictóricas en los cuadros de Flavio son los títulos, que generalmente funcionan como puntos de fuga y expansión de los sentidos de la imagen. Esa función metatextual del título marca los modos y las direcciones en que la obra de Flavio Garciandía se erige como discurso sobre la pintura y su historia. En tal sentido podemos hablar de una dirección ficcional: *Yo insulté a Brice Marden en La Habana (dos veces)* y *Clyfford Still recogiendo mangos en mi patio* construyen situaciones anecdóticas ficticias en las que los protagonistas son reconocidas figuras dentro de la historia del arte contemporáneo. El cuadro que *cayó del cielo* (Gorky estaba allí) se encuentra en igual



situación, aunque de una manera tal vez más acentuada, la referencia al pintor sirve para establecer un diálogo entre el cuadro de Flavio y la obra del artista citado. En estos casos estamos asistiendo a un proceso de cita por duplicado: una cita que podemos considerar por omisión más que por analogía y que se constituye en el texto pictórico. Es una especie de antagonismo (no necesariamente insultante) que establece Flavio al sugerir desde el título una relación de lo pintado con la obra de otro artista (que supuestamente justificaría la alusión verbal) y al frustrar o por los menos obstaculizar la búsqueda de dicha analogía.

Otra cita es la establecida desde el título, a veces como invocación, a veces como evocación, de un sujeto que significa en tanto autor, es decir, en tanto productor reconocido de una memoria, contaminando con ese significado (ya lo hemos visto) al texto pictórico, aunque sea simplemente haciendo notar su ausencia o, lo oblicuo de las vías para detectar su presencia. En resumen, el título-desde su ficción-induce a una búsqueda de referents en el cuadro que justifiquen a este último artificio y termina enfrentándonos al hecho de que esos referents no existen o están enmascarados, a veces en la sutileza, a veces en la obviedad más subversiva.

En casos muy notables, esa subversión está dirigida desde la parodia o desde la crítica. *Who's afraid of Barnett Newman II*, es obviamente una paráfrasis del *Who's afraid of red, yellow and blue*

que Newman desarrollara como serie a mediados de los años 60. Aquí también la referencia del título se ve subvertida en la pintura. El "blue" de Newman es sustituido por el verde de Flavio, quien con estudiado desaliño convierte la parte inferior de su cuadro en una antítesis de la pulcra pintura de Newman. Esta obra es la Segunda versión de otra (*Who's afraid of Barnett Newman*) que dio título a una exposición de Flavio Garciandía en 1998 y que es también muy buen ejemplo del tipo de cita por omisión a que me referí anteriormente.

El delicado litigio entre el estate de Mark Rothko y la galleria *Malborough* es otro caso, en el que el título no crea un relato ficticio, sino que se refiere a un hecho real. Aquí la relación oposicional entre título y superficie pictórica no parece tan importante como la alusión, con cierto aire sarcástico, a los conflictos de intereses que surgen en torno a la obra de determinados artistas, como resultado de la especulación mercantile. Además de la postura crítica hacia los desafueros y las contradicciones del mercado de arte, se manifiesta una inclinación de Flavio por buscar situaciones, rasgos o anécdotas en el lado no oficial de la historia del arte, ejercicio que ya había puesto en práctica anteriormente, sobre todo en sus numerosas menciones a artistas cubanos. *Sevilla era una fiesta (si no fuera por Servando)*, *Mañana alcohólica (con René y Raúl)* o *Algo se mueve (llegó Sandú Darié)*, obras expuestas en La Habana

en 1998, son unos pocos ejemplos de ello. En tal sentido, los títulos de Flavio siempre mantienen un acento de marginalidad con respecto a la historia, bien por introducir situaciones apócrifas, bien por basarse en alusiones a situaciones en sí mismas marginadas por la historiografía.

### III

#### DE LA ABSTRACCIÓN AL POSTCONCEPTUALISMO (SECUELAS NEGATIVAS)

La obra de Flavio Garciandía parece una manera de atestiguar críticamente (y de operar cínicamente desde) la sedimentación subversiva de lo moderno y el mestizaje festivo de lo global. Sedimentación y mestizaje que en las pinturas de este autor se expresan como formas de domesticación de referentes culturales ya legitimados por la historia. Domesticar mantiene en este contexto una doble acepción: dominar, controlar y reacomodar en función del beneficio propio y, en Segundo lugar, recontextualizar, transferir—aunque sea simbólicamente—esos referentes, desde su ámbito institucional a un ámbito privado, doméstico, autobiográfico (extraoficial, a fin de cuentas). Con ello Flavio procede a la individualización de un saber y una memoria colectivos, lo que hace que la apropiación no se agote en sí misma, sino que se exprese también como conocimiento, interpretación y juicio.

Es esas circunstancias el saber y la memoria funcionan como elementos difusos, que adquieren presencia en el lenguaje. Este punto es particularmente interesante para un análisis de la obra actual de Flavio Garciandía, pues muchas de sus cualidades más sobresalientes dependen de su dimensión lingüística. Cada obra de este autor es la síntesis de un enunciado pictórico con un enunciado verbal. El enunciado pictórico—que en principio calificaremos como “abstracto”—es en gran medida autorreferativo. Los campos de color, las líneas (casi “gráficas”) al interior de dichos campos o en los límites entre diferentes planos, la propia fragmentación de la totalidad del cuadro por el contraste entre planos diversos, enuncian la plasticidad de la obra y establecen un nivel del significado que plantea una autodefinición y un autoanálisis del cuadro como objeto (y como resultado de un acto) pictórico.

A esta particularidad del cuadro se añadirían las yuxtaposiciones semánticas que he mencionado anteriormente (las citas, las apropiaciones, las omisiones significativas) que abrirían el significado del cuadro a una dimensión intelectual externa al objeto, pero igualmente definitoria del mismo. Esta definición del cuadro, como objeto pictórico particular, viene acompañada de un juicio sobre la historia de la pintura y de un enunciado—también axiológico—sobre la pintura misma. Diría más bien que estos factores forman igualmente parte crucial en la definición histórica del objeto, pues cada pintura de Flavio está planteada, no solo como el

resultado de una transferencia o un desgaste de energía física intelectual sobre la materia plástica, sino también como una colocación de ese resultado en el terreno legítimo de la pintura como proceso histórico. De modo que los cuadros de Flavio no solo son objetos que se autodefinen como pinturas, desde y por sí mismos, sino que también se definen al exterior de sí mismos, proponiendo consecuentemente una definición parcial—interesada, si se quiere—de la pintura y comprobando el planteamiento de Cutforth de que “. . . el status de cualquier objeto como arte y como objeto de arte, es proposicional y no factual”.<sup>1</sup>

El peso de lo proposicional en estas obras las asocia con la tendencia conceptualista a definir el arte desde el arte. Sin embargo, si aceptamos—tal como propone Filiberto Menna—que debe hacerse una distinción entre una investigación sobre el sistema del arte (atribuible al conceptualismo) y una investigación sobre el sistema (o subsistema) de la pintura (atribuible a las prácticas pictóricas postconceptualistas) debemos aceptar también que en la obra de Flavio Garciandía es la Segunda opción la que tiene más peso. La “investigación” de Flavio es ante todo una praxis estrechamente vinculada con el objeto pictórico, y su atención a la dimensión lingüística de la obra conduce en última instancia a la naturaleza de ese objeto específico. Con Flavio sigue corroborándose lo que decía Fagone a principios de los años 70, refiriéndose a la llamada “nueva pintura”:

*Remitir los problemas de la pintura a la pintura, obliga al artista a una especificación esencial de la realidad plástica, a un análisis del proceso pictórico que no puede llevarse a cabo sin hacer pintura.*<sup>2</sup>

Dos características de la obra de Flavio son básicas para determinar esa cualidad postconceptual. Una es el énfasis en la fisicidad del objeto artístico. La otra tiene que ver con su funcionalidad en el plano pragmático. Como hemos comentado, el enunciado verbal es crucial en ese aspecto porque, al contrario de como pretendían los conceptualistas más ortodoxos, no encierra a la obra de arte en un círculo tautológico, sino abre posibilidades de lectura donde caben la contradicción, la omisión y hasta el absurdo. Es en este acto de la lectura donde se dinamiza el objeto artístico, donde ciertamente el enunciado verbal subvierte la fisicidad del enunciado plástico, criticándolo más que reafirmando, proponiendo alternativas más que redundancias.

#### NOTES

1. R. Cutforth. “The ESB, a Reference Book”. En Art Press, 1969. Citado por Filiberto Menna. La opción analítica en el arte moderno. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S.A., 1977. pag. 41

2. V. Fagone. Catálogo de la exposición Fare Pittura. 1973. Citado por Filiberto Menna. op. cit. pag. 10

## CONTRIBUTORS

JUAN ANTONIO MOLINA is an independent curator and author based in Pachuca, Mexico. He has written extensively on contemporary Cuban art and photography and has followed the career of Flavio Garciandía for the past fifteen years.

STUART ASHMAN, former director of the Museum of Fine Arts in Santa Fe, New Mexico, is currently director of the Spanish Colonial Arts Society Museum in Santa Fe. Ashman spent his childhood in Cuba, there developing an interest in the artistic expression of that country. He is active in the presentation of Cuban art in the United States.

Copyright © 2000 Museum of New Mexico Press. All works by Flavio Garciandía © the artist. *All rights reserved.* No part of this book may be reproduced in any form or by any means whatsoever without the expressed written consent of the copyright holders.

Project editor: Mary Wachs

Design and production: David Skolkin

Manufactured in the United States of America


10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Published to coincide with the exhibition "Clyfford Still Picking Mangos in the Patio (Flavio Garciandía Was There)" organized by Museum of Fine Arts, Santa Fe, in association with Galería Ramis Barquet, Monterrey, Mexico.

MUSEUM OF NEW MEXICO PRESS

POST OFFICE BOX 2087

SANTA FE, NEW MEXICO 87504

An abstract painting on a bright yellow background. The composition is dominated by thick, expressive brushstrokes in dark green and black. A prominent, dark green stroke curves from the top center towards the right. Below it, a thick black stroke runs horizontally across the middle. Another dark green stroke curves from the top left towards the center. The background is textured and features faint, thin lines in red and grey, suggesting a grid or architectural structure. The overall style is gestural and expressive.

ART/CUBA  
IS 11-