

CISNEROS FONTANALS ART FOUNDATION  
Presidente de CIFO / President of CIFO Ella Fontanals Cisneros

Junta Directiva / Board of Directors  
Claudia Cisneros, Mariela Cisneros-Mestre, Mayí de la Vega, Manuel de Santaren, Adriana Gómez-Roca, Manuel González, Marianne Hernández, Rafael Lozano-Hemmer, Cuauhtémoc Medina, Lisa Phillips

Director y Curador / Director and Curator Eugenio Valdés Figueroa  
Jefe de Colecciones / Collections Manager Diego G. Machado  
Asistente de Colecciones / Collections Assistant Jody Tao  
Coordinador de Exposiciones / Exhibitions Coordinator Catalina Jaramillo  
Jefe de Marketing y Comunicación / Marketing and Communications Manager Diego Paredes  
Asistente de la Fundación / Foundation Assistant Nicole Espaillat

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES /  
NATIONAL MUSEUM OF ART

Directora / Director Ana Cristina Perera  
Subdirectora General / Assistant Director General Esperanza Maynulet  
Subdirector Técnico / Assistant Director for Technical Affairs Oscar Antuña  
Subdirectora Extensión Cultural / Assistant Director for Cultural Outreach Ana María Fuentes  
Subdirector Gestión Comercial y Comunicación / Assistant Director for Commercial Affairs and Communication Heriberto Rodríguez  
Jefa Dpto. Colecciones y Curaduría / Director, Department of Collections and Curation Niurka Fanego  
Jefe Dpto. Restauración / Director, Department of Restoration Boris Morejón  
Jefe Dpto. Conservación / Director, Department of Conservation Anniubys García  
Jefe Dpto. Registro e Inventario / Director, Department of Documentation and Inventory Aylen Guerra  
Jefa Dpto. Servicios Educativos / Director, Department of Educational Services Yamir Macías  
Jefe Dpto. Animación Cultural / Director, Department of Cultural Promotion Antonio Hurtado  
Jefa Dpto. Comunicación / Director, Department of Communication Niurka Díaz  
Jefa Centro de Información Antonio Rodríguez Morey / Director, Antonio Rodríguez Morey Information Center Cristina Ruiz  
Jefe Dpto. de Conservación / Director, Department of Maintenance Julián Verdecia

EXPOSICIÓN /  
EXHIBITION

Curaduría / Curation Elsa Vega, René Francisco Rodríguez  
Producción / Production Lexis Pérez, Juan Ángel Torres  
Enmarcado / Framing Broadway Art and Framing, Artimarco  
Museografía / Museography Carlos Gálvez  
Infografía / Infographics r10 studio  
Montaje / Montage Luis Urrea, Pavel Mora, Jaime Colín, Yusiñel Domínguez, Lázaro Martínez  
Luces / Lights Javier Meneses  
Conservación / Conservation Julio A. González, Daríel Peña, Mireya Paneque, Anniubys García, Juan Francisco Olivera  
Restauración / Restoration Haydeé Guash, Daniel Sancho  
Registro e Inventario / Documentation and Inventory Isela Goicoechea  
Comunicación / Communication Tamara Compe  
Editor de textos / Texts Editor Farah Gómez

Agradecimientos / Acknowledgments

Ania Puig Chang, Luis Urrea, Pavel Mora, Jaime Colín, Néstor Díaz de Villegas, Corina Matamoros, Reina Pérez Monzón, Israel León, Citali Ferrer, Pericles Lavat, Yoandry Hernández, Jose Manuel Fors, Rogelio López Marín Gory, Silvia Gruner, José Ángel Toirac, Alfonso Galindo, Una línea de gis. AC, Juan José Bremer de Martino [Embajador de México en Cuba], Javier Villaseñor [Agregado Cultural, Embajada de México en Cuba], Dirección Teatro Tomás Terry, [Cienfuegos], Cubana de Aviación, Archivo Velgas, Consejo Nacional de las Artes Plásticas [CNAP], y a su presidente Rubén del Valle Lantarón

A todos los fotógrafos no identificados cuyas imágenes fueron prestadas por archivos privados / We thank all unidentified photographers whose images were lent by private archives

Equipo de Noticias de ArteCubano:

Edición ejecutiva Isabel María Pérez Pérez, Jefa de Redacción Sandra Sosa Fernández, Redacción Maeva Peraza, Diseño Fabián Muñoz |  
Impreso en el poligráfico Gramma, mayo de 2015

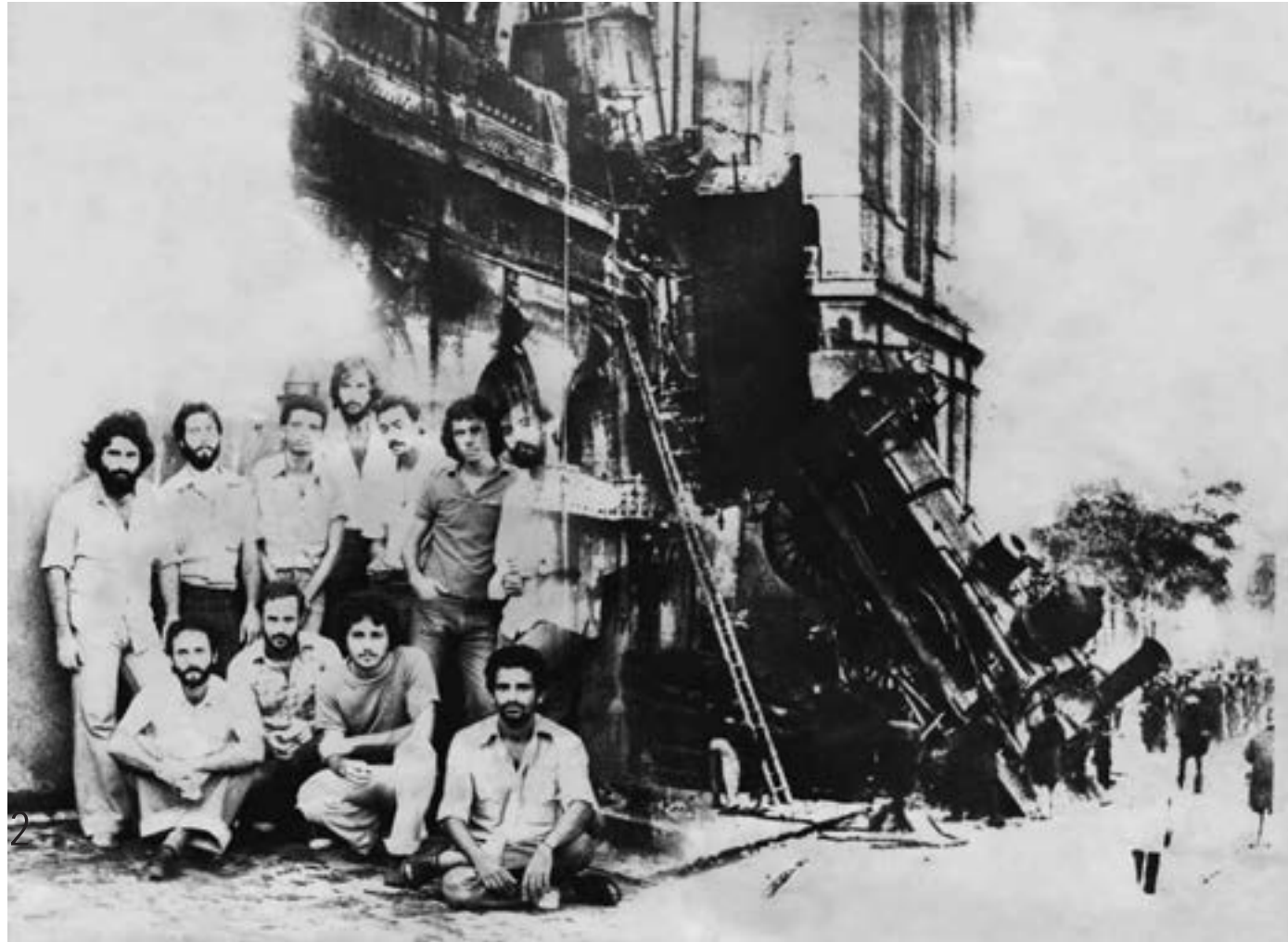


gustavo **pérez monzón** *tramas*

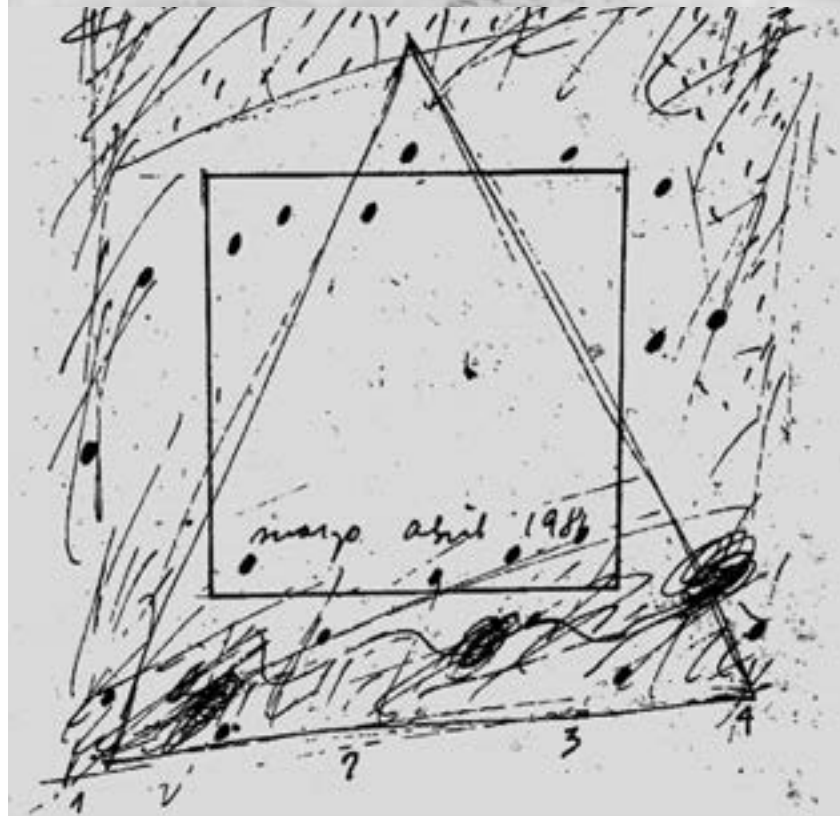
selección de obras de la colección  
**Ella Fontanals Cisneros**

museo nacional de bellas artes  
23 de mayo - 24 de agosto, 2015





Artistas participantes en *Volumen Uno*, 1981 / Artists participating in *Volumen Uno*, 1981  
Foto montaje / Photo stage: Gory Cortesla / Courtesy: Gustavo Pérez Monzón

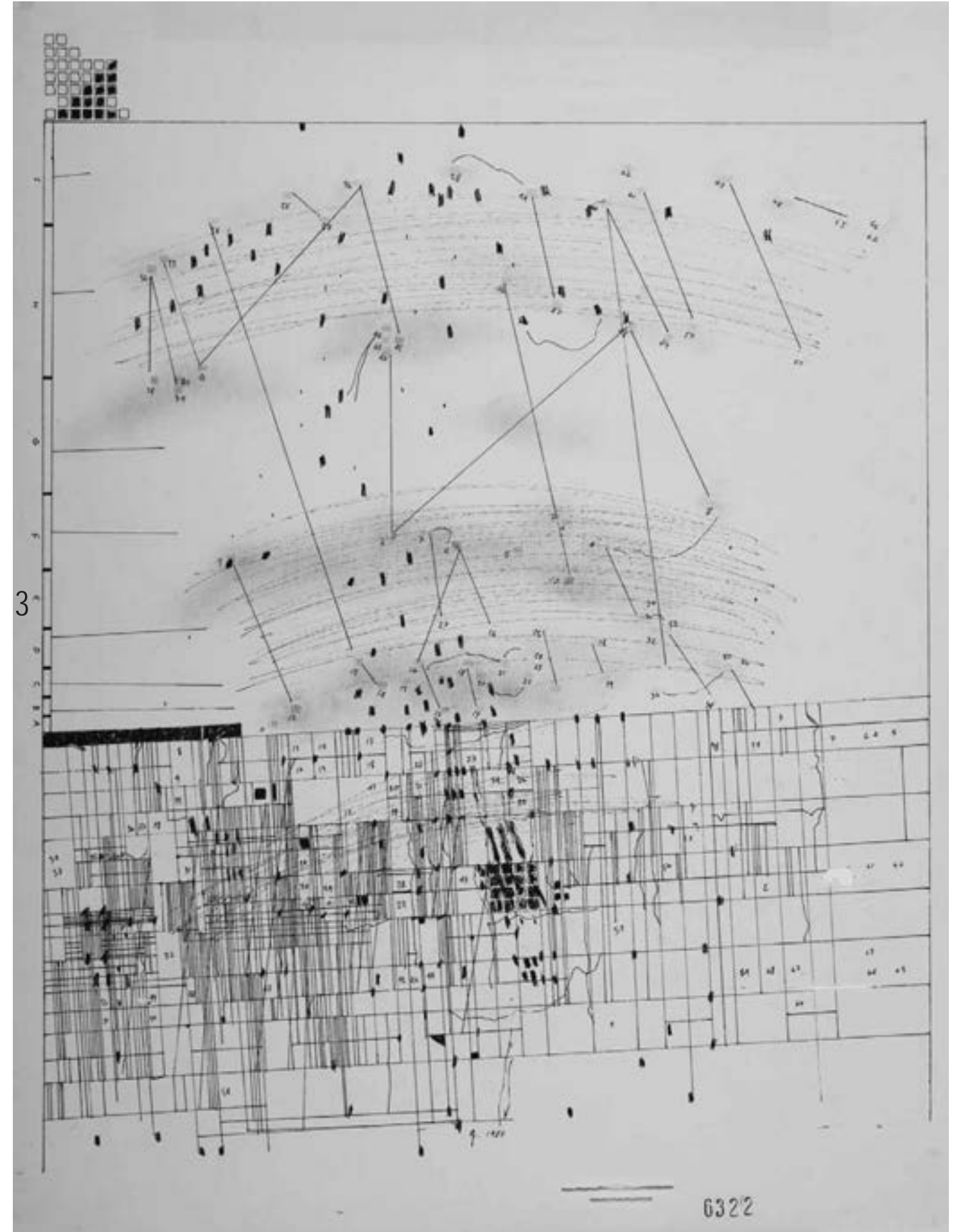


< Catálogo de *Serie A-Serie B*, La Habana, 1981 [detalle] / *Serie A-Serie B*, Catalogue, Havana, 1981 [detail]

[> página opuesta / opposite page]  
6322, 1980  
Mixta sobre papel / Mixed on paper, 65 x 50 cm

[en portada / on the cover]

*Vilos*, 1981/2015  
Instalación / Installation  
Alambre, hilo elástico, piedras / Wire, elastic thread, stones  
Dimensiones variables / Variable dimensions  
Foto / Photo: Yoandry Hernández



# Encuentros Encounters | Ella Fontanals Cisneros

Hace ya unos tres años encontré en una galería un dibujo abstracto muy singular, con cierta connotación esotérica: Ni siquiera pregunté quién era su autor y lo compré de inmediato, quizás por el magnetismo que ejercía sobre mí. Unos meses después, en una subasta habanera, aparecieron unos dibujos similares a aquel que había comprado y pregunté entonces el nombre del artista: la respuesta fue Gustavo Pérez Monzón. Por supuesto que pujé hasta quedarme con ellos y desde ese momento inicié la búsqueda de su obra por toda La Habana.

Fue una tarea difícil hallarla, pues me decían que él había dejado de trabajar desde los 90 y que vivía fuera. Tiempo más tarde, René Francisco vería esas piezas colgadas en mi casa y empezaría a contarme sus historias sobre Gustavo. Me dijo que vivía en México, que era un artista fabuloso, cuya obra lo impresionó cuando, en los 80, Gustavo había exhibido en *Volumen Uno* una instalación verdaderamente innovadora. A partir de ese instante René se propuso ponernos en contacto y decidimos peregrinar juntos hasta Cuernavaca y de ahí continuar a Itzamatitlán, un pequeño y humilde poblado en el Estado de Morelos, muy similar a los que describen tantas novelas latinoamericanas.

Luego del larguísimo viaje, Gustavo nos salió al encuentro para guiarnos finalmente a su casa. Al atravesar el portón, para mi sorpresa y desasosiego, varios perros ladrando nos dieron una jubilosa bienvenida. Un estanque con carpas y lirios antecede una construcción de piedras. En su interior, un gran salón está amueblado con confortables colchones usados como sofás y tal vez como camas para huéspedes. Al centro se despliega una mesa rodeada de taburetes rústicos, desde donde se observa en lo alto una especie de *mezzanine* levantado con troncos de madera.

Tras la hospitalaria acogida seguida del tequila y el mezcal, Luis, su compañero, cocinó para nosotros unas deliciosas tortillas y otros platos típicos mexicanos. En ese cálido ambiente entablamos nuestra primera conversación. Me pareció importante registrar el momento y le pedí autorización para filmar. No sin reserva, Gustavo acabó aceptando.

## 4

While visiting a gallery about three years ago, I ran across a distinctive abstract painting that possessed a certain esoteric connotation. I bought it immediately, without even asking who the author was, perhaps due to the magnetism it exerted on me. A few months later, several drawings appeared in an auction in Havana that were similar to the painting I had purchased, and I asked for the artist's name: the answer was Gustavo Pérez Monzón. Naturally, I bid on the pieces until I got them, and from that moment on I began to search for this artist's work all over Havana. It was a difficult task, for I was told that Pérez Monzón had quit working since the nineties and now lived abroad. Some time later, René Francisco saw the pieces hanging in my home and began to tell me stories about the artist. He informed me that Pérez Monzón lived in Mexico and that he was a fabulous artist whose work had made a great impression on him back in the eighties when Gustavo had contributed a truly unique and innovative installation for a group exhibition entitled *Volumen Uno*. From that moment on, René worked to put me in contact with Gustavo. So, we decided to organize a trip to Cuernavaca and from there to journey on to Itzamatitlán, a small, unassuming town in the state of Morelos very similar to the villages described in so many Latin American novels.

After the long trip, Gustavo met us in order to lead us to his home. As I entered the door to the property, I was surprised

and startled by a number of dogs barking their joyful greeting. A tank filled with fishes and lilies is set in front of a stone construction. Inside was a large living area furnished with comfortable mattresses—used as sofas and maybe as guests beds. In the middle of the room a table surrounded by rustic stools and in the back a kind of *mezzanine* held up by wooden logs. Following the warm welcome, and offerings of tequila and mezcal, Luis, Gustavo's companion was cooking some delicious tortillas and other typical Mexican dishes for us. It was in this warm, friendly atmosphere that we began our first conversation. It felt important to me to commemorate the moment, and I asked Gustavo for permission to film. Not without reservations, he agreed. Our visit to Itzamatitlán was brief but long enough to realize that Gustavo was an exceptional artist. When I saw his works I fell in love with them, one after the other, and I couldn't resist buying them all. I was immediately enthused with the prospect of sharing all that artistic sensibility with others, so I proposed to him that I would produce an exhibition and a publication in order to show his work to the world. I thought it would be a marvelous idea, particularly for the youngest generations of Cubans. Gustavo looked at me with a smile and of incredulity which I immediately understood. We took a leave with a kiss and excitement then I reiterated once again to him my promise.

Aunque breve, nuestra visita a Itzamatitlán fue suficiente para entender que Gustavo es un artista excepcional. Viendo sus obras me enamoré una a una de ellas y no pude sino comprarlas todas. Inmediatamente me animó la idea de poder revelar tanta sensibilidad, compartirla con los demás. Así fue que le propuse que yo realizaría una exhibición y una publicación para mostrar su obra al mundo, algo que me parecía maravilloso, especialmente para las más jóvenes generaciones de cubanos. Me miró sonriente, con un aire de incredulidad que yo comprendí enseguida. Nos despedimos con un beso y, animada, le reiteré mi promesa.

Ha transcurrido más de un año desde ese primer encuentro y como le prometí, hemos organizado en La Habana esta selección antológica en colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes. Gustavo dejará, sin duda, una huella en quienes asistan a esta muestra. Los jóvenes artistas, que tanto han oído hablar sobre él, tendrán la oportunidad de conocerlo a través de su trabajo y el mito tendrá vida y todos aplaudiremos la energía y la audacia de su talento. Hoy Gustavo es para mí no solamente un estupendo creador, lo considero también un amigo y un referente.

Quiero agradecer a mi equipo de CIFO y, en particular, a Eugenio Valdés Figueroa y Diego Machado. A Ana Cristina Perera, Directora del Museo Nacional de Bellas Artes, por su visión y apoyo que hicieron que este proyecto llegara a feliz término. A los curadores Elsa Vega y René Francisco, sin cuyos oficios esta muestra no hubiera sido posible. A Corina Matamoros y Néstor Díaz de Villegas por sus valiosos textos. Muy en especial, a mi amiga Ania Puig Chang, quien desde Berlín impulsó mi encuentro con Gustavo. Y a todos aquellos que, de un modo u otro, contribuyeron a la culminación de esta magnífica exhibición. De nuevo, gracias.

Since that time, more than a year has gone by, and as I promised Gustavo, we have organized this anthological exhibition in collaboration with the National Museum of Fine Arts. Gustavo will undoubtedly leave a mark on those who will see this exhibit. Young artists who have heard so much about him will have the opportunity to meet Gustavo through his work and the myth will come alive. We will all applaud the energy and audacity of his talent. For me today, Gustavo is more than an excellent creator. He is also a friend and a point of reference.

I would like to express my gratitude to my CIFO team and particularly to Eugenio Valdés Figueroa and to Diego Machado; to Ana Cristina Perera, Director of the National Museum of Fine Arts, for her vision and support that brought this project to a successful realization; to Curators Elsa Vega and René Francisco Rodríguez, without whose work this show would have been impossible; to Corina Matamoros and Néstor Díaz de Villegas for their valuable texts. A special thanks to my friend Ania Puig Chang, who facilitated my meeting with Gustavo from Berlin. And thanks to all those who, in one way or another, contributed to the realization of this excellent exhibition. Again, thank you.



< De izquierda a derecha [arriba] / From Left to Right [Up]: Rubén Torres Llorca, José M. Fors, Juan Francisco Elso. Abajo / Down: José Bedía, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Brey. Cortesía / Courtesy: Gustavo Pérez Monzón

Gustavo Pérez Monzón y Juan Francisco Elso en una intervención pública contra la bomba de neutrones, Parque Calzada y D. Vedado, La Habana, 1981 / Gustavo Pérez Monzón and Juan Francisco Elso in a public intervention against the neutron bomb. Calzada and D Park, Havana, 1981  
Foto / Photo: Mario Díaz  
Cortesía / Courtesy: Archivo Veigas



*Diálogo* de Jorge Sotolongo [stills del cortometraje], 1985  
/ Jorge Sotolongo's *Dialogue* [film stills], 1985  
Cortesía / Courtesy: Gustavo Pérez Monzón

# El hombre, la cifra elegida The human being, the chosen number | Corina Matamoros

Si en la adolescencia no hubiese tenido yo un novio poeta, habría estudiado matemáticas. Por eso creo estar cerca de la obra de Gustavo Pérez Monzón, insólitamente inspirada en algunos campos de conocimiento de esa antiquísima ciencia. De modo que no voy a dejar que nadie —ni el propio artista con sus primeras entrevistas— tilde de frío ese saber. No me dejaré hacerlo la sabia tradición de los antiguos matemáticos árabes, ni los pitagóricos cuando le asignaban a los números poderes esenciales, ni cuando Descartes en el siglo XVII le abrió las puertas de las Matemáticas a la Lógica, que vino a unirse a las añejas Aritmética y Geometría, debidamente empoderadas en su ilustre cenáculo científico desde el comienzo.

Sostengo el axioma de que todo lo creado tiene que ver con el hombre; desde la observación primigenia de los astros hasta el más refinado concepto. Y los números fueron desde siempre una abstracción maravillosamente humana. El número nos habla desde los perfiles históricos del hombre: de cuando debió contarse las veces en que aparecieron los soles y las lunas, y después fue el Tiempo; de cuando urgió medir la anchura de las tierras y entonces fue el Espacio; de cuando nos descubrimos el ritmo del corazón, los ciclos de la sangre, y supimos del Movimiento. Todo iba conociéndose mejor con los números. Hoy vemos el esplendor de las constelaciones en imágenes captadas por satélites, redes que estructuran conglomerados tecnológicos, gigantescos centros de datos que confieren nuevos órdenes y rendimientos a nuestras vidas. Sin dudas, como escribiera Víctor Hugo, el hombre es [lo sigue siendo] "la cifra elegida, la cabeza augusta del número".

A la pregunta de por qué Gustavo Pérez Monzón, nacido a mitad del siglo XX en el campo de una isla del Caribe, interesó su creación artística en el mundo de las ciencias habiendo tal vez trocado la carrera de científico por la del arte, solo puede responder él. Yo solo propongo tres hipótesis: [1] tuvo quizá su novia poeta en la adolescencia[1]; [2] muchas cosas fueron posibles en arte, para Cuba, a partir de *Volumen Uno*, [3] Gustavo Pérez Monzón es un artista sobradamente singular.

## 5

If my teenage boyfriend hadn't been a poet, I would have studied mathematics. I believe it is my unusual inspiration from certain fields of this ancient science that draws me to the work of Gustavo Pérez Monzón. I refuse to allow anyone—not even this artist himself at the time of his first interviews—to call mathematics a cold form of knowledge. The sage tradition of the ancient Arabic mathematicians would not permit such a characterization, nor would the Pythagoreans, who assigned essential powers to numbers, nor Descartes, who opened the doors of mathematics to logic during the 17th century and thereby joined the latter to ancient arithmetic and geometry, both of which had been duly empowered in their illustrious scientific ceneacle from the start.

I hold to the axiom that everything that is created has to do with the human being, from primitive astrological observations to the most refined concept. And numbers were always a wonderfully human abstraction. They speak to us from the most historical traces of man: from when the appearances of the suns and the moons had to be counted, therefore resulting in Time; from when it became necessary to measure the width of the lands, and there was Space; from when we discovered the rhythm of the heart and the cycles of blood, which taught us about Movement. With numbers, everything came to be better understood. Today, thanks to numbers, the splendor of the constellations can be seen in images captured by satellites;

networks structure technological conglomerates; and gigantic data centers confer new order and achievement on our lives. There is no doubt, as Víctor Hugo wrote, that man is [and continues to be] "the chosen number, the number's august head."

Only Gustavo Pérez Monzón could tell us why he, an artist born in the mid 20th century in the countryside of a Caribbean island, chose to pursue the world of the sciences in his artistic creation [and may have even changed careers from science to art]. I would merely propose three hypotheses in response to this question: [1] perhaps his teenage girlfriend was a poet; [1] [2] after the 1981 *Volumen Uno* [Volume One] exhibition many things were possible in Cuban art; [3] Gustavo Pérez Monzón is an absolutely singular artist.

### Hypothesis 2

*Volumen Uno* changed the island's artistic sign. There is always a moment of melding when a work suddenly comes together as if emerging out of nowhere. In fact, however, it develops from a slow, anonymous and seemingly chaotic whole that the passage of time is encharged with discovering, explaining and even transforming, aided by the vulnerabilities of historical distance.

In the late seventies, after the impressive epic moments of the 1959 revolutionary triumph had passed and after the social commitment demanded by the nascent political circumstances

### Hipótesis 2

*Volumen Uno* cambió el signo artístico de la isla. Siempre existen esos momentos de fragua en que una poética se consolida vertiginosamente, como si de la nada surgiera, aunque en realidad surge de un todo lento, anónimo y aparentemente caótico que el transcurrir se encarga de desentrañar, explicar e incluso de transformar, amparado en las vulnerabilidades de la distancia histórica.

Pasados los impresionantes momentos épicos del triunfo de la revolución de 1959 y la firmeza del encargo social que las nacientes circunstancias políticas demandaron de toda producción simbólica, hacia finales de los años setenta las escuelas de arte cubanas educaron nuevos y oportunos egresados de San Alejandro y de la Escuela Nacional de Arte: jóvenes cada vez más inquietos por conectarse con el mundo y oponer una barrera a la gravedad y al cansancio "contenidista" del arte que mayormente circulaba. Y como ocurre a menudo, hicieron la revolución a su manera, apelando tanto a lo nuevo como a lo que siempre estuvo delante de nuestros ojos.

Un rápido mecanismo de actualización de códigos artísticos y una profunda ampliación de los intereses del arte serían las herramientas básicas de una transformación crucial que debe ser considerada nuestra segunda vanguardia del siglo XX. Como aquella que liderara Víctor Manuel a fines de los años veinte y se expandiera a través de dos generaciones artísticas, la de *Volumen Uno* tuvo también el sello de la heterogeneidad. Cada uno de los creadores encauzó una búsqueda diferente que garantizó la fertilidad del cambio.

Nadie como Leandro Soto había reunido en el país una experiencia teatral y de artes visuales que le permitieran crear antes de 1980, en una solitaria calle de Cienfuegos, sus "acciones plásticas", para documentarlas luego a la manera de un perceptible Conceptualismo.

A página siguiente / next page

from every symbolic production had attenuated, new, young artists emerged from the San Alejandro Fine Arts Academy and the National School of Art. These graduates were increasingly restless in their desire to connect with the world and to oppose the seriousness and the stale focus on content that characterized the dominant currents of artistic production in those days. And, as often happens, they made the revolution in their own way, appealing both to the new and to what had always been there before our eyes.

A rapid update mechanism for artistic codes and a tremendous broadening of the interests of art would constitute the basic tools of a crucial transformation, one that should be considered our second avant-garde in the 20th century. Like the avant-garde led by Víctor Manuel in the late twenties, which expanded over the course of two artistic generations, the *Volumen Uno* vanguard likewise bore the hallmark of heterogeneity. Every creator opened and pursued a different conduit of exploration, thereby ensuring the fertility of the change.

Like no one else in the country, Leandro Soto had acquired a theatrical and visual arts experience that enabled him to perform his "plastic actions" on a solitary street in Cienfuegos prior to 1980, later documenting these projects in the manner of a perceptible conceptualism.

No one but Juan Francisco Elso had ever piled up charcoal, raw clay and tree branches to create a kind of religious altar



< Catálogo de *Pintura Fresca* [detalle] / *Pintura Fresca* [Fresh Paint], catalogue [detail]

En la exposición *Pintura fresca*, La Habana, 1979 / on the exhibition *Pintura Fresca* [Fresh Paint], Havana, 1979

De izquierda a derecha / From the left to the right Flavio Garcíandía, Ricardo Brey, María Elena Diardes, Juan Francisco Elso, José M. Fors, Tomás Sánchez, Irena Majchrzak, José Bedía, Leandro Soto, Emilio Rodríguez, Rubén Torres Llorca, Lucía Ballester, Rogelio López Marín Gory, Eduardo Rubén, Raúl Martínez, Gustavo Pérez Monzón [de rodillas / on his knees]

Foto / Photo: Gory. Cortesía / Courtesy: Fors





&lt; Obra de Rubén Torres Llorca [retrato de Gustavo Pérez Monzón] / Work by Rubén Torres Llorca [portrait of Gustavo Pérez Monzón]

&lt; José Bedia. Proceso postcolombino, 1982 Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba Cortesía / Courtesy: Corina Matamoros

Como tampoco nadie había apilado carbón vegetal, barro crudo y ramas de árboles para hacer algo que desbordaba el término de escultura a la manera de un altar religioso; ni nadie había dedicado una muestra al maíz como elemento de vida y de cultura, tal y como hizo Juan Francisco Elso.

¿Por qué José Bedia pintaba con ahínco de historiador esas inmensas zonas de paisaje en su serie *Crónicas americanas*, señalando acusadoramente los lugares donde los procesos violentos de la colonización devastaron comunidades y culturas autóctonas de nuestro continente? ¿Y por qué esos lienzos tenían añadidos instrumentos, huellas, cuños antiguos, fotografías y evidencias históricas del flagelo dominador como si se tratara de un antropólogo y no de un pintor?

¿Qué hizo que Ricardo Brey dirigiera su interés hacia la condición histórico-cultural de las ciencias naturales y titulara una de sus obras *La estructura de los mitos*, como el epígrafe homónimo de la conocidísima *Antropología estructural* de Claude Levy-Strauss, todo un clásico del pensamiento científico contemporáneo?

¿Qué hacía José Manuel Fors a fines de los años setentas, recién graduado, sino puras abstracciones en su variante matérica, para luego comenzar a fotografiar extrañas acumulaciones de hojas, filamentos de nylon, tierra o maderas dispuestas sobre el suelo, en instalaciones inéditas en nuestras galerías?

Todo lo que ahora nos parece natural y establecido fueron primicias al término de la década de los setentas, cuando se produjo *Pintura fresca*, la exhibición antecesora de *Volumen Uno*, inaugurada en la casa de Fors y posteriormente en la Galería de Cienfuegos en noviembre de 1979.

Por momentos, una similitud se advierte en trabajos de Brey, Bedia, Gustavo, y a veces Torres Llorca, mostrando una especie de amalgama entre abstracción lírica, figuraciones escurridizas, acotaciones caligráficas y collage de fotos sobre cartulinas cercanos a Raúl Martínez. Se mezclan también sus lecturas literarias [Eliseo Diego, Lezama Lima] cuyos fragmentos son trascri-

erful attraction to scientific methods, particularly those of anthropology, ethnography and archaeology, that is indebted to post-conceptual thought. Without doubt, this strong artistic tendency is the one that has seen the greatest reception and adaption in Cuban art over the last four decades. If we compare works by Bedia, Fors, Brey and Pérez Monzón from the early eighties, it is possible to do a horizontal reading of these new motivations and how they propelled the artistic renewal of those years.

Broadly speaking, the beginning of the 1980s saw a particular socio-political circumstance characterized by an increase of foreign contact, a certain respite from economic hardship, new strategies from the recently created Ministry of Culture, a continuous training of artists throughout the country and the inception of a revolutionary teaching program at the Higher Institute of Art, to cite the most notable events of the period. These phenomena succeeded in laying the necessary conditions for a profound renewal of the plastic arts in Cuba. *Volumen Uno* turned out to have been the avant-garde of that transformation. It broke the stagnation and promoted a change of perspective and scope that continues to nourish Cuban art today.

*Hypothesis 3*

Pérez Monzón had a promising start. Beyond the important group exhibitions mentioned above, it is still an astonishing



fact that his first solo show took place in the National Museum of Fine Arts in 1981 and that this institution today holds twenty-two of his pieces, two of which are exhibited in the permanent halls.

Once he had left his student period behind – associated with a pop art of lyrical-expressive scale in the manner of Rauschenberg– Pérez Monzón established himself in the visual arena of the sciences employing abstraction in works divested of local spirit. This entry to the world of art constituted the first great discovery of his career and radically differentiated his work from that of his contemporaries. In his drawings dated between 1979 and 1984 one distinguishes numerical representations that recall some of the notions of the ancient Pythagoreans, those great promoters of mathematics. Essentially, the Pythagoreans conceived numbers as the basis of all reality, treating them not only as abstract constructions but as constitutive elements of all things and further characterizing them with a spatial dimension that turned the number into an entity between arithmetic and geometry. It is precisely this representation of numbers and their spatial relations that seems to appear in the so-called *Configuraciones* [Configurations] that Pérez Monzón produced in those early years.

To observe a drawing like *1, 2, 3, 4* is to penetrate the secret enclosure of an idea: a well- defined mental space that hypnotizes, revealing a combination of points, lines and planes. The combination surprises, yet it is nothing we are not already



Nacional de Bellas Artes en 1981 y que esta institución atesore hoy veintidós de sus piezas, dos de ellas exhibidas en las galerías permanentes.

Pasada la etapa de estudiante –ligada a un Pop de alcance lírico-expresivo, a la manera de Rauschenberg– Pérez Monzón se instala en el ámbito visual de las ciencias por la vía de la abstracción, mediante una obra desnudada de espíritu local. Esa entrada resultó el primer gran hallazgo de su carrera y su individualización radical entre sus contemporáneos. En dibujos fechados entre 1979 y 1984 pueden distinguirse representaciones numéricas que recuerdan algunas de las nociones de los antiguos Pitagóricos, grandes impulsores de las matemáticas. Básicamente, las interpretaciones que estos hicieran del número como fundamento de toda la realidad; el hecho de concebirlos no solo como una construcción abstracta sino como elemento constitutivo de todas las cosas, caracterizado por una dimensión espacial que lo convertía en un ente situado entre la aritmética y la geometría. Es precisamente esa representación de los números y sus relaciones espaciales las que parecen verse en las llamadas *Configuraciones* que Pérez Monzón hiciera en esos años.

Observar un dibujo como *1, 2, 3, 4* es acceder al recinto secreto de una idea: un espacio mental bien definido que hipnotiza mostrándonos una sorprendente combinatoria de puntos, líneas y planos. Nada que no conozcamos, sin embargo: crear configuraciones de redes planas es parte de la ejercitación de estudiantes de arquitectura y diseño. Y aun así, un universo de resonancias sistémicas, cósmicas, es poderosamente convocado por el artista con los simples recursos del géometra. El plano pictórico de *1, 2, 3, 4* es, por su propia naturaleza analítica y contemplativa, infinito; el espectro cromático ha sido subyugado por plateado polvo de estrellas; las proposiciones numérico-geométricas saltan los niveles de significación y se encaminan iluminadoras, con asombrosa agilidad, hacia el algoritmo de nuestras vidas. Es lo que hace el verdadero arte.

Un conjunto algo distinto, datado alrededor de 1980, ha sido trabajado con un finísimo dibujo escritural que podríamos asociar al serpenteo de registros sismológicos, a electroencefalogramas, relieves de grafías Braille, mapas del tiempo, prospecciones geológicas o diagramas de sismos y huracanes. Sobre esa apariencia en clave de registros gráficos, el artista superpone trazos como si imprevistos desvíos y arrebatos asaltarán la matriz numérica del dibujo, insuflándole una connotación íntima, renueta al dato y a la medida. La tensión interior de este contraste convierte estas cartulinas en una de las más inspiradas y emotivas piezas del artista.

Hago dejación de juicio crítico ante el “penetrable” que el artista hizo en *Volumen Uno*. Para mí no se trataba a la sazón de una obra sino de presenciar y compartir, entre amigos, un eufórico momento de creación. Vi a Gustavo construirlo ante mis ojos, mientras nos reíamos amistosamente de su ingrata tarea de desteejar pares de medias para encontrar en la flexibilidad de sus hilos el amarre de las piedras. Todo lo que yo quería era ver terminado aquel laberinto que me impelia a entrar en él, como si aquel espacio desconocido y prodigioso me llamara. Quería entrar, tocarlo suavemente, apartar con cuidado los hilos de telaraña y sopesar las piedras, porque estaba segura de que un gran secreto me aguardaba adentro. Seguramente debería hablar aquí de Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto o Alejandro Otero, artistas que estuvieron cercanos a eventos de la Casa de las Américas en esos años y que debieron influir en muchos jóvenes artistas. Pero dejaré esto a especialistas no comprometidos con el nacimiento de una creación: prefiero conservar la memoria emotiva de la obra.

I acquainted with: completing configurations of flat networks is part of the training of architecture and design students. Nonetheless, Pérez Monzón powerfully convokes a universe of systemic, cosmic resonances using the geometer’s simple resources. The pictorial plane of *1, 2, 3, 4* is, by its own analytical and contemplative nature, infinite; the chromatic spectrum has been enchanted by silver stardust; the numerical-geometrical propositions skip the levels of signification and head, illuminating and with surprising agility, toward the algorithm of our lives. This is what true art does. A somewhat different ensemble, dated around 1980, has been constructed with a very fine scriptural drawing that we could associate with the zigzags of seismological registers, electroencephalograms, Braille reliefs, weather maps, geological surveys or diagrams of earthquakes and hurricanes. On top of this coded appearance of graphic registers, the artist superimposes strokes as if the numerical matrix of the drawing were under assault by unforeseen deviations and fits, suffusing it with an intimate commotion averse to fact and measurement. The inner tension of this contrast turns these cardboard compositions into some of the artist’s most inspired and emotive pieces.

I will withhold critical commentary on the “penetrable” made by this artist in *Volumen Uno*. At the time, this seemed to me not a work to be considered, but rather an act of witnessing and sharing, among friends, of a euphoric moment of creation. I saw Gustavo construct it before my eyes as we laughed jovially at his menial task of unraveling pairs of socks in order to obtain, in their flexible threads, material for tying up stones. All I wanted was to see him finish the labyrinth of this work, which compelled me to enter it as if its unknown and prodigious space were calling me. I wanted to move into it, touch it softly, carefully draw aside the cobweb threads and feel the weight of the stones, for I was certain that a great secret was awaiting me within. I should refer here to Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto or Alejandro Otero, artists who were close to the events of Casa de las Américas in those years and who must have influenced many young artists. But I will leave this matter to specialists who were not implicated in the birth of a creation: I prefer to conserve the emotional memory of the work.

Another group of compositions on cardboard, produced during the second half of the 1980s, has a strongly pictorial dimension, with wide strokes and decisive colors replacing the point and the line of the flat network configurations. In them the painter –no longer a draftsman– insists in representing geometrical forms that are highly symbolic in the history

of ancient thought, such as the triangle that symbolized the tetraktis, the cross, the cube and the spiral: all images with meanings associated with scholarship and knowledge since the time of antiquity. This same numerical-combinatory vein, extended to the cabalistic, also led Pérez Monzón to construct his own set of Tarot cards.

In 1985 I brought together five young artists to organize the exhibition at the National Museum entitled *De lo contemporáneo* [On the contemporary], which dealt with that inclination toward science I perceived at the time. I invited Bedia, Fors, Brey, Pérez Monzón and Rolando Pacié [an architect who wished to make sculptures], with the purpose of displaying their works alongside the scientific references that had inspired them or with which their work established concrete relations. It was a truly surprising and even adventurous experience that led me on many quests: to a cemetery in search of votive offerings for Bedia; to the Center for Forest Research to acquire a sample of Cuban wood for Fors; and to the National Botanical Garden to find plant collections and a facsimile edition of Baron von Humboldt’s diary for Brey. In order to locate what Pérez Monzón asked me for as an accompaniment to his work –a phrenological head– I had to make a request from the Museum of Science. The hypothesis of phrenology, which began as a protoscience in the early 19th century and rapidly devolved into a pseudoscience, was that the forms and external protuberances of the skull indicate the intellectual, moral or psychological qualities of individuals. Phrenological heads became popular on the North American market as decorative objects made in the style of Chinese porcelain.

I realized at the time that a certain displacement had taken place in the artist’s thought: from numbers to numerology; from the almost scientific language with which he described his piece *1, 2, 3, 4* to a symbolic and metaphysical concept of existence; from a curiosity for scientific themes to an enchantment caused by the secular cloud that pursues science with vague corollaries; from the world of reason to the world of magic; from calculus to Tarot. The path of mystery was opening ever more in the life and works of Pérez Monzón. It is precisely at that point that I best remember him: on the farthest sands of Guanabo beach, in a cabin built from salt-stained boards where we would take refuge from all the mediocre etceteras of living. We would show up there, at the humblest of houses, intrigued to see what his mysterious, invented cards had to say, to hear his inspired informal knowledge, and to share his sweet and

Otro grupo de cartulinas, realizadas hacia el segundo lustro de los ochenta, tiene una dimensión fuertemente pictórica, con trazos amplios y colores decididos que sustituyen al punto y la línea de las configuraciones de redes planas. En ellas el pintor –que ya no el dibujante– insiste en representar formas geométricas altamente simbólicas para la historia del pensamiento anti-guo, tales como el triángulo con que se simbolizaba la *tetraktis*, la cruz, el cubo y la espiral; imágenes todas con significados ligados a la investigación y el conocimiento desde la antigüedad. Por ese mismo sendero, la vena numérico-combinatoria, extendida a cabalística, lleva a Pérez Monzón a hacer su propio Tarot.

En 1985 reuní a cinco creadores jóvenes para hacer la muestra *De lo contemporáneo*, en el Museo Nacional, sobre esa inclinación hacia las ciencias que por entonces advertía. Convoqué a Bedia, Fors, Brey, Pérez Monzón y Rolando Pacié [arquitecto con ánimos de hacer esculturas], en el deseo de desplegar sus obras junto a los referentes científicos que las hubieran inspirado, o con las que establecían relaciones concretas. Fue una experiencia verdaderamente sorprendente e incluso aventurera la que me llevó a buscar ex-votos funerarios en un cementerio para Bedia; una muestra de la xiloteca cubana procedente del Centro de Investigación Forestal para Fors; y herbarios del Jardín Botánico Nacional junto a la edición facsimilar del diario del Barón de Humboldt para Brey.

Lo que Pérez Monzón me pidiera para acompañar su obra lo tuve que solicitar al Museo de la Ciencia: una cabeza frenológica. La hipótesis de la frenología, que de protociencia en ciencia del Siglo XIX se convirtiera rápidamente en pseudociencia, consistía en creer que las formas y protuberancias externas del cráneo indicaban cualidades intelectuales, morales o psicológicas de los individuos. Las cabezas frenológicas se hicieron populares en Norteamérica como objetos decorativos, hechas al estilo de la porcelana china, con buen éxito de mercado.

Comprendí que un cierto desplazamiento había ocurrido en el pensamiento del artista: del número a la numerología; del lenguaje casi científico con que describiera su pieza *1, 2, 3, 4*, a una concepción simbólica y metafísica de la existencia; y de la curiosidad por temas de la ciencia, al hechizo por la nube secular que la persigue con difusos colorarios; del mundo de la razón al mundo de lo mágico; del *calculus* al Tarot.

El camino del misterio se iba abriendo cada vez más en su vida y en sus obras. Es precisamente en ese punto donde mejor recuerdo a Gustavo: en las últimas arenas de la playa de Guanabo, en una cabina de tablas lamidas por el salitre donde íbamos a refugiarnos de todos los mediocres etcéteras del vivir. Allí, a la casa más humilde, llegábamos intrigados por escuchar qué tenían que decir sus misteriosas cartas inventadas, sus inspirados saberes informales, su dulce y grave camaradería, su mar, su mundo calmadó y orientalista, algo desasido ya de aquello que fuera ciencia, y que ahora se convertía en un estado de alta espiritualidad difícil de no acompañar.

Seguramente porque Víctor Hugo tenía razón cuando define al hombre como la cifra exacta, y porque modestamente pienso que también es el mayor misterio, a veces me alegro de no haber estudiado matemáticas.

<sup>[1]</sup> La hipótesis 1 quedará sin demostración hasta tanto no hable con Gustavo.

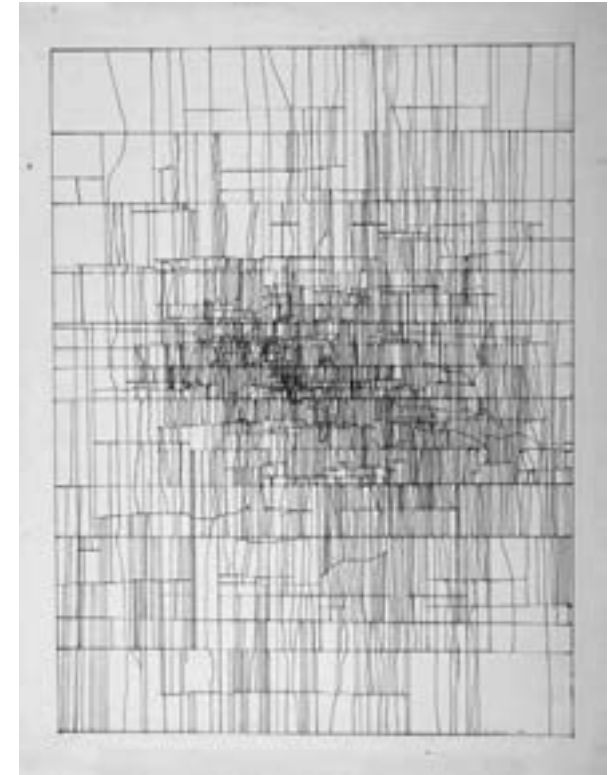
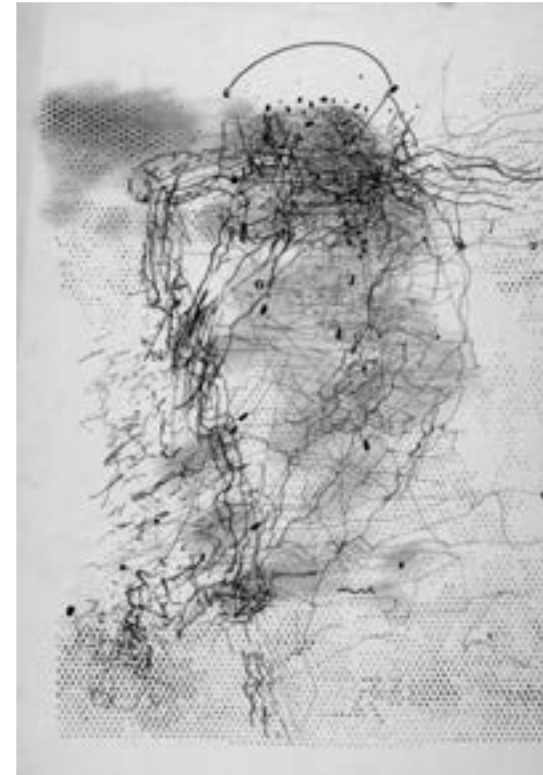
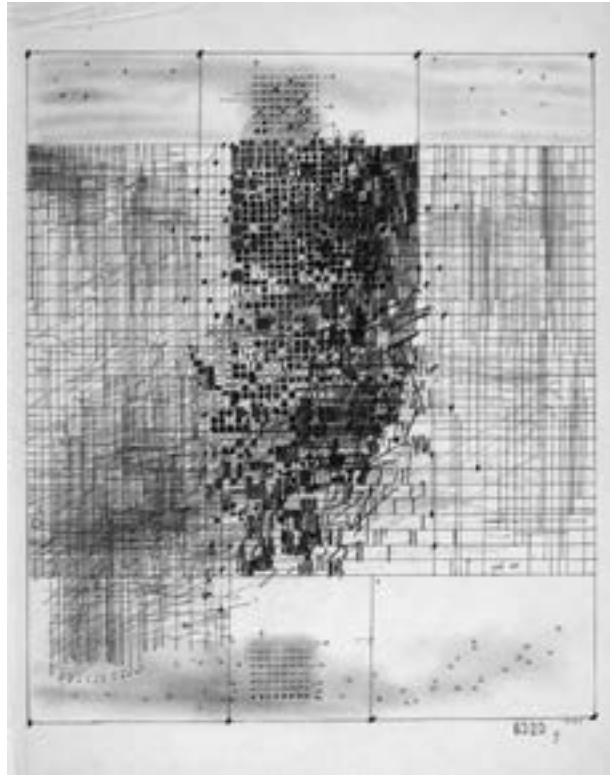
grave camaraderie, his sea, his tranquil, Orientalist world that was already somewhat loosened from what had been science and was now becoming a state of high spirituality difficult not to accompany.

Surely because Víctor Hugo was correct when he defined the human being as the exact number, and also because I modestly consider it the greatest mystery, sometimes I am glad I did not study mathematics.

<sup>[1]</sup> The first hypothesis will remain without demonstration until I speak with Gustavo.

José Manuel Fors, Selva, 1979 Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. Cortesía / Courtesy: Corina Matamoros





8



Vistas parciales de *Volumen Uno*, La Habana / Partial Views of *Volumen Uno* [Volume One], Havana, 1981  
Fotos / Photos: José Manuel Fors [padre / senior]  
Cortesía / Courtesy: Fors



[arriba, de izquierda a derecha / up, from left to right]

6323, 1980  
Mixta sobre papel / Mixed on paper, 65 x 50 cm

Sin título / Untitled, 1980  
Mixta sobre papel / Mixed on paper, 74 x 51 cm

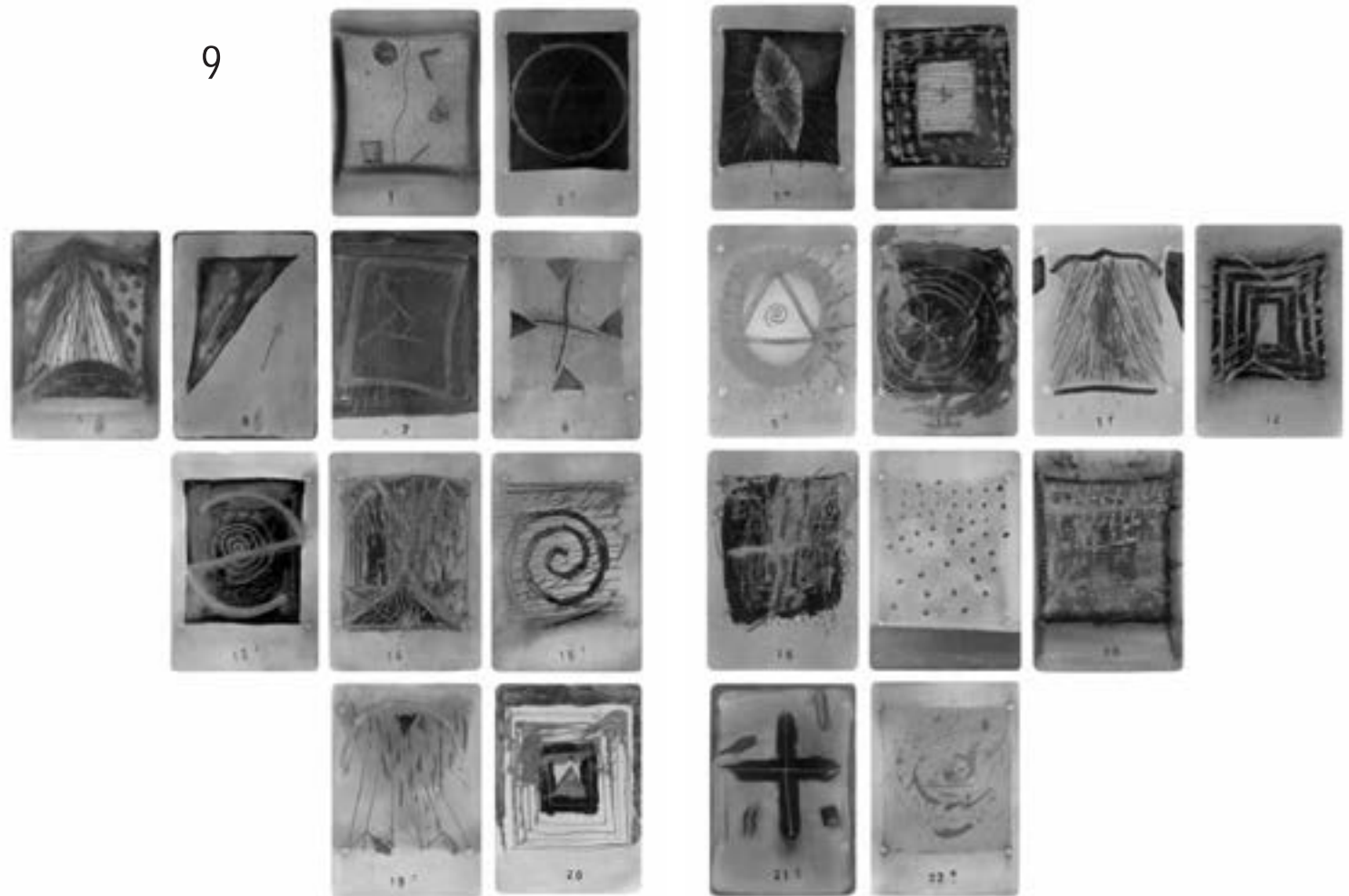
Sin título / Untitled, 1980  
Mixta sobre papel / Mixed on paper, 65 x 50 cm

Sin título / Untitled, 1981  
Mixta sobre papel / Mixed on paper, 65 x 50 cm

[a la derecha / to right]

*Tarot*, 1986  
Polvo de aluminio, letra set, tinta, collage sobre cartulina Kromecote / Aluminum powder, set letter, pigment, collage on Kromecote cardboard  
22 cartas / cards [10.5 x 7 cm cada una / each]

9





De izquierda a derecha / From Left to Right:  
José Bedía, Gustavo Pérez Monzón, María Elena Diardes, Irena Majchrzak, Ana Mendieta, Rubén Torres Llorca, Ricardo Brey, Leandro Soto, Juan Francisco Elso, Flavio Garcíandía.

# La vida en un dos por tres\* Life's days are numbered\* | Elsa Vega y René Francisco Rodríguez

Elsa Vega y René Francisco Rodríguez: *A través de los años se ha hablado de ti como un mito, alguien que abandonó su carrera artística para dedicarse –como algunos han mencionado– a la carrera de la vida. Este “desánimo” artístico, por llamarlo de alguna manera, sobrevino precisamente en el momento de mayor plenitud creadora cuando contabas con una producción extensa y sumamente reconocida. Muchos han sido los motivos que se han manejado acerca de tu salida del escenario plástico cubano. ¿Puedes decirnos realmente qué te motivó a tomar esa decisión?*

Gustavo Pérez Monzón: Mi amigo Leandro Soto sostuvo durante mucho tiempo que en mi viaje a la Bienal de París había dejado el “cuerpo de ensueño” [1] atrapado en algún lugar y eso manifestaba mi desasosonamiento por el mundo de la producción artística. Otros creen encontrar en mi confrontación con la obra de Sol Lewitt la causa de este alejamiento, en un período en que posiblemente me encontraba en un buen momento creativo.

Por supuesto que las confrontaciones siempre afectan. Ver originales, por primera vez, de Sol Lewitt y de muchos otros artistas a los cuales uno admiraba resultó conmovedor, pero no creo que sea suficiente para dejar de hacer obra.

*¿Puedes describir el contexto artístico-pedagógico en el cual te desarrollaste?*

10

Elsa Vega and René Francisco Rodríguez [Q]: *Over the years you’ve been described as a myth: a figure who abandoned his artistic career in order to dedicate himself to the career of life, as some have put it. This artistic “dis-animation,” so to speak, came about precisely at the moment of your greatest creative productivity, when you had completed an extensive and highly recognized body of work. Many reasons have been given for your departure from the Cuban plastic arts scene. Can you tell us what really motivated you to make that decision?*

Gustavo Pérez Monzón [A]: For many years, my friend Leandro Soto argued that during my trip to the Paris Biennale I had left the “dreaming body” [1] trapped somewhere and that this demonstrated my loss of passion for the world of artistic production. Others, as you mention, believe they find the cause of my departure in my confrontation with the work of Sol LeWitt, during a period in which I was perhaps in a good creative moment. I like Leandro’s comment because it situates the topic in a not-so-inaccessible place that is open to the imaginable.

Desde los once y hasta los diecinueve años estuve en internados aprendiendo arte. Ese tiempo de estudiante, más que todo, me enseñó a ser independiente, a desarrollar vínculos sociales y a relacionarme con personas afines. A pesar de la tragedia que se vive en los espacios cerrados de los internados, aprendí a tener una historia propia y una pasión sostenida por el arte. Todos esos años significaron interminables esfuerzos de aprendizaje sobre la creencia picassiana de que primero era necesario “aprender”, para luego iniciar un camino propio, precisamente negando lo aprendido.

Mis maestros de escuela provenían de la herencia de Servando Cabrera Moreno y en cierta medida también de una narrativa menos figurativa aportada por Antonia Eiriz y el grupo de Los Once [2].

Como debe haber sucedido en otras partes del mundo, mi generación estaba muy enfocada en el cine, la música y los libros. Me gustaba leer sobre arte, filosofía, y temas esotéricos. Aunque en aquel tiempo era difícil encontrar buenos libros publicados fuera de Cuba, por nuestras manos circularon muchos títulos interesantes. Leíamos mucho y estábamos al tanto de las novedades. Una mezcla de antropología, arqueología, pensamiento político, mística y ocultismo expandieron nuestras mentes en lo privado. Los libros de Carlos Castaneda, *La rama dorada* de Frazer, el arte latinoamericano, lo afrocaribeño, la idea de revo-

lución, el pensamiento de José Martí y Bolívar; así como las ideas esotéricas, las lecturas de tarot y todo lo relacionado con el arte povera, el arte tierra; el conceptualismo y el minimalismo, matizaron aquellos días de encuentros.

*La abstracción en Cuba tuvo su mayor representación durante los años 50 del siglo XX, pero con el triunfo de la revolución cubana en enero de 1959, se afirmó la búsqueda de una expresión plástica asentada en lo coyuntural. ¿Por qué elegiste la abstracción y no te dejaste seducir por esa corriente figurativa?*

Al inicio estuve, como muchos, probando varios caminos. La espiritualidad en la obra de Rothko, su ausencia de narrativa y posteriormente las pequeñas obras de Raúl Millán, me inspiraron profundamente. En lo particular me apasionaba todo lo de Rothko, pero yo creo que ese interés llegó a través de Millán. *Luna llena*, mi primera exposición, con Ricardo Brey estaba impregnada del espíritu de su obra. Aunque estas piezas las realicé con papel plateado, mucho de ese “sufrimiento” que resulta evidente cuando las vemos se lo deben a Millán. También la manera en que ellas están delimitadas, en que trabajé la tinta y el acabado de sus bordes, las conecta directamente con la estética de Millán.

*El arte conceptual de los años 60 y principios de los 70, contribuyó en gran medida al desarrollo de tu obra. ¿Cuáles fueron los artistas que influyeron en ella?*

Of course, confrontations always affect one. Seeing Sol LeWitt’s original works and those of many other artists I admired was a moving experience, but I don’t think it was sufficient to stop me doing work.

*Could you describe the artistic-pedagogical context in which you developed?*

From the age of 11 to 19 I was at boarding schools learning art. That period as a student taught me, above all, to be independent, to develop social connections and to relate to other, similar people. Despite the tragedy that one lives through in the closed spaces of boarding schools, I learned to have my own history as well as a passion sustained by art. All of those years meant endless learning efforts based on the Picasso an belief that it is first necessary to “learn” in order to subsequently set out on one’s own path precisely by negating what has been learned. My schoolteachers came from the tradition of Servando Cabrera Moreno and, in some ways, also from a less figurative narrative from Antonio Eiriz and the Grupo de los Once [Group of the Eleven]. [2]

As must have occurred in other parts of the world, my generation was very focused on

film, music and books. I liked to read about art, philosophy and esoteric topics. Although at the time it was difficult to find good books published outside of Cuba, many interesting titles circulated among us. We read a lot and were up to date on new developments. In private, among ourselves, our minds were expanded by a mixture of anthropology, archeology, political thought, mysticism and occultism. Our days were nuanced by Carlos Castaneda’s books, Frazer’s Golden Bough, Latin American art, Afro-Cuban art, the idea of revolution, the thought of José Martí and Simón Bolívar, as well as esoteric ideas, tarot readings and everything that had to do with the arte povera movement, earth art, conceptualism and minimalism.

*Abstraction in twentieth-century Cuba had its moment of greatest activity during the 1950s. With the triumph of the Cuban Revolution in January 1959, there was encouragement to search for a plastic expression based on the moment. Why did you choose abstraction and why didn’t you allow yourself to be seduced by that current of figurative art?*

At first, like many others, I was trying out a

number of different paths. The spirituality of Rothko’s work, its lack of narrative, and later on the small works of Raúl Millán inspired me deeply. I was particularly passionate about everything by Rothko, but I think this interest came through Millán. My first exhibition, *Luna llena* [Full Moon], with Ricardo Brey, was impregnated with the spirit of Millán’s work. Although I made the pieces for the show with silver paper, much of the “suffering” evident in them was due to Millán; the way they were marked out, the way I worked with the ink, and the finish on the frames also connects them directly to his aesthetic.

*Conceptual art of the 1960s and the beginning of the 1970s contributed in great measure to the development of your work. Who were the artists who influenced you?*

There were many and diverse influences. Principally movements like Arte Povera, earth art and minimalism. Artists such as Richard Long, Carl André and Sol LeWitt were important references for my work. The idea that all materials are materials for art powerfully called my attention, along with the reconceptualization of artistic vehicles and,



Vilos, 1981/2015  
Instalación / Installation  
Alambre, hilo elástico, piedras / Wire, elastic thread, stones  
Dimensiones variables / Variable dimensions  
Foto / Photo: Yoandry Hernández

Hubo muchas y diversas influencias. Principalmente movimientos como el arte povera, el land art y el minimalismo. Artistas como Richard Long, Carl André, Sol Lewitt, fueron importantes referentes para mi trabajo. La propuesta de que todos los materiales son materiales del arte llamó poderosamente mi atención, así como el replanteo de los soportes artísticos y sobre todo, el componente intelectual que introdujo el conceptualismo en el arte.

*Con la exposición Volumen Uno en 1981 se dio a conocer un primer grupo de artistas que incorporó nuevos imaginarios simbólicos para el arte en Cuba. Nombres como los de Juan Francisco Elso, Ricardo Brey, Flavio Garcíandía, José Bedía, Rubén Torres Llorca, José Manuel Fors, Tomás Sánchez, Leandro Soto, y el tuyo, marcaron una manera diferente de ver y hacer el arte. Según la crítica especializada, Volumen Uno definió el nacimiento del nuevo arte cubano. ¿Como protagonista activo de aquellos acontecimientos, qué sientes cuando recuerdas esa etapa?*

La exposición *Volumen Uno* fue significativa por el contexto, por lo que planteaba, por lo cansados que estábamos todos del tipo de obra que se hacía hasta ese momento y por las nuevas direcciones que abrió.

En el contexto de la muestra se suscitó un encuentro con el público y algunos artistas de otras generaciones se quejaron de

11

above all, the intellectual component that conceptualism introduced into art.

*The Volumen Uno [Volume One] exhibition in 1981 introduced the first group of artists who adopted new symbolic imaginaries for Cuban art. Artists such as Juan Francisco Elso, Ricardo Brey, Flavio Garcíandía, José Bedía, Rubén Torres Llorca, José Manuel Fors, Tomás Sánchez, Leandro Soto and yourself demonstrated a different way to see and make art. According to the specialized critics, Volumen Uno defined the birth of the new Cuban art. As an active protagonist of those events, what do you feel when you recall that period?*

*Volumen Uno* was significant because of the context, because of what it proposed, because of how tired we all were of the kinds of art that were being made at the time and because of the new directions that the event opened up.

In the context of the show an encounter was generated with the public, and some artists of other generations complained of the lack of seriousness in our proposal. The event’s supposed lack of formality or good sense was due, for example, to the fact that I had

poca seriedad en nuestra propuesta. La supuesta falta de formalidad o sensatez se debía a que, por ejemplo, yo había improvisado unos dibujos en el piso, hechos con tape. Por otro lado, conjuntamente con Bedía, redibujamos la escalera de tijeras que usamos en la exposición y la instalamos en una pared, integrándola al montaje. Colocamos también en el techo unas nubes que hicimos con algodón que habíamos comprado en la farmacia de enfrente de la galería. Disfrutábamos la ligereza. Si bien existieron otras exposiciones igualmente importantes en ese periodo, la que trascendió fue *Volumen Uno* por sus confrontaciones contextuales. Aunque local, *Volumen Uno* fue un fenómeno de discusión artística y estética.

*Observando algunas de las fotografías donde apareces compartiendo con artistas de tu generación, podemos pensar que existía una fuerte ética de la amistad entre ustedes. ¿Estos encuentros eran puramente festivos? ¿Continúas cultivando esa relación con algunos de estos artistas?*

Nuestra generación se nutrió de su diversidad. Tal vez ese fue su rasgo más fuerte y distintivo. Modernistas como fuimos, cada uno espontáneamente se definió en direcciones diferentes, y en un principio esa diversidad tolerada permeaba el grupo y permitía que viviéramos un espacio protegido de crecimiento en medio de un ambiente social estrecho.

Juntos pudimos entusiasmarnos y planear eventos y exposicio-

different directions, and at the beginning this tolerance of our diversity permeated the group and allowed us to live in a space of protected growth within a close-knit social environment.

Together we could generate enthusiasm and plan events and exhibitions: the *Festival de la pieza corta* [Festival of the Short Piece] [1980], *Volumen Uno* [1981], *Sano y sabroso* [Healthy and Tasty] [1981], as well as energetic get-togethers and parties. *Festival de la pieza corta* was the name we gave to an event that we held at a house in La Veneciana, at the end of the beaches east of Havana. We decided to call it that because at the time we didn’t want to talk about performance, and in keeping with this intention Leandro suggested we use the term acción plástica [plastic action].

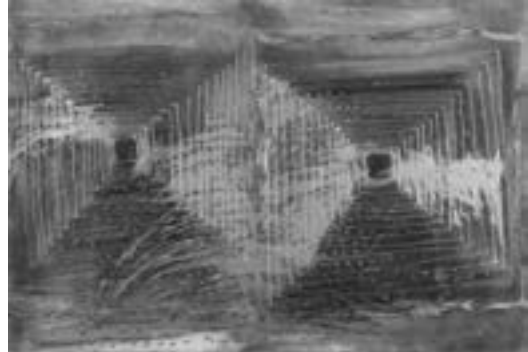
Those were very enjoyable experiences, filled with a lot of closeness, and we had good times together. After a few years things were no longer what they had been. After *Sano y sabroso* nothing was the same. We tried to plan a second version of *Volumen Uno*, but it proved impossible. We were perhaps too focused on our differences to be able to con-

nect emotionally. I remember the dense mood of our final get-togethers in Havana, the absence of humor and even the degree of intolerance that only got worse when we scattered around the world. The initial camaraderie dissipated and intolerable differences grew among some of us. In my case, I maintain cordial connections with everyone.

*Between 1980 and 1983 Ana Mendieta had contact with you and your group. Personally speaking, what did her presence and friendship mean to you? On a professional level, do you think that Ana Mendieta was recognized for her work or for her ideas?*

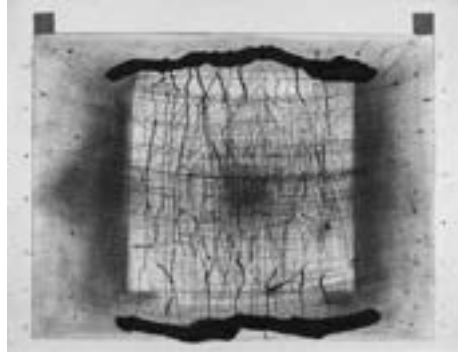
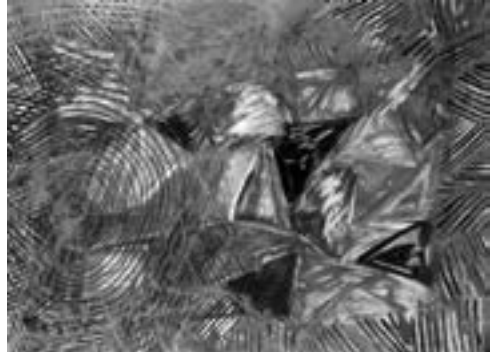
Ana Mendieta was a link to the international artistic world. Encountering someone who came from that world, someone who in some way serves as a reference for you, was transcendental. I remember that she always carried a portfolio with which she could show all her work duly documented. By contrast, we had at most only slides or bad photographs of some of our works. I hung out with Ana on many other occasions: she visited my house in Guanabo a number of times. Later, with Brey, we accom-

A página siguiente / next page



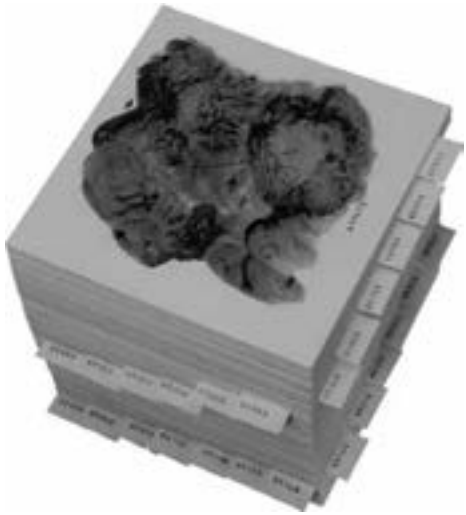
< Sin título / Untitled, 1986  
Mixta sobre cartulina / Mixed on cardboard,  
46 x 63 cm

< Sin título / Untitled, 1986  
Mixta sobre cartulina / Mixed on cardboard,  
63 x 92 cm



< Sin título / Untitled, 1990  
Mixta sobre cartulina / Mixed on cardboard,  
70 x 95 cm

< Sin título / Untitled, ca. 1980  
Mixta sobre cartulina / Mixed on cardboard,  
57.5 x 73 cm



Conviví con Ana en muchos otros momentos; visitó mi casa de Guanabo en diversas ocasiones. Después, junto con Brey, la acompañamos a la zona de las Escaleras de Jaruco, donde se quedó varios días trabajando en las montañas y produjo algunas de sus más famosas *Siluetas*.

A pesar de cualquier desavenencia, para muchos de nosotros, Ana fue un referente y la admirábamos por su seriedad profesional y su postura de radical con el arte. En aquel tiempo aún no se había convertido en un mito.

*Siempre se te relaciona como un experto en descifrar a través del Tarot. La numerología como práctica ha estado en el centro de tu actividad. ¿Qué significa para ti la práctica del tarot? ¿Tiene alguna conexión con tu obra plástica?*

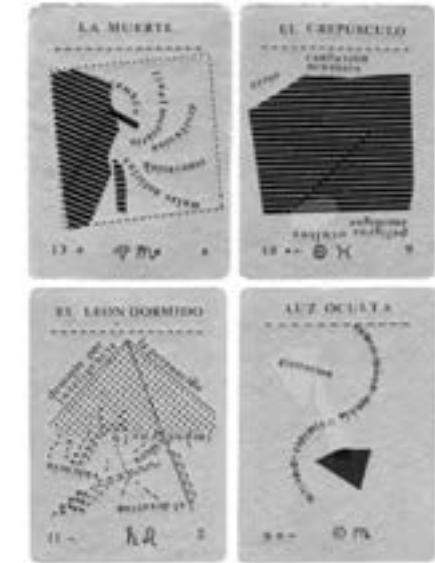
12

panied her to the area of the Escaleras de Jaruco, where she stayed several days working in the mountains and producing some of her most famous *Silhouettes*.

Despite any disagreements we had, Ana was a point of reference for many of us, and we admired her for her professional seriousness and for her stance of radical commitment to art. At that time, she hadn't been turned into a mythical figure yet.

*You're often described as an expert in deciphering with the tarot deck. The practice of numerology has been at the center of your activity. What does the practice of tarot mean to you? Does it have some connection to your plastic work?*

I like tarot, as a complex system of significations that can be articulated from different points of view. In tarot nothing is arbitrary. It's a system in which images, numbers and



El Tarot me gusta, en tanto, es un sistema complejo de significados que puede articularse desde distintos puntos de vista. En el Tarot nada es arbitrario. Es un sistema donde se conectan imágenes, números y denominaciones en un juego de relaciones de significados. Algo parecido a la lectura de las obras artísticas. En diferentes momentos de mi vida he realizado interpretaciones gráficas del Tarot, algunas versiones están enfocadas en transmitir el sentir emocional de la carta y otras resaltan la relación entre números y formas. Hasta el presente el Tarot es para mí una guía inseparable.

*En una buena parte de tu trabajo tomas la matemática como punto de partida. La obra 15 625 cm³ de relaciones marcó, a partir de 1981, este camino ¿Vendría a tener la matemáti-*

names are connected in a play of relations of significations, similar to the reading of artistic works.

At different moments in my life I've produced graphical interpretations of tarot cards; some versions of this are focused on transmitting the emotional feeling of the card and others highlight the relation between names and forms. Up to the present day, tarot is a constant guide for me.

*In much of your work you take mathematics as a point of departure. Your piece 15 625 cm³ de relaciones marked out this path, starting in 1981. Would mathematics have the function of organizing your work? What do you refer to when you speak of a sensibility that is beyond numbers in themselves?*

For years my work has been associated with scientific language, perhaps because I was

*< 15 625 cm³ de relaciones / 15 625 cm³ of relations, 1981/2015*  
25 cm³ de dibujos a relieve sobre cartulina kromecote / 25 cm³ of drawings in relief on Kromecote cardboard. Volumen / volume [25 x 25 x 25 cm]  
Fotos / Photos: Yoandry Hernández

*< Tarot, 1983 [detalle / detail]*  
Polvo de aluminio, letra set, pigmento y collage sobre cartulina kromecote / Aluminum powder, set letter, pigment and collage on Kromecote cardboard

22 cartas / cards [10.5 x 7 cm cada una / each]

*ca la función de organizar el trabajo? ¿A qué te refieres cuando hablas de una sensibilidad que está más allá de los números en sí?*

Durante años se ha asociado mi trabajo con el lenguaje científico tal vez por estar interesado en la metodología de otras disciplinas, por usar números, gráficos y conceptos como serie, combinatoria, sistemas, y una imagen metálica aparentemente fría y poco emocional.

No veo que las obras que hice estén hechas sobre parámetros asociados a la ciencia o la técnica, sino sobre conceptos aritméticos o más bien sobre conceptos numerológicos. En la numerología, los números no expresan solamente cantidades, encierran también significados filosóficos y, por ende, relaciones que le dan un ordenamiento.

En sentido general, creé obras que funcionaran como sistemas sostenidos por un orden lógico, y que a la vez fueran percibidas emocionalmente con toda la arbitrariedad y profundidad que permite una obra de arte. Es el caso de la serie *Configuraciones, 1, 2, 3, 4 y 15 625 cm³ de relaciones*.

*¿Que significó para ti DieSiocho días?*

A finales de los años ochenta las nuevas generaciones de estudiantes y creadores entendían el hacer arte de una manera diferente a lo que había sido unos años atrás. *Volumen Uno* ya era considerado un fenómeno modernista [antiguo] y mi alejamiento de la

interested in the methodology of other disciplines, because I used numbers, graphics and concepts like series, combinatorics and systems, and because of a metallic image in my work that is seemingly cold and not very emotional.

I don't see that the works I made are based on parameters associated with science or technical knowledge, but on arithmetical concepts, or rather, on numerological concepts. In numerology, numbers do not only express quantities; they also enclose philosophical meanings and, consequently, relations that give them an ordering.

In a general sense, I created works that functioned like systems sustained by a logical order and that were at the same time perceived emotionally with all the arbitrariness and depth that a work of art allows. This is the case of the series *Configuraciones, 1, 2, 3, 4 and 15 625 cm³ de relaciones*.

*What did DieSiocho días mean for you?*

At the end of the 1980s the new generations of students and creators understood the making of art differently from the way it was conceived a few years before. *Volumen Uno* was already considered a modernist [ancient] phenomenon and my withdrawal from artistic production almost a myth. José Ángel

Toirac and Tanya Angulo, who had recently completed their studies, proposed that I do a curatorial project that involved my reappearing in public.

What I proposed was to treat the gallery like a social space. A place where I could be a host for 18 days, inviting other artists and interacting with the public and thereby creating a changing artistic space.

Substituting the letter "s" for the "c" in the word dieciocho was a numerological artifice designed to promote an enigma. There were performances, installations, collective works, video presentations, a diverse public and finally a meal.

For me it was an interesting space of coexistence in the arid environment of Havana at the time. An art project that was more in tune with what interested me at that moment. Some did not understand it.

*Pedagogy has definitively marked your life. For years you've dedicated yourself to teaching, first as an instructor at the Casa de la Cultura de Jaruco, then as methodologist at the General Department of Artistic Instruction of the Ministry of Culture; and later, during your early years in Mexico, you gave classes at various schools until founding the Centro Morelense de las*

Gustavo Pérez Monzón. *DieSiocho días* [catálogo], 1989  
*/ DieSiocho días* [catalogue], 1989



producción artística casi un mito. José Ángel Toirac y Tanya Angulo, artistas recién egresados, me propusieron un proyecto curatorial que presuponía mi aparición nuevamente en público. Propuse tomar la galería como un espacio social. Un lugar donde podía ser anfitrión durante dieciocho días para invitar a otros artistas y convivir con el público. Crear así un espacio creativo cambiante.

El cambio de la letra C por la S en la palabra dieciocho fue un artificio numerológico para propiciar un enigma. Hubo performances, instalaciones, obras colectivas, presentación de videos, un público variado y finalmente la realización de una comida. Para mí fue un espacio interesante de convivencia en la entonces aridez de La Habana. Un proyecto de arte que estaba más a tono con lo que me interesaba en ese tiempo. Algunos no entendieron.

*La pedagogía ha marcado definitivamente tu vida. Por años te has dedicado a enseñar, primero como instructor en la Casa de Cultura de Jaruco, luego como metodólogo de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura y más tarde, durante tus primeros años en México, impartiste clases en diferentes escuelas hasta llegar al Centro Morelense de las Artes, el cual fundaste y diriges en la actualidad. Muchos elogian tu capacidad como pedagogo, afirmando sin dudas que naciste para enseñar. ¿Cuál es tu modelo de enseñanza? ¿Imaginas tu vida sin esta labor?*

13

*Artes, which you continue to direct. An old friend defines you as a King Midas, since everything you've touched turns to gold; others have commented on your natural virtue for appreciating things and sharing them with others. What is your model of teaching? Can you imagine your life without this labor?*

Teaching has given me artistic depth and understanding. On a daily basis, I occupy myself with modeling and stimulating the talent of others —with creating "monsters", as we say— equipping their careers with the tools and abilities that I know something about, and this gives me satisfaction.

With regard to whether I have a teaching model, I think not. By this I'm not saying that a well-organized teaching center with an adequate plan of study would be a guarantee of better results; in the sense of allowing people to be more focused in their time and to learn more. To become an artist does not depend on the method of instruction; it depends more, perhaps, on how people mature in their own experience and are able to find a personal gaze.

For me it's a question of putting a proposal on the table that is sufficiently specific and "ambiguous" so as to allow everyone to address it in their own way. Although I always offer guidelines, I try to let each student develop personalized answers. Improvisation, for me, is a fundamental principle of creation and it's also a general sense for life itself, because through exercising it you draw away from reason.

*The project Una línea de gis [A Chalk Line] completes your intense pedagogical labor. What does it consist of?*

*Una línea de gis* is an organizational platform for artistic production and planning. It was created for the purpose of establishing links between different visions of art. We recently began a project in which the designs of young local artists are turned into rugs in collaboration with a Oaxacan family from

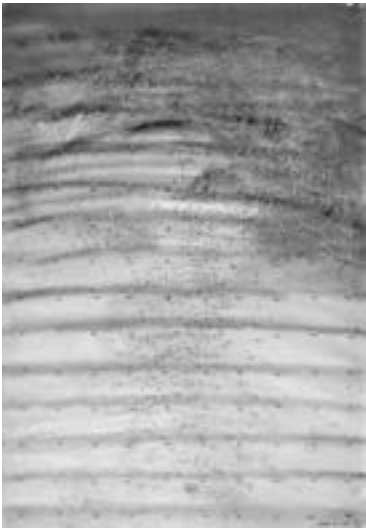
Enseñar me ha aportado profundidad y entendimiento del arte. A diario me ocupo en modelar y empujar el talento de otros: crear "monstruos" como solemos decir, armándole sus carreras con las herramientas y habilidades que conozco y eso me da satisfacción.

En cuanto a si existe un modelo de enseñanza, creo que no. No quiero decir con esto que un centro de enseñanza ordenado, con un plan de estudio adecuado, ofrezca mejores resultados; en el sentido de que la gente pueda concentrar mejor su tiempo y aprender más. Ser artista no depende del método de enseñanza, tal vez depende más de cómo la gente madure su propia experiencia y pueda encontrar una mirada personal.

Para mí la cuestión es proponer un planteamiento lo suficientemente específico y "ambiguo" que dé pie para que cada cual lo resuelva personalmente. Aunque siempre ofrezco pautas, trato de dejar que cada alumno desarrolle respuestas personales. La improvisación para mí es un principio fundamental dentro de la creación y también en sentido general para la propia vida, pues con su ejercicio te alejas de la razón.

*El proyecto Una línea de gis completa tu intensa labor pedagógica. ¿En qué consiste?*

Una línea de gis es una plataforma de producción y gestión artística. Fue creada con la intención de establecer vínculos entre diferentes visiones del arte. Recientemente iniciamos un



Gustavo Pérez Monzón durante la instalación de la obra *Hilos* / Gustavo Pérez Monzón during the installation of the site-specific artwork *Threads*, 1984/2015  
Hilos, tape sobre pared / Thread, tape on wall  
Instalación, dimensiones variables  
/ Installation, variable dimensions  
Foto / Photo: Yoandry Hernández

proyecto en que los diseños de jóvenes artistas locales eran convertidos en tapetes, en colaboración con una familia oaxaqueña de Teotitlán del Valle, que trabaja el textil dentro de la tradición zapoteca. Los integrantes de Una línea de gis son ex alumnos de las licenciaturas de arte, artistas activos e interesados en investigar las tradiciones artísticas antiguas. Igualmente trabajamos otro tipo de producciones: ediciones gráficas, exposiciones, etcétera.

*La señora Ella Fontanals Cisneros adquirió un gran número de obras tuyas, algo que no había hecho antes colección alguna. Ella ha decidido llevar a efecto esta exposición que hoy celebramos convencidos de que te devolverá la notoriedad que tuviste hace algo más de treinta años. ¿Qué sientes cuando repensas todas estas obras?*

Las imágenes de estas obras habían quedado demasiado lejos de mi vida actual. Ahora que esta circunstancia me ha propiciado revisarlas me da mucha satisfacción haberlas reintegrado. Me emociona sentir la pasión y dedicación con que pude realizarlas y siento que me abre nuevos caminos.

*¿Cómo te ves frente al mundo a partir de ahora?*

En ese supuesto que mencionaban anteriormente me veo como siempre: tratando de integrar lo que acontece y esperando encontrarle su encanto.

\* Se reproducen fragmentos de esta entrevista

[1] Pérez Monzón here cites Carlos Castaneda's book, *The Art of Dreaming*. As Castaneda defines it, the dreaming body is a second, energetic, body arrived at through various stages of dreaming.

[2] The eleven were a group of innovators in abstraction during the 1950s that included artists Guido Llinás, Hugo Consuegra, Antonio Vidal, Fayad Jamis, René Avila, José Ygnacio Bermúdez, Raúl Martínez, Viredo Espinosa, Agustín Cárdenas, Tomás Oliva, Francisco Antigua and José Antonio Díaz Peláez.

\* Fragments of the interview.

[1] Pérez Monzón here cites Carlos Castaneda's book, *The Art of Dreaming*. As Castaneda defines it, the dreaming body is a second, energetic, body arrived at through various stages of dreaming.

[2] The eleven were a group of innovators in abstraction during the 1950s that included artists Guido Llinás, Hugo Consuegra, Antonio Vidal, Fayad Jamis, René Avila, José Ygnacio Bermúdez, Raúl Martínez, Viredo Espinosa, Agustín Cárdenas, Tomás Oliva, Francisco Antigua and José Antonio Díaz Peláez.

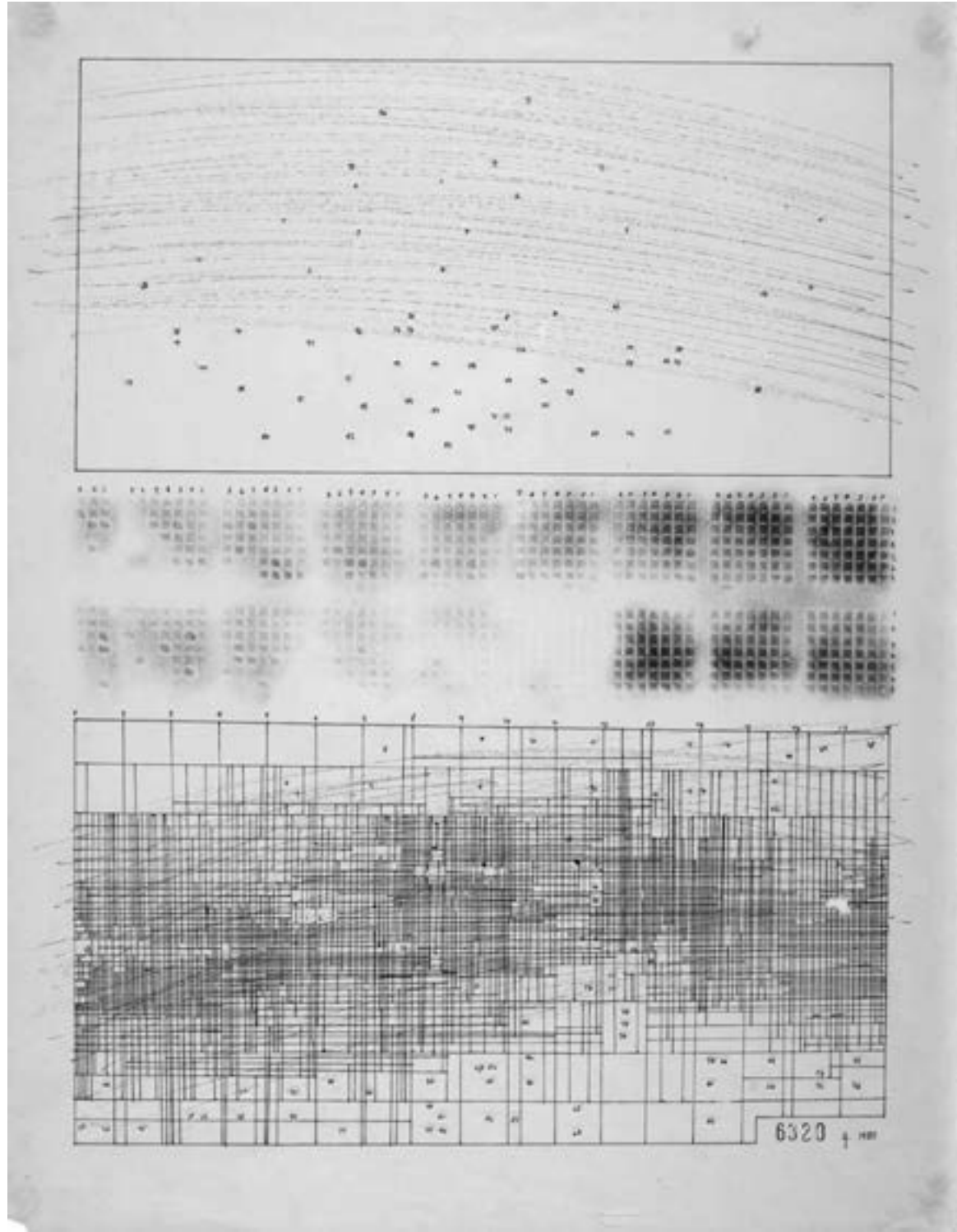
circumstance has allowed me to review them, it gives me a great deal of satisfaction to see them brought together again. It moves me to feel the passion and dedication that I had in making them and I think it opens new roads.

*How do you see yourself vis-a-vis the world from now on?*

Within that supposition that I mentioned earlier, I see myself as I always have: trying to put together what happens and hoping to find its enchantment.

< Sin título / Untitled, 1984  
Mixta sobre cartulina / Mixed on cardboard, 78 x 64 cm

< Sin título / Untitled, 1980  
Mixta sobre cartulina / Mixed on cardboard, 73.5 x 51 cm



6320, 1980  
 Mixta sobre papel / Mixed on paper, 65 x 50 cm

> Casa de Guanabo donde Pérez Monzón pasó la mayor parte de su tiempo creativo a inicios de los años 80 y que se convirtió en el lugar de encuentro de muchos artistas de su generación / House In Guanabo Beach where Gustavo spent most of his creative time at the beginning of the 1980's.  
 Cortesía / Courtesy: Ella Fontanals Cisneros



Recuerdo a Gustavo en las últimas arenas de la playa de Guanabo, en una cabaña de tablas lamidas por el salitre donde íbamos a refugiarnos de todos los mediocres etcéteras del vivir. Allí, a la casa más humilde, llegábamos intrigados por escuchar qué tenían que decir sus misteriosas cartas inventadas, sus inspirados saberes informales, su dulce y grave camaradería, su mar, su mundo calmado y orientalista, algo desasido ya de aquello que fuera ciencia, y que ahora se convertía en un estado de alta espiritualidad difícil de no acompañar / It is precisely at that point that I best remember him: on the farthest sands of Guanabo beach, in a cabin built from salt-stained boards where we would take refuge from all the mediocre etcéteras of living. We would show up there, at the humblest of houses, intrigued to see what his mysterious, invented cards had to say, to hear his inspired informal knowledge, and to share his sweet and grave camaraderie, his sea, his franqui, Orientalist world that was already somewhat loosened from what had been science and was now becoming a state of high spirituality difficult not to accompany

Corina Matamoros, *El hombre, la cifra elegida / The human being, the chosen number*

[página opuesta / opposite page]

6321, 1980  
 Mixta sobre papel / Mixed on paper, 63 x 50 cm

