

objetovital

LOS CARPINTEROS

objetovital
LOS CARPINTEROS

Produção



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA



objetovital
LOS CARPINTEROS

Patrocínio

Sponsored by

Banco do Brasil

Realização

Organized by

Ministério da Cultura

Centro Cultural Banco do Brasil

Produção

Production

Arte A Produções

Curadoria

Curatorship

Rodolfo de Athayde

Edição do Catálogo

Catalogue Edited by

Arte A Produções

Athayde, Rodolfo de

Los Carpinteros: Objeto Vital.

Rio de Janeiro, RJ: Centro, Cultural Banco do Brasil, 2016

ISBN: 978-85-67298-03-0

1. Arte Contemporânea 2. Arte de Cuba. I. Título.

200 p. – [Catálogo]



Produção



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA



objetovital

LOS CARPINTEROS

Centro Cultural Banco do Brasil

2016

São Paulo

30 de julho a 12 de outubro de 2016

July 30th to October 12th, 2016

Brasília

02 de novembro de 2016 a 15 de janeiro de 2017

November 2nd, 2016 to January 15th, 2017

Belo Horizonte

01 de fevereiro a 24 de abril de 2017

February 1st to April 24th, 2017

Rio de Janeiro

17 maio a 07 de agosto de 2017

May 17th to August 7th, 2017

sumário

7 Centro Cultural Banco do Brasil

9 Los Carpinteros: Objeto Vital
Los Carpinteros: Vital Object
Rodolfo de Athayde

17/i Primeiro olhar, depois medir, logo (des)construir:
Articulações críticas em uma poética do objeto
*Analyzing first, then Evaluating and [De]constructing: Critical
Articulations of the Poetics of an Object*
Suset Sánchez

49/i Los Carpinteros e a desconstrução dos dispositivos
*Los Carpinteros and the Deconstruction
of the Apparatuses*
Luisa Duarte

81/i Anotações para uma história
Notes for a Story
Jorge B. Rodríguez

81/iv Trabalho de Conclusão de Curso
Final Thesis
Dagoberto Rodríguez Sánchez,
Alexandre Arrechea Zambrano,
Marco A. Castillo Valdés

137/i E ganhamos nome. Entrevista com Los Carpinteros
*And we got a name
Interview with Los Carpinteros*

In partnership with the Ministry of Culture, Banco do Brasil is proud to host the exhibition “Los Carpinteros: Vital Object”, featuring more than 70 works including drawings, watercolors, sculptures, installations, videos, and site-specific pieces.

Formed by Cuban artists Marco Castillo and Dagoberto Rodríguez, the collective Los Carpinteros received this name because of their empathy for the material they work with and for the craft they reclaimed as a matter of aesthetic strategy. Visitors will have access to every phase of this duo’s career, from 1990 up to their most current work. The exhibition will also include pieces that have never before been shown and that were especially created for the Brazilian tour.

This exhibition was curated based on the concept of object vitality, and will map out how raw materials receive a subjective treatment by means of artistic intervention until they are transformed into an object of art, granting them a vital aura that increasingly expands into the fields of behavior and of multiple daily functions. Intuitive language and perceptive communication between the audience and the art allow for the discovery of ludic elements, irony, and criticism represented in these works.

The purpose of this exhibition is to provide Brazilians with an opportunity to see firsthand the work of these two Cuban artists, who create universal art, as well as to contribute to a wider and increasingly democratic culture that is aligned with the company’s mission of being a “market bank with a public spirit.”

Centro Cultural Banco do Brasil

O Banco do Brasil, em parceria com o Ministério da Cultura, traz ao país a exposição “Los Carpinteros: Objeto Vital”, composta por mais de 70 obras entre desenhos, aquarelas, esculturas, instalações, vídeos e obras *site specific*.

Formado pelos artistas Marco Castillo e Dagoberto Rodríguez, o coletivo cubano Los Carpinteros ganhou esse nome em virtude da empatia com o material trabalhado e com o ofício que foi resgatado como estratégica estética. O público poderá acompanhar todas as fases do coletivo, desde a década de 1990 até obras inéditas, feitas especialmente para a exposição no Brasil.

Com o eixo curatorial apoiado no conceito da vitalidade do objeto, a mostra traça um caminho entre o objeto cru e o tratamento dado pela subjetividade, por meio da intervenção artística, que o transforma em objeto de arte e o faz ganhar uma aura vital própria que se espalha cada vez mais ao campo do comportamento e das múltiplas funções cotidianas. A linguagem intuitiva e a comunicação de forma perceptiva entre o público e a arte permite a descoberta dos elementos lúdicos, da ironia e da crítica contida nas obras.

Ao realizar a exposição, pretende-se proporcionar ao público brasileiro a oportunidade de conferir de perto as obras dessa dupla de artistas cubanos que são donos de uma arte universal, contribuindo com o acesso à cultura cada vez mais amplo e democrático e com a missão de ser um “banco de mercado com espírito público”.

Centro Cultural Banco do Brasil

Los Carpinteros: Vital Object

Rodolfo de Athayde

“I’m not what I look like I was supposed to do.” This is what the objects created by Los Carpinteros would say if they could speak. Still, objects do speak, they communicate in a symbolic language, and it is art, with its divine spirit –human creativity– that gives these objects the capacity of being vital.

It was from this idea that we conceived the curatorial theme of the project that today culminates with this great exhibition that you are visiting and in the catalogue which you have in hands. However, before we talk about the work of Los Carpinteros, we are going to talk about history.

This is one of those projects that develop slowly, and it is part of an initial strategy that was implemented more than 12 years ago, when Ania Rodríguez and I organized our first big exhibition, “Arte de Cuba” (The Art of Cuba), in which Los Carpinteros were represented by their majestic work Granada de Mano.

Organized in 2006, this panoramic exhibition about a century of art on the island, was the first step in this never-ending task of promoting one of the most powerful artistic productions in Latin America, filled with singularities that only Cuba’s historical and social contexts are capable of offering.

The desire to put together an anthological exhibition on Los Carpinteros was already part of this initial plan, which began with “Arte de Cuba” and was followed by exhibitions on Carlos Garaicoa, in 2008, Gustavo Acosta in 2014 and Wifredo Lam in 2015. The project for an exhibition on Los Carpinteros was presented several times to sponsors and cultural institutions over a 4 year period, until finally finding a place on the circuit of the Centro Cultural Banco do Brasil, one of our most valued partnerships over the years.

This exhibition looks at this concept of vitality which objects acquire through art, and we propose to do so through an archeology of the work of these artists. We have created blocks that represent these excavated spaces, where creative moments and contents are revealed, as well as the contexts in which this creation takes place.

The first of these blocks is called Objeto de Oficio or Object of Craft. Here the works tell us a rich story about the origins of Los Carpinteros’ art. And it starts of by showing us the uniqueness of being a collective work that, however, is signed as a singular entity, which feeds our curiosity about how and why this artistic brotherhood came to be.

As in old artisan workshops, these young men were required to work together in classroom activities assigned by a great Cuban artist and teacher, René Francisco Rodríguez. He is the master who stimulated their affinities and who is responsible for the creation of the initial core of Los Carpinteros, Dagoberto Rodríguez and Alexandre Arrechea, who were later joined by Marco Castillo.

Los Carpinteros: Objeto Vital

Rodolfo de Athayde

“Eu não sou aquilo para o que parece que eu fui feito”. Se pudessem falar, os objetos de Los Carpinteros diriam isso. Mas ainda assim os objetos falam, se comunicam nessa outra linguagem que é a dos símbolos, e é a arte com seu sopro divino - a criatividade humana - que os insufla com a capacidade de serem vitais.

Foi partindo dessa ideia que concebemos a curadoria desse projeto que, hoje, se realiza nessa grande exposição que você visita, e no livro que você tem em mãos. Mas antes de falar da obra de Los Carpinteiros, vamos falar de história.

Este é um daqueles projetos que se cozinham em fogo baixo, e faz parte de uma estratégia inicial que começou para nós há mais de 12 anos, quando Ania Rodríguez e eu fizemos nossa primeira grande exposição, "Arte de Cuba", na qual Los Carpinteros estavam representados com sua imponente “Granada de Mano”.

Essa exposição panorâmica sobre um século de arte na ilha, realizada em 2006, foi o primeiro passo nesse caminho, sempre inconcluso, que é o de promover uma das produções artísticas mais potentes do nosso continente, carregada dessas particularidades que apenas o contexto histórico-social de Cuba é capaz de oferecer.

O desejo de se realizar uma exposição completa de Los Carpinteros já fazia parte desse plano inicial, iniciado com "Arte de Cuba" e que teve sequência com a exposição de Carlos Garaicoa, em 2008, a de Gustavo Acosta, em 2014, e a de Wifredo Lam, em 2015. O projeto de Los Carpinteros foi apresentado várias vezes em editais públicos ao longo de 4 anos, até finalmente encontrar sua vez e seu espaço no Centro Cultural Banco do Brasil, uma das nossas mais valorosas parcerias ao longo destes anos.

A exposição que apresentamos aqui pretende desvendar esse conceito da vitalidade que os objetos ganham através da arte, e essa descoberta é proposta por meio de uma arqueologia da obra destes artistas. Por isso escolhemos criar blocos que representam esses espaços escavados, onde se revelam momentos e conteúdos criativos, bem como os contextos onde a criação acontece.

O primeiro desses blocos é o do “Objeto de Ofício”. Aqui, as obras irão nos contar uma rica história que dá conta da gênese do trabalho de Los Carpinteros. E já começa nos mostrando a particularidade de ser uma obra de criação coletiva que, no entanto, é assinada como uma entidade única, o que nos faz querer saber como e porque surgiu esta confraria de artistas.

À maneira das antigas oficinas de artesãos, estes jovens são intimados a trabalhar juntos em exercícios de classe, e encontram na figura de outro grande artista e pedagogo, o cubano René Francisco Rodríguez, o mestre que estimula suas afinidades e faz surgir o núcleo inicial de Los Carpinteros, com Dagoberto Rodríguez e Alexandre Arrechea, aos quais depois se junta Marco Castillo.

Here the story leads us to the Faculty of Visual Arts at the Instituto Superior de Arte (ISA) in Havana, with its legendary construction of domes and worm-like tunnels, which are part of the unfinished and mythical architectural project that still today houses the University of Arts.

This very particular and creative study method throws the young artists into a social interaction where they must find concrete and simple solutions, which are the foundation of traditional craft, and at the same time, everything is performed and mediated by the conceptual ideas that guide contemporary art. It is no longer enough to be a mere carpenter and produce a useful object: this experience now gives rise to objects that can be read, objects with narratives, objects that speak about themselves. In these early works, we can feel the live textures of the pieces, made with the most basic of tools, as primitive poetic structures, full of harmony.

This story unfolds against the backdrop of the worst economic crisis in the history of Cuba, the crumbling of a dream world, the end of utopia for some people, “the Hegelian end of history” for others. Therefore, in this daily shortage, creating art, conceptualizing and living this experience left the inevitable contextual mark on these young artists, and they knew how to make the most of this. The so-called carpinteros [carpenters] adopted their university nickname to become Los Carpinteros and start their artistic journey, one that would not only take them overseas and beyond context, but also would transform the essence of their objects.

Objeto Possuído or Possessed Object is the curious title that I have given to the next block to be explored. Here we suggest a poetics to the method that these objects use to subvert, the game of meanings, which focuses here more on everyday objects, on industrial objects that now are a bit more undressed and that propose a real utility for surreal objects. Beds that embrace each other, flooring with a lunar geography, guns that turn into peaceful furniture. These are some examples of how a new function given to objects reveals a certain vitality and awareness which allow them to speak. And they would like to say something like,

– “See how I can change gender, ideology, how I can change the meaning of my life or how I can denounce or redeem.”

It is in this sense that I imagine the “possessed” object, in the sense that they are their own masters. Although this mechanics of art is present in all this collective’s work, there is a period, as well as a specific set of pieces, in which this becomes more evident.

It is precisely during this period that the artists start leaving the nest, and that their ability to go beyond context allows for their insertion into other spaces. As it is not my intention to establish the correct chronology of events, I will not detail how and when this happens. I would just like to mention that access to international events and galleries, and consequently, to collectors and museums, repositions these artists’ vision and forces them to face a ‘trans-territorial’ process, as was well defined by Paulo Herkenhoff in another text¹ about Los Carpinteros.

¹ Herkenhoff, Paulo. “Dismantling the World” Los Carpinteros Handwork- Constructing the World’ Ed. Gudrun Ankel and Daniela Zyman. Vienna: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2010. Page 13-31. Print.

Aqui a história nos conduz para a Faculdade de Artes Plásticas do ISA (Instituto Superior de Arte) de Havana, com sua lendária construção de abóbadas e túneis como de minhocas, que fazem parte do inacabado e mítico projeto arquitetônico que acolhe até hoje a universidade de artes.

Um método de estudo, muito particular e criativo, joga os jovens artistas de cara numa interação social onde a demanda é por soluções concretas, simples, que são a base dos ofícios tradicionais, ao mesmo tempo que tudo é feito e mediado pelas ideias conceitualistas que pautam a arte contemporânea. Ser um simples carpinteiro e fazer um objeto útil não é mais o suficiente: dessa experiência surgem objetos que podem ser lidos, objetos com narrativas, objetos que falam de si mesmos. Nesses primeiros trabalhos é possível sentir as texturas vivas das peças, feitas com as ferramentas mais básicas, como estruturas poéticas rudimentares e cheias de harmonia.

Toda essa história tem como pano de fundo a pior crise econômica vivida em Cuba, o desmonte do mundo sonhado, o fim da utopia para uns, o “fim hegeliano da história” para outros. Então, nessa carência feita cotidiano, fazer arte, conceitualizar, e viver essa experiência deixavam as marcas inevitáveis do contexto nos nossos garotos, que as souberam aproveitar muito bem. Aqueles que eram chamados de ‘carpinteiros’ assumiram o apelido de faculdade para que Los Carpinteros pudessem começar a sua jornada de arte, uma jornada que não só os levaria para além mar e para além do contexto, como transformaria também a substância dos seus objetos.

“Objeto Possuído” é o curioso título que imaginei para esse outro bloco a ser desvendado. A ideia é propor uma poética para o método de subversão dos objetos, o jogo de significados, que aqui se volta de forma mais acentuada para objetos do cotidiano, para o objeto industrial agora um pouco mais desnudo e que propõe utilidades reais dentro do corpo de objetos surreais. Camas que se abraçam, propostas de *parquets* com geografia lunar, armas que viram um pacífico mobiliário, esses são alguns exemplos de como a nova função dada aos objetos revela uma certa vitalidade, uma certa consciência que os possibilita falar, e o que eles gostariam de dizer seria algo assim:

– Vejam vocês como posso mudar de gênero, de ideologia, como posso alterar o sentido da minha vida, como posso denunciar ou redimir.

É nesse sentido que imagino o objeto “possuído”, no sentido de dono de si mesmo. Embora esta mecânica da arte esteja presente em toda a obra, há um período e um conjunto específico de peças onde isso fica mais evidente.

É exatamente nesse período, onde se dá o processo de fuga do ninho, que a superação do contexto se transforma em inserção em outros espaços. Como não tenho intenção de fazer uma cronologia certa, não irei ao detalhe de como e quando isso acontece, apenas quero apontar que o acesso aos eventos internacionais e galerias, e o consequente acesso aos colecionadores e museus, reposicionam a visão dos nossos artistas em questão e os obriga a encarar um processo “transterritorial”, como bem definiu Paulo Herkenhoff em outro texto sobre Los Carpinteros¹.

¹ “Dismantling the world”, texto de Paulo Herkenhoff que faz parte do livro *Los Carpinteros Handwork: Constructing the world*, Edição de Gudrun Ankele e Daniela Zyman, Editora Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2010.

This trans-territoriality provides another characteristic to their work, which gradually abandons the contextual marks and alters its texture, while revealing its own demand for assuming the textures of the machines, the perfection of the cuts, and the search for materials that cannot be handcrafted. This leads to the outsourcing process of work production, which is typical of contemporariness and which is at the foundation of the conceptual method. Now they are speaking to the world and this is done in a language of more decipherable signs.

The third and final block that we propose is the one called Espaço-Objeto [Object of Space], an abstraction where I group together works which are architectural proposals for interventions in both urban and abstract spaces. Semiotics is directly applied to architecture, with buildings whose windows send messages with contradictory meanings such as El Pueblo se Equivoca, or works that evoke words, such as Podium. Another area exhibits the huge watercolors that propose structures of quasi abstract objects. I say quasi because in several cases the motifs take their references from nature, always so generous in its complex and beautiful structures which often outdo the abstract images created by man. Celosia Poliédrica Flotante, for example, imitates the natural structure of a flower, proposing inorganic materials for the construction of an object.

I would like to mention that Arte A Produções does not intend to merely execute projects. While doing so, we are also interested in promoting the ideas and works that surround us.

The fact that we have the privilege of being able to work with institutions such as the Centro Cultural Banco do Brasil presents very singular challenges. Some people criticize or refuse to accept this type of venue, but one thing is for sure: high quality, free exhibition spaces like this one allow the public to have access to an artistic universe that has always been reserved for the ‘well-educated’ segment of the population [using Keynes’ euphemism to refer to the inequalities of social classes], who would exclusively understand the mysteries of art, especially encrypted contemporary art. Our exhibitions are open to all, and it is our duty to make sure that everyone has the opportunity to appreciate the experiences offered by each show.

That is why this exhibition on Los Carpinteros, like other shows on this circuit, is intended to be a contemporary art exhibition, capable of showing the methods, ideas and savoir-faire of producing art today, thereby promoting understanding and debate about what is common to art nowadays.

An exhibit like this one is also a good opportunity to talk about those topics that are important to today’s art production. Los Carpinteros are a rare case of shared work, of a collective process that has existed for years. It is not that artistic collectives are uncommon, but the insistence and the dissolution of ego [behind a collective subject] is only possible with an extremely tolerant dialog in the search for a common idea. There are other topics, such as the outsourcing of a work to other artists, artisans, engineers technicians, etc. The search for creating complex objects of art takes the artist to the universe of productive process, of the automated machine, of technological applications, of the search for materials that are almost magical, opening doors to express everything that is possible to produce. Considering that financial resources may limit or expand this creativity, con-

Essa transterritorialidade imprime outro cunho à obra, que aos poucos abandona as marcas contextuais e altera sua textura, enquanto revela uma demanda própria por assumir as texturas das máquinas, a perfeição dos cortes, a busca por materiais que já não permitem mais o manuseio artesanal, levando ao processo de terceirização da confecção de obras típico da contemporaneidade e que está na base do método conceitual. Agora se fala para o mundo, e se faz isso numa linguagem de signos mais decifráveis.

O terceiro e último bloco que propomos é o do “Espaço-Objeto”, uma abstração onde agrupamos trabalhos de propostas de arquitetura, de intervenção no espaço urbano e também no espaço abstrato. O uso de uma semiótica aplicada diretamente à arquitetura, prédios cujas janelas são mensagens de significados contraditórios como “El Pueblo se Equivoca”, ou obras que evocam a palavra, como “Podium”. Outro espaço expõe as gigantescas aquarelas que propõem estruturas de objetos quase abstratos, e digo quase porque, em vários casos, os motivos partem de referentes da natureza, sempre pródiga em complexas e belas estruturas, que superam muitas vezes as próprias imagens abstratas criadas pelo homem. “Celosia Poliédrica Flotante”, por exemplo, imita a estrutura natural de uma flor, a partir da proposta de materiais inorgânicos para a construção de um objeto.

É importante sinalizar que a proposta da Arte A Produções não é apenas ser uma executora de projetos: nos interessa que, através dessa execução, possamos promover também as ideias e as obras que giram em nosso entorno.

O fato de termos o privilégio de poder trabalhar com instituições como o Centro Cultural Banco do Brasil nos coloca em desafios muito particulares. Há quem critique ou negue este tipo de circuito, mas uma coisa é certa: espaços como estes, gratuitos e de excelência, permitem que um público eclético e em grande escala tenha acesso a um universo artístico que sempre esteve reservado à parcela “educada” da população (termo usado por Keynes para apontar, de forma eufemística, a desigualdade entre classes sociais), que teria a exclusividade de entender os mistérios da arte, especialmente a criptografada arte contemporânea. Nossas exposições recebem a todos e nós devemos fazer que todos possam apreciar a experiência que se oferece em cada exposição.

Por isso que “Los Carpinteros: Objeto Vital” pretende ser, entre outras que passaram por esse circuito, uma exposição de arte contemporânea, que permita trazer à tona os métodos, as ideias e as manhas de se fazer arte hoje, que promova o entendimento e o debate daquilo que é comum à arte atual.

Uma exposição como esta é também uma boa ocasião para falarmos desses temas caros ao fazer artístico atual, como mencionei antes. Los Carpinteros são um raro caso de obra compartilhada, de um processo coletivo que se mantém ao longo dos anos: não que sejam incomuns os coletivos artísticos, mas a insistência na dissolução do ego, por trás de um sujeito coletivo, só é possível com um diálogo muito tolerante, na busca de uma ideia comum. Há outros temas, como a encomenda da obra a outros artistas ou artesãos, engenheiros, técnicos...: a busca por criar objetos de arte de complexa execução coloca o artista dentro do universo do processo produtivo, da máquina automatizada, das aplicações tecnológicas, da busca por materiais quase mágicos, e abre o leque de expressão simplesmente a tudo que seja possível de se fazer. Tendo em conta que sabemos que o

temporary work can vary from a watercolor to the construction of a building; there are no formats, the limit is only what is imposed by the reality of what is possible.

By stimulating how to overcome the division of work, which is structurally imposed, art is aimed at violating this important limitation of industrial society and assuming an attitude of emancipation. Although many artists do not think like that, this is the process that is objective and positive, the part of utopia that addresses these inconvenient questions to contemporary art, such as “Is this art? What is the limit of art?”

This is an ambitious exhibition on Los Carpinteros and I must confess that I wanted to bring as many works as I could. After cramming too information into our initial proposal, we ended up confronting Marco and Dagoberto's view: that of a clean exhibition in the style of contemporary art galleries, with everything white and full of light. This clashes with the idea of seeing a work as we would a room of curiosities, where we might find everything, including incomplete processes, drafts of the works, and raw materials. After this, our collective process excelled in organizing this exhibition and we reached a mutual agreement that resulted in this selection of works which we present.

The reflexive and critical discourse about this exhibition –which transcends through this book, and, in turn, becomes a permanent register of an ephemeral exhibition– is twofold. On one hand, Suset Sánchez gives an acute and friendly tone to the exhibit, as she has a common history with the artists and shares with them the context of their roots, Cuba, and the path of exodus. On the other hand, we hear from Luisa Duarte, a brave thinker and agitator, who has built a solid voice when talking about art in Brazil. There is also a text written by Jorge Rodríguez, a clever teacher whose career is intertwined with the history of the art schools in Cuba. It is an honor to include their accounts in this catalogue; they offer an essential conceptual addition so that the reader may go beyond skimming through photographs of artworks and beautiful watercolors.

The success and recognition of the work by Los Carpinteros, first as a trio, and then as a duo with Dagoberto Rodríguez e Marco Castillo is undoubtedly a phenomenon within international art. From the beginning they have challenged several concepts, such as the dicotomy of center and periphery, as they themselves represent both. They have also personified the trans-territoriality of art, today with its universal vocation, showing a balance between the traditional work and the technical domain, and the production of art as an open, collective process until reaching the final object, in addition to offering high doses of irony, humor and criticism to these objects full of vitality. 

fluxo de recursos financeiros pode limitar ou expandir essa criatividade, a obra contemporânea pode ir de uma aquarela até a construção de um prédio: não há formato, e o limite é apenas o imposto pela realidade do possível.

Ao estimular a superação da divisão do trabalho, estruturalmente imposta, a arte se propõe a transgredir essa importante limitação da sociedade industrial e segmentada e assume uma atitude emancipadora. Embora muitos artistas não raciocinem nesses termos, é esse o processo objetivo e positivo, a fatia de utopia que responde às perguntas *incômodas* feitas para arte contemporânea, como: Isso é arte? Até onde chega o limite da arte?

Esta é uma ambiciosa exposição da obra de Los Carpinteros, e confesso que quis trazer tudo quanto podia. Ao abarrotar de informação a proposta inicial, acabamos por confrontar a visão de Marco e Dagoberto, a de uma exposição arejada ao estilo das galerias de arte contemporânea: tudo branco, cheio de luz, que bate de frente com a ideia de olhar a obra como uma sala de curiosidades onde encontramos tudo, incluindo os processos incompletos, os rascunhos de obras, a matéria-prima das coisas. Feito isso, o processo coletivo primou na construção desta exposição, e chegamos a um termo comum que é este conjunto que apresentamos.

O discurso reflexivo e crítico sobre esta exposição - que transcende através deste livro, que por sua vez torna-se registro permanente do fato efêmero que é a exposição - fica, de um lado, por conta de Suset Sánchez, aguda e amiga, que possui a vivencia comum com os artistas, compartilhando o contexto de suas origens, Cuba, e o caminho do êxodo; e, do outro, por conta de Luisa Duarte, pensadora e agitadora destemida, que construiu uma voz sólida quando se fala de arte no Brasil. Temos também o texto de Jorge Rodríguez, sábio educador cuja trajetória se confunde com a história das escolas de arte de Cuba. Considero um luxo contar com eles para oferecer neste livro o imprescindível complemento conceitual, para além do folhear fotos de obras e belas aquarelas.

O sucesso e reconhecimento da obra de Los Carpinteros, primeiro como trio, depois como dupla com Dagoberto Rodríguez e Marco Castillo, é sem dúvida um fenômeno dentro da arte internacional: desafiaram desde muito cedo vários conceitos, como os da dicotomia centro e periferia, já que eles representam ambos, e encarnaram também a transterritorialidade da arte, hoje com sua vocação universal, apresentando um equilíbrio entre o ofício tradicional e o domínio técnico e a realização da obra como processo aberto coletivo até o objeto final, além de oferecer altas doses de ironia, humor e crítica nesses objetos dotados de vitalidade. 

**Primeiro olhar, depois medir, logo (des)construir:
Articulações críticas em uma poética do objeto.**

Suset Sánchez

— *Senhor, perdemos tudo para o jogo.*

— *Tudo?*

— *Tudo, menos uma coisa.*

— *O quê?*

— *A vontade de voltar a jogar.*

LOS CARPINTEROS
MARQUILLA CIGARRERA CUBANA
(1994)

É patente a ambiguidade das atitudes artísticas contemporâneas, sendo, portanto, difícil saber se são formas da resistência semiótica, poses de franca decadência revolucionária ou gestos de cinismo nos quais a teatralização substituiu qualquer estratégia crítica.

FERNANDO CASTRO FLÓREZ
ESCARAMUZAS: EL ARTE EN EL TIEMPO DE LA DEMOLICIÓN (2003)

Em uma aquarela de *Los Carpinteros* do ano de 1996 aparece o seguinte texto: “Projeto de trabalho sobre a parede, sobre a qual serão colocados alguns objetos que iremos construiremos”. Acima da legenda, encontramos silhuetado o rosto de perfil de uma figura que poderia ser identificada como a de um construtor, pela forma do capacete em sua cabeça. A orelha serve como suporte para um lápis e, onde deveríamos ver o olho do esquemático retrato, o órgão da visão foi transformado em um compasso. A imagem é completada pelo traçado de outra ferramenta, neste caso um martelo. São estes três instrumentos, talvez, os elementos que definirão a metodologia do coletivo ao longo de sua trajetória artística, marcando a ordem das operações de sentido que lhes permitiram interpelar a realidade tangível, o mundo dos objetos visíveis e comensuráveis.

Naturalmente, parece muito arriscado seguir as derivas da imaginação e ficcionar a condição simbólica desse esboço, tentando depois disso adivinhar alguma declaração poética em código de enigma ou mistério; desejando atribuir a estes “fazedores de formas” as credenciais iniciáticas de algum tipo de confraria na qual se esconda ou resida o valor da natureza coletiva de seu trabalho em comum. Mas o certo é que se torna difícil

dissociar a sugestiva metáfora contida nessa aquarela. Por um lado, a tropologização do processo da visão através de um instrumento de medida como o compasso, bastante eloquente na tradição de uma simbologia moderna, filosófica e racional da maçonaria. De fato, a imagem do compasso está associada nas diferentes representações maçônicas a uma complexa rede de alegorias, nas quais se incluem discursos sobre a ética e a moral, a capacidade criadora, a atividade intelectual, etc. Segundo o *Diccionario Akal de Francmasonería*, este artefato “simboliza a ordem e a justa apreciação das coisas que devem presidir toda obra empreendida”.¹ A semiose do signo envolve uma incursão mítica na qual se enunciam ideias como o “traço das justas proporções” ou a “ação sobre a matéria”. Enquanto a abertura dos braços do compasso em 45 graus, tal como aparece na obra do grupo, foi premiada com um significado segundo o qual “a matéria não foi dominada completamente pelo espírito”, em alusão ao nível da apreensão de conhecimento por parte do sujeito.

Para maior curiosidade, o próprio anagrama, que combinava então as iniciais dos nomes dos três integrantes do coletivo: Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez e Alexandre Arrechea², joga com os códigos das assinaturas das logias. As três letras (“MDA”) comporiam uma espécie de ex-libris ou marca que deixavam inscrita na obra como afirmação da autoria coletiva. Um selo que também podia remeter à tradição das oficinas de marcenaria, da qual o trio se apropriava em seus primeiros trabalhos. Apenas essas três maiúsculas apareciam na credencial dos artífices que se amparavam sob o heterônimo de Los Carpinteros, num contexto histórico, em meados da década de 1990, no qual o campo da arte cubana contemporânea estava completamente imbuído na experimentação de códigos pós-modernos e operações de sentido intertextuais estabelecidos no discurso do pós-estruturalismo francês. De fato, esta peça que ocupou as primeiras digressões destas páginas veio à luz tão-somente dois anos depois de os artistas se formarem no Instituto Superior de Arte (ISA), onde apresentaram, em 1994, seu trabalho de fim de curso de bacharelado como exercício de simulacro.

A apresentação do trabalho de conclusão de curso de graduação [...] dos artistas [...] conhecidos como Los Carpinteros consistiu na realização – supostamente por encomenda – de um grupo de obras para decorar um interior doméstico por solicitação de um fictício colecionador cubano norte-americano.

Para surpresa de muitos, a discussão da tese [...] começou com a leitura da carta enviada de Miami pelo controverso mecenas. Os mais crédulos dentro do público que ali se encontrava foram convencidos da autenticidade do documento apresentado [...].

Não menos interessante pareceu ser o modo com que os artistas defenderam o seu projeto:

“...Temos feito da criação um jogo, e para esta clássica tentação –característica do meio – temos uma só resposta: nosso estilo operacional, que transforma os problemas da produção artística em mera diversão e que utilizamos como energia intuitiva na construção de nossas ideias. É por isso que no início acreditamos ter perdido o jogo, e não temos ideia de quando possa acabar [...] O que nos interessa na realidade é o jogo, sem importar quanto se perde nele e quão arriscado e instável é esse tipo de jogo. Em todo caso, se acaba, começa outro. A morte do jogo não é ruim. Pior seria perder a vontade de jogar!”³

Nesse exercício que pôs fim à etapa de formação dos artistas dentro da academia cubana, ficavam explícitos alguns dos fatores que atravessarão a proposta estética de Los Carpinteros em três décadas, a saber, a condição de simulacro do gesto artístico; a consciência de sua condição ficcional, escritural ou construtiva; a indefectível presença do mercado como um regulador do valor do fato criativo e a assunção das normas da esfera da arte enquanto sistema regulado por esquemas historicistas impossíveis de burlar, e com os quais se estabelece um jogo irônico de inserção para responder com competência ao *habitus* do campo. Assumir uma estratégia cínica frente à demanda da obra como objeto mediado pelo fetichismo da mercadoria foi uma tática estruturante das relações que o coletivo desenvolveu na difusão de seus artefatos culturais.

Poderíamos afirmar que no argumento lúdico, tal como ficava exposto na obra *Marquilla Cigarrera Cubana* (1994), se davam já as linhas para uma exegese dos procedimentos construtivos e das metodologias de trabalho exploradas na obra de Los Carpinteros. “Senhor, perdemos tudo para o jogo”: transforma-se numa interpelação na qual o sujeito dialógico se torna ambíguo e ubíquo. Quem é esse “Senhor”, por acaso um deus, um co-

3 VALDÉS FIGUEROA, Eugenio. “El arte de la negociación y el espacio del juego. El coito interrupto del Arte Cubano Contemporáneo”, *Cuba siglo xx. Modernidad y sincretismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995, p. 95-96. A citação incluída pelo autor aparece referenciada: “Oposición y defensa de la tesis de Los Carpinteros”. Publicada na revista Loquevenga, Havana, ano 2, n° 1, p. 19, 1995.

1 DAZA, Juan Carlos. *Diccionario Akal de Francmasonería*. Madri: Akal, 1997, p. 94.

2 Alexandre Arrechea sai do coletivo em 2003 e inicia carreira solo.

mitente, o espectador da obra, a Instituição Arte, a História da Arte como grande relato ocidental? E em que reside esta perda irreparável? Reiteremos que este *statement* estava posicionado em coordenadas históricas nas quais o pensamento intelectual cubano e a produção teórica e plástica se encontravam fazendo uma leitura local dos textos pós-modernos e do pós-estruturalismo. Na paisagem do conhecimento insular, isto se traduzia em análises sobre a “volta ao ofício”,⁴ após as tentativas com as linguagens da neovanguarda que haviam prevalecido nas práticas artísticas nacionais durante os anos 1980. Retorno logicamente aplicável à combinatória entre artesanato da madeira e tradição pictórica que prevaleceu na primeira etapa de trabalho do coletivo Los Carpinteros. Ou em postulados como a “morte do autor”, a tendência à apropriação, à citação e à intertextualidade, à negação de valores modernos como a originalidade, a novidade etc., que podem ser verificados nos discursos sustentados pelo trio nesses primeiros anos de carreira. Ao mesmo tempo, afirma-se como única saída para a criação “a vontade de voltar a jogar”. Arrechea, Castillo e Rodríguez certificavam em abundância a assunção dos processos do jogo enquanto fórmulas de interação com a realidade do campo em que discorre sua atividade.

Nesse sentido, ações como combinação, repetição, variação, ensaio-erro, racionalização, eleição, soma ou agrupamento parecem determinar a gramática lúdica com que Los Carpinteros se apropriam de um amplo imaginário de objetos cotidianos, seja para intervir sobre eles, reproduzi-los mimeticamente ou reformulá-los nas representações alteradas que liberam essas coisas de uma linguagem funcional, e que nos devolvem novas imagens que inquietam a capacidade simbólica dessas formas resultantes. O jogo se baseia em potencializar o caráter de paradoxo desse artefato, em deslocar o espectro de referências que lhe atribuem uma utilidade e lhe inserem em uma lógica da produção e do trabalho capitalista. Obviamente se trata de uma forma de adoração e de possessão do objeto que imita a vontade da *pop art*. “...a pop art também transfigurou em arte o que todos conhecemos: os objetos e ícones de uma experiência cultural comum, o repertório

comum da mente coletiva no momento atual da história. (...) o pop celebrava as coisas mais comuns das vidas mais comuns (...). E por esses processos de transfiguração, adquiriam certo ar transcendental...”.⁵

E é aí onde possivelmente se acha um momento de transição na poética do coletivo Los Carpinteros, quando a qualidade construtiva e artesanal de suas propostas iniciais vai se despidendo paulatinamente do aroma íntimo da manufatura para dar lugar a uma textura industrial, sofisticada, que se deleita na iconografia serial do objeto de consumo e em acabamentos que apagam os rastros da *techné*. Paralelamente, os próprios objetos, com sua inevitável presença e qualidade significativa, vão se transformando em textos rarefeitos, em sinais brandos que deixam escapar aos borbotões suas primitivas associações para dar conotação somente ao vazio, à aridez de suas respectivas morfologias e à esterilidade de qualquer pretensão produtiva para além do evidente esteticismo que lhes envolve e de sua natureza enquanto artefatos culturais, criados com dois únicos objetivos – a contemplação e o fetichismo.

O objeto é transformado em reminiscência, uma fantasmagoria museal da qual apenas resta a tímida lembrança de uma vida integrada no mundo real, no espaço cotidiano do universo doméstico. Sua superfície foi depurada, aperfeiçoada, limada até que tenham se apagado as impurezas daquelas soluções que lhe atavam ao plano do útil, do usável. Foi redimensionada sua qualidade escultórica, instalativa, sua condição de imagem.

Poderia se falar do gênero da instalação, presente na contemporaneidade de forma avassaladora, como um rococó subvertido, pois sua relevância, como ocorria com o estilo citado, não parte da técnica nem da linguagem arquitetônica, mas sim da acelerada determinação de uma vontade e uma maneira aplicadas aos espaços (geralmente interiores). Localiza-nos frente a um terreno derivado (muitas vezes por perversão ou ironia ou por uma memória falsamente nostálgica) da decoração doméstica concentrada em um minucioso tratamento dos objetos e seus detalhes. “Como o rococó, a instalação é genuinamente uma arte de salão, mas também, em geral, uma arte reconstrutora que modifica a estrutura interior dos lugares, reduzindo ou ampliando o tamanho das estâncias e seus componentes, outorgando uma importância máxima aos elementos contextuais (mobiliário, apetrechos, ornamentos, lugares transicionais, limites, aberturas, proposições projetivas, vãos e outras inscrições]”.

4 “A ideia de (...) certo consenso, consolidado durante os últimos anos, sobre o “retorno ao ofício” e a “restauração do paradigma estético” através de uma volta à autonomia da arte, e as implicações de uma manufatura cuidadosa da obra como sintomas que reorganizam e definem o terreno da artisticidade no presente...”. VER MONTES DE OCA, Dannys. *El Oficio del Arte*, Havana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1995. Disponível em: <<https://dannysmontes-deoca.wordpress.com/inicio/acerca-de-mis-proyectos-curatoriales-i/>>. Acesso em: maio 2016.

5 DANTO, P. Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 154.

[...] O território singular da arte oferece, ocasionalmente, *intimidade*, com objetos que remetem ao cotidiano, em uma sorte de reformulação do *realismo*. É indubitável que a situação atual só é compreensível a partir de uma arqueologia do objeto moderno, na qual o objet-trouvé [a poesia do fortuito] ou o ready-made [a ótica da indiferença] deram margem à fenomenologia do elementar no minimalismo ou a estetização do banal na proposta do chamado *apropriacionismo*.⁶

Nesse itinerário que *Los Carpinteros* traçam na aparente busca de um objeto “puro”, não contaminado pelo peso e pelas demandas da “realidade”, cada vez se distanciam mais de suas origens, especialmente de um marco em sua formação artística como *La casa nacional* (1990), o primeiro ensaio do projeto que seu antigo professor, René Francisco Rodríguez, denominara *Desde una pragmática pedagógica*. Nesse exercício, os artistas se subordinavam absolutamente à encomenda social, assumindo uma dinâmica relacional na qual se incluíam e participavam da vida diária de uma comunidade e se transformavam em veículos de seus desejos, construindo os objetos que os vizinhos do lugar lhes pediam. Foi precisamente nesse contexto onde o ofício da carpintaria se definiu como uma linguagem e meio central para esses criadores.

Um vocabulário dos objetos

Mencionamos uma série de operações que se reiteram no trabalho do coletivo Los Carpinteros e que procedem das gramáticas epistêmicas do jogo. Estas articulações vão interferir de maneira direta na própria sintaxe dos artefatos estéticos construídos por eles, dando lugar a um tipo de vocabulário através do qual se definem algumas das preocupações discursivas que parecem ser recorrentes nas proposições plásticas do grupo. A seguir, trataremos de enumerar e analisar algumas destas elaborações que percorrem os processos de observar, medir, desconstruir e construir, a partir dos quais as formas visuais adquirem identidade na obra da dupla constituída no presente por Marco Castillo e Dagoberto Rodríguez.

Modular. Desde os períodos genésicos da obra do grupo, uma das constantes que mantiveram tanto nas peças em madeira como no emprego de outros materiais foi o caráter modular das soluções, que aludem a fatores como ritmo e repetição na estru-

tura interna das obras. Em muitas ocasiões, esta serialidade na formulação construtiva adquiriu o formato de caixotes ou gavetas, como nas esculturas em madeira *Edificio cuchillo* (2003), *Granada de mano* (2004), *Panera* (2004), ou na interpretação de diferentes modelos arquitetônicos modernos, *Downtown* (2002-2003). Talvez seja um projeto inicial como *Nuevo archivo para la reorganización de la agricultura y los campos de Cuba* (1997) que dê indícios sobre essa tensão entre a imagem escultórica e a recordação do mobiliário. É irremediável pensar, mais uma vez, na influência das teorias pós-estruturalistas que revisam e desconstroem os discursos de produção do conhecimento no Ocidente; e aqui a metáfora dos espaços de representação e acumulação do saber se prolonga numa genealogia que inclui os gabinetes de curiosidades ou *Wunderkammer*. Algo que pode confirmar a variação de formas paradigmáticas na representação institucional dos poderes do complexo de vigilância epistemológico e castigo biopolítico do sistema mundo moderno/colonial, como as bibliotecas ou as cadeias, na obra do coletivo Los Carpinteros. Dão conta disso de sobra a série de arquiteturas panópticas propostas pelos criadores em suas Salas de leitura [*Sala de Lectura Baguette – Prototipo*, 2013; *Sala de Lectura Coppelia – Prototipo*, 2013; *Sala de Lectura Octogonal – Prototipo*, 2013], ou a insistente presença da cadeia como imagem no repertório construtivo que edificaram: *Rediseño de cárcel con comedor central* (2007), *Transformación de comedor del Presidio Modelo en gavetero* (2007). Ocasionalmente, a transposição entre as formalizações dos objetos remetem a simples jogos linguísticos ou operacionais no jargão popular e na fala coloquial cubanos, leia-se “guardar” na comparação entre cadeia e gaveteiro.

Por outro lado, também a serialização de formas modulares vai além da própria organização interna da escultura, tornando-se o eixo que ordena a réplica de elementos que formam muitas das instalações da dupla. O espaço no interior da instalação é descrito então como um jogo de espelhos de objetos, duplicados uns nos outros, às vezes até um número surpreendente, que moldará o ambiente em que o espectador está imerso. Um exemplo disso pode ser uma obra como *El barrio* (2007). Esta padronização do objeto e sua consequente acumulação espacial talvez nos torne mais conscientes das pragmáticas industriais que se sobrepuseram ao fordismo; assim como dos modos em que se encontra desenhado o lugar antropológico que habita o sujeito contemporâneo; isto é, como uma superexposição de produtos deslocalizados, carentes de selo cultural ou marca de identidade local – ou transformada em simples souvenir turístico –, submetidos a uma lógica de exportação-importação global.

6 CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Escaramuzas: El arte en el tiempo de la demolición*. Múrcia: CENDEAC, 2003, p. 45-46. Os destaques são do autor. A citação aparece referenciada – Alberto Ruiz de Samaniego: “Especies de espacios”, *ABC Cultural*, Madri, 5 ago. 2000, p. 20.

Algo que sem dúvida ficou expressado na potente metáfora que constitui a instalação *Ciudad transportable* (2000), em alusão a alguns dos indicadores desta situação que Frederic Jameson denominou de a “lógica cultural do capitalismo tardio”.⁷ A saber, a integração entre produção estética e produção geral de bens de consumo, a proliferação do populismo estético, a transformação ôntica dos objetos em mercadorias, a ruptura da cadeia de significantes, pela qual os objetos adquirem uma sobreprojeção de sua materialidade.⁸ Ou o nomadismo, expressado tanto na distribuição geopolítica transnacional da indústria e dos serviços, como no deslocamento dos sujeitos subalternos que formam a força de trabalho no sistema capitalista pós-industrial.

Repetição. Cadeias, torres de vigilância, faróis são tipologias arquitetônicas que se repetem continuamente na obra de Los Carpinteros. Ao mesmo tempo, são morfologias que eles multiplicam dentro de suas instalações, transformando o espaço em uma paisagem obsessiva que remete às tecnologias de vigilância, como ocorre nas propostas *Torres de vigía* (2002) ou *Mundo de faros* (2003). Por outro lado, é através do significativo gesto de repetir, no qual o trabalho do grupo parece sublinhar o discurso político sobre a coletivização no projeto social revolucionário cubano. *El Gran Picnic* (2008), *Nueve tambores cuadrados* (2011), *Gran marcha hacia la izquierda* (2006), *Piscina llena* (2004) representam um conjunto de objetos uniformes, ordenados, similares, que anularam qualquer indício de subjetividade em sua perfeição antisséptica. Quaisquer dessas imagens em que se multiplicam objetos de afetado igualitarismo poderiam parecer o local dos guarda-volumes ou o estacionamento de uma fábrica dentro da economia socialista, uma sala de aula de uma escola onde todas as carteiras e uniformes são semelhantes e querem privar o sujeito de toda identidade individual possível. Em vão, o pertencimento de alguns desses objetos ao universo do consumo é uma irônica piscadela ao contexto ideológico, pois parecem equiparar o doutrinamento de militantes e consumidores sob as mesmas dinâmicas de massificação.

A estratégia da repetição nos remete ao sentido lúdico enquanto declaração de intenções na poética de Castillo y Rodríguez:

7 Ver JAMESON, Frederic. “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”. In: *Casa de las Américas*, Havana, Casa de las Américas, n° 155-156, p. 141-173, mar.-jun. 1986.

8 Retomaremos a análise desta característica, ou seja, a ruptura da cadeia de significantes, que dota de uma particular performance a condição ontológica dos objetos nas instalações do coletivo Los Carpinteros, como um dos termos mais eloquentes deste particular vocabulário estético.

...a grande lei que, acima de todas as regras e ritmos isolados, rege sobre o conjunto do mundo dos jogos; a lei da repetição. Sabemos que para a criança isso é a alma do jogo, que nada a faz mais feliz do que o “de novo”. (...) Com efeito, toda vivência profunda busca insaciavelmente, até o fim, repetição e retorno, busca o restabelecimento da situação primitiva na qual se originou. “Tudo poderia obter a perfeição, se as coisas pudessem se realizar duas vezes”; a criança age de acordo com este verso de Goethe. Mas para ela não serão duas vezes, mas várias vezes, cem, mil vezes. Isso não só é uma maneira de reelaborar a experiência (...) mediante o enfraquecimento, a provocação travessa, a paródia, mas também gozar várias vezes, e do modo mais intenso, de triunfos e vitórias. (...) A criança (...) recria/recomeça. A essência do jogar não é um “fazer de conta que...”, mas um “fazer várias vezes”, a transformação da vivência mais emocionante em um hábito.⁹

Isso talvez explique a redundância em tipos e motivos nas proposições do dueto, assim como também permite situar o valor da aquarela enquanto meio, para além do inicial caráter de esboço para as instalações e as soluções escultóricas ou intervenções no espaço. Assim, poderia se intuir depois dessa insistência em reproduzir uma forma dois, três, infinitas vezes, uma espécie de pulsão da libido pela qual a criação é traduzida em um mecanismo de possessão recorrente do objeto, quase com intensidade e fruição sexual. Uma experiência de dominação da forma e matéria que se treina mediante sua representação sucessiva. Relembrando as palavras de Walter Benjamin, diríamos que aqui a experiência artística se manifesta como um hábito expressado na apreensão e no aperfeiçoamento dessa técnica de apropriação do objeto.

Desconstrução. Um princípio que se pode observar de modo habitual na trajetória do coletivo Los Carpinteros é a desconstrução das formas tradicionais; o que parece um tipo de visão crítica da materialidade ou integridade do objeto. Operações como fragmentação (*Concreto roto*, 2006), estouro ou explosão (*Frío estudio del desastre*, 2005; *Show Room*, 2008), deformação (*Cuarteto*, 2011) se manifestam como processos desconstrutivos através dos quais se introduz um corpo de pensamento plural sobre a natureza do objeto, do tempo e o espaço como ca-

9 BENJAMIN, Walter. “Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes”. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989, p. 93-94. Embora não nos ocupemos aqui dessas obras especificamente, é necessário apontar que estas dinâmicas de repetição como argumento denotativo no discurso artístico do coletivo Los Carpinteros são fundamentais nos vídeos *Pellejo* (2013) e *Polaris* (2014), nos quais chegam a sustentar a própria estrutura do audiovisual.

tegorias que o atravessam, e o significado social de determinadas estruturas materiais construídas pelo ser humano. Ou seja, que a precarização do sentido se desloca do próprio material interceptado para a rotina dos usos e costumes que foram adjudicados socialmente em um determinado contexto histórico.

Seja uma estante que se contrai ou expande como um músculo, um instrumento musical que se derrete, um móvel que engorda e experimenta funções metabólicas, ou quando o *parquet* de madeira desenvolve formas de vida parasitárias que se diluem ou condensam; em quaisquer desses casos, a matéria se torna um objeto animado, filtrado por uma retórica vital, quase orgânica. Essas formações pelas quais os materiais parecem adquirir mobilidade, respirar e transformar-se biologicamente eram advertidas desde os volumes brandos da instalação *Fluido* (2003). Esta tropologização das matérias-primas – como alumínio, madeira, plástico – em objetos animados talvez não possa se separar de certa crítica à deificação dos objetos na sociedade de consumo. Mas, de forma ambivalente, tais modulações dos objetos também puderam aludir a outro tipo de crítica em torno da ideia de funcionalismo e produtivismo, ao utilitarismo social preconizado pelo Construtivismo soviético e sua influência nas ideias sobre a função da arte nas primeiras décadas após o triunfo da revolução cubana, assim como na própria formação artística de Los Carpinteros dentro do sistema de ensino na ilha. “...a construção é um processo racional e instrumental com condições sociais, materiais e tecnológicas historicamente específicas. A “racionalização objetiva do trabalho artístico” que isso implicava [...] significava [...] integrar o trabalho artístico à totalidade do trabalho social do qual surgia seu princípio [...] como parte de uma prática coletiva de “construção social”. Este é o conceito central e reitor do Construtivismo: a construção social”.¹⁰

É factível seguir uma genealogia desta metodologia desconstrutiva através de um conjunto de peças em que não só os artistas demonstram a habilidade no tratamento dramático do espaço expositivo, mas sim o domínio do tempo e da ação como acontecimentos estéticos. Assim é o caso de propostas como *150 People* (Art Basel, 2012), uma instalação na qual 150 trajes que repousam sobre os bancos de uma capela foram abandonados pelos corpos, como se se tratasse de uma fuga coletiva da missa, do abandono do sacramento ou uma irônica transubstanciação. A *Conga irreversible* na XI Bienal de Havana (2012),

essa sorte de inversão carnavalesca, de representação de um mundo ao revés ou rito funerário, defesa de um luto nostálgico, um velório que não termina. A *Sala de juntas* na ARCO 2011, uma onda expansiva que faz explodir os objetos de um quarto, fazendo com que voem pelos ares, fragmentando-se, ficando suspensos em um caos de forma e matéria: representação de um milésimo de segundo que reconstrói uma cena impossível de captar a olho nu, modelado de uma arquitetura visual do tempo; algo que os artistas já haviam explorado no ambiente de *Show Room* (2008). Ou essa série de obras de anos recentes em que diferentes objetos e instrumentos musicais se derretem com o calor do trópico, ou quando uma lâmpada é consumida por sua própria energia térmica.

Essa performance da matéria quebrada, “derretida”, fragmentada, aponta para uma preocupação dos artistas por inscrever esses objetos apropriados em uma gramática histórica. Se a linguagem da instalação e a intervenção no espaço se transformaram na tradução contemporânea da expansão sintática do escultórico, talvez estas operações de sentido que se sobrepoem com a ação de deformar o objeto introduzam o problema do tempo. Algo que é particularmente importante naquelas soluções em que o ambiente composto pelos diferentes elementos da instalação se torna um contexto transitável, penetrável, predisposto a uma imersão sensorial por parte do espectador, que deve habitar temporalmente uma paisagem física cotada. É aí onde o espaço se objetiva e o público adquire consciência sobre a vivência ou a experiência da obra de arte como um cronotopo. Então a instalação – neste caso o próprio espaço, enquanto objeto – torna-se visível como forma estética, obtém densidade e presença em sua acepção metafísica.

As anteriores são algumas das características essenciais do espectro metodológico com que Los Carpinteros desarticulam a cadeia de significantes que rodeia os objetos que povoam seu imaginário estético. Indiscutivelmente, muitas dessas intervenções na superfície dos materiais e as morfologias das esculturas se encontram inscritas em um código linguístico através do qual os artistas jogam para distorcer e deslocar o conteúdo semiótico das imagens. Não em vão seus procedimentos de construção de sentido recorrem a figuras retóricas e tropos que texturizam a condição simbólica e ambígua dos artefatos visuais, e que deslocam para a própria estrutura formal os significados textualizados e verbalizados do objeto, em uma clara paquera com a dimensão analítica da arte conceitual, o selo lúdico do pop e a representação

10 OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Múrcia: CENDEAC, 2010, p. 176. Aspas do autor.

Analyzing first, then Evaluating and (De)constructing: Critical Articulations of the Poetics of an Object.

Suset Sánchez

- Sir, we've lost everything to the game
- Everything?
-Yes, except for one thing
- What?
- The desire to play again.

LOS CARPINTEROS
MARQUILLA CIGARRERA CUBANA
(1994)

The ambiguity of contemporary artistic expressions is evident, which therefore makes it difficult to know whether they consist of forms of semiotic resistance, poses of ingenuous revolutionary decline, or cynical gestures embedded in the dramatization that has replaced any strategy of criticism.

FERNANDO CASTRO FLÓREZ
ESCARAMUZAS: EL ARTE EN EL TIEMPO DE LA DEMOLICIÓN.
(2003)

On a 1996 watercolor by Los Carpinteros, we can see the following text: "this is intended to be a wall project, where few objects will be added to what we will create". Right above the caption, we can see the outline contour of a figure which suggests that of a construction worker mostly because of the helmet-shape that covers the head. One of his ears acts as a pencil holder, and a compass replaces the space where the human eye would normally be represented in a schematic portrait. The outline of what appears to be a hammer completes the image. These three instruments are perhaps the elements that will define the methodology adopted by the group throughout its career, defining the order of sensory operations that allowed them to question tangible reality, the world of visible and commensurable objects.

Hence, it seems too risky to drift away from imagination and turn the symbolic meaning of such essay into fiction and then wonder if it carries any enigmatic or mysterious poetic statement, hoping to provide these "shape makers" with admission requirements to some kind of fraternity, where the value of the

de determinados conceitos no consciente coletivo nacional cubano. É nessa lógica em que a arquitetura doméstica, por exemplo, se transforma em um labirinto d'água, em uma piscina que parece declarar a impossibilidade de se flutuar sobre ela; onde os sobreviventes, os cidadãos tornados nadadores, devem treinar diariamente antes de escapar para águas maiores. Transferência similar ocorre quando a cartografia dos bairros de Havana é levada na sola de um chinelo, e em um simples silogismo o objeto torna explícita sua conotação para "chancletear"¹¹ – a gíria cubana para "gastar sola de sapato", ou caminhar pela cidade.

A poética do objetual na obra do coletivo Los Carpinteros talvez termine possuída pelo jogo cíclico de intervenções que discorrem entre a textualidade cotidiana e clara da realidade popular e a ortodoxia do meio escultórico, em sua contínua exploração de formas e materiais que consigam explicar a sensibilidade de um olhar que transfigura em presença estética as tecnologias de produção contemporâneas e a prática instalativa associada à apropriação dos objetos da realidade social. Como seus próprios referentes, é possível que este pentagrama em que o escultórico se representa, distribui e acomoda em plurais construções visuais esteja experimentando uma transição que se torne em breve uma nova economia política do objeto, o artefato cultural ou a imagem. Desde as prístinas evocações artesanais e pré-autônomas do ofício da marcenaria, passando pela forma industrializada e a fatura fabril, até a construção arquitetônica do espaço a grande escala como instalação social, Los Carpinteros insistem em nos mostrar um alfabeto no qual o objeto e a visualização são apreendidos em um laboratório formal, entre ensaio e erro, com o inesgotável hábito que fez da criação um jogo que se repete.

¹¹ Trata-se de um verbo derivado de "chancletas", chinelos no espanhol cubano. A palavra tem conotação referente ao som produzido pelo atrito do calçado com o chão, ao se andar depressa e bater perna nas ruas de Havana. [N.T.]

collective nature of their work resides or hides. However, the fact is that it is difficult to ignore the suggestive metaphor presented by this watercolor. The compass, an object often eloquent in the modern, rational, and philosophical symbolism of Freemasonry, reinforces the tropological interpretation of the visual process. In fact, the image of the compass is associated to a complex series of allegories seen in various Masonic representations, including speeches on ethics, morality, creativity, intellectual activity, etc. According to Diccionario Akal de Francmasonería, “this apparatus symbolizes order and the fair appreciation for anything that has inspired the work undertaken”¹. The symbol semiosis carries a mythical speech in which ideas, such as “proportional traces” or “action over matter”, are proposed. The intrinsic meaning of the work proves that “matter has not been completely overwhelmed by the spirit”, which refers to the level of acquired knowledge by the subject, even though the compass angle has been set at 45 degrees.

Interestingly enough, the anagram that combined the initials of the three members of the group: Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez, and Alexandre Arrechea², plays with the codes hidden behind Masonic signatures. The three letters (“MDA”) were intended to be an ex libris or trademark, added to their work as an assertion of collective authorship, a stamp that could also evoke the tradition of the trade of carpentry upheld in their early works. Just those three capital letters were the credentials used by the artists who were known under the heteronym Los Carpinteros, in the mid-nineties, in a historical context, in which contemporary Cuban art was completely imbued with the experimentation of postmodernist codes and intertextual operations based on the French post-structuralism movement. In fact, this work which has been the digressional theme so far, only came into light two years after the artists graduated from the Instituto Superior de Arte (ISA), where they presented their final paper, in 1994.

The presentation of the final paper [...] of the artists [...] known as Los Carpinteros consisted of completing – supposedly upon request – a series of artworks intended to decorate the home of a fictitious Cuban American collector.

Surprisingly, the discussion of the paper [...] began by reading a letter from Miami sent by the controversial patron. Most of the audience attending the presentation was convinced the document was indeed authentic [...].

The way the artists defended the project was not less interesting: “... We’ve made creation into a game, and for such classic temptation – inherent to this environment, we have only one answer: our work style, which transforms problems in the artistic process into mere amusement by using intuitive energy to generate our ideas. That’s why we believe the game is lost at first, and we have no idea when it will end [...] What appeals to us in fact is the game itself, no matter how risky and unstable it is. In any case, if it ends eventually, another one begins. The death of the game is not bad. It would be much worse to lose the will to play!”³

During this exercise which concluded the artist’s formative years at the Cuban academy, some of the factors which would permeate the aesthetic proposal of Los Carpinteros over three decades are apparent; namely, the simulation of the artistic demonstration, the consciousness of its fictional, scriptural or constructive condition; the indefectible presence of the market as a regulator of creative values, and the assumption of specific rules applicable to art as a system regulated by historicist schemes impossible to elude, which enables the insertion of an ironic game intended to competently counteract the characteristic of the field. Adopting a cynical strategy against the demand for work as an object simply mediated by the fetishism of the goods has been a collective effort and the group’s core tactic that defines how their artwork is revealed to the public.

It is possible to say that, as seen on Marquilla Cigarrera Cubana (1994), an exegesis of the constructive procedures and working methodologies widely explored by Los Carpinteros could be observed. “Sir, we’ve lost everything to the game” is transformed into an interpellation where the dialogic subject becomes ambiguous and ubiquitous. Who is this “Sir”? A god, an art dealer, a member of the audience, an Art Institution, the History of Art as means to describe the great Western history? And what is the meaning of this irreparable loss? Once again, this statement lies upon specific historical coordinates in which the Cuban intellectual thought and the theoretical and artistic production found themselves immersed in readings of local postmodern and poststructuralist texts. Their in-

3 VALDÉS FIGUEROA, Eugenio. “El arte de la negociación y el espacio del juego. El coito interrupto del Arte Cubano Contemporáneo”, in Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995, pp. 95-96. Reference citations are covered in: “Oposición y defensa de la tesis de Los Carpinteros”. Published in the magazine Loquevenga, La Habana, year 2, n. 1, 1995, p. 19.

1 DAZA, Juan Carlos, Diccionario Akal de Francmasonería, Madrid, Akal, 1997, p. 94.

2 Alexandre Arrechea leaves the group in 2003 to launch his solo work.

terpretation translated the landscape of the insular knowledge applied to the analysis of art, such as that of the “return to the craft”⁴, while attempting to use neo-avant-garde languages that prevailed in national artistic practices during the eighties. It is a revival period logically applicable to the combination of woodcrafts and the pictorial tradition that prevailed in the first years of the Los Carpinteros’ work, or in postulates such as the “death of the author”; the tendency to appropriation, quotation, and intertextuality; the denial of modern values such as originality, novelty, etc., which can be found in the trio’s early discourse. At the same time, it becomes necessary to evoke “the desire to play again.” Arrechea, Castillo, and Rodríguez strongly advocated the assumption of the game processes as means of interaction with the reality of the field in which they worked.

Hence, actions such as combination, repetition, variation, trial and error, rationalization, optimization, choice, sum or grouping, seem to determine the playful grammar Los Carpinteros use to accommodate a wide range of imaginary objects, either by modifying them, by reproducing them mimetically, or by reformulating them through distorted representations capable of releasing these things from functional language, and providing us with new images that stimulate the symbolic content of the resulting forms. The game intends to emphasize the paradox in the artifact and to misplace the spectrum of references that determine its purpose and introduce it to a capitalist work and production logic. Obviously, it is a form of worship and possession of the object that mimics the intention proposed by pop art. “... Pop art also turned what we all know into art: objects and icons of a common cultural experience, a common repertoire of the collective mind in the present moment of history. [...] Pop art celebrated the most common things available to the most common lives [...]. And such transformation allowed those objects to achieve a transcendental atmosphere...”.⁵

This is when a transition in the poetics of Los Carpinteros is noticed, as the constructive and artisanal quality of their ini-

tial proposal gradually loses the intimate scent of something handmade to give way to a sophisticated industrial texture that delights itself in the serial iconography of the object of consumption and in the final touches that erase the traces of the techné. At the same time, the objects themselves, through their inevitable presence and significant quality, are transformed into rarefied scripts, in gentle symbols that allow their pristine associations to flourish excessively in order to connote emptiness, the aridity of their respective morphologies, the sterility of any productive pretension that reaches beyond their obvious aestheticism, and their nature as cultural artifacts, created only to please contemplation and fetishism.

The object is replaced during reminiscence, a museum-like phantasmagoria that consists of the distant memory of a life integrated to the real world, to the everyday space of the domestic universe. Its surface has been refined, improved and polished until all its impurities have been cleared away from any solution connected to what is useful and usable. Its sculptural and positional qualities, as well as its status of image, have been re-dimensioned.

We could consider the genre of installation, an artistic form of expression widely used nowadays, as a subverted Rococo because of its relevance. As proposed by the Rococo, it does not emerge from the technique nor from the architectural language, but from a fast determination of a desire and how it is applied to spaces (usually indoors). The audience is usually placed opposite to a space (often pervasively, ironically, or nostalgically) derived from the domestic decoration focused on the detailed treatment of objects and their details. “As the Rococo movement proposes, the installation is genuinely an indoor art form, which is generally defined as a reconstructive art form capable of modifying the internal structure of places by either reducing or enlarging the dimensions of a room and its components, greatly highlighting contextual elements (furniture, personal objects, ornaments, transitional places, limits, openings, project propositions, voids, or any other details) “.

[...] The rarefied art territory occasionally provides intimacy through objects associated with daily life, as a way of reformulating realism. Undoubtedly, the current situation is only understood according to the archeolo-

4 “The idea of [...] some consensus, strengthened in recent years, on the “return to the craft” and “restoration of the aesthetic paradigm” through a return to the autonomy of art, and the implications of a careful manufacturing of the work as symptoms that reorganize and define the field of artistry in the present...” See: MONTES DE OCA, Dannys, *El Oficio del Arte*, La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1995. Available at: <https://dannysmontesdeoca.wordpress.com/inicio/acerca-de-mis-proyectos-curatoriales-i/>. Accessed on: May 2016.

5 DANTO, P. Arthur C. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 154.

gy of the modern object, in which the objet-trouvé (the poetry of the frustrated ones) or ready-made (the optics of indifference) gave way to the phenomenology of basic minimalism or the aestheticization of what is trivial, as proposed by the so-called appropriationism.⁶

Throughout their journey, Los Carpinteros have traced an apparent search for the “pure” object, not contaminated by the weight and the demands imposed by “reality”, increasingly distancing themselves from their origins, especially from La casa nacional (1990), a milestone in their career, and the first essay of the project called Desde una pragmática pedagógica by their former professor, René Francisco Rodríguez. The purpose of that assignment was to submit the artists to social responsibilities, so they would partake in the relational dynamics of the daily life of a specific community, and become the vehicles of their desires, building objects upon request. This context determined carpentry as the language and the central medium to be used by these creators.

A Vocabulary of Objects

We have discussed a number of operations often perceived in the work of Los Carpinteros, which proceed from the epistemic grammar of the game. Such articulations will directly influence the syntax of several aesthetic artifacts created by the group, resulting in a vocabulary that defines some of the recurring discursive concerns. Thereafter, we will try to enumerate and analyze some of the elaborations present in the observation, measurement, deconstruction, and construction processes, which enable visual forms to acquire identity within the artwork of the duo, currently formed by Marco Castillo and Dagoberto Rodríguez.

Modular. Since the birth of the group’s work, one of the constants that has been kept in the pieces of wood and in the use of other materials is the modular nature of their artistic solutions, which refer to elements such as rhythm and repetition seen in the internal structure of their work. In many cases, this seriality seen in the constructive formulation has acquired the characterization of drawers or big boxes, as seen in the wooden sculptures known as Edificio cuchillo (2003), Granada de mano (2004), Panera (2004), or in the interpretation of different modern architectural models such as Downtown (2002-2003). Perhaps, it

consists of a premature project such as Nuevo archivo para la reorganización de la agricultura y los campos de Cuba (1997), which suggests the tension between the sculptural image and the recollection of furniture. Once again, it is inevitable to think of the influence of poststructuralist theories that review and deconstruct speeches on western knowledge production; the metaphor of representative spaces and the gathering of knowledge extend beyond the genealogy that includes the cabinet of curiosities, or Wunderkammer. Something able to confirm the variation of paradigmatic forms in the institutional representation of the powers of the set of epistemological vigilance and biopolitical punishment of the modern/colonial system, such as libraries or prisons, seen in the work of Los Carpinteros. Much of it is perceived abundantly in a series of panoptic architectures proposed by the creators, such as their Reading room series (Sala de Lectura Baguette – Prototipo, 2013; Sala de Lectura Coppelia – Prototipo, 2013; Sala de Lectura Octogonal – Prototipo, 2013); or the emphatic presence of the prison as an image in the constructive repertoire they have created: Rediseño de cárcel con comedor central (2007), Transformación de comedor del Presidio Modelo en gavetero (2007). Occasionally, the transposition that takes place in the formalization of objects refer to the simple linguistic or operational games used in popular Cuban slangs and colloquial language. The word “guardar” (keep) for instance, establishes the similarity between prison and drawer.

On the other hand, the serialization of modular forms extends itself beyond the internal organization of the sculpture, becoming the axis that organizes the replica of elements seen in many of the installations created by the duo. The space inside the installation is then described as a mirror game of objects, duplicates of one another, often surprisingly numerous, which will consist of the environment in which the viewer is immersed. An example that illustrates this scenario might be the work El barrio (2007). This standardization of the object and its consequent space accumulation, perhaps makes us more aware of the industrial pragmatism followed by the Fordism; as well as of how the anthropological place inhabited by the contemporary subject really is; that is, as an overexposure of delocalized products that lack a cultural label or a local identity mark – or it has been converted into a mere tourist souvenir, submitted to a global export-import logic. Something that was undoubtedly expressed in the powerful metaphor Ciudad transportable (2000), an installation that highlights some of the indicators of this situation, which Freder-

6 CASTRO FLÓREZ, Fernando, Escaramuzas: El arte en el tiempo de la demolición, Murcia, CENDEAC, 2003, pp. 45-46. Italics added by the author. Referenced quote: Alberto Ruiz de Samaniego: “Especies de espacios” in ABC Cultural, Madrid, August 5th, 2000, p. 20.

ic Jameson called “cultural logic of late capitalism”⁷. Namely, the integration between aesthetic production and overall production of consumer goods, the proliferation of aesthetic populism, the ontological transformation of objects into goods, the rupture of the chain of meanings, whereby objects acquire an over-projection of their materiality⁸. Or nomadism, expressed both in transnational geopolitical distribution of industry and services, and the displacement of subaltern subjects that make up for the workforce in the postindustrial capitalist system.

Repetition. Prisons, watchtowers, and lighthouses, for instance, consist of architectural typologies that are continuously repeated in Los Carpinteros’ work. At the same time, they are morphologies that the group multiplies within its installations, converting the space into an obsessive landscape that calls upon surveillance technology, as proposed by Torres de vigía (2002) and Mundo de faros (2003). Furthermore, the meaningful repetitive gesture seems to define their work as a political speech on the collectivization of the Cuban revolutionary social project. El Gran Picnic (2008), Nueve tambores cuadrados (2011), Gran marcha hacia la izquierda (2006), and Piscina llena (2004) represent a series of uniform, similar and ordered objects that have nullified any hint of subjectivity within their antiseptic perfection. Any of those images where objects of affected egalitarianism multiply may resemble a locker room or the parking lot of a factory that runs in a socialist economy, a classroom where all the desks and uniforms are similar as an attempt to deprive the subject from any symbol that could suggest individual identity. Some of these objects of consumption represent an ironic message to the ideological context, as they seem to establish comparisons between the indoctrination of militants and consumers and the same dynamics of massification.

The strategy of repetition brings us back to the playful meaning as a declaration of intent granted to the poetics of Castillo and Rodríguez:

... the great law that, above all rules and isolated rhythms,
reigns over the entire gaming world: the law of repetition.
We know that, to children, this represents the soul of the

7 See JAMESON, Frederic, “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, in Casa de las Américas, La Habana, Casa delas Américas, n° 155-156, March-June, 1986, p. 141-173.

8 We will resume the analysis of this character, such as the breaking of the chain of meanings, which provides a particular performativity to the ontological status of objects seen in the Los Carpinteros installations, as one of the most eloquent terms of this particular aesthetic vocabulary.

game; nothing makes them happier than “to do it again”. [...] In fact, every profound experience insatiably seeks repetition and return until the very end. It seeks the restoration of the original situation just as it was before. “Everything could be done perfectly, if it could be done twice”; children behave according to this Goethean verse. But for them, twice is not enough. They want it repeatedly, a hundred, a thousand times. This is not only a way to redraft the experience [...] against dullness, mischievous provocation, parody, but also a way to enjoy over and over again, and in the most intense way, triumphs and victories. [...] Children [...] recreate/start again. The essence of playing is not “to pretend that...” but “to do it over and over again”, the transformation of the most exciting experience into a habit.⁹

Perhaps this explains the redundancy of types and arguments proposed by the duet, in addition to placing the value of watercolor as a medium beyond the initial intent of the sketches destined to installations and sculptural solutions, or space interventions. Insisting on reproducing a form twice, three times, or countless times, suggests some kind of libido manifestation through which the creative process is translated into a mechanism of repetitive possession of the object, an experience that can be compared to sexual intensity and enjoyment – an experience of complete domination over form and matter, achieved through successive representation. As per the words of Walter Benjamin, the artistic experience manifests itself in this case as a habit expressed in the comprehension and improvement of the technique of object appropriation.

Deconstruction. The deconstruction of traditional forms is a principle that is normally seen throughout Los Carpinteros’ artistic career, which resembles some kind of critical view of materiality, or the integrity of the object. Techniques such as fragmentation (Concreto roto, 2006), blast or explosion (Frio estudio del desastre, 2005; Show Room, 2008), and deformation (Cuarteto, 2011) manifest themselves as deconstructive processes through which a body of plural thinking is imposed upon the nature of the object, time, and space, as elements able to trespass it, in addition to the social meaning of certain material structures built by human beings. The scarcity

9 BENJAMIN, Walter. “Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes”, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989, pp. 93-94. Although we do not expand on these works in particular, it is necessary to note that these dynamics of repetition as denotative argument in the artistic speech of Los Carpinteros are essential in the videos Pellejo (2013) and Polaris (2014), which support the audiovisual structure itself.

of senses moves from the modified material towards a routine of usages and habits that have been socially acknowledged in a historical context.

Whether it is a shelf that shrinks or expands like a muscle, a musical instrument that melts, a piece of furniture that fattens and experiences metabolic functions, or when the wood parquet develops parasitic life forms that are diluted or condensed; in either case, matter becomes an animated object, filtered by a vital, almost organic rhetoric. These formations, which enable materials to acquire mobility, to breathe, and biologically transform themselves, were first noticed during the *Fluido* (2003) installation. This transformation of raw materials – such as aluminum, wood, plastic – in animated objects cannot prevent some level of criticism against the deification of objects in the consumer society. Ambivalently, such object modulations could also refer to another kind of criticism concerning the functionalism and productivism movements, the social utilitarianism advocated by the Russian Constructivism and its influence on the ideas on the role of art during the first decades following the triumph of the Cuban revolution, as well as regarding the importance of Los Carprintereros' artistic formation within the island's educational system. "... Construction is a rational and instrumental process with historically specific social, material, and technological conditions. The 'objective rationalization of the artistic work' involved [...] meant [...] to integrate the artistic work into the entire social work responsible for the rise of this principle [...] as part of a collective practice of 'social construction'. This is the main concept proposed by the Constructivism movement: social construction"¹⁰.

It is acceptable to follow the genealogy inherent to this deconstructive methodology through a set of pieces used by artists not only to demonstrate how well they deal with the dramatic treatment of the exhibition space, but also to control time and action as aesthetic occurrences. Such is the case of *150 People* (Art Basel, 2012), an installation where 150 suits rest on the benches of a chapel, supposedly left behind by the bodies, suggesting a collective attempt to avoid attending the religious mass, the abandonment of the sacrament or an ironic transubstantiation. *Conga irreversible*, featured during the XI Havana Biennial (2012), also suggests some sort of carnivalesque investment, a representation of an upside down world or mournful ritual, a vindication of a longed mourning, a funeral that never

ends. *Sala de juntas*, featured during ARCO 2011, consists of an immense wave that allows objects to pop out of a room, making them blow themselves, turning into fragments, chaotically falling to the ground – a representation that lasts a nanosecond, which reconstructs a scene impossible for the human eye to grasp at a glance, modeled after a visual architecture of time; something that the artists had previously explored in *Show Room* (2008). Or their recent series of works, where different objects and musical instruments melt in the heat of the tropics, or when a lamp is consumed by its own thermal energy.

This performativity of broken matter, "melted" and fragmented, exposes the artists' concern to include those objects in a historical grammar accordingly. If the language of the installation and intervention of the space has become the contemporary translation of the syntactic expansion of the sculptural, perhaps these sensorial elements, capable of overcoming the intention of deforming the object, may discuss time-related issues. This is particularly important in the solutions in which the environment consists of different elements of the installation, becoming a passable, penetrable, predisposed context that lays the groundwork for the sensory immersion of the viewer, who must temporarily inhabit a limited physical landscape. This is where the space is objective and the audience becomes aware of the experience of the artwork as a chronotope. The installation, in this case the space itself, as an object, becomes visible as an aesthetic form, gaining density and presence within its meta-physical meaning.

The previous paragraph describes some of the essential features of the methodological spectrum used by Los Carpinteros to dismantle the chain of meanings that surrounds the objects that populate their aesthetic imagination. Without a question, many of these interventions carried out on the surface of materials and morphologies of the sculptures are embedded in a linguistic code that artists often use to playfully distort and misplace the semiotic content of images. That explains the reason why their sensorial constructive procedures turn into rhetorical figures and tropes that texturize the symbolic and ambiguous status of visual artifacts. Formal structures move towards textualized and verbalized meanings of the object, through a clear flirtation with the analytical dimension of conceptual art, the playful stamp of pop art and the representation of certain concepts inherent to the Cuban collective consciousness. This logic transforms domestic architecture, for example, into a labyrinth of water, a pool where any attempt to float appears to be impossible; and where the survivors,

¹⁰ OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética*. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo, Murcia, CENDEAC, 2010, p. 176. Quoted by the author.

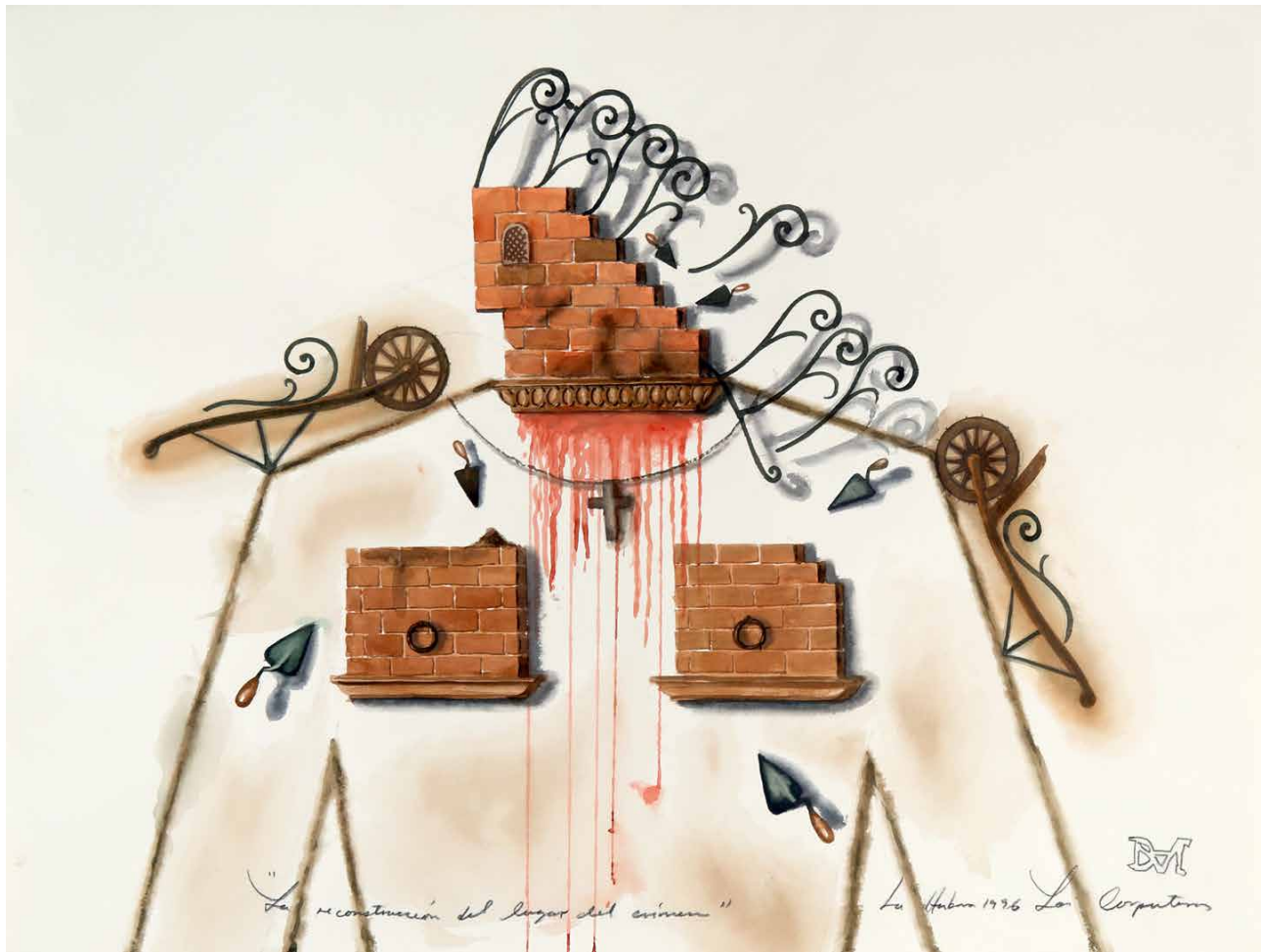
citizens turned into swimmers, are required to practice daily before escaping towards other waters. Similar transpositions take place when the cartography of Havana neighborhoods is brought to the sole of a sandal, and in a simple syllogism, the object makes explicit its connotation for “chancletear”¹¹, a colloquial Cuban expression that means to go sightseeing or to go for a walk.

The poetics of the object seen in the work of Los Carpinteros is perhaps possessed by the cyclical game of interventions played between the daily and plain textuality of the popular reality and the orthodoxy of the sculptural medium, during its continuous exploration of forms and materials able to explain the sensitivity of a visual experience that transfigures, due to the aesthetic presence, the contemporary production technologies and installation experimentations associated with the appropriation of objects that belong to social reality. It is possible that the pentagram that represents the sculpture, guided by its own references, distributed and allocated throughout plural visual constructions, is undergoing a transition that will result in a new political economy of the object, the cultural artifact, or the image. From their pristine and pre-autonomous evocations of woodcraft, passing through the industrialized and manufactured form, to the enlarged architectural construction of the space represented as social installations, Los Carpinteros insist that we continue to teach an alphabet that allows the object and visualization to be investigated in a formal laboratory, where trial and error mean the inexhaustible habit that has made game creation a never-ending artistic process.

¹¹ This is a verb derived from the word “chancletas”, flip-flops in Cuban Spanish. The word connotes the sound made from the friction of the sole against the ground when walking quickly in Havana. [N.T.]



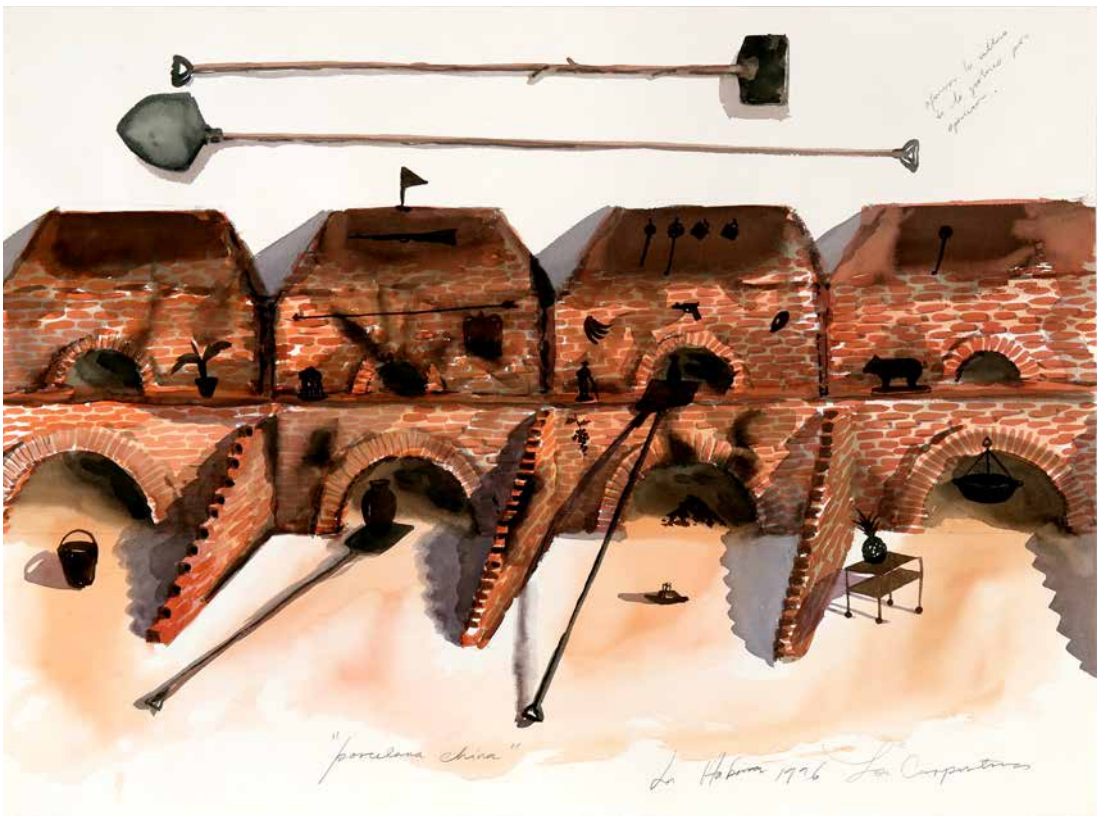
Sin título, 1996
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 61 x 92 cm
 Coleção Craig Robins,
 Miami Beach
Collection of Craig Robins,
Miami Beach
 © Los Carpinteros



La Reconstrucción del lugar del crimen, 1996
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 61 x 92 cm
 Coleção Craig Robins, Miami Beach
Collection of Craig Robins, Miami Beach
 © Los Carpinteros

Sin título, 1996
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 61 x 92 cm
 Coleção Craig Robins, Miami Beach
Collection of Craig Robins, Miami Beach
 © Los Carpinteros

Porcelana China, 1996
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 61 x 92 cm
 Coleção Craig Robins, Miami Beach
Collection of Craig Robins, Miami Beach
 © Los Carpinteros





Sin título, 1996
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 61 x 92 cm
 Coleção Craig Robins, Miami Beach
Collection of Craig Robins, Miami Beach
 © Los Carpinteros



For sale (o Se Vende Tierra de Cuba), 1996
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 25 x 76 cm
 Cortesia the Cisneros Fontanals Art Foundation com obras da
 coleção Ella Fontanals-Cisneros
*Courtesy of the Cisneros Fontanals Art Foundation with works
 from the Ella Fontanals-Cisneros Collection*
 © Los Carpinteros



Dos pesos, 1992
 Madeira entalhada e óleo sobre tela
Carved wood and oil on canvas
 64.5 x 186.5 x 9 cm
 Cortesia Museo Nacional de Bellas Artes,
 Havana
Courtesy of Museo Nacional de Bellas Artes,
Havana
 © Los Carpinteros

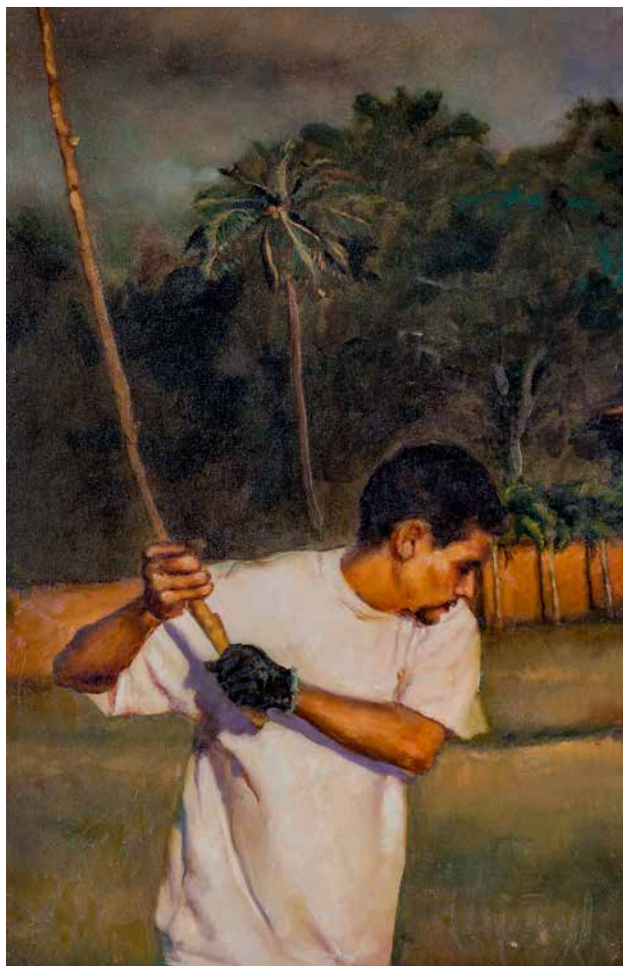
La nieve, 1994
 Madeira entalhada
Carved wood
 96 x 94 x 235 cm
 Cortesia Museo Nacional de Bellas Artes,
 Havana
Courtesy of Museo Nacional de Bellas Artes,
Havana
 © Los Carpinteros



Havana, anos 1990, Instituto Superior de Arte: a criatividade dos três jovens artistas que formariam o coletivo Los Carpinteros é desafiada pela urgência da arte e da vida, em um contexto de franca crise econômica. O professor René Francisco Rodríguez, como parte de seu projeto pedagógico, chama à colaboração entre os artistas e a

comunidade. Nesse foro criativo, são amplamente discutidas a função social do artista, a utilidade da arte, as motivações e referências das obras. Como resposta a esses exercícios do pensamento, surgem peças que ativam a qualidade artesanal da arte em relação aos objetos de uso cotidiano. São obras concebidas a partir da urgência do

canibalismo predatório e faminto com que jovens ávidos digeriam seu entorno e os conhecimentos ao seu alcance, abraçando fontes diversas. As madeiras preciosas achadas em casarões desabitados se integram às pinturas e vão configurando um objeto híbrido e vital, carregado de histórias.



Havana Country Club, 1994
 Madeira entalhada e óleo sobre tela
Carved wood and oil on canvas
 183 x 245 cm
 Coleção Berezdivin, San Juan, Porto Rico
Berezdivin Collection, San Juan, Puerto Rico
 © Los Carpinteros

"Havana Country Club" é uma peça que articula uma singular conversa com o passado histórico. A Universidade das Artes em Cuba ocupa hoje parte do espaço e instalações do que, anos atrás,

fora o seletto Country Club de Havana e seu imponente campo de golf. O significativo exercício de ressemantização pelo qual um dos mais reconhecidos emblemas da exclusão por parte da elite se torna

espaço de conhecimento é reeditado pelos artistas, que se autorretratam jogando golf. Não se trata de um processo simples de reconciliação com o passado, mas de relativização das distâncias entre dois modelos de vida e sociedade.



La Yunta, 1992
 Madeira, óleo sobre tela e corda
Wood, oil on canvas and rope
 62 x 110 x 11 cm
 Cortesia coleção Alicia Rodríguez Alvisa, Havana
Courtesy of Alicia Rodríguez Alvisa collection, Havana
 © Los Carpinteros



Alexandre Arrechea, Dagoberto Rodríguez

Para usted, 1991

Madeira (cedro), folhas de tabaco

Cedarwood, tobacco leaves

Edição Múltipla

Multiple edition

Cortesia coleção Alexandre Arrechea

Courtesy collection of Alexandre Arrechea

© Alexandre Arrechea y Dagoberto Rodríguez

Marquilla cigarrera cubana, 1993

Óleo sobre tela e madeira

Oil on canvas and wood

166.8 x 213.5 x 8 cm

Coleção Morris and Helen Belkin

Art Gallery, The University of British

Columbia, Vancouver, Canadá.

Adquirido com fundos da Morris and Helen

Belkin Art Gallery

Collection of the Morris and Helen Belkin

Art Gallery, The University of British

Columbia, Vancouver, Canada. Purchased

with funds from the Morris and Helen

Belkin Art Gallery Acquisitions Fund

© Los Carpinteros



"**Marquilla cigarrera cubana**" resgata a cultura visual associada à indústria do tabaco, historicamente mais irreverente e livre que a produção artística acadêmica. As caixas de charuto serviam de suporte a ilustrações de crônicas cotidianas, por vezes carregadas com um comentário social subversivo. Com base nessa tradição, Los Carpinteros

propõem uma cena surreal em que os artistas interagem com a história da arte de modo aleatório e dessacralizador. Em primeiro plano, Alexandre Arrechea, nú, com um charuto, impõe-se como protagonista, que chama a atenção sobre a exclusão da figura do negro na história da arte, pois o entorno em que aparece inserido é uma sala de

pintura histórica do Hermitage, onde outra figura, Dagoberto Rodríguez, também sem roupa, conversa com uma obra na parede. A obra destaca a vocação lúdica do coletivo de artistas, também na inscrição, que pode ser lida como *statement* artístico do grupo que, até hoje, não perde "a vontade de voltar a jogar".



— aves endêmicas

Dagoberto
1991

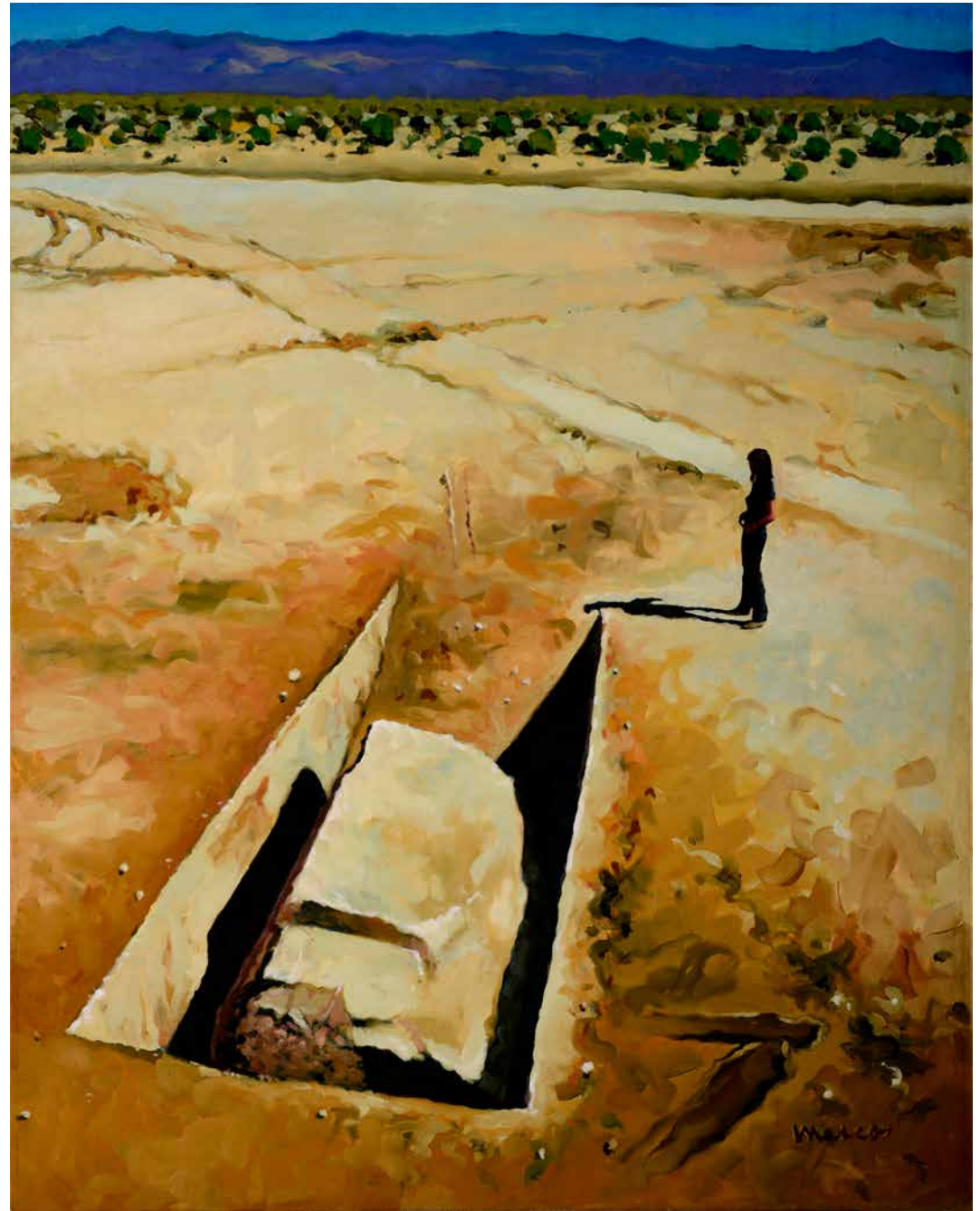
Alexandre Arrechea, Dagoberto Rodríguez
Aves endêmicas, 1991
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
28 x 19 cm
Cortesia coleção Alexandre Arrechea
Courtesy collection of Alexandre Arrechea
© Alexandre Arrechea y Dagoberto Rodríguez

Alexandre Arrechea, Dagoberto Rodríguez
Aves endêmicas, 1991
Madeira e óleo sobre tela
Wood and oil on canvas
23 x 25 x 66 cm / 60 x 23 x 23 cm
Cortesia coleção Alexandre Arrechea
Courtesy collection of Alexandre Arrechea
© Alexandre Arrechea y Dagoberto Rodríguez

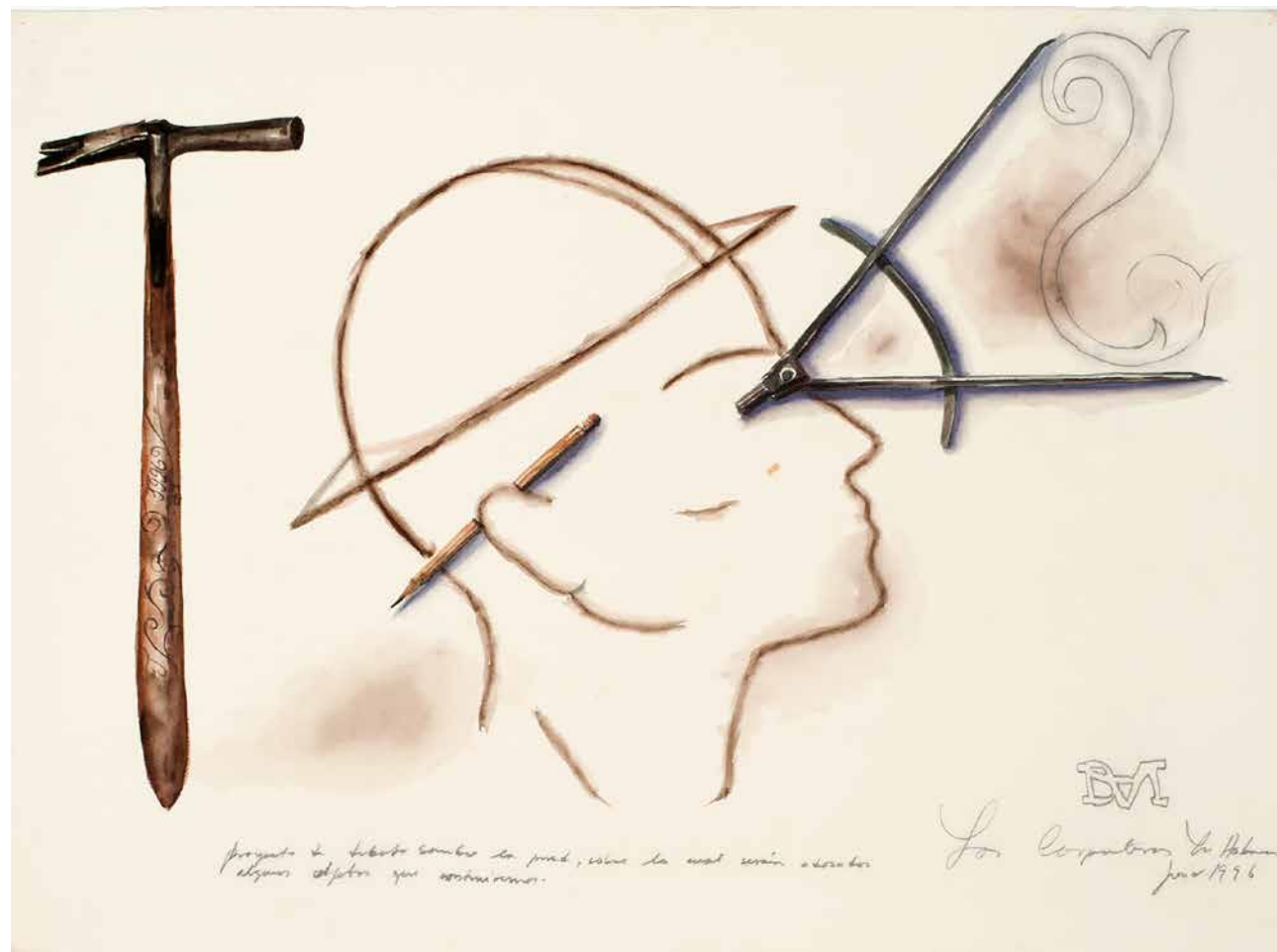




Marco Castillo
Goma vertida en Vancouver, 1991
 Óleo sobre tela
Oil on canvas
 145 x 146 cm
 Cortesia Museo Nacional de Bellas Artes, Havana
Courtesy of Museo Nacional de Bellas Artes, Havana
 © Marco Castillo

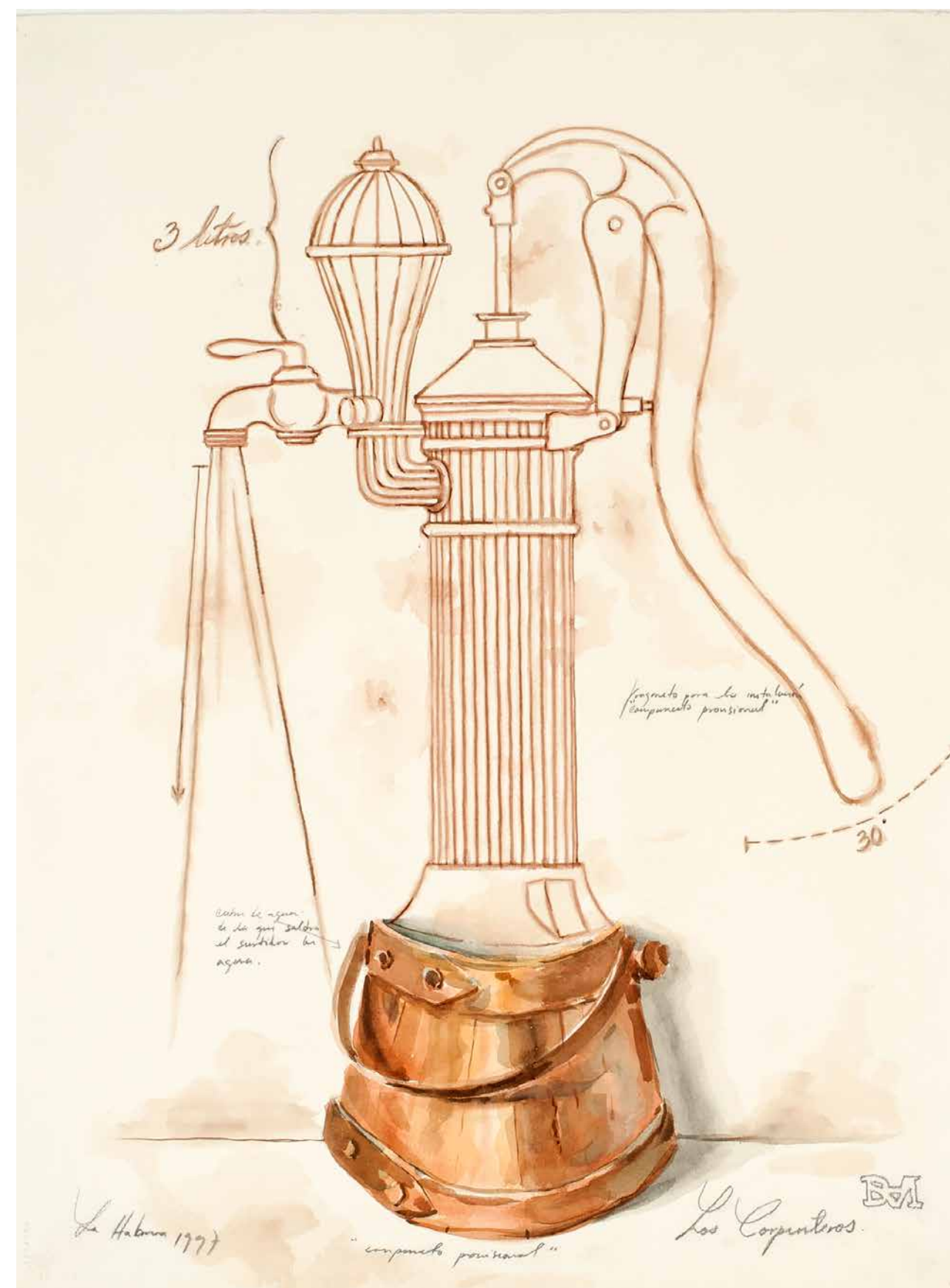


Marco Castillo
Desplazado-Reemplazado, 1991
 Óleo sobre tela
Oil on canvas
 146.5 x 116.5 cm
 © Marco Castillo

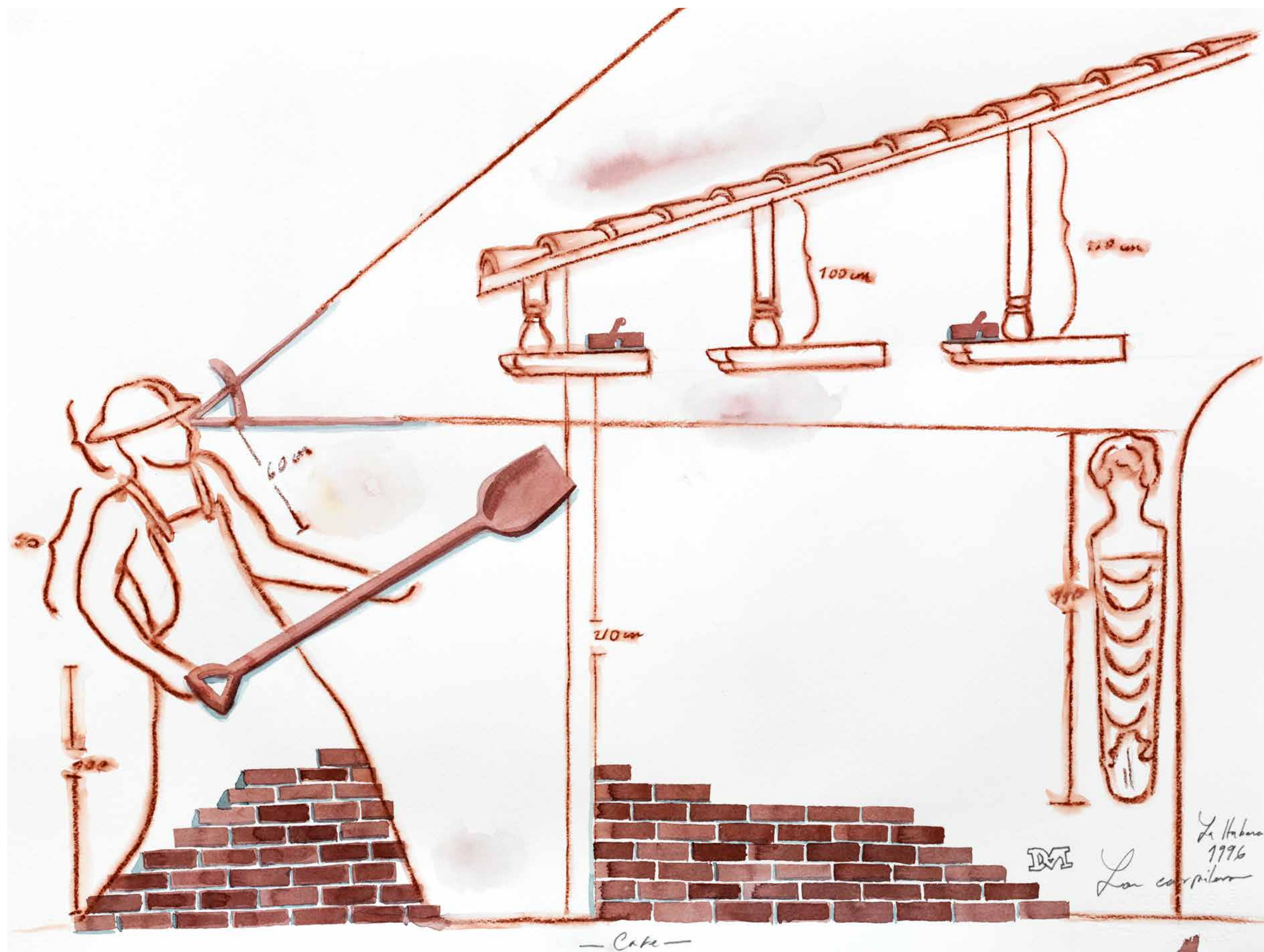


S/T (proyecto de trabajo sobre la pared sobre la cual serán adosados algunos objetos que construiremos), 1996
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
57 x 76 cm
© Los Carpinteros

Campamento provisional, 1997
Lápiz de aquarela e aquarela sobre papel
Watercolor pencil and watercolor on paper
76.5 x 56.5 cm
© Los Carpinteros



Café, 1995
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 76 x 57 cm
 Cortesia coleção Alexandre Arrechea
 Courtesy collection of Alexandre Arrechea
 © Los Carpinteros

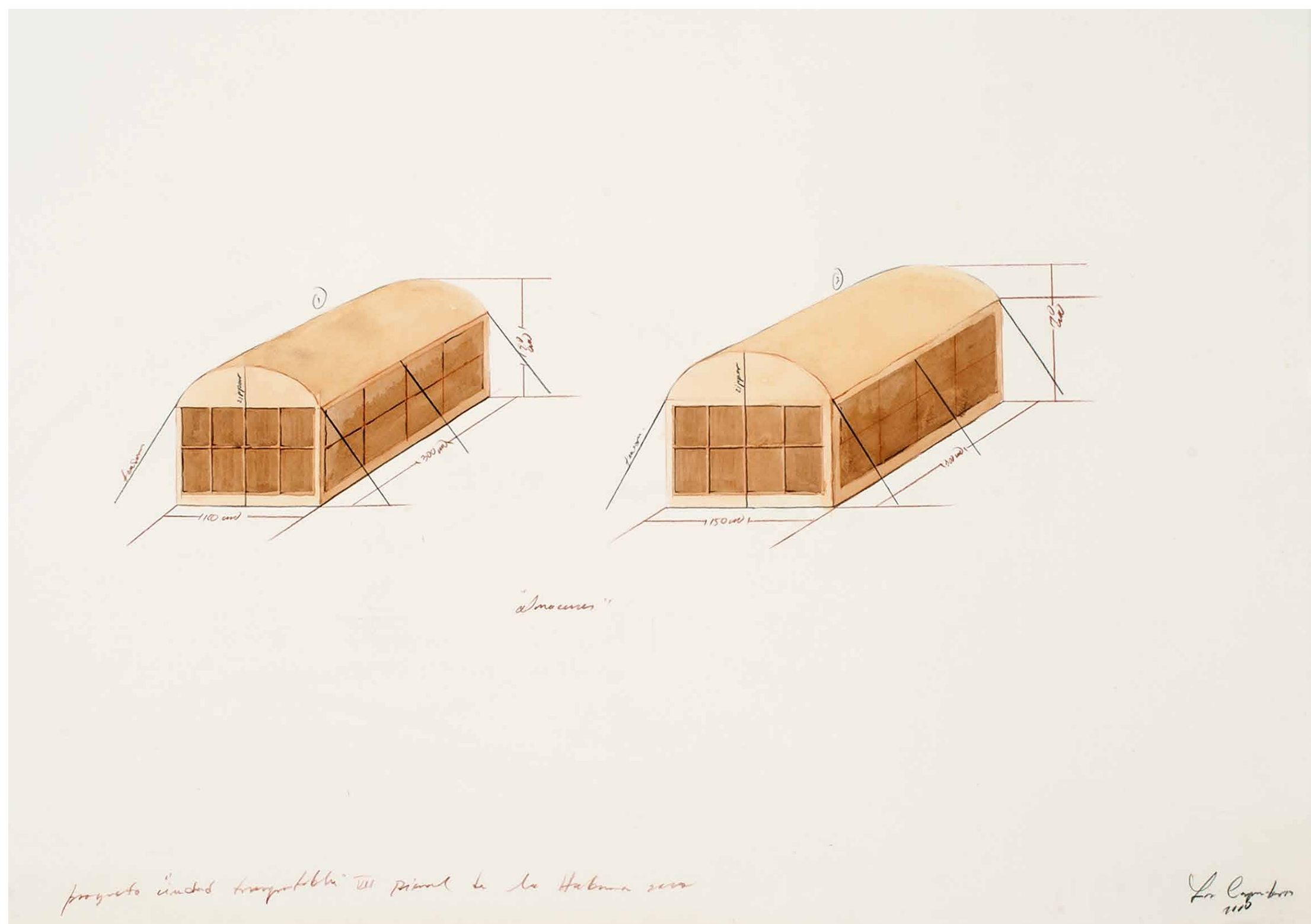




Capitolio, 2000
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
130 x 204 cm
© Los Carpinteros

Nuevo archivo para la reorganización de la agricultura y los campos de Cuba, 1997
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
70 x 100 cm
© Los Carpinteros





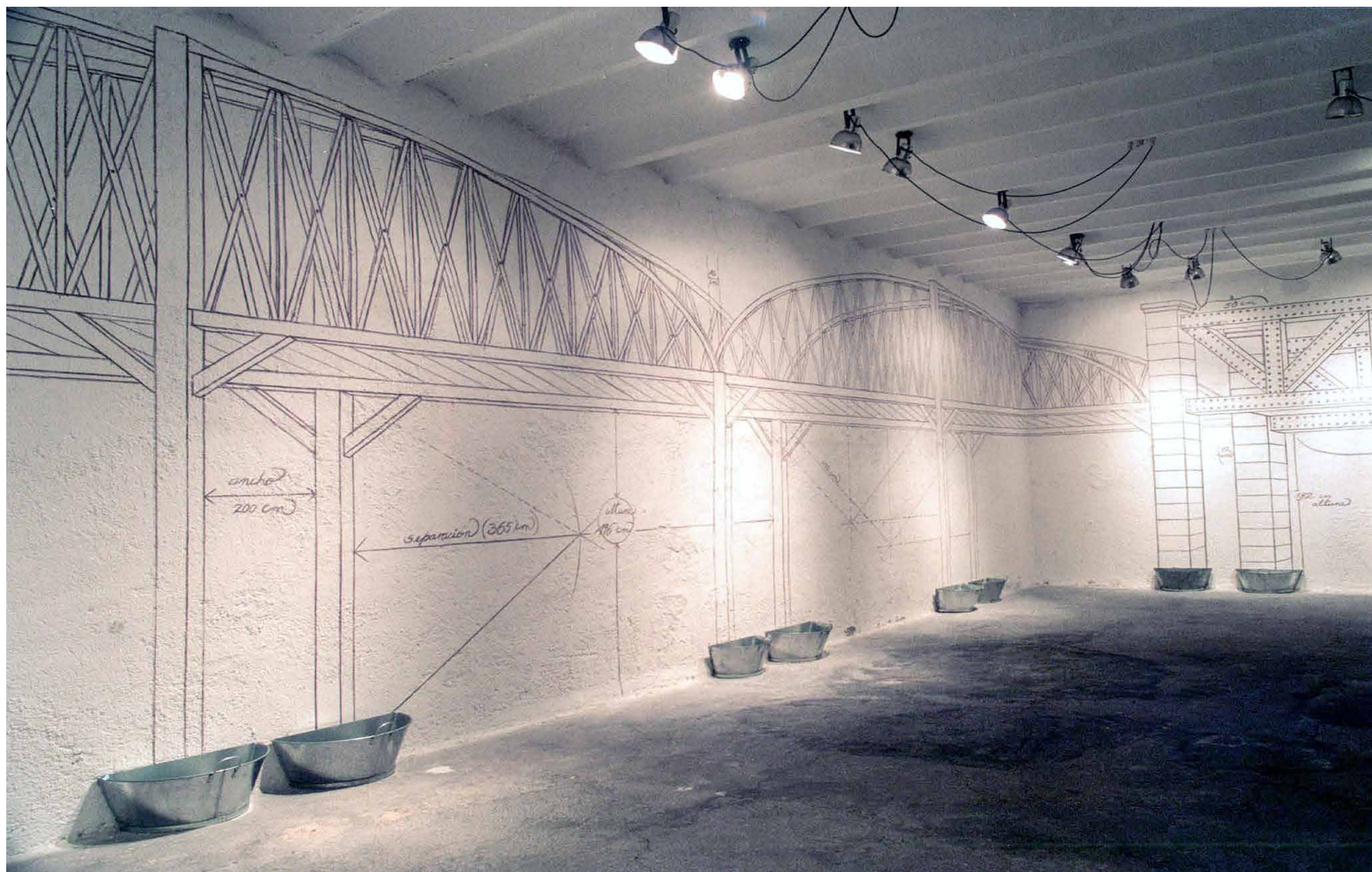
Almacenes (proyecto Ciudad Transportable), 2000

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

74.8 x 105.4 cm

© Los Carpinteros



**Construimos el puente para que
pase la gente / We Built the Bridge
for People to Cross, 1997**

Giz de cera e metal

Crayon and metal

300 x 1500 cm

© Los Carpinteros

Los Carpinteros e a desconstrução dos dispositivos

Luisa Duarte

Giorgio Agamben, filósofo italiano, afirmou certa vez que sua missão era ampliar e aprofundar a obra de Michel Foucault. A ideia de “dispositivo”, elaborada por Foucault em diferentes textos, é retomada por Agamben como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”¹. Assim, seriam dispositivos as fábricas, as escolas, as prisões, mas também canetas e celulares, e mesmo a própria linguagem. Os dispositivos ordenariam, então, a vida, desde os seus menores elementos, dando-lhe forma, limite, constância, previsibilidade. Ou seja, tornariam a vida mais presumível e, logo, controlável.

A obra de Los Carpinteros desde o começo dos anos 1990 até o presente momento vem se confirmando como um complexo programa poético cuja finalidade me parece ser, justamente, a de desarmar tais dispositivos. Desconstruir as máquinas do poder e do controle, nos fazer enxergar o seu funcionamento interno para, quem sabe, conseguirmos ao menos imaginar um futuro diverso.

Para edificar essa desconstrução dos dispositivos do poder, a dupla vale-se de ícones arquitetônicos, urbanos e de objetos do cotidiano. Se tais vetores têm presença tão forte é porque sintetizam alguns dos temas decisivos para a nossa experiência de mundo. São todos territórios que permitem a exploração de uma geografia simbólica pelo que trazem de manifestação emblemática das mudanças sofridas nos modos de vida nas sociedades contemporâneas.

Se o que identifica o contemporâneo é a falha, a incompletude, a fragmentação, como fazer disso um trunfo, e não um lamento? A obra do grupo cubano tem como leme uma sabedoria nada melancólica ou nostálgica e finda por enunciar uma aposta firme em um niilismo ativo. Entre um mundo que voci-

¹ AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. *O amigo & O que é um dispositivo?* Trad. Vinicius Nicastro. Chapecó: Argos Editora da UnoChapecó, 2015, p. 39.

fera diária e cinicamente que está tudo dominado e o voluntarismo naif que crê ser viável tudo mudar, existe um caminho do meio no qual habita uma resistência crítica. É nesse ponto sutil e necessário que se situa o trabalho de Los Carpinteros.

São inúmeras as estratégias poéticas visuais postas em jogo que desvelam esse programa poético/crítico. Uma delas, sem dúvida, é o questionamento sobre a funcionalidade de objetos de uso cotidiano e sobre a instrumentação ideológica da arquitetura. Críticos tanto ao sistema cubano quanto às ideologias liberais do capitalismo global, são inúmeros os trabalhos do grupo que, de alguma forma, colocam num mesmo patamar a lógica da repetição do regime socialista, que solapa as individualidades em favor de uma suposta igualdade, bem como a da engrenagem do consumo que produz em série e banaliza tanto objeto como homem, nos deixando à mercê das dinâmicas de massificação e do fetiche da mercadoria.

São vários os desenhos e esculturas do grupo que evocam uma repetição de um mesmo objeto de tal forma a flagrar sua desfuncionalidade – churrasqueiras, camas, postes de luz, facas, casas, instrumentos musicais, caixas de som, ternos etc. Nesse ponto, a obra de Los Carpinteros possui características do *thaumazein* grego, o espanto diante do mundo do qual nasce a filosofia. Assim, estamos diante de um trabalho que possui, ainda que de forma nada literal, um olhar ácido diante de uma atualidade marcada pela estandardização generalizada da experiência de mundo.

No contexto da obra de Los Carpinteros, a familiaridade desses entes que atravessam a nossa rotina entra em ruído, os significados imediatos das coisas que habitam a vida cotidiana são desviados, assumindo um novo papel que não se entrega na primeira visada, reivindicando que refaçamos os sentidos. Os materiais e objetos parecem entrar em um estranho processo de mutação, ganhando outro lugar e exigindo da percepção uma mudança de perspectiva diante daquilo que, pelo hábito, nos acostumamos demasiadamente a ver. Há aqui uma capacidade de síntese que parece ser efeito de uma vontade de verter de forma veloz pensamento em visualidade. Seus trabalhos surgem como uma mescla de racionalidade e absurdo, precisão formal e imaginação delirante.

Ao contrário de grande parcela da produção de arte contemporânea, há pouca narrativa na obra de Los Carpinteros, o que é dado o é na pura visualidade. Tal modo de proceder, que convo-

ca simultaneamente percepção e reflexão, e se entrega menos na prosa e mais na forma de breves poemas, corresponde-se com uma tradição da arte brasileira iniciada nos anos 1960, para a qual eloquência visual e rigor conceitual estão irmanados. Como bem apontou o crítico Paulo Herkenhoff, existe uma similitude entre os sintagmas poéticos do grupo cubano e os de nomes como Waltercio Caldas e Cildo Meireles.

Esse modo de fazer que caracteriza o grupo e forjou uma assinatura inconfundível tem como origem um contexto histórico específico que merece ser recordado. Fundado em 1992, Los Carpinteros completam 25 anos em 2017. Sabemos das transformações profundas ocorridas nos âmbitos sociopolítico e econômico neste último quarto de século. A queda dos blocos socialistas no fim dos anos 1980; o crescente esvaziamento do espaço público; a vitória do neoliberalismo; a extrema flexibilização do trabalho; o testemunho diário de que as leis do capital comandam as políticas de Estado, fazendo com que as esperanças nas forças macropolíticas sejam continuamente frustradas. Temos, ao fim e ao cabo, um cenário de desengano quanto às possibilidades de ação num contexto do macrofenômeno e de ceticismo quanto ao gesto de se projetar o futuro em médio e longo prazo.

Entretanto, essa paisagem não derivou em paralisia, cinismo ou nostalgia – respostas recorrentes a esse estado de coisas. Ao mesmo tempo que legou um presente desamparado, permeado por um tom de incerteza e impotência, esse estado de coisas revelou outro lado que os Carpinteros e outros artistas cubanos da mesma geração conhecem bem – na ausência de um futuro passível de ser planejado, calculado, liberto das limitações que os planos impõem, floresceu uma vivência mais livre e conectada ao mais próximo. Constatado que o presente é o nosso horizonte, faz-se dele um momento de construção das possibilidades no mundo.

Esse ato característico do grupo que retira da arte uma tarefa de projeção do futuro e instaura uma ancoragem mais sólida com o presente possui, de algum modo, na sua raiz, uma crítica ao projeto moderno, bem como promove uma abertura para novas possibilidades de se pensar a relação com o tempo, em uma discussão acerca dos sonhos e das frustrações modernas na atualidade.

Hoje, nossos gestos mais íntegros, verticais, parecem se desmanchar no ar, nossas palavras esperançosas têm, repetidamente, um contraponto cruel em uma época que faz o elogio

incessante da “eficácia”, da “competência”, da “agilidade”, retirando de ambos – gestos e palavras – sua vida e poder próprios, autônomos. Tudo opera para que nos adequemos ao que está aí, querendo nos fazer crer que qualquer desejo de transformação estrutural seja visto como sinônimo de ingenuidade. Facilmente podemos nos somar à legião de zumbis ventríloquos.

Como, em meio a isso, a arte pode nos apontar para alguma zona de autonomia? Como podemos habitar o presente, criar um futuro mais palpável, e assim escapar do tempo fadado à repetição, o tempo dos corredores dos shoppings, das feiras, das lojas – homogêneo, circular, serializado? O tempo do consumo é repetitivo na mesma medida em que os objetos que o cercam são eternos, porque são infinitamente substituíveis e eternos porque infinitamente descartáveis. A eternidade promovida pelos ciclos brevíssimos de compra é a suspensão do futuro; permanecemos na cíclica manutenção do presente, em um tempo que se pretende sem máculas nem rachaduras – evidentemente, sem passado. O teórico Boris Groys chama esse tempo de “tempo da mídia”. Como podemos opor outras temporalidades diversas dessa que impera e nos desidrata desde dentro? Los Carpinteros parecem responder a tais perguntas de maneira a desnaturalizar os signos que promovem o controle e perpetuam uma rede de poder, ou seja, desconstruindo os dispositivos.

O modo como o grupo começou a trabalhar em 1992, quando seus integrantes serviam de mão de obra para restaurar casas abandonadas ou que precisassem de reparos – daí o nome de “carpinteiros” –, evoca de maneira exemplar a passagem para o território da micropolítica, que se torna marca da produção dos anos 1990 e 2000. Tratava-se de construir outro porvir a partir de um contexto de abandono que os cercavam. Com o desenvolvimento da obra, os artistas deixam para trás esse modo direto de intervir na realidade e passam a edificar um corpo poético que não deixa de se relacionar com as tensões políticas do real, mas agora o faz de maneira distinta, valendo-se de recursos formais e poéticos.

Los Carpinteros traçaram, de maneira singular, uma estratégia diante desse novo estado de coisas que nascia no mesmo momento em que o grupo vinha ao mundo. Assim, a sua obra parece habitar um espaço que, ao dialogar com esse cenário político pós-1989, não cai em um discurso panfletário, tampouco num voluntarismo rebelde cujas consequências são, na

maioria das vezes, manifestações com ênfase no “dizer não”, na necessidade de atuar “contra”, que finda por revelar um tom mais reativo do que propositivo.

Para além deles, ocorre a instauração de um programa poético que, diante do poder instituído, instaura um poder instituinte, que modifica o quadro dado e, por consequência, o olhar daquele que se aproxima. No lugar do comportamento moderno que pregava fazer tábula rasa para construir o novo, entra em cena um pensamento que leva em conta o já existente, o universo ao redor, buscando se infiltrar de maneira sutil, poética e astuta nas estruturas já dadas e, com isso, instaurar novos sistemas dentro dessas mesmas estruturas, propondo pequenas subversões, ou seja, desmontando os dispositivos.

Uma obra recente do grupo e relacionada diretamente ao Brasil pode ter o poder de sintetizar algumas das ideias que atravessam esse texto e que forjam um modo de operar característico dos artistas. Em *Constrictora* (2015) vemos uma grande serpente com seu movimento sinuoso que, quando vista de longe, possui aparência pixelada, nas cores vermelha e preta. Somente quando chegamos perto da obra é que notamos que a mesma é feita de centenas de fragmentos que formam um todo. A partir da conjunção de *bottons* dos três principais partidos políticos do Brasil – PT, PMDB e PSDB –, forma-se o imenso ofídio.

Entre as dezenas de lugares que a serpente ocupa no imaginário mítico, em um deles está o do seu poder de hipnose. *Constrictora* parece estar movida por essa capacidade de nublificar a nossa visão, para na sequência reverter esse estado. Se na vida real o Brasil enfrenta uma grave crise política que leva a uma descrença generalizada nos partidos, todos de alguma maneira igualados em suas práticas permissivas com a corrupção, na esfera do artifício, que é a esfera da arte, Los Carpinteros sintetizam esse estado de coisas que nos acossa valendo-se de seus métodos característicos.

Estão aqui presentes o gesto da repetição, a apropriação de um objeto do cotidiano retirado de sua função usual e a reversão completa de sua significação primeira. O que na sua origem marcava um lugar de identidade com um partido agora encontra-se indiferenciado. Cada *botton* está lado a lado com o do seu opositor. Cai por terra a singularidade e edifica-se um mesmo corpo feito dos matizes de cada um. Ao final, todos revelam-se semelhantes, compactuando para a edificação de um mesmo sistema.

A serpente de Los Carpinteros, que em um primeiro momento turva a nossa capacidade de ver, ao fim e ao cabo desvela o mecanismo da cegueira para nos doar novas lentes, com as quais não estamos aptos a tomar partido algum, mas sim a enxergar de modo diverso aquilo que parecia familiar. No lugar da filiação a algum partido, a alguma visão de mundo estanque, cristalizada, os artistas escolhem um lugar distante das (falsas) certezas e próximo da dúvida constante.

Em toda sua obra, Los Carpinteros não cessam de promover subversões dessa natureza. Em tais procedimentos, encontra-se tecida uma resistência à massificação do olhar e do pensamento. Negar a função previamente catalogada vale não só para um *botton*, mas também para toda uma vida. A demonstração das chances dessa negação em favor de afirmações mais autênticas e críticas é um pouco do muito que fica do encontro com a obra de Los Carpinteros.

Los Carpinteros and the Deconstruction of the Apparatuses

Luisa Duarte

The Italian philosopher Giorgio Agamben once stated that his mission was to broaden and deepen Michel Foucault's work. Agamben retrieves the idea of an "apparatus", formulated by Foucault in different texts as "anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control or secure the gestures, behaviors, opinions and discourses of living beings".¹ Therefore, not only factories, schools and prisons would be apparatuses, but also pens, cell phones and even language itself. Apparatuses would organize life, even in its smallest details, giving it shape, limit, constancy and predictability, i.e. apparatuses would make life more presumable and, therefore, more controllable.

Since the beginning of the 1990s until nowadays, Los Carpintero's work has proven to be a complex poetic program, which in my opinion is aimed at disassembling those apparatuses. When we destroy the machines of power and control, we are able to see how they work internally to perhaps be able to imagine at least a different future.

The duo uses architectural and urban icons, as well as daily objects, to deconstruct the apparatuses of power. If these vectors have such a strong presence, it is because they summarize some of the decisive themes of our world experience. They are all territories that allow us to explore a symbolic geography because of their representative manifestation of changes in the modes of life of contemporary societies.

If flaw, incompleteness and fragmentation identify contemporary time, how can it be transformed into a triumph, and not a lament? The work of the Cuban group is guided by the wisdom that is in no way melancholic nor nostalgic and bets strongly on announcing an active nihilism. Between a world that daily and cynically vociferates that everything is dominated and the naïf voluntarism that believes that everything can change, there is the halfway point of critical resistance. It is at this subtle and necessary point that lies the work of Los Carpinteros.

¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: _____. *O amigo & O que é um dispositivo?* Trad. Vinicius Nicastro. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2015, p. 39.

Various poetic visual strategies unveil this poetic/crucial program. One of them is undoubtedly the questioning of the functionality of objects of daily use and of the ideological instrumentation of architecture. Various works of the group criticize the Cuban system as well as the liberal ideas of global capitalism. Somehow, their works consider that the logic of repetition of the socialist regimen – which undermines individualities in favor of a supposed equality – and the consumption gear that serially produces and makes objects and men worthless, are at the same level. This fact makes us feel at the mercy of the dynamics of massification and of the fetish about goods.

There are several drawings and sculptures by the group that evoke a repetition of the same object aimed at showing their disfunctionality – barbecues, beds, lamp posts, knives, houses, musical instruments, loudspeakers, suits, etc. In this sense, the work of Los Carpinteros have characteristics of the Greek *thau-mazein*, the wonder facing the world that gives rise to philosophy. Therefore, we face a work that has an acid view, though not at all literally expressed, in the presence of a reality marked by a generalized standardization of the world experience.

In the context of the work of Los Carpinteros, the familiarity of these creatures that cross our routine clashes; the immediate meanings of the things of daily life are deviated, assuming a new role that does not surrender at first sight, which forces us to redevelop our senses. Materials and objects seem to undergo a strange mutation process, achieving another place and demanding that our perception change its perspective when facing something that we are used to observing. We can see a synthesis capacity that seems to be the effect of a will to quickly translate thought into visual representation. Their works appear as a mixture of rationality and absurd, formal precision and insane imagination.

It is worth noting that, unlike great part of today's contemporary art, there is very little narrative in the work of Los Carpinteros, and the visual aspect has the essential role. Such procedure, which at the same time evokes perception and reflection and which is closer to short poems than to prose, has to do with a tradition of Brazilian art that began in the 1960s. In this tradition, visual eloquence and conceptual severity are joined together. As pointed out by art critic Paulo Herkenhoff, there are similarities between the poetic phrases of the Cuban group and of names such as Waltercio Caldas and Cildo Meireles.

The way of producing art that characterizes the group and this distinctive signature are the result of a specific historical context that deserves to be remembered. Founded in 1992, Los Carpinteros will celebrate 25 years in 2017. We know that the world has gone through profound social, political and economic transformations in the past quarter century. The decline of the socialist groups at the end of the 1980s; the increasing emptiness of public space; the victory of neoliberalism; the extreme flexibilization of work; the daily testimony of the fact that the economic laws of capitalism command state politics, therefore continually crushing hopes in macropolitical forces. In the end, we have a scenario of delusion regarding the possibilities of an action in a context of macrophenomenon and skepticism as to the gesture to foresee the future in the medium and long terms.

However, this scenario did not lead to paralysis, cynicism or nostalgia – which are recurrent answers to this state of affairs. At the same time that this state of affairs led to an abandoned present, permeated by uncertainty and weakness, it also revealed another side that Los Carpinteros and other Cuban artists of their generation know well. In the absence of a future subject to being planned, calculated and free from the limitations that plans impose, a freer existence connected to fellow men has flourished. When one observes that the present is our horizon, it becomes a moment for raising possibilities in the world.

This group's act that takes from art the mission to project the future and places a more solid anchorage with the present has somewhat of a critique of the modern project at its root. In addition, it promotes new possibilities of thinking the relation with time in a discussion about modern dreams and frustrations nowadays.

Today our most complete and vertical gestures seem to vanish in the air; our hopeful words repeatedly have a cruel counterpoint at a time that incessantly compliments the “efficacy”, “competence” and “agility”, taking away from gestures and words their own autonomous lives and powers. Everything works so that we adapt ourselves to what is there, making us believe that the desire for structural transformation is seen as a synonym of naivety. We can easily join the legion of ventriloquist zombies.

In this scenario, how can art point us to a zone of autonomy? How can we live the present, create a more real future and, therefore, escape from the time of repetition, such as those homogeneous, circular and serial times spent at shopping malls, fairs, stores? Time of consumption is repetitive in the same sense

that the objects that surround it are eternal because they are infinitely substitutable, as well as infinitely disposable. The eternity promoted by very short cycles of purchases suspends the future; we remain on the cyclic maintenance of the present, at a time with no macula or cracks and obviously with no past. The theorist Boris Groys calls this time media time. How can we oppose other temporalities that differ from this one that reigns and consumes us from the inside? Los Carpinteros seem to answer our questions by denaturing the signs that promote control and perpetuate a power network, that is, by deconstructing the apparatuses.

The way the group started working in 1992, when its members were the workforce to restore abandoned houses or those that needed repair – that is why they are called “carpintero’s [carpenters] – perfectly evokes the passage to the territory of micro-politics, which has become a feature of the contemporary production of the 1990s and 2000s. It was about constructing another future based on a context of abandonment that surrounded them. With the development of their work, the artists leave behind this direct mode of intervening in reality and start to build a poetic body that, although it does not stop connecting to the political tensions of reality, uses other formal and poetic resources to do so.

Los Carpinteros have uniquely planned a strategy regarding this new state of affairs that was rising at the same time the group was created. Therefore, their work seems to occupy a space that, when dialoguing with this political scenario after 1989, does not represent a passionate political discourse, nor a rebel voluntarism whose consequences are most of the times manifestations emphasizing the fact of “saying no”, the necessity of acting “against” something, which ends up revealing more of a reaction than a proposal.

In addition, there is the establishment of a poetic program, which faces the ruling power, establishes an institutive power that modifies the given situation and, consequently, the vision of those who come close. Instead of the modern behavior that defended the tabula rasa to construct what is new, thinking now takes into account what already exists, the universe around us, trying to penetrate the given structures in a subtle, poetic and cunning manner, to establish new systems within the same structures. Therefore, little subversions are proposed, that is, the apparatuses are disassembled.

A recent work of the group and that is directly connected with Brazil has the power to summarize some of the ideas within this text and which establish a mode of operation peculiar to the artists. In *Constrictora* (2015), we see a huge serpent with its sinuous movements that, when seen at a distance, has a pixelated appearance in red and black. Only when we come close to the work, we notice that the piece is made of hundreds of fragments that constitute the whole. This huge ophidian is made of buttons of the three main political parties in Brazil – PT, PMDB and PSDB.

Among dozens of places occupied by the serpent in the mythical imaginary, there is one reserved for its power of hypnosis. *Constrictora* seems to be powered by this capacity of clouding our sight and then reverting this state. If in real life Brazil faces a severe political crisis that leads to a generalized disbelief on the political parties, which are all somewhat the same in being permissive with corruption, in the world of artifice, which is the world of art, Los Carpinteros are capable of summarizing this state of affairs that harasses us, using their own peculiar methods.

The gesture of repetition, the appropriation of an everyday object taken from its usual function and the complete reversion of its first meaning are present here. What in the beginning was a symbol of identification with a political party now cannot be differentiated. Each button is side by side with the one of the opponent. Singularity is vanished and one body is formed from the hues of each button. In the end, they reveal similarities and help build the same system.

The serpent of Los Carpinteros, which, at first, clouds our sight, in the end reveals the mechanism of blindness and gives us new lenses. With these new lenses, we are not capable of defending a point of view, but we are capable of having a different view on something that seemed to be familiar. Instead of being affiliated to a party, to some stagnant and crystallized vision of the world, the artists choose a place distant from [false] certainties and next to constant uncertainty.

Los Carpinteros always promote subversions of this kind in all their works. In such procedures, we find a resistance to the massification of our views and thoughts. Denying the function previously registered holds true not just for a button but also for life. Showing the chances of this denial in favor of more authentic assertions and critiques is just a little of what we find in the works of Los Carpinteros.



Ciudad Transportable, 2000
Nylon, alumínio e zippers
Nylon, aluminum and zippers
Diversas dimensões
Variable dimensions
Cortesia University of
South Florida Collection
*Courtesy of University of
South Florida Collection*
© Los Carpinteros

Na sétima edição da Bienal de Havana, no ano 2000, Los Carpinteros apresentaram a obra "**Ciudad Transportable**". Ao estilo de barracas de camping, dez tendas erigiam-se e identificavam as edificações icônicas de qualquer cidade contemporânea. Edifício de apartamentos, construção militar, igreja, universidade, hospital, prisão, fábrica, capitólio, farol e armazém são escolhidos como elementos denotativos da

infraestrutura arquitetônica básica que garante o funcionamento de uma cidade.

Trata-se das estruturas simbólicas de organização, controle e poder que dividem o espaço urbano em parcelas interdependentes, colocadas aqui em uma posição de instabilidade e fragilidade, que contrasta com a autoridade que cada uma delas representa. O nomadismo típico do ser contemporâneo entra como

variável desestabilizadora quando deixa de ser uma opção individual para ser atribuído a todo o tecido de instituições de domínio que afetam a vida em sociedade. O migrante nunca vai sozinho; com ele, parece viajar todo o sistema formativo e de crenças que molda seu presente: mais que carregar sua casa, ele carrega uma cidade e uma história. Ao mesmo tempo que, por um lado, a instalação oferece uma interpretação

amena e nostálgica, parece, por outro lado, lembrar severamente da impossibilidade de fugir das estruturas de domínio, pois essa cidade é onipresente, idêntica em sua configuração, similar em suas intenções – e as unidades opressivas que a conformam serão encontradas em todo lugar.

Embora uma leitura local, desde referências arquitetônicas cubanas, seja possível, ao padronizar essas

construções, os artistas lançam sua reflexão para além do contexto da ilha, chamando a atenção sobre questões que dizem respeito ao homem contemporâneo, qualquer que seja sua geografia de origem.

Para Los Carpinteros, artistas que hoje constroem sua vida e obra de várias coordenadas, como cidadãos do mundo, a "**Ciudad Transportable**", tal qual fantástica premonição, é metáfora de seu cotidiano atual.



No Estamos Solos, 2008
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
140.5 x 200 cm
Coleção particular
Private collection
© Los Carpinteros



Dos Camas, 2008
Colchões, travesseiros, fronhas e ferro
Mattress, pillow, pillowcase and iron
90 x 240 x 280 cm
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros



Sandalias, 2004
 Duas esculturas de borracha
Two cast rubber sculptural objects
 8 x 33 x 33 cm
 Coleção particular, São Paulo
Private collection, São Paulo
 © Los Carpinteros

Huella Adidas, 2005
 Técnica mista
Mixed media
 80 x 212 x 44 cm
 Galeria Fortes Vilaça
Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros





"Casco de Bicicleta"

Los Carpinteros La Hab 2008

Casco de Bicicleta, 2008
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
114.5 x 203 cm
Cortesia coleção Hong-Lee
Courtesy Hong-Lee collection
© Los Carpinteros



Estantería II, 2008

Madeira (arce)

Wood (maple)

178 x 300 x 40 cm

Cortesia the Cisneros Fontanals Art
Foundation com obras da coleção Ella
Fontanals-Cisneros

*Courtesy of the Cisneros Fontanals Art
Foundation with works from the Ella
Fontanals-Cisneros Collection*

© Los Carpinteros

Trash - Shopping Cart, 2008

Aço cromado e plástico

Chrome steel and plastic

115 x 55 x 82 cm

Cortesia Sean Kelly Gallery, New York
Edouard Malingue Gallery, Hong Kong
*Courtesy of Sean Kelly Gallery, New York
Edouard Malingue Gallery, Hong Kong*

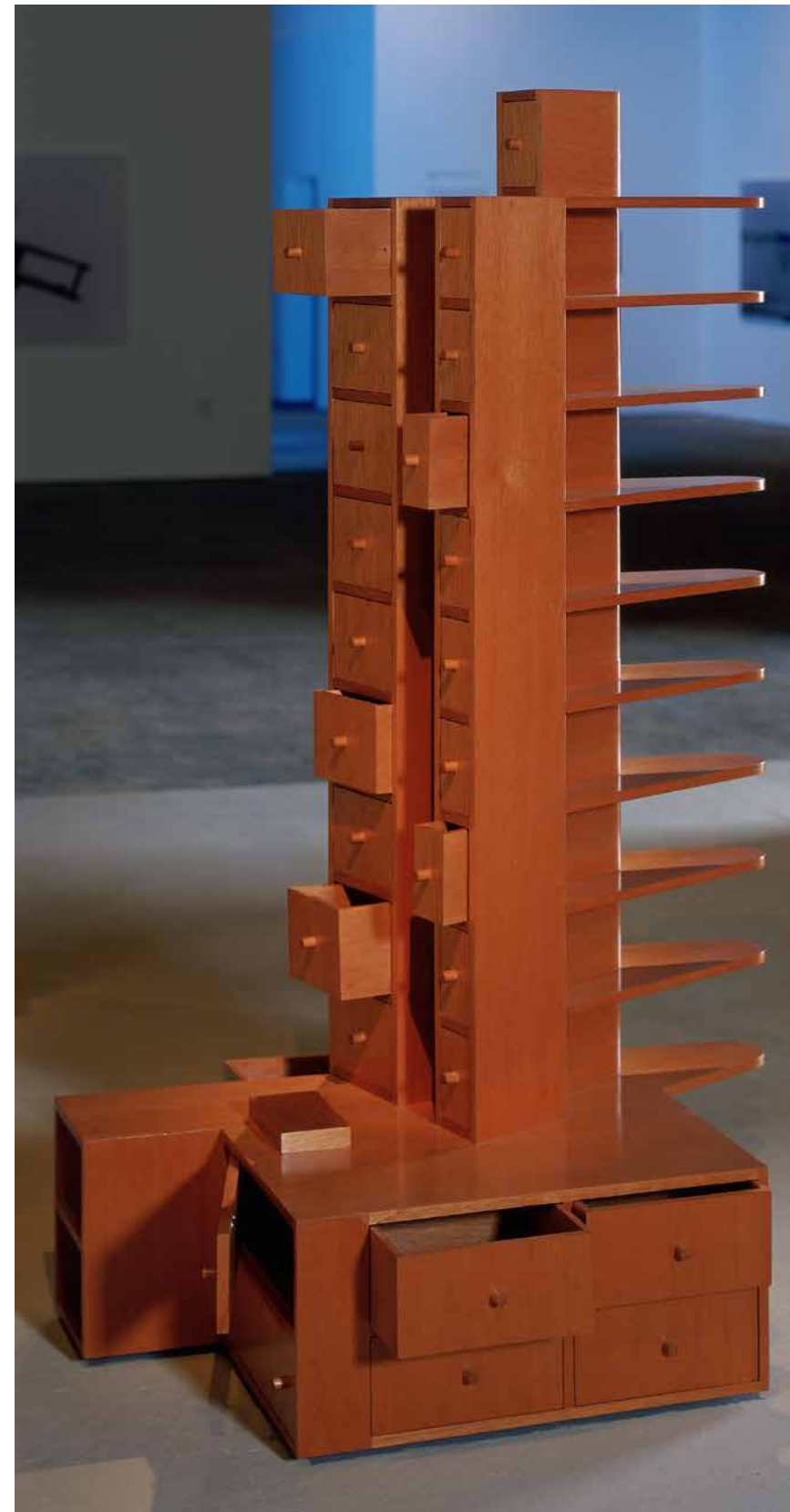
© Los Carpinteros





Panera, 2004
 Madeira (arce)
Wood (maple)
 99.7 x 145.4 x 312.4 cm
 Coleção Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo
Collection of Andréa and José Olympio Pereira, São Paulo
 Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros

Edifício Cuchillo | From Downtown Series, 2003
 Madeira laminada
Cedar laminated plywood
 179 x 70 x 105 cm
 Cortesia coleção particular, São Paulo
Courtesy Private collection, São Paulo
 © Los Carpinteros





El Gran Picnic, 2008
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
114.5 x 222.5 cm
Cortesia UBS Art Collection
Courtesy of UBS Art Collection
© Los Carpinteros

Focsa, 2002
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
255 x 154 cm
Coleção Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo
Galeria Fortes Vilaça
Collection of Andréa and José Olympio Pereira, São Paulo
Courtesy Galeria Fortes Vilaça, São Paulo
© Los Carpinteros



Un minuto, 2002
Madeira e metal
Wood and metal
150 x 540 x 12.5 cm
© Los Carpinteros





Nueve Tambores Cuadrados, 2011
 Acuarela sobre papel
Watercolor on paper
 66.3 x 102 cm
 Cortesia UBS Art Collection
 Courtesy of UBS Art Collection
 © Los Carpinteros



Cuarteto, 2011

Madeira pintada, metal e bronze cromado

Painted wood, metal and chromed bronze

Coleção particular

Comodato, Musée d'art contemporain de

Montréal, Quebec, Canadá

Private collection

On loan, Musée d'art contemporain de

Montréal, Quebec, Canada

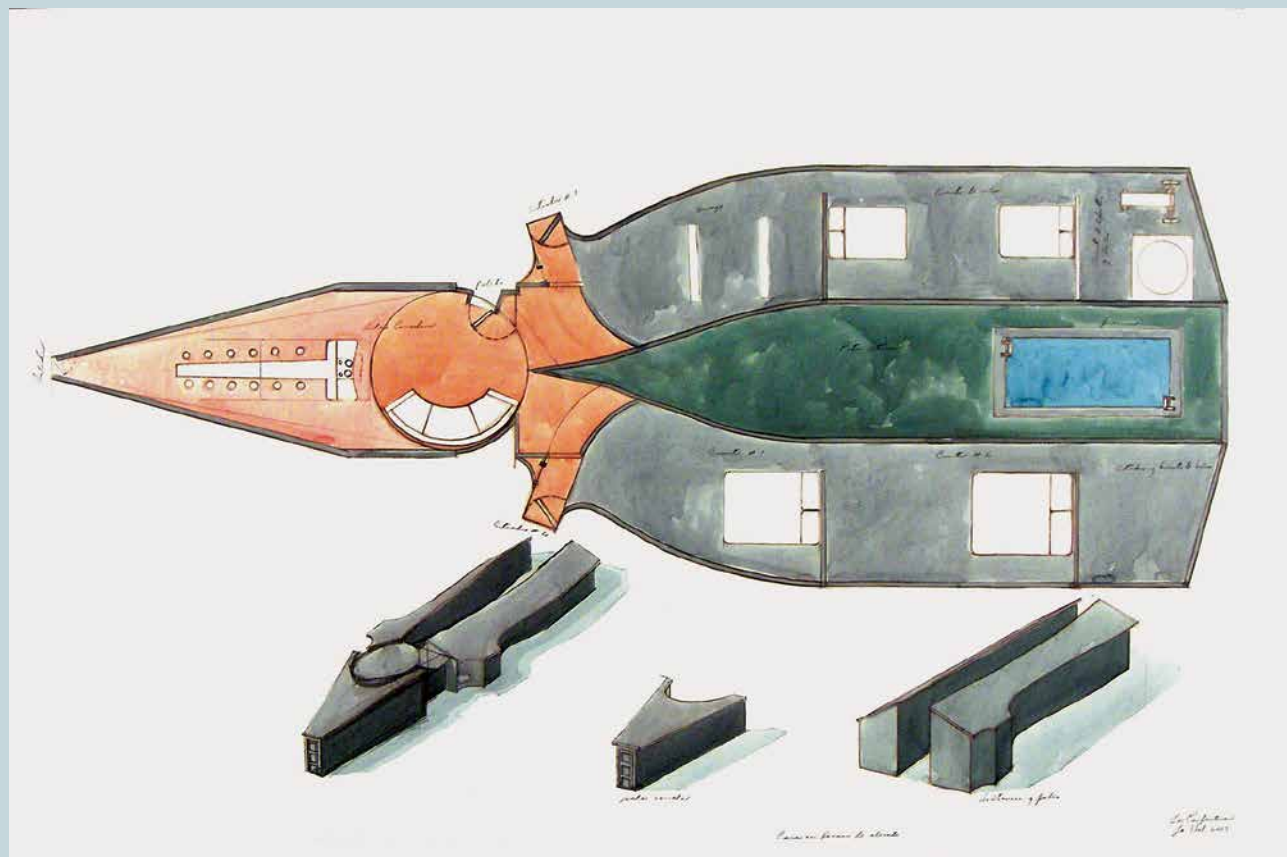
© Los Carpinteros

Tres, 2016
Peças de Tres Cubano
Cuban Tres pieces
80 x 95 x 10 cm
© Los Carpinteros



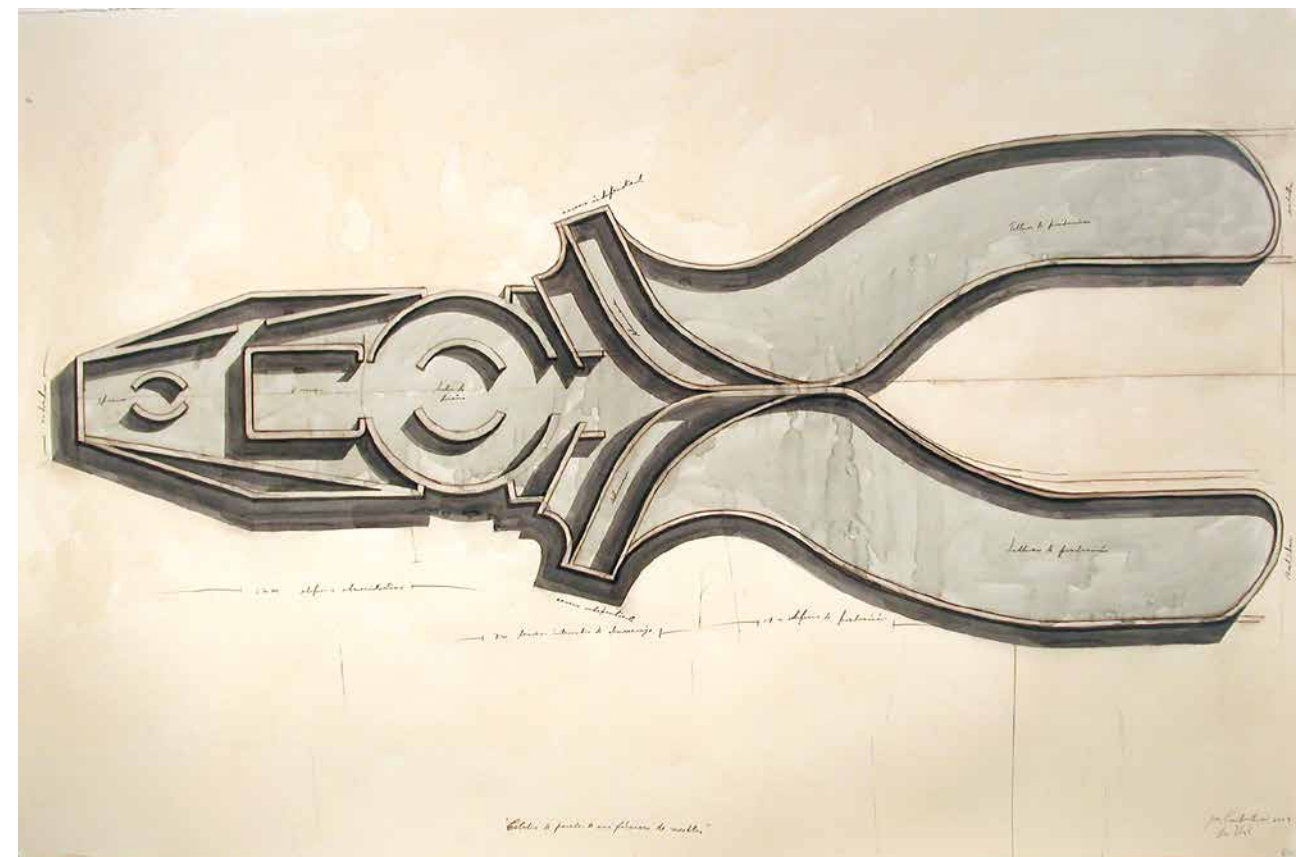


Cuatro guitarras, 2015
Violões acústicos
Acoustic guitars
Dimensões variadas
Variable dimensions
Galeria Fortes Vilaça
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros



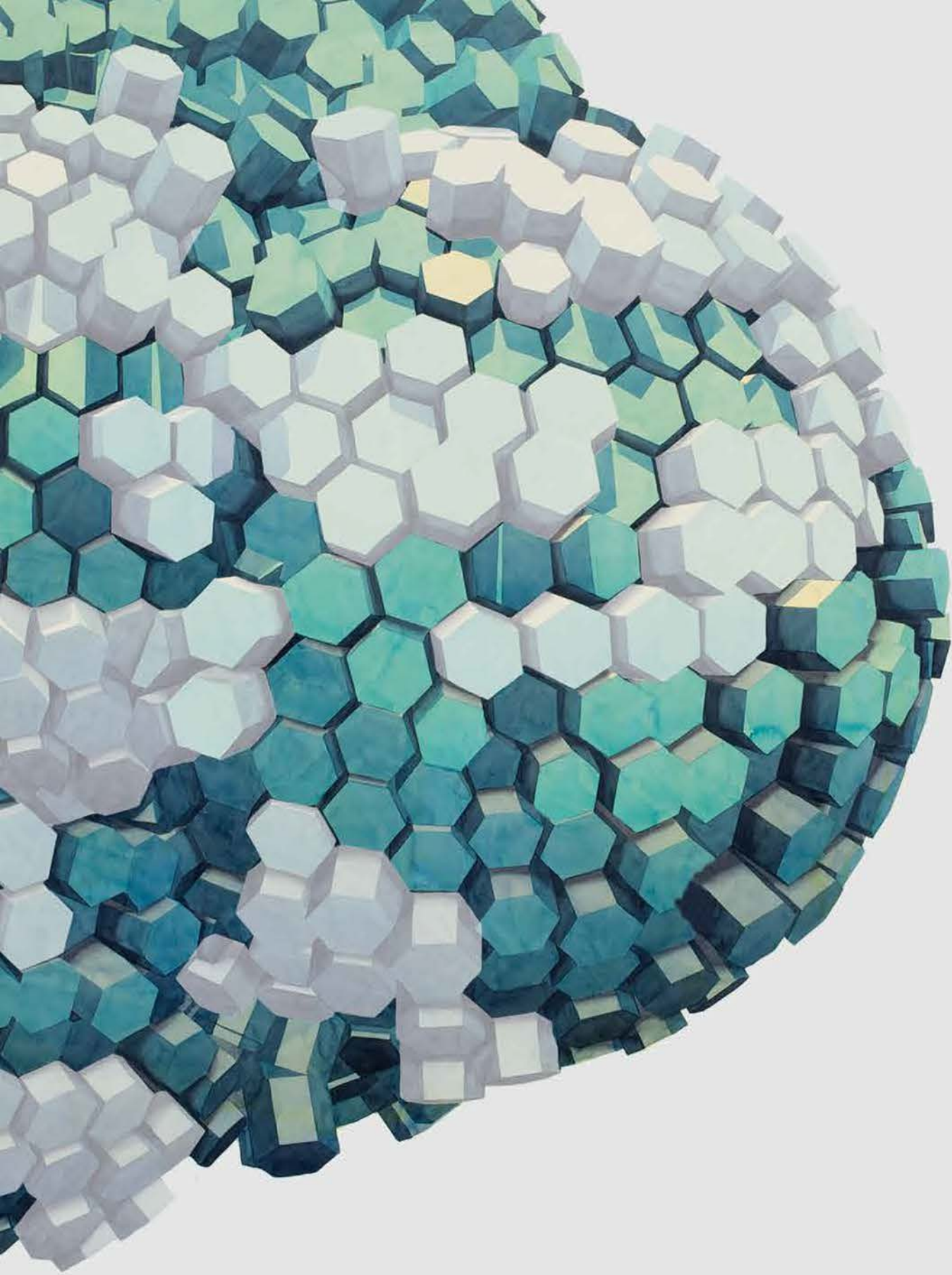
Casa en Forma de Alicates, 2003
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 130 x 200 cm
 Cortesia the Cisneros Fontanals Art
 Foundation com obras da Coleção Ella
 Fontanals-Cisneros
*Courtesy of the Cisneros Fontanals Art
 Foundation with works from the Ella
 Fontanals-Cisneros Collection*
 © Los Carpinteros

Estudio de paredes de una fábrica de muebles, 2003
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 130 x 200 cm
 Coleção particular
Private collection
 © Los Carpinteros





Casa de las tazas, 2016
Taças de chá
Tea cups
Dimensões Variáveis
Variable dimensions
© Los Carpinteros



Anotações para uma história

Jorge B. Rodríguez*

A memória erige o tempo.

JORGE LUIS BORGES

1

Em maio de 1991, Dagoberto Rodríguez e Alexandre Arrechea, estudantes do segundo ano da especialização de Gravura, encaminharam simultaneamente cartas ao arquiteto Raul Navarro, decano da Faculdade de Artes Plásticas. Nelas, manifestavam o desejo de transferir-se da especialização de Gravura para a de Pintura. Na coincidência temporal desta ação e na afinidade dos argumentos utilizados, vislumbra-se uma estratégia em comum.¹

2

A razão principal apresentada por Dagoberto era que: “O departamento [de Gravura] está organizado de forma que proporciona ao aluno um conhecimento “técnico” específico, em virtude desta orientação o aluno não dispõe de tempo nem da atenção necessária que não seja esse reduzido espaço onde infelizmente não é possível fazer “outra coisa”. Na sequência, Dagoberto explicita que, ao aludir “outra coisa”, refere-se ao desenvolvimento do seu próprio trabalho, que tem objetivos divergentes em relação aos do Departamento de Gravura.

Por sua parte, Alexandre argumentava: “a atual cátedra de gravura [...] define seu perfil tendendo a um tecnicismo indiscutível, o qual não é acionado pelos novos referentes surgidos nestas últimas décadas e que começam a ganhar força, tal como o caso da já conhecida sociologia da arte, que venho utilizando como discurso desde o final de 1989”.

¹ Não só eles concordavam com a transferência de especialização. Contaram também com o estímulo e apoio de professores admirados como Flavio Gardiandía, René Francisco, Eduardo Ponjuán e inclusive Belkis Ayón, professora do próprio Departamento de Gravura.



3

Estas cartas não são uma mera anedota nas respectivas biografias de seus autores. Nas universidades cubanas, a mudança de especialização ou até de curso está prevista. É um trâmite que, entre outros objetivos, dá aos estudantes a oportunidade de reorientar sua formação. Mas o interessante são as razões que motivavam os interessados. Suas palavras explicitam que não são principiantes que, a partir de sua inserção nos estudos superiores, querem ajustar seus interesses vocacionais a um ou outro campo do saber. Estamos diante de uma decisão informada, profissional, cujos antecedentes germinais já podem ser vislumbrados em suas experiências formativas prévias às da universidade.

4

Ao chegar ao Instituto Superior de Arte², os jovens que seriam conhecidos alguns anos depois como Los Carpinteros já haviam concluído os estudos correspondentes ao nível fundamental e médio em escolas de artes plásticas que integravam a rede nacional de centros de ensino artístico. Aquele foi um período transcendental para o ensino das artes visuais em Cuba. No caso do nível fundamental, existiam 17 centros que tinham como objetivos gerais:

- » Adquirir conhecimentos, hábitos e habilidades nas distintas manifestações.
- » Cultivar a educação estética.
- » Preparar os mais talentosos para ingressar no ensino médio.

Este conjunto de escolas se estendia por todas as províncias e se correspondia de forma piramidal com os centros de ensino médio técnico-profissionalizante, localizados em sete importantes cidades do país. Tinham acesso, então, à Faculdade de Artes Plásticas, depois de um rigoroso exame de ingresso, os estudantes mais talentosos das diferentes províncias.

5

Na ata de avaliação do exame de ingresso ao Instituto Superior de Arte, datada de 13 de abril de 1989, há uma sucinta, mas ilustrativa valoração do júri sobre a obra de Dagoberto: “O conjunto apresentado (muito amplo) demonstrou uma gama

² Dagoberto Rodríguez e Alexandre Arrechea ingressaram no ISA em 1989, na especialização de Gravura; Marco Antonio Castillo, um ano depois, na de Pintura.

enorme de preocupações estéticas que se inscrevem dentro das mais recentes correntes plásticas, com ótimos resultados”. No caso de Marco Antonio, os membros do júri de pintura – dentre as assinaturas, destacam-se as de Flavio Garciandía e Eduardo Ponjuán – decidiram aprovar sua admissão tendo em conta que “a qualidade e definição de sua proposta, o efetivo nível de realização, o pessoal de sua pesquisa e a qualidade de sua defesa, que demonstrou um bom nível cultural e objetivos muito precisos”³.

6

Dagoberto, Marco Antonio e Alexandre entraram na Faculdade de Artes Plásticas no período do auge criativo desta instituição. Apenas poucos anos antes, em 1987, havia sido reelaborado o Plano de Estudos, com as consequentes mudanças nos objetivos do ensino e os programas. Agora se enfatizava a possibilidade de escolher disciplinas eletivas no formato de oficinas, embora estas não tivessem relação direta com a especialização que os alunos tinham se matriculado inicialmente. Esta abertura nas oficinas facilitou o desenvolvimento de originais projetos de inserção de arte na comunidade, como o *La Casa Nacional*, do artista-professor René Francisco, uma experiência que marcaria inicialmente a obra destes criadores.⁴

7

Porém, os maiores benefícios da Universidade das Artes naquele tempo não estavam unicamente nas virtudes do plano curricular. Existia uma atmosfera de intensa criatividade que extrapolava o espaço oficial. Como feliz resultado da comunicação entre professores e alunos, a convivência transformava-se em amizade de modo natural. Os laços, os compromissos e as cumplicidades que se construíam transbordavam a formalidade acadêmica, e o próprio campo artístico. Os professores passavam nas aulas mais tempo do que era exigido em termos laborais, os estudantes visitavam com frequência as casas dos mestres. E então, não era a arte, era a Vida.

³ Em conversa com o autor do presente texto, Marco Antonio destacou a importância que teve para ele a formação prévia recebida na Academia de Camaguey, onde apresentou como trabalho final obras que eram apropriações de pinturas, impressas em cartões postais, do artista russo Aleksandr Deineka.

⁴ Em um certificado que aparece no currículo acadêmico de Dagoberto, a oficina ministrada por René Francisco se chama: Departamento de debates e exposições. No currículo acadêmico de Marco Antonio, esta oficina (ou será outra?) se chama: Departamento de Arte de René Francisco.

Com uma preparação técnica e conceitual que lhes teria permitido se desempenharem profissionalmente como artífices visuais, estes já talentosos criadores, optaram pelos estudos universitários, mas não para se deleitar com as ferramentas básicas do ofício, ou simplesmente ampliar os horizontes culturais, e sim para comprometer-se ainda mais com sua incipiente obra e assumir e modelar criticamente as experiências formativas que a instituição lhes propunha. Dada a flexibilidade cada vez mais progressiva do plano de estudos e a amplitude da visão de professores quase tão jovens quanto eles, tratava-se então de redimensionar o papel de uma produção simbólica que reclamava transcender a tradicional objetualidade para erigir-se em estratégia dinamizadora de contextos culturais. Quando alcançaram esse ápice, já sabiam que outros desafios os esperavam. E em busca deles Los Carpinteros seguiram.

* Professor de História da Arte da Universidade de Las Artes - ISA e Reitor da Faculdade de Artes Visuais entre 1994-1998 e 2007-2016.

Notes for a Story

Jorge B. Rodríguez*

Memory builds time.
JORGE LUIS BORGES

1

In May of 1991, Dagoberto Rodríguez and Alexandre Arrechea, students in the second year of the Engraving program, simultaneously delivered letters to the dean of the Faculty of Visual Arts, the architect Raul Navarro. In the letters, they spoke about their desire to change from the Engraving program to the Painting program. The fact that they did so at the same time, and with similar arguments, reveals a common strategy.¹

2

The main reason cited by Dagoberto Rodríguez was that, “the [Engraving] Department is organized in a way that provides the students with a specific ‘technical’ knowledge. Because of this guidance, students do not have time or cannot dedicate themselves properly; the only thing they have is the reduced space where unfortunately it is not possible to do “another thing”. Dagoberto then says that when he mentions “another thing”, he is talking about the development of his own work, whose objectives differ from those of the Engraving Department. Alexandre argues that, “the current engraving discipline [...] defines its profile with a tendency to an undeniable technicism, which is triggered by new references that have come up in the last decades and that begin to gain power, such as the case of the already known sociology of art which I have been talking about since late 1989.”

3

These letters are not a mere anecdote in the biographies of their authors. At Cuban universities, it is already expected that students switch from one program, or even one course, to another. It is a procedure that, among other objectives, gives the students the opportunity to reguide their studies. But what is interesting

¹ *They were not the only ones who agreed upon this change of Programs. They also had the encouragement and support of admired professors such as Flavio Garciandía, René Francisco, Eduardo Ponjuán and even Belkis Ayón, a professor in the Engraving Department.*

are the reasons that motivate their choices. Their words show that they are not beginners, who by entering university merely want to adapt their vocational interests to one or another field of knowledge. What we have before us is an informed and professional decision that has been influenced by their experiences before attending university.

4

When arriving at the Instituto Superior de Arte,² the young men that would be called Los Carpinteros years later had already completed their studies in arts in elementary schools, junior high schools and high schools that were part of the Cuban national network of centers for arts education. That was a transcendental period for visual arts teaching in Cuba. In the case of elementary schools, there were 17 centers whose general aims were:

- » Acquiring knowledge, habits and skills in different artistic media.
- » Promoting aesthetic education.
- » Preparing the most talented students to enter the next step in the Cuban system of arts education.

This set of schools was present in all provinces and had a pyramidal relation with the other technical and vocational high school centers, located at seven important cities in Cuba. Therefore, after a strict university entrance exam, the most talented students from the different provinces would enter the Faculty of Visual Arts.

5

In the evaluation record of the entrance exam to the Instituto Superior de Arte, dated April 13th 1989, there is a brief but illustrative evaluation of Dagoberto's work by the panel of judges. "The (very ample) body of work presented demonstrated a wide variety of aesthetic concerns that are consistent with the most recent art movements, with great results." In the case of Marco Antonio, the panel of judges -which included Flavio Garcíandía and Eduardo Ponjuán- decided that he was apt to enter univer-

² Dagoberto Rodríguez and Alexandre Arrechea started studying at ISA in 1989, in the Engraving program; Marco Antonio Castillo started one year later in the Painting program.

sity based on "the quality and definition of his proposal, the effective level of execution, his personal research and the quality of his arguments, which showed a good cultural level and ver-precise objectives."³

6

Dagoberto, Marco Antonio and Alexandre started studying at the Arts School during the institution's creative peak. Just a couple of years before, in 1987, the Study Plan had been redeveloped and consequently had brought changes to the teaching objectives and to the programs. Now they were encouraged to choose workshops as optional credits, even if they did not have a direct relation with the course in which the students had initially enrolled. This change facilitated the development of original projects aimed at bringing art to the community, such as the one called La Casa Nacional, by the artist and professor René Francisco, an experience that would initially mark the work of these creators.⁴

7

However, the greatest benefits of the Universidad de las Artes at that time were not merely in the virtues of the curriculum plan. There was an atmosphere of intense creativity which went far beyond the official sphere. As a happy result of the communication between professors and students, friendships developed naturally. The bonds, commitments and partnerships which were built transcended academic formality and the artistic field. The professors spent much more time in class than they were required to, and students frequently visited their professors' homes. And so, it was not art, it was Life.

8

With a technical and conceptual preparation that would have equipped them to be visual artists, instead of going to university to be delighted with the basic tools of their craft or to simply broaden their cultural horizons, these already talented creators chose to commit themselves even more to their emerging work.

³ In conversation with the author of this text, Marco Antonio stressed the importance to him of the education he received at the Academia de Camaguey, where, as his final project, he presented works which were appropriations of paintings, printed on postcards, by the Russia artist Aleksandr Deineka.

⁴ In one of the certificates listed in Dagoberto's curriculum vitae, the workshop taught by René Francisco is called: Department of debates and exhibitions. In Marco Antonio's curriculum, this workshop (or is it another one?) is called: René Francisco's Department of Art.

They also wanted to take advantage of and critically model the educational experiences that the institution would offer them. Given the increasingly progressive flexibility of the study plans and the wide scope of the vision of professors who were almost the same age as the students, it was possible to re-dimension the role of a symbolic production, which was aimed at transcending the traditional to transform itself into a driving force of cultural contexts. When they were at the top, they already knew that other challenges were facing them. And Los Carpinteros continued to confront them.

** Professor of Art History at the Universidad de las Artes - ISA and Dean of the Faculty of Visual Arts from 1994-1998 and 2007-2016.*

Instituto Superior de Arte
Faculdade de Artes Plásticas

Trabalho de Conclusão de Curso
(Havana 1994)

Autores

DAGOBERTO RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
ALEXANDRE ARRECHEA ZAMBRANO
MARCO A. CASTILLO VALDÉS

Agradecimentos

RENÉ FRANCISCO
EDUARDO PONJUAN
EDUARDO ALBERT

Orientador

PROF. EDUARDO PONJUÁN

O texto que apresentamos a seguir é uma carta datada de 17 de maio de 1994 assinada por uma pessoa que se interessou comercialmente por nossa obra. Pareceu-nos muito oportuno, por suas características, utilizá-lo como o texto que defende nossa tese.

Por motivos de discrição, decidimos não tornar público o nome do autor desta carta.

Miami, 17 de maio de 1994

Prezados Dagoberto, Marco e Alexandre,

Desde nossa última conversa em Havana, a ideia de levar o projeto apresentado pelos senhores na Bienal de Havana a dois museus importantes da Flórida não deixa de ser um sonho. De minha ótica, calculei a possível magnitude de um fato como esse neste momento. Espero que esta correspondência sirva como meio de abertura de uma solicitação de compra do projeto, pensando no desejo de trabalhos posteriores. Entretanto me pareceu oportuno, com base no meu interesse por sua obra, emitir algumas considerações.

Sua obra desde já está inserida numa importante linha de reflexão sobre a história que hoje encoraja muitos criadores tanto em Cuba quanto fora do país. Seu lema geral poderia ser “resgate da memória” ou “reconstrução da tradição esquecida”. Para os senhores, como artistas plásticos, o objetivo foi perseguido com o emprego de dois meios fundamentais: a madeira e o óleo sobre tela (que ideia surpreendente!), em função do feitio das peças que nos falam de um gosto determinado, aparentemente perdido com o desaparecimento físico no contexto cubano de um grupo social que o sustentava, mas que de certo modo

permanece escondido, entocado no tecido cultural cubano. Este gosto se sustenta em um sistema de códigos visuais que segue funcionando de um ou outro modo na atualidade, embora seus portadores individuais históricos não estejam presentes. No entanto, parece que, com estes últimos, se dissolveram aqueles sistemas, se perderam ou superaram todos os seus valores simbólicos correspondentes, se esqueceram as capacidades e as habilidades necessárias para a realização material dos mesmos. Daqui surge o profundo sentido irônico destas peças que parecem nos repetir em sua linguagem a consagrada frase de Galileu: “Entretanto se move”.

Tenho me perguntado por quê. A chave está na própria feitura do tecido cultural do seu país. Apesar de esses gostos terem sido sustentados por um setor no passado, eles se forjaram no próprio curso de um processo histórico carregado de constantes e traumáticos deslocamentos étnicos e culturais e expressam uma determinada maneira de ver o mundo e de viver nele, que vai além de uma classe ou dado grupo social, que tem a ver querendo ou não, com a maneira historicamente legitimada de conceber as coisas e existir mediante elas no contexto cultural cubano. É por isso que essas cinco peças operam numa espécie de polaridade: por um lado parecem ofertar um produto a um nostálgico emigrado, por outro parecem destinadas a serem inseridas legitimamente no próprio meio que lhes consagra e, portanto, ofertadas ao homem de hoje que apenas disfruta de coisas similares, mas que está capacitado para recepcioná-las como válida rememoração. Semelhante polaridade as faz ser, ao mesmo tempo, obras de um interessante projeto arqueológico e obras de plena vigência contemporânea. Na realidade a polaridade se resolve no fio de continuidade do meio ferino que as engendrou um dia e as resgata em outro.

Segundo me disseram, sua obra não se insere num estilo “puro”, nem na construção do suporte, nem tampouco na afiliação de uma escola específica de pintura. Trabalha-se a madeira com variados e diversos estilos – e até se amalgamam. Se pintam sobre telas quadros que parecem recordar autores e temas bem distintos e isso é completamente natural da perspectiva de heterogeneidade constitutiva que no dizer de Canclini qualifica o contexto cultural deste continente. Ainda mais no caso de Cuba, que, como li em trabalhos de Fernando Ortiz, pode ser designada como “*ajiaco*”¹ na hora de caracterizar a eclética configuração sempre mutável de sua cultura.

Assinalei aos senhores a certeza de sua tese de que as peças servem de crônica de uma herança europeia ocidental preferencialmente hispânica. Mas aquilo de que mais gostei – e aqui se trata de “gostos” – foi como vocês dinamitaram duplamente essa crônica com a presença do negro africano que é também um importante e decisivo componente da cultura de Cuba. Em primeiro lugar o espírito jovial que emana das peças emerge dessa forma debochada de se enfrentar a realidade que, em boa medida, foi importada da África e em Cuba é misturada um bocado com a picaresca espanhola. Em segundo lugar a presença do negro nas cenas mostradas em várias peças, sobretudo ali onde parece ser bem estranha ao meio que se observa, em virtude dos preconceitos raciais de certo setor do grupo social dominante que em seu tempo gostou desse gênero de construções. Com estas “incorporações” à tradição original que os senhores pretendem “restituir ou rememorar”, obtém-se um jogo irônico excelente; não se está simplesmente reproduzindo objetos de valor histórico, se está “refrescando” uma herança, absorvendo seu espírito a partir das coordenadas da complicada contemporaneidade, se legitima refazendo objetos que ao mesmo tempo a sacralizam e a insultam.

Tenho conversado com alguns amigos especialistas, críticos de arte, corretores e, em geral, concordo comigo sobre a potencialidade da obra de Los Carpinteros, em suas habilidades que os tornam curiosos “cronistas de gostos esquecidos”. Eles também concordam em destacar o que poderíamos chamar “o valor de algumas peças revalorizadas” e isso em termos de oferta e demanda se traduz em altos preços e em consequentes lucros alentadores. Qualidade de intenções traduzidas em qualidade de feitos que eu poderia, sempre que os senhores se comprometassem a me vender com exclusividade, transformar em dinheiro bom. Digo-lhes isso porque a confiança e a discrição são indispensáveis em tudo. Se qualquer um pudesse conseguir uma peça dos senhores, não haveria sentido que eu me propusesse a conceber uma política de preços coerente. Por exemplo, para o quadro *Havana Country Club*, tenho uma compradora muito interessada, trata-se da filha do ex-ditador Fulgencio Batista. Ela gostou do quadro pelas razões históricas e culturais que conhecem. Seria inteligente que não comprometessem esta obra.

Reitero minha disposição em trabalhar com os senhores, esperando uma resposta o mais rápido possível, embora para tornar as coisas mais fáceis eu poderia ir a Havana antes do final de julho.

1 Prato mais tradicional de Cuba, é uma mistura de cozido espanhol com culinária crioula, feito de ingredientes como carnes, milho, banana verde, molho de tomate, entre outros. [N. T.]

Final Thesis
(Havana 1994)

Authors

DAGOBERTO RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
ALEXANDRE ARRECHEA ZAMBRANO
MARCO A. CASTILLO VALDÉS

Acknowledgements

RENÉ FRANCISCO
EDUARDO PONJUAN
EDUARDO ALBERT

Advisor

PROF. EDUARDO PONJUÁN

The text that we present below is a letter dated May 17th 1994 and signed by a person that was commercially interested in our work. Given its characteristics, we thought that it would be appropriate to use this text to defend our thesis.

For the sake of discretion, we have decided not to disclose the identity of the author of this letter.

Miami, May 17th, 1994

Dear Dagoberto, Marco and Alexandre,

Since our last talk in Havana, the idea of taking the project that you presented at the Havana Biennial to two important museums in Florida seems like a dream. From my perspective, I analyzed the importance of an event like this at this point in time. I hope this letter paves the way for the request for purchasing this project, with a view to future works. However, based on my interest in your work, it seems appropriate to make some considerations.

Your work is already part of an important line of thought about the history that today stimulates many creators in and outside Cuba. The work's motto could be "recalling memories" or "reconstructing the forgotten tradition". For you, as visual artists, the objective has been pursued by employing two fundamental media: wood and oil on canvas (what a novel idea!), because of the style of the pieces that show us a specific taste, which has apparently been lost with the physical disappearance in the Cuban context of a social group that used to support it, but which in a sense, remains hidden in the Cuban cultural fabric. This taste is sustained in a system of visual codes that still work today

somehow or other, although the individual historical conveyors are not present anymore. However, it seems that they have disappeared together with those systems that were lost or that have overcome all their corresponding symbolic values, which have forgotten the abilities and skills necessary to make them become a material reality. From this, the deep sarcastic meaning of these pieces rises and seems to repeat Galileo's famous quote: "And yet it moves."

I have been asking myself why. The key is in the production of the cultural fabric of your country. Although a group has supported these tastes in the past, they were created during a historical process full of constant and traumatic ethnical and cultural displacements and express a certain way of seeing the world and living in it – a way which goes beyond a social class or group and, whether you like it or not, has to do with the historically legitimated way of conceiving things and existing in the Cuban cultural context. That is why these five pieces operate under certain polarity. On one hand, they seem to offer a product for some nostalgic emigrant; on the other hand, they seem to be aimed at legitimately being inserted in the place where they are consecrated and, therefore, offered to contemporary men who only appreciate similar things, but who are also capable of receiving them as a valid recollection. A similar polarity makes the pieces an interesting archeological project and, at the same time, a completely contemporary work. In fact, the polarity is solved in the continuous line of the cruel environment that has created it one day and rescued it on the other.

According to what I have been told, neither your work nor your choice of support for it can be considered "pure" in style, and it does not seem to be affiliated to a specific school of painting. The work on wood is varied and has several styles – and they are even mixed with each other. Painting on canvas seems to recall to memory different authors and themes and this is completely natural from the perspective of the constitutive heterogeneity that, according to Canclini, qualifies the cultural context of this continent. This is especially true in the case of Cuba, which, as I read in the writings of Fernando Ortiz, can be called "ajiaco"¹ when characterizing the eclectic, ever-changing configuration of the Cuban culture.

I agree with your opinion that the pieces act as a chronicle of a Western European heritage, especially from Spain. Neverthe-

less, what I liked most – and we are talking here about tastes – was how you destroyed this chronicle twice with the presence of African black people, who are also an important and decisive component of the Cuban culture. Firstly, the jolly spirit that the pieces reflect arises from this mocking way of facing reality, which has greatly been imported from Africa, and in Cuba is mixed with the Spanish picaresque. Secondly, there is the presence of black people in scenes from various works, especially where it seems to be extremely strange in the given environment, due to racial prejudice of certain parts of the dominant social group that used to like this kind of construction. With these "incorporations" to the original tradition that you intend to "restore" or "recollect", there is an excellent game of irony. One is not just reproducing objects of historical value, a heritage is being "refreshed", absorbing its spirit based on the coordinates of the complicated contemporaneity. It is legitimated by reproducing objects that simultaneously make it sacred and insulted.

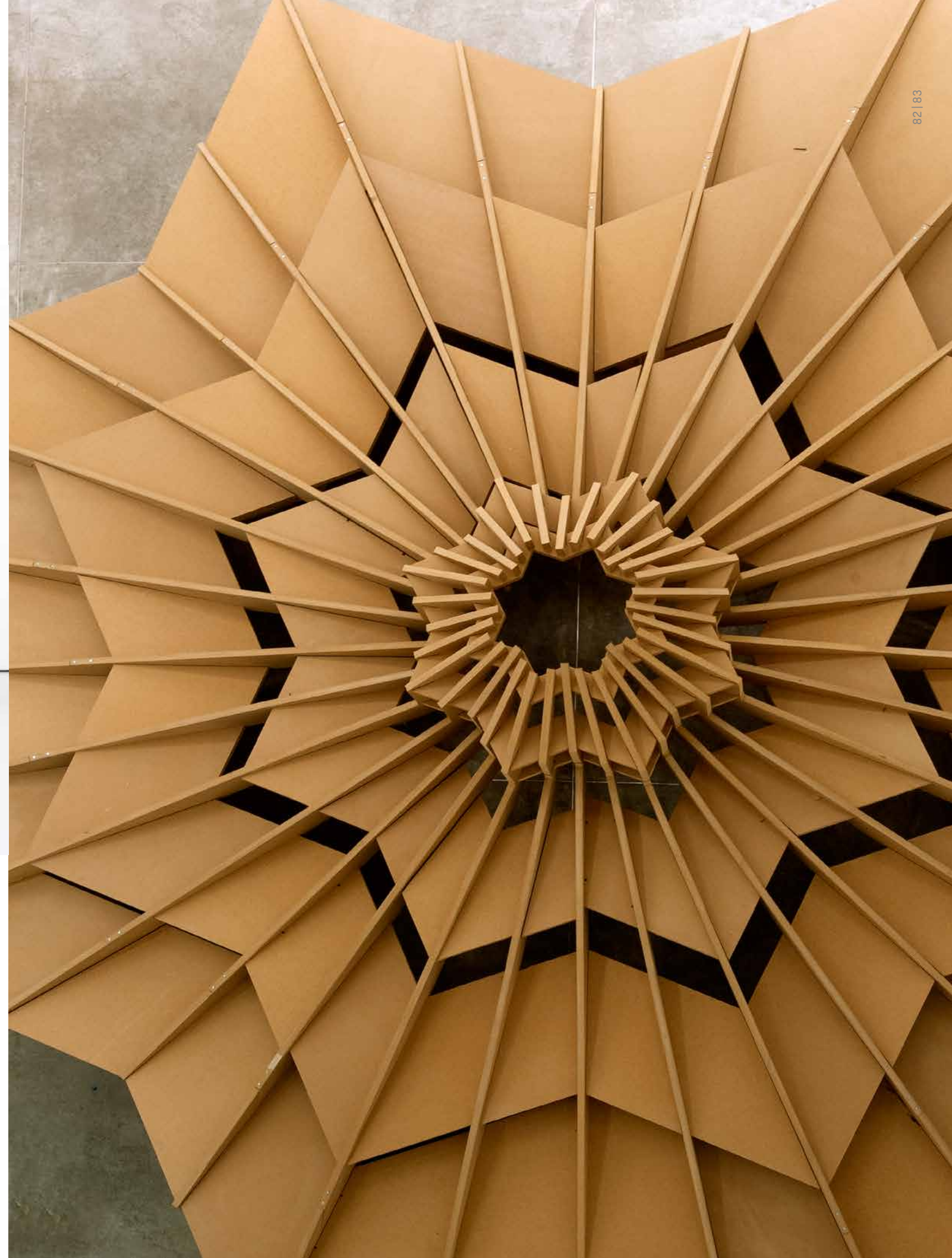
I have talked to some friends that are experts, art critics and brokers, and in general they agree with me about the potential of the work of Los Carpinteros, about your abilities that make you curious "chroniclers of forgotten tastes". They also agree to highlight what we could call "the value of some revalued pieces" and this, in terms of offer and demand, is translated into high prices and consequently into substantial profits. Quality of intentions translated into quality of production that I could transform into a good amount of money every time you sell to me with exclusivity. I tell you that because confidence and discretion are indispensable in everything. If your works were available to everyone, it would make no sense for me to conceive a coherent pricing policy. For example, I have a buyer who is interested in the painting Havana Country Club. She is the daughter of the former dictator Fulgencio Batista. She liked the painting because of the historical and cultural reasons which you are familiar with. It would be wise not to consign this work elsewhere.

I repeat that I have an interest in working with you and I look forward to your reply as soon as possible, although I could consider going to Havana before the end of July to make things easier.

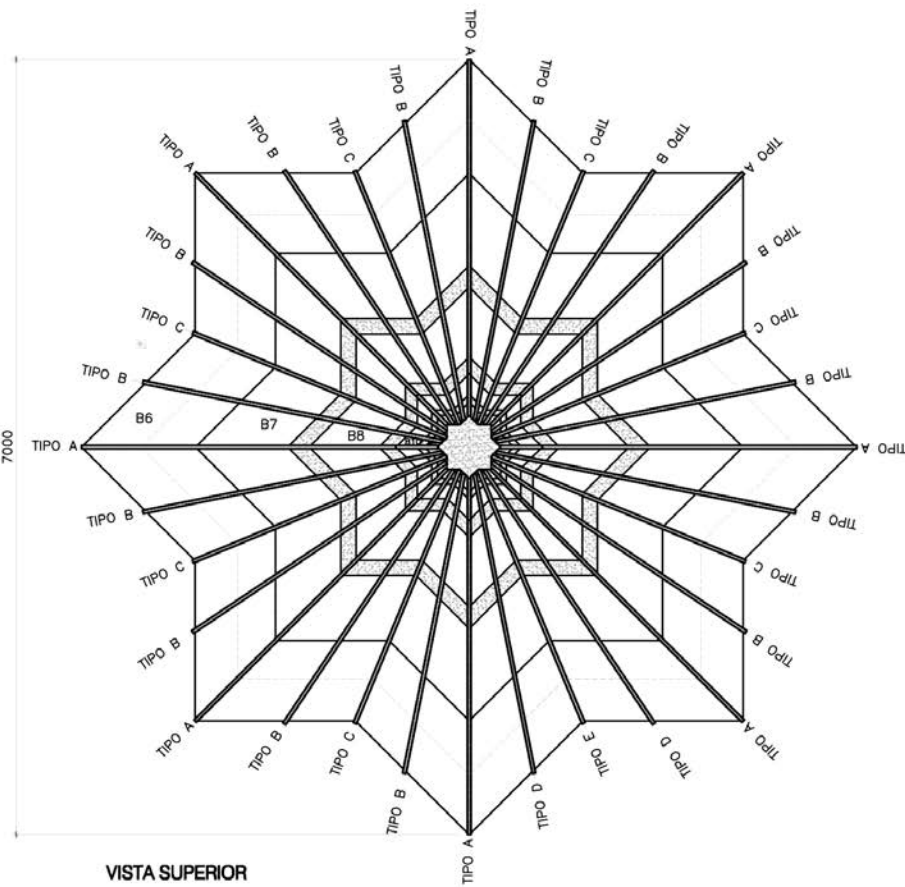
¹ The most traditional dish in Cuba, which is a mixture of Spanish stew with creole cuisine, with ingredients such as meat, corn, green banana, tomato sauce, among others. [T.N.]



Sala de Lectura Estrellada, 2013
 Aço cortén
Corten steel
 Protótipo
Prototype
 38 x 99.4 x 99.4 cm
 © Los Carpinteros

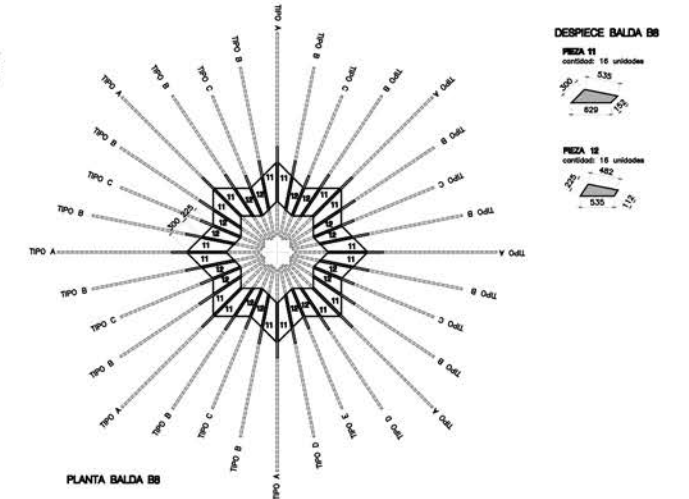
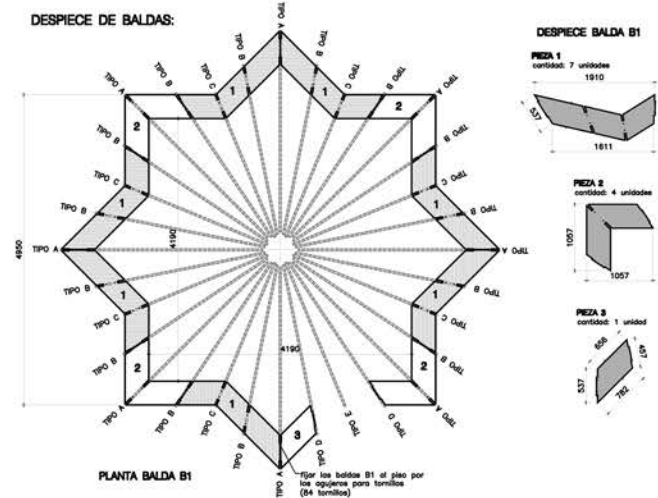


Sala de Lectura Estrella, 2015
 MDF
MDF
 276 x 700 x 700 cm
 © Los Carpinteros

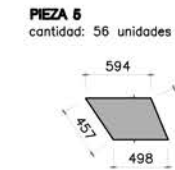


- COLUMNAS TIPO A**
cantidad: 8 unidades
- COLUMNAS TIPO B**
cantidad: 14 unidades
- COLUMNAS TIPO C**
cantidad: 7 unidades
- COLUMNAS TIPO D**
cantidad: 2 unidades
- COLUMNAS TIPO E**
cantidad: 1 unidad

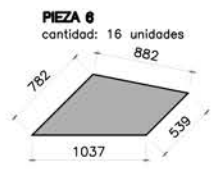
DESPIECE DE BALDAS:



DESPIECE BALDAS B2 a B5



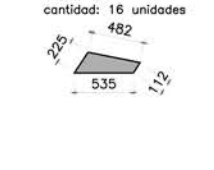
DESPIECE BALDA B6



DESPIECE BALDA B7



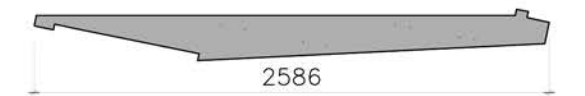
DESPIECE BALDA B8



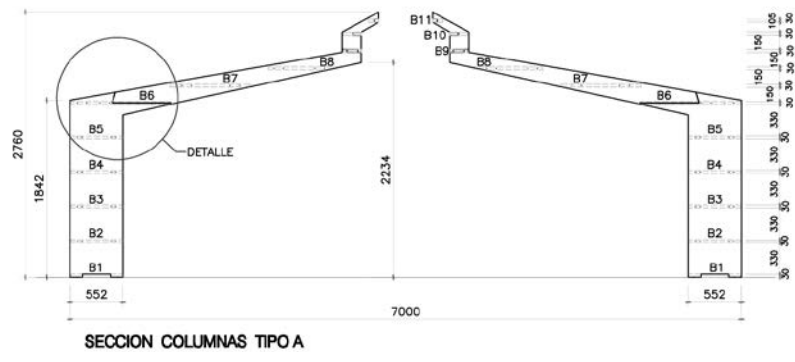
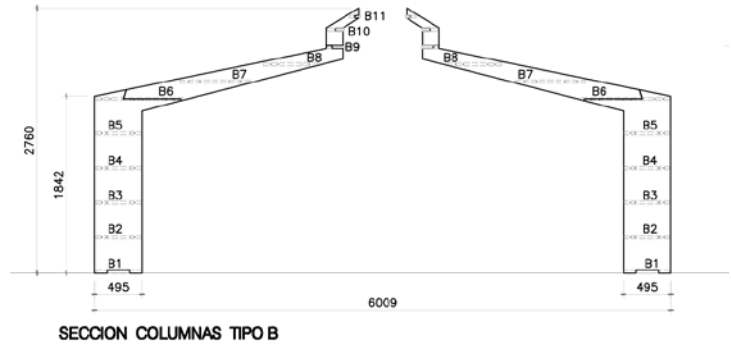
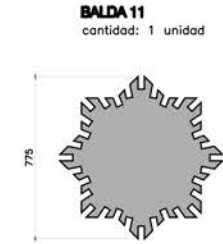
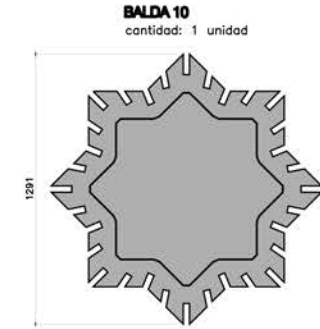
DESPIECE PIEZA SUPERIOR



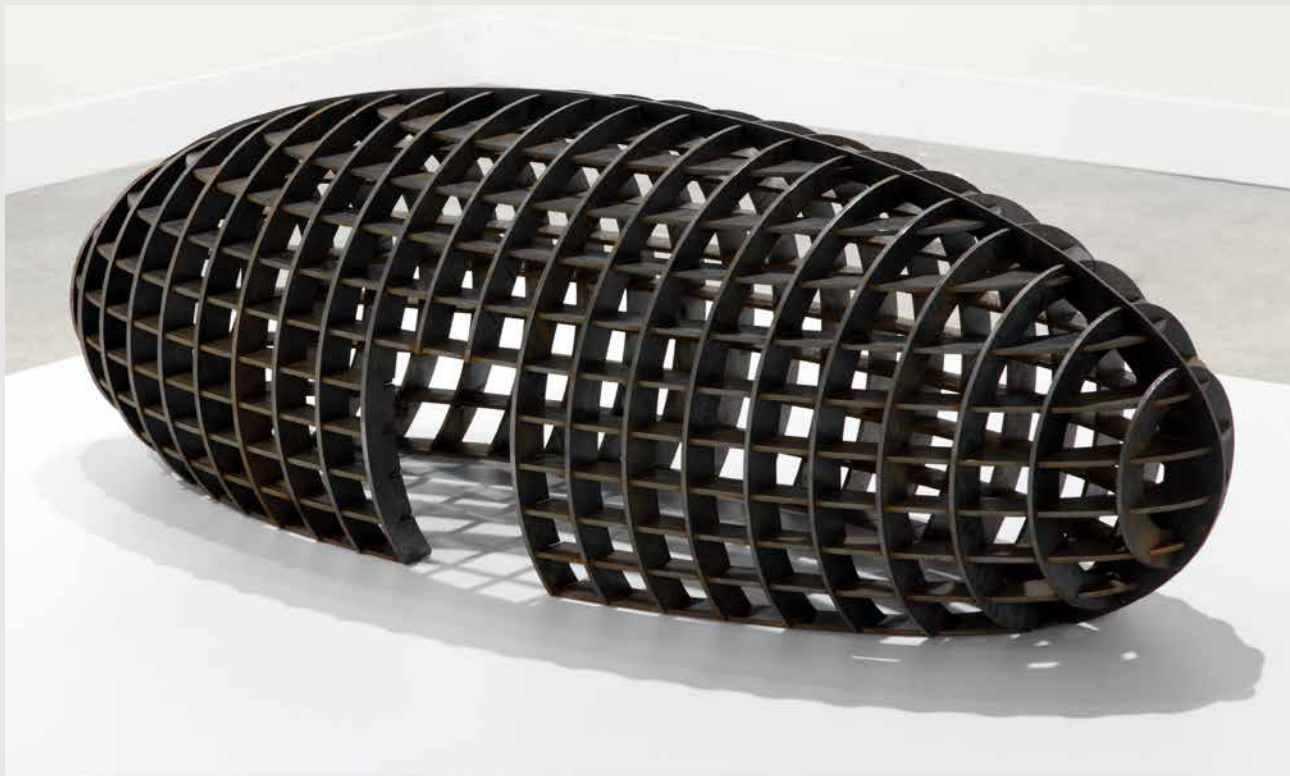
COLUMNAS TIPO D (Grosor madera 30mm) cantidad: 2 unidades



COLUMNAS TIPO E (Grosor madera 30mm) cantidad: 1 unidad



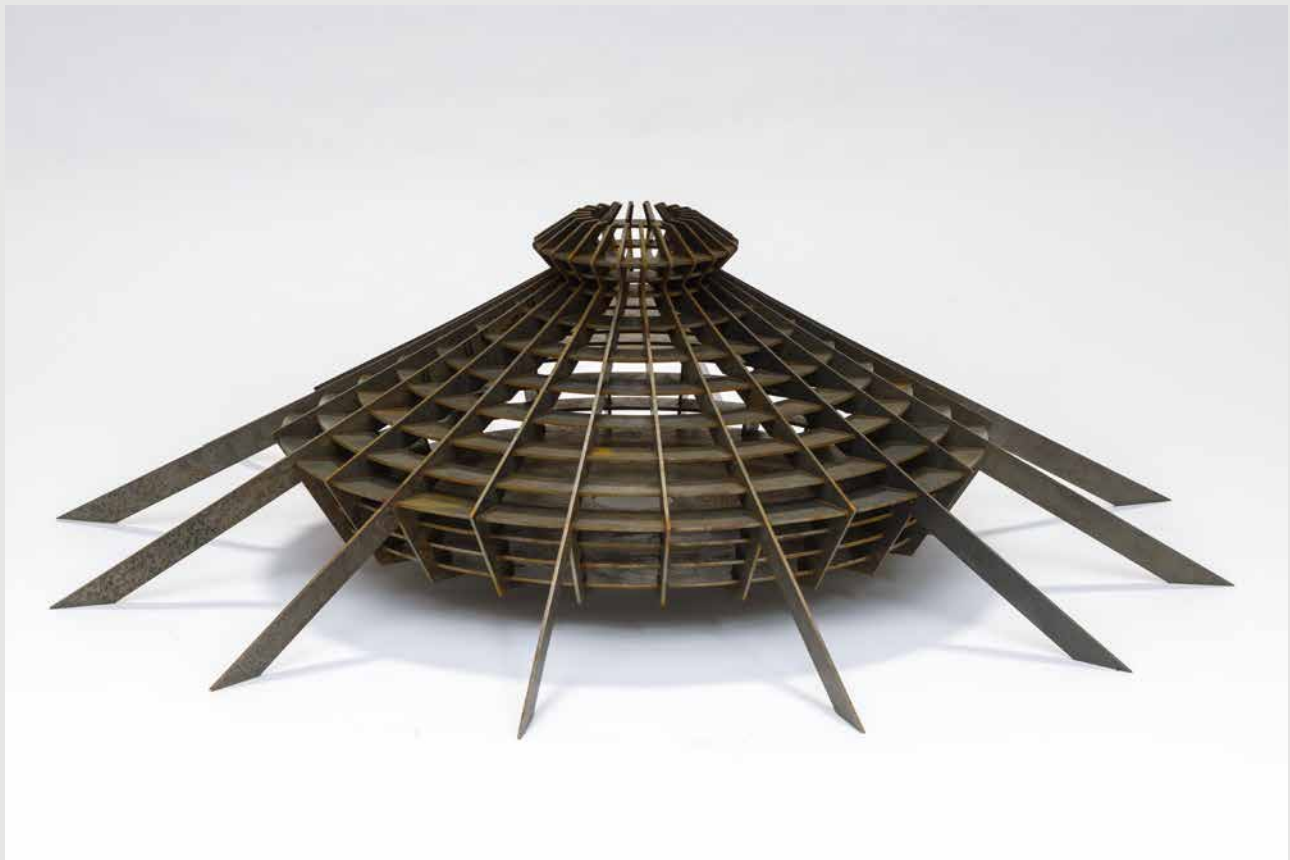
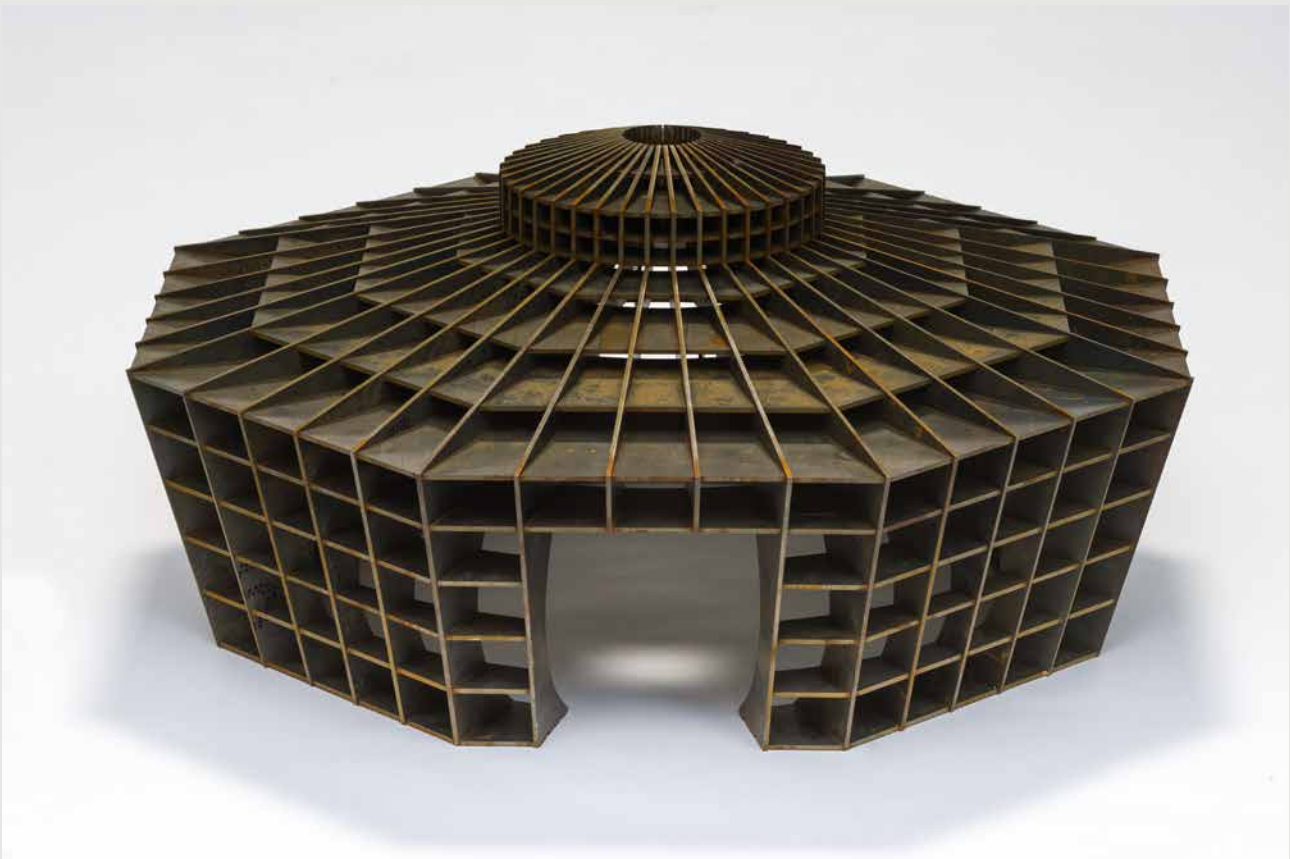
Proyecto para Sala de
Lectura Estrellada, 2015
Compensado naval
Marine plywood
276 x 700 x 700 cm
© Los Carpinteros

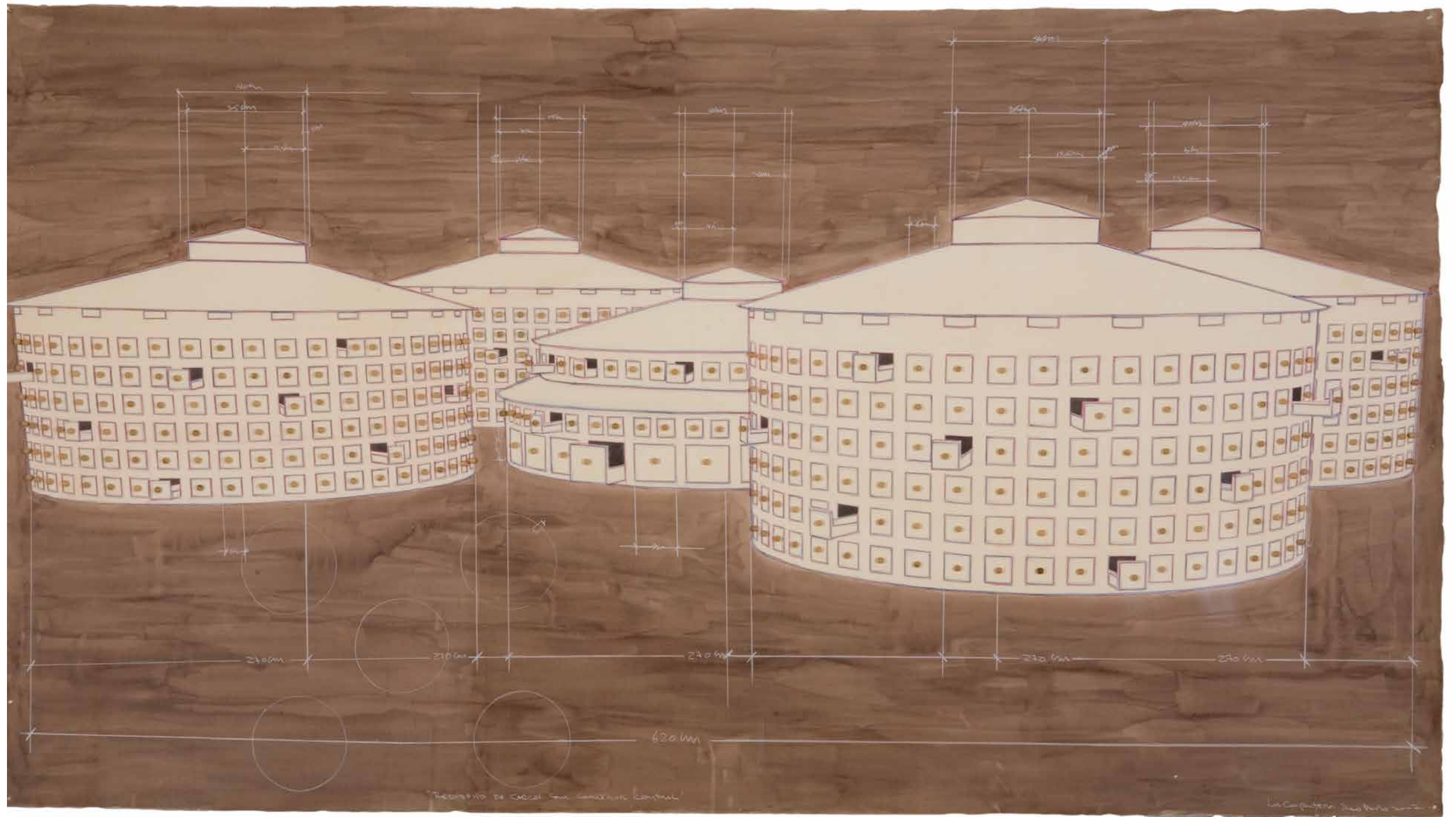


Sala de Lectura Baguette, 2013
 Aço cortén
Corten steel
 Protótipo
Prototype
 40 x 101.5 x 43 cm
 Cortesia coleção Luiz Antonio de
 Sampaio Campos, Rio de Janeiro
Courtesy of Luiz Antonio de
Sampaio Campos, Rio de Janeiro
 © Los Carpinteros

Sala de Lectura Octogonal, 2013
 Aço cortén
Corten steel
 Protótipo
Prototype
 40.4 x 94 x 94 cm
 Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros

Sala de Lectura Coppelia, 2013
 Aço cortén
Corten steel
 Protótipo
Prototype
 38 x 132 x 132 cm
 Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros





Rediseño de Cárcel con Comedor Central, 2007
 Aquarela, lápis e botões de madeira sobre papel
Watercolor, pencil and wooden knobs on paper
 122.5 x 218 cm
 © Los Carpinteros



Yusimi, 2014
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 114 x 199 cm
 Cortesia Sean Kelly, New York
Courtesy of Sean Kelly, New York
 © Los Carpinteros

El Pueblo se Equivoca, 2015
 Madeira, metacrilato e aço inoxidável
Rosewood, methacrylate and stainless steel
 35 x 150 x 38.5 cm
 Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros





Conmigo tienes que gozar, 2014

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

Díptico

Diptych

113.5 x 401 cm

Coleção particular

Private collection

© Los Carpinteros



MCEECDTM, 2014
Zinco galvanizado
Plated zinc
126 x 152 x 79.5 cm
© Los Carpinteros

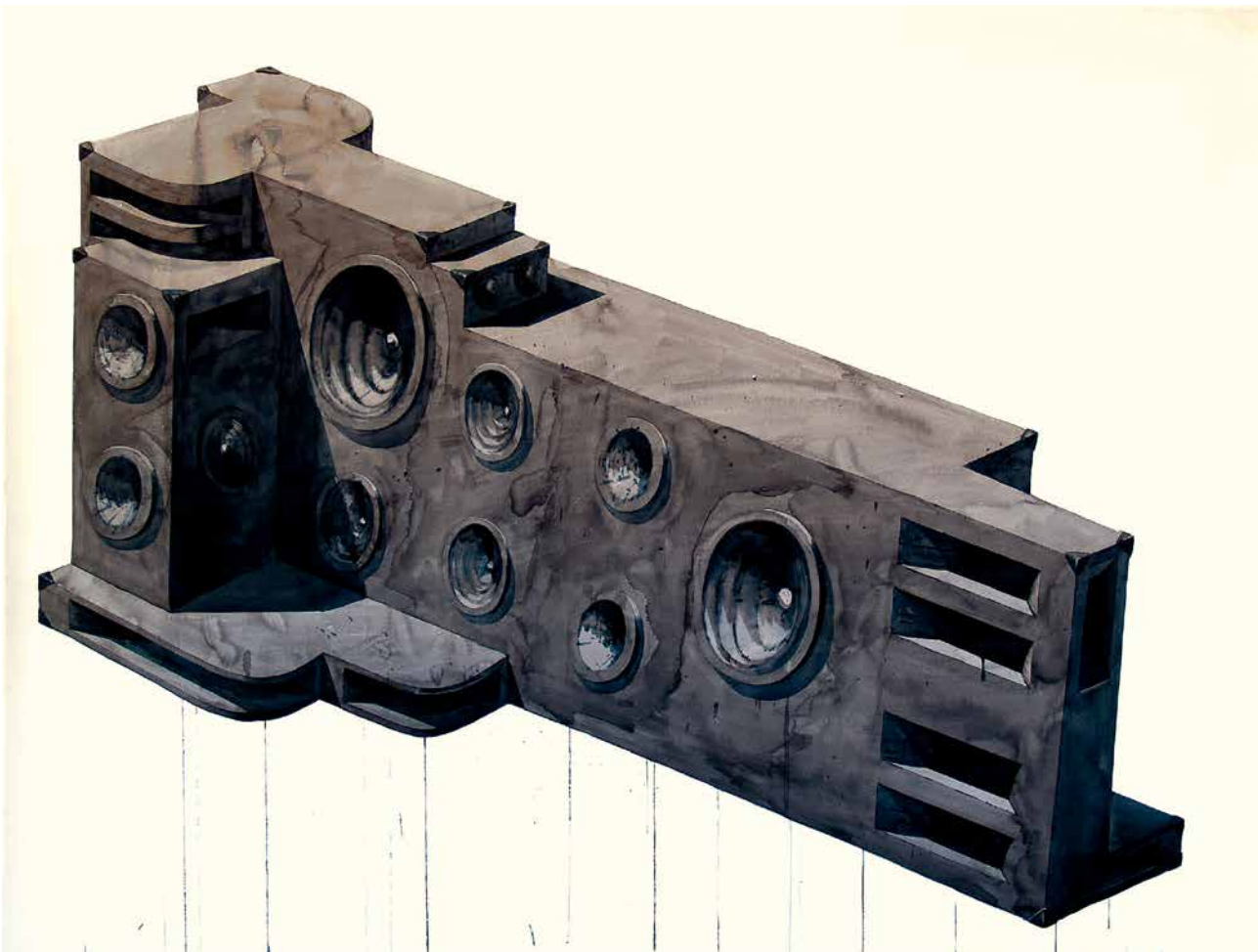
Podium, 2008
Papelão ondulado e velcro
Corrugated cardboard and velcro
90 x 60 x 127 cm
Cortesia Sean Kelly Gallery, New York
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros





Valenti, 2016
 MDF, alto-falantes e amplificadores
MDF, loudspeakers and amplifiers
 200 x 62.6 x 62.6 cm
 Cortesia Galerie Peter Kilchmann, Zurich
Courtesy Galerie Peter Kilchmann, Zurich
 © Los Carpinteros

Alto Parlante - Sierra Maestra, 2007
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 132 x 171 cm
 Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros



Parlantes, 2007
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 114.5 x 190 cm
 © Los Carpinteros





Ciudad Perfecta, 2005
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 Tríptico
Triptych
 200 x 420 cm
 Coleção particular
Private collection
 © Los Carpinteros



VDNKh Toy, 2013
 Madeira, metal, LEGO®
Wood, metal, LEGO®
 341.5 x 356 x 155.5 cm
 Cortesia Sean Kelly, New York
Courtesy of Sean Kelly, New York
 © Los Carpinteros

A obra "**VDNKh Toy**" toma como referência o Monumento aos Conquistadores do Cosmos, obelisco de 110 metros de altura que representa um foguete espacial decolando, construído em Moscou, no ano de 1964, para celebrar as realizações soviéticas na exploração do espaço. O monumento encontra-se localizado ao lado do Centro Panrusso de Exposições (antigo Centro de Exibição das Realizações da Economia Nacional), mais conhecido por sua sigla no original em russo: VDNKh.

Na obra de Los Carpinteros, o sentido vitorioso e comemorativo do monumento se vê minimizado e até ridicularizado pela alteração de cor, escala e, sobretudo, de material. O original revestimento em titânio é trocado pelas minúsculas peças amarelas de Lego. Com sua tendência ao lúdico reforçada no título, que associa a enigmática e ilegível referência de consoantes a um possível brinquedo, os artistas mais uma vez tentam dessacralizar os emblemas da utopia. A carreira pelo espaço, uma das frentes nas quais a Guerra Fria tomou inesperadas proporções, foi mais do que tudo um projeto de supremacia simbólica em um mundo marcado pela fricção entre dois modelos de sociedade. Os troféus dessa batalha, exibidos com orgulho à época, hoje se assemelham a grotescos lembretes da incapacidade real de impactar ou mudar significativamente a vida do homem na Terra.

"**VDNKh Toy**" traz para um primeiro plano essas contradições com um objeto que encarna a construção da utopia e sua temporalidade, na possibilidade sempre latente de que, em um instante, tudo possa ser desfeito. Afinal, qualquer certeza de futuro é tão frágil quanto retirar ou adicionar uma peça de Lego.





Robotica, 2013
 Madeira, metal, LEGO®
Wood, metal, LEGO®
 290 x 153 x 153 cm
 Cortesia Sean Kelly, New York
Courtesy of Sean Kelly, New York
 © Los Carpinteros

Kosmaj Toy, 2012
 Madeira, metal, LEGO®
Wood, metal, LEGO®
 250 x 250 x 250 cm
 Coleção Pizzutti
Pizzuti collection
 © Los Carpinteros

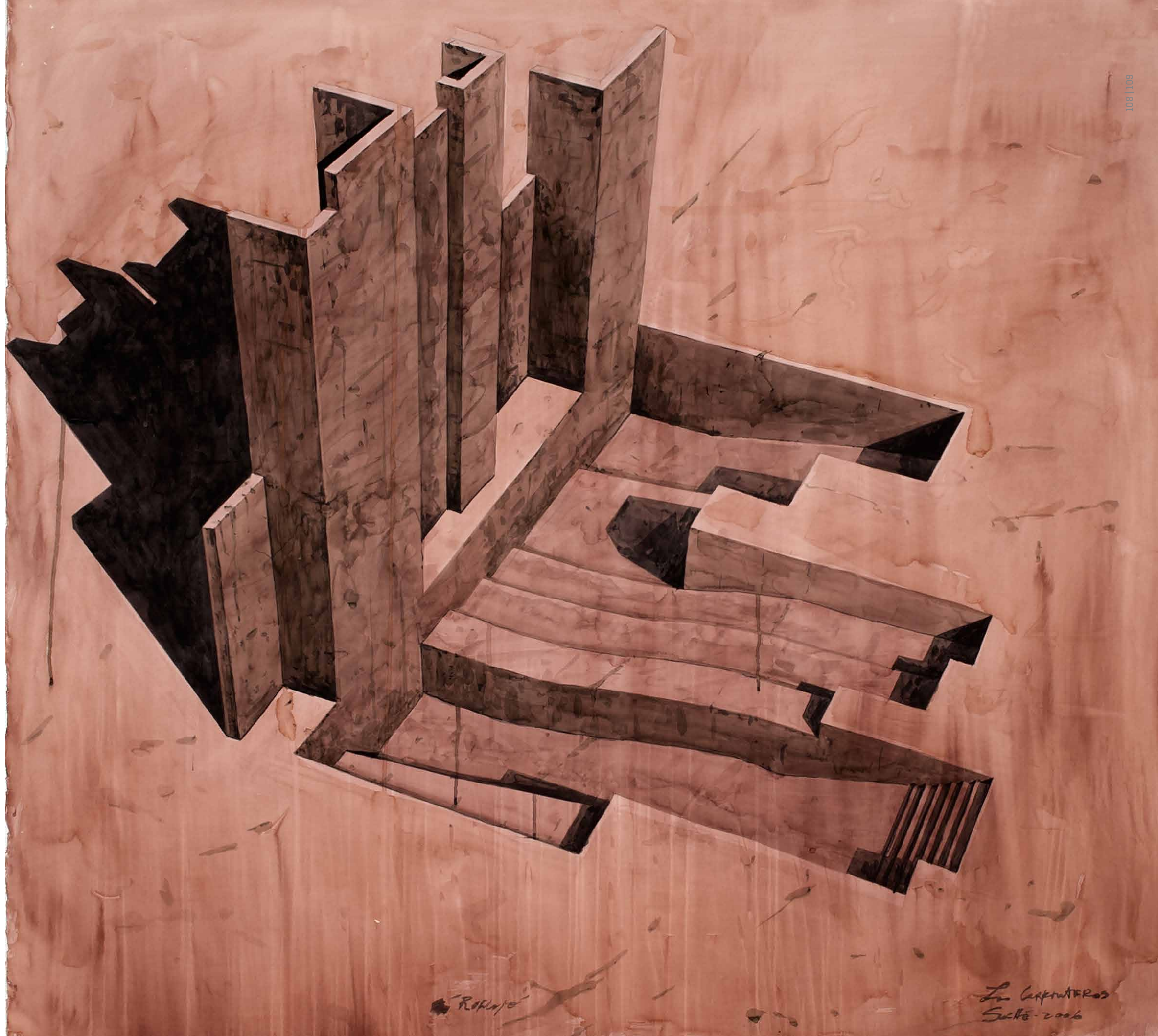




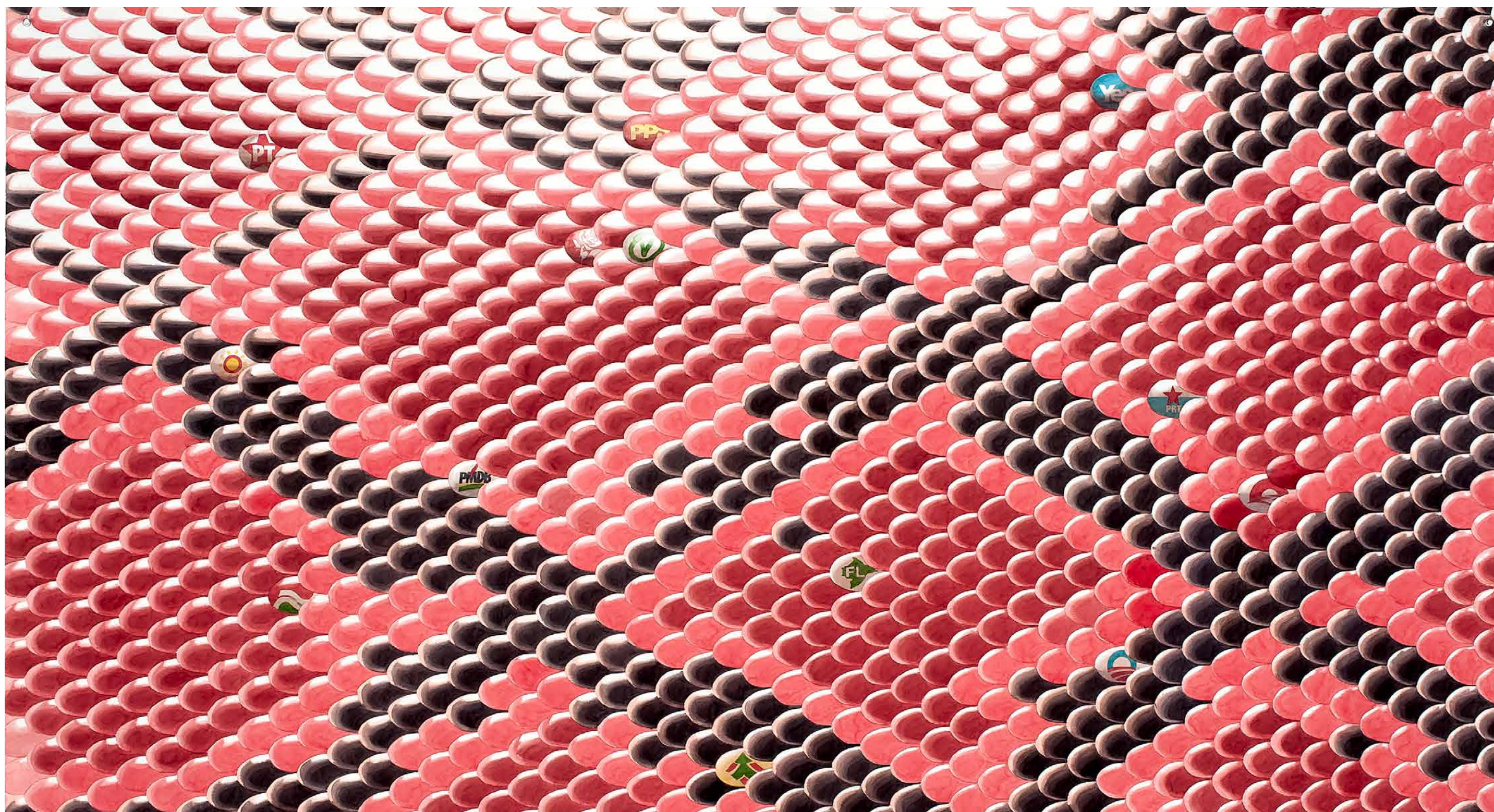
Puente Almendrado, 2008
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
114.5 x 222.5 cm
Coleção Particular
Private collection
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros



Piso Lleno de Agujeros Negros, 2011
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
80 x 113 cm
Coleção Andréa e
José Olympio Pereira, São Paulo
*Collection of Andréa and
José Olympio Pereira, São Paulo*
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros



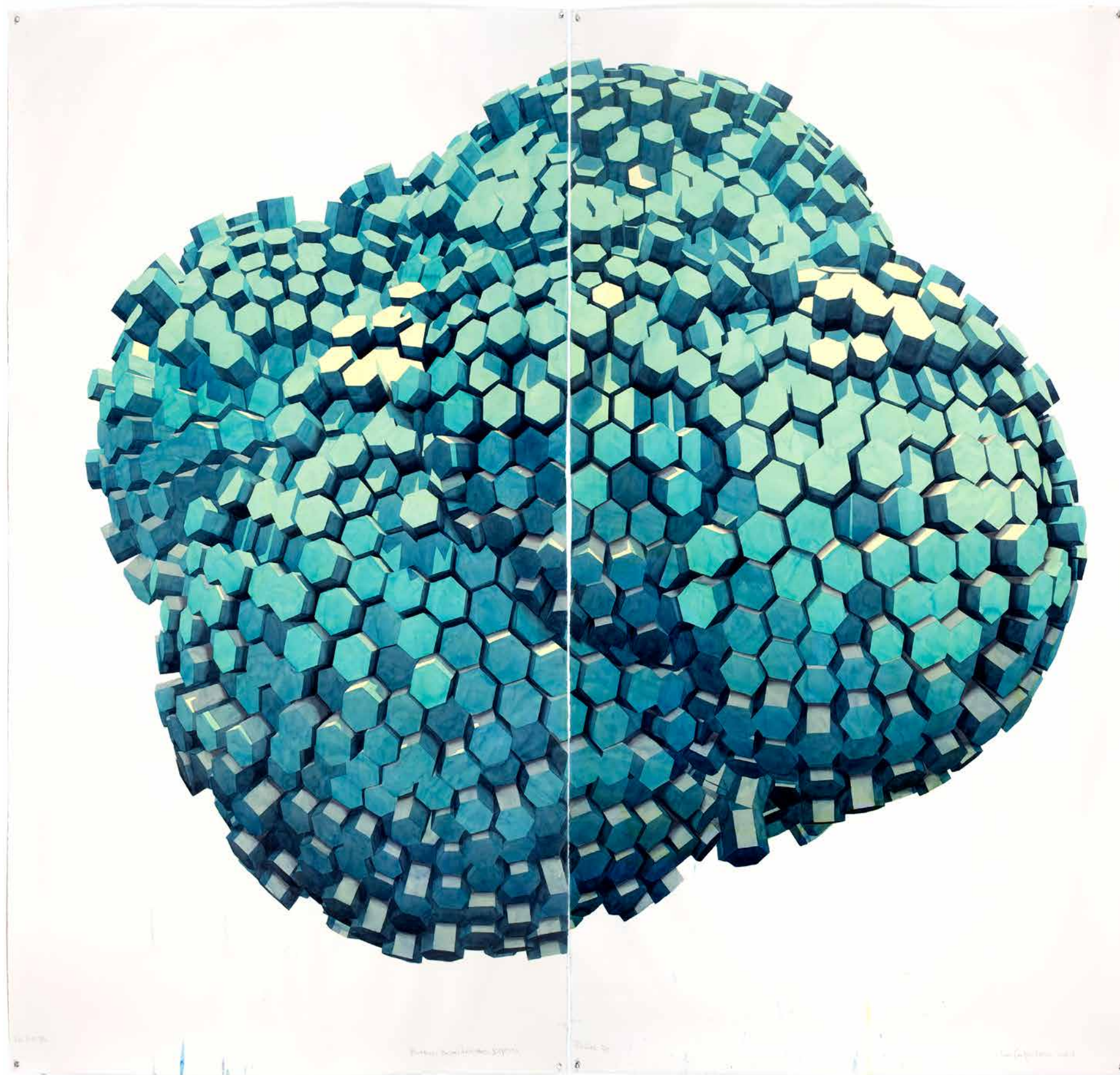
Reflejo, 2006
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
152 x 162 cm
© Los Carpinteros



La Piel Roja, 2015
 Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
 113.5 x 199 cm
 Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros



Constrictora, 2015
Bótons, madeira e couro sintético
Pins, wood and synthetic leather
270 x 1640 x 4 cm
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros



Burbuja Basáltica Tres, 2016

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

Díptico

Diptych

200 x 226 cm

Cortesía The Mayor Gallery, Londres

Courtesy of The Mayor Gallery, London

© Los Carpinteros

Celosía Poliédrica Flotante, 2015

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

Díptico

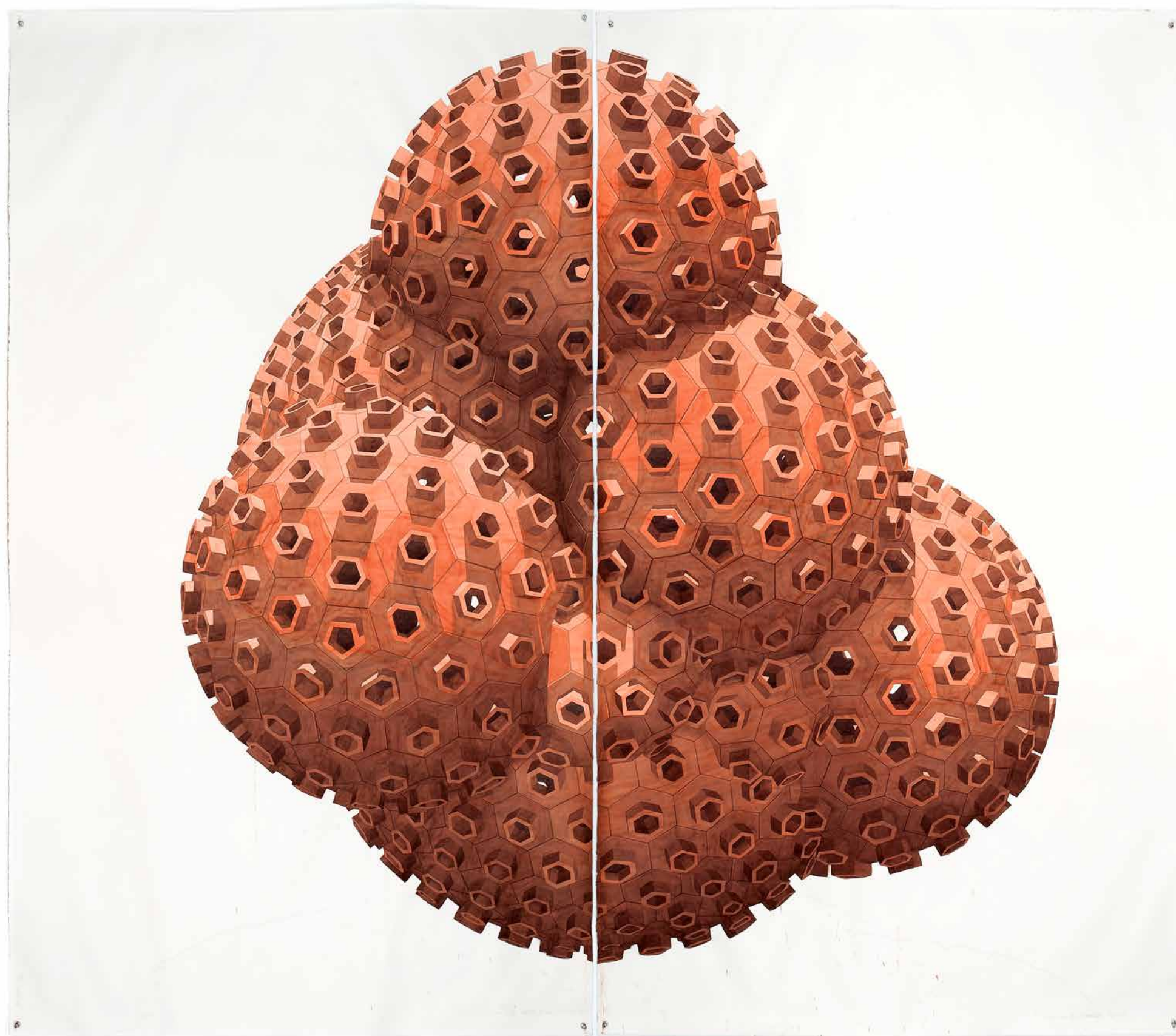
Diptych

199.5 x 226 cm

Cortesía Sean Kelly, New York

Courtesy of Sean Kelly, New York

© Los Carpinteros



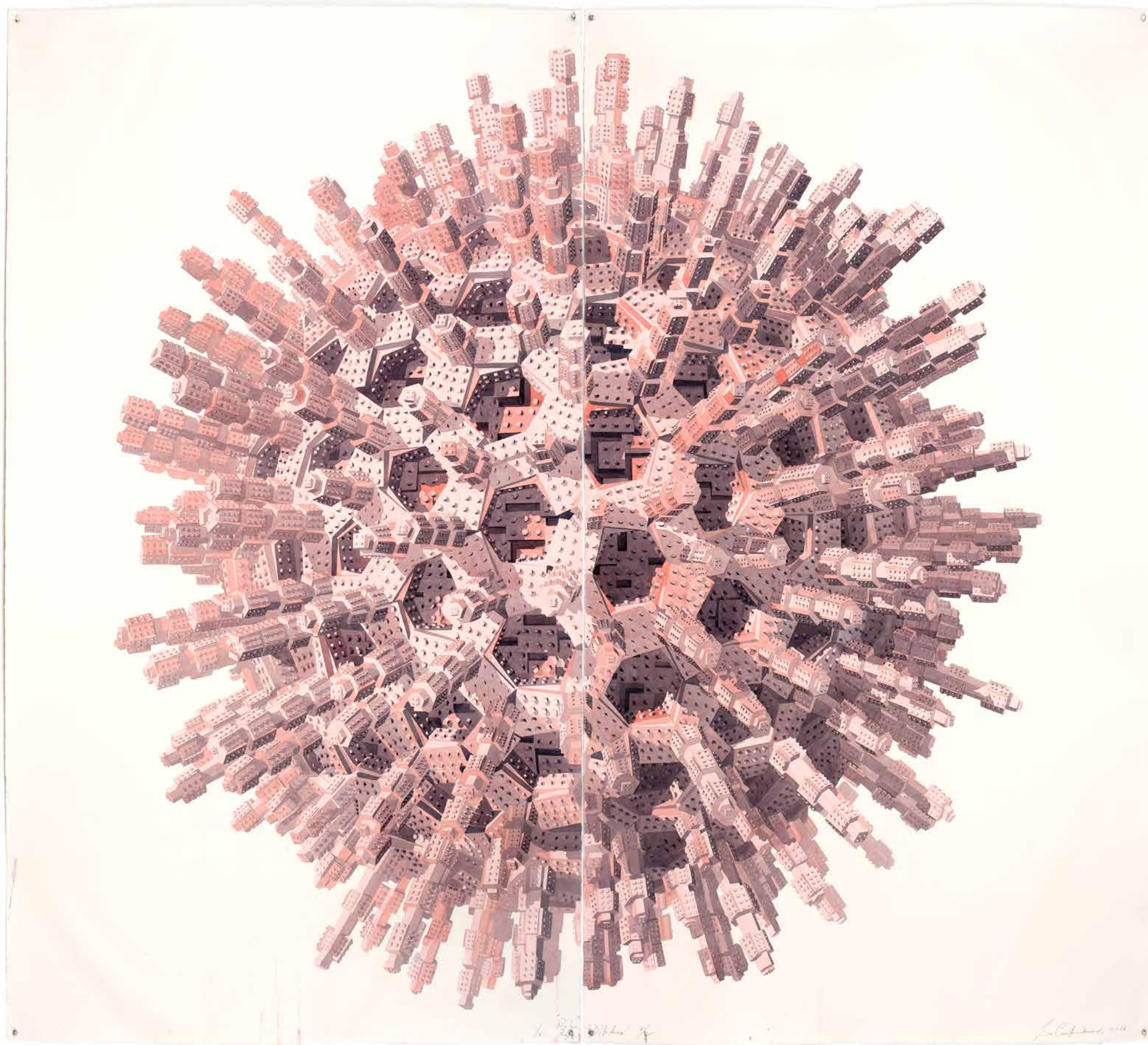
Da junção entre conceitos que convocam áreas diferentes, surge a obra **"Celosía Poliédrica Flotante"**.

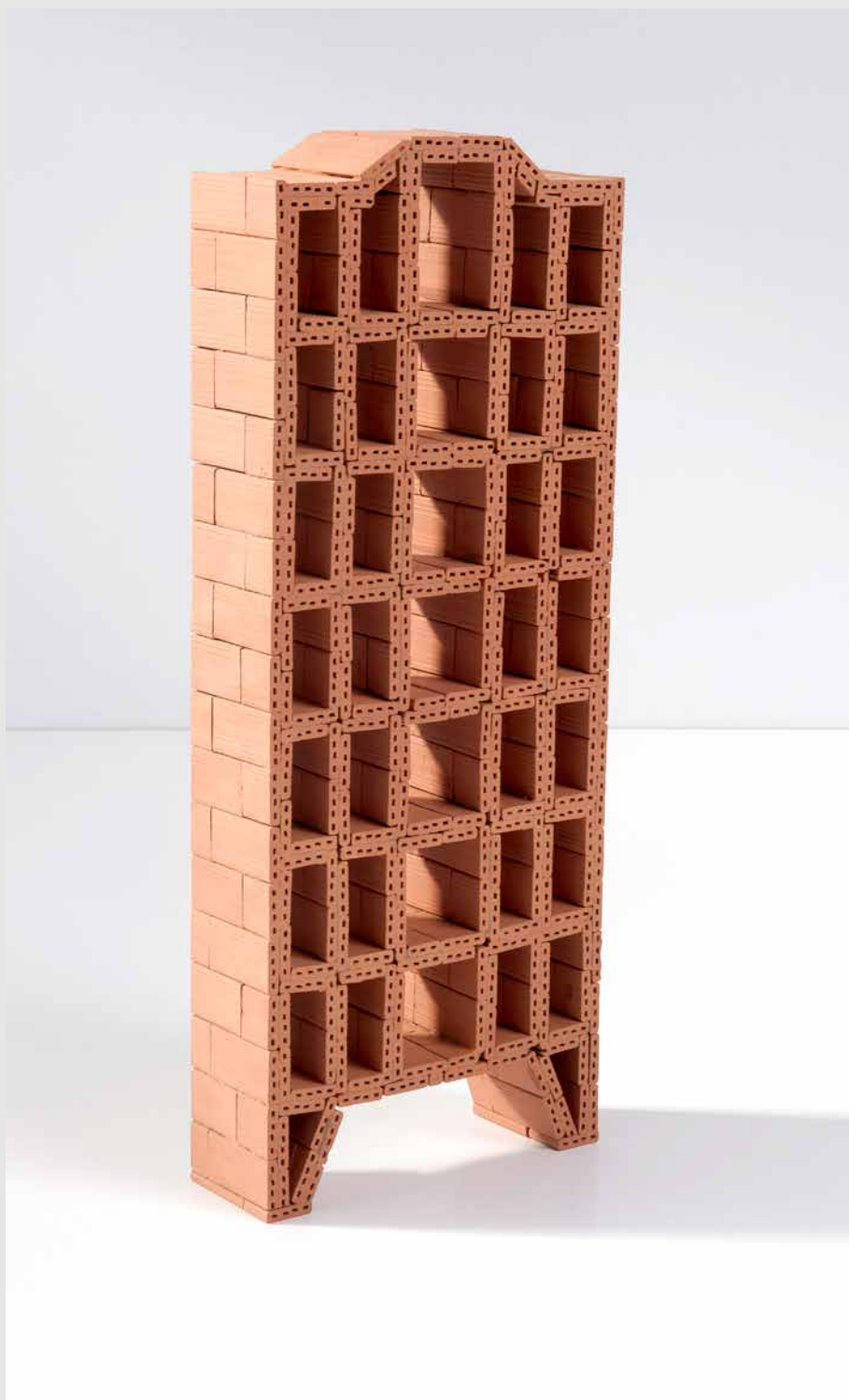
Por um lado, o termo "celósia", na área da botânica, identifica o gênero da planta popularmente conhecida como crista-de-galo. Por outro, é impossível não registrar que, em espanhol, a palavra celosía remete de imediato à arquitetura, como denominação da estrutura decorativa vazada que permite a comunicação entre dois ambientes, frequentemente interior e exterior, e pode ser traduzida como treliça, cobogó, muxarabi.

Na aquarela, os elementos modulares que se repetem como se fossem parte de uma fachada evocam a arquitetura, mas ao mesmo tempo adotam o formato do crescimento orgânico vegetal. A ambiguidade da *celosia* é ilustrada em um protótipo único, que no momento em que harmoniza arquitetura e natureza, também transmite uma sensação claustrofóbica.

Los Carpinteros aproveitam a liberdade ilimitada do trabalho em suporte bidimensional para ensaiar uma reflexão teórica sobre o espaço e devolvem um modelo que conecta a abstração concreta com referências naturais. Tal modelo, no entanto, é conceitualmente desafiado por mais um componente racional, o poliedro, que, no campo da geometria, adjetiva o ambivalente objeto, multiplicando suas possibilidades. O título da obra adverte que o resultado dessa combinação estará sempre em constante mutação, oscilante entre o que é possível delimitar e o infinito – uma quimera.

Pólen Rojo, 2016
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
Díptico
Diptych
200 x 226 cm
© Los Carpinteros

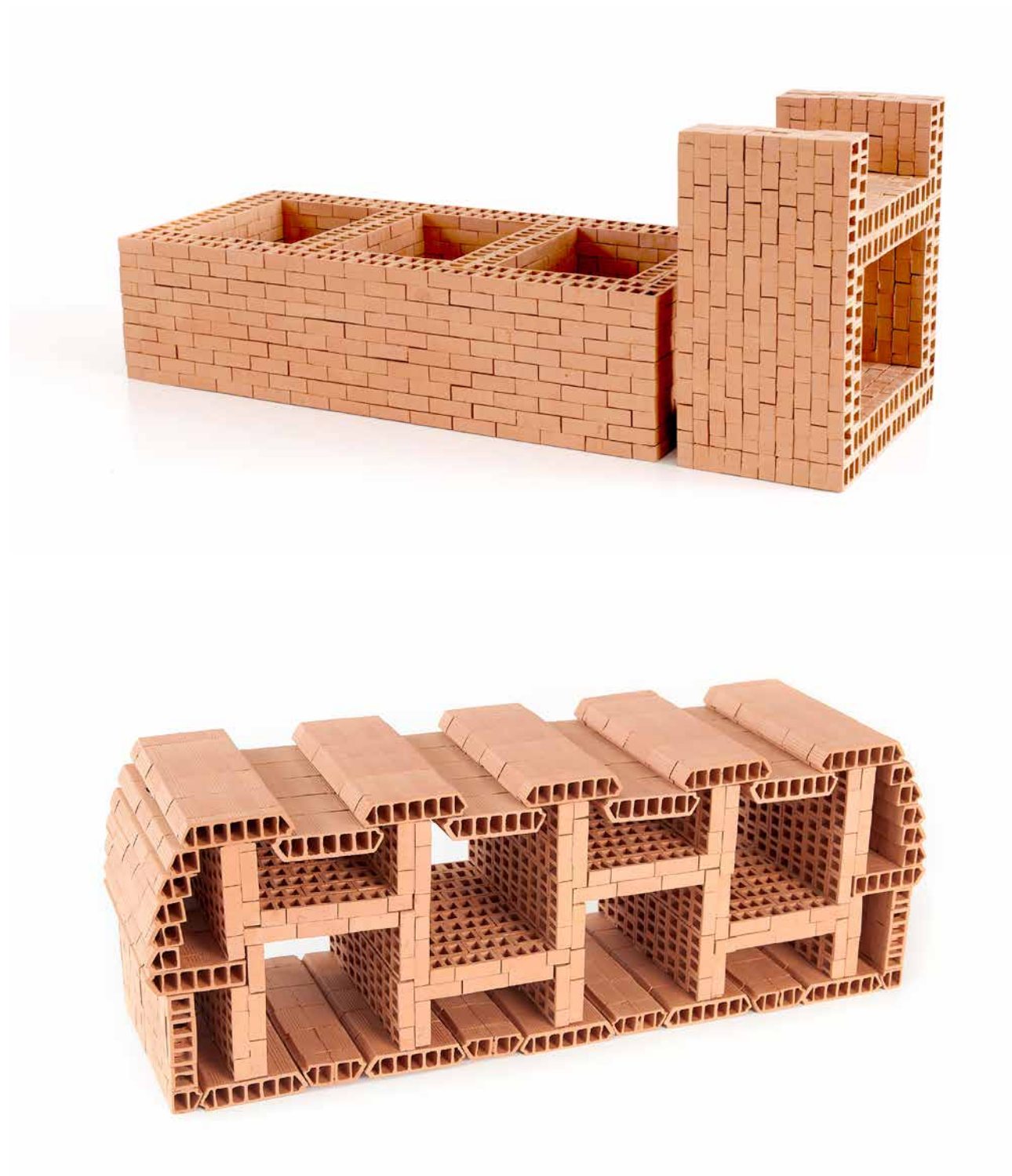




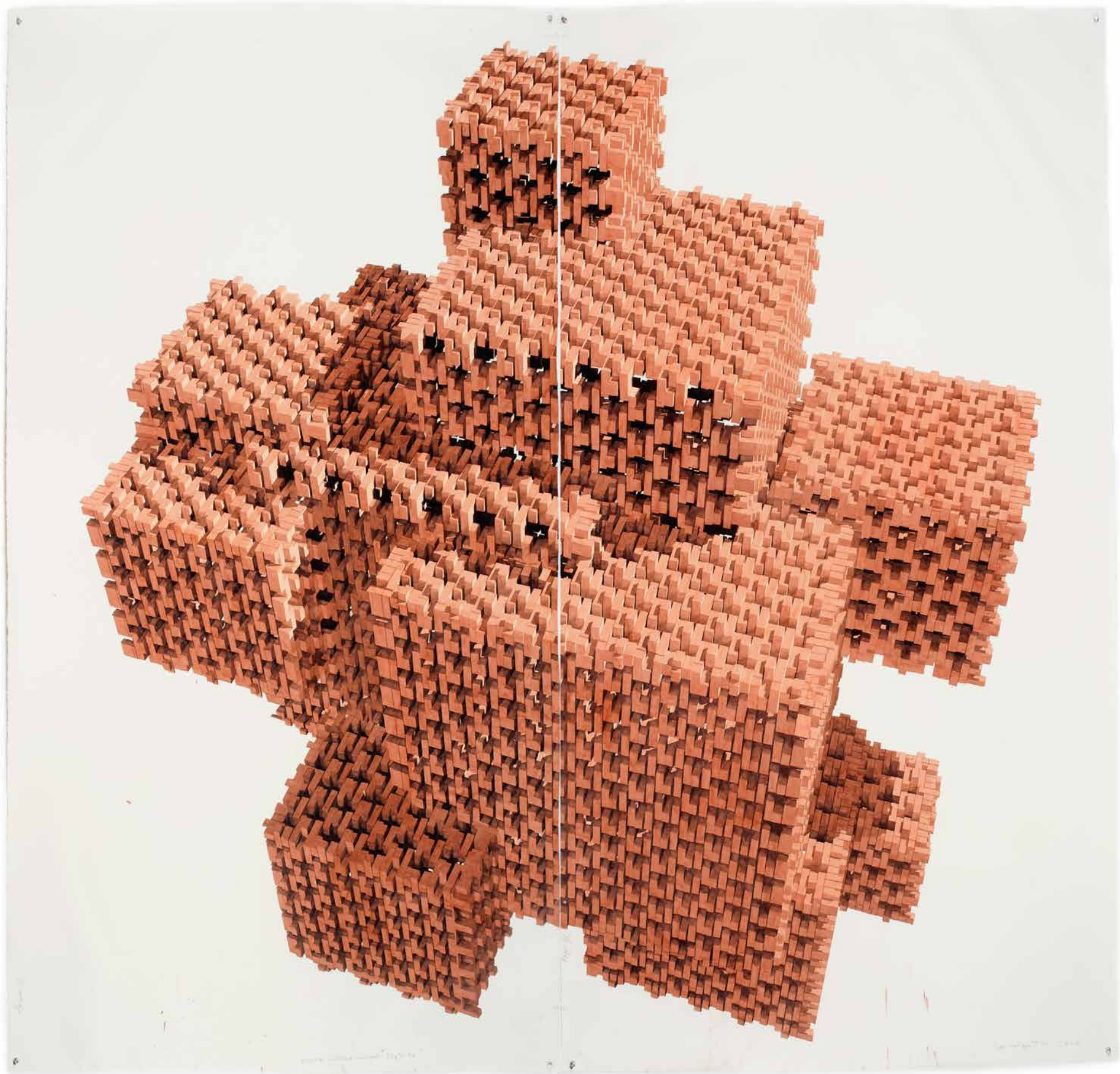
Losa Nervurada, 2015
Terracota
Terracotta
37.5 x 15 x 5.5 cm
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros

Gero, 2015
Terracota
Terracotta
19.5 x 18 x 50 cm
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros

Tabicol, 2015
Terracota
Terracotta
20 x 16.5 x 36.5 cm
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros



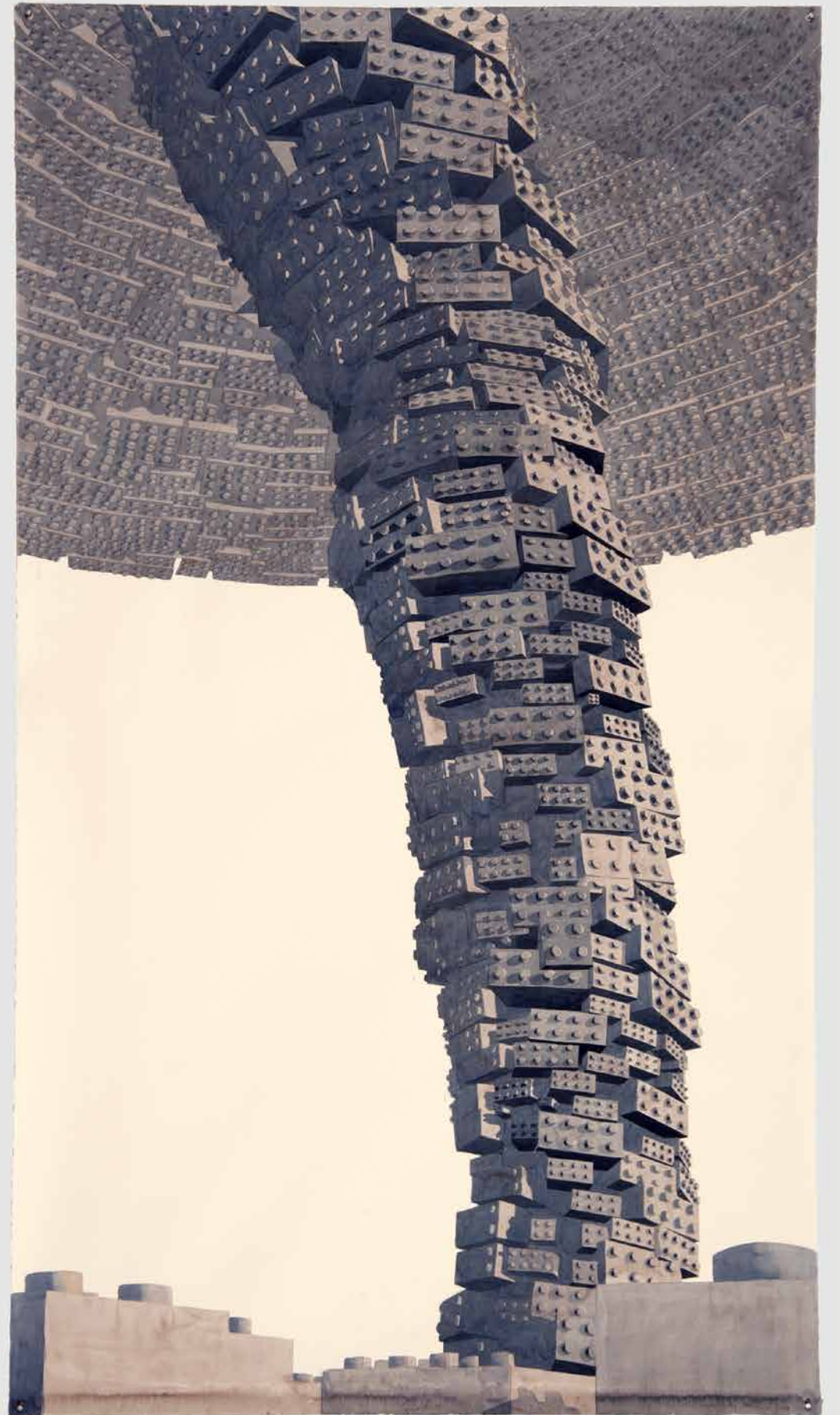
Espuma Cúbica cuatro. 2016
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
Díptico
Diptych
200 x 226 cm
© Los Carpinteros

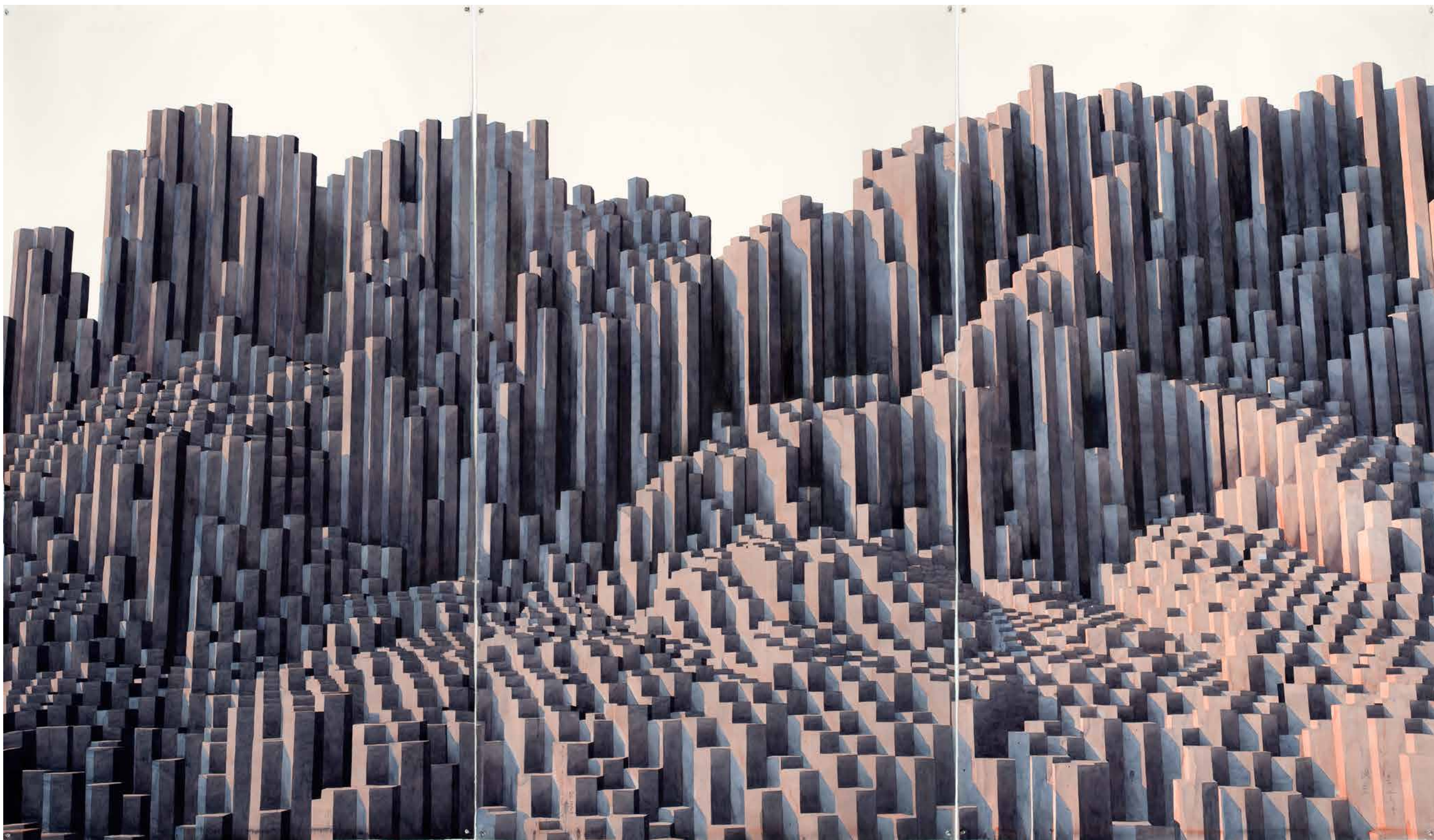




Podgaric Lego, 2012
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
Díptico
Diptych
199.6 x 227 cm
Coleção particular
Private collection
© Los Carpinteros

Tornado II, 2011
Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
199.5 x 114 cm
Coleção Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo
Collection of Andréa and José Olympio Pereira, São Paulo
Galeria Fortes Vilaça
© Los Carpinteros





Basalto Numérico, 2015

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

Tríptico

Triptych

200 x 339 cm

© Los Carpinteros



Conga Irreversible, 2012
 Vídeo colorido em HD, monocanal,
 áudio stereo
Video HD color, single channel, stereo
 11' 53"
 Cortesia Ivorypress, Madrid
 Cortesia Sean Kelly, New York
Courtesy of Ivorypress, Madrid
Courtesy Sean Kelly, New York
 Galeria Fortes Vilaça
 © Los Carpinteros



Pellejo, 2013
 Vídeo P&B em HD, monocal, áudio stereo
B&W HD, single channel, stereo
 11'
 Cortesia Galerie Peter Kilchmann, Zurich
 Cortesia Sean Kelly, New York
Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zurich
Courtesy Sean Kelly, New York
 © Los Carpinteros





Polaris, 2014
Vídeo colorido em HD, monocanal, áudio stereo
Video HD color, single channel, stereo
10'40"
Cortesia Ivorypress, Madrid
Courtesy of Ivorypress, Madrid
© Los Carpinteros



E ganhamos um nome

Como parte do processo de gestação da presente mostra, foram inúmeros os encontros entre **D**agoberto **R**odríguez e **M**arco **C**astillo, do coletivo Los Carpinteros, e **R**odolfo de **A**thayde e **A**nia **R**odríguez, da organização da exposição. Para uma maior compreensão dos contextos que marcaram a trajetória artística de Los Carpinteros, nesta entrevista são reunidos alguns dos temas, reflexões e evidências que emergiram naquelas frutíferas reuniões.

RA: Por que o nome de Los Carpinteros?

DR: Não é uma ideia nossa. As primeiras obras que fazíamos pareciam carpintaria, foram feitas com as madeiras que encontrávamos quando éramos estudantes na escola. Algumas pessoas em Cuba começaram a nos chamar assim. Gerardo Mosquera também se referiu a nós como Los Carpinteros e, a partir daí, o nome se consagrou.

A primeira vez que o usamos foi em 1994, quando participamos nesse mesmo ano da Bienal de Havana. Devíamos assinar os trabalhos e, depois de analisar outros nomes, optamos por este.

MC: Assinávamos com o nome dos três: Dago, Alex e Marco. Em algum momento, também tivemos uma espécie de logo.

DR: Parecia uma assinatura de Alberto Durer, o gravador alemão. Era um círculo com um D, um M e um A ao contrário. Uma espécie de logo de confraria ou sociedade secreta.

MC: Muito complicado, até que alguém teve a ideia de nos chamarmos de Los Carpinteros e, ao adotar esse nome, tomamos a melhor decisão de nossas vidas.

DR: E ganhamos nome.

MC: Nossa geração propunha, no sentido geral, uma direção quase oposta à das gerações anteriores. Nossa geração se tornou muito utilitária, muito fascinada pelo artesanato, pelos ofícios e pela própria produção do objeto de arte.

Foi muito divertido não só pintar as obras de outros, mas também pintar aqueles artistas produzindo suas obras. Era muito difícil conseguir material na época, mas eu consegui imagens de Michael Heizer cortando e marcando a terra; Robert Smithson e Oppenheim eram aqueles que mais me interessavam; também pintei muito objetos de Joseph Beuys: eram como naturezas-mortas, como o telefone com uma bola de lama ao lado, uma dessas esculturas sociais. Eu vinha com uma técnica de pintura de meus professores russos¹ em Camagüey e já tinha essa inquietude pela pintura realista, a pintura que documenta, a pintura que registra.

AR: Isso é interessante porque são formas a partir das quais todos nós aprendemos. Na biblioteca do Instituto Superior de Arte era onde estava toda a informação especializada: livros, revistas...

MC: E tudo manuseado. Todos os livros que eu usei ficaram marcados de óleo.

Depois saiu a série *No sitios pintados*, inaugurada na galeria do Cine Yara, com curadoria de Rufo Caballero. A partir dessa proposta, René Francisco me convidou para o seu projeto. Comecei fazendo reproduções de postais e pôsteres russos; e no ISA comecei a fazer documentações pictóricas de certos artistas conceituais e de arte-terra. É quando René me inclui no grupo *Desde Una Pragmática Pedagógica*.

A vida nos uniu. Eu estava em um quarto e ao lado estavam Dago, Alex e Fernando Rodríguez. Eram meus companheiros. Alex e Dago, através do trabalho com René, começaram a fazer serviço comunitário. Resolviam os problemas das pessoas: se alguém havia quebrado algo, eles construíam um substituto em madeira e o colocavam na casa. Tudo era muito útil e social.

Quando René Francisco propôs um novo curso baseado em uma ideia de Borges em *O outro, o mesmo*, fazia uma reflexão acerca da “outredade”, e nós propusemos uma fórmula: Dago e Alex faziam tudo o que a pintura tradicional a óleo sempre precisa: uma caixa, um cavalete, suportes... A ideia era que sempre fossem de madeira, e eu documentava a produção desse serviço com fotos e pinturas. As cenas que documentava eram quase performáticas. Havia opiniões políticas, sobre arte... Isso gerou uma proposta e uma série de ideias que depois não pudemos frear.

¹ Refere-se a professores-artistas cubanos que estudaram e se graduaram em academias da antiga União Soviética.

RA: Podem se lembrar de que lhes servia como matéria-prima teórica, conceitual? O que liam?

DR: Nunca fomos muito acadêmicos, mas sim bastante intuitivos. René Francisco nos fazia ler muita literatura latino-americana. Beuys estava sempre muito presente. Duchamp também. Aprendemos o restante nas bienais e com os artistas estrangeiros que expunham nessas bienais. Foi uma época em que houve um vazio cultural, depois dos anos 1980: a censura, o ódio, a fome. Era um ambiente muito amargo... Um meio vazio.

Inventamos uma maneira de trabalhar no início dos anos 1990. A missão era nos salvar. Sobreviver como seres humanos e depois como artistas. A escola propiciava a perfeição dentro da busca do ofício e das tradições, houve um olhar voltado para o passado. Não nos interessava a Cuba do presente, mas sim olhar para o passado. Fomos pesquisar essa classe social que saiu de Cuba e o Country Club² era isso. Íamos ao que eram o bar e o refeitório do Country Club, víamos a madeira e como era trabalhada, tudo isso nos servia de inspiração. Era uma parte que havia se omitido de Cuba, uma parte da cultura que haviam escondido da gente.

E tinham as casas no entorno do ISA... Saíamos delas com pedaços de portas lindíssimas e com peças de mármore.

RA: E como isso se torna matéria-prima do trabalho?

MC: Não havia nada com que se trabalhar. Dali saíram tabuleiros de madeira, pedaços de bronze, a temática... Esse mundo nos fascinava. Entrávamos nessas casas não apenas como ladrões, mas sobretudo como antropólogos ou arqueólogos sociais. A obra *Ventana holandesa* saiu daí. Também a peça *Havana Country Club* resgata o espírito de rapazes educados pela revolução, que tentam jogar golf de novo. Daí também saiu a *Marquilla cigarrera cubana* “Senhor, perdi tudo”, obra que virá do Canadá para esta exposição.

RA: Em que momento começam a expor no exterior, com certa autonomia?

DR: Acho que quase desde o início. Começamos a fazer arte em circunstâncias muito complicadas. No final dos anos

² O Instituto Superior de Arte, onde se formaram Los Carpinteros, ocupa parte do terreno e instalações que antes de 1959 faziam parte do Country Club de Havana. O prédio central, especificamente, data daquela época e conserva a majestosidade original.

1980, a maioria dessa geração de artistas que vivia em Cuba abandonou o país, que ficou vazio de artistas e, de repente, nós ocupamos o lugar que eles tinham na cena cultural.

MC: Estávamos no ambiente universitário do ISA justo no momento em que cai o regime socialista. Então houve um éxodo importante de artistas e intelectuais no início da década de 1990. Nesse momento de vazio cultural, todos pensavam que, por conta do que estava acontecendo no Leste, Cuba também ia cair, e caiu parcialmente, mas não de todo, e começou a vir muita gente...

DR: Em 1989, quando a União Soviética entra em colapso, Cuba se vê diante de uma tremenda crise não só econômica, mas também de religião. Porque toda esta história do socialismo se perdeu, Cuba perdeu seus deuses, ficou desprotegida, sem saber em que crer. Foi nesse momento em que nos formamos, no meio dessa crise, e grande parte de nossa obra cobre o fato de produzir e criar arte em um cenário com essas características.

MC: Como dizia, nesse momento começa a vir muita gente interessante para Cuba. Pensavam que, como a situação no Leste da Europa desmoronava, o mesmo aconteceria, por efeito dominó, em Cuba. No início dos anos 1990, houve esse misto de fome e confusão. Foi um momento muito duro, mas também vinham pela primeira vez muitos intelectuais estrangeiros e investidores para ter contato com um país que se abria para investir no turismo; e havia a Bienal de Havana, que sobretudo nesses anos atraía muita gente. Isso foi muito importante para a internacionalização do nosso trabalho. Participamos pela primeira vez no ano de 1994, quando assumimos o nome Los Carpinteros. Dago tinha 25, e eu, 23 anos.

DR: Nossa obra era muito hermética, muito estranha, baseada na pintura e na carpintaria, no artesanato.

MC: Era uma obra que dava um grande passo para trás. Para resolver nossos problemas do presente e do futuro, o que fizemos foi avançar para trás. Tinha um sabor quase neocolonial, antropológico. Isso era muito estranho, inusitado, pois já sabemos o tipo de artista que havia nessa época, com o qual não tínhamos nada a ver.

RA: Quando se produz o despreendimento do contexto cubano e começa a transterritorialidade da obra?

MC: Isso foi nos Estados Unidos, em uma exposição em Art in General. E por conta disso começamos a ganhar presença nos Estados Unidos. Foi um momento em que ficou fácil viajar. Chegamos ao ponto de ter um estúdio em Los Angeles e outro em lower East Side em Nova York. Tudo isso aconteceu no final dos anos 1990 e durou até o 11 de Setembro, em 2001. Foi um processo de internacionalização do nosso trabalho e consequentemente viajamos pelo mundo todo. Houve anos em que tínhamos entre 20 e 25 exposições internacionais. Isso aos 25 anos de idade. Com tudo isso, o nosso trabalho mudou bastante. Daí passou do gosto pelo artesanato local a um artesanato mais industrial.

AR: Este é o trânsito, do ponto de vista curatorial, a que estamos chamando de objeto de ofício ao objeto possuído. Este objeto que se desprende um pouco do que vocês podem imprimir, para se fazer um pouco mais autônomo. É o objeto dono de si. Isso nos serve para falar de distintas qualidades do objeto. Objetos que podem estar entre uma e outra denominação, mas também funcionava para dar uma sequência cronológica desse passo em Cuba.

MC: Desde 1995 até 2001, nossa carreira internacional mudou um pouco. Tivemos que voltar para Cuba e nunca mais nos foi permitido retornar aos Estados Unidos porque nossos vistos foram negados. É quando começa nossa época brasileira. Voltamos a trabalhar com fabricantes no Brasil, dado que o meio o propiciava. O trabalho era bastante terceirizado. Assim voltamos a realizar coisas em madeira. Aqui fizemos a série *Downtown* – que agora a coleção Daros Latinamérica tem quase completa – para a Bienal do Mercosul. Também fizemos a série das piscinas, fabricadas totalmente no Brasil. Nessa época, por outro lado, fizemos contato com a Graphic Studio, em *Tampa*, que tem uma maneira de pesquisar e construir que nos agrada muito. Com eles realizamos *La panera*, *La sandalia*, e a peça inflável *Fluido*, que é do Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

RA: Esta exposição tem como característica especial apresentar um sentido mais retrospectivo da obra e, além disso, mostrar o trabalho que estão realizando atualmente. É uma exposição

grande, que ficará em cartaz por um bom tempo no Brasil. Quais momentos consideram os mais importantes nesta exposição?

MC: Sinceramente, esta exposição é sem precedentes. Em nossos 24 anos de carreira, não tivemos até o momento a possibilidade de fazer uma mostra com tais características. Haverá obras muito recentes e outras de quando ainda éramos estudantes.

DR: Há algumas obras que você chamou de “a pré-história de Los Carpinteros”, peças que nunca foram expostas porque são obras de quando não trabalhávamos juntos ainda, de nosso período de formação de equipe, de quando éramos estudantes.

MC: Algumas delas já estão há 24 ou 25 anos sem serem exibidas.

DR: Há uma peça que está sendo feita desde o ano 2000 e nunca tivemos a oportunidade de exibi-la. Foi uma das últimas obras que fabricamos em madeira em Havana e será exibida pela primeira vez aqui. Chama-se *Un minuto*.

RA: Como está estruturada a relação entre aquarela e escultura? Que significado têm para vocês cada uma dessas manifestações?

DR: A aquarela é nosso painel de debate. Quando começamos, não existiam nem a internet nem o Google. Fizemos com as aquarelas um blog de notas, lá estão as conversas que estamos tendo; as pontes e rupturas podem ser vistas através das aquarelas. Faz alguns anos que este corpo de trabalhos foi se separando dessa lógica de conversas para se transformar em outro ramo de nossa produção. Mas ainda segue testemunhando nossas obsessões.

MC: Muitos artistas realizam seus *sketches* com lápis. Cada um o faz por motivos diferentes. Para nós, os desenhos (que nem sempre foram aquarelas) são uma ferramenta de comunicação. Somos um coletivo que se une por motivos conceituais, não trabalhistas. Não para que alguém de pinceladas e outro marteladas. Às vezes o diálogo surge a partir do desenho que um de nós produz. Ou vice-versa, os diálogos geram outro desenho. Eram como cartas que nos escrevíamos uns aos outros.

DR: Na exposição será possível ver como foi esse diálogo ao longo dos anos: o que nos obcecava então e o que nos obceca agora. Não é possível perceber quem fez o quê nos desenhos,

mas de todas as formas há uma espécie de conversa que se manteve ao longo dos anos e isso se vê nas aquarelas.

RA: Há na obra algo misterioso que gostaria que pudessem revelar ao público: esse momento de sentar para discutir que determinado objeto terá seu sentido transformado, e buscar outro significado para esse objeto. A partir de quais critérios fazem essa subversão do sentido dos objetos? Como se estrutura o método de eleger um objeto preexistente e transformá-lo em outro?

DR: É complicado. Nem sempre acontece. Às vezes a gente tem os objetos e não é capaz de cruzar a ideia com outra coisa. Quase sempre nossas ideias são híbridas: isso se mistura com aquilo e surge um terceiro objeto. Mas muitas vezes essa ponte não acontece. Sempre temos muitas coisas em cima da mesa, analisamos se uma coisa tem relação com outra, mas em certas ocasiões esse diálogo não se estabelece, essa ligação não acontece. Às vezes você tem um objeto que é muito belo, muito interessante e capaz de transmitir algo, mas demoramos anos até lhe impor uma narrativa, uma linguagem... É um processo que dura anos. Por exemplo, fazemos uma experiência narrativa agora e poderá estar incompleta durante muito tempo e poderemos retomá-la dois ou três anos depois. É assim que trabalhamos.

MC: Não é um processo linear nem tão óbvio. Temos o vício de olhar com desconfiança diferentes objetos, de estar sempre estudando a possibilidade de diálogo em tom político de objetos aparentemente ingênuos. Os objetos são escolhidos muitas vezes por seu potencial político, mas acredito que isso está condicionado pelo fato de ter vivido em um lugar como Cuba, onde qualquer cenário, qualquer situação pode ser política... É um vício e uma maneira de pensar dos quais não podemos nos separar e da mesma forma olhamos o resto das coisas. Quando acontece o cruzamento? É um momento mágico que não sabemos quando irá ocorrer. Temos uma obra que é uma série de trajes, um após o outro. Todos os ternos têm um buraco na forma de estrela e se gera um túnel perfeito em forma de estrela. O que acontece aqui é um cruzamento de dois elementos que não têm nada a ver – terno: mundo decorativo; estrela: mundo comprometido-ativismo. São duas linhas que se cruzam nesse momento, talvez uma única vez.

DR: Mas nem tudo é metafórico, nem tudo o fazemos porque significa isso ou aquilo. Há muitas coisas que têm um valor em si mesmas por sua textura, pela linguagem que são capazes de transmitir, que não significam absolutamente nada.

RA: Que peso dão ao elemento lúdico?

DR: A nossa é obra de duas pessoas. Tem a ver com o estado de espírito de duas pessoas. Falta tristeza à nossa obra, não é triste. Fico com pena que não consigamos fazer algo triste. Gostaria de fazer uma obra triste um dia, mas não podemos, não sai nada triste de nós.

MC: Não conseguimos controlar. Tem uma coisa que acontece aí, algo espontâneo. Acho que tem a ver com a maneira de nos relacionarmos, que sempre gera esse aspecto humorista, lúdico. Mas não é intencional, não estamos tratando de fazer uma obra cômica ou brincalhona.

DR: Já tentamos fazer algo mais deprê, mas não sai, não tem jeito...

RA: Vocês têm grande receptividade no Brasil, a ponto de serem incorporados dentro do contexto de arte contemporânea do Brasil. Como veem essa relação com o Brasil e sua arte?

MC: A primeira aproximação que tivemos com o Brasil foi através de Marcantonio Vilaça, que conheceu nossa obra na ARCO. Quis nos conhecer, mas justo nesse momento ele morreu e aquilo ficou na memória. Nunca mais se falou nisso. Em seguida fizemos uma exposição no New Museum com Rivane Neuenschwander e Bili Bidjoca, com curadoria de Dan Cameron, que Marcia Fortes cobriu como jornalista e escreveu uma reportagem para Frieze. Dois anos depois, Marcia entra na galeria Fortes Vilaça como diretora. Fomos um dos primeiros artistas que ela chamou.

A partir desse momento começamos a viajar e a ter uma relação mais profunda com o Brasil. Encontramos no Brasil uma segunda casa. Um país que tem muito a ver com Cuba. Mais até que muitos países hispânicos. Os cubanos somos muito parecidos com os brasileiros, somos como brasileiros que falam espanhol. Ou o contrário. O certo é que há um componente étnico muito parecido. E uma capacidade de se relacionar com a música, com a arte. Brasil e Cuba são dois grandes centros de produção artística para o mundo. Nós temos muita identificação com a arquitetura e com o design brasileiros, e com os artistas deste país. Muitos deles foram nossos ídolos ao longo dos anos.

And we got a name

*As part of the creation process of this exhibition, **Dagoberto Rodríguez** and **Marco Castillo**, from the Los Carpinteros collective, and **Rodolfo de Athayde** and **Ania Rodríguez**, the organizers of the exhibition, met several times. For a better understanding of the contexts that have marked the artistic trajectory of Los Carpinteros, this interview brings together some topics, reflections and ideas that have emerged from those fruitful meetings.*

RA: Why the name Los Carpinteros?

DR: *It wasn't our idea. Our first works looked like carpentry. They were made of wood that we would find when we were students at school. Some people in Cuba started to call us that. Gerardo Mosquera also called us Los Carpinteros and since then the name stuck.*

The first time we used it was in 1994, when we participated in the Havana Biennial. We needed to sign the works, and after analyzing other names, we chose this one.

MC: *We used to sign with all three of our names: Dago, Alex and Marco. At one point we also had a type of logo.*

DR: *It was similar to the signature of Albrecht Durer, the German printmaker. It was a circle with a D, an M and an upside down A. Kind of a fellowship or a secret society logo.*

MC: *It was extremely complicated, and finally someone had the idea of calling us Los Carpinteros and, when we adopted this name, we made the best choice of our lives.*

DR: *And we got a name.*

MC: *In a broad sense, our generation proposed a direction that was almost entirely different from that of the previous one. Our generation became extremely utilitarian, extremely fascinated by handicraft, by craft and by the production of objects of art.*

Painting the work of other artists was fun was fun, but it was also fun to paint those artists producing their work. It was very hard to find material at that time, but I got pictures of Michael Heizer cutting and marking the ground; I was interested in

Robert Smithson and Oppenheim. I also painted several Joseph Beuys objects: they were like still lifes, like a telephone with an earth clod on the side, one of those social sculptures. My painting technique was influenced by my Russian teachers¹ in Camagüey and I was already excited and curious about realistic painting, painting that documents, registers.

AR: That's interesting because it's how we all learnt in Cuba. The library of the Instituto Superior de Arte had all the specialized information: books, magazines...

MC: And everything had been well handled. All the books I used had oil stains.

Then the series No sitios pintados, opened at the gallery of Cine Yara, curated by Rufo Caballero. Because of this, René Francisco invited me to be part of his project. I started reproducing Russian postcards and posters. And I started to make pictorial records of certain conceptual and land art artists at ISA. That's when René included me in the group called Desde Una Pragmática Pedagógica.

Life brought us together. I was in a room, and Dago, Alex and Fernando Rodríguez were next to me. They were my friends. Because of the work with René, Alex and Dago started to perform community service. They would solve people's problems. If something was broken, they would build a wooden substitute and put it in the house. Everything was useful and social.

When René Francisco proposed a new course based on one of Borges' ideas in El Otro, el mismo, he was prompting a reflection on the "otherness", and we proposed a formula. Dago and Alex would produce everything that traditional oil painting needs: a frame, an easel... The idea was that everything should always be made of wood, and I documented the process in photos and paintings. The documented scenes were almost performances. There were political opinions about art... This created a proposal and a series of ideas that took on a life of their own from that point on.

RA: Do you remember what you used as theoretical and conceptual raw material? What did you read?

DR: We've never been very academic, but we are quite intuitive. René Francisco would make us read a lot of Latin American

literature. Beuys was always very much present. Duchamp too. We learned about the rest at the biennials and with the foreign artists that would exhibit at those biennials. It was a period in which there was a cultural gap, after the 1980s: censorship hate, hunger. It was a bitter environment. There was a real void.

We created a work method in the beginning of the 1990s. The mission was to save ourselves. To survive as human beings and then as artists. School enabled perfection within the search for the craft and the traditions; there was an interest in the past. We were not interested in the Cuba of the present; we wanted to look back to the past. We investigated this social class that left Cuba, and the Country Club² represented that. We used to go to the location where the bar and the dining room of the Country Club were, we would see the wood and how it was carved, and all of this was inspiring to us. It was a part of Cuba that had been omitted, a part of the culture that had been hidden from us.

And there were those houses surrounding the ISA... We would leave with parts of their wonderful doors and marble pieces.

RA: And how did this turn into the raw material for your work?

MC: There was nothing to work with. We found wooden boards there, pieces of bronze...this world fascinated us. We would go into these houses not just as thieves but as anthropologists or social archeologists. Ventana holandesa came from there, the piece Havana Country Club too. It revives the spirit of a few boys educated by the revolution, who try to play golf again. The Marquilla cigarrera cubana is another example and it's a work that will be brought from Canada for this exhibition.

RA: At what point did you start to exhibit outside Cuba, with a certain autonomy?

DR: I think almost from the beginning. We started making art under very complicated circumstances. In the late 1980s, most of this generation of artists that lived in Cuba had left the country and suddenly we took their place on the cultural scene.

MC: We were in the academic environment of ISA right at the time that the socialist regime was overthrown. So, there was a significant exodus of artists and intellectuals in the early

¹ He refers to teacher-artists who have studied at and graduated from academies in the former Soviet Union.

² The Instituto Superior de Arte, where Los Carpinteros graduated from, occupies part of the land and facilities that before 1959 belonged to Havana's Country Club. The main building dates from that time and preserves its original majesty.

1990s. In a moment of cultural void, everyone thought that Cuba would also collapse, because of what was happening in Eastern Europe. It did collapse partially, but not totally, and many people started to come...

DR: In 1989, when the Soviet Union collapses, Cuba faces a tremendous economic and religious crisis. As all this history of socialism was lost, Cuba lost its gods; we were left unprotected, without knowing who to believe in. It was at that moment that we got together, in the midst of this crisis, and a great deal of our work shows the direct result of producing and creating art in a scenario like this.

MC: As I was saying, many interesting people started to come to Cuba at this time. They thought that, as the situation in Eastern Europe was deteriorating, the same would happen to Cuba, like a domino effect. In the early 1990s, there was this mixture of hunger and confusion. It was a very tough moment, but many foreign intellectuals and investors came to Cuba for the first time to get to know a country that was opening up to tourism. And there was also the Havana Biennial, which especially at that time would attract many people. This was really important for the internationalization of our work. We participated in the event for the first time in 1994, when we adopted the name Los Carpinteros. Dago was 25 and I was 23.

DR: Our work was extremely hermetic, strange, based on painting and carpentry, on handicraft.

MC: Our work took a big step backwards. To solve our current and future problems, we advanced backwards. There was almost a neocolonialist, anthropological flavor. That was really strange, unusual, as we were already familiar with artists from that period and we had nothing in common with them.

RA: When do you disengage from the Cuban context and begin the trans-territoriality of your work?

MC: That was in the United States, in an exhibition at Art in General. After that, we started to establish a presence in the United States. It was easy to travel back then. We even had a studio in Los Angeles and another one in the lower East Side in New York. All this happened in the late 1990s and lasted until September 11, 2001. It was a process of internationalization of our work and, consequently, we traveled all around the world. In a few years, we had done between 20 and 25 international exhibitions. We were 25 years old. With all this going on, our work

had changed a lot. We changed from favoring local handicraft to a more industrial handicraft.

AR: From a curatorial perspective, this is what we are calling a passage from the craft object to the possessed object. An object that disengages from what you can communicate to become more autonomous. The object owns itself. This enables us to talk about the object's different qualities. Objects that can be between one and another designation, but that were also used to give a chronological sequence for this period in Cuba.

MC: From 1995 to 2001, our international career changed a little. We had to go back to Cuba and we were never allowed to return to the United States, because we were refused a visa. That is when our Brazilian period starts. We started to work with Brazilian manufacturers again, as the environment was favorable. Work was outsourced considerably. That's how we started to work with wood again. Here we produced the series called Downtown – which Daros Latin America Collection has now acquired almost in its entirety – for the Mercosur Biennial. We also produced the pool series, which was fully made in Brazil. At that time, we contacted the Graphic Studio, in Tampa, which has a method of research and construction which we really like. We created La panera, La sandalia, and the inflatable piece Fluido with them, which is at the Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

RA: A special feature of this exhibition is that along with presenting more of a retrospective of your work, we are also featuring your current creations. It's a big exhibition, which will be on view for a long time in Brazil. Which aspects do you consider the most important in this exhibition?

MC: Honestly, this exhibition is unprecedented. In a 24 year career, we haven't had the opportunity yet to have an exhibition like this. There will be very recent works, as well as those from the time we were students.

DR: There are some works that you called the “pre-history of Los Carpinteros”. They are pieces that have never been shown because they are from the time when we were not yet working together, when we were forming the group, when we were students.

MC: Some of them haven't been exhibited for 24 or 25 years.

DR: There is a piece that has been in the works since 2000 and we've never had the opportunity to exhibit it. It was one of the last wooden pieces that we produced in Havana and it will be exhibited here for the first time. It's called Un minuto.

RA: *How is the relationship between watercolor and sculpture structured? What do each of these media mean to you?*

DR: Watercolor is our discussion panel. When we started, the internet and Google didn't exist. We made a blog of notes with the watercolors, the conversations we are having are there; the bridges and ruptures can be seen through the watercolors. Our work in this medium had for some years been drifting away from this conversational logic to transform itself into another branch of our production. But it still continues to bear witness to our obsessions.

MC: Many artists do their sketches in pencil, and each for different reasons. For us, the drawings (which were not always watercolors) are a communication tool. We are a collective that comes together for conceptual reasons, not working ones. Not for someone to daub and another to hammer. Sometimes the dialogue arises from the painting that one of us produces. Or vice-versa, the dialogues create another painting. They were like letters we used to write to each other.

DR: In the exhibition, we'll be able to see this dialogue over the years: what used to obsess us then and what obsesses us now. It's not possible to make out who did what in the paintings, but in all the forms there's a kind of conversation that's been maintained over the years and this is seen in the watercolors.

RA: *There's something mysterious in your work that I wish you could reveal to the public: that moment of sitting down to discuss whether a certain object will have its meaning transformed, and of searching for another meaning for this object. What is the criteria you use to subvert the meaning of these objects? How do you choose a preexistent object and transform it into another structure?*

DR: It's complicated. It doesn't always happen. Sometimes we have the objects and aren't able to cross the idea with something else. Our ideas are almost always hybrid: this mixes with

that, and a third object arises. But often this bridge doesn't happen. We always have many things on top of the table, and we consider whether one thing is related to another, but on certain occasions this dialogue is not established, this connection doesn't happen. Sometimes you have an object that is very beautiful, very interesting and able to transmit something, but we take years to give it a story, a language... It's a process that lasts years. For example, we do a narrative experiment now and it might be incomplete for a long time and we may take it up again two or three years later. That's the way we work.

MC: It's not a very obvious or linear process. We tend to look at different objects with distrust, and to study the possibility of political dialogue in apparently naïve objects. The objects are often chosen for their political potential, but I believe this is conditioned by the fact of having lived in a place like Cuba, where any situation can be political... It's a habit and a way of thinking from which we can't separate ourselves, and we see everything else in the same way. When does the intersection happen? It's a magical moment and we don't know when it will happen. We have a work that is a series of suits, one hung after the other. All of the suit jackets have a hole in the shape of a star and a perfect tunnel is created in the shape of a star. What happens here is a crossing of two elements that have nothing to do with each other – suit jacket: decorative world; star: committed-activist world. Two lines are crossed in this moment, maybe for the only time.

DR: But not everything is metaphorical, not everything we do is because it means this or that. There are many things that have value in themselves for their texture, for the language they are able to transmit, which doesn't mean absolutely anything.

RA: *What importance do you give to the ludic element?*

DR: Our work is created by two people. It has to do with two people's state of mind. Our work lacks sadness, it's not sad. I feel sorry that we aren't able to make something sad. I'd like to make a sad work one day, but we can't, nothing sad comes out of us.

MC: We can't control it. There's something that happens, something spontaneous. I think it has to do with the way we relate to each other, which always creates this humorous, playful aspect. But it's not intentional; we aren't trying to make a funny or goofy work.

DR: *We've already tried to make something depressing, but it doesn't come out, there's no way...*

RA: *You're very well received in Brazil, to the point of being incorporated into the context of the country's contemporary art. How do you see this relationship with Brazil and your art?*

MC: *The first approximation we had with Brazil was through Marcantônio Vilaça, who got to know our work at ARCO. He wanted to meet us, but right at that moment he died, and so we forgot about that. We never talked about it again. Then we did an exhibition at the New Museum with Rivane Neuenschwander and Bili Bidjoca, curated by Dan Cameron, which Marcia Fortes covered as a journalist and wrote an article on for Frieze. Two years later, Marcia becomes the director of the Fortes Vilaça Gallery. We were one of the first artists she called.*

From this moment on, we began to travel and have a deeper relationship with Brazil. We found a second home in Brazil, a country that has much to do with Cuba, more so than many Hispanic countries. Cubans are very similar to Brazilians; we're like Brazilians who speak Spanish. Or the other way around. What's certain is that there's a very similar ethnic component, and an ability to relate to music, to art. Brazil and Cuba are two of the world's great centers of artistic production. We identify a lot with Brazilian architecture and design, and with this country's artists. Many of them have been our idols over the years.

LOS CARPINTEROS

www.loscarpinteros.net

Marco Antonio Castillo Valdés

Cuba, 1971
Formado pelo Instituto Superior de Arte (ISA), Havana, 1994
Graduated from the Superior Art Institute of Havana (ISA), 1994

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

2016

- > *Los Carpinteros: Objeto Vital* [30 de julho - 12 de outubro, 2016] Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo | [2 de novembro, 2016 - 15 de janeiro, 2017] Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília | [1 de fevereiro - 24 de abril, 2017] Centro Cultural Banco do Brasil - Belo Horizonte | [17 maio - 7 de agosto, 2017] Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro. Brasil.
- > *Video Project Space: Los Carpinteros* [2 de abril - 12 de junho] Grand Central Art Center. Santa Ana, Califórnia, EUA.
- > *Los Carpinteros* [17 de março - 4 de setembro, 2016] Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC. México DF, México.
- > Artists’ Space Los Carpinteros [8 de março - 1 maio] Museum Folkwang. Essen, Alemanha.

2015

- > *El Pueblo Se Equivoca* [27 de outubro - 14 de novembro] Galeria Fortes Vilaça | [27 de outubro - 19 de novembro] Galpão Fortes Vilaça. São Paulo, Brasil.
- > *Los Carpinteros* [21 de agosto, 2014 - 7 de fevereiro, 2015] Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Nuevo León, México | [17 de março - 4 de setembro, 2016] Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC. México DF, México.

Dagoberto Rodríguez Sánchez

Cuba, 1969
Formado pelo Instituto Superior de Arte (ISA), Havana, 1994
Graduated from the Superior Art Institute of Havana (ISA), 1994

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2016

- > *Los Carpinteros: Vital Object* [July 30 - October 12, 2016] Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo | [November 2, 2016 - January 15, 2017] Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília | [February 1 - April 24, 2017] Centro Cultural Banco do Brasil - Belo Horizonte | [May 17 - August 7, 2017] Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro. Brazil.
- > *Video Project Space: Los Carpinteros* [April 2nd - June 12] Grand Central Art Center, Santa Ana, California, USA.
- > *Los Carpinteros* [March 17 - September 4, 2016] Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, Mexico DF, Mexico.
- > *Artists’ Space Los Carpinteros* [March 8 - May 1] Museum Folkwang, Essen, Germany.

2015

- > *El Pueblo Se Equivoca* [October 27 - November 14] Galeria Fortes Vilaça | [October 27 - November 19] Galpão Fortes Vilaça. São Paulo, Brazil.
- > *Los Carpinteros* [August 21, 2014 - February 7, 2015] Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Nuevo León, Mexico | [March 17 - September 4, 2016] Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC. Mexico DF, Mexico.

- > *Los Carpinteros* [March 25 - May 24]. Parasol unit foundation for contemporary art. London, United Kingdom.

2014

- > *Pellejo*. [October 2 - November 20]. Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Canada.
- > *Bazar*. [February 18 - May 3]. Ivorypress Space, Madrid, Spain.

2013

- > *Heterotopias* [October 4 - Novembrer 23] Edouard Malingue Gallery, Hong Kong.
- > *Bola de Pelo* [June 8- July 27] Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Switzwerland.
- > *Irreversible* [May 11- June 22] Sean Kelly Gallery, New York, USA.
- > *Candela* [January 26- April 21] Matadero de Madrid. Madrid, Spain.

2012

- > *Silence your eyes* [December, 2012 - February, 2013] Kunstverein Hannover, Hannover, Germany.
- > *Los Carpinteros at Project Space*. [June 9- July 28] Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Switzerland.
- > *Los Carpinteros* [May 15 - August 12] Faena Art Center, Buenos Aires, Argentina.
- > *Silence your eyes* [April 28 - July 8] Kunstmuseum Thun, Thun, Switzerland.

2011

- > *Los Carpinteros. Handwork-Constructing the world. Obres de la collecció Thyssen -Bornemisza Art Contemporary* [October 14, 2011 - January 22 , 2012] Es Baluard Museu d’ Art Modern i Contemporani de Palma, Mallorca, Spain.
- > *Casa e Aviao* [September 24 - November 20] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo,Brazil.
- > *El gran Picnic* [March 9 - April 29] Galería Habana, Havana, Cuba.

- > *Rumba Muerta* [February 4 - March 19] Sean Kelly Gallery, New York, USA.

2010

- > *Drama Turquesa* [May 5 - July 24] Ivorypress Art and Books, Madrid, Spain
- > *Opener 19: Los Carpinteros*. [April 10 - August 8] The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, New York, USA.

- > *Los Carpinteros* [25 de março - 24 de maio]. Parasol unit foundation for contemporary art. Londres, Reino Unido.

2014

- > *Pellejo*. [2 de outubro - 20 de novembro]. Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Canadá.
- > *Bazar*. [18 de fevereiro - 3 de maio]. Ivorypress Space, Madri, Espanha.

2013

- > *Heterotopias* [4 de outubro - 23 de novembro] Edouard Malingue Gallery, Hong Kong.
- > *Bola de Pelo* [8 de junho - 27 de julho] Galerie Peter Kilchmann, Zurique, Suíça.
- > *Irreversible* [11 de maio - 22 de junho] Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA.
- > *Candela* [26 janeiro - 21 de abril] Matadero de Madri. Madri. Espanha.

2012

- > *Silence your eyes* [Dezembro, 2012 - Fevereiro, 2013] Kunstverein Hannover. Hannover, Alemanha.
- > *Los Carpinteros at Project Space*. [9 de junho - 28 de julho] Galerie Peter Kilchmann. Zurique, Suíça.
- > *Los Carpinteros* [15 de maio - 12 de agosto] Faena Art Center, Buenos Aires, Argentina.
- > *Silence your eyes* [28 de abril - 8 de julho], Kunstmuseum Thun, Thun, Suíça.

2011

- > *Los Carpinteros. Handwork-Constructing the world. Obres de la collecció Thyssen-Bornemisza Art Contemporary* [14 de outubro, 2011 - 22 de janeiro, 2012] Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma, Mallorca, Espanha.

- > *Casa e Avião* [24 de setembro - 20 de novembro] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil.

- > *El gran Picnic* [9 de março - 29 de abril] Galería Habana, Havana, Cuba.

- > *Rumba Muerta* [4 de fevereiro - 19 de março] Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA.

2010

- > *Drama Turquesa* [5 de maio - 24 de julho] Ivorypress Art and Books, Madri, Espanha.
- > *Opener 19: Los Carpinteros*. [10 de abril - 8 de agosto] The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Nova York, EUA.

2008

- > *La Montaña Rusa* [21 de março - 26 de abril] Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA.
- > *Sub-Urbano* [26 de julho - 23 de agosto] Galeria Fortes Vilaça. São Paulo, Brasil.

2007

- > *Los Carpinteros* [1 de junho - 1 setembro] Grand Café - services art contemporain, durante *Estuaire Nantes-Saint-Nazaire*. Saint-Nazaire, França.

2006

- > *Sel et Poivre* [25 de fevereiro - 22 de abril] Galerie In situ. Paris, França.
- > *Faro Tumbado* [24 de março - 27 de abril] Galería Habana, Havana, Cuba. Durante *Dinámicas de la Cultura Urbana*, IX Bienal de La Habana. Havana, Cuba.
- > *Los Carpinteros* [29 de março - 1 de abril] Contemporaneamente. Milão, Itália.
- > *Los Carpinteros* [22 de junho - 5 de Setembro] Unosunove and IILA. Roma, Itália.

2005

- > *Los Carpinteros: Inventing the World | Inventar el mundo* [8 de abril - 15 de julho, 2005] USF Contemporary Art Center, South Florida University, Tampa, EUA | [21 de janeiro - 2 de abril, 2006] Chicago Cultural Center, Illinois, EUA | [6 de maio - 30 julho, 2006] Contemporary Arts Center, Cincinnati, EUA | [27 de janeiro - 22 de abril, 2007] Museum London, London, Ontario, Canadá.
- > *En el Jardín* [2 de junho - 2 de julho] Galeria Fortes Vilaça. São Paulo, Brasil.

2004

- > *Manual de Trabajo, dibujos. Esculturas Recientes* [12 de novembro - 30 de dezembro] Galería Servando, Havana, Cuba.
- > *Downtown* [Março - Abril] Anthony Grant Inc. Nova York, EUA.

2003

- > *Novos Desenhos* [14 de agosto - 13 de setembro] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil.
- > *Fluido* [31 de outubro, 2003 - janeiro, 2004] Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba.

2002

- > *Los Carpinteros' intervention at B. Opening* [Verão] Baltic The Center for Contemporary Art, New Castle, Reino Unido.

2008

- > *La Montaña Rusa* [March 21 - April 26] Sean Kelly Gallery, New York, USA.
- > *Sub-Urbano* [July 26 - August 23] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil.

2007

- > *Los Carpinteros* [June 1 - September 1] Grand Café - services art contemporain, during *Estuaire Nantes-Saint-Nazaire*. Saint-Nazaire, France.

2006

- > *Sel et Poivre* [February 25 - April 22] Galerie In situ. Paris, France.
- > *Faro Tumbado* [March 24 - April 27] Galería Habana. Havana, Cuba. During *Dinámicas de la Cultura Urbana*, 9th Havana Biennial. Havana, Cuba.
- > *Los Carpinteros* [March 29 - April 1] Contemporaneamente. Milan, Italy.
- > *Los Carpinteros* [June 22 - September 5] Unosunove and IILA. Rome, Italy.

2005

- > *Los Carpinteros: Inventing the World | Inventar el mundo* [April 8 - July 15, 2005] USF Contemporary Art Center, South Florida University, Tampa, USA | [January 21 - April 2, 2006] Chicago Cultural Center, Illinois, USA | [May 6 - July 30, 2006] Contemporary Arts Center, Cincinnati, USA | [January 27- April 22, 2007] Museum London, London, Ontario, Canada.
- > *En el Jardín* [June 2 - July 2] Galeria Fortes Vilaça. São Paulo, Brazil.

2004

- > *Manual de Trabajo, dibujos. Esculturas Recientes* [November 12 -December 30] Galería Servando, Havana, Cuba.
- > *Downtown* [March - April] Anthony Grant Inc. New York, USA.

2003

- > *Novos Desenhos* [August 14-September 13] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil.
- > *Fluido* [October 31, 2003- January, 2004] Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba.

2002

- > *Los Carpinteros' intervention at B. Opening* [Summer] Baltic The Center for Contemporary Art. New Castle, United Kingdom.

- > *Ciudad Transportable* [April 7 - June 2] Contemporary Art Museum of Hawaii. Honolulu, Hawaii, USA.

2001

- > *Túneles Populares*, Palacio de Abrahante. Salamanca, Spain.
- > *Los Carpinteros*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brazil.
- > *Ciudad Transportable* [May 20 - September 3] psl Contemporary Art Center, New York, USA.
- > *Los Carpinteros*, Grant Selwyn Fine Art, Los Angeles, USA.
- > *Ciudad Transportable* [September 27, 2001 - January 13, 2002] Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA.
- > *Los Carpinteros*, San Francisco Art Institute, San Francisco, USA.

2000

- > *Los Carpinteros*, Grant Selwyn Fine Art. Los Angeles, USA.

1999

- > *Tania Bruguera* |*Los Carpinteros*, Vera Van Laer Galerie, Antwerp, Belgium.

1998

- > *Los Carpinteros. Project Room* [February] Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO'98, Parque Ferial Juan Carlos I. Madrid, Spain.
- > *Mecánica Popular*. Galería Habana. Havana, Cuba.
- > *Los Carpinteros*, Ludwig Forum für Internationale Kunst. Aachen, Kunsthalle, Berlin, Germany.
- > *Bili Bidjocka* | *Los Carpinteros* | *Rivane Neuenschwande*, The New Museum of Contemporary Art. New York, USA.
- > *Los Carpinteros* [October 23 - November 25] Iturralde Gallery. Los Angeles, California, USA.

1997

- > *Construimos el puente para que cruce la gente, construimos paredes para que el sol no llegue* [March 14] Galería Ángel Romero, Madrid, Spain.
- > *Viejos métodos para nuevas deudas* [May 2 - June] Convento de San Francisco de Asís, Havana, Cuba.
- > *Los Carpinteros* |*Carlos Estévez* |*Offill Industrial* [September 3] Galería Nina Menocal. Mexico DF, Mexico.

- > *Ciudad Transportable* [7 de abril - 2 de junho] Contemporary Art Museum of Hawaii. Honolulu, Havaí, EUA.

2001

- > *Túneles Populares*, Palacio de Abrahante, Salamanca, Espanha.
- > *Los Carpinteros*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.
- > *Ciudad Transportable* [20 de maio - 3 de setembro] psl Contemporary Art Center, Nova York, EUA.
- > *Los Carpinteros*, Grant Selwyn Fine Art, Los Angeles, EUA.
- > *Ciudad Transportable* [27 de setembro, 2001 - 13 de janeiro, 2002] Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, EUA.
- > *Los Carpinteros*, San Francisco Art Institute, São Francisco, EUA.

2000

- > *Los Carpinteros*, Grant Selwyn Fine Art, Los Angeles, EUA.

1999

- > *Tania Bruguera* |*Los Carpinteros*, Vera Van Laer Galerie, Antwerp, Bélgica.

1998

- > *Los Carpinteros. Project Room* [Fevereiro] Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO'98, Parque Ferial Juan Carlos I. Madri, Espanha
- > *Mecánica Popular*. Galería Habana, Havana, Cuba.
- > *Los Carpinteros*, Ludwig Forum für Internationale Kunst. Aachen, Kunsthalle, Berlim, Alemanha.
- > *Bili Bidjocka* |*Los Carpinteros* |*Rivane Neuenschwande*, The New Museum of Contemporary Art. Nova York, EUA.
- > *Los Carpinteros* [23 de outubro - 25 de novembro] Iturralde Gallery, Los Angeles, Califórnia, EUA.

1997

- > *Construimos el puente para que cruce la gente, construimos paredes para que el sol no llegue* [14 de março] Galería Ángel Romero, Madri, Espanha.
- > *Viejos métodos para nuevas deudas* [2 de maio - junho] Convento de San Francisco de Asís, Havana, Cuba.
- > *Los Carpinteros* |*Carlos Estévez* |*Offill Industrial* [3 de setembro] Galería Nina Menocal. México DF, México.

1996

- > *Todo ha sido reducido a la mitad del original* [12 de dezembro] Castillo de los Tres Reyes del Morro, Havana, Cuba.

1995

- > *Los Carpinteros. Obra Reciente* [28 de fevereiro - abril] Galería Ángel Romero, Madri, Espanha.
- > *Se vende tierra de Cuba* [16-22 de outubro] L'Entrepot Pour Matériel Pharmaceutique. Nantes, França. Exposição não realizada devido ao cancelamento do Les Allumées Nantes-La Havanne Festival.
- > *Ingeniería Civil*, Galería Habana, Havana, Cuba.

1992

- > *Arte-sano* [Fernando Rodríguez Falcón | Alexandre Arrechea | Dagoberto Rodríguez] Casa del Joven Creador, Havana, Cuba.
- > *No sitios pintados*, Galería Arte 7, Complejo Cultural Cinematográfico Yara, Havana, Cuba.
- > *Pintura de Caballete*, Centro de Arte 23 y 12, Havana, Cuba.

1991

- > *Para Usted* [28 de janeiro] Fábrica de Tabacos Partagás, Havana, Cuba.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

2016

- > *Cuba: Tatuar la historia* [4 de julho - 12 de setembro] Padiglione D'Arte Contemporanea, PAC, Milão, Itália.
- > *El tormento y el éxtasis* [2 de julho - 2 de outubro] Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca, Espanha.
- > *Crossing Media: Good Space - Political, Aesthetic and Urban Spaces* [25 de maio - 21 de agosto] Villa Merkel. Esslingen, Alemanha.
- > *Cuba Libre - Cuban contemporary positions since Peter Ludwig* [17 de abril - 12 de junho] Ludwig Museum. Koblenz, Alemanha.
- > *Weird and Wonderful. From the Olbricht Collection* [8 de abril - 30 outubro] Museum Folkwang. Essen, Alemanha.
- > *La madre de todas las artes* [26 de março - 7 de maio] Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Havana, Cuba.

1996

- > *Todo ha sido reducido a la mitad del original* [December 12] Castillo de los Tres Reyes del Morro. Havana, Cuba.

1995

- > *Los Carpinteros. Obra Reciente* [February 28 - April] Galería Ángel Romero, Madrid, Spain.
- > *Se vende tierra de Cuba* [October 16 - 22] L'Entrepot Pour Matériel Pharmaceutique. Nantes, France. Exhibition not shown due to cancellation of Les Allumées Nantes-La Havanne Festival.
- > *Ingeniería Civil*, Galería Habana, Havana, Cuba.

1992

- > *Arte-sano* [Fernando Rodríguez Falcón | Alexandre Arrechea | Dagoberto Rodríguez] Casa del Joven Creador, Havana, Cuba.
- > *No sitios pintados*, Galería Arte 7, Complejo Cultural Cinematográfico Yara, Havana, Cuba.
- > *Pintura de Caballete*, Centro de Arte 23 y 12, Havana, Cuba.

1991

- > *Para Usted* [January 28] Fábrica de Tabacos Partagás, Havana, Cuba.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2016

- > *Cuba: Tatuar la historia* [July 4 - September 12] Padiglione D'Arte Contemporanea, PAC, Milan, Italy.
- > *El tormento y el éxtasis* [July 2 - October 2] Es Baluard, museu d'art modern i contemporani de palma, Palma de Mallorca, Spain.
- > *Crossing Media: Good Space - Political, Aesthetic and Urban Spaces* [May 25 - August 21] Villa Merkel. Esslingen, Germany.
- > *Cuba Libre - Cuban contemporary positions since Peter Ludwig* [April 17 - June 12] Ludwig Museum, Koblenz, Germany.
- > *Weird and Wonderful. From the Olbricht Collection* [April 8 - October 30] Museum Folkwang. Essen, Germany.
- > *La madre de todas las artes* [March 26 - May 7] Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba.

- > *Almost Secrets* [March 10 - April 15] Poldi Pezzoli Museum, Milan, Italy.
- > *Atopia. Migration, Heritage and Placelessness. Works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection* [March 2 - June 4]. Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, Bogota, Colombia.
- > *Iconocracia. Imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea* [January 29 - May 22] Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, Spain.

2015

- > *Sean Kelly X Chrome Hearts* [December 3, 2015 - January 2016] Chrome Heart. Miami, Florida, USA.
- > *A Sense of Place: Selections from the Jorge M. Pérez Collection* [December 3 - 6, 2015] Mana Wynwood Convention Center. Miami, Florida, USA.
- > *Contingent Beauty: Contemporary Art from Latin America* [November 22, 2015 - 28 February, 2016] Museum of Fine Arts, Houston. Texas, USA.
- > *The work of Wind*. Scotiabank Nuit Blanche [October 3 - 4] Toronto, Canada.
- > *Another Part of the New World - Collection CA2M Centro de Arte Dos de Mayo of the Regional Government of Madrid and the ARCO Foundation Collection* [September 22 - November 29] Moscow Museum of Modern Art (MMOMA). Moscow, Russia.
- > *Ficción y Fantasía. Arte Cubano* [September 11 - December 13] Casa Daros. Rio de Janeiro, Brazil.

- > *Utopias - Preterities of Contemporarity*, during TRIO Biennial 2015 [September 5 - November 26] Memorial Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Brazil.

- > *Ciclo de filmes de curta e média metragem e diaporamas. Próximo Futuro* [September 4, 5, 6, 11] Casa-Arquivo, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal.

- > *95 |15. Miradas sobre la Colección del MEIAC en su XX Aniversario* [September 3 - October 25] Sala A, CEART - Centro de Arte Tomás y Valiente. Fuenlabrada, Madrid, Spain.

- > *La Huella Múltiple* [August 27 - November 15] Freedman Gallery (Project Space), Albright College. Pennsylvania, USA.

- > *Colección Daros en Proa* [July 4 - September 13] Fundación Proa. Buenos Aires, Argentina.

- > *Iconocracia. Imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea* [June 26 - October 4] Artium. Vitoria-Gasteiz, Spain.

- > *Almost Secrets* [10 de março - 15 de abril] Poldi Pezzoli Museum. Milão, Itália.

- > *Atopía. Migración, Legado y Ausencia de Lugar. Obras da Coleção Thyssen-Bornemisza Art Contemporary* [2 de março - 4 de junho]. Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO. Bogotá, Colômbia.

- > *Iconocracia. Imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea* [29 de janeiro - 22 de maio] Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). Las Palmas de Gran Canaria, Espanha.

2015

- > *Sean Kelly X Chrome Hearts* [3 de dezembro, 2015 - janeiro, 2016] Chrome Heart. Miami, Flórida, EUA.

- > *A Sense of Place: Selections from the Jorge M. Pérez Collection* [3-6 de dezembro, 2015] Mana Wynwood Convention Center. Miami, Flórida, EUA.

- > *Contingent Beauty: Contemporary Art from Latin America* [22 de novembro, 2015 - 28 de fevereiro, 2016] Museum of Fine Arts, Houston. Texas, EUA.

- > *The work of Wind*. Scotiabank Nuit Blanche [3-4 de outubro] Toronto, Canadá.

- > *Another Part of the New World - Collection CA2M Centro de Arte Dos de Mayo of the Regional Government of Madrid and the ARCO Foundation Collection* [22 de setembro - 29 de novembro] Moscow Museum of Modern Art (MMOMA). Moscou, Rússia.

- > *Ficción y Fantasía. Arte Cubano* [11 de setembro - 13 de dezembro] Casa Daros. Rio de Janeiro, Brasil.

- > *Utopias - Pretéritos da Contemporaneidade*, durante TRIO Bienal 2015 [5 de setembro - 26 de novembro] Memorial Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Brasil.

- > *Ciclo de filmes de curta e média metragem e diaporamas. Próximo Futuro* [4, 5, 6, 11 de setembro] Casa-Arquivo, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal.

- > *95 |15. Miradas sobre la Colección del MEIAC en su XX Aniversario* [3 de setembro - 25 de outubro] Sala A, CEART - Centro de Arte Tomás y Valiente. Fuenlabrada, Madri, Espanha.

- > *La Huella Múltiple* [27 de agosto - 15 de novembro] Freedman Gallery (Project Space), Albright College. Pennsylvania, EUA.

- > *Colección Daros en Proa* [4 de julho - 13 de setembro] Fundación Proa. Buenos Aires, Argentina.

- > *Iconocracia. Imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea* [26 de junho - 4 de outubro] Artium. Vitoria-Gasteiz, Espanha.

> *By the Book* [26 de junho - 31 de julho] Sean Kelly Gallery. Nova York, EUA.

> *Art in Transit. Luminato Festival* [19 - 28 de junho] Toronto, Canadá.

> *Drawing Now* [29 de maio - 20 de setembro] ALBERTINA, Viena, Áustria.

> *OCUPACIÓN* | | *OCCUPATION* Concomitante à XII Bienal de La Hanana [22 de maio - 22 de agosto] Estudio de Los Carpinteros, Havana, Cuba.

> HB3 [21 de maio - 10 de junho]. Pabexpo. Havana, Cuba.

> *Crack!* [20 de maio - 3 de julho]. Galería Habana. Havana, Cuba.

> VI *Festival Internacional de Videoarte de Camagüey* [31 de março - 4 de abril]. Camagüey, Cuba.

> *Sleepless. Beds in History and Contemporary Art* [30 de janeiro - 7 de junho] XXI Haus, Viena, Áustria.

> *La Tercera Orilla* [29 de janeiro - 29 de março]. Kir Royal Gallery |Universidad Politécnica de Valencia. Valência, Espanha.

2014

> *Before Day Break*. Scotiabank Nuit Blanche [4-5 de outubro]. Toronto, Canadá.

> *Ilusões [Ilusiones | Illusions]* [13 de setembro, 2014 - 13 de fevereiro, 2015] Casa Daros. Rio de Janeiro, Brasil.

> *New Lines: Contemporary Drawings from the National Gallery of Canada* [20 de junho - 5 de outubro, 2014] Art Gallery of Alberta, Edmonton, Canadá.

> *Triennale of Contemporary Art* [14 de junho - 31 de agosto]. Musee d'Art du Valais. Sion, Suíça.

> *Atopía. Migración, Legado y Ausencia de Lugar. Obras de la Colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary* [14 de maio - 5 de outubro]. Museo de Arte de Zapopan. Guadalajara, México.

> *Interacción |Objeto, abstracción. Colección Femsa* [8 de maio - 8 de junho]. Centro Cultural Plaza Fátima. San Pedro Garza García, Nuevo León, México.

> *Beyond the Supersquare*. [1 maio, 2014 - 11 de Janeiro, 2015] The Bronx Museum of the Arts, Nova York, EUA

> *Caribbean: Crossroads of the World*. [18 de abril - 17 de agosto] Pérez Art Museum Miami, Flórida, EUA.

> *Love*. [22 de março - 29 de junho] Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Alemanha.

> *Auga Doce. Cando a auga é arte*. [21 de março - 14 de setembro] Museo Centro Gaiás, Cidade da Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha.

> *By the Book* [June 26 - July 31] Sean Kelly Gallery. New York, USA.

> *Art in Transit. Luminato Festival* [June 19 - 28] Toronto, Canada.

> *Drawing Now* [May 29 - September 20] ALBERTINA, Vienna, Austria.

> *OCUPACIÓN* | | *OCCUPATION*. Colateral XII Bienal de La Hanana [May 22 - August 22] Estudio de Los Carpinteros, Havana, Cuba.

> *HB3* [May 21 - June 10]. Pabexpo. Havana, Cuba.

> *Crack!* [May 20 - July 3]. Galería Habana. Havana, Cuba.

> VI Festival Internacional de Videoarte de Camagüey [March 31 - April 4]. Camagüey, Cuba.

> *Sleepless. Beds in History and Contemporary Art* [January 30 - June 7] 21er Haus, Vienna, Austria.

> *La Tercera Orilla* [January 29 - March 29]. Kir Royal Gallery |Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, Spain.

2014

> *Before Day Break*. Scotiabank Nuit Blanche [October 4 - 5]. Toronto, Canada.

> *Ilusões [Ilusiones | Illusions]* [September 13, 2014 - February 13, 2015] Casa Daros. Rio de Janeiro, Brazil.

> *New Lines: Contemporary Drawings from the National Gallery of Canada* [June 20 - October 5, 2014] Art Gallery of Alberta, Edmonton, Canada.

> Triennale of Contemporary Art [June 14 - August 31]. Musee d'Art du Valais. Sion, Suiza.

> *Atopia. Migration, Heritage and Placelessness. Works from the TBA21–Collection* [May 14 - October 5]. Museo de Arte de Zapopan. Guadalajara, Mexico.

> *Interacción |Objeto, abstracción. Colección Femsa* [May 8 - June 8]. Centro Cultural Plaza Fátima. San Pedro Garza García, Nuevo León, México.

> *Beyond the Supersquare*. [May 1, 2014 - January 11, 2015] The Bronx Museum of the Arts, New York, USA.

> *Caribbean: Crossroads of the World*. [April 18 - August 17] Pérez Art Museum Miami, Florida, USA.

> *Love*. [March 22 - June 29] Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Germany.

> *Auga Doce. Cando a auga é arte*. [March 21 - September 14] Museo Centro Gaiás, Cidade da Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, Spain.

> *Drive the Change*. [March 20 - 24] 100plus, Hohlstrasse, Zürich, Switzerland.

> *Habitar, Construir y Reflexionar: Videoarte Cubano 2000-2012*. [March 14 - June 1] Espacio de Creación Contemporánea, Cádiz, Spain.

> *Rhythm and History*. [March 1 - August 9] Arizona State University Art Museum. Arizona, USA.

> *Buildering: Misbehaving the city* [February 28 - August 24] Contemporary Arts Center. Cincinnati, USA. | [September 21 - December 6] Blaffer Art Museum, University of Houston. Texas, USA.

> *Cuban America. An Empire State of Mind*. [February 4 - May 14] Lehman College Art Gallery, New York, USA.

> *Graphicstudio: Uncommon Practice at USF*. [February 1 - May 18] Tampa Museum of Art, Tampa, Florida, USA.

> *Contemporary Drawings from the National Gallery of Canada*. [January 24 - March 30, 2014] Mendel Art Gallery in Saskatoon, Canada.

> *CAM @ 25: Social Engagement*. [January 17-March 8, 2014] Contemporary Art Museum, University of South Florida, USA.

2013

> *About All These...Ladies and Gentlemen* [Dec. 10 - Dec. 14] Gallery On the Move, Viafarini, Milan, Italy.

> *Encuentro | Tensiones. Arte latinoamericano Contemporáneo. Colección Malba + Comodatos* [October 18, 2013 - February 10, 2014] Museo de Arte Lationamericano Contemporáneo de Buenos Aires (MALBA). Buenos Aires, Argentina.

> *According to plan* [October 10- December 21] Barbara Mathes Gallery. New York, USA.

> *Everywhere but Now* [September 18, 2013 - January 31, 2014]. Central exhibition at the 4th Biennial of Thessaloniki. Greece.

> *Pataphysics: A Theoretical Exhibition* [September 13 - October 19] Sean Kelly Gallery. New York, USA.

> *Salon der Angst*. [September 6, 2013 - January 12, 2014] Kunsthalle Wien. Vienna, Austria.

> *This is not America: Resistance, Protest and Poetics* [August 12, 2013- June 6, 2014] ASU Art Museum. Arizona, USA.

> *The Ghost of Architecture: Recent and Promised Gifts* [July 13 -September 29] Henry Art Gallery, University of Washington. Washington, USA.

> *Drive the Change*. [20 - 24 de março] 100 plus, Hohlstrasse, Zurique, Suíça.

> *Habitar, Construir y Reflexionar: Videoarte Cubano 2000-2012*. [14 março - 1 de junho] Espacio de Creación Contemporánea, Cádiz, Espanha.

> *Rhythm and History*. [1 de março - 9 de agosto] Arizona State University Art Museum. Arizona, EUA.

> *Buildering: Misbehaving the city* [28 de fevereiro - 24 de agosto] Contemporary Arts Center. Cincinnati, EUA. | [21 de setembro - 6 de dezembro] Blaffer Art Museum, University of Houston. Texas, EUA.

> *Cuban America. An Empire State of Mind*. [4 de fevereiro - 14 de maio] Lehman College Art Gallery, Nova York, EUA.

> *Graphicstudio: Uncommon Practice at USF* [1 de fevereiro - 18 de maio] Tampa Museum of Art, Tampa, Flórida, EUA.

> *Contemporary Drawings from the National Gallery of Canada*. [24 de janeiro - 30 de março, 2014] Mendel Art Gallery in Saskatoon, Canadá.

> *CAM @ 25: Social Engagement*. [17 de janeiro - 8 de março, 2014] Contemporary Art Museum, University of South Florida, EUA.

2013

> *About All These...Ladies and Gentlemen* [10-14 de dezembro] Gallery On the Move, Viafarini, Milão, Itália.

> *Encuentro | Tensiones. Arte latinoamericano Contemporáneo. Colección Malba + Comodatos* [18 de outubro, 2013 - 10 de fevereiro, 2014] Museo de Arte Lationamericano Contemporáneo de Buenos Aires (MALBA). Buenos Aires, Argentina.

> *According to plan* [10 de outubro - 21 de dezembro] Barbara Mathes Gallery. Nova York, EUA.

> *Everywhere but Now* [18 de setembro, 2013 - 31 de janeiro, 2014]. Central exhibition at the 4th Biennial of Thessaloniki. Grécia.

> *Pataphysics: A Theoretical Exhibition* [13 de setembro - 19 de outubro] Sean Kelly Gallery. Nova York, EUA.

> *Salon der Angst*. [6 de setembro, 2013 - 12 de janeiro, 2014] Kunsthalle Wien. Viena, Áustria.

> *This is not America: Resistance, Protest and Poetics* [12 de agosto, 2013 - 6 de junho, 2014] ASU Art Museum. Arizona, EUA.

> *The Ghost of Architecture: Recent and Promised Gifts* [13 de julho - 29 de setembro] Henry Art Gallery, University of Washington. Washington, EUA.

- > *Moving Norman Foster on Art* [3 de maio - 15 de setembro] Carré d’Art. Musée d’art contemporain de Nîmes. Nîmes, França.
- > *Politics: I don’t like it but it likes me* [13 de abril - 2 de junho] Laznia Centre for Contemporary Art. Gdansk, Polónia.
- > *Rehearsals: The practice and influence of sound and movement* [12 de abril - 9 de setembro] SCAD Museum of Art. Georgia, EUA.
- > *Mixtape* [10 de fevereiro - 9 de junho] MOLAA. Museum of Latin American Art. Long Beach, EUA.
- > *Cabane Cannibale III* [11 de janeiro - 10 de fevereiro] HYBRID. Bidart, França.

2012

- > *Caribbean: Crossroads of the world.* [12 de junho, 2012 - 6 de janeiro, 2013] Queens Museum of Art. Nova York, EUA
- > *Food.* [19 de dezembro, 2012 - 23 de fevereiro, 2013] Musee Ariana. Genebra, Suíça.
- > *Cartografías Contemporáneas. Dibujando el pensamiento* [25 de julho - 28 de outubro] Caixa Forum Barcelona. Barcelona, Espanha.
- > HB2. XI Bienal de La Habana [11 de maio - 11 de junho] Pabexpo, Havana, Cuba.
- > *Caos* [9 de maio - 11 de junho] Galería Habana, Havana, Cuba.

2011

- > *Uprooted | Transmigrations* [23 de maio - 23 de julho] Panamerican Art Projects. Miami, EUA.
- > *Conversations* [7 de abril - 7 de maio] John Berggruen Gallery em colaboração com Sean Kelly Gallery. Nova York. EUA.
- > *L’art del Menjar. De la natura morta a Ferran Adriá* [15 de março - 10 de julho] La Pedrera. Barcelona, Espanha.

2010

- > *100 Al calor del pensamiento. Obras de la Daros Latinoamerica Collection* [3 de fevereiro - 30 de abril] Sala de Arte Ciudad Grupo Santander. Madri, Espanha.
- > *Cuban Avant-Garde: Contemporary Cuban Art from the farber collection* [27 de junho - 19 de setembro] Katonah Museum of Art, Nova York | [6 de fevereiro - 4 de abril] Lowe Art Museum. Flórida, EUA.
- > *Contemporary Drawings from the National Gallery of Canada* [13 de março - 16 de abril] National Gallery of Canada. Ottawa, Canadá.

- > *Moving Norman Foster on Art* [May 3 - September 15] Carré d’Art. Musée d’art contemporain de Nîmes. Nîmes, France.
- > *Politics: I don’t like it but it likes me* [April 13 - June 2] Laznia Centre for Contemporary Art. Gdansk, Poland.
- > *Rehearsals: The practice and influence of sound and movement* [April 12- September 9] SCAD Museum of Art. Georgia, USA.
- > *Mixtape.* [February 10 - June 9] MOLAA. Museum of Latin American Art. Long Beach, USA.
- > *Cabane Cannibale III* [January 11 - February 10] HYBRID. Bidart, France.

2012

- > *Caribbean: Crossroads of the world.* [June 12, 2012 - January 6, 2013] Queens Museum of Art. New York, USA.
- > *Food.* [December 19, 2012 - February 23, 2013] Musee Ariana. Geneva, Switzerland.
- > *Cartografías Contemporáneas. Dibujando el pensamiento* [July 25 - October 28] Caixaforum Barcelona. Barcelona, Spain.
- > HB2. XI Havana Biennial [May 11 - June 11] Pabexpo. Havana, Cuba.
- > *Caos* [May 9 - June 11] Galería Habana. Havana, Cuba.

2011

- > *Uprooted | Transmigrations* [May 23 - July 23] Panamerican Art Projects. Miami, USA.
- > *Conversations* [April 7 - May 7] John Berggruen Gallery in cooperation with Sean Kelly Gallery. New York. USA.
- > *L’art del Menjar. De la natura morta a Ferran Adriá* [March 15 - July 10] La Pedrera. Barcelona, Spain.

2010

- > *100 Al calor del pensamiento. Obras de la Daros Latinamerica Collection* [February 3 - April 30] Sala de Arte Ciudad Grupo Santander. Madrid, Spain.
- > *Cuban Avant-Garde: Contemporary Cuban Art from the farber collection* [June 27 - September 19, 2010] Katonah Museum of Art, New York | [February 6 - April 4] Lowe Art Museum. Florida, USA.
- > *Contemporary Drawings from the National Gallery of Canada* [March 13 - April 16] National Gallery of Canada. Ottawa, Canada.
- > *Flowers, Lies and Revolution: Contemporary Cuban Art* [May 21 - July 18] Sheldon Museum of Art. Lincoln, USA.
- > *New Décor* [June 17 - September 5] Hayward Gallery. London, UK.

- > *The knew what the wanted* [July 1 - 31] John Berggruen Gallery. San Francisco, USA.
- > *Lugar Algum* [September 17 - November 7] SESC Pinheiros. São Paulo, Brazil.
- > *Stressisimo.* [September 22 - October 22] Galería Habana. Havana, Cuba.
- > *Puntos de Fuga. Arquitecturas posibles* [October 6, 2010 - January 11, 2011] Museo de Arte Moderno de Medellín. Medellín, Colombia.
- > *Pasajes. Viajes por el hiper-espacio* [October 6, 2010 - February 22, 2011] Laboral Centro de Arte y Creación Industrial and Thyssen Bornemizsa Art Contemporary. Gijón, Spain.
- > *Collecting Contemporary Art: The fund at ASU Art Museum.* [December 18, 2010 - May 14, 2011] Arizona State University Art Museum. Arizona, USA.

2009

- > *HB Arte Contemporáneo Cubano*, X Havana Biennial [March 28 - April 5] Pabexpo. Havana, Cuba.
- > *The Kaleidoscopic Eye: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection* [April 4 - July 5] Mori Art Museum. Tokyo, Japan.
- > *Las Américas Latinas. Las fatigas del querer* [May 21- October 4] Spazio Oberdan. Milan, Italy.
- > *Private Universes* [May 24 - August 30] Dallas Museum of Art. Dallas, USA.
- > *Visiones del Confín* [May 28 - November 15]. Institut Valenciá d’Art Modern. Valencia, Spain.
- > *Art media and material witness: Contemporary Art from the Harn Museum Collection* [August 25, 2009 - August 1, 2010] Samuel P.Harn Museum of Art. Gainesville, Florida, USA.

- > *Confluencias Inside* [September 2009 - February 2, 2010] National Hispanic Cultural Center Art Museum Alburquerque. New Mexico, Mexico.
- > *Automatic Cities: The Architectural Imaginary in Contemporary Art* [September 26, 2009 - January 31, 2010] Museum of Contemporary Art. San Diego, USA.

- > *Selected Works* [November 5 - December 5] John Berggruen Gallery. San Francisco, USA.

2008

- > *Cuba. Art et Histoire. De 1868 a nos jours* [January 31 - June 8] Musée des Beaux-Arts de Montréal in collaboration with Museo Nacional de Bellas Artes and Fototeca de Cuba. Pavillon Jean-Noel Desmarais.

- > *Flowers, Lies and Revolution: Contemporary Cuban Art.* [21 de maio - 18 de julho] Sheldon Museum of Art. Lincoln, EUA.
- > *New Décor* [17 de junho - 5 de setembro] Hayward Gallery. Londres, Reino Unido
- > *The knew what the wanted* [1-31 de julho] John Berggruen Gallery. São Francisco, EUA.
- > *Lugar Algum* [17 de setembro - 7 de novembro] SESC Pinheiros. São Paulo, Brasil.
- > *Stressisimo.* [22 de setembro - 22 de outubro] Galería Habana, Havana, Cuba.
- > *Puntos de Fuga. Arquitecturas posibles* [6 de outubro, 2010 - 11 de janeiro, 2011] Museo de Arte Moderno de Medellín. Medellín, Colômbia.
- > *Pasajes. Viajes por el hiper-espacio* [6 de outubro, 2010 - 22 de fevereiro, 2011] Laboral Centro de Arte y Creación Industrial and Thyssen Bornemizsa Art Contemporary. Gijón, Espanha.
- > *Collecting Contemporary Art: The fund at ASU Art Museum.* [18 de dezembro, 2010 - 14 de maio, 2011] Arizona State University Art Museum. Arizona, EUA.

2009

- > *HB Arte Contemporáneo Cubano*, X Bienal de La Habana [28 março - 5 de abril] Pabexpo, Havana, Cuba.
- > *The Kaleidoscopic Eye: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection* [4 de abril - 5 de julho] Mori Art Museum. Tóquio, Japão.
- > *Las Américas Latinas. Las fatigas del querer* [21 de maio - 4 de outubro] Spazio Oberdan. Milão, Itália.
- > *Private Universes* [24 de maio - 30 de agosto] Dallas Museum of Art. Dallas, EUA.
- > *Visiones del Confín* [28 de maio - 15 de novembro]. Institut Valenciá d’Art Modern. Valência, Espanha.
- > *Art media and material witness: Contemporary Art from the Harn Museum Collection* [25 de agosto, 2009 - 1 de agosto, 2010] Samuel P.Harn Museum of Art. Gainesville, Flórida, EUA.

- > *Confluencias Inside* [Setembro, 2009 - 2 de fevereiro, 2010] National Hispanic Cultural Center Art Museum Alburquerque. Novo México, México.

- > *Automatic Cities: The Architectural Imaginary in Contemporary Art* [26 de setembro, 2009 - 31 de janeiro, 2010] Museum of Contemporary Art. San Diego, EUA.
- > *Selected Works* [5 de novembro - 5 de dezembro] John Berggruen Gallery. São Francisco, EUA.

2008

> *Cuba. Art et Histoire. De 1868 a nos jours* [31 de janeiro - 8 de junho] Musée des Beaux-Arts de Montréal em colaboração com o Museo Nacional de Bellas Artes e Fototeca de Cuba. Pavillon Jean-Noel Desmarais. Montréal, Canadá | [17 de maio - 20 de setembro] Groninger Museum, Holanda.

> *Surrounded By Water: Contemporary Cuban Art* [8 de fevereiro - 5 de abril] Boston University Art Gallery. Boston, EUA.

> *Paintings, drawings and sculptures* [1 - 29 de março] John Berggruen Gallery. São Francisco, EUA.

> *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Collection as Aleph* [6 de março - 26 de outubro] Kunsthaus Graz, Landesmuseum Joanneum. Graz, Áustria.

> *Psycho Buildings: Artists Take On Architecture* [27 de maio - 25 de agosto], Hayward Gallery. Londres, Reino Unido.

> *The Way Things Are... Works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection* [14 de junho - 31 de outubro] Center of Contemporary Art Znaki Czasy. Torun, Polônia.

> *Transactions* [21 de junho - 28 de setembro] Wheatherspoon Art Museum. Greensboro, EUA.

> *Mutual: On Collaboration* [19 de dezembro, 2008 - 31 de janeiro, 2009] Samson Projects. Boston, EUA.

2007

> *New Dimensions* [20 de março - 29 de abril] Berggruen Gallery. São Francisco, EUA.

> *Luz ao Sul, Bienal de São Paulo-Valencia* [27 de março - 17 de junho] Centre del Carme. Valência, Espanha.

> *Estuaire Nantes-Saint-Nazaire* [1 de junho - 1 de setembro] Escall’atlantic. Saint-Nazaire, França.

> *New Economy* [8 de junho - 28 de julho] Artists Space. Nova York, EUA.

> *Espacios Multiplicados* [15 de junho - 5 de julho] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

> *Mimetic. L’art contemporain et le réel* [2 de junho - 28 de setembro] Centre d’Art de l’Yonne. Auxerre, França.

> *The Eclectic Eye: Pop and Illusion* [4 de agosto - 28 de outubro] Frederick R. Weisman Art Foundation, Colorado Springs Art Center. Colorado Springs, EUA.

> *Double Vision* [25 de setembro - 28 de dezembro] Deutsche Bank. Nova York, EUA.

Montréal, Canada | [May 17- September 20] Groninger Museum. Netherlands.

> *Surrounded By Water: Contemporary Cuban Art* [February 8 - April 5] Boston University Art Gallery. Boston, USA.

> *Paintings, drawings and sculptures* [March 1 - 29] John Berggruen Gallery. San Francisco, USA.

> *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Collection as Aleph* [March 6 - October 26] Kunsthaus Graz, Landesmuseum Joanneum. Graz, Austria.

> *Psycho Buildings: Artists Take On Architecture* [May 27 - August 25] Hayward Gallery. London, UK.

> *The Way Things Are... Works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection* [June 14 - October 31] Center of Contemporary Art Znaki Czasy. Torun, Poland.

> *Transactions* [June 21 - September 28] Wheatherspoon Art Museum. Greensboro, USA.

> *Mutual: On Collaboration* [December 19, 2008 - January 31, 2009] Samson Projects. Boston, USA.

2007

> *New Dimensions* [March 20- April 29] Berggruen Gallery. San Francisco, USA.

> *Luz ao Sul, Bienal de São Paulo-Valencia* [March 27 - June 17] Centre del Carme. Valencia, Spain.

> *Estuaire Nantes-Saint-Nazaire* [June 1 - September 1] Escall’atlantic. Saint-Nazaire, France.

> *New Economy* [June 8 - July 28] Artists Space. New York, USA.

> *Espacios Multiplicados* [June 15 - July 5] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

> *Mimetic. L’art contemporain et le réel* [June 2 - September 28] Centre d’Art de l’Yonne. Auxerre, France.

> *The Eclectic Eye: Pop and Illusion* [August 4 - October 28] Frederick R. Weisman Art Foundation, Colorado Springs Art Center. Colorado Springs, USA.

> *Double Vision* [September 25 - December 28] Deutsche Bank. New York, USA.

> *Volksgarten. Politics of Belonging* [September 21, 2007 - January 14, 2008], Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum. Graz, Austria.

> *Homing Devices* [October] Contemporary Art Museum, Institute for Research in Art, University of South Florida. Florida, USA.

> *Cuban Avant-Garde: Contemporary Cuban Art from the Farber collection* [October 7 - December 31] John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, USA | [May 19 - September 9] Samuel P. Harn Museum of Art. Gainesville, USA.

> *LatinoLatino. Arte contemporánea Latino Americana nell’Italia del Sud.* [November 24, 2007 - January 28, 2008] Palazzo de la Vicaria. Trapani, Italy.

2006

> *Paisaje del arte latinoamericano actual* [January 18 - February 26] Instituto Cervantes. Milan, Italy.

> *Arte de Cuba* [January 28 - April 10] Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo | [May 15 - July 23] Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro | [August 14 - October 15] Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brazil.

> *New Acquisitions-Latin America* [January 30 - June 10] Arizona State University Art Museum. Arizona, USA.

> *La Huella Múltiple.* Collateral to IX Havana Biennial [March 25 - April 27] Convento San Francisco de Asís. Havana, Cuba.

> *Dwell* [August 22 - December 16] Arizona State University Art Museum. Arizona, USA.

> *Nuit Blanche* [October 6 - 9]. Paris, France. *Havana Factory* [October 20 - December 10] Á Chocolatería. Santiago de Compostela, Spain.

> *Primitivism Revisited: After the end of an idea* [December 16, 2006 - January 27, 2007] Sean Kelly Gallery. New York, USA.

2005

> *iv Salón de Arte Contemporáneo* [January - February] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

> *Contradicciones y Convivencias: Arte de América Latina 1981-2000* [February 14 - April 25] Museo de Arte del Banco de la República. Bogota, Colombia.

> *Rampa. Signaling New Latin American Art Initiatives* [March 5 - August 20] Arizona State University Art Museum. Arizona, USA.

> *Monuments* [April] Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco | [December 9, 2005 - February 7, 2006], White Columns, New York, USA.

> *Manipulations on Economies of Deceit* [June 13- September 16], Prague Biennale of Contemporary Art 2005, Prague, Czech Republic | Laznia Centre for Contemporary Art, Gdańsk, Poland.

> *Volksgarten. Politics of Belonging* [21 de setembro, 2007 - 14 de janeiro, 2008] Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum. Graz, Áustria.

> *Homing Devices* [Outubro] Contemporary Art Museum, Institute for Research in Art, University of South Florida. Flórida, EUA.

> *Cuban Avant-Garde: Contemporary Cuban Art from the Farber collection* [7 de outubro - 31 de dezembro] John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, EUA. | [19 de maio - 9 de setembro] Samuel P. Harn Museum of Art. Gainesville, EUA.

> *LatinoLatino. Arte contemporánea Latino Americana nell’Italia del Sud.* [24 de novembro, 2007 - 28 de janeiro, 2008] Palazzo de la Vicaria. Trapani, Itália.

2006

> *Paisaje del arte latinoamericano actual* [18 de janeiro - 26 de fevereiro] Instituto Cervantes. Milão, Itália.

> *Arte de Cuba* [28 de janeiro - 10 de abril] Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo | [15 de maio - 23 de julho] Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro | [14 de agosto - 15 de outubro] Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil.

> *New Acquisitions-Latin America* [30 de janeiro - 10 de junho] Arizona State University Art Museum. Arizona, EUA.

> *La Huella Múltiple.* Concomitante à IX Bienal de La Habana [25 de março - 27 de abril] Convento San Francisco de Asís. Havana, Cuba.

> *Dwell* [22 de agosto - 16 de dezembro] Arizona State University Art Museum. Arizona, EUA.

> *Nuit Blanche* [6 - 9 de outubro]. Paris, França. *Havana Factory* [20 de outubro - 10 de dezembro] Á Chocolatería. Santiago de Compostela, Espanha.

> *Primitivism Revisited: After the end of an idea* [16 de dezembro, 2006 - 27 de janeiro, 2007] Sean Kelly Gallery. Nova York, EUA.

2005

> *iv Salón de Arte Contemporáneo* [Janeiro - Fevereiro] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Havana, Cuba.

> *Contradicciones y Convivencias: Arte de América Latina 1981-2000* [14 de fevereiro - 25 de abril] Museo de Arte del Banco de la República. Bogotá, Colômbia.

> *Rampa. Signaling New Latin American Art Initiatives* [5 de março - 20 de agosto] Arizona State University Art Museum. Arizona, EUA.

- > *Monuments* [Abril] Wattis Institute for Contemporary Arts, São Francisco | [9 de dezembro, 2005 - 7 de fevereiro, 2006] White Columns, Nova York, EUA.
 - > *Manipulations on Economies of Deceit* [13 de junho - 16 de setembro] Prague Biennale of Contemporary Art 2005, Praga, República Checa | Laznia Centre for Contemporary Art, Gdańsk, Polónia.
 - > *Biennale de Venecia* [12 de junho - 6 de novembro] IILA Pavilion; Palazzo Franchetti. Veneza, Itália.
 - > *Arte Américas* [11 de agosto - 25 de setembro] UPAEP |União Postal das Américas, Espanha e Portugal. Rio de Janeiro, Brasil.
 - > *Desedos Fluidos. Positions Between Reality and Fantasy in Cuban and Brazilian Art* [22 de setembro - dezembro] Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Viena, Áustria.
 - > *The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America* [4 de outubro, 2005 - 8 de janeiro, 2006] Irish Museum of Modern Art. Dublin, Irlanda | [21 de junho - 2 de setembro, 2007] Museum of Contemporary Art. Sidney, Austrália.
 - > *Ecos y contrastes. Arte Contemporáneo en la colección Cisneros* [7 de dezembro, 2005 - 25 de fevereiro, 2006]. MADCMuseo de Arte y Diseño Contemporáneo. San José, Costa Rica.
- 2004
- > *Paper* [23 de janeiro - 13 de março] Barbara Mathes Gallery. Nova York, EUA.
 - > *Ahora es el Futuro* |*The future is now. Contemporary Cuban Artists -Part1* [27 de abril - 4 de junho] The Durst Organization with Paul Sharpe Contemporary Art PSCA, Nova York, EUA.
 - > *MOMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art from the Collection of the Museum of Modern Art* [5 de março - 25 de julho] Museum of Modern Art e El Museo del Barrio. Nova York, EUA.
 - > *Just On Time* [Julho] Galería Habana, Havana, Cuba.
 - > *Islands* [Agosto] Rhode Island School of Desing. Rhode Island, EUA.
 - > *Art and Architecture 1900-2000* [Agosto] Palazzo Ducale. Pádua, Itália.
 - > *Recent Acquisitions: Contemporary Sculpture* [19 de novembro, 2004 - 27 de janeiro, 2005] Solomon R. Guggenheim Museum. Nova York, EUA.
 - > *Update & Download* [25 de novembro] Casa Benito Juárez, Havana, Cuba.

- > *Biennale de Venecia* [June 12- November 6] IILA Pavilion; Palazzo Franchetti. Venice, Italy.
- > *Arte Américas* [August 11 - September 25], UPAEP |União Postal das Américas, Spain and Portugal. Rio de Janeiro, Brazil.
- > *Desedos Fluidos. Positions Between Reality and Fantasy in Cuban and Brazilian Art* [September 22 - December] Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Vienna, Austria.
- > *The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America* [October 4, 2005 - January 8, 2006] Irish Museum of Modern Art. Dublin, Ireland | [June 21 - September 2, 2007], Museum of Contemporary Art. Sydney, Australia.
- > *Ecos y contrastes. Arte Contemporáneo en la colección Cisneros* [December 7, 2005 - February 25, 2006] MADCMuseo de Arte y Diseño Contemporáneo. San José, Costa Rica.

2004

- > *Paper* [Enero 23 - Marzo 13] Barbara Mathes Gallery. New York, USA.
- > *Ahora es el Futuro* |*The future is now. Contemporary Cuban Artists -Part1* [April 27 - June 4], The Durst Organization with Paul Sharpe Contemporary Art PSCA, New York, USA.
- > *MOMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art from the Collection of the Museum of Modern Art* [March 5 - July 25] Museum of Modern Art and El Museo del Barrio. New York, USA.
- > *Just On Time* [July] Galería Habana. Havana, Cuba.
- > *Islands* [August] Rhode Island School of Desing. Rhode Island, USA.
- > *Art and Architecture 1900-2000* [August] Palazzo Ducale. Padua, Italy.
- > *Recent Acquisitions: Contemporary Sculpture* [November 19, 2004 - January 27, 2005], Solomon R. Guggenheim Museum. New York, USA
- > *Update & Download* [November 25] Casa Benito Juárez. Havana, Cuba.
- > *Bazar de Verão* [December 20, 2004 - February 14, 2005] Galeria Fortes Vilaça. São Paulo, Brazil.

2003

- > *Rest in Space.* Kunstlerhaus Bethanien. Berlin, Germany.

- > *Pop and More from the Frederick Weisman Art Foundation* [January 6 - March 1] The Luckman fine arts complex. Los Angeles, USA.
- > *Dreamspaces - Entresueños* [February 20 - April 20] Deutsche Bank Lobby Gallery. New York, USA.
- > *Sentido Común* [March] Galería Habana. Havana, Cuba.
- > *The Museum Store Collects* [May 31 - September 13] Arizona State University Art Museum. Arizona, USA.
- > *Kaap Helder* [June 5 - August 3] Oude Rijkswerf Willemsoord (ORW). Den Helder, Netherlands.
- > *Stretch* [June 20 - September 1] The Power Plant Contemporary Art Gallery. Toronto, Canada.
- > *iv Bienal de Artes Visuales de Mercosur* [October 4- December 7]. Porto Alegre, Brazil.
- > *Cuban Art from the Permanent Collection* [October 11, 2003- March 6, 2004] Arizona State University Art Museum. Arizona, USA.

- > *Cambio de valores. Fondos de la Colección Fundación Arco* [November 7 - December 14] Espai d’Art Contemporani de Castelló. Castellón, Spain.

2002

- > *Shanghai Biennale*, Shanghai Art Museum. Shanghai, China.
- > *Drawing Now: Eight Propositions*, Museum of Modern Art. New York, USA.
- > *Rest in Space*, Kunstnernes Hus. Oslo, Norway.
- > *Dwelling Project*, Gallery Optica. Montreal, Canada.
- > *With Eyes of Stone and Water*, Helsinki Art Museum. Helsinki, Finland.
- > *The 25th Bienal de Sao Paolo* [March]. São Paulo, Brazil.

2001

- > *Valencia* [May - June]. Valencia, Spain.

2000

- > *Playground & Toys. An International Project for Art for the World*, Geneva |Hendrik, Christian Andersen Museum, Rome | New York (traveling show).
- > *Havana Nagila: Cuba-Israel Dialogue* [September - November] Chelouche Gallery of Contemporary Art. Tel-aviv, Israel.
- > *7ª Bienal de La Habana* [November 17, 2000 - January 5, 2001] Fortaleza de la Cabaña. Havana, Cuba.

- > *Bazar de Verão* [20 de dezembro, 2004 - 14 de fevereiro, 2005] Galeria Fortes Vilaça. São Paulo, Brasil.

2003

- > *Rest in Space.* Kunstlerhaus Bethanien. Berlim, Alemanha.
- > *Pop and More from the Frederick Weisman Art Foundation* [6 de janeiro - 1 de março] The Luckman fine arts complex. Los Angeles, EUA.
- > *Dreamspaces - Entresueños* [20 de fevereiro - 20 de abril] Deutsche Bank Lobby Gallery. Nova York, EUA.
- > *Sentido Común* [Março] Galería Habana, Havana, Cuba.
- > *The Museum Store Collects* [31 de maio - 13 de setembro] Arizona State University Art Museum. Arizona, EUA.
- > *Kaap Helder* [5 de junho - 3 de agosto] Oude Rijkswerf Willemsoord (orw). Den Helder, Holanda.
- > *Stretch* [20 de junho - 1 de setembro] The Power Plant Contemporary Art Gallery. Toronto, Canadá.
- > *iv Bienal de Artes Visuales de Mercosur* [4 de outubro - 7 de dezembro]. Porto Alegre, Brasil.
- > *Cuban Art from the Permanent Collection* [11 de outubro, 2003 - 6 de março, 2004] Arizona State University Art Museum. Arizona, EUA.

- > *Cambio de valores. Fondos de la Colección Fundación Arco* [7 de novembro - 14 de dezembro] Espai d’Art Contemporani de Castelló. Castellón, Espanha.

2002

- > *Shanghai Biennale*, Shanghai Art Museum. Xangai, China.
- > *Drawing Now: Eight Propositions*, Museum of Modern Art. Nova York, EUA.
- > *Rest in Space*, Kunstnernes Hus. Oslo, Noruega
- > *Dwelling Project*, Gallery Optica. Montreal, Canadá
- > *With Eyes of Stone and Water*, Helsinki Art Museum. Helsinki, Finlândia.
- > *25ª Bienal de São Paulo* [Março]. São Paulo, Brasil.

2001

- > *Valencia* [Maio - Junho]. Valência, Espanha.

2000

- > *Playground & Toys. An International Project for Art for the World*, Geneva |Hendrik, Christian Andersen Museum, Roma | Nova York (mostra itinerante)

- > *Havana Nagila: Cuba-Israel Dialogue* [Setembro - Novembro] Chelouche Gallery of Contemporary Art. Tel-aviv, Israel.
- > *7ª Bienal de La Habana* [17 de novembro, 2000 - 5 de janeiro, 2001] Fortaleza de la Cabaña, Havana, Cuba.

1999

- > *Arte Cubano. Obra sobre papel*, Centro Cultural Conde Duque. Madri, Espanha.

1998

- > *Trasatlántico* [14 de abril - 14 de junho] Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM]. Las Palmas de Gran Canaria, Espanha.

- > *The Garden of Forking Path* [25 de abril - 14 de junho] Kunstforeningen. Copenhagen, Dinamarca | [Janeiro - Abril] Nordjyllands Kunstmuseum. Aalborg, Dinamarca | [Abril - Julho] Edsvik Konst & Kultur. Sollentuna, Suécia | [Agosto - Outubro] Helsinki City Art Museum. Helsinki, Finlândia.

- > *The Edge of Awareness* [10 de maio - 12 de julho] WHO's Headquarters. Genebra, Suíça | [13 de setembro - 15 de outubro] PS1. Nova York, EUA. | [7 de dezembro,1998 - 30 de janeiro, 1999] SESCde Pompéia. São Paulo, Brasil | [4-22 de março, 1999] Nova Déli, Índia | [13-31 de outubro, 1999] Triennale di Milano. Milão, Itália.

- > *CRIA's Latin Art Sale* [29 de maio] Generous Miracles Gallery. Nova York, EUA.

- > *Caribe Insular. Exclusión, Fragmentación y Paraíso* [19 de junho - 25 de setembro] Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz | [30 de setembro - 8 de novembro] Casa de América, Madri, Espanha.

- > *Barro de América. III Bienal Latinoamericana de Arte*, [9 de julho - 26 de setembro] Museo de Bellas Artes. Caracas, Venezuela.

- > *La Dirección de la mirada* [1 de setembro - 30 de outubro] Stadhaus, Zurique | [7 de novembro - 3 de janeiro, 1999] Musée de Beaux Arts. La Chaux-des-Fonds, Suíça.

- > *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* [26 de setembro - 13 de dezembro] Arizona State University, ASU Art Museum, Tempe, Arizona, EUA. | [Janeiro - Março, 1999] Yerba Buena Center for the Arts, São Francisco, EUA.

1997

- > *New Art from Cuba: Utopian Territories* [22 de março - 25 de maio] Morris and Helen Belkin Art Gallery | National Gallery. Vancouver, Canadá.

1999

- > *Arte Cubano. Obra sobre papel*, Centro Cultural Conde Duque. Madrid, Spain.

1998

- > *Trasatlántico* [April 14 - June 14] Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM]. Las Palmas de Gran Canaria, Spain.

- > *The Garden of Forking Path* [April 25 - June 14] Kunstforeningen. Copenhagen, Denmark | [January - April] Nordjyllands Kunstmuseum. Aalborg, Denmark | [April - July] Edsvik Konst & Kultur. Sollentuna, Sweden | [August - October] Helsinki City Art Museum. Helsinki, Finland.

- > *The Edge of Awareness* [May 10 - July 12] WHO's Headquarters. Geneva, Switzerland | [September 13 - October 15] PS1. New York, USA. |[December 7, 1998 - January 30, 1999] SESC de Pompeia. São Paulo, Brazil | [March 4 -22, 1999] New Delhi, India | [October 13 - 31, 1999] Triennale di Milano. Milan, Italy.

- > *CRIA's Latin Art Sale* [May 29] Generous Miracles Gallery. New York, USA.

- > *Caribe Insular. Exclusión, Fragmentación y Paraíso* [June 19 - September 25] Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz | [September 30 - November 8] Casa de América, Madrid, Spain.

- > *Barro de América. III Bienal Latinoamericana de Arte*, [July 9 - September 26] Museo de Bellas Artes. Caracas, Venezuela.

- > *La Dirección de la mirada* [September 1 - October 30] Stadhaus, Zurich | [November 7 - January 3,1999] Musée de Beaux Arts. La Chaux-des-Fonds, Switzerland.

- > *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* [September 26 - December 13] Arizona State University, ASU Art Museum, Tempe, Arizona, USA. | [January - March, 1999] Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, USA.

1997

- > *New Art from Cuba: Utopian Territories* [March 22 - May 25] Morris and Helen Belkin Art Gallery | National Gallery. Vancouver, Canada.

The Rest of the World [April - July] Haus der Kulturen der Welt. Berlin, Germany.

- > *Zona Vedada* [May 2 - June] Private residence, Calle 8 y 13, Vedado. Havana, Cuba.

- > *Arte y Ciudad. Festival Internacional de Arte* [June] Museo de Arte Moderno. Medellín, Colombia.

- > *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina* [July 25 - October 20] Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C. Mexico DF, Mexico.

- > *Trade Routes. Africus 97. 2nd Johannesburg Biennale* [October 12, 1997 - January 18, 1998] Africus Institute for Contemporary Art [AICA]. Johannesburg, South Africa.

- > *El arte que no cesa* [December 26, 1997 - January, 1998], Centro Wifredo Lam. Havana, Cuba.

1996

- > *Mundo Soñado. Joven Plástica Cubana* [February - March] Casa de América. Madrid, Spain.

- > *Río Almendares. Ni fresa, ni chocolate* [April] Centro de Conservación, Restauración y Museología [CENCREM]. Havana, Cuba.

- > *Domestic Partnerships: New Impulses in Decorative Arts from the Americas* [April 26 - June 29] Art in General. New York, USA.

- > *A Dentro |A Fuera: New Work from Cuba* [August 29 - October 6] Walter Phillis Gallery, Banff Centre for the Arts. Alberta, Canada.

- > *El cine por la plástica* [December] Galería Juan David, Complejo Cultural Yara. Havana, Cuba.

- > *Family. Nation. Tribe. Community. Shift.* Haus der Kulturen der Welt. Berlin, Germany.

1995

- > *New Art from Cuba* [February 24 - April 23] Whitechapel Art Gallery, London | [May 6 - June 25] Tullie House Museum and Art Gallery. Carlisle, UK.

- > *Havanna |São Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika* [March 23 - June 5]. Haus der Kulturen der Welt. Berlin, Germany.

- > *Una de Cada Clase. Fundación Ludwig de Cuba* [March 26] Centro de Conservación, Restauración y Museología [CENCREM]. Havana, Cuba.

- > *Novísimos Artistas Cubanos. Jornadas Culturales de Cuba en México* [June] Casa del Lago, Antiguo Bosque de Chapultepec. Mexico DF, Mexico.

- > *El Oficio del Arte* [November 16] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

1994

- > *Paisajes* [January - February] Galería La Acacia. Havana, Cuba

- > *The Rest of the World* [Abril - Julho] Haus der Kulturen der Welt. Berlim, Alemanha.

- > *Zona Vedada* [2 de maio - junho] Residência privada em Calle 8 y 13, Vedado. Havana, Cuba.

- > *Arte y Ciudad. Festival Internacional de Arte* [Junho] Museo de Arte Moderno. Medelín, Colômbia.

- > *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina* [25 de julho -20 de outubro] Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C. México DF, México.

- > *Trade Routes. Africus 97. 2nd Johannesburg Biennale* [12 de outubro, 1997 - 18 de janeiro, 1998] Africus Institute for Contemporary Art [AICA]. Johannesburg, África do Sul.

- > *El arte que no cesa* [26 de dezembro, 1997 - janeiro, 1998] Centro Wifredo Lam, Havana, Cuba.

1996

- > *Mundo Soñado. Joven Plástica Cubana* [Fevereiro - Março] Casa de América. Madri, Espanha.

- > *Río Almendares. Ni fresa, ni chocolate* [Abril] Centro de Conservación, Restauración y Museología [CENCREM]. Havana, Cuba.

- > *Domestic Partnerships: New Impulses in Decorative Arts from the Americas* [26 de abril - 29 de junho] Art in General. Nova York, EUA.

- > *A Dentro |A Fuera: New Work from Cuba* [29 de agosto - 6 de outubro] Walter Phillis Gallery, Banff Centre for the Arts. Alberta, Canadá.

- > *El cine por la plástica* [Dezembro] Galería Juan David, Complejo Cultural Yara. Havana, Cuba.

- > *Family. Nation. Tribe. Community. Shift.* Haus der Kulturen der Welt. Berlim, Alemanha.

1995

- > *New Art from Cuba* [24 de fevereiro - 23 de abril] Whitechapel Art Gallery, Londres | [6 de maio - 25 de junho] Tullie House Museum and Art Gallery. Carlisle, Reino Unido.

- > *Havanna |São Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika* [23 de março - 5 de junho]. Haus der Kulturen der Welt. Berlim, Alemanha.

- > *Una de Cada Clase. Fundación Ludwig de Cuba* [26 de março] Centro de Conservación, Restauración y Museología [CENCREM]. Havana, Cuba.

- > *Novísimos Artistas Cubanos. Jornadas Culturales de Cuba en México* [Junho] Casa del Lago, Antiguo Bosque de Chapultepec. México DF, México.

> *El Oficio del Arte* [16 de novembro] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

1994

> *Paisajes* [Janeiro - Fevereiro] Galería La Acacia, Havana, Cuba.

> *Utopía* [11 de fevereiro - 4 de março] Galería Espada, Casa del Joven Creador, Havana, Cuba.

> *Artistas cubanos invitados a la Quinta Bienal de Havana 1994* [Abril]. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Havana, Cuba

> *Multimedios*, concomitante à v Bienal de La Habana [Abril - Julho] Galería Plaza Vieja, Fondo Cubano de Bienes Culturales, Havana, Cuba.

> v *Bienal de La Habana* [7 de maio - 30 de junho] Museo de la Educación, Havana, Cuba.

> *Die 5 Biennale von Havana (v Bienal de La Habana. Seleção)* [15 de setembro - 11 de dezembro] Ludwig Forum für Internationale Kunst. Aachen, Alemanha.

> *Nuevas Adquisiciones* [24 de outubro] Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba.

> *Subasta*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Havana, Cuba.

> *XI Bienal Internacional de Arte Valparaíso*, Galería Municipal de Arte. Valparaíso, Chile.

1993

> *Las metáforas del templo* [Fevereiro] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Havana, Cuba.

> *Nacido en Cuba*, Centro Cultural Mexiquense, Ex Hacienda La Pila, Toluca, México.

1992

> *Cambio de Bola*, Galería Habana, Havana, Cuba.

1991

> *Miss Expo* [Abril] Galería “El Pasillo”, Instituto Superior de Arte. Havana, Cuba.

> *Si TIM tiene TIM vale*, concomitante à IV Bienal de La Habana [Novembro] Galería “El Pasillo”, Instituto Superior de Arte. Havana, Cuba.

> *Expreso* ISA, Galería de la Escuela Nacional de Arte. Havana, Cuba.

> *Gala del* ISA, Teatro Nacional de Cuba. Havana, Cuba.

1990

> *El Objeto Esculturado* [Maio - Julho] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

> *Utopía* [February 11 - March 4] Galería Espada, Casa del Joven Creador. Havana, Cuba.

> *Artistas cubanos invitados a la Quinta Bienal de La Habana 1994* [Abril]. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Havana, Cuba.

> *Multimedios*, collateral to v Bienal de La Habana [April - July] Galería Plaza Vieja, Fondo Cubano de Bienes Culturales. Havana, Cuba.

> *Quinta Bienal de La Habana* [May 7 - June 30] Museo de la Educación. Havana, Cuba.

> *Die 5 Biennale von Havana (Fifth Biennial of Havana. Selection)* [September 15 - December 11] Ludwig Forum für Internationale Kunst. Aachen, Germany.

> *Nuevas Adquisiciones* [October 24] Museo Nacional de Bellas Artes. Havana, Cuba.

> *Subasta*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Havana, Cuba.

> *XI Bienal Internacional de Arte Valparaíso*, Galería Municipal de Arte. Valparaíso, Chile.

1993

> *Las metáforas del templo* [February] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

> *Nacido en Cuba*, Centro Cultural Mexiquense, Ex Hacienda La Pila. Toluca, Mexico.

1992

> *Cambio de Bola*, Galería Habana. Havana, Cuba.

1991

> *Miss Expo* [April] Galería "El Pasillo", Instituto Superior de Arte. Havana, Cuba.

> *Si TIM tiene TIM vale*, collateral to IV Bienal de La Habana [November] Galería "El Pasillo", Instituto Superior de Arte. Havana, Cuba.

> *Expreso* ISA, Galería de la Escuela Nacional de Arte. Havana, Cuba.

> *Gala del* ISA, Teatro Nacional de Cuba. Havana, Cuba.

1990

> *El Objeto Esculturado* [May - July] Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Havana, Cuba.

SPECIAL INTERVENTIONS

2016

> *Catedrales* [April 7] Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba.

2015

> *The Globe. Installation for the V&A's Europe 1600-1815 galleries* [December 7]. Victoria and Albert Museum, London, United.Kingdom.

2014

> *Helm |Helmet |Yelmo* [November 14] Folkwang Museum, Essen, Germany.

> *Cardboard beach* [June 6 - 15] Luminato Festival, Toronto, Canada.

2012

> *Güiro*. An Art Bar Installation by Los Carpinteros and Absolut. [December 4 - December 9]. Art Basel Miami Beach, Oceanfront Southbeach, Florida, USA.

> *Art and the City* [June 9] Zurich, Switzerland.

> *Art Parcours*. [June 13- 17] Predigerkirche, Basel.

> Performace *Conga Irreversible* [May 11, 19, 26] XI Bienal de La Habana, Paseo del Prado, Havana, Cuba.

2011

> Workshop *Situación Límite* [July 1-3, 2011] Fundación NMAC. Cadiz, Spain.

> *Sala de Juntas* [February 15- 19] Stand El País. Arco. Madrid, Spain.

2010

> *100 Acres: The Virginia B. Fairbanks Art and Nature Park* [June] Indianapolis Museum of Art. Indianapolis, USA.

2009

> *Scenery for the ballet Rhapsody*, Morphoses: The Wheeldon Company [October] New York, USA.

2005

> *Escultura Transeúnte. XX Aniversario de CODEMA* [June - July] Museo Nacional de Bellas Artes. Havana, Cuba.

INTERVENÇÕES

2016

> *Catedrales* [7 de abril] Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba.

2015

> *The Globe. Installation for the V&A's Europe 1600-1815 galleries* [7 de dezembro] Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido.

2014

> *Helm |Helmet |Yelmo*. [14 de novembro] Folkwang Museum, Essen, Alemanha.

> *Cardboard beach* [6 - 15 de junho] Luminato Festival. Toronto, Canadá.

2012

> *Güiro*. An Art Bar Installation by Los Carpinteros and Absolut. [4 - 9 de dezembro] Art Basel Miami Beach. Oceanfront Southbeach. Flórida, EUA.

> *Art and the City* [9 de junho] Zurique, Suíça.

> *Art Parcours*. [13-17 de junho] Predigerkirche, Basel, Suíça.

> *Performace Conga Irreversible* [11, 19, 26 de maio] XI Bienal de La Habana, Paseo del Prado, Havana, Cuba.

2011

> *Workshop Situación Límite* [1-3 de julho] Fundación NMAC. Cádiz, Espanha.

> *Sala de Juntas* [15-19 de fevereiro] Stand El País. Arco. Madri, Espanha.

2010

> *100 Acres: The Virginia B. Fairbanks Art and Nature Park* [Junho] Indianapolis Museum of Art. Indianápolis, EUA.

2009

> *Scenery for the ballet Rhapsody*, Morphoses: The Wheeldon Company [Outubro] Nova York, EUA.

2005

> *Escultura Transeúnte. XX Aniversario de CODEMA*[Junho - Julho] Museo Nacional de Bellas Artes. Havana, Cuba.

PRÊMIOS

2002

- > *Medalla por la Cultura Nacional*, Ministério da Cultura. Havana, Cuba.

2000

- > *Premio Fomento de las Artes*, UNESCO. VII Bienal de La Habana. Havana, Cuba.

1997

- > *Premio de Encuesta Popular*, Revista El Mundo. Feria ARCO. Madri, Espanha.

1995-1996

- > *Endowment*. Departamento de Exposições e Coleções, Ministério da Cultura Espanhol. Madri, Espanha.

COLEÇÕES

- > Arizona State University, ASU Art Museum, Tempe, Arizona, EUA.
- > Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.
- > Blanton Museum, University of Texas, Austin, Texas, EUA.
- > Centre Georges Pompidou, Paris, França.
- > Centro Cultural Arte Contemporáneo, México DF, México
- > Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, Espanha.
- > Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madri, Espanha.
- > Centro Cultural Arte Contemporáneo AC, México DF, México.
- > Cisneros Foundation, Miami, Flórida, EUA
- > Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, EUA.
- > Cincinnati Museum of Contemporary Art, Cincinnati, Ohio, EUA.
- > Coral Capital Art Collection, Ciudad Panamá, Panamá
- > Daros Foundation, Zurique, Suíça.
- > Denver Art Museum, Denver, Colorado, EUA.
- > Farber Collection of Contemporary Cuban Art, Miami, Flórida, EUA.
- > Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Nova York, Nova York, EUA.
- > Fredrick Weissman Foundation Beverly Hills, Califórnia, EUA.
- > Fundación ARCO, Museo Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, Espanha.

AWARDS

2002

- > *Medalla por la Cultura Nacional*, Ministerio de Cultura. Havana, Cuba.

2000

- > *Premio Fomento de las Artes*, UNESCO. 7ma Bienal de La Habana. Havana, Cuba.

1997

- > *Premio de Encuesta Popular*, Revista El Mundo. Feria ARCO. Madrid, Spain.

1995-1996

- > *Endowment*. Departamento de Exposiciones y Colecciones, Ministerio de Cultura Español. Madrid, Spain.

PUBLIC COLLECTIONS

- > Arizona State University, ASU Art Museum, Tempe, Arizona, USA.
- > Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada.
- > Blanton Museum, University of Texas, Austin, TX, USA.
- > Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- > Centro Cultural Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico.
- > Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, Spain.
- > Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, Spain.
- > Centro Cultural Arte Contemporáneo AC, Mexico City, Mexico.
- > Cisneros Foundation, Miami, FL, USA.
- > Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH, USA.
- > Cincinnati Museum of Contemporary Art, Cincinnati, OH, USA.
- > Coral Capital Art Collection, Panama City, Panama.
- > Daros Foundation, Zurich, Switzerland.
- > Denver Art Museum, Denver, CO, USA.
- > Farber Collection of Contemporary Cuban Art, Miami, FL, USA.
- > Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, NY, USA.
- > Frederick R. Weisman Art Foundation, Beverly Hills, CA, USA.

- > Fundación ARCO, Museo Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, Spain.
- > Fundación Helga de Alvear, Madrid, Spain.
- > Guggenheim Museum, New York, USA.
- > Harn Museum, Gainesville, FL, USA.
- > Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, WA, USA.
- > Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, USA.
- > Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, IN, USA.
- > Kentucky Museum, Louisville, KY, USA.
- > Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA, USA.
- > Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Germany.
- > LVMH | Moët Hennessy–Louis Vuitton, Paris, France.
- > Madeira Corporate Services Collection, Funchal, Portugal.
- > Microsoft Art Collection, Seattle, WA, USA.
- > Morris and Helen Belkin Art Gallery |National Gallery, Vancouver, Canada.
- > Musée des Beaux Arts, Montreal, Quebec, Canada.
- > Musée d'Art Contemporain de Montreal, Quebec, Canada.
- > Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba.
- > Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz, Spain.
- > Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain.
- > Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, USA.
- > Museum of Fine Arts, Houston, TX, USA.
- > Museum of Modern Art, New York, NY, USA.
- > National Gallery of Canada, Ottawa, Canada.
- > Palm Springs Museum, CA, USA.
- > Speed Art Museum, Louisville, KY, USA.
- > Tate Modern, London, UK.
- > Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Austria.
- > Ulrich Museum, Wichita State University, Wichita, KS, USA.
- > University of California at Santa Barbara Museum, Santa Barbara, CA, USA.
- > University of South Florida, Tampa, FL, USA.
- > Victoria and Albert Museum, London, UK.
- > Whitney Museum of American Art, New York, NY, USA.

- > Fundación Helga de Alvear, Madri, Espanha.
- > Guggenheim Museum, Nova York, EUA.
- > Harn Museum, Gainesville, Flórida, EUA.
- > Henry Art Gallery. University of Washington. Seattle, EUA.
- > Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, EUA.
- > Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana, EUA.
- > Kentucky Museum, Louisville, Kentucky, EUA
- > Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Califórnia, EUA.
- > Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemanha.
- > LVMH | Moët Hennessy - Louis Vuitton, Paris, França.
- > Madeira Corporate Services Collection, Funchal, Portugal.
- > Microsoft Art Collection, Seattle, Washington, EUA.
- > Morris and Helen Belkin Art Gallery |National Gallery, Vancouver, Canadá.
- > Musee des Beaux Arts, Montreal, Quebec, Canadá
- > Musee d'Art Contemporain de Montreal, Quebec, Canadá.
- > Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Califórnia, EUA.
- > Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EUA.
- > Museum of Modern Art, Nova York, Nova York, EUA.
- > Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba
- > Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo - MEIAC, Badajoz, Espanha.
- > Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha.
- > National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.
- > Palm Spring Museum. Califórnia, EUA.
- > Speed Art Museum, Louisville, Kentucky, EUA.
- > Tate Modern, Londres, Reino Unido.
- > Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena, Áustria.
- > Ulrich Museum, Wichita State University, Wichita, Kansas, EUA.
- > University of California at Santa Barbara Museum, Santa Bárbara, Califórnia, EUA.
- > University of South Flórida, Tampa, EUA.
- > Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido.
- > Whitney Museumw of American Art, Nova York, Nova York, EUA.

Translation

pag. 25, 27 and 31

Havana, 1990, Instituto Superior de Arte: the creativity of the three young artists that make up the collective Los Carpinteros is challenged by the urgency of art and of life, in a setting of open economic crisis. As part of his educational program, Professor René Francisco Rodríguez calls for collaboration between artists and the community. In this creative forum, there are ample discussions on the social role of the artist, the function of art, the motivation and references for works of art. As answers to these exercises in thought, pieces are created which activate the artisanal quality of art in relation to everyday objects. They are works conceived from the urgency of the predatory and starving cannibalism with which avid youths digest their surroundings and the knowledge within their reach, embracing diverse sources. The precious wood found in uninhabited mansions is integrated into paintings and creates a hybrid and vital object, charged with stories.



“Havana Country Club” is one of these pieces which articulate a singular conversation with the historic past. Today, the University of Arts of Cuba occupies part of the space and installations that, years ago, were the exclusive Havana Country Club and its imposing golf course. The significant reassigning of meaning by which one of the most recognizable symbols of

elitist exclusion became a space for knowledge is reedited by the self-portrait of the artists playing golf. It is not a simple process of reconciliation with the past, but a relativization of the distance between the models of life and society.



With similar text, “Marquilla cigarrera cubana” recovers the visual culture associated with the tobacco industry, historically more irreverent and free than what the artist academy produced. The cigar boxes sported prints which illustrated everyday chronicles, sometimes filled with subversive social commentary. Based on this tradition, Los Carpinteros propose a surreal scene in which the artists interact with art history in a random and iconoclastic fashion. In the foreground, Alexandre Arrechea poses nude as the protagonist with a cigar, highlighting the exclusion of the black figure in the history of art, as he appears in a painting gallery at the Hermitage, in which another figure, Dagoberto Rodríguez, also nude, converses with a painting on the wall. The piece emphasizes the collective’s playful nature, also seen in the inscription, which can be read as an artistic statement for the group which, even today, has not lost “the will to play again”.

pag. 50-51

Los Carpinteros presented the installation “Ciudad Transportable” at the seventh edition of the Havana Biennial in 2000. Ten structures were set up like camping tents, and the iconic buildings of any contemporary city could be identified. An apartment building, a military construction, a church, a university, a hospital, a prison, a factory, a government building, a lighthouse and a warehouse were chosen as elements that denote the basic architectural infrastructure that guarantees the running of a city.

This work deals with the symbolic structures of organization, control and power that divide urban space in interdependent sections, put here in a position of instability and fragility, in contrast with the authority that each one of them represents. The nomadism typical of contemporary humans appears as a destabilizing variable when it is no longer an option of the individual, but attributed to the entire fabric of the dominating institutions which affect life in society. The migrant never leaves alone; it seems that the whole educational and belief system that shape his present also travel with him; much more than carry his house, he carries a city and a story. On the one hand, the installation offers a lighter, nostalgic interpretation, on the other hand it reminds us severely that it is impossible to escape the structures of dominion; this city is omnipresent, identical in its configuration, similar in its intentions – and the oppressive units that it is made up of will be found everywhere

Although one could read this work on a local level, from Cuban architectural references, the artists project their



reflection beyond the context of the island, alerting us to the issues of the contemporary man, whatever his origin.

For Los Carpinteros, artists who today construct their life and work across various coordinates as citizens of the world, “Ciudad Transportable”, just like a fantastic premonition, is a metaphor for their current daily life.

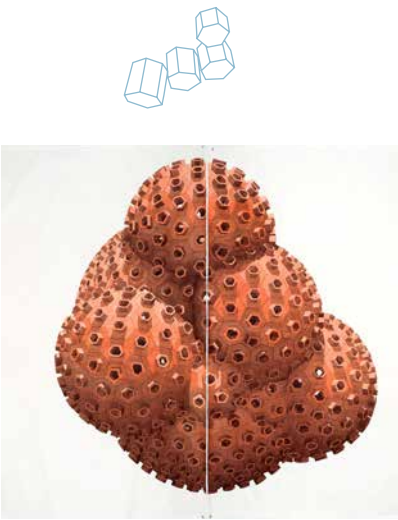
pag. 101

The work “VDNKh Toy” takes its reference from the Monument to the Conquerors of Space, a 110 meter high obelisk representing a space rocket taking off, constructed in Moscow in 1964 to celebrate the Soviet achievements in space exploration. The monument is situated next to the All-Russia Exhibition Center, which was formerly known as the Exhibition of Achievements of the National Economy Center or by its Russian acronym VDNKh.

In this installation by Los Carpinteros, the victorious and commemorative significance of the monument is diminished and even made ridiculous by altering the color, scale and above all, material. The original titanium outer covering is replaced by tiny yellow Lego pieces. With their tendency for the playful - reinforced in the title which associates the enigmatic and illegible reference of consonants to a possible toy - once again the artists attempt to desecrate the emblems of utopia. The Space Race, one of the fronts on which the Cold War took on unexpected proportions, was more than anything a project of symbolic supremacy in a world marked by friction between two models of society. The trophies of this battle, exhibited with pride at the time, now seem like grotesque reminders of the real incapacity to significantly have an impact on, or change human life on earth.



“VDNKh Toy” brings these contradictions to the forefront with an object that incarnates the construction of utopia and its temporality, in the ever latent possibility that everything can be undone in an instant. Any certainty in the future is as fragile as removing or adding on a piece of Lego.



pag. 117

The work “Celosia Poliédrica Flotante” comes from the meeting point between two concepts which stem from different fields. On the one hand, the botanical term “celosia” identifies the plant popularly known as cockscomb. On the other hand, it must be noted that in Los Carpinteros’

native Spanish, the word celosía immediately brings architecture to mind, as a word that describes the decorative slotted structure which allows for communication between two spaces, frequently interior and exterior, and can be translated as trellis or mashrabiya, and in Brazil has the added local reference of the cobogó.

In this watercolor, the modular elements which are repeated as if they were part of a façade evoke the architectural, but also, at the same time, take on the form of organic vegetation growth. The ambiguity of celosia is illustrated in a unique prototype which, at the same time as it harmonizes architecture and nature, also transmits a sensation of claustrophobia.

Los Carpinteros take advantage of the unlimited liberty of working in a two dimensions medium to make a theoretical reflection about space and come up with a model that connects concrete abstraction with natural references. This model, however, is conceptually challenged by one more rational component, the polyhedron which, from the field of geometry, describes the ambivalent object, multiplying its possibilities. The title of the piece draws our attention that the result of this combination will be in constant mutation, oscillating between what is possible to delimit and the infinite – a chimera. 🏠

Créditos das Imagens

Images credits

Fizemos esforços para dar crédito a todos os fotógrafos cujas fotos figuram neste catálogo, e pedimos desculpas a possíveis omissões ou lapsos ocorridos.

We have attempted to properly credit all photographs which appear in this catalogue and apologize for any omissions or oversights which may have occurred.

Rogelio López Marín (Gory)

- pag. 18,19. Sin título, 1996
- pag. 20. La Reconstrucción del lugar del crimen, 1996
- pag. 21. Sin título, 1996
- pag. 21.Porcelana China, 1996
- pag. 22. Sin título, 1996

Rodolfo Rodríguez

- pag. 24. Dos pesos, 1992
- pag. 24. La nieve, 1994
- pag. 28-29. La Yunta, 1992
- pag. 34. Goma vertida en Vancouver, 1991
- pag. 35. Desplazado-Reemplazado, 1991
- pag. 66-67. Un minuto, 200
- pag. 78-81. Casa de las tazas, 2016
- pag. 96. MCEECDTM, 2014

John Betancourt

- pag. 26-27. Havana Country Club, 1994

Howard Ursuliak

- pag. 31. Marquilla cigarrera cubana, 1993

Alexandre Arrechea

- pag. 30. Para usted, 1991
- pag. 32-33. Aves endémicas, 1991

Eduardo Ortega

- pag. 52-53. No Estamos Solos, 2008
- pag. 54-55. Dos Camas, 2008
- pag. 58-59. Casco de Bicicleta, 2008
- pag. 63. Edificio Cuchillo From Downtown Series, 2003
- pag. 92. El Pueblo se Equivoca, 2015
- pag. 106-107. Puente Almendrado, 2008

Rafael Pieroni

- pag. 65. Focsa, 2002
- pag. 108-109. Piso Lleno de Agujeros Negros, 2011

Jason Wyche

- pag. 61. Trash - Shopping Cart, 2008
- pag. 72-73. Cuarteto, 2011
- pag. 92. Yusimí, 2014
- pag. 102-103. VDNKh Toy, 2013
- pag. 104-105. Robotica, 2013

Patrocínio
Sponsored by
Banco do Brasil

Realização
Organized by
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

Produção
Production
Arte A Produções

Curadoria
Curatorship
Rodolfo de Athayde

Coordenação Geral
General Coordination
Ania Rodríguez

Gerenciamento de Projeto
Project Management
Jennifer McLaughlin

Design Gráfico
Graphic Design
Complexo D
Bete Esteves e Lucas Bevilaqua

Direção de Montagem
Install Direction
Karen Ituarte

Design Expografico
Exhibition Design
Adriana Milhomem
Luz em Formas

Assistente Executiva
Executive Assistant
Daniele Oliveira

Gestão Financeira
Finance
Lisiany Mayão

Assistente Financeira
Finance Assistant
Daiane Barbosa

Transporte Nacional das Obras
National Transport
Millenium Transportes

Agente Alfandegário
Customs Agent
Macimport

Assessoria de Imprensa
Press Relations
Agência Galo

Edição do Catálogo
Catalogue Edited by
Arte A Produções

Tradução do espanhol
Spanish Translation
Michelle Strzoda
Babilonia Cultura Editorial

Tradução do inglês
English Translation
Paula Diniz
Babilonia Cultura Editorial

Revisão
Proofreading
Babilonia Cultura Editorial

Textos
Texts
Suset Sánchez
Luisa Duarte
Jorge B. Rodríguez
Rodolfo de Athayde
Ania Rodríguez
p. 25, 27, 31, 50, 51, 103, 118

Estudio Los Carpinteros
Los Carpinteros Studio
Havana
Ananda Morera, Eduardo Morera,
Susana Mohammed

Madri/Madrid
Sahily Carro Palacios, Yaniber Acosta,
Daniel Martín, Lázaro Hernández,
Ignacio Manuel Bautista, Yaysis Ojeda

Agradecemos especialmente as instituições e pessoas que contribuíram à realização dessa exposição:

We would like to give our special thanks to the following institutions and individuals who contributed immensely to this exhibition:

Galeria Fortes Vilaça, São Paulo
Sean Kelly Gallery, New York

Cisneros Fontanals
Art Foundation,
Ella Fontanals-Cisneros

Direção Nacional de Patrimônio de Cuba
The Mayor Gallery, London

Morris and Helen Belkin Art Gallery

Museo Nacional de Bellas Artes, Havana
Musée d' art contemporain de Montréal
USF Contemporary Art Museum

Ivory Press
Craig Robins

Andréa e José Olympio Pereira

Katia Angelini Depieri e José Luiz Depieri

Hong-Lee
Jacqueline Shor

Maria Eduarda e Ricardo Brito Pereira

Julio Umada
José Ricardo de Paulo

Luiz Antonio de Sampaio Campos
Universidad de las Artes - ISA, Havana
Gladys Collazo
Jorge Fernández Torres
Eugenio Valdés Figueroa
René Francisco Rodríguez
Jorge B. Rodríguez
Tiffany Chestler
Héctor Rosales

© Los Carpinteros

*Papel Couchet Brilho 170g. e Pólen Bold 90g.
Composto em Ciudadella Slab, de Eduardo Manso [Emtype]
Impresso na Gráfica Trena em 2016*