

Entrevista con Gory (Rogelio López Marín)

Houston. 14/11/94

Inédita

JAM. ¿Cómo fue que diste ese tránsito de la pintura a la fotografía?

RLM. A mí siempre me interesó la fotografía. Un poco de lejos, porque mi abuelo era aficionado a la fotografía y en su casa yo conocí muchas revistas de fotografía, conocí el cuarto oscuro, y siempre fue un medio que me encantó y al que me parecía imposible llegar porque en Cuba no había escuelas, no había materiales. Entonces cuando estudié pintura, y ya en los finales estaba muy en boga la corriente del realismo fotográfico. Totalmente de modo aficionado empecé a hacer fotografías, que mandaba a procesar en los estudios, para pintar los cuadros. Eso fue el inicio: usar fotografías como modelos para mis cuadros fotorrealistas.

Lo que me puso en el camino de la fotografía en el sentido sobre todo material, fue la expulsión de la Escuela de Arte, con el título; una historia que no interesa. Eso lo único que significó fue tener un papel de diversionista ideológico, con el cual no podía trabajar en las escuelas de artes plásticas, que eran el único lugar donde uno iba a parar cuando se graduaba. También en el año 1973 estaba la "ley del vago". Yo tenía que ver por dónde me metía, para huirle a la ley del vago. Entonces empecé a estudiar Historia del Arte en un curso nocturno, y como al año y medio, en abril del 75 ya yo había conocido a Aldo Menéndez, ya Aldo me había publicado algunos dibujos en la revista Revolución y Cultura. Entonces me dijo que había una plaza de fotógrafo en la revista, que él podía hablar a favor mío y que me dieran la plaza. Lo otro no era muy problemático, porque los otros fotógrafos que estaban allí, que eran Grandal y Pirole, podían enseñarme. Y así fue; me dieron la plaza de fotógrafo antes de que yo hubiera estado por primera vez en el cuarto oscuro, y entonces con Grandal y Pirole, y además Tito Álvarez y Enrique de la Uz, aprendí. En la primera semana tuve que aprender a revelar, a imprimir y a todo.

Todavía yo no tenía un concepto claro de la fotografía. Tenía todavía la mente del pintor y buscaba la imagen que busca el pintor. Lo que pasa es que poco a poco en ese medio, como trabajo diario y como relación en la que empecé a conocer libros de fotografía y el trabajo de esta misma gente, empecé a darme cuenta que la fotografía tenía una relación con la realidad un poco más dinámica y mucho más del instante. Más que la pintura.

Así que comencé a desinteresarme de la fotografía construida, que yo hacía como modelo para la pintura, y aunque siempre con mucha preocupación por la composición, un poco perfeccionista, empecé a tratar de abordar esa realidad con la mente del cazador, de encontrar las cosas, no de arreglar las cosas de la realidad. Entonces, poco a poco, a la vez que iba haciendo los reportajes de la revista, iba haciendo los primeros fotomontajes, empezaba a colorear la fotografía. Yo creo que en toda esa primera etapa yo estaba un poco en el medio. En el año 78 hice mi primer ensayo fotográfico en blanco y negro, en el Cementerio de La Habana, titulado Sólo entrada, y como en el 81-82, aquellos fotomontajes de la casa que desaparecía, con textos. O sea, había un trabajo paralelo de fotografía ortodoxa, en el sentido de la cámara y el blanco y negro, pero que no era lo más documental. Yo creo que la mayor experiencia y aprendizaje en el sentido documental fue en el año 80 cuando fuimos a Nicaragua Mayito, Corrales, Rigoberto y yo. Eso fue un trabajo de todos los días tomar 20-25 rollos en la calle. Fueron 22 días de fotografías de reportaje y fotografía de prensa de verdad. Ahí yo aprendí mucho.

JAM. ¿Tú crees que ese trabajo en Nicaragua, junto con estos fotógrafos, influyó de manera determinante en tu

estilo, y tu concepción de la fotografía?

RLM. Yo creo que fue un proceso de formación general. Lo de Nicaragua me sirvió como una experiencia clave para el trabajo que hice después en Viet Nam, que lo hice por mi cuenta e iniciativa, porque yo estaba en Hanoi, esperando a ir a hacer un reportaje sobre un hospital en el centro del país, y esos 10 días que estuve sin hacer nada, decidí hacer ese ensayo que se llamó Un paseo por la tierra de los anamitas.

Ahí si había mucho de toda esa experiencia reporteril, pero volví un poco a la cosa de la meditación; eso de andar yo solo por la calle, eligiendo la parte de la realidad que yo quisiera. No era ese corre corre de Nicaragua. Y creo que realmente todo influye. Después de haber hecho yo muchos fotomontajes y trabajos más conceptualistas con los textos, ya en el año 88 yo decidí regresar a la fotografía directa en Canadá, e influyó toda esa formación. No parecen fotografías de prensa, pero toda esa experiencia influyó a la hora de andar por la calle con la cámara y escoger qué parte de la realidad iba a tomar.

Poco a poco yo fui haciendo trabajos de fotografía que tenían que ver con la pintura y otros trabajos más ortodoxos; y cada vez iba pintando menos. Entonces llegó el momento, ya en 1981, en que comprendí que cualquier cosa que yo quisiera hacer desde el punto de vista artístico lo resolvía más directamente a partir del medio de la fotografía, porque podía hacer imágenes en serie; ya me interesaba contar historias, lo que tiene que ver con la fotografía de reportaje; por eso también me interesaba usar textos. Me fui interesando por cosas que tenían que ver más con la fotografía que con la pintura, pero conservaba el esteticismo de la composición, y de colorear la foto.

JAM. Algunos críticos le han atribuido un carácter conceptualista a esos trabajos, quizás basándose en que te interesaban los textos.

RLM. Yo también he repetido eso del conceptualismo. Realmente creo que se puede atribuir un carácter conceptualista porque entró en la moda de la foto con el texto, pero si te fijas un poco en la esencia de la cosa, no es tan conceptualista; es un poco de reportaje, un poco de contar historias. Yo creo que en ese sentido es una idea un poco más directa que el conceptualismo.

JAM. En ese sentido los trabajos que tú hacías al principio eran un poco más ingenuos. No fue hasta que tú exhibiste aquello de Sólo agua en la lágrima de un extraño...

RLM. Eso ya tenía una idea más conceptualista porque era un texto que aludía a la realidad cubana indirectamente con otras fotos indirectas; o sea, que era una parábola. El conceptualismo me servía ahí para defenderme de cualquier relación directa entre el trabajo y la realidad. Esta relación existía y era totalmente consciente, pero estaba abordada desde un punto de vista parabólico.

JAM. ¿Que lugar ocupó en tu obra ese interés en reflejar la realidad cubana?

RLM. En ese momento (1986) era prioritario, porque eso coincidió con que yo hice una exposición en México, otra en Costa Rica, me invitaron a la Universidad de Boston y los tres viajes me fueron impedidos por Marcia

Leiseca, por una lista negra que había de la gente que había ganado dinero en la UNEAC y eso. Entonces yo sí tenía mucho malestar por dentro con eso. Entonces empecé a pensar en qué obra iba a hacer para la Bienal, que reflejara eso, y fui madurando un poco la idea, porque primero yo quería coger un álbum que yo tenía con fotos de los distintos países, los trajes típicos, y pensaba hacer una obra conceptual también con las invitaciones de esos lugares, los trajes y los sitios típicos y poner también fotos más y cierta declaración de que no me habían dejado ir, pero pensé que eso debilitaba mucho la obra por una cosa más personal y más resentida, y fue madurando hasta eso.

Después me di cuenta que a mí nunca me interesó la realidad cubana directamente. Siempre, desde el punto de vista estético sobre todo, estuve muy lejos de eso, porque en la pintura desde el principio me interese por la pintura americana, pop e hiperrealista, y en la fotografía mi ideal ha sido siempre la fotografía norteamericana. Entonces ya no hice más alusión directa a la realidad.

JAM. Yo creo que, como tú dices, tu obra es bastante esteticista. ¿Sería demasiado atrevimiento decir que por momentos es hasta decorativa?

RLM. Bueno, ya eso depende cómo la reciba el espectador. Yo no lo hago con el sentido de decorar, pero yo sí pienso que la obra me tiene que agradar a mí. Y yo, que hago la obra, soy también un poco espectador. El hecho real es que yo siempre me voy complicando la vida en los métodos de hacer la obra, que siempre son muy artesanales, y el propósito siempre es que la obra quede lo más bella posible. Entonces eso puede estar cerca del decorativismo, pero me parece que intencionalmente es un decorativismo de la composición. De los elementos del diseño, la composición es lo que más me atrae.

JAM. Si yo he llegado a hablar de esteticismo es porque me parece que tu obra es tan ambigua que resulta muy difícil encontrar, y a veces es fuera de lugar ponerse a buscar todo tipo de alusiones al contexto en que te estás moviendo. Tal vez por eso algunos hablan de que tú eres un artista surrealista en sentido general...

RLM. Quiero terminar la idea anterior antes de empezar esta. Lo que te quiero decir es que yo trato de hacer una obra bella, pero con algún mensaje. Nunca me interesó un tipo de fotografía que abunda mucho, de líneas, de texturas, totalmente esteticista. A mí me interesa el esteticismo de la historia que quiero contar o de algo que quiero comentar.

Por supuesto en mi obra está el ambiente surrealista porque yo creo que cuando uno empieza a interesarse por el arte, cuando uno empieza en la Escuela de Arte, el Surrealismo es una de las primeras cosas que a uno le llama la atención; al menos eso me pasó a mí; y yo me pasaba horas y horas viendo los libros del Bosco y de Brueghel en la biblioteca de la escuela, y después Magritte, que siempre me encantó. Después, cuando empiezas a decantar tus gustos te das cuenta que siempre es mejor --o al menos yo prefiero-- una alusión indirecta y no un surrealismo tan evidente como las cosas de Dalí y eso. Pero siempre me interesó ese ambiente un poco mágico, de extrañamiento; esa imagen que te inquieta. Y yo creo que eso se ha mantenido siempre en los distintos períodos del trabajo mío, que nunca ha sido surrealista, pero siempre ha recordado el ambiente surrealista.

JAM. En las críticas que salieron tras la reciente exposición de fotógrafos cubanos aquí en Houston, algunos de los críticos locales insistían mucho en ese asunto del surrealismo. Algunos lo llamaban "Surrealismo Socialista"

. Sin embargo, habría que marcar la diferencia entre lo que tú haces y lo que hacen esos artistas, porque tú te has referido a un interés por el Surrealismo a partir de una formación y una educación visual, y una introducción a la historia del arte, que no es la característica más generalizada entre los fotógrafos cubanos actualmente. Si se pudiera hablar en esos términos de la fotografía cubana contemporánea, pudiera llegarse a la conclusión --y tú me dirás si es errado o no-- de que el propio contexto cubano es el que propicia esa especie de surrealidad.

RLM. Sí, yo creo que el contexto es el que lleva al fotógrafo a encontrar esas imágenes tan absurdas a veces.

JAM. Pero no fue tu interés al realizarlas, convertir tu obra en una metáfora del absurdo del mundo en que estabas viviendo.

RLM. No, nunca llegar al absurdo. Siempre tratar de acercarme al ambiente del realismo mágico, un poco de extrañamiento; cierto absurdo, pero dentro de una narración coherente.

JAM. ¿Y has notado tú, a posteriori, que esa característica de tu obra puede haber marcado a la promoción que siguió trabajando la fotografía desde finales de los 80 y principios de esta década?

RLM. Yo no conozco mucho. Lo más que conocí es ahora más recientemente, y creo que como es una cosa que existía ya en el contexto, puede haber aportado algún elemento que haya sido aprovechado por otro artista; pero así, una referencia directa, de verdad que no la encuentro en los trabajos que conozco.

JAM. Es que recientemente en La Habana un crítico cubano dijo en una conferencia que tú eras el fotógrafo cubano más importante. ¿Que crees de la importancia que puede haber tenido tu fotografía para la plástica cubana de los 80?

RLM. Yo creo que en la fotografía cubana hay muchos nombres importantes, y si lo vas a ver así desde el punto de vista histórico general, evidentemente el que se destaca como el monstruo de la fotografía cubana es Constantino Arias.

Lo que yo sí pienso es que en el caso de mi trabajo y el de Cuenca, fueron los primeros trabajos que empezaron a exhibirse en el contexto de los fotógrafos y cambiaron el ambiente, sobre todo porque veníamos de las escuelas de arte y de la pintura, y la fotografía en Cuba casi toda ha derivado de la prensa, y para llegar a ser fotógrafo de prensa en Cuba podías venir lo mismo de trabajar de linotipista en una imprenta que de chofer en un periódico. Entonces generalmente el nivel conceptual de los fotógrafos en Cuba era bajo y era totalmente distinto. Entonces fuimos las primeras gentes que llegaron a la fotografía desde las escuelas de arte. Yo creo que eso fue lo que cambió un poco la cosa, y en ese sentido sí creo que influyó, no tanto en el trabajo individual del fotógrafo, sino en el interés en meditar más sobre qué es lo que se quería hacer con la fotografía, y utilizarla como lenguaje.

JAM. ¿Te sientes frustrado por no haber conocido en Cuba un ambiente de fotografía conceptual, más intelectualizada?

RLM. Chico no. Yo no diría frustrado. A lo mejor si hubiera habido otro ambiente yo hubiera terminado haciendo otro tipo de fotografía. Pero este mismo ambiente me ayudó a hacer un trabajo más individual, y eso es bueno porque nunca me alejó totalmente de la pintura y otras artes.

JAM. Ya en los años 87-88 es que tú estás trabajando esta serie del Sueño americano.

RLM. Esa es una serie específica del año 88 que yo hice en Canadá. Pero yo pienso que esa serie, por sus características ha dado lugar a todo el trabajo que he hecho después. Porque lo importante de esta serie es que fue un regreso a la experiencia de la fotografía documental y la fotografía directa hecha en la calle, pero con todas las ideas y el bagaje estético del período de los fotomontajes. En ese trabajo se generalizaba bastante la exclusión del ser humano vivo y su inclusión como representación dentro de la realidad, o sea encontrado ya en una fotografía dentro de la ciudad, en un póster, en una escultura. Eso fue un elemento que dio lugar yo creo a la serie esa de Ausencias. El título se refiere precisamente a esa ausencia del ser humano vivo. Porque siempre se alude al ser humano indirectamente. Por otro lado salió de ahí toda esa serie que yo estoy haciendo ahora, de retratos de héroes, que empaté con cuatro retratos que yo había hecho en la serie del Sueño americano. En el caso de los retratos de héroes permanece el interés compositivo y estético del Sueño americano, dirigido ya directamente hacia los personajes de la cultura americana.

JAM. Tú estuviste en el FOTOFEST de 1992, y ahora estás en esta exposición de cubano-americanos en FOTOFEST ¿Para ti tiene una significación especial el haber sido invitado a este evento?

RLM. Sí. La primera vez yo estaba en México, donde era imposible un desarrollo individual humano y artístico por las características del país en general. Entonces ser invitado a FOTOFEST significó un balón de oxígeno en medio de aquella situación que sí era un poco abrumadora, porque ya yo había decidido un cambio de vida y ahí sí que no tenía expectativas ningunas. Fue la vía de escape. Fue importantísimo porque este es el evento de fotografía más grande aquí. Conocí a muchas personas, gracias a las cuales (específicamente Ricardo Viera) es que mi fotografía se ha mantenido vigente y viva, a pesar de tener que dedicar más tiempo a la pintura. Ricardo me hizo una exposición en la LEHIGH UNIVERSITY con la que logré venir a vivir a Estados Unidos. Me incluyó en esta otra exposición; me introdujo en otro museo en Washington, donde hice la exhibición del mes de mayo pasado; o sea que todo salió de FOTOFEST; específicamente en el caso de Ricardo Viera y otro coleccionista que me compró fotografías en FOTOFEST y fue el curador de la exposición mía en Washington.

Esta vez es importante para mantenerme vivo en la fotografía y empezar a entrar en el medio de los fotógrafos cubanos que viven en Estados Unidos. Yo llegue a Miami y nunca conocí un fotógrafo. Los fotógrafos que viven en Miami y otros que viven en el resto del país, los he conocido aquí. Porque allá uno está en su trabajo y no se relaciona con la gente. A partir de aquí ya yo tengo un poco de relación con otros fotógrafos de Miami. Y uno siente que está entrando en un contexto donde hay otra gente.

JAM. Muchos fotógrafos cubanos se lamentan de una situación material crítica, que dificulta su trabajo. Yo quisiera saber cuál es tu posición con respecto a tu futuro como artista ahora que también supongo estás en una situación muy crítica, por haber cambiado de contexto y de modo de vida.

RLM. Yo creo que cualquier cambio de contexto y de vida, sobre todo cuando se hace a los 40 años y empiezas de cero, como todo el que llega aquí, implica por un lado riesgo, y por otro expectativa, y por otro lado implica cierto tipo de redistribución de tus objetivos y de tu tiempo. En ese sentido, yo veo mi fotografía en un compás de espera; la realidad del momento es que yo no tengo carencias de materiales, pero los materiales cuestan dinero, y hacer la fotografía implica mucha inversión de tiempo, que se traduce en pérdida de dinero mientras tú no tienes una galería interesada en la fotografía y una venta asegurada; entonces mi trabajo está al mínimo de su producción. Tengo que contar, como en este caso, con una exposición importante, pero en este momento yo dedico todo mi tiempo a la pintura, que también es un reto muy grande, porque yo estuve sin pintar durante doce años, y de repente empecé a pintar con la misma intención de hacer realismo fotográfico, con la ventaja de todas las imágenes fotográficas recolectadas durante ese tiempo, pero con muchas inseguridades personales, hasta que hice el primer cuadro, y así poco a poco. Al cabo de dos años de estar pintando de nuevo es que me siento seguro de lo que estoy haciendo, me siento optimista y confiado. Pero al principio no fue fácil.

Yo creo que la lógica del desarrollo de uno en este país es ir resolviendo poco a poco los problemas económicos y poder redistribuir el tiempo para dedicarse a lo que interesa. Creo que estoy en un lugar donde a lo mejor no se produce nada, pero es el mejor lugar para producir algo.