

La cientificidad de la imagen en la obra del artista visual cubano José Bedia

*María Teresa Acosta Carmenate**

Resumen

La experimentación forma parte de los procesos artísticos desde el paleolítico. Estas experimentaciones rebasaron el sentido común y el conocimiento sensible de la realidad. Dichos procesos cognitivos tienen relación con la cientificidad del arte. Es decir, que no es una novedad que la presencia del artista-investigador en el arte contemporáneo aparezca con otras posibilidades de la investigación empírica.

El caso de José Bedia en la artes visuales cubanas es uno de los más emblemáticos con relación a estos tópicos. Los resultados de su trabajo se sostienen en ciertas reglas de las metodologías antropológica y etnográfica que le han permitido el conocimiento de cosmogonías y cosmologías, reacciones corporales ante el ritual y aplicaciones técnicas sobre superficies. Tales le han permitido construir mapas visuales que contribuyen a los discursos visuales del arte latinoamericano, sostenidos, sobre todo, en procesos transculturales de la producción artística.

Este trabajo ahondará en estos (procesos transculturales) para determinar los resultados iconográficos/iconológicos que determinan la construcción de la imagen bediana y afirmar que la investigación científica

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: julio 2022

y la producción artística no son solo aspectos históricos que convergen en la historia del arte, sino que en sí mismos, se comportan diacrónicamente. Esto significa que lo científico dará como resultado muchas posibilidades distintas, cada vez, en el trabajo de lo visual, que es donde enfatiza esta propuesta sus acercamientos, sobre todo en la obra de Bedia.

Palabras clave: José Bedia, trabajo de la imagen, experimentación, investigación científica, iconología.

Abstract

Experimentation is part of artistic processes since the Paleolithic. These experiments exceeded common sense and sensitive knowledge of reality. These cognitive processes are related to the scientific nature of art. In other words, it is not new that the presence of the artist-researcher in contemporary art appeared with other possibilities of empirical research.

The case of José Bedia in Cuban visual arts is one of the most emblematic in relation to these topics. The results of his work are based on certain rules of anthropological and ethnographic methodologies that have allowed him to know cosmogonies and cosmologies, bodily reactions to ritual and technical applications on surfaces. Such have allowed him to build visuals that contribute to the visual discourses of Latin American art, sustained, above all, in transcultural processes of artistic production.

This paper will delve into these (transcultural processes) to determine the iconographic/iconological results that determine the construction of the Bedian image and affirm that scientific research and artistic production are not only historical aspects that converge in the history of art, but also themselves, they behave diachronically. This means that the scientific will result in many different possibilities, each time, in the work of the visual, which is where this proposal emphasizes its approaches, especially in the work of Bedia.

Keywords: José Bedia, image work, experimentation, scientific research, iconology.

La imagen a ciencia cierta

La cientificidad en el trabajo de la imagen con influencias no occidentales se entiende que ha tenido asomos desde el siglo XVIII en la visualidad europea. Esto, aunque no coincida históricamente con todas las posibles mezclas derivadas de las invasiones territoriales de civilizaciones a otras, o de la forma en que la cultura y los objetos de esas culturas son apropiadas: el obelisco egipcio en la fisonomía arquitectónica romana, el zigurat sumerio en las pirámides de Mesopotamia, los modales franceses en las cortes europeas, etc., no armonizan del todo con los procesos de la transculturación, donde intervienen fragmentos que se amalgaman o se aglutinan para conformar un preámbulo paradigmático de la visualidad. Ludwick Fleck, científico de origen polaco nacido en 1896, se acercó desde la ciencia a ciertos aspectos que se corresponden con esta reflexión sobre la imagen y que Cesar Lorenzano (2014) aborda:

Son notables los ejemplos que maneja Fleck para sostener su posición, con la que se distancia por completo de la psicología de la Gestalt. En uno de ellos nos muestra ilustraciones, láminas pertenecientes a la historia de la anatomía. Observa que, en cada etapa sucesiva de la evolución histórica, se señalaba en ellas -y veían- cosas distintas en las mismas zonas anatómicas. (p. 214)

Esta referencia textual destaca que las estructuras perceptivas no son sincrónicas sino diacrónicas. Diría Lorenzano (2014): “Se ve lo que se sabe que se ve” (p.214). Es por ello que esto define los recorridos mutables de una determinada iconografía. Asumimos que nada de esto hubiese sido posible sin las intervenciones de los procesos transculturales, definidos por Fernando Ortiz desde la primera mitad del siglo XX e interviniendo en la constitución de la identidad en Cuba. No es cosa menor que se apliquen sus improntas sobre las Artes visuales, intentando construir la forma de la imagen cubana como parte de una distinción.

Yolanda Wood (2012) ha sido enfática en cuanto a que la conducta de insulares o la propia distinción “imagen insular” es una construcción caribeña que solo puede entenderse hasta el siglo XX: “La mirada del artista viajó desde el interior de la naturaleza y de la sociedad hacia los bordes de la configuración insular, como un zoom out” (p.123). Por ese camino, Pino-

chet Cobos (2016) ha expresado que el primitivismo en el arte moderno no es una simple casualidad, un encuentro fortuito o un descubrimiento europeo de la estética de la otredad, y dicho sea que esto es una conducta que se desata desde el siglo XIX, pero que en los primeros años del siglo XX se determina por la aparición aún no sistemática de la disciplina antropológica. Para esta autora: “(...) el arte recurrió a la otredad como vía de expiación y purga (...)” (p.91). En tanto que se entiende que no es la misma visión para la segunda mitad del siglo pasado, donde se cuestiona al “otro” que dejaría de ser dominante. El arte devela todos los posibles fragmentos de esa alteridad, eso incluye a las prácticas mágico religiosas cubanas, cuestión que se intensifica en el trabajo bediano de la imagen y otros contemporáneos de la isla.

La transculturación conlleva un tránsito de multiplicidades que terminan conformando un producto totalmente nuevo. No es una cosa impuesta en la otra o la otra junto a la otra, sino un todo donde se encuentran los elementos sin que uno sea superior al otro.

Para bien o para mal; los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro. Ese futuro no siempre era muy duradero, y sin embargo la historia del arte del siglo XX debe tomar nota de esta inquieta experimentación, porque muchos de los artistas con mas [sic] talento de esta época se sumaron a estos esfuerzos (Gombrich, 2009, p.563).

Estos procesos en las Artes visuales europeas conllevaron cambiar la estructura de la mirada que podemos concluir: mirar con ojos de niño el uso diferente del espacio pictórico, el vacío, expresión de cuerpos, énfasis sobre objetos o cosas y no solo sobre las personas, el instinto como lo primigenio o lo primitivo, la unidad como contradicción al fragmento, teorización sobre el hecho artístico, mirada sobre lo popular, observador pasivo y activo, lo multidisciplinario, mezcla de materiales y técnicas, observación científica, recreaciones multiculturales y multidisciplinarias, trabajo sobre los fragmentos culturales, trabajo sobre diferentes superficies simbólicas, lo artesanal, mirada etnográfica y antropológica, estética de la alteridad,

discursos heterogéneos, primitivismo, descubrimientos arqueológicos, mercadeo ilegal de arte tribal, valoración formal de piezas no occidentales, aparición de simetrías y perspectivas no-occidentales, reducciones de las formas, el objeto como revelación y no la revelación del objeto, el azar y el defecto, la desintegración del objeto, lo originario y lo histórico.

Menéndez (2013), con relación a este punto, señala:

Es sabido que la vanguardia artística europea de principios del siglo XX poco conocía de los significados atribuidos a los especímenes africanos que recorrían el espacio parisino. [...] no las acompañan los olores, los sabores, los sonidos, los movimientos, las luces, los espacios, ni el hombre que admira en ellas su existencia. La experiencia visual es el final de un proceso en el que participan los conocimientos adquiridos, de ahí que nuestra relación con estas obras sea necesariamente desde la distancia. (Menéndez, 2013, p.24).

Aunque habría que contestar que es un problema resuelto en las artes contemporáneas cubanas. La herencia de las tradiciones afro en la cultura y el arte en Cuba traen entramados que permiten solucionar mediante el *performance*, la instalación y otras expresiones de lo visual ciertos entendidos sensoriales que acompañan al pensamiento tradicional en las prácticas mágico-religiosas en Cuba. El caso de Manuel Mendive con las recreaciones performáticas sobre la idea del “ritual”: posesión, sangre, sudor. Alejandro Arrechea con las onomatopeyas distingue a la oralidad como ejercicio reflexivo sobre algún tema social. El trabajo de Ana Mendieta: la tierra, el agua, la madera, la humedad, el moho, el lodo acentuando el olor de la naturaleza (aspectos animistas) o el trabajo de José Bedia sobre la base del movimiento de brazos alternados (técnicas oceánicas) (donde haremos énfasis) e instalaciones texturizadas.

Pensar científicamente la imagen: Simetría Bedia

La transculturación es una simetría que puede llevarse a cuestiones de tipo formal en el arte. Lo que Bedia llama “simetría bilateral” funciona formalmente como una simetría de la baraja que se puede mover hacia los lados o arriba-abajo. Este tipo de simetrías también pueden observarse en el arte tribal. No es la simetría occidental como se le conoce en los ámbi-

tos de las metodologías formalistas de arte, es decir, no hay regla de oro. Aunque Bedia haya tenido una formación de tipo occidental, en donde, él mismo aclara, las otras simetrías eran consideradas “aburridas”, su interés en las otras posibilidades simétricas permite considerar que existen otros tipos de complejidades en la construcción de la imagen. Aunque en fechas recientes puede notarse su juego con otras formas de jugar con las simetrías y científicidades. Nótese estos apuntes realizados en la exposición del 20 de febrero en la Galería Snitzer, en la ciudad de Miami, donde tuve la oportunidad de conversar con él:

Anotaciones de la exposición in situ

- Me comenta Bedia, en la expo del 20 de febrero de 2022 en la Galería Fedric Snitzer, sita en Miami que usa los números con la simbología expuesta por Fibonacci (S. XIII) *Sucesión de Fibonacci* que, posteriormente, dio lugar a la proporción áurea). Con ello presenta la perspectiva a nivel numérica como una misma posibilidad (principios de su trabajo dual). La escala del caracol, como él también la llama se relaciona con el número divino, el número de Dios y al mismo tiempo con la perspectiva renacentista. El caracol en la escala dorada es análoga al caracol como elemento de adivinación (sentido de ilaciones)caracol/numerología/dorada/perspectiva/ adivinación/relaciones temporales y semánticas. (*Revisar imagen A*)

- En sus múltiples investigaciones me refiere que dentro del Vodú haitiano existe una deidad que él llama Deidad del cementerio que tiene las mismas herramientas que Sarabanda y Ogun. Él es Sarabanda en Palo Monte. Esto le ha permitido recapitular sobre sus propios ejercicios como paletero, ya que los significados de las herramientas de Sarabanda y Ogun tienen una connotación más agraria o de sobrevivencia en el monte. Sin embargo, las herramientas que utilizan estas tres deidades unificadas en atributos son más adecuadas para un enterrador que para alguien que guerrea o fertiliza. (*Revisar imagen B*)

- También en esta expo crea asociaciones entre el concepto de habitáculo. Deidad de las casas/escala arquitectónica/distribución simbólica del espacio (muy relacionado con su viajes a Mali y su convivencia con los Dogón)/Nganga.

- Las tres tablas con símbolos musulmanes y rifles son libretas de escuela. En ellas se escribe, se memoriza y después se borra para volverse a utilizar. Coloca un insecto que produce plaga igual que la guerra. El concepto de memorización es básicamente un proceso de interiorización, a decir de Bedia. (*Revisar imagen C*)

- Trabaja sobre camisas hiladas en fragmentos, tiras enrolladas que se unen mediante el cosido a mano. Sobre ellas elabora elementos repetidos que crean una narrativa visual. Bedia agrega el árabe al uso del lenguaje como imagen. Afianza: tijeras/Ogun/Sarabanda/Lam.

- En la obra *People of Songho* describe un suceso real. Quemaron a niños y mujeres dentro de una guagua (Mali), usa la textura de la pintura asfáltica y una iconografía totémica. En los cuadritos de encima, a modo del trabajo de talla sobre las puertas Dogón y ciertas obras prehistóricas, donde la mujer aparece en la siembra y se simboliza con puntos o bolitas las semillas. Aparece la línea del horizonte (Kalunga). Bedia explica que esta línea tiene un tono de masacre (sangre). (*La fotografía posterior muestra esta obra*)

- Bedia agrega a la bandera como repertorio icónico y arquetípico de una identidad o nacionalidad nueva. Es decir, banderas que no pertenecen a ningún país. (*Revisar imagen A*)



Imagen. Anexo A.



Imagen. Anexo B.



Imagen. Anexo C.



Imagen 1. Fotografía tomada por una servidora (María Teresa Acosta Carmentate) el día del *opening* de la exposición de José Bedia *People of Songho*. 20 de febrero del 2022.

Augusto Schmarsow, en 1905, publica *Conceptos fundamentales en la ciencia del arte*, que el historiador del arte y filósofo cubano Luis de Soto tradujera del alemán al español; gracias a ello se puede entender que existe una relación inherente al ser humano y las formas que le son propias a su humanidad, es por ello por lo que puede deducir dimensiones en las que el arte se ubica, una de esas formas es la simetría que se acompaña de la proporción y el ritmo.

En los años 80 del siglo pasado, como propósito personal, Bedia visitó todos los museos etnográficos de Europa, algunos de ellos: Museo del Hombre, Museo de las Américas y etnográficos, en Madrid, Berlín, Düsseldorf, Stuttgart, etcétera. Entonces no tenía cámara fotográfica y hacía los dibujos de las piezas que le interesaban a mano alzada. En ello también descubrió ciertas complejidades en el dibujo que parecían tener relación con aspectos de tipo simétrico desconocidos para él. Este tipo de simetría es conocida como “simetría oceánica”, que forma parte desde entonces a la fecha de la acción del dibujante y la práctica artística bediana.

Bedia, diestro, cuando realizaba la figura simple con la mano derecha y quería repetirla del lado izquierdo, le salía montada, descuadrada. Un proceso de investigación bastó para corregir lo que no parecía tener sentido en la observación de las piezas que contenían estas maneras simétricas. A través de observación de fotos detectó que algunas veces realizaban el boceto con los dedos en la arena, pero esto no era suficiente para comprender la hechura simétrica. Se dio cuenta, entonces, que usaban ambas manos, al mismo tiempo, sin uso de sketch, lo cual permite que salga equivalente, sea la figura simple o compleja. Es sabido que el brazo derecho lo rige el lóbulo cerebral izquierdo y viceversa, es inútil forzar un brazo a realizar lo del otro, es por ello por lo que esta simetría utiliza las dos manos al compás de una llamada de arranque o una sugerencia para comenzar con la danza, o como Bedia menciona: “es una simetría como la de un director de orquesta”[1]; en un movimiento que tendrá sobre la superficie un desdoblamiento, resultado de la mente humana y sus múltiples capacidades metamórficas. El alcance de las extremidades en este performance de la simetría es el que utiliza Bedia para pintar lo dual, el ámbito dual-formalista de la imagen, es por ello por lo que sus obras con figuras duales están determinadas en el espacio pictórico por el alcance de sus dos brazos extendidos:

De la actividad en conjunto de nuestras dos manos y nuestros dos ojos se deduce la “simetría” o principio formal de la dimensión de “anchura”. De la concepción del eje vertical del nuestro y de otros cuerpos, como eje del crecimiento, se deduce la “proporcionalidad” de las partes colocadas unas encima de las otras, es decir, el principio formal de la primera, “altura”. De la ejecución de un movimiento, junto con las actividades de los principios de “ancho” y “alto” (o combinado con una sola de estas actividades) obtenemos el principio formal de la tercera dimensión, el “ritmo” (De Soto y Sagarra, 2013, p.151).

Los precedentes sobre la importancia regulada del cuerpo o la conciencia de tu cuerpo frente a la producción de imágenes pueden ubicarse en la figura de Cézanne, en varios textos de críticos sobre conversaciones con Cézanne puede leerse lo siguiente: “[...] Cézanne extiende las manos con los dedos abiertos, las acerca muy lentamente una a otra, las une y las estrecha convulsivamente una dentro de la otra [...]” (Hess, 1994, p.26). A lo que Cézanne contesta: “si paso muy alto o demasiado bajo, todo está perdido [...]” (Hess, 1994, p.26). Del mismo modo Bedia dice: “si me muevo del centro mis brazos lo harán y mi simetría no será correcta [...]”[2]. Es curioso además cómo en el mismo texto sobre los puntos de vista de su trabajo, Cézanne refiera que el arte es una armonía paralela a la naturaleza.

Bedia, cuando trabaja sus cuadros en simetría tribal, se coloca en el centro de este y, con un previo conocimiento de lo que va a realizar, elabora con las dos manos al mismo tiempo, en la técnica de la pintura digital; esto lo condujo hacia el mismo resultado que los nativos, agregando a las resultas de su conducta transcultural, conseguir la simetría tribal oceánica sobre el espacio pictórico occidental. Esa simetría, que finalmente termina por ser imperfecta en cuanto a que no es una calca ni funciona con matemáticas, refleja de alguna forma la simetría humana, ya que un lado de nuestro cuerpo no es igual al otro, por ello, la mencionada simetría de la baraja refiere, con todo carácter metafórico, igualmente formal, una especie de simetría lateral, que entenderá Bedia además en cánones narrativos-formales en los indios de las Llanuras. Agregando a ello los fundamentos del Palo Mayombe en el que la vida y la muerte, la conciencia, el tiempo y las angustias humanas en general hacen hincapié en la conducta conceptual para la elaboración de sus imágenes.

La simetría también se da de forma simbólica en máscaras africanas que pertenecen a grupos donde la línea ancestral se enmarca en el pensamiento bantú. Algunas de estas máscaras, como la que vemos a continuación (imagen 1), señalada con un círculo rojo, perteneciente a la cultura holo, de la región de Angola y de la República Democrática del Congo muestra, preiconográficamente, a través de una mitad inferior azul la definición cosmogónica sobre el mundo de los vivos y los muertos. El azul no es únicamente la línea del horizonte, sino la diferencia entre la noche y el día. La mancha azul sobre el rostro determinado de aparentes mitades es el clásico cosmograma del universo, según los congos y los holo, que coinciden en esta herencia ancestral. Esta línea horizontal o el horizonte del agua o del amor es Kalunga. El mundo de los vivos está arriba y el de los muertos abajo. En este caso, la representación iconológica infiere que cuando el sol da la vuelta es de noche en el mundo de los muertos y viceversa, según quiera verse. El movimiento del sol determina la lectura, el mapa de la imagen.



Imagen 2. Colección de Arte Africano, Fotografía, Casa de José Bedia, 2018. Fuente: Imagen tomada en la casa de José Bedia, en Coral Gables, Miami.

Este pensamiento dual, esta simetría bilateral, como el mismo Bedia suele establecer, que refiere a Nsambi arriba y Nsambi abajo, es de uso común en las culturas de origen bantú. Nsambi, el dios, forma parte tanto de cosmogonías chokwe, en Angola, holo y bakongo en el Congo. Esta máscara, específicamente, simboliza a un antepasado que se asoma del mundo de los muertos para espiar lo que sucede en el mundo de los vivos. El antepasado viene a mirar con ojos de muerto (de ahí que sus ojos estén entreabiertos y la boca flácida) lo que hacen o lo que dejan de hacer sus descendientes. Otras formas de simbiosis en la máscara es con otros elementos que recurrentemente influyen en la obra y la construcción de la imagen bediana y es la de lo zoomorfo, inscrito en los cuernos de búfalo, en este caso. El búfalo es considerado el animal más fuerte del monte, un animal temido. Con ello se razona que la representación de este antepasado no es el de uno común y corriente, sino uno fuerte, importante.

Otros aspectos de esta simetría bediana, o simetría bilateral como el artista suele llamarle, tienen en ciertas obras relación con los dibujos de *Los Plain Indians*. Estos dibujos son tradicionales en los indígenas de América del Norte, cuyo dominio se extiende desde las montañas rocosas hasta el océano Atlántico. Esta tradición en el dibujo abarca influencias en el trabajo de la imagen bediana. Ellos crearon un canon representativo en papel, una vez que se apoderaron del papel alrededor de 1860, y en ellos comenzaron a realizar sus historias. Estas historias tienen relación con la idea de diario de vida, escenas de cortejo, de caza, récord de guerreros y recuerdan en su hechura a las historietas o los cómics.

El canon creado consiste en que el personaje principal entra por la derecha, estees considerado el bueno o el autorretratado, puede ser el guerrero, el cazador, el cortejante, etcétera, y del lado izquierdo se encuentra el enemigo potencial, la cortejada, el animal, etcétera. La figura de la derecha mira hacia la izquierda, la de la izquierda mira a la derecha. Esto entra en la lógica de diestros y zurdos al dibujar, lo cual plantea dificultades para los que usan generalmente la mano izquierda y realizan estas historias dentro de la comunidad. Un ejemplo significativo dentro de la historia del arte sobre estos aspectos es el de Da Vinci:

Era zurdo y cuidó de escribir de derecha a izquierda, de modo que sus notas solo pueden ser leídas con mediación de un espejo. Es posible que no quisiera que se divulgaran sus descubrimientos por temor a que se encontraran heréticas sus opiniones (Gombrich E. H., 2009, p. 294).

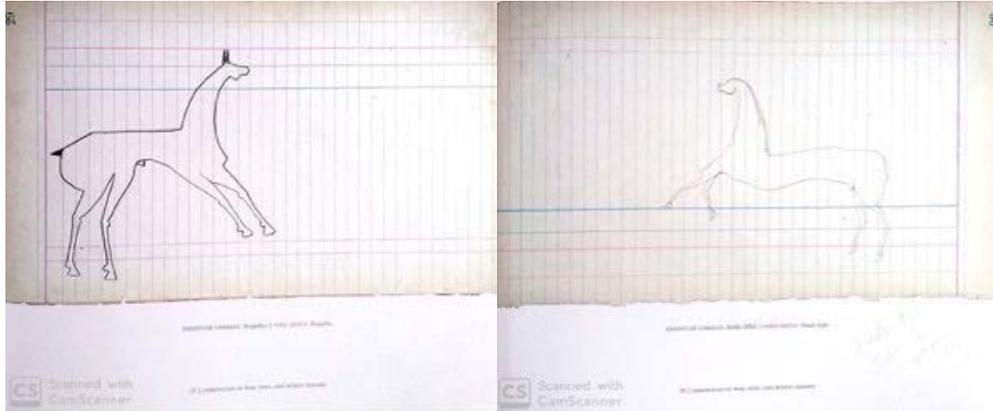


Imagen 3. *Ensayo de caballo*. Arapaho y *Ensayo de caballo*. Estilo débil, siglo XIX. Colección José Bedia. Fuente: Imágenes obtenidas del libro de Bedia (2008, p. 37-39).

Estos dibujos son realizados por el famoso guerrero *Cheyenne Big Tree*, que, además, como bien lo define Bedia, posee un estilo fácilmente identificable y una característica muy particular: era zurdo. Tal condición lo llevó reiteradamente a cambiar el canon representativo, y cuando intentó imponerse la condicionante representacional del trabajo de la imagen de *The Plains Indians*, el resultado puede observarse en la figura de la derecha. Bedia menciona:

Y es aquí donde el artista intenta introducir un cambio. Big Tree cambia de la mano izquierda y toma el lápiz con la derecha en un último intento de dibujar el caballo en la dirección inversa, de derecha a izquierda, pero el resultado es débil y poco seguro. Incluso el trazo es muy tenue por comparación con los dibujos anteriores. (Bedia, 2008, p.38)



Imagen 4. *Haciendo la corte* (escena de cortejo). Cheyenne, siglo XIX. Colección José Bedia. (Bedia, 2008, p. 87).

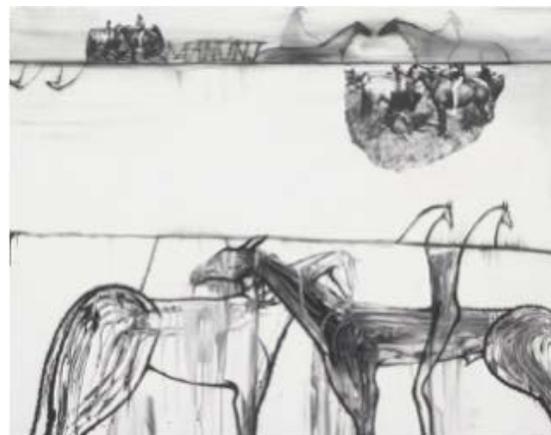


Imagen 5. *Maminj* (lokoda por “robar una esposa”), crayón, temple, acrílico y papel impreso collage sobre papel. 38”x49”, José Bedia, 1997. Colección Particular.

Bedia utiliza estos dibujos no para plantear historias sino como simetrías, que coinciden con elementos que al colocarlos en el espacio pueden realizar alguna acción o determinar algún tipo de *Image* precedido de objetivas expresiones didácticas, aspectos que le interesan. Es imprescindible para el artista que las imágenes en semejanza tengan su propio *Image*; sin incoherencias, le interesa la imagen trabajada a modo de comprenderla en un pizarrón de escuela donde todo se resume y se comprende. El pizarrón de escuela es una concreción de lo sabido y de lo que se ha aprendido, esto también es una simetría.

El propio artista describe la escena anterior de la siguiente manera:

En este caso es un autorretrato del mismo Arrow en una escena de cortejo, aproximándose a una mujer cubierta con una manta con bordes de grecas. El caballo que monta evidentemente es robado de los blancos, pues muestra una huella de marca de fuego en una de sus ancas. Arrow, a su vez aparece oculto taimadamente tras el cuello del animal, luciendo un sombrero y una camisa a rayas [...] (Bedia, 2008, p. 86).

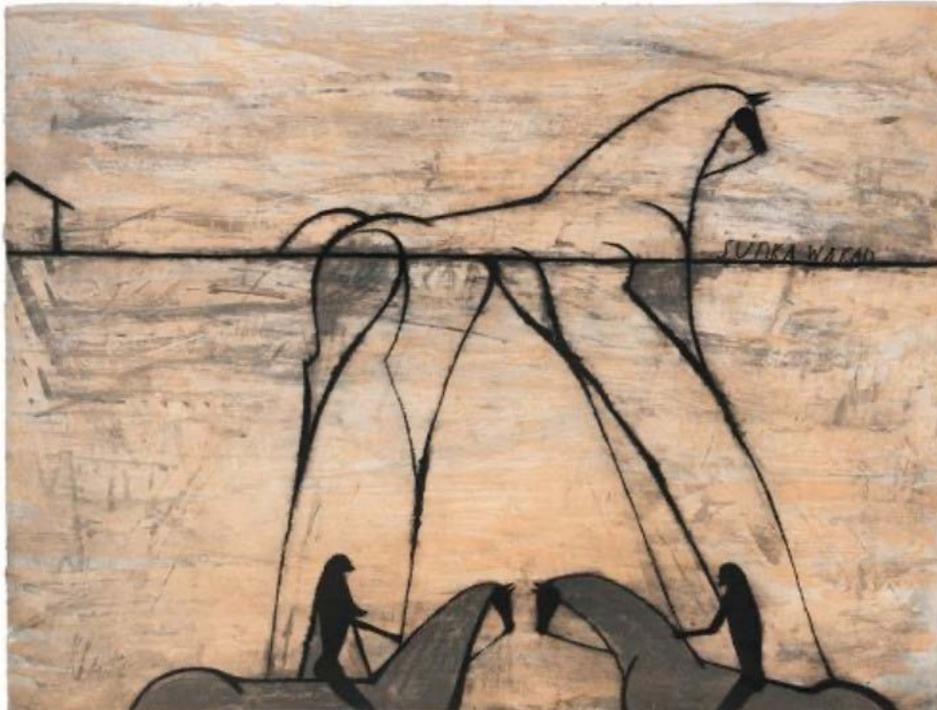


Imagen 6. *Sunka Wanka*, aguafuerte, 88 x 114 cm, José Bedia, 2007. Colección Privada (Steven vail Project room). Fuente: Imagen obtenida en el sitio <https://www.kunzt.gallery/ES/arte/jos-bedia-sunka-wakan/>. Revisada el día 11 de marzo de 2019.

La obra anterior, como ejemplo esencial de lo expuesto hasta ahora, posee el trabajo de cuatro simetrías con las que acostumbra a entender la construcción de la imagen. La simetría bilateral basada en la oceánica, entendida como performáticas del movimiento de brazos sobre la superficie, la simetría africana establecida por dos realidades al mismo tiempo sugeridas en divisiones bilaterales no simétricas perfectas, la de los *Plains Indians*, que se caracteriza por el canon de construcción de historias a través de la colocación de figuras en el espacio, derecha-izquierda, izquierda-derecha y la de la baraja que funciona en arriba-abajo, laterales.

En 1994 Bedia adquirió este cuaderno de dibujos de los *Plains Indians* en una subasta en *Sotheby's*. Después de eso se dio a la tarea de proteger lo que él considera un tesoro, y de cierta forma sustentar los diferentes estudios que se han realizado sobre estas manifestaciones de los llamados indios de las llanuras, así como la conservación de este tipo de arte. El acercamiento a estas formas ya era conocido por el artista desde sus inicios en La Habana de 1971. La obtención y apreciación de este cuaderno, del que no solo conserva su estado físico sino la creación de un libro, en el que él mismo actúa como intérprete y especialista, permite considerar varios resultados en su trabajo de la imagen, así como su comportamiento como artista-antropólogo, que rescata no solo una acción cultural, sino que reafirma a esta como un de tipo arte, en el que participan actores específicos, artistas nativos anónimos que él infiere considerando que: “[...] casos identificables por su nombre y un estilo muy personal (como fueron Howling Wolf, Wohaw, Silver Horn, Short Bull, Arrow, etc.)” (Bedia, 2008, p.3).

César Lorenzano (2014) ha expresado: “Se aleja de la experiencia cotidiana aquello que debemos ver” (p.22) y con ello establece interpretaciones obvias sobre lo que el ojo humano no alcanzaría a ver nunca o lo que a simple vista no está y con ello reafirma que no significa que no estén ahí y que no se sepa que están. Es por ello, que Bedia crea estos estados de relaciones que le permiten cómodamente encontrar los hilos que tejen ideas, conceptos, arquetipos, iconos, lenguaje entre diversas culturas. Es un desarrollo perceptivo-cultural que asume en su conducta como artista la multi-intromisión a la delirante mezclanza, cambios, sustituciones en las que su construcción de la imagen perdura. Los traslados técnicos, como el de la simetría oceánica (simetría bediana), analizada en párrafos anteriores; fluctúan en una combinación confortable y exitosa. Los procesos didácticos que lo inmiscuyen como coleccionista, practicante religioso y artista lo

acercan a la práctica docente en la que sostiene sus discursos constructivos, pero también sus modos técnicos lo conducen a la experimentación y a nuevas formas de crear imágenes. Es en este sentido que se detectan sus estudios en la simetría oceánica. A este tipo de práctica simétrica Bedia la ha llamado “simetría bilateral” y es correspondiente con la metáfora sobre el pensamiento dual del mundo en el que tanto culturas como la africana y las aborígenes precortesianas establecen sus cosmos. Bedia es el observador activo y científico al mismo tiempo que crea arte sobre los parámetros de otras disciplinas: Antropología, Etnografía, Arqueología o Historia del Arte. Lo que hace de él un artista ilimitado, creador de un imaginario sistémico.

Referencias

- Cabrera, L. (1979). *Reglas de Congo. Palo Monte*. Peninsular printing, inc.
- Camnitzer, L. (1988). Arte Colonial Contemporáneo. En V. Piñón (Ed.). *Opción*, 239-244.
- Camnitzer, L. (1988). Arte “primitivo” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En V. Piñón, (Ed.) *Opción* (2).
- Camnitzer, L. (1994). *New art of Cuba*. University of Texas Press.
- Camnitzer, L., Elso, J. F., & Weiss, R. (2000). *Por America: la obra de Juan Francisco Elso*. UNAM.
- Cañizares, D. (Ed.). (1986). *Sobre Wifredo Lam. Ponencias de la Conferencia Internacional I Bienal de La Habana*. Editorial Letras Cubanas.
- Castillo Pascual, O. (2004). *Estremecimientos José Bedia*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- León, A. (2013). *Introducción al estudio del arte africano*. UH.
- Colombres, A. (2014). *Imaginario del paraíso. Ensayos de interpretación* (2ª ed.). Arte y Literatura.
- Colombres, A. (2014). *Teoría Transcultural del Arte Hacia un pensamiento visual independiente*. CONACULTA.
- Llorens Alicea, I. I. (2003). *Sincretismo Religioso: Pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de geografía e historia. Departamento de Historia de América II (Antropología de América).
- Lorenzano, C. (2014). *Estructura y métodos de la ciencia. Escritos actuales de epistemología*. César Lorenzano.
- Croce, M. (2016). La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador. *Literatura, teoría, crítica*, 18 (1), 99-120.

- Acha, J. (2006). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* (2^o ed.). Ediciones Co-yoacán.
- Aguilar Bedoza, C. (Febrero de 2014). Iconografía e iconología: tránsito de la descripción a la significación en ciencias sociales. *Arquetipo*.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Península.
- Bargna, I. (2000). *Arte Africano*. LIBSA.
- Bedia, J. (2008). *Crónicas de guerra, amor y visiones místicas (dibujos de Kiowas, Arapahoes y Cheyennes de 1882)*. Arte al día Ediciones.
- Bedia, J. (12 de julio de 2012). El arte contemporáneo es una especie de ente-lequia que no se posa en la realidad. Exposición “*Transcultural Pilgrim: three decades of work by José Bedia*”. (D. Matos, Entrevistador)
- Berger, J. (2000). *Modos de ver* (2.^o ed.). Gustavo Gili.
- Berger, Sebastiaan; Winkler, Andreas. (2012). *Cuba Arte Contemporáneo. Cuba Arte Contemporáneo*. (A. W. Sebastiaan A.C. Berger, Ed., & N. S. Olimpia Sigarroa, Trad.) Ceiba y turner.
- Birbragher, F. (2004). José Bedia: Reflexiones sobre contemporaneidad y legitimación. En O. Pascual Castillo, *Estremecimientos José Bedia*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Bolufé, O. M. (2007). *Ojos que ven, corazón que siente, Arte Cubano en México 1985-1996*. Universidad Iberoamericana.
- De la Torriente, L. (1954). *Estudio de las Artes Plásticas en Cuba*. Ucar Garcia.
- De Juan, A. (s.f.). *El negro en la pintura cubana del siglo XIX*. www.revistadelauniversidad.unam.mx.
- De Juan, A. (2014). Presencia afrocaribeña en la pintura cubana moderna. *América sin nombre* (19), 166-170.
- De Soto y Sagarra, L. (2013). *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*. Faculta de Artes y Letras. Universidad de la Habana.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Paidós Comunicación.
- Espinosa, F. (2011). *Ifá y la creación*. José Martí.
- Estrada, A. V. (2004). *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?* Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.
- Farris Thompson, R. (2004). Siluetas Sagradas. En O. Pascual Castillo, *Estremecimientos José Bedia*. Junta de Extremadura.
- Fernández Arenas, J. (1986). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Anthropos. Editorial del Hombre.
- Figarola, J. J. (2009). *La brujería cubana: El Palo Monte Aproximación al pensamiento abstracto de la cubanía*. En A. Suárez (Ed.) Editorial Oriente.
- Figarola, J. J. (2012). *Cuba la gran nganga algunas prácticas de la brujería*. José Martí.
- García de la fuente, J. (2001). El tratamiento del tema religioso en la pintura cubana. *Gazeta de Antropología* (17).
- Gombrich, E. (1982). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza Editorial S.A.

- Gombrich, E. H. (2009). *La Historia del Arte* (Decimosexta ed.). (R. S. Torroella, Trad.) Phaidon.
- Greenberg, C. (1958). *Arte Moderno. El Arte Moderno* .
- Guanche, J. (2016). El estigma del discurso colonial. *Espacio Laical* (3-4).
- Guanche, J. (2016). *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba. Estudio, catálogo e imágenes*. Editorial de ciencias sociales.
- Hernández, O. (2007). Introducción a una cosmografía. En O. Pascual Castillo, & O. Pascual Castillo (Ed.), *José Bedia obra, 1978-2006*. España: Galería Ramis Basquet.
- Hernández, O. (2010). *Without Mask. Contemporary AFRO-CUBAN ART*. La Habana, Londres y Johannesburgo, Cuba, Inglaterra, Sudáfrica: The von Christierson Collection Exhibition et book.
- Izquierdo González, M. (2010). José Bedia: las fauces del inconsciente. *Semiótica, antropología y arte. Antropología. Boletín oficial del Instituto de Antropología e Historia*: <http://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropología/article/view/2788/2689>
- Jiménez Moreno, C. (2015). José Bedia. Una lectura teológica. *Ensayos. Historia y teoría del arte* , XIX (29), 21-40.
- Jiménez, C. (2011). José Bedia: nomadismos. *ARTECONTEXTO. Revista digital de cultura y arte contemporáneo* (31), 108-111.
- José, B. (2008). *Crónicas de guerra, amor y visiones místicas (dibujos de Kiowas, Arapahoes y Cheyennes de 1882)* (C. Lichtschein, Ed.) Arte al Día Ediciones.
- Juan, A. d. (1978). *Pintura Cubana: Temas y variaciones*. UNEAC.
- Krauss, R. E. (2015). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (A. G. Cedillo, Trad.) Alianza Forma.
- Maldonado, S. (Ed.). (s.f.). *Guía de Arte Cubano. Catálogo* . (R. C. Amate, Recopilador) Museo Nacional de Bellas Artes.
- Martínez-Ruiz, B. (2012). *Escritura gráfica Kongo y otras narrativas del signo. El colegio de México. Centro de estudios de Asia y África*.
- Menéndez, L. (2013). De ida y vuelta. En A. León, & Y. Barceló (Ed.), *Introducción al estudio del Arte Africano* (2ª edición ed.). UH.
- Meza Carpio, E. (2016). Transformación del concepto de la identidad en el discurso crítico. En O. M. Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño*, I, págs. 37-48.
- Mosquera, G. (1994). La apropiación afroamericana del modernismo: Wifredo Lam. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte* , 2, 535-542.
- Mosquera, G. (Marzo de 1984). *Persistencia del uso. Persistencia del uso: José Bedia, instalaciones y dibujos*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mosquera, G. (2016). Transculturación. *Lápiz. Revista internacional de arte* (Extra), 291-293.
- Olivares, R. (Ed.). (2001). *Artistas Latinoamericanos 100 Latin American Artist*. (D. E. Cowan, Trad.) EXIT Publicaciones.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar*. Consejo Nacional de Cultura.
- Ortiz, F. (2005). *El Huracán su mitología y sus símbolos* (Tercera ed.). FCE.

- Ortiz, F. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre Iconología*. Alianza.
- Pascual Castillo, O. K. (2004). *Estremecimientos. José Bedia. Estremecimientos*. Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social.
- Pascual Castillo, Omar. (2007). *José Bedia obra, 1978-2006*. (O. Pascual Castillo, Ed.) Galería Ramis Basquet Turner.
- Pereira, M. D. (2016). Arte Contemporáneo en el Caribe Hispanoinsular. En O. M. Rodríguez Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño I*, 69-86.
- Picton, J. (2006). *Artes y Civilizaciones Orígenes África América Asia Oceanía*. (J. Sureda, Ed.) Lunwerg Editores y jaca Book Spa.
- Pinochet Cobos, C. (2016). En torno a la relación del arte y la antropología en América Latina. En O. M. Rodríguez Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño, I*.
- Power, K. (2007). José Bedia: una práctica de campo en el alma humana. En O. Pascual Castillo, & O. Pascual Castillo (Ed.), *José Bedia obra, 1978-2006*. Galería Ramis Basquet Turner.
- Rigol, J. (1982). *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (de los orígenes a 1927)*. Letras Cubanas.
- Rodríguez Bolufé, Olga Ma. (2016). *Estudios de arte latinoamericano y caribeño, I*. Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Bolufé, O. M. (2007). *Ojos que ven, corazón que siente, Arte Cubano en México 1985-1996*. Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Bolufé, O. M. (2011). *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950) Momentos claves de una historia*. Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Reyes, A. (1997). El entorno y la santería cubana. *Del Caribe (27)*.
- Rojas Hernández, Belkis; Rodríguez Ramírez, Luis Amaury. (2013). *Lo sociocultural un trabajo pendiente*. (P. Sa Leal, Ed.) Ciencias Sociales.
- Ruiz Limón, R. (2006). *Historia y evolución del pensamiento científico*.
- Sánchez, O., & Bedia, J. (1990). Bedia. *José Bedia. Catálogo de su obra en la Bienal de Venecia*.
- Sebastian A.C. Berger, Andreas Winkler. (2012). *Cuba Arte Contemporáneo. Cuba Arte Contemporáneo*. (A. W. Sebastian A.C. Berger, Ed., & N. S. Olimpia Sigarroat, Trad.) Ceiba y Turner.
- Sureda, Joan. (2006). *Artes y Civilizaciones. Orígenes. África. América. Asia. Oceanía*. Lunwerg Editores.
- Thomas Mitchell, W. J. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press.
- Thuiller, J. (2006). *Teoría General de la Historia del Arte* (Segunda ed.). FCE.
- Tuma Matamoros, C. (s/f). Arte Contemporáneo (1960-1970). En R. Cobas Amate, & S. Maldonado (Ed.) *Guía de arte contemporáneo*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Urrutia E, G. (2007). *Cuba, el arte y el negro*. (M. Poumier, Ed.) Santa cruz de tenerife, Ediciones Idea.

- Vázquez, A. S. (2015). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (3^o edición ed.). FCE.
- Villalobos Herrera, Á. (2011). *Sincretismo y Arte Contemporáneo Latinoamericano*. Universidad Autónoma de México.
- Wood Pujols, Y. (2015). El negro en el arte pictórico vanguardista cubano. En D. G. Ronda, & D. G. Ronda (Ed.), *Presencia negra en la cultura cubana* (págs. 281-291). Sensemayá.
- Wood, Y. (1989). *De la plástica cubana y caribeña*. Letras Cubanas.
- Wood, Y. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. UH.

Notas:

- [1] Conversación-entrevista con José Bedia en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, Estados Unidos. Información contenida en video. 26 de diciembre de 2018.
- [2] Conversación-entrevista con José Bedia en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, Estados Unidos. Información contenida

***María Teresa Acosta Carmenate**

Doctora en Arte y Cultura por la Universidad de Guanajuato. Licenciada y maestra en Historia del Arte. Docente en materias como Arte Africano, Investigación, Últimas tendencias del arte, Fundamentos de las formas artísticas, etc. Actualmente soy maestra de Técnicas Avanzadas de Escritura, English Composition I y II en Miami City University, Estados Unidos. Poseo publicaciones en revistas científicas y colaboraciones capitulares en libros. Participaciones en Congresos nacionales e internacionales en países como Cuba, Bolivia, Estados Unidos con colaboraciones académicas en Florida International University y el Centro Cultural Cubano en Nueva York. He obtenido premios y publicaciones como poeta en La Habana, Cuba, Ciudad de México y Morelia, Michoacán. Dirigí por dos años el Museo METAEXPOSICION y ha realizado curaduría para museos y artistas. Por cuatro años colaboré en el programa Voces y Reflejos de la Radio y Televisión michoacana con reflexiones sobre arte latinoamericano.

acostadelarte@gmail.com

m.acosta@miuniversity.edu



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.