

SELECCIÓN DE TEXTOS SOBRE
OFILL ECHEVARRIA



—CAROL DAMIAN, EMILIO GARCÍA MONTIEL,
ADRIANA HERRERA, EMILIO ICHIKAWA, DENNYS
MATOS, BRENDA J. CARO, THOMAS MORIN,
ALEJANDRO ROBLES, GUSTAVO VALDÉS, OSVALDO
SÁNCHEZ, ENTRE OTROS.

Escritos entre 1997 - 2017

In Situ, de Ofill Echevarria Emilio Ichikawa.

Publicado en parte en diariodecuba.com | febrero 2, 2017.

«In Situ, de Ofill Echevarría»

La Galería de la Asociación Cultural de Arte ACUdA, Valencia - España, presenta la muestra "In Situ" de Ofill Echevarría. El artista investiga, repasa la historia del pensamiento y del arte, hace antropología.

Conceptualiza desde el nivel empírico. Es decir: Induce. Sus talleres en Midtown Manhattan le han facilitado el trabajo de campo, la observación. Satisface el mandamiento de Paul Klee al pintor: encontrar lo visible en lo visual. Se convierte en el visionario que encripta lo obvio bajo la belleza. Los edificios de las ciudades de Echevarría se dejan abstraer (universalizar) como tarjetas digitales, circuitos integrados o escrituras mesopotámicas. La fachada de una edificación en Babilonia o New York, se descubre en la obra de Echevarría travestida en grafía jurídica de Hammurabi.

Ofill Echevarría recorre a Klee pero lo agota. Se remonta de la pintura a la fotografía y la multimedia. Va del carboncillo de la Revolución Industrial a la ilusión de la Revolución Digital. Su concepto del espacio social agrega lo moderno a lo futurista sin distraerse en las estaciones fallidas de la globalización. En su etapa más reciente Echevarría se interesa por la investigación antropológica, de donde debe salir un programa de participación social y ambiental de gran alcance. Los asociados de ACUdA y el público están invitados a intercambiar sobre las esquinas, pasillos y túneles vertiginosos de las ciudades de Echevarría.

A partir del viernes 27 de enero de 2017, como parte de la exposición 'In Situ', se exhibirán en la Galería ACUdA las obras 'Looking For Abstraction (At the Jungle)'; 'The Corner'; 'The Real World Series', entre otras.

The Corner es un cruce de miradas entre visitantes, transeúntes mediados por una ventana digital y vigías que desde los lienzos triangulan la presencia. Los paseantes en pantalla llevan prisa, los invitados actúan en la galería, mientras los vecinos observan disueltos sobre la tela-ciudad. The Corner es el vórtice que resulta de un ángulo dinámico, *Túrbido*, custodiado por dos lados o *legs*.

El triángulo, la semi estrella pitagórica de tres "esquinas" (corners) en la obra de Echevarría, no es equilátero: es isósceles. El espectador y los actores en *motion pictures* son *congruent sides*, pero la base sustentadora es la pintura. La pintura es la entraña de Echevarría. La víscera. Su casa, su gremio, su oficio; el linaje al que pertenece. Echevarría busca, encuentra e innova; se le da con facilidad el hallazgo tecnológico, pero siempre regresa a la matriz del arte moderno, con los maestros de siempre.

La mirada de Echeverría es la perpendicular que disecciona las imágenes en movimiento. Porque no se trata de la realidad y su reflejo sino de la realidad y sus virtualidades; la realidad regenerada en una pantalla donde aparecen otras pantallas, plasmas, charcos de agua continentes del paseo de un caminante que viaja en paralelo.

La Galería de la Asociación Cultural de Arte ACUdA incluirá el filme 'Looking For Abstraction At The Jungle' de Echeverría, una atípica "publicidad" de la ciudad de New York, que invita a convertirse en sombra y en lluvia para recorrerla. Toda New York, en sus 800 lenguas, sonidos y colores, confirmados en arte. El Real Estate es aquí el estado real en que las visiones pictóricas del artista se tornan habitables. En este sentido Echevarría, siendo pintor, es además un "desarrollista". Con Looking For Abstraction At The Jungle, revela que el espectador puede convertirse en ciudadano, residente o turista. Y que el pintor ha sido picapedrero, albañil y arquitecto. "Looking For The City at The Abstraction" es el complemento obligatorio de la compleja estructura de 'In Situ'.

Ofill Echevarria. El Mundo de los Vivos. The Real World. The Gabarrón Foundation, New York **Adriana Herrera.**
Artealdía Internacional | Número 145.

«Ofill Echevarria. El Mundo de los Vivos. The Real World. The Gabarron Foundation, New York»

En *Illuminations*, Walter Benjamin se refiere a cómo la arquitectura es el prototipo de trabajo artístico que una colectividad consume en estado de distracción a través del uso y de un modo de percepción visual que difiere de la contemplación, y de una tactilidad asociada al simple hábito.. Esa distracción es aún mayor cuando la arquitectura es exterior y se percibe en pleno movimiento, mientras se anda eludiendo el roce de ese incesante “río humano” de las multitudes desbocadas en las urbes.

La obra que Ofill Echevarría (Cuba, 1972), ha venido creando como un ensayo incesante sobre las gentes a la deriva en las arquitecturas urbanas –apenas sugeridas por los cuerpos que las habitan-, en donde sólo es posible ver y ser visto “de paso” y de prisa, funciona en conjunto como un artefacto que altera el hábito y emplaza nuestra distracción hacia otro modo de conexión con la ciudad y su hirviente gentío.

Ofill Echevarria. El mundo de los vivos. *The Real World*, la exhibición inaugurada en Nueva York en The Gabarron Foundation, Carriage House Center for the Arts, donde paralelamente se lanzó el libro del artista editado con ese mismo título, es otro capítulo del largo ensayo visual que el artista ha hecho sobre el vertiginoso tránsito de la gente en las ciudades. Hace una década, en obras como *David*, paradigma del hombre esculpido por la modernidad, con gafas y portafolio y traje ejecutivo, sus retratos urbanos apresaban caracteres que transitaban entre “el casi divino

éxtasis del triunfo y la devastadora alienación del vértigo”, como escribió en el texto introductorio Alejandro Robles.

“Haber discernido así la alienación en los símbolos con los que se construye ese imaginario del éxito es uno de los muy asentados filos con los cuales Ofill Echavarría disecciona, no sólo la complejidad de los procesos urbanos contemporáneos, sino también esa acrítica complicidad con la que se asume la lógica actual del capital impaciente”, reflexiona a su vez Emilio García Montiel en el libro del artista editado por la Galería Alfredo Ginocchio. Al tiempo, como señala Carol Damian, Echevarría “ha organizado la artificialidad de la nueva tecnología para que actúe en servicio de una realidad sintética y como recurso para liberar a la representación del enfoque convencional”.

A mediados de la década pasada representaba la “identidad perdida” – título de una obra suya- en una suerte de iconografía del estrés que iba generando, por efecto de la misma velocidad, obras colindantes con la abstracción, cuyos títulos, muchas veces bilingües, aludían paralelamente a otro movimiento multitudinario: el de las masas humanas provenientes del sur que llegaban a insertarse en las megápolis del norte. Él mismo había hecho un periplo de La Habana a Ciudad de México, Miami y Nueva York, ciudades que anduvo en caminatas que forman parte de su obra.

Errar por la urbe es un modo opuesto al caminar de prisa habitual y ha sido de hecho el método de trabajo de este artista que todavía era adolescente cuando formó parte de Arte Calle, un grupo que a mediados de los ochenta usó en los espacios públicos de La Habana el performance y el happening junto con el graffiti para unificar la crítica cultural del sistema de arte de la época con un modo lúdico de resistencia política integrado a la reacción de la gente anónima.

Lejanamente emparentado con el “flaneur” que fue el modelo de apropiación vital de la cultura urbana desde el siglo XIX, Echevarría mira las multitudes a través de los nuevos dispositivos digitales y sigue cumpliendo el precepto de Baudelaire de deambular con una cámara en la mano. Como los Situacionistas, para los cuales la vida diaria era la

medida de todas las cosas, camina fotografiando digitalmente las escenas encontradas en esa deriva al azar en la ciudad en movimiento. Su psicogeografía es mediada así por el ejercicio lúdico de experimentar la gente a través del ojo que la capta en fuga mediante la prótesis tecnológica, y que resulta no sólo en una manera distinta de percibirla y habitarla, sino de pintarla –a partir de las imágenes fotografiadas en su ir a la deriva- como ciudad apropiada para –y por- un arte indisoluble de la vida cotidiana.

La experiencia de ver y habitar ciudades incesantemente pintadas desde esa otra visión del lente digital, se contrapone paradójicamente al vértigo del que están presos los sujetos en tránsito de sus obras. Ofill Echevarría ve y nos enseña a ver lo desapercibido: el juego de siluetas reflejas de seres humanos que se encuentran en la superficie de las vitrinas sin advertirlo, las imágenes invertidas en el agua de lluvia embalsada en una mesa al aire libre. Pero sobre todo ve –particularmente en sus obras más recientes- hasta qué punto cada uno de los seres anónimos que transitan la urbe es, como el Ulises irreconocible que entra a Itaca, un ser llamado Nadie que de alguna manera es todos los hombres, todas las mujeres, todos los transeúntes. El tránsito que nos borra el rostro es también el que nos hace ser cualquier otro.

En efecto, en sus recientes observaciones de la otredad captada a través del movimiento de esa torre de Babel de incesantes imágenes en ráfaga que produce cada megalópolis no sólo sugiere otro modo de ver el río de gente, sino una experiencia de interrelación distinta. No es azar que en El mundo de los vivos. The Real World, los videos ralenticen los tránsitos y conjuguen de otro modo no sólo el tiempo de la mirada, sino la misma percepción. Y este juego que lentifica la ráfaga de imágenes es paralelo a las altas velocidades de la cámara que enseña a ver los grupos humanos como luminosos rastros de colores en fuga sucedáneos del tiempo. Sea que aminore su ritmo a través de un medio como el video, o que lo acelere a través de otro, transformando la gente en luminosos trazos pictóricos abstractos, Echevarría empuja en todo caso la mirada fuera del hábito. Su obra nos sitúa en una zona de incertidumbre donde la

aprehensión del gran río de gentes nos arranca de la mirada distraída y la hace habitar esos espacios de tránsito colectivo que Michel de Certeau llamara "no lugares".

La experiencia nos deja a la deriva de nosotros mismos, en un paraje que extravía nuestra identidad entre el gentío, pero que nos anuda a este. Hay una poética de vinculación que acaba por acercar las figuras humanas que O'Connell Echevarría pinta a partir de barridos fotográficos de modo cada vez más abstracto, y los lentísimos videos donde Bill Viola capta el movimiento de grupos de seres que en un instante se vuelven hacia los otros, porque han sido arrancados de sí y de la prisa por algún elemento incontrolable, para que al fin se dispongan al encuentro con los otros. Relojes, portafolios, trajes, han ido desapareciendo para crear una danza de colores abstractos que acaba por aproximar unos a otros en una fusión de luz y movimiento que por un lado disuelve los rasgos de identidades, pero por otro provoca un curioso efecto de reconocimiento propio.

La experiencia visual indistinta de lo colectivo da paso a la comprensión de que cada otro podría ser uno mismo. Así ocurre al contemplar sus series pictóricas de los exteriores nocturnos de edificaciones. En el interior de las ventanas encendidas descubrimos que hay algo serial, repetitivo, en esas diversas escenas domésticas sugeridas en la frontera con lo abstracto, donde lo que ocurre es tan impreciso como íntimo y familiar. E igualmente, nos reconocemos en los rastros evanescentes de la gente en los lugares de paso donde se es a la vez todos y nadie, uno y el otro simultáneamente. Quizás el vértigo que borra las diferencias de rasgos ofrece a fin de cuentas su propia revelación sobre cómo habitar el mundo de los vivos.

._ 2013

Fragmentos y Reflejos Emilio Garcia Montiel.

Incluido en el volumen: «El Mundo de los vivos/The Real World». Libro de 124 páginas, de tapa dura, atado a mano. Un-Gyve Press, Boston, EU.

«Fragmentos y Reflejos»

Existe esa vieja historia del hombre que abandona la ciudad a causa del ruido y que luego regresa porque el silencio del campo le impide conciliar el sueño. Y también ese relato de O. Henry acerca del granjero que va por primera vez a la ciudad, a ejecutar una venganza, y tan confundido y temeroso se siente que al tropezar con su enemigo no puede hacer otra cosa que abrazarlo. Y la conocida viñeta de Baudelaire donde un poeta prefiere dejar abandonada en el fango su aureola de artista supremo antes que ser atropellado por un coche.

Tachar la ciudad como símbolo de lo vertiginoso, lo caótico y lo asfixiante no es, obviamente, un fenómeno exclusivo de la contemporaneidad, ni tampoco tiene su origen en la modernidad decimonónica; sin embargo, haberlo olvidado parece formar parte del irónico continuum de las transformaciones urbanas: desde nuestras megalópolis, aquellas primeras ciudades modernas se subliman tan idílicas como lo ha sido siempre la vida rural en contraste con el *aquí y ahora* de la urbe. Tal vez, la ironía más palpable sea esa cierta burla contemporánea que replica, con los megacentros comerciales, con los edificios de oficinas o con las zonas de ocio; espacios tan similares entre sí que no sólo es factible razonarlos como anodinos, sino también como una muy calculada reapropiación –en otros ámbitos y con propósitos muy distintos– de los aparentemente discontinuados códigos del movimiento moderno. Espacios y comportamientos promovidos como expresiones de futuro para un supuesto ciudadano global, y que parecen alcanzar la categoría de *ideales*

cuando se corresponden con los territorios donde se albergan, se venden y conviven las expectativas de un solvente futuro financiero, y donde el personaje del *ejecutivo* que alimenta a las grandes corporaciones viene a resultar el equivalente de moda de ese éxito profesional que, apenas medio siglo antes, aún aparecía resumido en las figuras del médico y del abogado.

Desde su magistral *Iconos/Reflections*, donde los escenarios y los protagonistas de esas aspiraciones de futuro son excepcionalmente visualizados como no menos dependientes de una realidad virtual que aquellos descritos en el filme *Matrix*, Ofill Echevarría ha madurado una muy personal recomposición de este fenómeno dentro de la complejidad de la dramaturgia urbana y de sus paisajes (metafóricos o reales) afines.

Rostros imprecisos, rayanos en lo expresionista; multitudes como manchas, rayanas en lo abstracto; movimientos perpetuamente acelerados que hacen ver los espacios cotidianos tan impersonales como sus ocupantes y menos en profundidad que en *superficie* o *brillo*; monotonías de negro y gris y blanco, para los cuales el color es sólo un raptó de lucidez dubitativa; atributos, o *extensiones* no menos impersonales, pero nunca prescindibles: sobretodos, trajes, portafolios, teléfonos celulares, periódicos, cada uno conformando la ilusión, o la *necesidad*, de un estilo, la renegociación de una individualidad dentro de un particular ritual de identidad grupal; reiteraciones, en fin, que contextualizan a esos *íconos* del mundo empresarial –ese imaginario contemporáneo del éxito– en su carácter de juego de espejos; o en lo que parecen convertirse: una corporeización de datos similares, datos organizados, tal vez, del mismo modo en que se visualizan los programas de sus computadoras; tal vez, incluso, a la misma velocidad.

Es, igualmente, la caracterización de un fragmento de la visualidad y las funciones urbanas, de territorios en cuya ausencia de individualidad se advierte ese *no-lugar* promovido como aséptico entorno de futuro o eventualmente diseñado para un hipotético ciudadano global. Un *no-lugar* representado también por las normas de la vestimenta, los horarios, el apremio, la congestión ante las puertas de los trenes. Fuera de sus

oficinas, los personajes de Ofill no se identifican como paseantes, sino como viajeros en tránsito, probablemente, de la urbe a la metrópoli, y viceversa. Conforman, de este modo, un paisaje de lo transitorio que se reitera en la magnificación de las estructuras construidas: escaleras, pasillos, aceras, vagones, andenes; en la constancia, también, de esa otra transitoriedad que es el edificio de oficinas: ventanas que reticulan la fachada y que exteriorizan la misma *racionalidad* de los paneles transportables con los que se ha dividido el interior; todo un espacio que podría aludirse fractal, y que reproduce, en escala arquitectónica, una impersonalidad semejante a la que es compulsado su componente humano.

Haber discernido así la alienación en los símbolos con los que se construye este imaginario del éxito es uno de los muy asentados filos con los cuales Ofill Echevarría disecciona, no sólo la complejidad de los procesos urbanos contemporáneos, sino también esa acrítica complicidad con la que se asume la lógica actual del *capital impaciente*, ese ser educado para la inmediatez de «lo que sociedad exige» y que pondera la imagen del líder empresarial como cúspide del éxito. Una imagen, y una retórica, que revela a esos empleados como arquetipos de las aspiraciones ilusorias que Douglas Coupland reseñara para la década de los noventa en su *Generation X*, y que no han hecho más que exacerbarse. Es inevitable remitir la intimidad, las pretensiones, o el cansancio de estos hombres, a las propias consideraciones de Coupland: de llegar a la revelación de la *virtualidad* de ese mundo, poco harían, aún ya fuera de él. O, quizás, desplegarían la violencia acumulada por la rutina y la monotonía a la manera de ese complemento, mucho más oscuro, de *Generation X*, que es el *American Psycho* de Bret Easton Ellis.

De igual modo, el relativo protagonismo de los reflejos en la obra de Ofill, parece sublimar, por un lado, esa misma noción de superficie; por otro, retomar el recurso de la distorsión, de la duplicación, de las vistas alternativas y fragmentadas, a través de la «objetividad» de las vidrieras, de los cristales, de las láminas espejeadas de las arquitecturas en el transcurrir urbano. Reflejos que, asimismo, se recomponen en una

búsqueda de la abstracción –como ha titulado Ofill a algunas de sus *pictures in motion*– donde la posibilidad anecdótica de la obra resulta ampliada: de la homogeneidad de los *íconos empresariales* –con sus rostros esfumados en la prisa– a la heterogeneidad de transeúntes que siguen, se detienen, dudan, observan, señalan, y que abren el espectro de sus disímiles historias personales. Es, sin duda, un cuestionamiento del paisaje urbano –visible u oculto– como la diaria disyuntiva entre su aceptación y su rechazo, disyuntiva que, como el bilingüismo que muchos de sus títulos sugiere, parece diseminarse por igual en regiones y en culturas distantes, o agudizarse en territorios comunes de migración. Hay dimensiones creativas que exceden la importancia conceptual o estilística, o la importancia para un cierto contexto de origen aunque son gratificadas por la apreciación estética; es lo que sucede con los íconos de Ofill Echevarría. La estricta coherencia entre la elección de los puntos nodales del fenómeno y su expresión plástica no es aquí un equivalente de la descripción inmediata habitual en el testimonio o en la crónica, sino de la síntesis de una sólida distancia reflexiva. Es, ante todo, la madurez para develar la totalidad de un ambiente y sus implicaciones a través de sus mínimos elementos definitorios. Pero también, muy probablemente, un decantamiento del propio cansancio y de la propia angustia ante una ciudad –o unas ciudades– de las cuales lo único verdaderamente aprehensible es un presente no menos incierto que el futuro que proponen. Quien haya incursionado en el análisis o en las ficciones más recientes sobre las grandes ciudades contemporáneas, sobre sus posibles distopías, o incluso, sobre los modos en que exhiben su adherencia a un carácter global, no vacilará en advertir las diversas subtramas que hacen de la obra de Ofill Echevarría un sólido cuestionamiento dentro de ese campo; mucho menos, en admitirla dentro del espacio cultural mayor que le corresponde.

._ 2013

Fragmentos de Tiempo Brenda J. Caro Cocotle.

Incluido en el catálogo de 'Momentum' | Galería Alfredo Ginocchio.
Ciudad de México.

«Fragmentos de Tiempo»

Las ciudades son tiempo: sucesión de instantes, trayectorias, fugas, desplazamientos, rutinas incesantes; de algunas se dice que no duermen y de otras que tienen su propio su pulso. Y es este devenir el que articula el trabajo reciente de Ofill Echevarría.

Momentum presenta un cuerpo de obra que parte de las preocupaciones temáticas y de la exploración técnica que han caracterizado el trabajo del artista –el registro de la urbe, su inmediatez y las individualidades difusas que la habitan; la composición a partir de secuencias fotográficas–, mas propone una indagación a mayor profundidad. Si el tiempo, según el canon occidental, es duración y transcurso, el ritmo vital de la ciudad sólo puede atraparse a través de los fragmentos que constituyen su temporalidad: la observación acuciosa, tomas instantáneas de ese fugaz trajín cotidiano.

Pese a lo que se podría suponer, esta contemplación no ocurre bajo la forma de la fijación estática o del registro "en suspensión" sobre el lienzo, sino a través del reconocimiento minucioso de su acontecer. Porque un momento supone un lapso breve de tiempo; y un lapso breve de tiempo, una cantidad de movimiento. Y es allí donde Echevarría se coloca.

El artista es consciente del tratamiento de esta categoría dentro de la tradición pictórica y lo que los medios de reproducción audiovisual han supuesto respecto a su percepción. Su trabajo no es una glorificación a la modernidad, ni el canto furioso por la energía del progreso, ni el puro deleite cinético o el regodeo en la experimentación óptica. Es, ante todo,

una reflexión que se teje tras el reconocimiento agri dulce de un juego de temporalidades del que se es parte: el de la ciudad misma, el del transeúnte, el de los reflejos en las vidrieras, el de los individuos en masa o en grupos que pierden todo rasgos para convertirse en bloques de color y figuras, el de la singularidad perdida, recuperada y vuelta a perder en lo colectivo. El ojo del pintor está lejos de ser una cámara objetiva; se sabe sujeto y detonante de aquello que registra. Hay cierto grado de ambigüedad: ¿son los sujetos observados lo que se desplazan o es el desplazamiento del observador lo que se pone en evidencia? Y lo que se antoja, es no encontrar la respuesta.

El cruce de los juegos temporales pone al descubierto un entramado de encuentros en potencia, de desencuentros, de no-encuentros. Esto gravita en cuadros como *Identity one*, *Doors* y *Center View*, y encuentra su realización más acabada en *Groups* y en *Encuentro*, en los que los recursos estilísticos y formales se emplean de modo que se genera una cierta atmósfera de "irrealidad", donde se condensan pequeñas ficciones de las que se desconoce el principio y de las no importa conocer el final, porque lo que interesa es el momento mismo de su posibilidad o imposibilidad.

El trabajo de Ofill Echevarría es también un cuidadoso estudio sobre las posibilidades que la pintura tiene con relación a la imagen y los elementos que el propio medio ofrece; indagación que no es gratuita si se toma en cuenta la vertiente de su producción que denomina *Pictures-In-Motion* (pintura en movimiento), donde, en palabras del artista, "busca crear un documento artístico tan realista como una fotografía animada". En obras como *The Lobby* o *A View*, el empleo del blanco en contraste con los bloques de color sólidos y la pincelada difuminada aparece como un elemento que imprime dinámica. Hay una ruptura relativa con la representación figurativa, ya que si bien no se llega a la abstracción absoluta, el artista indaga sobre la observación, la percepción y la idea misma de representación de lo mirado. Esto es patente en *The path*, donde la fragmentación de los planos y la descomposición del color responden a la búsqueda por diseccionar la velocidad con la que el ojo

registra el desplazamiento.

Con una técnica depurada y una factura cuidadosa, la obra que ahora presenta Ofill Echevarría afirma la solidez de su propuesta. Cada uno de estos momentos, de estos atisbos de tiempo, nos sitúa frente ante la propia perplejidad que a veces nos atrapa en la espera de un semáforo o al ver, a la distancia, un autobús cruzar el puente.



Carátula del catálogo, *Momentum*, 2013

Reseña de Exhibición 'Momentum' Madeline Izquierdo

ArtNexus | Número 89.

«El artista cubano Ofill Echevarría presentó en México (Abril 2013) su exposición titulada Momentum»

Para hablar de Ofill, se hace necesario conceptualizar su poética, a partir de un corte temporal de su obra, colocando como centro una iconografía que ha estado marcada por una intención conceptual, ya que su discurso siempre reflexiona sobre los fenómenos masivos y en sentido general sobre la sociedad.

Actualmente Ofill vive en Nueva York, por ello, resulta prudente acotar en su obra los signos de la sociedad transmoderna, que impacta por su arquitectura urbana, la cual obliga a sus habitantes a transitar en grupos anónimos, se trata de espacios expulsivos, no amigables definidos por el antropólogo francés Marc Augé como no-lugares, que marcan un perfil de no identidad.

Puede que su mirada como emigrado -al igual que la de otros artistas que trabajan temas cercanos como es el caso del cubano Alexandre Arrechea- provoque el interés en temas no frecuentes para los lugareños, que participan en este abrumador crecimiento de los espacios de paso, en los que la gente no intercambia sonrisas, ni palabras. Un no-lugar es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto, un supermercado. No importa el sitio, es un espacio de soledad, de indiferencia, lugar de tránsito para la consecución de metas y el modo de cohabitar mediante una presencia anónima.

Ofill se concentra en su meta, brindar y fabular testimonios. En muy pocos casos en su obra, se puede vislumbrar el lugar. Este se difumina en su pintura, favoreciendo el protagonismo del sujeto, el cual se enfunda en

una tiranía simbólica de vestuarios y accesorios que lo presentan como monótono y programado.

Representa grupos anónimos, o personalidades a las que roba un instante de sus vidas, edificios multifamiliares cohabitados por personas que con un sentido fantasmagórico, nos hacen resumir sus vidas bajo el término de identidades parecidas.

En la obra pictórica de Ofill, predominan gamas de negros, grises, blancos, que impactan con su presencia las alusiones temáticas presentes en cada obra. Se trata de imágenes pictóricas que desdibujan la anécdota, y títulos -casi siempre denotativos- que configuran una narrativa del ahora. En los títulos se advierten estrategias semánticas que junto a la imagen brindan alusiones metafóricas y marcan el momento presente: no remiten a un antes ni a un después.

Ofill construye con fuerza una dialéctica del acontecimiento visual. Se trata de comprender el texto plástico (obra) como sujeto y al título como predicación, mediante un proceso que una vez completado se invierte para generar sentido.

Debemos entonces valorar en la obra de Ofill el discurso de los textos, como parte del acontecimiento creativo: Identity none 2012, Doors 2002, Progression 2012, Centerview 2012, entre otros. Son títulos que se hallan en convergencia, para interpretar lo representado a través de un tema, la locación anónima del espacio ciudad.

Desde el punto de vista plástico la obra se nutre de la tradición de la fotografía y el cine documental, también de la pintura, la cual se aprecia en diferentes acentos, escorzos renacentistas, dramatismo teatralizador expresionista, visiones fantasmagóricas surrealistas, liberaciones plásticas que lo acercan a la abstracción, y restricciones cromáticas con marcada tensión cercana al suprematismo de Malevich.

Destaca en la presente exposición el libro-catálogo publicado por la Galería Alfredo Ginocchio, sede de la muestra presentada por Ofill

Echevarría. Demuestran relevancia los estudios de Crítica de Arte realizados por los especialistas Carol Damian, Emilio García Montiel y Alejandro Robles, que acompañando a un significativo respaldo de fotografías de la obra de Ofill, permiten una comprensión más enriquecida de su trabajo.

Debe señalarse que esta estrategia de reunir la exposición y el libro-catálogo es una manera de valorizar al artista, ya que toda narrativa sobre la obra de arte articula su pertenencia al universo de las artes plásticas, cubana e internacional.

Los diferentes acentos dados por los especialistas contribuyen a brindar un balance estético- artístico e histórico-cultural, del cual pueden derivarse nuevas reflexiones, que convocan a estudiosos y al público en general para circunvalar la obra de arte con nuevos discursos que dan garantía de la madurez alcanzada por Ofill en calidad de artista plástico, y las derivaciones culturales de su obra, como valor socialmente constituido.

El Arte de Ofill Echevarria Thomas Morin.

Introducción a la muestra Urban Extensions | The University of Rhode Island. URI Feinstein Providence Campus | RI. USA.

«El Arte de Ofill Echevarria»

De vez en cuando el mundo del arte nos presenta ejemplos sorprendentes de frescura visual, combinados con una profunda comprensión sobre la manera en que nuestras experiencias más relevantes, así como nuestra psique, se relacionan con el mundo que nos rodea.

El trabajo del artista cubano Ofill Echevarria, de veinte y tantos años, constituye fundamentalmente un ejemplo de preocupación por el mundo subyacente de las imágenes reflexivas o existenciales, conscientes o subconscientes, que determinan la forma en que todos y cada uno de nosotros entendemos la cotidianidad.

Así, mientras que las imágenes reflexivas de su arte fluctúan entre las problemáticas que cada uno de nosotros enfrentamos individualmente, y las sensaciones que resultan de éstas vivencias, Ofill procede a intensificar su visión de calidad indeterminada sobre la naturaleza humana, especialmente dentro de la construcción del entorno urbano, como experiencias en esencia refractarias.

A medida que la velocidad de la luz cambia con respecto al entorno por el que pasa, también, en el trabajo de Echevarría, la condición humana es tal, que los roles de refracción visual y emocional en relación a las imágenes que experimentamos a diario, duplican las superficies visuales y emocionales de reflexión.

De esta manera, la realidad en el trabajo de Echevarría se encuentra en un estado constante de transformación y redefinición. En Echevarría, el alma

humana está inquieta y el ojo engaña. Lo más significativo en el arte de Ofill Echevarria es la idea de que ningún tipo de dogma, político ó social, puede contrarrestar la inevitabilidad de transformación y de refracción.



'Cradle of Life', Oleo sobre tela, 2007

Ofill o el Despertar de la Virtualidad Gustavo Valdés.

Publicado por primera vez como introducción a la serie digital, 'Cradle Of Life', anunciada por el artista en cubaencuentro.com (29/08/2007), y develada en ofillarts.com (2008).

«Ofill o el Despertar de la Virtualidad»

Entre caminar sobre una cuerda floja y escapar de un laberinto, Ofill Echevarria prefiere ambos, deconstruir la realidad y arrojarse al vacío.

De una instantánea surge una pintura. Una fotografía de esta pintura se convierte en línea de base para las impresiones digitales que aquí se presentan: ejercicio maravilloso de lo que el mundo digital le ofrece al pintor. De ahí estas abstracciones de realidad distorsionada, primero por el reflejo de un espejo, luego por el lente de una cámara y finalmente por el capricho de la imaginación del artista.

Lo que sorprende al espectador no es ni el gesto irreverente de la imagen abstraída, ni el rigor en la fragmentación propuesta por el pintor, sino la espontaneidad y la gracia que resultan a pesar del control durante la deconstrucción de la figura, la exploración del color y el enfoque en la composición dentro del marco pictórico.

Partiendo de la premisa de la pintura original en la que el mundo, animado, se refleja en un objeto inanimado, la convexidad de un espejo, estas abstracciones van desde distorsiones reconocibles, hasta aquellas en las que la imagen se divide en píxeles que se separan y se vuelven a juntar como un rompecabezas de géneros. La imagen ahora está en manos del pintor, convertido en técnico de imagen digital.

El artista obliga a la imagen a rendirse, imponiendo su propia voluntad, violando las pieles de ésta para penetrarla, para llegar a su núcleo, a su

esencia molecular, con la precisión y la arrogancia divina de un cirujano moderno. A veces el proceso es más aventurero y audaz. A veces lo que está en juego es el juego de las sombras. Muy a menudo, el objeto de sumisión del pintor es la luz misma.

Para Ofill Echevarria, una sombra no es ajena a la luz, sino que es un componente protagonista de la misma. Habiendo dominado en sus pinturas la relación luz-sombra, esto se verá resaltado en su proceso digital. La luz, como piedra angular de la imagen. La luz, como el gradiente de la oscuridad y el brillo, produciendo a veces atmósferas sutiles y otras, geometría espectral imposible.

Borges, el gran argentino, nos recuerda en sus escritos los tiempos en que el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no eran, como ahora, incomunicativos. Eran por demás muy distintos. Sus seres, formas y colores no se correspondían. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz y armonía. Todas las entradas y salidas eran a través de los espejos.

Después de una invasión fallida al mundo de los humanos, los seres de los espejos quedaron atrapados, condenados a permanecer dentro y servir como meros reflejos de los primeros. Se dice que el momento de liberarlos, llegará. Cuando llegue este momento, Ofill Echevarria será quien les libere.

._ 2007

La Teología del Arte Emilio Ichikawa.

Encuentro de la Cultura Cubana | Número 50 ilustrado con obras de Ofill.

«Sobre el destierro de toda presencia, se van ubicando notas, luces y aceleraciones. Nace así, gracias al oficio y al destino, la obra de Ofill...»

Cuando la hipótesis cosmogónica del big bang alcanzó legitimidad matemática y rango de teoría demostrada, en el Vaticano hubo cierta alarma. Entonces, los científicos propusieron un pacto: "Dios es la causa de esa gran explosión". Como diría Aristóteles: explota sin ser explotado. O, si desean, Dios es el mismo big bang. El reventón en sí. La Iglesia accedió. A fin de cuentas, era un buen empate: un actualizado deísmo positivista. Y una óptima división del trabajo: Dios hace lo suyo y nosotros lo nuestro.

Encarar la obra de Ofill Echevarría me ha puesto en una situación parecida. Él, como creador, está "de la parte de allá". Es el big bang de su propio arte, porque cuando uno se adentra en su biografía encuentra que ya todo estaba allá, en un principio densamente poblado, esperando el motivo para la expansión. "Allá", como imaginarán, es La Habana, pero es también la juventud y su amable definición como "promesa". Digo "situación parecida" porque parte de ese estado es también cierta conciencia del movimiento adventicio. En este caso, la teología del arte de Ofill debe ser como una simple "Suma": la codificación de un ensanchamiento cuyos topos extremos pudieran ser la Playita 16 (sin la preposición "de", que es apócrifa) y las tres ciudades-estaciones de un exilio itinerante. Es decir, más bien, una "errancia" o "nomadismo urbano", según varios textos sobre su obra.

Sus críticos destacan dos hechos: haber estudiado en la Academia San Alejandro y haber pertenecido al grupo Arte Calle (1988), a través del cual

reconstruye su participación en la "plástica de los 80", movimiento emparentado con la institución surrealista en el planteamiento de un objetivo trascendente a lo artístico, pero divorciado de ella en cuanto a la ausencia de un proyecto ético definido. Hasta donde he podido conocer, Arte Calle tenía coherencia estética, pero no claridad gremial, lo que puede corroborarse comparando las suertes de cada uno de sus integrantes.

De ahí que hoy, uno de los legados más insólitos en la reconstrucción de ese proceso sea la proliferación de objeciones morales de un protagonista a otro. El movimiento plástico de los 80 en Cuba ha terminado por ser autorrevisorista, y se está fijando más como un circuito anecdótico que como un legado pictórico. Ofill, sin afectación, y realmente distinguido entre otros de sus colegas, valora altamente la significación de esa "época de oro" (toda generación la tiene) que fue el cruce entre el cierre de los 80 y la apertura de los 90, pero él mismo agrega algo interesante: fue un límite que se vivió con particular interés en varios centros metropolitanos del mundo.

Se trató, para usar una terminología conocida, de la frontera ontológica entre lo histórico y lo post histórico. Jamás se decretaron más "muertes" que en ese límite: el ocaso de la moral, del heroísmo, del socialismo. No importa que la historia terminara o no, lo importante (en especial para un artista) fue "la sensación" de ese fin. Y por si fuera poco, la certificación o negación, a nivel teórico, de esa certeza emocional. El fin de los '80 fue emocionalmente diferente al fin de esta primera década del siglo XXI. Entonces parecía que todo era nuevo. Hoy parece que todo será un reciclaje de lo ya conocido, incluso el concepto mismo de lo nuevo.

De su instante puntual, ese desde el que explotará una carrera plena, Ofill se ha relacionado con la música. En sentido general, con ese tipo de expresión que toma al cuerpo como instrumento fundamental. Voz, gestualidad, músculo... Todo ello le ha hecho aceptarse como "compositor", creador de "partituras": una suerte de artesanía, de fábrica, que va ubicando fragmentos hasta conseguir un todo, notas hasta dar con

una melodía, talleres hasta sistematizar una "industria". El viaje para Ofill son las estaciones, sus calles, sus paseantes, las sombras... Mirar la pisada en el camino y la nube que le cierne. Porque la obra de Ofill también se mira hacia arriba: al tendido eléctrico, a la azotea de los árboles, al borde del muro o la cerca, a Dios.

El pintor ha insistido en que estas estaciones son ciudades, urbes, cáscaras enormes donde se dan formas de convivir, y el individuo, lejos de disolverse, se reafirma. Las figuras diseminadas en sus visiones urbanas tienen personalidad distinguible, por encima de sus corrimientos y grisuras. Es falso que Ofill difumine sujetos negándoles identidad. Su demografía urbana, centrifugada con el diestro uso de varios grises, también puede individualizarse. Ciertamente que el artista no retrata rostros con frecuencia, pero capta el postrer aliento de identidad que tiene el hombre-número. Entrega uno de los últimos instantes en que el residente se muestra como persona: esa irrepetible alquimia entre alma y cuerpo que justifica la diferencia.

Aquí no predominan los famosos vacíos que, con ligereza, algunos críticos se apresuran a llamar "metafísicos". En las confluencias urbanas de Ofill, en sus países, los personajes existen en colectivo o se dirigen, apresurados, a la colectividad dadora de sentido. Los individuos se reafirman por sus sombras, el ancho de sus caras, la estatura y la velocidad. Hibernan o son instantes de un disparo. Están protegidos del trato en el oficio de la mega-convivencia urbana. Sus códigos, igual que sus colores, son más abstractos que las estaciones de su viaje: La Habana, México, Miami y Nueva York.

Quien llega de visita a Nueva York (allí todo el mundo está de paso, para no hablar de loci más definitivos como la juventud y la vida misma) se enfrenta a un grupo de pretextos arquitectónicos que envían un falaz mensaje de provisionalidad. Carros de hot dogs con ruedas que, sin embargo, están clavados en la misma esquina desde la eternidad, trenes que salen y llegan al mismo sitio, personajes que se lanzan escaleras abajo sólo para fumar un cigarrillo en la puerta del mismo rascacielos donde

nacieron y donde seguro morirán, túneles de nylon y tela que protegen a los peatones de accidentes en construcciones que no se terminarán nunca... Estos habitáculos "efímeros" confiesan su eternidad verdadera en las obras de Ofill.

Sus ciudades pudieran definirse como una aglomeración de detalles; átomos ruinosos, átomos de luz, átomos de velocidad... todo formando moléculas y cuerpos habitables. Pero la urbanidad del artista no indica convivencia sino fuga hacia adentro, "existencia centrípeta", menos extroversión que secreto: velos, maletas, capas bajo las que se esconden manos y pies. Las piezas elegidas en el sistema arquitectónico son rampas de fugacidad: muros, líneas férreas, calles y aceras. ¿Hay pretensión metafísica en la cosmovisión de Ofill Echevarría? Desconozco si lo pretende, pero lo logra. En un sentido: hay siempre un reducto de color o no-color, de quietud y movimiento que sustenta todo lo demás. Existe como un dualismo fundamentador, "duro", de donde todo sale y adonde todo va.

Como dice el propio Ofill, él "compone", gesto que aplica al diseño, y también a la música. Se intenta el vacío, se enrarece el lienzo, el muro o la misma ciudad... y se instila genio dentro de todo ello. Entonces, sobre el destierro de toda presencia, se van ubicando notas, luces y aceleraciones. Nace así, gracias al oficio y al destino, la obra de Ofill: una onda expansiva que hizo en La Habana su primera explosión. Gracias a Dios, la máquina y la mano del artista.

En Arte Calle Fuimos Verdaderos Rebeldes (Entrevista)
Enrique del Risco.

[Cubaencuentro \[cubaencuentro.com\]](http://cubaencuentro.com) | 29/08/2007.

«En Arte Calle Fuimos Verdaderos Rebeldes»

Quien conoce por separado al artista plástico Ofill Echevarría y su currículum vitae puede tener la incómoda sospecha de que la relación entre ambos sólo puede ser justificada por un error. Se hace difícil armonizar el aire casi adolescente del artista con un abultado currículum que arranca a mediados de la ya distante década de los ochenta y acumula casi una docena de exposiciones personales repartidas en cuatro países (Cuba, México, Estados Unidos y Perú).

Parte del misterio lo despeja el dato de su muy temprana participación en el grupo Arte Calle, protagonista del movimiento plástico de los ochenta que sacudió el mundo cultural cubano en la segunda mitad de esa década, en días que parecía —eran tiempos propensos a la ilusión— que la calle sería definitivamente tomada por los artistas.

Otra de las claves es que Ofill no se ha acomodado a vivir de las rentas de su gloria precoz y, luego de aquella vorágine que se disipó con el cambio de década —y de aires—, ha desarrollado una sólida carrera personal. Una carrera marcada en parte por la indagación obsesiva de los diferentes avatares de un mundo señalado por el ascenso tecnológico y la convivencia urbana.

Al mismo tiempo, la obra de Ofill nos relata la ansiosa evolución en los estilos y técnicas utilizados por éste para mostrarnos sus hallazgos. Contrasta en Ofill su ávida apropiación de nuevas tecnologías para crear sus obras con el uso minucioso y artesanal que les da. Esta paradoja aparente sugiere una de las claves del atractivo de su obra y,

posiblemente, de su sentido: la del intento de conciliar —allí donde la esperanza no niega la inteligencia— naturaleza humana y vorágine postmoderna. Esas prisas retratadas en sus cuadros o la gracia natural con que nos muestra lo que habitualmente vemos como fríos edificios de apartamentos sirven para recordarnos lo elaborado y artificial de nuestra (humana) naturaleza y, en su sorprendente armonía, para aprender una vez más a convivir con esa incomodidad esencial. Cada instante ensanchado hasta el infinito que Ofill va recogiendo pieza a pieza, nos pregunta si merece ser vivido. La respuesta, da igual cual sea, no parece ser irrelevante.

Hagamos un poco de historia. Cuando todavía usted era un adolescente como miembro del grupo Arte Calle, se convirtió en uno de los protagonistas de uno de los movimientos plásticos más intensos y renovadores que se han dado en la plástica cubana, el de los ochenta. ¿Qué significó para estar inmerso a una edad tan temprana en la vorágine de ese movimiento?

Creo que cualquiera que haya participado activamente en lo que pasaba en La Habana a mediados y finales de los ochenta, en cualquier esfera, se llevó consigo una experiencia que le sirvió para siempre.

Pienso que por aquellos años Arte Calle tuvo un significado desde un punto de vista social, y otro desde un punto de vista intelectual, o para la élite del arte. A las personas en la calle, que no sabían qué estaba sucediendo en las galerías o en la UNEAC, los carteles (graffitis), y la pintura agresiva en las paredes, que aparecían en lugares céntricos de La Habana, les llamaría la atención en diferentes maneras. Supongo que resultaba bastante desconcertante para la gente común, que muchas veces terminaría pensando que aquello era una cosa de locos o un capricho de adolescentes.

Para los artistas e intelectuales esencialmente jóvenes, que ya venían trabajando en diferentes áreas, como un enorme movimiento lleno de matices, donde todo era bueno e importante, Arte Calle (un grupo de muchachos que estudiaban en la elemental de arte) significaba el futuro

mismo, donde todas las puertas por fin se abrirían y donde todas las mentes estarían preparadas para aceptar cualquier cosa nueva.

¿Por qué?, porque encontrándonos aun estudiando, no nos interesaba el dinero o el beneficio comercial de nuestro producto; pero además porque nuestras propuestas, ya fueran en *performances* o en graffitis, resultaban tan frescas y puras como pueden ser las de cualquier adolescente en cualquier parte del mundo. En ese sentido fuimos verdaderos "rebeldes", y esa rebeldía pueril y sin ambiciones fue el gran aporte de Arte Calle.

¿Cuál piensa que fue su aporte específico a ese movimiento?

Creo que fue en el 86: Aldito y yo pintamos unas cosas, una mañana en la Playita de 16, y firmamos cada quien por su lado "Grupo Arte Calle". Seguramente el nombre exacto lo inventó él, que era el de las grandes ideas por aquel entonces. Después los hippies y la gente que asistía con frecuencia al lugar (que era en su mayoría joven y con preocupaciones) empezaron a impulsarnos y a comentar sobre un grupo que pintaba y escribía cosas en las paredes.

Aquello me llamaba mucho la atención, así que desde un principio ayudé a que "el Grupo" como tal cobrara importancia de diferentes maneras. Yo era el que tenía —por ejemplo— un sentido más amplio del show, porque había estudiado actuación y un poco de música. Me interesaba la televisión y el cine, le daba importancia a estas cosas. Arte Calle fue —a diferencia de otros artistas o grupos de la plástica de los ochenta— un grupo que la gente relacionaba con la fama, con los grupos de rock, por ejemplo.

Después, más adelante, cuando Arte Calle llegaba a su fin, gané cierta notoriedad haciendo *performances* musicales; diciendo, más que cantando, textos que interesaban a cierta élite y haciendo grabaciones que luego repartía de manera underground. Ahí también comencé a pintar y a hacer exposiciones. También salía en la televisión cantando una suerte de rap, algo también bastante nuevo para el entorno cultural habanero. En este sentido creo que, sin pensarlo, mi aporte fue el de

mantenerme creando cosas nuevas e interesantes a pesar de los duros primeros años noventa.

Exposiciones como la reciente 'Killing Time', en Exit Gallery de Manhattan, obligan a hacer un recuento y re-evaluación de aquellos años, cuando parecía que la plástica iba a cambiar muchas cosas en Cuba, dentro y fuera del campo cultural ¿Qué saldo, en su opinión dejaron aquellos años tanto para la plástica como para el resto de la sociedad?

Creo que el movimiento plástico de los ochenta fue tan amplio y tan vasto, que marcó una pauta para lo que vino después. No podemos decir lo mismo de los movimientos que lo precedieron, porque la plástica de los ochenta en La Habana adoptó métodos modernos y de moda provenientes de afuera, pero también inventó nuevos métodos.

De más está decir que produjo artistas importantes, que ahora trabajan tanto en Cuba como en distintas partes del mundo, y, finalmente, promovió el surgimiento de otros muchos artistas que cobraron importancia en los noventa. La saga de este movimiento fue de tal magnitud que ahora existen artistas trabajando, incluso dentro de Cuba, como si fueran artistas del primer mundo, lo cual me parece por demás ilógico; pero bueno, aquí trato de responder a tus preguntas.

¿Cree que se justifica la nostalgia con que se suele mirar a aquellos años?

El pasado siempre obliga a la nostalgia. Además, los ochenta fueron fabulosos, en general, en muchas partes del mundo occidental.

¿Todavía siente que se le asocia con ese momento de la plástica cubana?

No estoy muy consciente de si se me asocia o no con los ochenta, pero siento que he evolucionado, y ahora formo parte de lo que está pasando ahora mismo; eso es lo que me importa. No me molesta que se me asocie todavía con Arte Calle, porque todo lo que he hecho y hago, es pensando que vale todo mi esfuerzo.

Apartémonos un poco de la historia colectiva y vayamos a la personal. Si

se observan las piezas que integraron sus primeras exposiciones, encontramos unos intereses y un estilo muy personales, alejados de aquellas manifestaciones o tendencias que primaban en la obra de Arte Calle como el 'bad painting' y el 'performance'. ¿Fue difícil esa transición?

La transición más difícil que tuve fue la de convertirme solamente en un pintor, pues tengo que recordarte que mientras fui miembro de Arte Calle yo estudiaba pintura y, durante mis dos primeras exhibiciones en la Habana, todavía hacía música y Performance. A mi llegada a México formé una banda de rock y a la vez pintaba. O sea, que por un buen tiempo creí que podía hacer yo solo las cosas que hacía con Arte Calle.

Pero, de pronto, en un proceso que podría calificar como completamente natural, comencé a hacer eso que hacemos los pintores y que yo hacía mucho de pequeño: encerrarme en mi propio mundo y reflexionar sobre él. Además, ya no leía o escribía como antes y comencé a tener ideas que serían más bien gráficas, ideas que me invitaban a investigar sobre pintura, comencé a ir a los museos. Tendría unos 26 años. En este momento descubrí que podía "pintar" y fíjate que lo pongo entre comillas, porque para mí fue una cosa querer pintar y hacerlo, y otra muy distinta querer pintar algo en específico y poder lograrlo, un descubrimiento maravilloso.

Así que volviendo a tu pregunta, diría que la transición difícil fue, en un momento dado, la de aceptar que en adelante lo más importante serían mis cuadros, más que mí mismo. O que en adelante, en verdad, pasaría la mayor parte del tiempo in vitro.

A lo largo de su obra se observan fuertes cambios de estilo, tanto a la hora de pintar como en la concepción y el tratamiento de la imagen. Sin embargo se puede observar una persistencia de ciertas preocupaciones: la vida moderna en espacios urbanos; la sociedad industrial y los conflictos y tensiones que le son consustanciales; la consistencia débil y elusiva de las relaciones que este mundo genera y cómo esto se traduce en imágenes. ¿Cuál es el origen de estas preocupaciones? ¿Cómo empezó a tomar

conciencia de ellas?

No estoy muy seguro del origen de mis preocupaciones, pero sé que desde que tuve conciencia creativa, me interesó lo nuevo, lo moderno, incluso lo futurista. Después, estando en México, el futuro —que siempre es algo que intuimos a consecuencia de nuestras investigaciones— de pronto me empezó a alcanzar y comencé a ver las cosas de un modo más real, a aceptar mi realidad y representarla, pero siempre conciente de mis preocupaciones esenciales.

En sus experimentos o simples juegos con esas imágenes urbanas modernas, ¿qué busca?

Lo que busco es proponer un estilo, una estética y un concepto que invite al espectador a reflexionar sobre la vida moderna. También busco un acercamiento al espectador, y, por último, me preocupa que mi búsqueda sea si no coherente, por lo menos sugerente para el arte y para la vida.

La Habana, Ciudad México, Miami, Nueva York: cuatro lugares en los que usted ha residido por temporadas, más o menos largas a lo largo de su vida, cuatro modelos distintos de urbe. ¿Cómo cree que su estancia en cada una de estas cuatro ciudades ha influido en las diferentes etapas de su obra?

Soy una persona bastante cauta, y a menudo mis investigaciones (en varios campos) son las verdaderas responsables del resultado de mi obra. Por otra parte, no soy muy diferente de muchos artistas visuales, ya que todo lo que veo influye en lo que después propongo, visualmente hablando.

Creo que esta última etapa de mi carrera, la de Ofill como un pintor y además realista, esta relacionada básicamente con Nueva York, puesto que fue aquí, durante mi primera visita a Estados Unidos en el año 2000, que concreté mi proyecto. Después regresé otra vez a Ciudad de México, donde anteriormente había creado un pequeño grupo de obras con el tema de la vida en la ciudad, y comencé a hacer el tipo de obra con la que

ahora se me identifica. Esa etapa duró año y medio, porque inmediatamente después me fui a pintar a Miami, donde también pasé una temporada. Creo que mantenerme en movimiento ha sido clave para mí, en la realización de mis pinturas en esta última etapa.

¿Cuánto de preconcepción, intuición y asimilación de experiencias hay en su obra?

Las urbes —según mi punto de vista— suelen ser bastante parecidas, a pesar de su historia o de su idiosincrasia, por eso trato de concebir temas universales, o de representar situaciones que a todos nos atañen. Mi proceso de trabajo podría entenderse más o menos así: asimilo experiencias. Después, mayormente por intuición, selecciono cuáles pudieran ser interesantes para representar, y posteriormente concibo proyectos que decido realizar a corto o a largo plazo.

En una obra tan obsesionada con la modernidad ¿hay espacio para la nostalgia?

En mi obra hay espacio para muchas cosas. Creo que está llena de nostalgia y de preocupaciones existenciales y, además, todo el tiempo invita a reflexionar. En inglés la palabra reflection significa tanto reflexión como reflejo. Lo que propongo en última instancia es abrir nuestras mentes a lo nuevo. Lo cual sería simplemente tener la mente abierta.

Cuando se ven sus cuadros en las distintas etapas creativas, se ve un contraste entre una preparatoria en la que hace amplio uso de la tecnología y una de elaboración que se va haciendo cada vez más artesanal. ¿Está consciente de este contraste? ¿Qué sentido cree que tiene para su propia obra?

Me considero un artista típico, y es bien sabido que los procesos creativos suelen ser de constantes idas y venidas, caídas y levantadas. He utilizado la tecnología en el pasado, siempre que me ha interesado, y ahora la estoy volviendo a utilizar. Por otra parte, cada vez que lo he sentido necesario, he sido un simple artesano en varios momentos de mi carrera.

Siempre pienso que debo hacer lo que me exijan las circunstancias: así es como entiendo la vida.

¿Qué me puede decir de sus experiencias recientes con la fotografía?
¿Cómo la encaja dentro de su obra plástica?

Mis experiencias con la fotografía siempre fueron importantes, pero en esta última etapa es que podrían resultar más evidentes. En este momento, por ejemplo, fue un descubrimiento impresionante entender por qué el espectador aceptaba sin problemas la sensación de movimiento que proponen mis pinturas.

Utilizando la fotografía digital como modelo de realismo para mis pinturas, me percaté que el efecto de movimiento, o el efecto de desenfoque que proponen, es la interpretación más cercana de una imagen real en movimiento. De hecho, no es así como el ojo humano percibe el movimiento: el ojo entiende y acepta el efecto de movimiento que propone la fotografía. Anteriormente captado por fotógrafos profesionales, el estado de una imagen en movimiento que hoy plantea la fotografía digital resulta más que sugerente, casi realista.

En mis pinturas este efecto lo he resuelto a mi manera, a sabiendas que gran parte del concepto visual de la nueva obra ya fue introducido por la nueva tecnología. Por eso sé que mi trabajo, hoy más que nunca, se encuentra vinculado a la tecnología y a la percepción del público.

Háblenos de sus proyectos actuales, ¿qué planes tiene? ¿cómo y dónde imagina la próxima etapa de tu carrera?

Ahora mismo me encuentro en una etapa de búsqueda. Trabajo en temas nuevos para mi pintura y, además, estoy empezando a imprimir un grupo de fotos: una serie que he llamado *Cradle of Life* (El origen de la vida). La serie comenzó como pintura y se extendió a la fotografía. Seguramente será mi primer proyecto completamente neoyorquino, pero no te puedo decir nada al respecto: espero que sea una sorpresa para mí también.

La Ciudad en Acción y Reacción Carol Damian

ArtNexus | Número 55.

Publicado también en: «El Mundo de los vivos/The Real World». Libro de 124 páginas, tapa dura, atado a mano. Un-Gyve Press, Boston, EU.

«La Ciudad en Acción y Reacción»

Superficies reflectivas, distorsionadas, crean múltiples capas de refracción y distorsión de la perspectiva en las pinturas de Ofill Echevarría. Sus obras parecen producir el efecto de óptica de cámara que manipula la veracidad fotográfica de figuras en movimiento, reflejos arquitectónicos y fragmentos de vida urbana. En realidad, el efecto es totalmente inventado por el artista con pintura, y se logra debido a los medios tan tradicionales que inspiran cada paso del proceso. Empieza haciendo una meticulosa red con el fin de organizar la superficie de la composición, y luego dibuja su imagen sobre ella. A esto le sigue una minuciosa pintura al óleo que es un subterfugio bien elaborado de lo que parece ser una mancha. Diestro compositor, aunque encubierto, Ofill, de manera sutil, tal vez imperceptiblemente, reorganiza el mundo de la ciudad hasta que logra un nuevo orden de realidad perceptiva, revelando sólo aquello que contribuye a su estética personal: su interpretación artística de la vida urbana.

Ofill Echevarría estudió pintura en La Habana en la década de 1980; era miembro de Artecalle, un grupo de muralistas y artistas del graffiti considerado revolucionario por el gobierno cubano, a pesar de su agenda no política de cultura pop. Se graduó en la prestigiosa Academia San Alejo en 1991 y luego partió hacia México en busca de una beca para estudiar arte. Se quedó por casi diez años y luego se trasladó a Miami. La vida citadina siempre ha tenido influencia en la obra de Ofill Echevarría,

quien continúa observando la realidad urbana que conoció en La Habana y la ciudad de México e incorporando a la pintura sus impresiones de Miami. Hombre callado e introspectivo, está dedicado a explorar el sentido de vacío, anonimato y alienación que impregna mucha de la vida en la ciudad. Lo hace captando la ciudad en movimiento, sus habitantes demasiado impacientes y apresurados para hacer una pausa tan siquiera momentánea, y cuando lo hacen, es para colapsar en un estado de agotamiento total.

La capacidad de Ofill Echevarría para moldear su obra contextual e intelectualmente está construida sobre unas firmes bases académicas, conocimiento de la historia del arte y dedicación absoluta al arte de pintar. Su obra es sólida y enfocada, desde el punto de vista conceptual, y con cada nueva incursión en su exploración de la ansiedad urbana desarrolla métodos innovadores para transmitir sus ideas en pintura. Echevarría ha considerado una serie de temas que se relacionan, o que él ha relacionado, con la ciudad, que se han vuelto fundamentales para el desarrollo de sus obras más recientes y que sirven para dilucidar su base contextual. En 2000, como artista visitante en la Universidad de Rhode Island, presentó una exposición basada en la imagen de la Mona Lisa insertada en una serie de pequeñas pinturas de la ciudad de México. Buscando un ícono eterno de belleza que sirviera como estética unificadora, Ofill escogió su rostro familiar para representar la armonía que sería de importancia universal en el frenético modo de vida actual. Pero, a pesar de haberse movido más allá de tales recursos metafóricos, la ciudad sigue siendo lo más importante en su obra.

El frenético ritmo de la ciudad es expresado en las imágenes más reconocibles de Ofill Echevarría predominantemente en cafés y grises monocromáticos, de un hombre de negocios, o un fragmento de él, en un traje cuidadosamente elaborado y llevando un maletín. El color es el café o gris del hombre de negocios, el mismo de la arquitectura, el pavimento, y una ciudad cuya superconstrucción la ha privado de la luz solar. El hombre corre por las calles, y las amplias zancadas de su movimiento nos recuerdan el ataque del Futurismo al pasado a través de la complejidad de

las líneas y los patrones de repetición que simbolizaban el presente. A menudo aparece fragmentado y nunca se le puede identificar; se le capta en salas de junta, bares, en el metro, en las calles y pasillos, y su maletín es su posesión más preciada. Es el hombre sin rostro entre la multitud, perdido en busca del trabajo diario.

Ofill Echevarría también está en busca de algo. Para captar a su empresario y todo lo que éste representa, él inventa y reinventa imaginiería pasada y presente. Una de sus obras más recientes representa a un ejecutivo exhausto, tirado en una cama, con el maletín todavía en la mano. Su cuerpo está escorzado de manera espectacular, sin duda en homenaje a *Dead Christ, 1466*, de Andrea Mantegna. En otras palabras, el ejecutivo es captado en la sombra o en el reflejo del calor de un pavimento o de las ventanas de un edificio. A menudo está fragmentado, sigue sin rostro, mientras brilla en un movimiento continuo, solo o en grupo: la multitud solitaria. De vez en cuando, Ofill Echevarría se centra únicamente en el maletín, como si éste fuera el ícono de la modernidad. Todo está en constante movimiento, presentado con una rítmica cadencia definida por la pincelada y la paleta monocromática, a menudo tan distorsionada que la imagen raya en lo puramente abstracto.

Imaginemos una ventana de vidrio con una superficie de sentido único o reflejada, y la cacofonía de la ciudad reflejada en un movimiento oscilante para crear su propia extraña respuesta. Hombres, mujeres, autos, luces y el ajetreo y bullicio diarios son alargados, atenuados, difuminados y dilatados hasta que sólo queda la más efímera de las impresiones. Cuanto más tensión, más atenuada y distorsionada se hace la imagen, y el espectador siente la angustia del momento. Para cuando hemos asimilado lo que estamos viendo, todo ha cambiado ¿luz y sombra, tráfico, clima, gente, metros; y sólo queda un manchón. Esta imaginiería nos recuerda el video y la película, con sus dispositivos de avance rápido y congelamiento de imagen que por largo tiempo han influido en su obra y han contribuido a la complejidad óptica que produce la confusión visual y lleva a un reordenamiento abstracto de la realidad. Este reordenamiento también nos lleva de regreso a la organización original de su lienzo: la red que

inspira el esmerado arreglo de sus temas, y la frecuente inclusión de diseños (las rayas de un cubrelecho o sistemas de construcción, por ejemplo). Como es lógico, Ofill Echevarría está explorando otras formas de transmitir esta nueva realidad mediante la abstracción, y en algunas de sus obras más recientes es casi imposible distinguir el tema, debido a que el acto de pintar se apodera de los efectos de la superficie.

Recientemente comenzó a renovar un interés que tuvo en sus comienzos por las formas arquitectónicas como base de su obra. Las ventanas aparecen no sólo como dispositivos reflectivos sino también como elementos del diseño de edificios para crear un ordenamiento geométrico complicado por la imaginería que se halla dentro. En Miami, una ciudad con una luz brillante, a veces enceguecedora, Ofill Echevarría ha comenzado a incorporar color para aumentar la complejidad de los reflejos y el movimiento de la ciudad y, sin duda, esto dará como resultado nuevas direcciones. Ofill Echevarría trabaja no desde un ángulo de visión sino desde varios de la misma escena, combinándolos en diversas formas hasta que su propio panorama compuesto tiene los elementos correctos de refracción y distorsión. Divide el campo pictórico (una escena callejera, un edificio, el reflejo de una ventana, un bar, una alcoba, etc.) con la red, aplica perspectivas amplias y recursos de perspectiva, cambia la imagen para oscurecer lo que es reconocible, y conduce al ojo dentro de la escena por medio de la pintura.

Ofill ha congelado una moderna mezcolanza urbana en fragmentos de movimiento. Da la impresión de lo momentáneo revelado por un método pictórico que ha sido afectado por recursos tecnológicos: como video, película y fotografía, para convertirse en su propia estética particular y la imagen de un ambiente falsificado. Ofill Echevarría ha organizado la artificialidad de la nueva tecnología para que actúe en servicio de una realidad sintética y como recurso para liberar a la representación del enfoque convencional. Por último, es sólo a través de la pintura que Echevarría puede introducir el sentido de soledad, anonimato y alienación en el congestionado ambiente de la ciudad.

Introducción, Prefacio Alejandro Robles.

Introducción a las versiones anteriores de ofillarts.com (2005-2017).

Publicado a manera de prefacio en: «El Mundo de los vivos/The Real World». Libro de 124 páginas, tapa dura, atado a mano. Un-Gyve Press, Boston, EU.

Nuestra existencia sería diferente o tendría sentido si no viviésemos persiguiendo el porvenir, inmersos en esa pesadilla frenética de lo inacabado. Un teólogo medieval al mirar el mundo afirma que las imágenes furtivas, aquellas que le era dado contemplar sólo un instante fugaz coincidían o se acercaban a lo divino. Para De Quincey, en cambio, el vértigo era una de las muchas formas encarnadas por la muerte.

En la obra de Ofill Echevarria, la ciudad y sus protagonistas, se debaten entre esas dos alternativas radicales, entre el éxtasis casi divino de la conquista del éxito y la alienación devastadora del vértigo. De ahí la doble naturaleza de sus obras, refinadas y turbadoras a la vez, de ahí su peculiar intensidad, hecha de figuras afantasmadas, cargadas de la suave violencia y la belleza de lo destructivo.

Ofill no ignora que los instantes de éxtasis están fuera del devenir. Los protagonistas de su obra están fuera del tiempo o la única forma del tiempo que conocen es el porvenir. Arrinconados en el porvenir, el vértigo es su única liberación. Seres arrastrados a los confines de su propia existencia sin que logren alcanzar jamás el umbral que los separa de ella.

Escapar de la Ciudad, Escapar del Futuro

Emilio Garcia Montiel.

Incluido en el catálogo de 'City Escapes' | Galería Alfredo Ginocchio.
Ciudad de México. [Publicado en ArtNexus.com.](http://ArtNexus.com)

«Escapar de la Ciudad, Escapar del Futuro»

Existe esa vieja historia del hombre que abandona la ciudad a causa del ruido y que luego regresa porque el silencio del campo le impide conciliar el sueño. Y también ese relato de O. Henry acerca de un granjero que va por primera vez a la ciudad, a ejecutar una venganza, y tan confundido y temeroso se siente que cuando encuentra a su enemigo no puede hacer otra cosa que abrazarlo. y la conocida viñeta de Baudelaire donde un poeta prefiere dejar abandonada en el fango su aureola de artista supremo antes que ser atropellado por un coche.

Tachar la ciudad como símbolo de lo vertiginoso, lo caótico y lo asfixiante no es, obviamente, un fenómeno exclusivo de la contemporaneidad, ni tampoco tiene su origen en la modernidad decimonónica; sin embargo, haberlo olvidado parece formar parte del irónico continuum de las transformaciones urbanas: desde nuestras megalópolis, aquellas primeras ciudades modernas se subliman tan idílicas como lo ha sido siempre la vida rural en contraste con el aquí y ahora de la urbe. Tal vez, la ironía más palpable sea esa cierta burla contemporánea que replica, con los megacentros comerciales, con los edificios de oficinas o con las zonas de ocio, espacios tan similares que no sólo es factible razonarlos como anódinos, sino también como una muy calculada reapropiación -en otros ámbitos y con propósitos muy distintos- de los aparentemente discontinuados códigos del movimiento moderno. Espacios y comportamientos promovidos como expresiones de futuro para un supuesto ciudadano

global, y que parecen alcanzar la categoría de ideales cuando se corresponden con los territorios donde se albergan, se venden y conviven las expectativas de un solvente futuro financiero, y donde el personaje del ejecutivo que alimenta a las grandes corporaciones viene a resultar el equivalente de moda de ese éxito profesional que, apenas medio siglo antes, aún aparecía resumido en las figuras del médico y del abogado.

Desde su obra más reciente, y especialmente desde su magistral exposición de febrero de este año en la galería Praxis -donde los escenarios y los protagonistas de esas aspiraciones de futuro son excepcionalmente visualizados como no menos dependientes de una

realidad virtual que aquellos descritos en el film Matrix- Ofill Echevarria ha madurado una muy personal recomposición de este fenómeno a partir de su lado más oscuro: el sueño del ejecutivo ideal obnubilado por el cansancio -un cansancio que, como en Soñar Is Forbidden, apenas permite el propio sueño a plenitud- y por la necesidad de renegociar su individualidad en un ritual de identidad colectivo que se desdobra como un juego de espejos. Rostros imprecisos que rayan en lo expresionista, multitudes como manchas que rayan en lo abstracto; movimientos perpetuamente acelerados que hacen ver los espacios cotidianos tan impersonales como sus ocupantes y menos en profundidad que en superficie o brillo; monotonías de negro y gris y blanco, para los cuales el color es sólo un raptó de lucidez dubitativa donde la única pregunta posible para el elegido es: Yo no Sé Quien Yo Soy And I Don't Know Why; atributos, o extensiones no menos impersonales, pero nunca prescindibles: sobretodos, trajes, portafolios, teléfonos celulares, periódicos, cada uno conformando la ilusión, o la necesidad, de un estilo.

Discernir alienación en los símbolos con que se construye este imaginario del éxito es apenas uno de los muy asentados filos con los cuales Ofill Echevarria ha comenzado a diseccionar no sólo la complejidad de los procesos urbanos contemporáneos, sino también esa acrítica complicidad con la que se asume el ser educado para aquello que supuestamente la sociedad exige y no para un consistente desarrollo cultural. City Escapes

es tanto un cuestionamiento sobre el paisaje urbano -visible u oculto- como la diaria agonía entre su aceptación y su rechazo; agonía que, como el bilingüismo de los títulos sugiere, parece diseminarse por igual en regiones y en culturas distantes, o agudizarse en territorios comunes de migración. Advertir y sintetizar estos puntos nodales hace de la obra de Ofill Echevarria " más que una minuciosa crónica urbana, un relato cultural mayor. Hay una sólida distancia reflexiva, pero también un decantamiento de su propio cansancio y de su propia angustia ante una ciudad -o unas ciudades- de la cuales lo único verdaderamente aprehensible es un presente no menos incierto que el futuro que proponen.

.__ 2002

Reseña de Exhibición 'Iconos/Reflections'

Emilio Garcia Montiel.

ArtNexus | Número 45.

Es Thomas Anderson frente a su computadora. Como el resto de los cubículos que dividen el piso, su oficina esta hecha de paneles transportables, impersonales como los trajes de los empleados. De día trabaja para el emporio Metacortex; de noche es Neo, el hacker, y en muy poco tiempo habrá de descubrir que vive en otro espacio aún más regulado, un espacio virtual, una representación abstracta de un sistema de datos, una Matrix. Pero mientras esa revelación no llegue, si es que llega, y sea cual sea el modo en que la utilice, Thomas Anderson no tiene nombre y es sólo un empleado de ese ámbito real que tan bien disecciona Ofill Echevarría en sus Iconos / Reflections, de febrero de este año.

Apenas una decena de óleos son suficientes para decantar la magnitud del tema, tanto en sus sujetos como en el paisaje urbano que los distingue. En la superficie de los grandes formatos hay una aparente redundancia: hombres de traje similares con portafolios similares, rostros y cuerpos de bordes imprecisos en un espacio público casi tan difuso como ellos.

La reiteración, la planimetría en las texturas, la sobriedad de los matices, los escenarios simplificados, el enfoque de una supuesta cámara en mano que secciona y desfigura, son los recursos para contextualizar esos íconos del mundo empresarial, ese imaginario contemporáneo del éxito, en su carácter de juego de espejos; o en lo que parecen convertirse: una corporeización de datos similares, datos organizados, tal vez, del mismo modo en que se visualizan los programas de sus computadoras, tal vez,

incluso, a la misma velocidad. Cada una de las obras magnifica los detalles de esa repetición; no sólo porque los presenta, sino, sobre todo, porque los implica en la pluralidad y en la complejidad de la dramaturgia urbana. El bilingüismo de los títulos no es más que un modo muy particular de esa duplicidad de lenguaje que Issac Joseph evaluara como piedra de toque de un pensamiento del espacio público.

Desde Todos los Días a las 9:00 hrs/Simpleman hasta Camino Sugerido/Suggested Reality, el recorrido ocupa una jornada de trabajo; la ironía de Gitanos en Ruta/Board The Ship!, Los Paseantes/Escalator's Men, El Tiempo Apremia/Time Is Golden y W & W, prolongan ese lapso fuera de las oficinas y lo aproximan a una experiencia cotidiana más amplia; luego, hay un tiempo epocal o generacional que sostiene a esos empleados como arquetipos de las aspiraciones ilusorias que Douglas Coupland reseñara para la década de 1990 en su Generation X, y que parecen no cesar.

Es inevitable remitir la intimidad, las pretensiones, o el cansancio de estos hombres, a las propias consideraciones de Coupland: de llegar a la revelación de la virtualidad de ese mundo, poco harían, aun ya fuera de él. O, quizás, desplegarían la violencia acumulada por la rutina y la monotonía a la manera de ese complemento, mucho más oscuro, de Generation X, que es el American Psycho de Bret Easton Ellis: ello es lo que también sugiere la tensión expresionista de una obra como Abstracto Stress.

Hay, igualmente, la caracterización de un fragmento de la visualidad y de las funciones urbanas; de territorios en cuya ausencia de individualidad se advierte ese no-lugar de las megalópolis promovido como diversos entornos de futuro, o eventualmente diseñado para un ciudadano global. Está en las normas de la vestimenta, en los horarios, en el apremio al ir por las aceras, en la congestión ante las puertas de los trenes.

Fuera de sus oficinas, los personajes de Ofill no se identifican como paseantes, sino como viajeros en tránsito, probablemente, de la urbe a la

metrópoli, y viceversa. Un paisaje de lo transitorio que se reitera en la selección de las estructuras construidas: escaleras, pasillos, aceras, vagones, andenes. La constancia de esa transitoriedad es el edificio de oficinas, *El Mundo de los Vivos/The Real World*: ventanas que reticulan la fachada y que exteriorizan la misma racionalidad de los paneles transportables con los que se ha dividido el interior; iluminadas al anochecer, las habitaciones aparecen como una sucesión de monitores encendidos, o de puntos fluorescentes cuidadosamente ordenados en una gran pantalla. Todo un espacio que podría aludirse fractal, y que reproduce, en escala arquitectónica, una impersonalidad semejante a la que es compulsado su componente humano.

Hay dimensiones creativas que exceden la importancia conceptual o estilística, o la importancia para un cierto contexto de origen conque son gratificadas por la apreciación estética; es lo que sucede con los íconos de Ofill Echevarría. La estricta coherencia entre la elección de los puntos nodales del fenómeno y su expresión plástica no es aquí un equivalente de la descripción inmediata habitual en el testimonio o en la crónica, sino de la síntesis y la distancia que suponen el acto reflexivo. Es, ante todo, la madurez para develar la totalidad de un ambiente y sus implicaciones a través de sus mínimos elementos definitorios. Quien haya incursionado en el análisis o en las ficciones más recientes sobre las grandes ciudades contemporáneas, sobre sus posibles distopías, o incluso, sobre los modos en que exhiben su adherencia a un carácter global, no vacilará en advertir las diversas subtramas que hacen de esta muestra un sólido cuestionamiento dentro de ese campo; mucho menos, en admitirla dentro del espacio cultural mayor que le corresponde.

___ 2002

La Identidad Fragmentada Dennys Matos.

Encuentro en la Red (El Crítico) [cubaencuentro.com] | 20 febrero 2002.

«La Identidad Fragmentada»

En la plástica de Ofill Echevarria se explora, a través de la ciudad y lo urbano, las esencias de lo postmoderno.

El grupo Arte Calle fue sin duda uno de los fenómenos artístico más originales y transgresores de la escena plástica cubana de finales de los 80. Lo fue en muchos sentidos, pero sobre todo en su actitud irreverente hacia los marcos de la institucionalidad del arte y del artista, asumidos por la política cultural oficial.

Este grupo propone un arte público, al margen de los espacios tradicionales de exposición. Un arte gremial y nómada que intenta convertir una manera de interrelacionarse y comunicar en obra, una mezcla de la beat generation con elementos de la contracultura hippie, a lo que se une una gran dosis de la corriente after punk, que es posiblemente la que, en este sentido, más va a marcar su estética. No se trata de estetizar la vida —pretensión de las primeras vanguardias del XX—, sino de irrumpir agresivamente en el arte. De ahí que sus modos de expresión por excelencia fueran el graffiti de subversivos mensajes político-culturales, el happening, los performances (algunos de ellos consistieron en correrías urbanas, atiborradas de alcohol y fármacos, en las que se intervenía crítica y escandalosamente en exposiciones, conferencias de arte o en cualquier otro tipo de acto cultural).

Ofill Echevarria es, junto con Ernesto Leal y Aldo Damián, unos de los ex miembros del grupo que sistemáticamente ha elaborado sus propias propuestas estéticas. Su telón de fondo es la ciudad y lo urbano, el

conflicto entre individuo y colectividad, las mutaciones que sufre el concepto de realidad como referente fundamental en la definición de las diferentes identidades culturales; o las tecnologías post industriales devenidas en extensiones de la esfera sensorial, que transforma la percepción actual del mundo por el hombre. Propuestas articuladas desde una poética conceptualista, en la que también habitan rasgos expresivos destilados del Pop Art, el figurativismo y la neoabstracción.

En su primera exposición personal, titulada Ofill Industrial (1992), en Galería Habana, el artista adopta este seudónimo para plasmar su visión como sujeto productor dentro de una esfera artística cada vez más marcada por el empleo de las tecnologías digitales, en especial por el de los ordenadores. Empleo que a partir de entonces va a marcar en buena medida la morfología de sus obras, que serán revestidas de una información audiovisual en la que el autor hace notar que su relación con este mundo no sólo es un resorte técnico para sus fines expresivos, sino también fuente de inspiración poética.

En sus dos últimas exposiciones personales, Passwork (1999), en Torre Ejecutiva de SECOFI México, D. F, e In Vitro (2000), en el Centro Multicultural en la Universidad de Rhode Island, el eje de su propuesta gira en torno a una manipulación cibernética de La Gioconda. Ella está dirigida a reflexionar sobre el carácter virtual que están adquiriendo, ya a escala global, los iconos y las representaciones culturales. Marco que aprovecha para investigar en la naturaleza del lenguaje plástico y su nueva superficialidad visual, como expresión de la fragmentada y esquizoide sensibilidad postmoderna.

Los actuales trabajos de Ofill se sumergen en el mundo de esa generación que un autor norteamericano llamó punto com, encartonada dentro de sus despachos y oficinas y que se alimenta con batidos de proteínas y prefiere todo-terrenos para circular por la ciudad. Son pinturas que advierten el manejo de códigos pictóricos hiperrealistas, donde no son visibles los rostros de los protagonistas, lo que hace un enigma de su identidad, que parece diluirse en la atmósfera de sus lugares de trabajo. Seres para los

que el significado del éxito (entiéndase dinero) no está ya en cuánto se gane, sino en cómo y a través de qué mecanismo se gana. Es una propuesta que registra un mundo virtualmente productivo, imagen de la nueva economía global, que impone la homogeneidad y ataca la diferencia.

2002

Introducción a 'Iconos/Reflections' Francisca Rivero Lake.

Incluido en el catálogo de 'Iconos/Reflections' | Praxis Arte Internacional.
Ciudad de México.

Es increíble la fascinación que tiene el ser humano consigo mismo. Parecería que al retratarse de tantas maneras diferentes, al explorar todos los ámbitos de su vida es que se va comprendiendo a sí mismo. Aquí los humanos se dividen básicamente en dos tipos, los retratados y los que retratan. En su mayoría los retratados no se saben retratados y pasan sus vidas elaborando actividades automáticamente para los retratadores tengan temas que abordar. Los retratadores se cuestionan por qué los retratados efectúan dichas actividades y fascinados por ellas, divagan en sus formas y actitudes tratando así de comprenderlas y darles un sentido.

Ofill es un magnífico retratador, en su obra más reciente se aprecia claramente un enamoramiento de la vida urbana, de sus costumbres, vicios y virtudes. El businessman como fenómeno actual y la ciudad como un personaje vivo y cambiante por la sinergia de sus habitantes. En esta serie reciente es posible encontrar acotaciones a hitos de la historia. Del

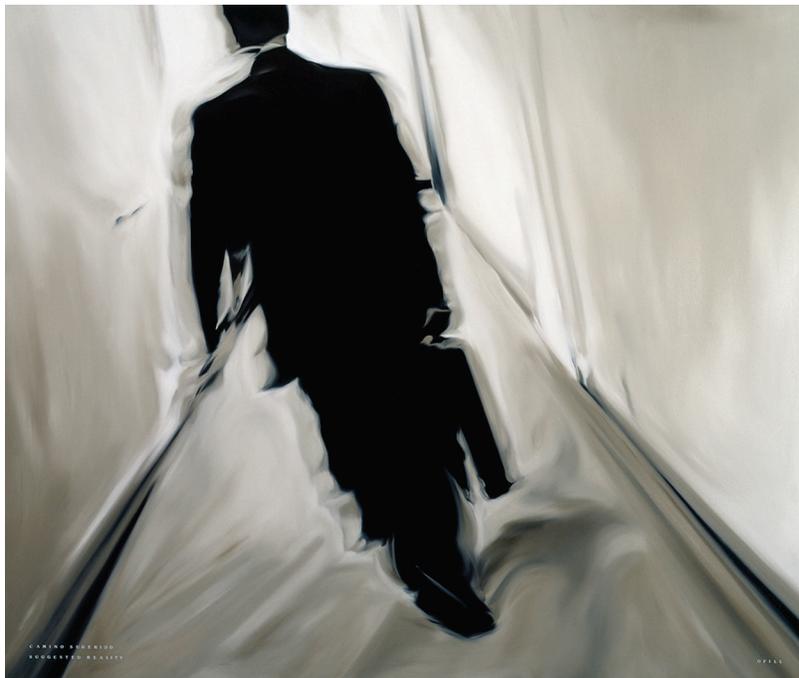
arte del siglo XX: de Duchamp a Marinetti a Gursky, como una revisión personal de expresiones del siglo pasado.

El artista de origen Cubano radicado en la Ciudad de México desde hace una década reproduce, valiéndose como primer paso de la fotografía, a seres anónimos que se apresuran para cumplir sus horas de trabajo, que se visten con uniformes burócratas, cuyos tiempos no corresponden a necesidades naturales sino de la industria, los turnos laborales, las apresuradas comidas chatarra, la computadora como herramienta básica y ordenador de su microcosmos. Algunos, verdaderos american psycho, se distinguen por sus uniformes de trabajo, que destacan por su lujo para ganar admiración entre sus compañeros y acceder a un estatus social dudoso, como una máscara tras la cual se esconden emociones y necesidades vitales irreprimibles, que tarde o temprano aparecen como un fantasma que se apodera del predecible hombre de negocios rompiendo su rutina. Otros que no gozan de dicha excentricidad encontrarán de otras maneras la forma de complementarse como individuos.

Las pinturas de Ofill mantienen una paleta monocromática evidenciando que no se trata de simples escenas reales sino que conllevan un proceso de transformación y reflexión inmanente. Los retratados permanecen como personajes anónimos. No vemos ningún rasgo que los identifique, no se trata de sujetos específicos, sino de una especie trabajadora que obedece las mismas leyes y costumbres. Lo que interesa al artista en este caso con sus espacios habituales, como edificios de oficinas, transporte público y estaciones de trabajo. Cada pintura lleva una frase ya sea en inglés y/o en español, cuya idea complementa la lectura de la imagen. Estas frases concisas representan una reflexión adicional del artista y funcionan como apoyo conceptual de la misma.

Todos los días a las 9:00 am empieza la jornada frente a una computadora revisando cifras, fechas, reportes, de ahí alguna junta, receso para un almuerzo atragantado y de regreso a lo mismo. El escritorio se va llenando de papeles y de materiales diversos durante el día pero, llegada la hora de

salida, regresa al mismo estado en el que se encontraba en la mañana, limpio, pulcro, ordenado. La estación de trabajo sufre unas horas de paz e inactividad, mientras el hombre de negocios se apresura a tomar las calles para llegar a otro destino a cumplir alguna obligación social o personal, terminará durmiendo sólo o acompañado para regresar a las 9:00 am a encontrar su escritorio tal y como lo encuentra todas las mañanas. El se siente aliviado al encontrar una estructura en su vida. La rutina continua así interminablemente, hasta que un día algo se rompe y será entonces cuando tenga que volver a empezar, ajustándose a los cambios que sean necesarios para adaptarse a las nuevas condiciones. Entonces, estas pinturas servirán para que futuras generaciones, tengan una idea de cómo era en este momento de la historia la vida de dichos seres trabajadores.



'Camino Sugerido / Suggested Reality', Oleo sobre tela, 2002

Vida Urbana y Mona Lisa Inspiran a Artista Cubano

Meaghan Wims.

The University of Rhode Island Daily Student Newspaper | Volume 39 |
Multicultural Center. Kingston, RI.

La 'Mona Lisa' de Leonardo da Vinci es una de las pinturas más famosas del mundo. Para el artista cubano Ofill Echevarria, la Mona Lisa es un símbolo de belleza universal. Echevarria usa el sello de la Mona Lisa en cada pintura de su colección "In Vitro", en exhibición en el Centro Multicultural hasta el 1 de diciembre.

Hombre delgado, de aspecto juvenil y lentes inalámbricos, Echevarria, de 28 años, sonríe ampliamente y parece iluminarse cuando habla de su trabajo. "Utilizo el ícono de la Mona Lisa como un símbolo del arte universal" dijo Echevarría, anoche, en la inauguración de la exhibición. "Lo uso como símbolo de belleza en un contexto cotidiano".

Las brillantes pinturas al óleo de Echevarria expresan el ritmo acelerado de la vida en la ciudad de México, su hogar durante los últimos ocho años. Todas las pinturas tienen en el centro un pequeño sello de la mujer famosa. "Utiliza el motivo de la Mona Lisa como parte de una investigación de tipo atemporal de valor estético y armónico", dijo Thomas Morin, profesor asociado de idiomas y estudios latinoamericanos, quien organizó la exposición de Echevarria.

La fascinación de Echevarria por el movimiento en los paisajes urbanos es evidente en cada pintura, ya sea en los remolinos azules de un hombre que golpea una bolsa de aire en 'Show Car', o en los vibrantes amarillos y ocre de los hombres en una escalera mecánica en 'Ascension'. "La ciudad siempre me ha fascinado, aunque tengo un cierto tipo de reacción contra la vida de la ciudad, hacia las cosas que causan estrés o en cuanto al movimiento", dijo Echevarría. "Reacciono contra todo eso, pero aún así lo

disfruto". "Usa diferentes tipos de técnicas para producir su arte, creo que tiene mucho talento", dijo Morin. "Sus observaciones son sobre la vida de la ciudad; siempre ha vivido en la ciudad, así que muestra el flujo de la vida en un entorno urbano".

Nacido en Cuba, Echevarría se mudó a México a los 20 años con una beca de arte de un museo de arte moderno mexicano. Dijo que sentía restricciones del gobierno comunista en Cuba. "El gobierno siempre impone, pero puedes expresarte por medio del arte siempre que no estés contra el sistema", dijo Echevarría. "En general se trata de un gobierno muy fuerte que ejerce mucha presión sobre la gente, especialmente sobre intelectuales y artistas". A pesar de esto, dice que se sintió libre para dedicarse al arte. "Siempre he sido capaz de expresarme libremente", dijo Echevarría.

Echevarría fue parte de Arte Calle, un grupo cubano de artistas que hacían mural y graffiti, considerado revolucionario dentro de la ideología cerrada del país, explicó Morin. "A veces eran castigados, puestos en duda por la autoridades", dijo Morin. "Eso, sin embargo, no puso freno a sus deseos de comunicar o a sus actitudes en cuanto a la vida en general"; "no se consideran productos de la revolución [cubana] de 1959"; "no tenían ningún tipo de afecto por los aspectos retóricos de los sistemas políticos"; "no tenían una plataforma política, eran más como una expresión del Pop Art y la música rock", agregó Morin. El trabajo actual de Echevarría, poco que ver con el graffiti, relata, en cambio, la melancolía y el movimiento de los entornos urbanos, como en 'Board Of Directors', que representa en tonos oscuros, una mesa de hombres severos desde un ángulo imponente.

La Mona Lisa siempre está presente, especialmente en la serie 'Amorphous', donde su cara aparece distorsionada en una especie de efecto espejo, como una cascada en remolinos de amarillos y sepias. "Estas pinturas invitan a observar y reflexionar profundamente"; "también es un pintor que ofrece escenas para contemplar mediante el uso de formas y los colores que usa", dijo Morin, "Utiliza muchos tonos de

amarillos y azules, lo cual crea un estado de contemplación. Te paras delante y lo sientes".

"En su trabajo se percibe una persistente búsqueda de armonía" agregó Morin. Melvin Wade, director del Centro Multicultural, dijo que se trata del quinto artista que Morin ha traído al campus.

"En este caso, un miembro de la facultad se puso de acuerdo con los estudiantes de LASA [Asociación de Estudiantes Latinoamericanos] para conseguir esta exposición", dijo Wade. "Agradezco a la facultad y a los estudiantes por la realización de estas exhibiciones.

Esta fue la primera vez de Echevarría en los Estados Unidos. Dijo que puede quedarse tres meses, pero bromeó: "¡Tal vez me marche la próxima semana si no me gusta". Dijo Morin que la primera idea de Echevarría cuando llegó al país fue querer pintar escenas de Nueva Inglaterra. Echevarria dijo que puede sentirse inspirado por ciudades como Providence y Nueva York.

Introducción a 'El Autor Intelectual...' Osvaldo Sánchez.

El Autor Intelectual de la Gioconda | Galería Nina Menocal. Ciudad de México. [Publicado en parte en ArtNexus.com.](#)

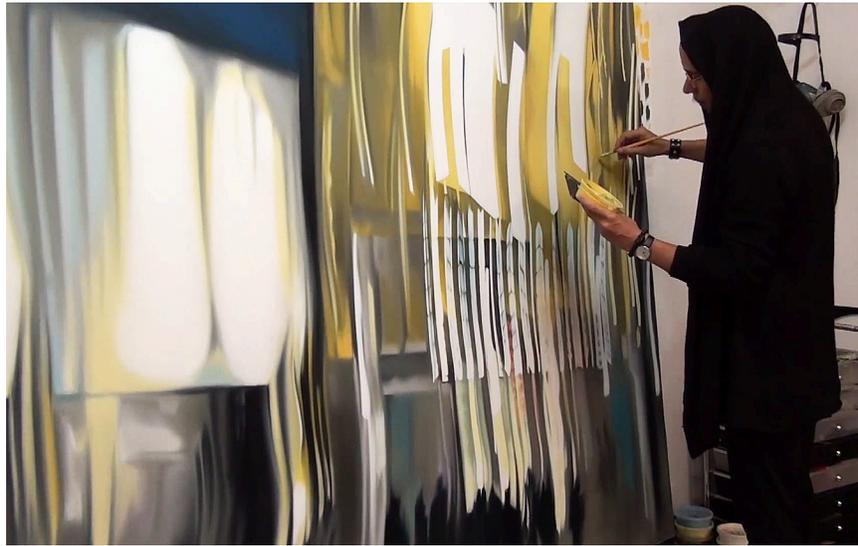
Ofill (La Habana, 1972) debutó como miembro del grupo de acción y performance Arte Calle, por el año de 1988. Siendo todavía estudiante de San Alejandro -aún academia de caballete-, marcó una pauta de radicalismo poco común en el entorno esteticista -plagado de paradigmas modernos- de la plástica cubana de esos años. Su obra personal, iniciativa, ya consistía en acciones-shows donde la gestualidad, la máscara andrógina, el tecno-rock, los textos crípticos, las citas "bajas" y las connotaciones de disidencia cultural conformaban un discurso aleatorio y experimental, sin precedentes en el refinado panorama de los ochenta.

El espasmo que producía su obra no sólo provenía del arsenal emotivo de una generación X aun sin acuse de recibo en Cuba, sino de un programa de transgresión afin a los grupos de rock freaks habaneros, que por entonces tocaban en la clandestinidad. Sólo la obra y la actitud de un utópico como Arturo Cuenca (Holguín, 1955) podían servir de antecedente a aquellos excesos postmodernos.

Hace unos años Ofill comenzó una investigación basada en los registros de una nueva sensibilidad postindustrial; una visualidad creada por las extensiones ópticas del mundo virtual y por un tipo de articulación lógica y estructural, propias de las tecnologías de sistema. Su modo de encarar la tradición pictórica, incluso moderna, consistía en considerarle como un arsenal icónico mas, sin ascendente sobre otros acervos visuales como las efigies históricas, el comic, el diseño urbano o la digitalización de citas cultas.

El Autor Intelectual de la Gioconda, ironiza sobre los protagonismos teologizantes de la historia moderna, instalándose en la dinámica de

reciclaje y de la manipulación de códigos reconocibles. Jose Martí como autor de la historia reciente (cubana), y la Mona Lisa como sello del genio moderno, remiten a los debates sobre la construcción dirigida de una identidad globalizante desde el lenguaje reductivo de la pantalla digital.



Ofill trabajando en, '*Alta Lluvia/Paralyzed Rain*'. Traffic Bldg Studio, NYC, 2016.

SOBRE LOS AUTORES

Adriana Herrera Escritora, crítico de arte y curadora. In 2011 se asocia para crear, Aluna Art Foundation in Miami, Florida.

Alejandro Robles Escritor y poeta.

Brenda J. Caro Cocotle Escritora, curadora, profesora y museóloga.

Dr. Carol Damian Escritora, crítico de arte. Curador general de artes visuales y director del Frost Art Museum at Florida International University, Miami. She specializes in Latin American, pre-columbian and contemporary art.

Dennys Matos Crítico de arte y curador.

Emilio García Montiel Escritor y crítico de arte, poeta. Especialista en cultura urbana japonesa moderna. Doctor en historia de la arquitectura por la universidad de Tokio.

Emilio Ichikawa Escritor y ensayista.

Enrique del Risco Escritor y ensayista. Actualmente es profesor en el departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York, NYU.

Gustavo Valdés Promotor de arte y coleccionista.

Madeline Izquierdo de Campos Profesora y crítico de arte, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Oswaldo Sánchez Escritor, crítico de arte, profesor de artes visuales e historia del arte. Director de la oficina de intercambios culturales, FONCA, Ciudad de México (1998). Director del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Ciudad de México (1998-2001). Director del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, Ciudad de México (2001). Director of Museo de Arte Moderno de México hasta 2011. Miembro desde 2007 de

la junta asesora internacional de la Haus der Kulturen der Welt en Berlín.

Dr. Thomas Morin Profesor de estudios hispanos. University of Rhode Island. Kingston, RI. E.U.

OFILL ECHEVARRIA

E-mail: ofillnews@gmail.com

Website: <http://ofillarts.com/>

Facebook: <https://www.facebook.com/ofillart>

Twitter: <https://twitter.com/Ofillarts>

Flicker: <https://www.flickr.com/photos/ofillarts>

Youtube: <https://www.youtube.com/apictureinmotion>

Vimeo: <https://vimeo.com/apictureinmotion>

Instagram: <https://www.instagram.com/ofillinstant/>