

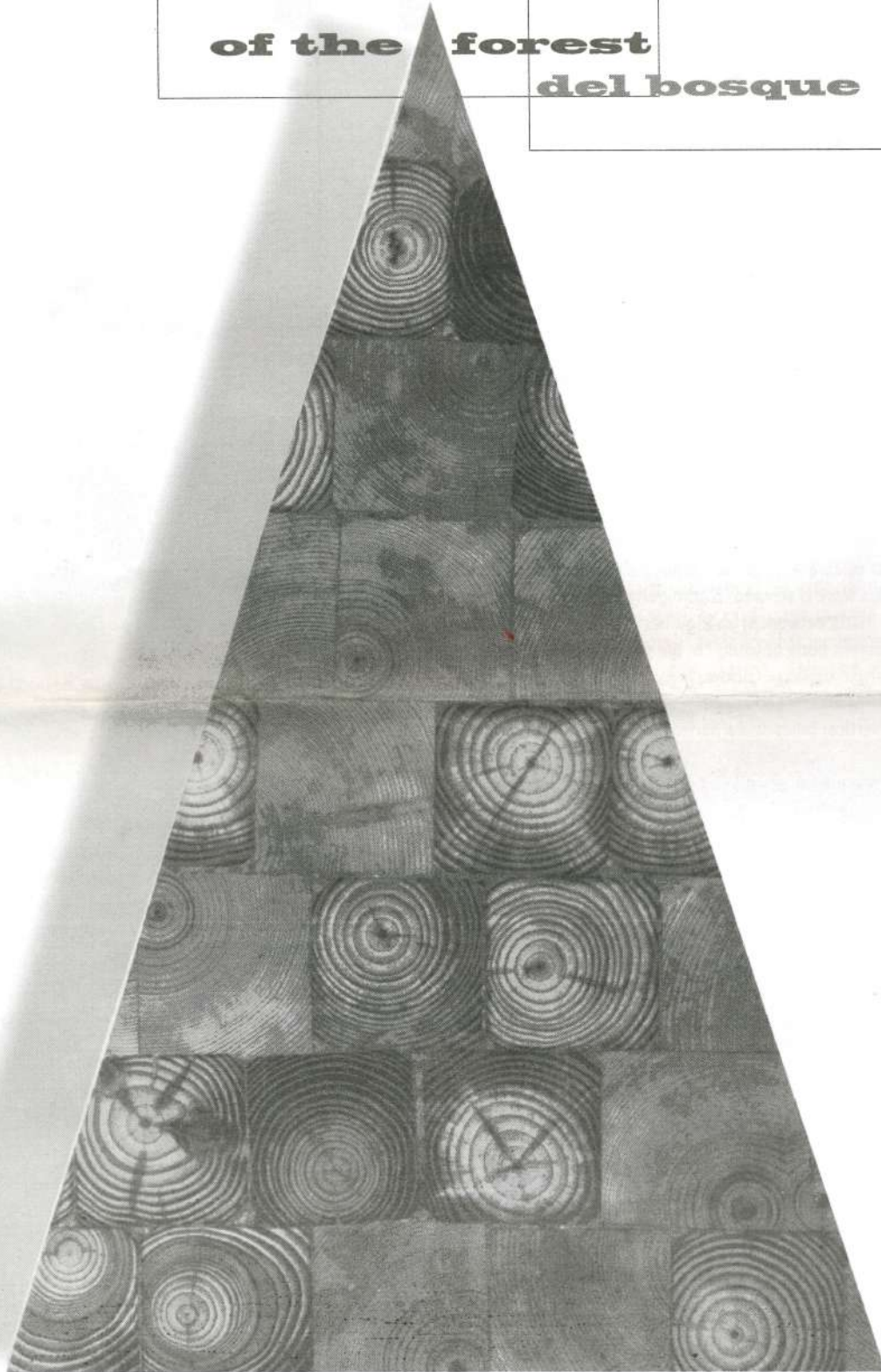
F l o r e n c i o G e l a b e r t

the sound

el sonido

of the forest

del bosque



Untitled

Wood

28 x 17 1/2 x 4 1/4"

Courtesy Collection of Mrs. Alina Pedrosa Arellano

■ USA AMBROSINO GALLERY Abril - Junio /98 ■ PANAMÁ Museo de Arte Contemporáneo / 18 Agosto - 20 de Sept. /98
■ VENEZUELA Museo Jacobo Borges / 8 Noviembre - 17 Enero /99 ■ COSTA RICA Museo de Arte y Diseño Contemporáneo / Febrero-Marzo /99

**Florencio
Gelabert:
the sound of
the forest**

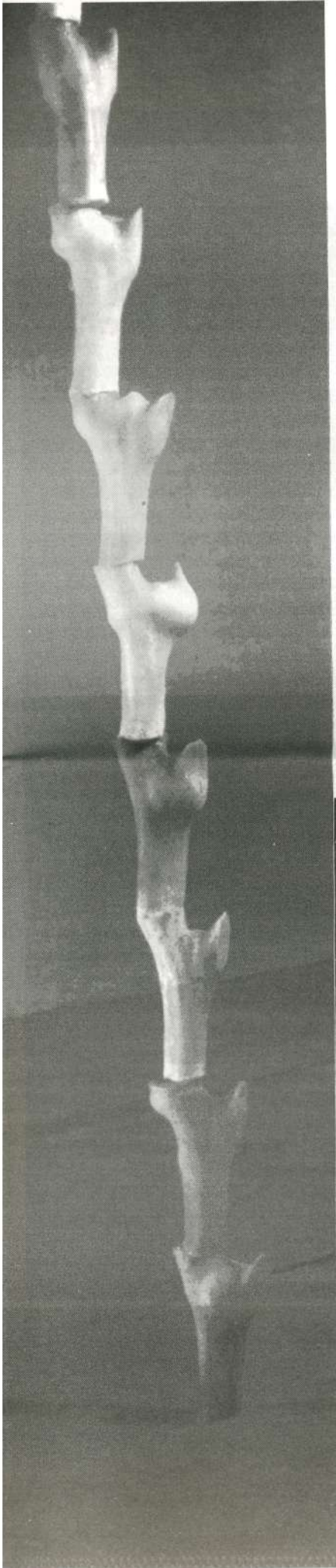
by Gean Moreno

**Florencio
Gelabert:
el sonido del
bosque**

■ Florencio Gelabert belongs to a generation of Cuban artists that matured under the Revolution but have, in the last decade, left the island disillusioned. A generation that includes such prominent painters as Jose Bedia, Consuelo Castañeda, and Tomas Esson. Among this group, Gelabert is the only one trained as a sculptor. And one who, as if raging against the industrial gloss of postmodern, works almost exclusively with wood. Despite this touch of traditionalism -- the self-imposed regiment that allows him to work only with conventional materials and engage in a process of production that celebrates as fundamental the traces of the artist's hands --, his work is steeped in ambiguity. In fact, it takes for granted that a network of ambiguities is sufficient to produce a coherent body of work. In the past, he has used semantically-charged objects -- sickles, hammers, blades, barbed wire, chains, etc. -- and shapes -- mostly, the phallic extension both as vertical pillar and a horizontal bed or canoe -- with multiple intents, and, ultimately, it seems, to provide enough ground for the viewer to work out his/her own interpretation. Utilizing these objects and shapes that border on the trite and excessively canny, the work not only shuns hermeticism but offers the on-looker a number of familiar starting points for exegesis. Many of his commentators have spoken of his work as meditations on violence, political and otherwise, but for a long time his sculptures lack the serenity and sense of loss (as opposed, say, to the installations and objects of Doris Salcedo) this sort of meditation would seem to demand. Furthermore, the violence the sculptures point to is a violence of process, of construction: Gelabert chars, hacks, splices, pierces and transverses with metal objects the wood he works with. This, however, is not to imply that he has no political concerns, but, rather, that a great deal of what is attributed to the work are the viewer's own projected desires and concerns. The discomfort a violent engagement with the material may cause in the viewer is transformed into the content of the sculptures. Meaning, in Gelabert's work, is always that which is congealed at the junction of the work's open signs and viewer's desires and discomforts. A work that invites this sort of reading remains open to multiple interpretations, each variation depending heavily on what the interpreter brings with her to the encounter.

■ Florencio Gelabert pertenece a la generación de artistas cubanos que maduraron durante la Revolución, pero que en la última década, han dejado la isla desilusionados. Se trata de una generación que incluye a pintores de la talla de José Bedia, Consuelo Castañeda y Tomás Esson. De este grupo, Gelabert es el único que estudió para ser escultor. Y se trata de un escultor que, como si estuviese furioso con el oropel del postmodernismo, trabaja casi exclusivamente en madera. No obstante este toque de tradicionalismo -- un régimen auto-impuesto que lo lleva a trabajar solamente con materiales convencionales, y que lo compromete a un proceso de producción que exalta, como elemento fundamental, la huella del artista --, su trabajo está imbuido de ambigüedad. De hecho, Gelabert da por sentado que una maraña de ambigüedades es suficiente para poder producir un grupo de obras coherente. En el pasado, él utilizó objetos semánticamente cargados -- tales como hoces, martillos, cuchillas, alambre de púas, cadenas, etc. -- y también formas -- en particular la fálica, tanto como pilar vertical o como una cama o canoa, en su forma horizontal -- con propósitos múltiples, y al parecer, a fin de cuentas, para que el mismo espectador pueda elaborar su propia interpretación. Al utilizar estos objetos que rayan en lo trivial y lo excesivamente cauto, su obra no solamente rehuye el hermetismo, sino que brinda también al espectador cierto número de puntos de partida muy familiares para su exégesis. Muchos de los que han comentado sobre la obra de Gelabert han hablado de ella como una meditación sobre la violencia, política y no; pero en realidad hace bastante que sus esculturas carecen de la serenidad y el sentido de pérdida que ese tipo de meditación parecería requerir (contrariamente a los objetos e instalaciones de Doris Salcedo, por ejemplo). Y yendo más allá, la violencia a la que aluden las esculturas, es una violencia de proceso, de construcción: Gelabert chamusca, mutila, combina, ahueca y atraviesa con metal los objetos de madera con los que trabaja. Esto, sin embargo, no significa que él no tenga inquietudes políticas, sino que gran parte de lo que se atribuye a su obra son los deseos e inquietudes del mismo espectador, que se proyectan en ella. La incomodidad que pueda causar en el espectador el relacionarse violentamente con el material, es transformada en el contenido de las mismas esculturas. Es decir, en la obra de Gelabert, es eso lo que se produce de la unión entre los símbolos claros del trabajo y los deseos e inquietudes del espectador. Una obra que invita

Natural Relation
Master Wax 1/3
264 x 7 x 5"



■ Meaning of Relationship, an installation that consists of small, astro-turf-topped table placed over an oblique, geometrical rug of sawdust, unveils the new direction Gelabert's work is taking. The violent engagement with the materials has been substituted by desire to produce clean, geometric structures that "say" less and open themselves further to multiple interpretations. The sculptures in this show take a minimal, svelte and serene line that reveals not that they've become meditative, but, rather, that they are steeped further in ambiguity. If once the violence of process opened the main corollary for interpretation, the "softness" of the new work is a garden of forking paths: the possible roads that open for exegesis multiply because none is dominant. According to the essay of Tami Katz-Freiman that accompanies the show, the work is to be understood as an anxious disquisition on the imminent ecological catastrophe we are engendering through our irresponsible practices. One has to concede that the astro-turf can be read as a harbinger of the artificiality and sterility of a world driven solely by profit, and that the sawdust doubles as metaphorical evidence that incriminates us for our onslaught on the environment. This is an interpretation that the work may allow, but it comes nowhere close to exhausting the possible readings the sculptures offer.

a este tipo de lectura, queda abierta a múltiples interpretaciones, y las variaciones en ellas dependen en gran medida del bagaje que lleva consigo aquel que realiza la interpretación.

■ Sentido de las Relaciones, una instalación que consiste de una pequeña mesa cubierta con astro-turf (un tipo de grama artificial), ubicada sobre una alfombra de aserrín, geométrica y oblicua, devela la nueva dirección que el trabajo de Gelabert está tomando. La relación violenta con el material ha sido sustituida por el deseo de producir estructuras geométricas, limpias, que "digan" menos y que se abran aún más a interpretaciones múltiples. Las esculturas en esta exposición, tienen una línea minimalista, esbelta y serena, que en vez de meditativas, las hacen aún más impregnadas de ambigüedades. Si anteriormente era la violencia del proceso la que abría el camino al corolario de interpretaciones, lo "apacible" del nuevo trabajo es como una bifurcación de vías: los caminos para la exégesis se multiplican, ya que ninguno es preponderante. De acuerdo con el ensayo de Tami Katz-Freiman que acompaña la muestra, el trabajo debe ser entendido como disquisición ansiosa sobre la inminente catástrofe ecológica a la que nos estamos exponiendo con nuestras prácticas irresponsables. Ciertamente el astro-turf puede ser leído como un presagio de la artificialidad y la esterilidad de un mundo manejado únicamente por el lucro; y el aserrín se desdobra como evidencia metafórica que nos incrimina por nuestro ataque al medio ambiente. Es esta una interpretación que la obra permite, pero que al mismo tiempo no es exhaustiva de todas las posibles lecturas que las esculturas permiten. Relación Natural, doce vaciados en cera de un mismo trozo de tronco, dispuestos horizontalmente en columna, no parece tanto un comentario sobre los peligros en el medio ambiente, sino más bien un homenaje irónico, al borde de la parodia, de la Columna Infinita de Brancusi, una versión de "estética pobre" de ese

■ Natural Relations, twelve wax casts of a single stump of wood set up vertically in a column, seems not so much a commentary on environmental peril as an ironic homage, verging on parody, to Brancusi's Endless Column, a "poor aesthetics" version of that sirensong that has been seducing sculptors for so long. Gelabert's work is fertilized by allowing this oscillation between readings, by encouraging the energetic interplay of ambiguous signs. The natural relation of the title may be that of signs that shift to invite a diversity of readings. Perhaps a politics of inclusion is as commendable as one that concerns itself with ecological disaster.

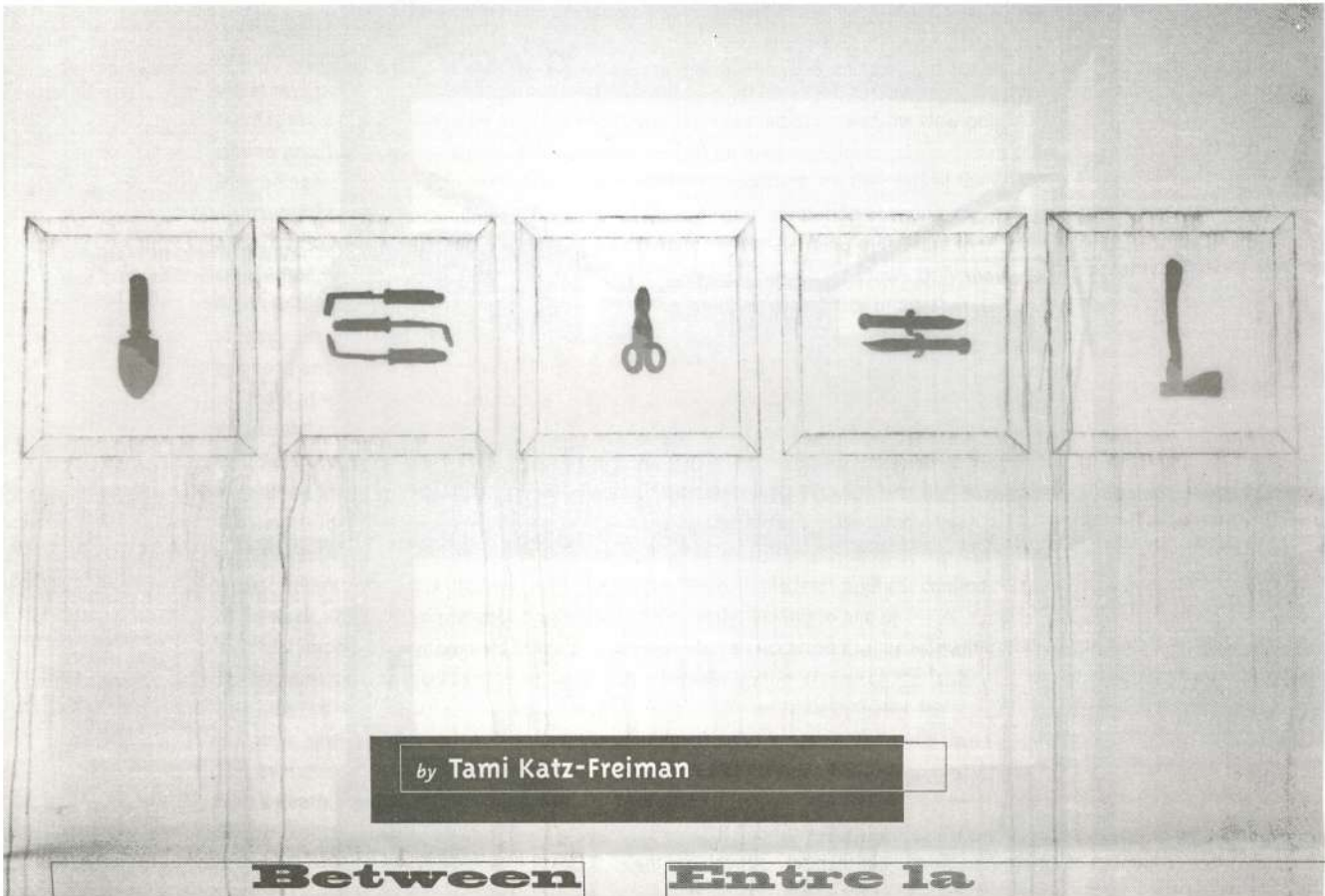
■ While Gelabert never conceals the dynamic relation his sculptures maintain with natural forms-- the ring of trees, the deterioration of metal at the mercy of the elements, the alteration wood undergoes before the welder's torch, etc.--, what is open to debate is what exactly is sought from this engagement. Latin American writers and artists, the Cuban poet Jose Lezama Lima once pointed out, should understand the American landscape as Gnosis, as a space where a universal ordering principle could be found to govern the strange and chaotic blend of heterogeneous cultures that populate the continent. In my reading, Gelabert shuns this possibility. In his work, landscape is understood as play, as a space where a number of ambiguous signs offer themselves involving the viewer in a game of deciphering the content from the form and the process, of following, like Theseus, the threads out of this labyrinth of signs that may be as minimal as Borges's disorienting straight line. The lack of faith in a universal ordering principle underlies Gelabert's aesthetics. All there is, ontologically speaking, is a vast array of disparate signs. In light of this, all we can hope for is to be as inclusive as possible by allowing disparate signs (and their cultures) to come together and crystallize new meanings. Vast differences aside, in the sense that beneath a sober political message lies a playground of references, a funhouse where objects change skin by changing meaning, Gelabert's work nears that of his much more conceptually-oriented and hybridized compatriot, the late Felix Gonzalez-Torres. Like him, Gelabert sows the seeds of ambiguity aiming to produce a work that shifts inexhaustibly between political soberness and boundless hermeneutical games that include the viewer on her own terms, making concessions when necessary, remaining mischievously ironic and serenely playful.

canto de sirenas que ha seducido a los escultores desde hace tanto tiempo. El trabajo de Gelabert se alimenta al permitir esas oscilaciones entre lecturas, al interactuar enérgico de signos ambiguos. La relación natural del título puede que sea aquella de los signos que se desplazan, para invitarnos a realizar toda una diversidad de interpretaciones. Posiblemente, una política de inclusión sea tan plausible como la del desastre ecológico.

■ Al tiempo que Gelabert no encubre la relación dinámica que sus esculturas mantienen con las formas naturales-- los anillos en los troncos de los árboles, el deterioro del metal a la merced de los elementos, las alteraciones de la madera al ser sometida al fuego del soldador, etc.--, lo que queda abierto a debate es la causa de éstas tareas. El poeta cubano José Lezama Lima apuntó que, los artistas y los escritores latinoamericanos, deberían entender al paisaje de America como Gnosis, como un espacio en el que un principio del orden universal puede ser encontrado, para gobernar la extraña y caótica mezcla de culturas heterogéneas que pueblan el continente. En mi lectura, Gelabert evita esta posibilidad. En su obra, el paisaje se entiende como juego, como un espacio en el que signos ambiguos se ofrecen a sí mismos, envolviendo al espectador en un juego en el que éste ha de descifrar al contenido, la forma y el proceso; y como Teseo, seguir el hilo para salir de este laberinto de símbolos, que puede ser tan mínimo como la desorientadora línea recta de Borges. La falta de fe en la existencia de un principio de orden universal, permea la estética de Gelabert. Todo lo que existe, hablando ontológicamente, es una selección enorme de símbolos distintos. A la luz de esto, lo único a lo que podemos aspirar es a ser lo más incluyentes que podamos, y permitir a signos diversos (y a sus culturas) juntarse y cristalizar nuevas acepciones.

■ Salvando las grandes diferencias que existen entre ellos, en el sentido de que bajo un sobrio mensaje político existe todo un campo de mensajes, una casa embrujada en la que los objetos cambian de piel cambiando de sentido, el trabajo de Gelabert se acerca a aquel de su conceptual e híbrido compatriota Felix Gonzalez Torres. Como él, Gelabert siembra la semilla de la ambigüedad, aspirando a producir una obra que se desplace, incansablemente, entre la sobriedad política y los juegos hermenéuticos sin fronteras que incluyen al espectador, bajo sus propios términos, haciendo concesiones cuando lo considere necesario, y permaneciendo traviesamente irónico y serenamente juguetón

"Poetry of the Garden"
Thermoplastic, Watercolor and Iron Rust
Dimensions variable



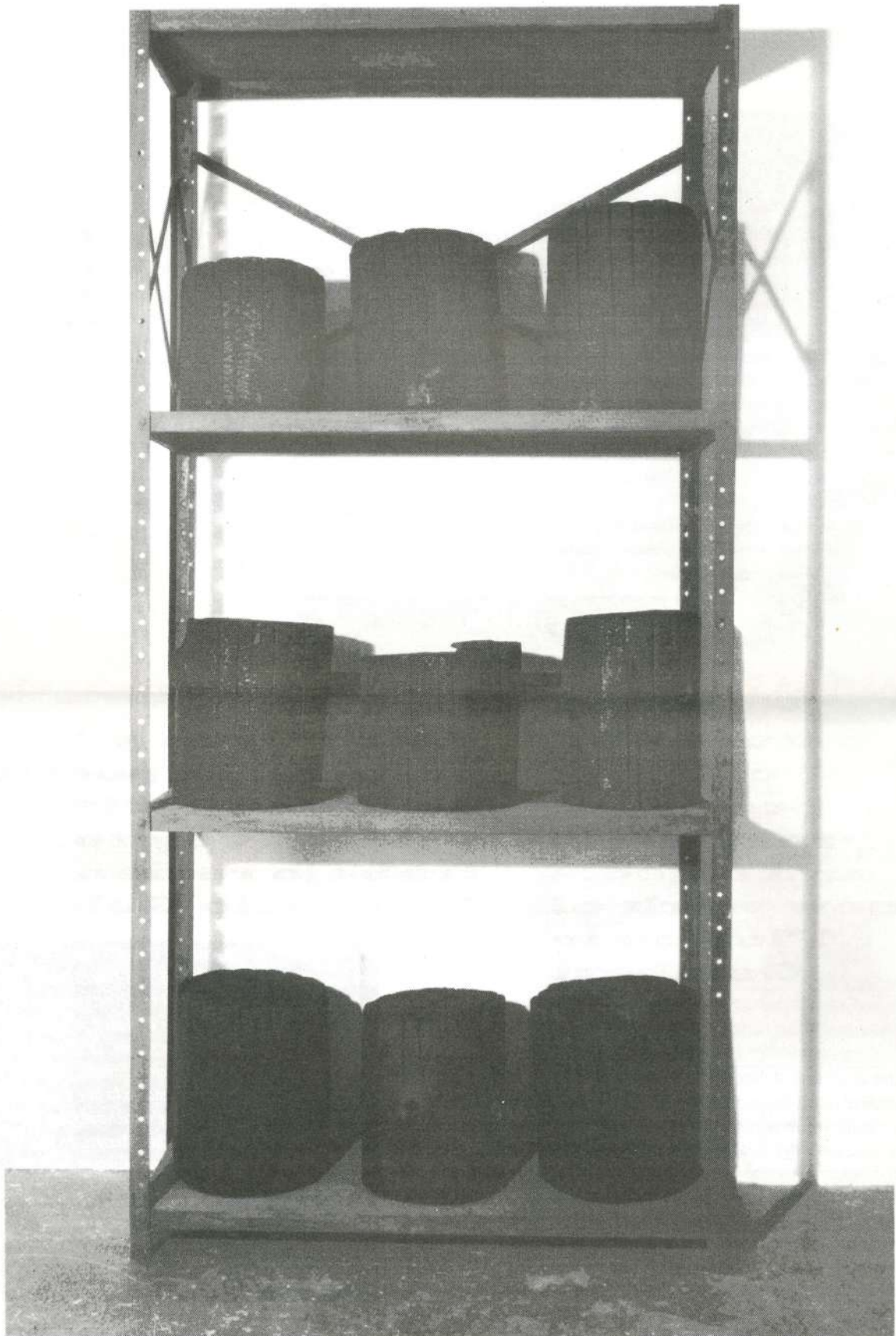
by Tami Katz-Freiman

Between nature and culture: poetics of materials and objects new work of Florencio Gelabert

Entre la naturaleza y la cultura: la poética de los materiales y de los objetos trabajo reciente de Florencio Gelabert

■ The apocalypse of the closing years of the 20th century displays a distinct reversal of roles. The forces of nature, which in previous centuries represented for man the executive arm of the deity, have become the victims of man, their new lord, who plays havoc with them, threatens to annihilate them, and thus cuts down the branch on which he sits. Disturbing data are heard more and more frequently: In 1991, the earth's population increased by 92 million people, and 17 million hectares of forests were destroyed. About 140 species of animals become extinct every day. 630 million people are starving, while huge resources are invested in raising livestock for the food industry. Absurdly, these animals consume almost two-thirds of the global grain crops, destroy pasture lands and forests, and the surplus of their droppings - which the soil can no longer absorb - is poisoning the air we breathe with nitrogen, one of the causes of acid rain.

■ El apocalipsis de los últimos años del siglo XX, revela una marcada inversión de roles. Las fuerzas de la Naturaleza, que en siglos pasados representaban para el hombre el brazo ejecutor de las deidades, se han convertido en víctimas del hombre mismo, su nuevo amo, quien hace estragos de ellas, amenazando aniquilarlas, cortando de esta manera la rama en la que él mismo se halla sentado. Todos los días se escucha alguna información más perturbadora que la anterior: En 1991 la población de la Tierra creció en 92 millones de personas, y 17 millones de hectáreas de bosques fueron destruidas. Alrededor de 140 especies animales desaparecen cada día. 630 millones de personas pasan hambre, mientras se invierten millones en la mejora de las razas de ganado para la industria alimentaria. Irónica-



"Natural Relations II"
Wood and Metal
75 x 36 1/2 x 12 1/2

■ Due to the shortage of land and water, the use of chemical fertilizers, and the lethal air pollution, food production has declined considerably. Global warming ("the greenhouse effect", "the death of the oceans", and recently, the mysterious calamities brought about by El Niño) also has a harmful effect on crops, not to mention the ultraviolet rays penetrating the ozone-torn atmosphere. In addition to the aforementioned, there is the damage caused by satellite and rocket launcher radiation and the slow poisoning resulting from the chemical leftovers in the fast food we consume.

Environmentalists maintain that only an environmental revolution, on the scale of the agricultural revolution of 10,000 years ago and the industrial revolution of 200 years ago, may save the planet from ecological catastrophe. These alarming givens are the starting point that unlies Florencio Gelabert's motivation in his current show. Only that the very title of the show, *Sound of the Forest*, already attests to a choice of another strategy: neither by revolution, nor by way of shock does Gelabert wish to express his opinions and anxieties, but rather through silent, personal and sensitive protest, as intimate as writing a poem. In the current exhibition, the poetic direction of his work is encapsulated in only seven works, which serve as a personal, subjective and refined channel to convey the sound of the forest.

■ And the forest is, of course, a wider metaphor for the grand concept of "nature".

The artist's identification with nature can be perceived through the anthropomorphic scale: 6 feet - the artist's body dimensions dictated the dimensions of most of the new works. Interestingly, it is precisely here, for the first time, in the least political context of his work, that human presence has infiltrated indirectly, linking to one of the most important components in sculptural work - scale. According to the Romantic conception of the 19th century, man was regarded as diminutive in view of the "sublime" embodied in Nature. In Gelabert's work, consciously and intentionally, the romantic gap between man and nature was eliminated. Man is nature. Nature is man. This oneness is presented to the viewer as an allegory- Nature's death is analogous to Man's death.

■ The explicit engagement with ecological topics is a direct continuation of Gelabert's ongoing preoccupation with the issue of violence. In his latest large-scale solo show at the Fort Lauderdale Museum of Art (April-August 1997) entitled *Beyond Violence*, Gelabert exhibited several key works which may illuminate the meaning of his recent works and indicate the fine, subtle changes in his work since then. The show included objects and installations, most of which revolved around a central axis founded on two motifs - work tools and weapons. The clear allegorical, emblematic nature of many of

mente, son éstos animales los que consumen casi dos tercios de la producción mundial de granos, destruyen los campos de pastura y los bosques, y el remanente de sus excrementos -que la tierra ya no logra absorber- está envenenando el aire que respiramos con nitrógeno, que de paso es uno de los causantes de la lluvia ácida.

■ *Debido a la escasez de tierra y agua, el uso de fertilizantes químicos, y la letal contaminación del aire, la producción de alimentos ha declinado considerablemente. El recalentamiento global (el "efecto invernadero", la "muerte de los océanos", y más recientemente, las misteriosas calamidades traídas por El Niño) también tiene un efecto devastador sobre las cosechas, sin mencionar los rayos ultravioleta que penetran la atmósfera pobre de ozono. Además de todo esto, tenemos que considerar el daño causado por la radiación de los satélites y los cohetes espaciales, y el lento envenenamiento resultante de los residuos químicos de la comida rápida que consumimos todos los días. Los así llamados ambientalistas consideran que solamente una revolución ambiental, como la agrícola de hace 10.000 años, y la revolución industrial de hace 200 años, puede salvar al planeta de una catástrofe ecológica.*

■ *Estos datos alarmantes son el punto de partida de la motivación de Florencio Gelabert para la presente exposición. Pero el mismo título de la muestra "El Sonido del Bosque", da testimonio de la elección de una estrategia diferente: ni revolucionando, ni por medio de shock, es que Gelabert expresa sus opiniones y ansiedades, lo hace más bien a través de una silente, personal y sensible protesta, tan íntima como escribir un poema. En esta exposición, la dirección poética de su obra se halla encapsulada en tan sólo ocho trabajos, que sirven como canal personal, subjetivo y refinado, para hacer converger los sonidos del bosque. Y el bosque es, por supuesto, una amplia metáfora del gran concepto "naturaleza". La identificación del artista con la naturaleza se pone de manifiesto en la escala antropomórfica: 6 pies -la dimensión del cuerpo del artista- dictaminó la mayoría de las dimensiones de los trabajos. Es interesante notar que es precisamente aquí, por vez primera, y en el contexto menos político de su trabajo, que la presencia humana se ha infiltrado indirectamente, conectándose a uno de los componentes más importantes del trabajo escultórico, la escala. De acuerdo con el concepto Romántico del siglo XIX, el hombre era considerado diminuto en comparación con lo "sublime" de la Naturaleza.*

the works helped the viewer draw out political meanings directly related to the oppressive regime in Cuba. A piece entitled Sacred Work, (1996), for instance, featured a gigantic wooden hammer painted red, cleaving a volcanic rock which was stuck in the middle of a small mound. Suspended above the hammer was a circle of sickles linked together, handle to blade, like an aura of holiness.

■ Despite Gelabert's explicit denial and his avoidance of a direct reading of the work in the Cuban context, one cannot refer to this work as an innocent universal symbol of an ideological clash. The cynical use of the Soviet emblem, sanctifying the value of labor (the halo), and the red power of the hammer as a symbol of oppression have triggered immediate meanings related to the regime in Cuba, to violent exploitation of power and authority, and to the corruption of utopian thought. Other objects in the exhibition - axes, knives, armors, and other bizarre tools which came across as torture devices - were presented as archaeological findings, as a civilization of tools, primitive technological instruments, samples of survival modes dating back to prehistoric times, telling the great drama of man-nature relations, a drama in which violence plays a central role.

■ Only that Gelabert's treatment of these objects always bore an illusive nature, challenging their original meanings. At times, the instrument was offered as is, as a found object, while at others it was produced by the artist from a material contradicting its function - a wooden ax, a plastic blade, or a lead tree. While the material carries the totality of symbolic meanings inherent to it, the dialectic meaning of nature and culture, the historical and the current, is reinforced by Gelabert's deliberate shift in function.

■ In the current show, this contrast between the real and the imaginary is intensified, and is manifested in many cross-breedings of nature and culture -two concepts that have come to be interchangeable in the twentieth century -in the form of hidden fusions, not easily decipherable. Moreover, a discussion of Gelabert's later works disallows even a methodical distinction between content and form, between meaning and matter. This non-separation, this hermetic cohesiveness of the two components essential for the very definition of the work of art, is at the very heart of the current show. It is the nature of the materials, as well as their expressive qualities, that lead the viewer to the interpretation. The dialectic interrelations between the object and the materials from which it is made, or between the material and objects that can be made from it - are, in this case, both the tactics as well as the poetic meaning of the work.

■ A forest of felled, bare, rootless tree trunks was cut down and transferred from its natural place, replaced by a thermoplastic substitute cast in its form and situated on the bare concrete of the gallery floor. Like silent witnesses, forty mutations of dense tree trunks, each 14 inches high, report the potential horror and distraction concealed in technology. This is an "artificial" nature, a synthetic, duplicated forest.

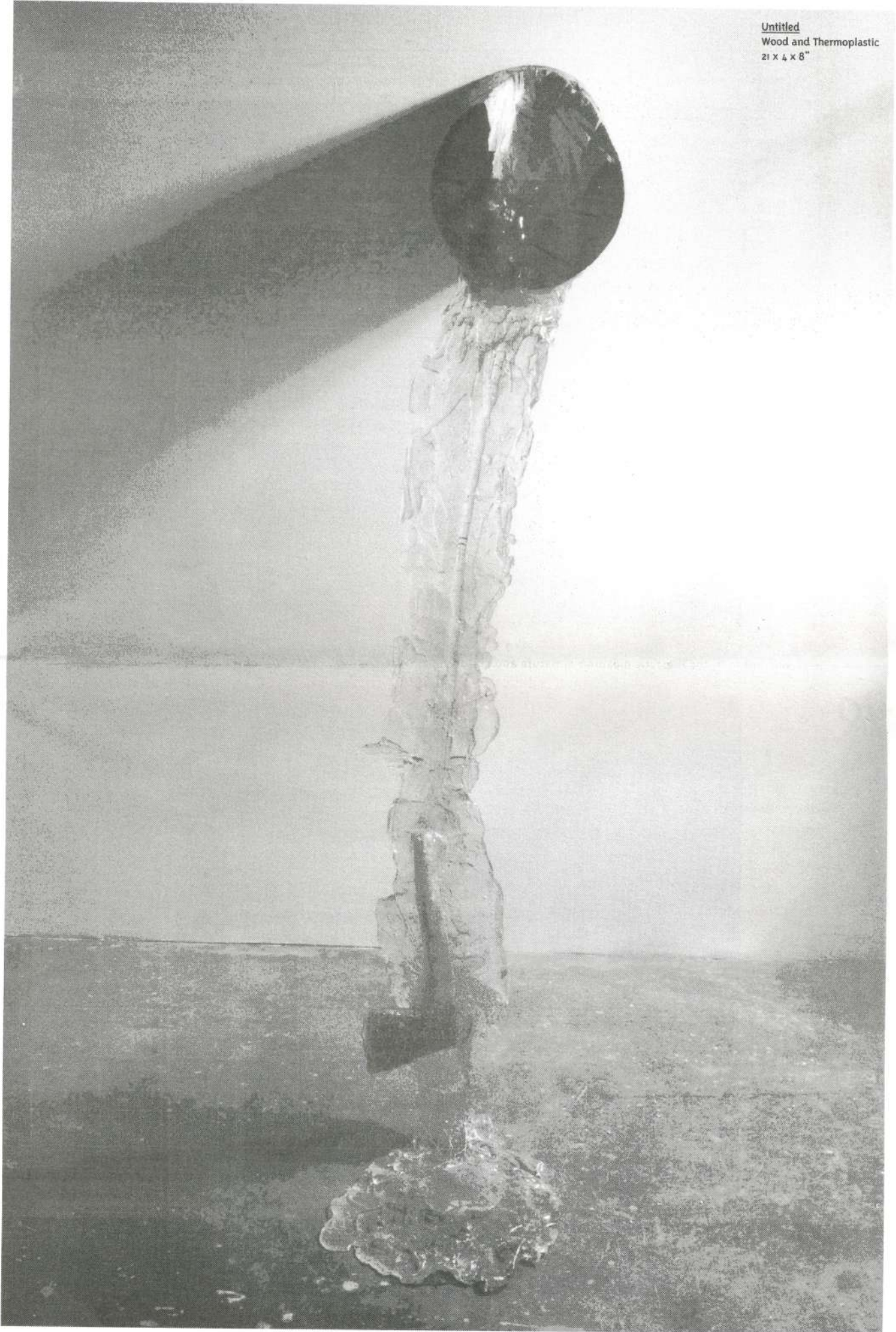
■ Thermoplastic has a natural hue, similar to skin color, a fact which elicits the frightful feeling of a collection of human, organic body parts. It seems

En el trabajo de Gelabert, consciente e intencionalmente, la separación romántica entre hombre y naturaleza desaparece. El hombre es la naturaleza. La naturaleza es el hombre. Esta unicidad se presenta al espectador como una alegoría -la muerte de la naturaleza es análoga a la muerte del hombre. Para Gelabert, el tratar tan explícitamente el tema ecológico, es una continuación directa de su preocupación por el problema de la violencia. En su última exposición de obra de gran formato en el Museo de Arte de Fort Lauderdale (Abril-Agosto de 1997), titulada "Más allá de la Violencia", Gelabert mostró varios trabajos que son clave para entender el significado de su obra más reciente, y que indican los sutiles cambios que se han operado en su obra desde entonces. La muestra incluía objetos e instalaciones, centrados en su mayoría entorno a un mismo axis compuesto por dos tópicos principales -las herramientas de trabajo y las armas. La naturaleza abiertamente alegórica y emblemática en muchas de las obras, ayudaba al espectador a sacar conclusiones políticas directamente relacionadas con el régimen opresivo de Cuba. Por ejemplo, una de las piezas titulada "Trabajo Sagrado" (1996), exhibía un gigantesco martillo de madera pintado de rojo en el acto de partir una roca volcánica que se encontraba en el medio de un montículo del mismo material. Suspendingo sobre el martillo se encontraba un círculo de hoces, cada hoja unida al mango de la siguiente, formando una especie de halo de santidad.

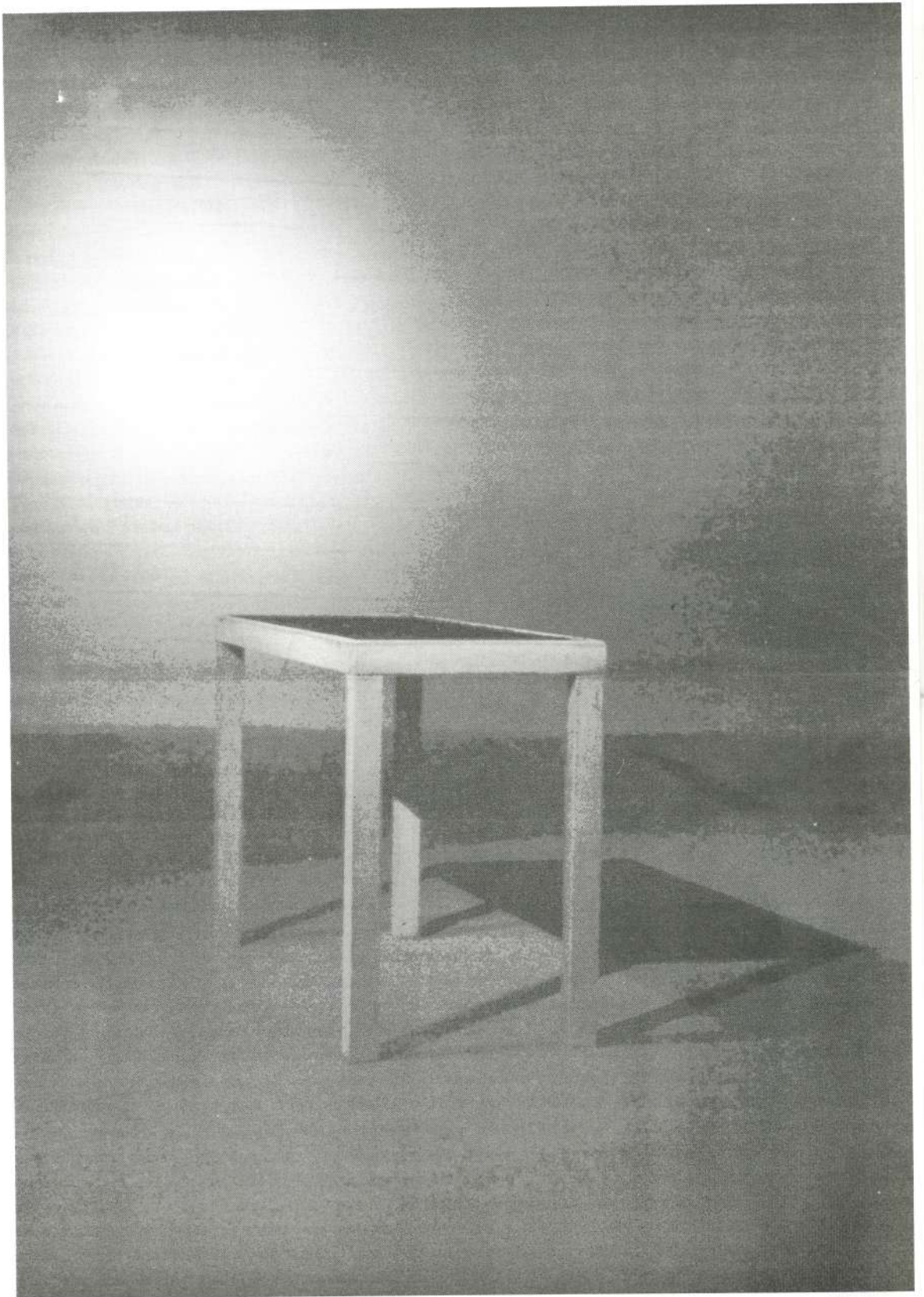
■ Aunque Gelabert niegue, y evite explícitamente la lectura de la obra bajo el contexto Cubano, nadie puede referirse a este trabajo como un inocente símbolo universal de choque ideológico. El uso cínico del emblema Soviético, santificando el valor del trabajo (el halo), y el poder rojo del martillo como símbolo de opresión, desatan acepciones inmediatas relacionadas con el régimen Cubano, con la explotación violenta del poder y la autoridad, y la corrupción del pensamiento utópico. Otros objetos en aquella exposición, tales como hachas, cuchillos, armaduras, y demás objetos curiosos que parecían aparatos de tortura, estaban presentados como hallazgos arqueológicos, como restos de una civilización de herramientas, como una serie de instrumentos tecnológicos primitivos, ejemplos de supervivencia que datan de tiempos prehistóricos, relatores del gran drama de las relaciones hombre-naturaleza, un drama en el que la violencia juega un rol central.

■ Pero Gelabert siempre da a estos objetos una apariencia engañosa, que reta su significado original. A veces presentaba al mismo instrumento, como objeto encontrado, y otras veces lo fabricaba con materiales que contradecían su función -una hacha de madera, una hojilla de plástico, o un árbol de plomo. El material tenía de por sí su propia e inherente carga simbólica, y el sentido dialéctico de naturaleza y cultura

Untitled
Wood and Thermoplastic
21 x 4 x 8"



+10



"The Meaning of Relationship"
Wood, Rust and Astroturf
Installation dimensions variable

as though in the casting process, these trunks have undergone a kind of facelift, a cosmetic treatment, that transformed them into doubles that look like prostheses, like identical joints of artificial limbs. Paradoxically, it is precisely the resemblance to skin color that renders the tree trunks more akin to a human organic body part. Gelabert employs here a surrealist strategy enabling him to produce hybridization of an animate and an inanimate object, thus evoking a sense of absurdity, remoteness and uncanniness a la David Lynch. It is a "fictitious nature", a new species of organicity permanently embalmed. We are no longer concerned here with a redeeming romantic nature, nor with a hostile wild nature. Like Lynch's nature images (the grove and the saw mill in Twin Peaks, the artificial flower fence in Blue Velvet), nature here, too, serves as a metaphor for the destructive symbiosis between human contact and nature, a metaphor for all synthetic substitutes and reality simulations. The tree, source of wood, is the protagonist, or, in this case, the victim in the battle between culture and nature. As such, it appears in three additional works: nine remnants of burnt tree trunks in varying heights populate a rusty steel shelving unit, three on each shelf.

■ Once again, the artist's height dictated the height of the rack of shelves. Here, too, remnants are showcased as burnt logs, as incriminating exhibits attesting to a disaster that took place. In another work, among the most powerful in the show, in my opinion, a real, crude tree trunk appears to be breaking through the wall, emitting an unidentified fluid. A vertical section lays bare the interior of the trunk, from which a congealed, transparent substance (thermoplastic) seems to pour out; embedded in the thermoplastic is an ax, hand-carved from wood, which the tree seems to have thrown up in disgust. In another, more minimalist-abstract work, Gelabert made traditional use of the tree as raw material, processing therefrom, through meticulous craftsmanship, a clean and smooth, polished equilateral triangle made from a grid of wooden profiles, again in a human torso scale.

tanto histórico como actual, era reforzado por Gelabert con el cambio deliberado de función que éste otorgaba al material. En la presente exposición, éste contraste entre lo real y lo imaginario se intensifica, y se manifiesta en los diferentes cruces entre naturaleza y cultura -dos conceptos que han pasado a ser intercambiables en el siglo veinte- bajo la forma de fusiones ocultas, difícilmente decifrables. Y yendo más allá, la discusión del trabajo posterior de Gelabert, no permite ni siquiera la distinción metódica entre contenido y forma, entre sentido y materia. Esta no-separación, esta cohesividad hermética de los dos componentes esenciales para la definición de la obra de arte, constituye el meollo mismo de la presente exposición. Tanto la naturaleza de los materiales, como sus cualidades expresivas intrínsecas, guían al espectador hacia la interpretación. Las interrelaciones dialécticas entre el objeto y los materiales que lo componen, o entre el material y los objetos que se pueden fabricar con él son, en éste caso, al mismo tiempo la táctica y el sentido poético de la obra. Una selva de árboles caídos, desnudos, sin raíces, es transferida desde su lugar natural, y reemplazada por su copia exacta de material termoplástico, y llevada al frío piso de concreto de la galería. Como testigos silentes, cuarenta mutaciones de troncos de árbol, cada uno de 14 pulgadas de alto, narran el horror potencial y la destrucción encubierta en la tecnología. Es esta una naturaleza "artificial", una selva sintética y duplicada. El material termoplástico tiene un tono natural, similar al color de la piel, hecho que despierta un sentimiento aterrador, ya que las piezas parecen una colección de partes orgánicas, de partes humanas. Sin embargo, en el proceso de vaciado, estos troncos parecen haber pasado por una especie de tratamiento cosmético, de cirugía plástica, que los hace parecer prótesis idénticas de miembros, y articulaciones de extremidades. Paradjicamente, es precisamente la semejanza con el color de la piel lo que hace a los troncos de árbol más parecidos a partes orgánicas del cuerpo humano. Gelabert utiliza aquí una estrategia surrealista que le permite producir un híbrido entre un objeto inanimado y otro animado, evocando así un sentido de lo absurdo, de lo inverosímil y sobrenatural, a lo David Lynch. He aquí una "naturaleza ficticia", una nueva especie de organicidad permanentemente embalsamada. Ya no se trata del rescate de una naturaleza romántica, ni de una salvaje y hostil. Así como en las imágenes de la naturaleza de Lynch (la arboleda y el aserradero en Twin Peaks, la cerca de flores artificiales en Blue Velvet), aquí también la naturaleza sirve como metáfora para la simbiosis destructiva entre el contacto humano y la naturaleza misma, una metáfora valedera para todos los sustitutos sintéticos y las realidades simuladas.

■ El árbol, fuente de madera, es el protagonista, o en este caso, la víctima en la batalla entre la cultura y la naturaleza. Como tal, aparece en otras tres obras: nueve remanentes de troncos quemados, de diferentes tamaños, pueblan un estante oxidado, tres sobre cada repisa. De nuevo, la altura del artista dictaminó la altura del estante. Aquí los restos yacen como leño quemado, como pruebas incriminatorias de un desastre ocurrido. En otro trabajo, en mi opinión uno de los más fuertes de la exposición, un tronco verdadero parece estar saliendo de la pared, emitiendo un fluido no identificable. Un corte vertical expone el interior del tronco, del que parece emanar una substancia transparente y coagulada (termoplástico); incrustada en el termoplástico, un hacha,



"Meaning of Relationship"

Wood & silk

Installation dimension variable

Courtesy of Museo de Arte y Diseño Costarricense San Jose Costa Rica 1998

■ In the dialectics between materials and the narrative/symbolic meaning they bear, different eras are also confronted. The tree as a "real" thing, striking roots in a solid, rural, agricultural soil, like cotton, clay, soil, and coal (materials used by Gelabert in previous works) - all these belong to the distant past, to lost "realms" of nature. Opposed to these, new man-made materials - steel, barbed wire, plastic, rubber and polymers - possess a technological glow attributed to the present or the future. "Nature" materials are also associated with a ritualistic approach. In ancient cultures, the tree is perceived as a living organism, one of whose attributes is the ability to resemble a human being. Trees can bleed, be wounded, weep and die, but can also regenerate. Thus, the cutting down of a tree with a knife or an ax is a metaphor for suffering in general.

■ Unlike the light, ironic, Claes Oldenburgian (soft sculptures) interplay of materials - a called for comparison in this context - a melancholic asceticism, seriousness and gravity are apparent in Gelabert's work. There is no manipulation of the popular image. Everything in his work is channeled toward the singular ritual of the object as bearing some symbolic meaning, usually one which is linked in our consciousness to masculinity and survival. Only that Florencio Gelabert is a magician of oppositions, and he often goes against the expected stereotypical dichotomies, managing to undermine and disrupt semantic orders and provoke conflicts between obvious meanings. Through parallels, juxtapositions, confrontations and transformations, the contemporary appears as ancient, the crude as elegant, the strong as vulnerable, the violent as delicate. For example, one of the pieces in the show features a wooden frame inlaid with artificial grass (astro-turf). Again, an artificial material imitating nature serves as a component of a natural wooden frame. Or, in another work, a flat steel box (4 feet long) serves as a background for the blade of a saw carved from wood and coated with a layer of thermoplastic - undoubtedly, a useless object, an oxymoron. In this act of disruption, Gelabert disarms the object, offering it another kind of existence, in the spirit of the biblical verse: "They will beat their swords into ploughshares and their spears into pruning hooks" (Isaiah 2:4). A similar reversal is also found in another piece, where, with watercolors, he painted a row of frames directly on the wall. Each frame enclosing several thermoplastic casts of garden tools painted a rusty-red color that gives them a metal patina and the feel of "over-use" - scissors, knives, hammers, trowels, axes - are displayed as magical remnants from the toolbox of an amateur gardener.

■ Florencio Gelabert was born in Havana, Cuba in 1961, and arrived in Miami

tallada en madera, que el tronco parece haber escupido con asco. En otra obra, más abstracta y minimalista, Gelabert hace uso del árbol como material bruto, confeccionando a modo de retícula, con los troncos seccionados y con meticulosa ejecución, un pulido triángulo equilátero, limpio y terso, de nuevo a escala del torso humano.

■ En la dialéctica entre materiales y los significados narrativo/simbólicos que los mismos encierran, se confrontan también eras diferentes. El árbol como objeto "real", las impactantes raíces incrustadas en una tierra agrícola, sólida y rural, el algodón, el barro, la tierra, el carbón (materiales que Gelabert utilizó en trabajos anteriores) - todos éstos pertenecen a un pasado distante, a "reinos" perdidos de la naturaleza. En contraposición a éstos, nuevos materiales elaborados por el hombre - acero, alambre de púas, plástico, goma y polímeros - poseen un brillo tecnológico atribuible al presente o al futuro. Los materiales "naturales" se asocian a procesos rituales. En culturas antiguas, el árbol es percibido como un organismo viviente entre cuyos atributos está el de asemejarse al ser humano. Los árboles pueden "sangrar", pueden ser heridos, pueden exudar y morir, pero también pueden regenerarse. Por ello, la acción de cortar un árbol con un hacha o un cuchillo es una metáfora del sufrimiento en general.

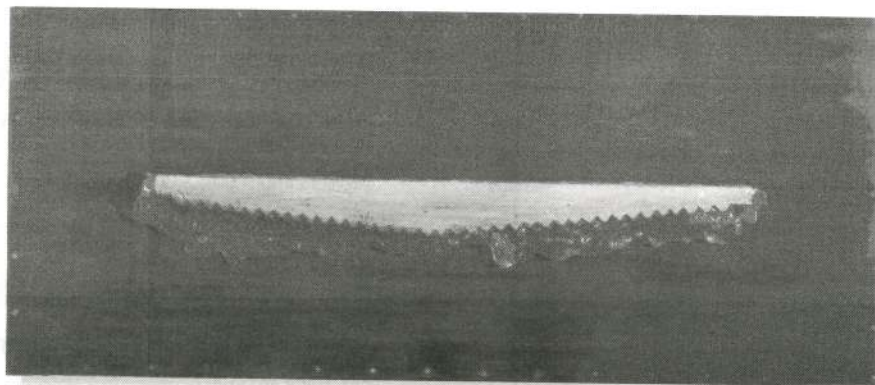
■ A diferencia del irónico y ligero juego de materiales a lo Claes Oldenburg (esculturas blandas) - comparación posible en este contexto - en la obra de Gelabert parecen convivir seriedad y gravedad, además de un ascetismo melancólico. No existe manipulación de la imagen popular. Todo en su trabajo está enfocado hacia el ritual singular del objeto, que parece tener un significado simbólico, por lo general uno que en nuestras conciencias está ligado a la masculinidad y la supervivencia. Pero Florencio Gelabert es un mago de los opuestos, y muchas veces va en contra de las dicotomías estereotípicas, logrando minar y destruir órdenes semánticos y provocando conflictos entre significados obvios. Por medio de paralelismos, juxtaposiciones, confrontaciones y transformaciones, lo contemporáneo parece antiguo; lo tosco, elegante; lo fuerte, vulnerable; lo violento, delicado. Como ejemplo, una de las piezas de la muestra, un marco

with the first artists of the 1990 immigration wave. He belongs to the 1980's generation -- the artists who grew into Castro's revolution. He acquired his formal artistic education at the Instituto Superior de Artes (ISA) and at the prestigious San Alejandro National Academy of Fine Arts, both in Havana. The strategy which Gelabert developed in the past few years relies on a distinct modernist education, yet it is an almost impossible fusion of two antithetical methodologies: on one hand, expressivity whose origins lie in *arte povera*, and which is essentially a spiritual expression of the self through poor materials and junkyard objects and on the other hand, a cold and alienated minimalist aesthetic concealing a high dosage of self-referentiality. Gelabert feels at home with both these orthodox methodologies. Like an acrobat on a tight rope keeping a delicate balance, he takes from here and from there, while making sure he takes only what's right for him. In this sense, he operates within a quintessentially post-modern field. The use of inferior, cheap and humble materials (waste materials) serves his ecological message, just as minimalism serves him for lyrical purposes. He is not interested in the linguistic objectivity embedded in classical minimalism, nor in the emotional superfluity of expressionism. Such an original combination allowed Gelabert to open a new channel of "expressive minimalism" - a channel of expression charged with poetic values, which seem to have been condensed into a capsule concealing the entire possible range of symbolic and metaphoric potential embodied in materials.

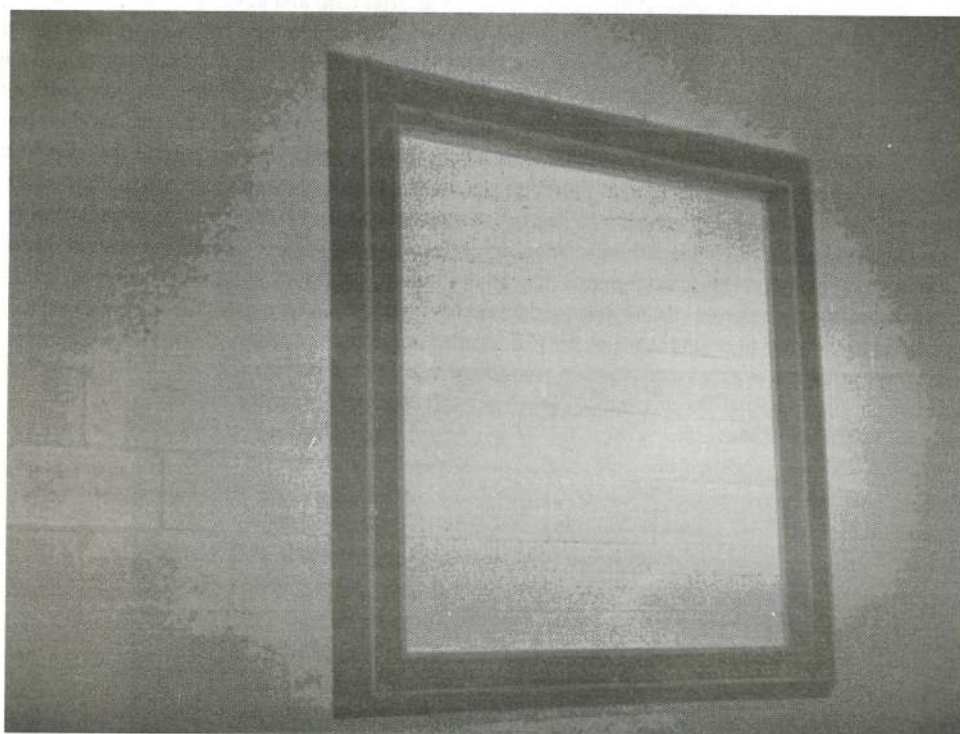
de madera con inclusiones de grama artificial (astro turf). De nuevo un material artificial que imita a la naturaleza, sirve como componente de un marco de madera natural. Y en otro trabajo, una caja plana de acero de 4 pies de largo sirve de telón de fondo a una sierra tallada en madera y recubierta de termoplástico -a todas luces un objeto inservible, un oximoron. En este acto de ruptura, Gelabert desarma al objeto, brindándole otro tipo de existencia; en el espíritu del verso bíblico: "Tornarán sus espadas en arados, y sus lanzas en varas de podar" (Isaías 2:4). Una inversión similar se encuentra en otra pieza, en la que con acuarelas el artista dibujó una hilera de marcos, directamente sobre la pared. Cada marco contiene varios vaciados de herramientas de jardinería hechos en termoplástico, pintados de un color rojo-óxido que les da un aspecto de metal, y una sensación de "desgaste" -tijeras, cuchillos, martillos, espátulas, hachas- son expuestos como mágicos remanentes de la caja de un jardinero amateur.

■ Florencio Gelabert nació en La Habana, Cuba, en 1961, y llegó a Miami con los primeros artistas de la oleada de 1990. El pertenece a la generación de los 80s --los artistas que crecieron bajo la revolución Castrista. Adquirió su educación artística formal en el Instituto Superior de Artes (ISA) y en la prestigiosa Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro, ambas en La Habana. La estrategia que Gelabert desarrolló en años recientes, se basa en una notable educación modernista, y sin embargo es al mismo tiempo una casi imposible fusión de dos metodologías antitéticas: por un lado la de una expresividad que tiene su origen en la "Arte Povera", y que es esencialmente una expresión espiritual del propio yo a través de materiales pobres y objetos de desecho; y por el otro lado, una fría y alienada estética minimalista que incluye una gran dosis de auto-referencia. Gelabert se siente cómodo con cualquiera de éstas metodologías ortodoxas. Como un acróbata manteniendo el equilibrio sobre la cuerda floja, él toma de acá y de allá, asegurándose de tomar sólo lo que le resulte provechoso. En este sentido, él opera en un depurado campo posmodernista. El uso de materiales baratos, modestos e inferiores (materiales de desecho) se ajusta a su mensaje ecológico, así como el minimalismo se adecúa a sus objetivos líricos. A él no le interesa únicamente la objetividad lingüística del minimalismo clásico, ni la sola superficialidad emocional del expresionismo. Combinando originalmente las dos, le ha permitido a Gelabert abrir un nuevo canal de "minimalismo expresivo" -un canal de expresión cargado de valores poéticos, que parecen haber sido condensados en una cápsula que incluye la totalidad del potencial simbólico y metafórico de los materiales.

+13



"Contained Forces"
Wood, Thermoplastic and Metal
20 1/2 x 48 x 6"



"Total Content"
Wood and Astroturf
72 x 72 x 4"

Florencio Gelabert

Born: Havana, Cuba 1961

EDUCATION

- 1996 - 98 University of Miami, Miami, FL, USA. MFA
- 1985 - 89 Institute of Superior Arts of Havana, Havana, Cuba. MA
- 1974 - 82 San Alejandro National Academy of Fine Arts, Havana, Cuba. BA

INDIVIDUAL EXHIBITIONS

- 1999 THE SOUND OF THE FOREST: Museo de Arte Contemporaneo Jacobo Borges, Caracas, Venezuela
THE SOUND OF THE FOREST: Museo de Arte y Diseno Contemporaneo, San Jose, Costa Rica
- 1998 THE SOUND OF THE FOREST: Ambrosino Gallery, Miami, FL
THE SOUND OF THE FOREST: Museo de Arte Contemporaneo de Panama, Panama City, Panama
- 1997 FLORENCIO GELABERT-BEYOND VIOLENCE: Museum of Art, Fort Lauderdale, FL
THE SEASONS: Intar Gallery, New York, NY
- 1996 BREAKING GROUND: Lehigh University Art Gallery, Bethlehem, PA
- 1994 LA INUTILIDAD DEL USO: Fredric Snitzer Gallery, Coral Gables, FL
COMPRESSION II: Centro Cultural de Tijuana, Tijuana, Mexico
- 1993 RECENT SCULPTURES: Fredric Snitzer Gallery, Coral Gables, FL
TORMENTED WOOD: Leonora Vega Gallery, San Juan, Puerto Rico
- 1989 PROJECTS AND SCULPTURES: Socrates Gallery, Long Island City, NY
- 1984 ESCULTURAS: Galeria Plaza (former Lyceum Club), Havana, Cuba

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 1998 CLAY OF THE AMERICAS BIENNAL: Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela
MESOTICA III: Museo de Arte y Diseno Contemporaneo, San Jose, Costa Rica
GRAMERCY ART FAIR: Gramercy Park Hotel, New York, NY
GRAMERCY ART FAIR: Raleigh Hotel, Miami, FL
- 1997 GRAMERCY ART FAIR: Chateau Marmont, Los Angeles, CA
BREAKING BARRIERS: Museum of Art, Fort Lauderdale, FL
DRAWING THE LINE: Ambrosino Gallery, Miami, FL
THAT'S LIFE: Death and Mortality, North Miami, FL
LIFE CYCLE: Ambrosino Gallery, Miami, FL

- 1996 CUBA SIGLO XX: MODERNIDAD Y SINCRETISMO: Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias, Spain
PO MO FUNK: URBAN EXPRESSIONS BEYOND POST MODERN THEORY: South Florida Art Center, Miami Beach, FL
- 1995 AMERICAN-CUBAN, CUBAN-AMERICAN, THIRTY-FIVE: Florida Gulf Coast Art Center, Tampa, FL
ART CHICAGO 1995: Chicago, IL
EXPOARTE GUADALAJARA '95: Guadalajara, Mexico
FERIA IBEROAMERICANA DE ARTE 1995: Caracas, Venezuela
- 1994 CUBA CONTEMPORANEA: Galeria Namia Mondolfi, Caracas, Venezuela
AT THE ENCOUNTER OF THE OTHERS: Documenta Hall, Kassel, Germany
ALTER/NATIONS: Gallery 312, Chicago, IL
- 1993 CUBANS TODAY: Iturralde Gallery, Los Angeles, CA
BROKEN WALL: Fredric Snitzer Gallery, Miami, FL
- 1992 HERE! HISPANIC ART IN ORLANDO: City Hall Gallery, Orlando, FL
- 1991 SUMMER INVITATIONAL: Opus Gallery, Coral Gables, FL
- 1990 EL OBJETO ESCULTURADO: Centro para el Desarrollo de las Artes Visuales, Havana, Cuba
OBJETOS ESCULTORICOS: Galeria La Agencia, Mexico City, Mexico
DE CUBA: Galeria Ninart, Mexico City, Mexico
PRIMER CONCURSO INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN MADERA, TOLUCA '90: Toluca, Mexico
- 1986 SECOND BIENNIAL OF HAVANA: Havana, Cuba
- 1985 ESCULTURA AMBIENTAL EN CUBA: Galeria de La Habana, Havana, Cuba
- 1983 PRIMER ENCUENTRO DE JOVENES ARTISTAS LATINOAMERICANOS: Casa de las Americas, Havana, Cuba
- 1982 SALON DE PAISAJE '82: Museum of Fine Arts, Havana, Cuba
FORMATO 3: Galeria 23 y 12, Havana, Cuba

COMMISSIONS

- 1992 Absolut Vodka for advertising series "Absolut Freedom"
- 1991 Pizza Hut, Miami, FL as the trophy for Spanish American League Against Discrimination

AWARDS

- 1993 Honorable Mention Recipient. Florida Individual Artist Fellowship 1993-1994. Florida Department of State
- 1990 Honorable Mention. Primer Concurso Internacional de Escultura en Madera, Toluca '90, Toluca, Mexico
- 1989 Second Prize. Segundo Salon Nacional de Escultura de Pequeno Formato, Oriente, Cuba
- 1988 First Prize for Outdoor Sculpture. Expo Cuba, Havana, Cuba

RESIDENCIES

- 1990 First International Contest of Wood Sculpture. Toluca, Mexico
- 1989 Socrates Sculpture Park, International Program. Long Island City, NY

LECTURE EXPERIENCE

- 1995 UCLA Art and Art History Department, Los Angeles, CA
- 1993 Florida International University, Miami, FL
- 1990 Universidad Autonoma de Mexico, Mexico City, Mexico
- 1989 Rutgers University Art Department, New Brunswick, NJ

BIBLIOGRAPHY

- Alvarez Bravo, Armando. 'El Sonido del Bosque', El Nuevo Herald April 26, 1998, Miami, FL
- _____ 'La Inutilidad del Uso'. El Nuevo Herald October 7, 1994, Miami, FL
- Alvarez Lezama, Manuel. 'Sculptor Discovers Other Labyrinth', Juan Star June 27, 1993, San Juan, Puerto Rico
- Blanc, Giulio. 'Dentro y Fuera de Cuba', Polyester Winter, 1993, Mexico City, Mexico
- _____ 'The Cubans Have Arrived', Art & Antiques December, 1993, New York, NY
- Birgragher, Francine. 'Florencio Gelabert at Ambrosino Gallery', Art Nexus, July - September, 1998, Colombia, USA
- _____ 'Florencio Gelabert at Fort Lauderdale Museum of Art', Art Nexus, July - September, 1997, Colombia, USA
- _____ 'Recent Sculptures of Florencio Gelabert', Art Nexus May - June, 1993, Colombia, USA
- Cantor, Judy. 'Beyond Exile', Miami New Times July 3, 1997, Miami, FL
- Colón Camacho, Doreen M. 'El Tormento Transformado en Forma', El Nuevo Día, June 18, 1993, San Juan, Puerto Rico
- Cotter, Holland. The New York Times February 21, 1997, New York, NY
- Donate, Luis. 'La Imaginación Diversa', Ymoda May, 1988, Barcelona, Spain
- Eligio Tonel, Antonio. 'Esculturas de Gelabert Soto', Granma May 25, 1984, Havana, Cuba
- Hernández, Erena. 'Aires Renovadores en la Escultura', Cartelera, May 9, 1984, Havana, Cuba
- Turner, Elisa. 'Exhibits Transmogrify Natural Images', The Miami Herald May 16, 1998, Miami, FL
- _____ 'Artist Creates Images of Emotion', The Miami Herald May 4, 1997, Miami, FL
- Mosalve, Yasmin. 'La Instalación...', El Universal May, 29, 1998, Caracas Venezuela
- Mosquera, Gerardo. 'Un Minimalista Herético', Atlantica Spring, 1995, Canary Islands, Spain
- _____ 'Un Extraño en la Escultura', Caiman Barbudo April, 1984, Havana, Cuba
- _____ 'Una Irrupción Revitalizadora', Cuba Internacional June, 1985, Havana, Cuba
- _____ 'Una Mirada Penetrante a la Plástica Cubana', Arte Plural Vol. II, No. 5:35, 1986, Caracas, Venezuela
- Pérez Ruiz, José Antonio. 'Florencio Gelabert Expone', El Diario July 15, 1993, San Juan, Puerto Rico
- Saenz, Jorge Luis. 'Florencio Gelabert y el Objeto Escultórico', El Universal June 16, 1990, Mexico City, Mexico
- Shown, John. 'Cuban Artists: Talent to be Reckoned With', The News June 6, 1990, Mexico City, Mexico
- Wagner, Itsvan. 'Interview & Review', Muveszet 1989, Budapest, Hungary

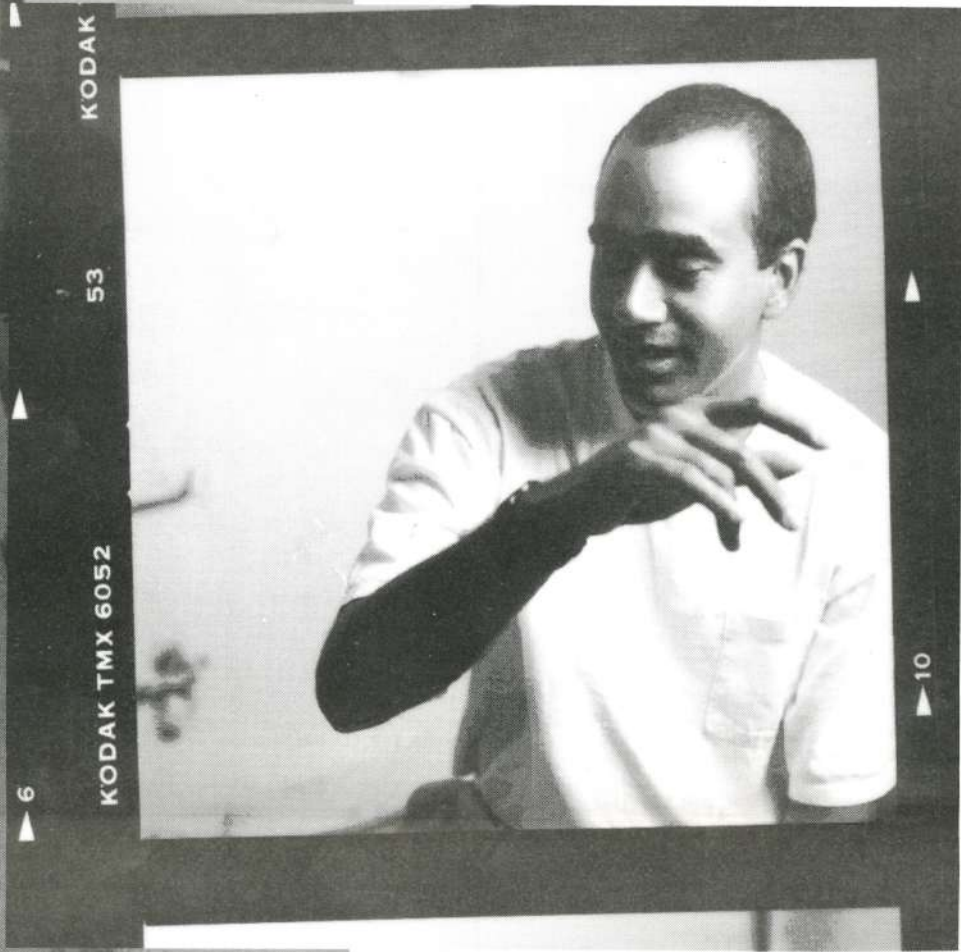


Photo by Liz Cerejido, 1998

F l o r e n c i o G e l a b e r t

the sound
el sonido
of the forest
del bosque

AMBROSINO
 GALLERY

3076 SW 32 St. Miami, FL 33146 USA



MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

MUSEO Jacobo
 Borges

MADC
 MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORANEO

MUSEVM
 GALERIA DE ARTE