

Número 25 | Diciembre de 2013

## Estudios de Arte

- Investigación
- Ensayo
- Reseñas de publicaciones

## Panorama de Arte

- Entrevistas
- Exposiciones
- Premios y acontecimientos

## Noticias de la AACA

- Asamblea General
- Junta Directiva
- Otras actividades

CRÉDITOS

BUSCADOR

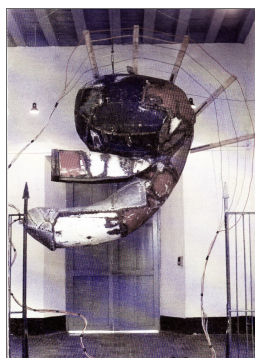


➤ Revistas Anteriores

➤ Enlaces de Interés

➤ Último Número

Revista Número 25 | Estudios de Arte | Ensayo | Hacia el cambio de milenio: diversidad, heterodoxia, y exploración en los difusos caminos del Arte Cubano Contemporáneo



## Hacia el cambio de milenio: diversidad, heterodoxia, y exploración en los difusos caminos del Arte Cubano Contemporáneo

(Imagen de portada: Horno, Escultura-Instalación de Rafael Gómez, 1998)

### Resumen:

Continuando los tres artículos anteriores, el presente trabajo revisa el arte cubano de finales de la década de los años noventa y el cambio de siglo. La apreciación artística como proceso de interpretación y valoración del Arte Cubano Contemporáneo postula estudiar, la percepción de la visión de nacionalidad que se manifiesta en los cambios del lenguaje del renovador fenómeno plástico cubano en cada momento de su decursar, lo que requiere entender las particularidades de las coordenadas en la que se mueven las poéticas y discursos desde las de las dimensiones del contexto histórico sociocultural en que se manifiesta.

### Abstract:

Continuing the three previous articles, this essay reviews Cuban art of the late nineties and the turning of the century. The artistic appreciation of Cuban Contemporary Art postulates as an interpretation and valuation process, to study the perception of the vision of nationality manifested in the changes of Cuban plastic language in each moment. It requires to understand the particularities of the coordinates aesthetics and languages from from the perspective of the historical sociocultural context in which it takes place.

**Palabras clave castellano:** Arte Cubano, los años noventa, apreciación artística, identidad cultural nacional

**Palabras clave inglés:** Cuban Art, the nineties, national cultural identity, artistic appreciation

Desde la crisis de los balseros parecía que este iba a ser la trayectoria temática por donde se encausaría la producción creadora en el Arte Cubano Contemporáneo. “La Regata” había dejado una huella de evocación dramática, sobre un hecho innegable y el conjunto interminable de embarcaciones construidos con cualquier material que flotara y enfilaban sus proas hacia un horizonte imaginado se convirtieron en los signos elocuentes de un desbandarse hacia un destino incierto, pero también una elección de supervivencia. Al Arte Cubano Contemporáneo le resulta difícil desprenderse de las temáticas que abordan el deterioro del entorno físico y social, las marginaciones, el fenómeno migratorio, y el papel de su legitimidad ante el mercado internacional del arte, los problemas que el individuo enfrenta desde su situación cotidiana, el reto permanente, con el que se vive, han originado otros mecanismos que se reajustan en la supervivencia, una manera de romper la postración, el escepticismo o el repliegue de la colérica desesperanza y el hastío al margen de lo que se difunde de la escena pública, esta se llenó de todos los personajes del infortunio, como si hubieran estado contenidos y disipados en el trasfondo de la existencia y ahora salieron de golpe para perpetuarse, convenidas en el sinfín de alternativas derivadas de la incertidumbre cotidiana.

Por otra parte esta actitud se mostró en la asunción de una religiosidad como nunca antes, una exploración de credos desatascados, parecía como si ahora los representantes de Dios en la Tierra eran los encargados mostrar las tablas de la esperanza, el auge de la fe

y los caminos ancestrales de la devoción comenzaron a manifestarse con más asiduidad en el sincretismo de origen africano y occidental, el catolicismo, protestantismo y otras, pero también un cuestionamiento suspicaz del sujeto cada vez más preocupado por su lucha individualizada de supervivencia que elude el dialogo colectivo, el discurso de las mayorías y toma posesión en el reino de la introspección, un mirarse a sí mismo, un purificarse de culpas ante la desconfianza en el futuro.

Una de las exposiciones efectuadas en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDVA) fue la primera muestra que el tono intimista acotaba, la fragua del mito que diversas rutas de la fe, refería al hecho de cómo ante las circunstancias, los discursos se replegaban sobre sí mismos, generando obras más autorreflexivas, marcadas por la introspección y la religiosidad. “Los dados de media noche”, fue la que mostró un punto discordante con el eje temático general: “Arte, sociedad y reflexión” de la Bienal de 1994, una mirada divergente con el discurso oficial. Con esta exposición se acudió a la enunciación tropológica, siguiendo las coordenadas de un fenómeno que se intentaba validar como estrategia en las prácticas artísticas de entonces. De ahí su conexión con una de las tramas creadas por José Lezama Lima en su sistema poético, constituyendo además una aproximación a un contexto sociocultural y sus circunstancias político-económicas, la especialista del CDAV Caridad Blanco certifica:

*Exposiciones como Los dados de medianoche (1994) Y la nave...va (1996), guardan una relación con los objetivos del CDAV en cuanto a promoción de lo emergente. Proyectos tras los que había una investigación y no simples acciones para ponderar los resultados del proyecto pedagógico nacional. Participaban de una actitud hacia el lenguaje, definido entonces como el “buen hacer”, a partir del retorno a los oficios, a través de diversas expresiones, en aquel caso, pintura, escultura y grabado, con indicios puntuales de renovación (Blanco, 2013)*

De manera casi general, los artistas seleccionados pretendían traducir los aires del contexto en una dirección contraria a la privilegiada por la bienal. Carlos Estévez presentó un texto que fue dictamen y presentación de la exposición. Texto que junto a otros –los de cada uno de los artistas participantes- ofrecía detalles en el catálogo acerca de aquella polifonía detenida en lo individual y

sus intersticios, memoria de un segmento de la eclosión plástica de ese entonces. Los artistas tenían ya una sugerente identidad visual. Una parte mayoritaria de ellos se había graduado en el ISA luego de 1989; otros, provenían de San Alejandro y del Instituto Superior Pedagógico *Enrique José Varona*, sin contar los que siendo estudiantes, fueron seleccionados para el proyecto. La muestra alcanzó a dialogar de manera oblicua con la monumentalidad discursiva del evento internacional, en tanto ofrecía evidencias de las respuestas desde el arte a los desafíos impuestos por el mercado. Fueron los casos de Belkis Ayón en el grabado -y aún otros, en esa misma especialidad- las instalaciones de Carlos Estévez, la pintura de Douglas Pérez y Armando Mariño, por citar algunos ejemplos descollantes.

El punto de partida para la indagación plástica de Belkis Ayón es la sociedad secreta Abakuá –o ñáñigos, como también se le denomina a este sistema religioso– y el cuerpo de mitos que ha posibilitado la supervivencia de los modelos de comportamiento que establece[i](1). Su obra vence las versiones trilladas de carácter expositivo. La artista cuenta con sobrados precedentes en la búsqueda artística que penetra la naturaleza del mito como materia reflexiva, y logra ofrecer nuevos ángulos exploratorios y especulativos, sobre todo porque su discurso está marcado raigalmente por una conciencia sexual que resulta casi contestataria. El mito abakuá explica la alianza de dos tribus africanas, el origen mismo de la sociedad secreta, qué es exclusivamente masculina. *La Sikán o Sikaneka*, personaje mítico central, es una mujer que reveló el secreto de Tanze, pez que encarnaba el espíritu de un antiguo jefe Ekoi. Esto se vincula a un tipo de adoración totémica de carácter matrilineal. Era la pesca la actividad productiva más importante de la zona del Calabar en aquella época, y representativa de la hegemonía femenina. El mito de la Sikán justifica, en definitiva, la imposición de un nuevo orden social bajo el control de los hombres-leopardos, la invasiva “penetración” del tótem del hombre en el tótem de la mujer, la sustitución del matriarcado por el patriarcado. Belkis trata de desentrañar verdades veladas por los argumentos míticos y ofrece su propia versión de los hechos. Su obra hace confluír lo extraordinario, lo mágico, lo estremecedor, lo insólito, lo divino, donde llama la atención el eficaz empleo del gesto significativo, y la recurrencia al signo ausente como significante. La supresión del color además de evitar el pintoresquismo que ha caracterizado al tratamiento del folklore en buena parte de la plástica afrocaribeña, logra sugerir el adecuado ambiente de sobrecogimiento y misterio del entorno ritual. No buscaba simplemente exponer aspectos extraídos del mito o de las ceremonias, útiles a los cimientos de su poética, sino trata de explorar sus posibilidades semánticas para discurrir en torno al drama de la separación, la pérdida del complemento masculino, su consagración absoluta a una fuerza superior, el intercambio de almas entre el hombre y su tótem que implica un “simulacro de muerte y resurrección” en el rito iniciático. La muerte y la resurrección están en las bases conceptuales de la propuesta de Belkis. La autorrepresentación se convierte aquí en una forma de simulacro, que provoca fracturas y desplazamientos en el espacio y el tiempo mítico. La ausencia de boca en los rostros de los personajes no solamente connota secreto. Aunque en pocas ocasiones se hizo obvio que máscara y amputación, formaban para Belkis dos aristas de una misma consecuencia, excepcionalmente, en una de sus últimas piezas: *My Vernicle, o tu amor me condena* (1998), una figura femenina se amputa dramáticamente el rostro como si retirara su enmascarado silencio. Es

curioso que los íremes generalmente se asocien con la representación de un antepasado o de un difunto. Enmascaramiento y silencio, sinónimos de muerte o de un pasado oscuro que nos alcanza, dictaminan el bien y el mal desde lo ultramundano, o desde la más mundana y terca intolerancia que suele regir la conducta de los vivos.



En el preludio del final de su vida, las obras de Belkis, muchas de ellas con formato circular y composiciones que se arremolinan agitadas, exponen una poética intimista, una identificación alterna, de reclusión de sí misma como parte de la vida del mito, una evasiva renuncia y la adopción de una compostura de vivencia que convierte el mito como parte de una personal supra-realidad de la que participan ambos. Estas adoptaron títulos cada vez más elocuentes de contradicciones que entremezclaban la maduración lógica de sus reflexiones como sacudidas reveladoras de un intenso y conflictivo monólogo interior: *Déjame salir* (1997), *Desobediencia*, *Acoso*, *Perfidia*, *Intolerancia*, *Hay que tener paciencia*, *Siempre hay algo que se nos escapa o lo inevitable* (todas de 1998). En ocasiones la artista se apoyaba en recursos tautológicos empleando citas de otras piezas suyas, no sólo para enfatizar determinados asuntos, sino para aludir al carácter secuencial y cíclico de la tradición. Belkis concentró buena parte de sus trabajos en aquellos aspectos del mito-rito ñáñigo que se referían a la transgresión, a la culpa, al castigo. Pero, para ella, en la muerte coincidía la condena y “el privilegio de la inmortalidad”.

Tan sólo un tiempo más tarde se impuso una reflexión sobre la curiosa re-potenciación de los géneros en el espacio de la pintura sardónicamente tradicional. Entonces la crítica fue capaz de percibir que el rebrote de lo genérico no era más que un subterfugio, otra suerte de subtexto que en la apariencia, o en la legitimidad, de seducir al mercado, convertía a cada inocente bodegón en un hervidero de ciframientos semánticos y de alusiones que en modo alguno “traicionaban” el compromiso, lo sutilizaban, lo matizaban, y lo transfiguraban artísticamente. Toda esta historia zigzagueante y fragmentaria conduce a pensar en una interdisciplinariedad mutable y enriquecida por la falta de fronteras de un arte que, anclándose e inspirándose en las mil transgresiones de la plástica cubana de decenios anteriores -no sólo de “los ochenta”- no desea saber de confines ni de dudosas claridades críticas. Hasta el 95 pudo decirse entonces que el discurso crítico logró interceptar de alguna manera -los modos y los resquicios que le dejaban- la política institucional del repliegue. Las exposiciones que se sucedieron entre los años 94 y 95 se interesaron en reivindicar el peso del género como manera de afincar “lo específico”, frente a la bifurcación y la experiencia estética abierta.

Para algunos, la crítica se encargó de aclarar que el género no suponía sino un nuevo subterfugio, coartadas de ciframiento del sentido todavía vigente, de modo subliminal u oblicuo la mayoría de las veces. Articulación aprovechada a modo de ganancia o buena racha, por los de “aquí” y los de “allá”, para posesionar un arte complaciente con el consumidor de la nueva demanda. El

destruimiento de la calidad artística posesionó un objeto ferial alejado de las verdaderas motivaciones que habían caracterizado la poética y el discurso artístico de la “década prodigiosa”. En este espacio de feria podían ser conseguidos a precios “divertidos” como curiosidades, souvenir para turistas del socialismo tropical a lo cubano, justificado por el propio artista como salvadora solución ante la supervivencia, el reajuste de calidades, determinado por las exigencias del benefactor-patrocinador para después de engullirlos, circularlos en el “negocio”.

Proliferaron formulas fácilmente vendibles, la mediocridad, la banalización de temas, así como el retomar soportes y técnicas convencionales. Salvo algunas excepciones, la calidad estética-artística de la producción plástica se sacrificaba a la lógica evolutiva del progreso alcanzado y su compromiso con la contemporaneidad y la cubanía: comenzaría a priorizar sus esferas de acciones fuera de su contexto de origen, a riesgo de colapsar la tan comentada incidencia social del arte como tarjeta de presentación, razones claves que los actores del fenómeno cultural “Proyecto Castillo de la Fuerza”, habían intentado infructuosamente advertir y que ahora, ante los nuevos acontecimientos, era necesario suavizar las ásperas intransigencias que habían generado artistas e instituciones en las búsquedas de vías y métodos de soluciones negociadoras, para emplear a modo conveniente lo que había sido legitimado como prohibido. Pero los años noventa experimentaron la tragedia del espejismo. Si los ochenta se vivieron a expensas de la tragicomedia y la farsa con propuestas artísticas de mayor estructuración conceptual y de fuerte connotación significativa. La propia opinión del destacado y polémico crítico de arte Rufo Caballero aclara:

(...) *Los noventa fueron la caricatura de sí mismos, una tragedia de autorreconocimiento, cuyos ecos sicosociales llegan a nuestros días. La propia crítica se sintió burlada (...) las estrategias del discurso artístico frente a la hostilidad de las circunstancias comenzaron a parecer el colmo de la inteligencia, de la adecuación, de la mutación legítima, de la negociación, pero con los años vencieron las circunstancias y el arte cubano se hundió en las fauces de un hedonismo complaciente que hacía el juego a la claudicación y de alguna forma, al cierre de los espacios antes dedicados a la vanguardia, (...) el arte cubano transitó de la tropología a la tautología, de la armadura al trauma, de la insinuación al engaño* (Caballero, 2007).

La Bienal fue en ese momento un intensificador de pulsaciones culturales de las diferentes regiones y culturas, se fue convirtiendo en un espacio de intercambio entre los que participaron en estos eventos ante la necesidad de aprehender la heterogeneidad de respuestas artísticas, ante las diversas circunstancias del mundo contemporáneo globalizado, convidaban a colocar en el debate del arte, tópicos propios de las culturas subalternas. La VI Bienal de la Habana de 1997 tuvo como eje temático central *El individuo y su memoria*, una versión periférica del “ser o no ser”, que ha tenido que acudir al registro de la memoria como vía de subsistencia y autoconservación, por lo que se ha convertido esta introspección en un recurso que genera poder ante el control que sobre la memoria intentan ejercer las hegemonías culturales, aunque también se ha convertido en un tipo de industria que desde la sobredimensión de las tradiciones se ha convertido en un lucrativo negocio para “vivir del pasado”, algunos se obligan a olvidar a partir de las huellas que laceran el imaginario, al sumar un grupo de hechos y eventos que marcaron una etapa, que aún perviven en las huellas del presente, la actualización de su mirada reflexiva y hasta el encanto de la historia y la narración actual, le otorgan el sello de “novedad” e interés de los medios y las instituciones encargadas de legitimar la historia de los hechos hasta convertirlo en valor artístico, una relación con el viso de lo desconocido, interesante y conmemorativo.

Parece que al tercer mundo no le queda más remedio que sacarle lasca a su pasado para atraer en el presente anécdotas y sucesos desconocidos para la nueva generación centrista, es por eso que algunos teóricos y especialistas se han encargados de clasificar mas allá de lo socio-psicológico, los estudios de estas memorias como: memoria oficial, real, residual, - esta última considerada altamente tóxica-, individual y colectiva. El tratamiento de la memoria en el arte cubano se encontró ante el reto de abordar un tema cuya expresiones de singularidad definen un conjunto de análisis que se insertan entre la colonización y los problemas actuales de la sociedad contemporánea cubana, frente a un presente que usurpa todo vestigio de orientación, la memoria se convierte en un sustrato ideológico emergente ante los imperativos y urgencias del presente: La historia nacional, las prácticas culturales ocultas en el tiempo, los bajos oficios y otras expresiones de las tradiciones culturales como parte de un patrimonio dormido de la identidad.

Como parte de la tematización de la memoria colectiva la obra de José Ángel Toirac parece acceder al lado oscuro vigente, hasta las ruinas sombrías de una ciudad fantasmagórica, que parece dialogar con el desarraigo y los espacios en ruinas de esa multiplicidad de pasado-presente, de tiempo dilatado y espacio contraído, que se ha convertido en este retrotraer en un elemento de autenticidad que se impone en medio de un patrimonio polifónico y afrodisiaco, que busca el encuentro con lo impedido y lo añorado. *Tenemos lo que a usted le gusta y lo que aun no sabe que le gusta* (1997); es una instalación que combina diferentes formas de articulación de recursos expresivos para construir un discurso expectante, una puerta donde mostrar desde lo legítimo y lo prescindido, una manera de transitar por diferentes espacios, ruinas arquitectónicas y humanas, coexisten en un mismo lapso. La preparación intelectual y artística del discurso va ser la principal problemática para enfrentar los retos que impone la contemporaneidad en las circunstancias socioculturales actuales y evadirse de conservadurismos y prejuicios. El cuestionamiento y la superación de las nociones ontológicas de la identidad, gracias a la profunda aprehensión de estos han colocado al arte en una posición emancipadora y liberadora, este artista ha continuado el trayecto indagatorio para revelar sus visiones críticas sobre la realidad, sobreviene una sensibilidad que impone como novedad la apropiación y revestimiento de los modos de representación tradicional. Las nuevas visiones críticas de la realidad tratan de reelaborar una fecunda relación entre el artista y la cartografía cultural con nuevos procedimientos, actualiza y participa en la construcción de una identidad inclusiva que desdibuja la historia colonial, la religiosidad extendida, recuperar el anonimato revalorizando lo popular, lo cotidiano y las auténticas tradiciones, donde están implicadas, la sociedad, el arte y la cultura.

Carlos Garaicoa, es quien le otorga sentido o atributos plásticos a los canijos parajes de una Habana arrinconada, extraídas de los

derrumbes y los abandonos, su fotografía documenta la ambientación, desplaza lo sociológico hacia el discurso ontológico sobre la sustancialidad de los objetos en el tiempo, atrapa modulaciones cronotópicas mediante la reconstrucción de un ambiente otro, el objeto aleatorio se desplaza hacia la idealización de un erial imaginario, que emerge desde una metáfora: relación entre la creación de una nueva realidad y la realidad misma, su accionar sobre la ciudad -desde las metáforas del templo- se ha dirigido a edificar desde el arte la ciudad ideal, convirtiendo las ruinas en ornamentos y elementos de su ideal estético.

La instalación *Donde sueña el Demiurgo* de Carlos Estévez, constituye una especie de heterónimo; sin llegar a la egolatría, dimensiona las circunstancias creativas de una generación que posee un amplio potencial espiritual en medio de las más disímiles condiciones materiales adversas. Se trata de una metáfora sobre las interioridades y contradicciones de la voluntad humana. La vertiente antropológica atina a emplear nuevos elementos formales de expresión más allá de los propios recursos con los que se edifica el discurso en el ambiente-instalación -ramas, tiras de colores, tierra, objetos diversos u otros elementos visuales- que redundan en una metodología de fundación de lo antropológico. La obra de Lidzie Alvisa *Imposible negar lo vivido*, logra instalar en el registro de un discurso propio de gran impacto comunicativo un ambiente clínico hábilmente reconstruido, evocativo y semantizado, mediante el empleo de la fotografía como impresión gnéfica de la vivencia, le impregna al suceso la odisea de

convertir la experiencia interior en acontecimiento socialmente significativo, favorece un discurso abierto que rebasa los límites de la estructura la remembranza somatológica en la que la sensibilidad intelectual le impregna el brillo de apariencia.



La obra de Ernesto Pujol *El vacío*, es el enunciado de la contradicción arraigo-desarraigo de la memoria sometida a aproximaciones preferentemente diferenciadas ya no en la descripción del trance migratorio, sino en el estatus del sujeto que se ha convertido en emigrante por determinadas circunstancias que le son ajenas -como consecuencia de la operación Peter Pan-. El éxodo como alternativa de los sujetos de una cultura subalterna lo lleva a convivir con un sentimiento de pérdida de su patrimonio identitario y de una zona de la memoria en el que rebasa su status a partir de la convicción de que por los actos de la reminiscencia se convierten en estampas provisionales, que constituyen una cualidad viva formadas por imágenes incompletas manifestadas por una visión espectral de ciertos hechos, objetos y sucesos como evidencia de emigrar también a otros marcos conceptuales afectivos y expresivos.

Los vestigios que marcaron, en un momento concreto, que han sido aceptados, sufridos, examinados desde lo bueno y lo malo de la existencia, en un medio completamente diferente, en un mundo diferente, han sido sepultados por un ejercicio justamente hegemónico, consagratorio. Sus efectos demoledores son signos de los tiempos para individuos que han conocido y admirado cosas que ya casi no se admiran, vieron vivas verdades que están ya casi muertas; en fin, valores cuyo descenso o derrumbe es tan claro, tan manifiesto y tan ruinoso para sus esperanzas y sus creencias, como el descenso o el derrumbe de los títulos, las monedas que fueron en su momento considerados valores inquebrantables. La obra de Eduardo Ponjuán pone en evidencia, cierta zona de la naturaleza del ser que compulsan a actuar a partir de incitaciones que no responden a circunstancias experimentadas, sino trasferidas como modelos epistemológicos, patrimonio compartido en cuanto acumulación de experiencias ajenas, transmitidas por los vehículos de significados nos permiten aprehender la realidad a partir de la elaboración mental e imaginativa propia de una realidad fitomórfica, un collage de efigies transmitidos desde tiempos evocativos de la historia; símbolos que se articulan como parte del registro gráfico de la memoria colectiva, iconografía de objetos heredados de claves cognoscitivas arquetípicas preestablecidos, además de nociones sobre este que no responden a circunstancias experimentadas, pues más bien han sido consolidados históricamente, como parte de una memoria enciclopédica, una sumatoria de objetos y fenómenos, que su evocación misma reconstruye y deconstruye en nuevas alocuciones.

Yamilis Brito traslada la memoria contenida en las piedras hacia la memoria de los nombres, efectuado en algo similar la memoria con los nombres de las calles que connota su particularidad genésica: al cambiar la realidad del espacio, las historias se disuelven en nuevas historias que se cuentan como una entidad dinámica que se re-enuncia constantemente y se impregna en la piel de la ciudad como un tatuaje, singularidad que irradia del signo léxico más que del suceso u objeto, narrando a partir del signo una nueva historia que tiene que ver con la experiencia personal como un rejuego taxonómico en los nuevos mitos de la realidad ciudadana. El grabado como medio expresivo fundamental y sus técnicas demuestran el antecedente gnómico de la ciudad como una de las primeras impresiones de la historia de la ciudad -que asumió posteriormente la fotografía-. Las técnicas de la xilografía, linografía y colografía articulan los matices texturales evocativos de los diferentes registros de la memoria en el proceso de aprehensión de la realidad y estructuran la sintaxis instalativa para acceder a la mayor diversidad, riqueza expresiva y complejidad como una vertiente combinatoria: grabado-escultura, grabado-ambiente, grabado-instalación que justifican de algún modo la propia manipulación de las tradicionales técnicas del oficio para, fragmentarlo, negarlo, dispensarlo, camuflarlo, lo que hace que no sea dependiente del típico compromiso representativo.

El environment *Taller de Reparaciones* de René Franciso, resulta una propuesta ingeniosa de objetos funcionales convertidos en reservas alegóricas, funciona como parte de un ejercicio lógico-hermenéutico en un espacio sensorial evocativo de toda el universo visual-sonoro de la dinámica productiva propio de un taller mecánico, que se superponen en otro estado del pensamiento. La memoria actúa de forma subconsciente, el artista somete a una alta intensidad de sensaciones la experiencia estética del espectador conservada en el registro de la vivencia como vestigio en el que se mezclan los procesos racionales del pensamiento y las actitudes surrealizantes inescudriñables de la razón convirtiendo al espectador en un espectador psicoanalítico, reparador de las fantasías que recomponen el reconocimiento de diversos instantes del mundo interior y la memoria social, no solo se trata de reparar los objetos de la memoria, sino salvar de la desmemoria el registrador gráfico de la identidad.

El sustrato conceptual de *Sepultados por el olvido*, de Lázaro Saavedra localiza la posibilidad de reproducir valores a partir de la confrontación de la memoria del "Yo" con los argumentos del "Otro". La memoria se nos encina como una emergencia sociocultural, repasa un poco las memorias de los espacios en los diferentes momentos de la historia para reconstruir en el presente los elementos de referencias ya relegados por el tiempo de una época diferente en las que se han vivido destinos completamente heterogéneos, la ambigüedad del discurso es una apelación a la memoria histórica, social e individual en el que los relatos de los hechos llegan a nuestros días mediante una referencia subyacente, una evocación que puede ser distorsionada o en correspondencia con una verdad que se desprende de la lógica que justifica los hechos en consecuencias con las circunstancias en que se producen y que no pertenecen precisamente a la huella gnómica de cada cual, sino que cada cual se apropia de la memoria ajena y elabora o fabula nuevas historias, sencillamente distintas como recuerdo ilusorio evocativo.





La instalación escultórica *Archipiélago de mi pensamiento*, de Alexis Leyva (Kcho) pretende romper a ultranza con la convención social, para convertirse en una mitología personal, en un intento de buscar una identificación con el espectador y una invitación a una práctica reflexiva cargada de implicaciones que la convierten en el obelisco del ostracismo moderno. El acercamiento a la metodología Povera, es una escisión entre la actividad creadora artística y otras actividades humanas, por ello se adentra en la huella material de los eventos, como punto de referencia significativa en su mundo propio, lo que hace que le otorgue una carga de singularidad referencial entre la experiencia personal y ciertas zonas de la memoria social, apropiándose de los niveles más rudimentarios de los objetos sencillos que surgen y maduran como los sucesos de la vida: los restos de botes, remos, velas, propelas, son los signos elocuentes de un proceso alegórico al irregular éxodo migratorio, a partir del impacto que se graba en la reminiscencia individual, cuya despersonalización incorpora a ciertas zonas de su orientación creadora.

Los subterfugios lingüísticos empleados por la nueva generación son los intertextos acerca del arte que recuperan el oficio y los géneros en apropiaciones y versiones disfrazadas a partir de una perspectiva de renovación. La estrategia hedonista nada tiene que ver con las utopías pasadas, aunque los diferentes roles que se asumen desde la postura cínica convierte la seductora posibilidad de reconstruir apropiaciones ya recreadas en otro momento de la historia del arte cubano; la aleatoria ruptura anuncia el deseo de la desacralización icónica convertida en metáforas. Los sintagmas más impresumibles trataban de certificar el giro: la recolocación del paradigma estético, el volumen de la metáfora, la vuelta del oficio, entre otras, eran ideas encargadas de sustentar, o sustantivar, el cambio. Todavía en el 96, y buena parte del 97, quedaban los ecos de cierta jovialidad, no obstante los descuidos y los abandonos, la pérdida del clima de confrontación de ideas que había distinguido el horizonte cultural de los ochenta. Con el tiempo empezó a sentirse el cansancio; otro elemento se unía: el intento de rápida respuesta a un mercado incipiente, discontinuo, que desconcertaba al artista. Los grandes creadores continuaron promocionando y vendiendo sus obras con naturalidad, con profesionalidad, sobre todo en el circuito internacional (o en el espacio de descongestión que afortunadamente significaba y significa la Bienal de La Habana), pero el creador de un nivel medio se preguntaba cómo tentar a un mercado que no siempre era el más exigente.

Luego sobrevino el II Salón de Arte Cubano Contemporáneo en 1998, y fue ahí que decididamente los críticos se sintieron desarmados, sin “iluminación” para entender y ensanchar la mirada. Ya no era exactamente la tropologización, o por lo menos no molestamente; ya el apego al género devenía apenas una presencia más dentro de una amalgama incorregible de muy diversas proposiciones ideológicas, no comprimible a los compartimientos de los moldes de las estéticas “metodológicas”. El Proyecto curatorial *Ciudad metáfora para un fin de siglo* fue una epidérmica, alejada dimensión y pomposa denominación temática del II Salón Arte Cubano Contemporáneo; una de las limitaciones de éste, a pesar que la inauguración tuvo un catálogo de excelente calidad, además de varias exposiciones y proyectos curatoriales colaterales como parte del Salón: “En Tiempo”, “Del shopping bag a la jaba”, “La exposición personal de Chago Armada” -fallecido en 1995- y el proyecto curatorial “Jao Moch” de José Ángel Toirac y Meira Marrero Díaz. “En Tiempo”, realizada en el espacio exhibitivo Salón de los Embajadores del Hotel Habana Libre en el que se evidencia el indicio de reiterar el viejo prejuicio de espacios exclusivistas de los artistas llamados “consagrados” -denominación muy cuestionada, pues la madurez o la coronación se debe a circunstancias creativas particulares - contradicción que genera nuevamente la incoherencia de contemplar obras de cierta madurez y la promoción de otras que no presentan la debida calidad artística independientemente de la edad de sus creadores, por lo que no existe un delimitación de la calidad promocional de unos y otros.

La otra cara de la moneda se trasluce como resultado de un ejercicio inminente de un señuelo de intencionalidad crítica, la imposición desde el arte y sus postulados, preconcebidos y establecidos a partir de la institución y sus órganos de promoción y realización: matiz, que se infiere, por la estrechez del marco curatorial, fuerzan a las propuestas expresarse dentro de ese molde, al no tener una convocatoria abierta. Aún así, este modelo no sostiene una tesis sólida, la incoherencia discursiva se manifiesta en la selección de obras y proyectos curatoriales representativos de las provincias, algunas portadoras de obras valiosas, no se insertan con la exigida calidad como resultado de una adecuada calidad de la selección representativa de lo mejor de cada localidad - síndrome “del Salón con todos” del I Salón-, pero, por supuesto no todo lo mejor. El título o eje temático del proyecto curatorial del salón tiene la intención de presentar la ciudad como una metáfora, buscarle una imagen alejada de la realidad de los paradigmas convencionales, abrirse a perspectivas que los artistas asumen desde lo individual. La ciudad se convierte en un tema, lo que significa un término, que también significa búsqueda desde lo urbano. La encrucijada conceptual se aprecia entre los procesos que ocurren y son parte de los discursos artísticos entre lo cotidiano y lo histórico de la ciudad, se vislumbra como la alternativas de legitimar lo cotidiano identificado como arquetipo de lo cubano, como una perspectiva crítica y su función enfáticamente social, una reiteración consecuente de hablar sobre lo mismo, ya sea desde su referente crítico o de naturaleza social, obras que no dicen más allá de esas cosas que ya son sabidas, estrechando la puerta para un discurso más investigativo, novedosos y abierto a hacia lo diferente, lo nuevo, novedoso y a la vez significativo. La incertidumbre la aclara Caridad Blanco, comprometida curadora del II Salón, con su intervención en el conversatorio organizado en el Centro Wilfredo Lam, invitada a esa institución para debatir y reflexionar los resultados de la segunda edición del Salón de Arte Contemporáneo Cubano:

*El salón no pretendió erigirse en una muestra de tendencias, sino que trató de hablar en un lenguaje tropológico, que es uno de los recursos estratégicos del arte cubano de los noventa...es importante entender que el mismo recurre a lo heterónimo, a esa ciudad de la que hablamos y tiene reflejo también en la literatura, por lo que se trató de intervenir sobre los discursos de los artistas (Blanco 1999: 11).*

Una de las aristas que se reconoce por parte de los especialistas participantes en el debate sobre los resultados del Salón es la incapacidad de reconocer la legitimidad de los cambios que se operan en los discursos, descubrir dentro la aparente reiteración de esos cambios o otros que se producen constantemente en las prácticas y discursos de los creadores plásticos pues se

... esos valores e ideas que se producen conjuntamente en las posturas y acciones de los creadores plásticos, pero se sobredimensionan más aquellos aspectos extrartísticos, especialmente aquellos que van más allá de los componentes de organización de un evento. En ocasiones se trata de exigir una producción creativa y novedosa en cada momento a los artistas de acuerdo al criterio teórico que se maneja, tal como si la producción creadora pudiera estar condicionada por el especialista, en vez del creador y sus motivaciones. Lo que se pone en aceptación es el propio criterio sobre arte, respecto al criterio de lo que no lo es por parte de los especialistas, la singularidad con que trabaja la crítica, es que ésta se apoya más en la sintaxis de la obra con su curso lógico del lenguaje y los estilos, en vez del examen del método creador y la calidad de la construcción discursiva. La influencia de los estilos de los maestros de la plástica demuestra la carencia de originalidad como otro de los aspectos señalados al salón: la copia, o sea, se asume que los propios jóvenes emergentes han empleado la mimesis de las soluciones plásticas de los "consagrados", como una vía de legitimar en el discurso propio, el discurso ajeno; sin embargo la opinión de algunos artistas - invitados a este conversatorio- refieren que en determinado momento de la obra de los autores establecidos pueden encontrarse múltiples influencias de los referentes cercanos; tanto del arte universal como de la propia historia del arte cubano, lo cual certifica que con el interés por mostrar un panorama plástico en eferescencia, las muestras carecen del nivel formativo y de maduración necesaria en la obra de los creadores más jóvenes. En entrevistas recientes realizadas a algunos especialistas del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) participantes en aquel evento se pueden conocer opiniones como:

*... con el tiempo y la práctica de vida se demostró que no todo fue malo; el apresuramiento por certificar la calidad del salón condujo a lacerar el prestigio profesional de muchos de los críticos y especialistas involucrados en el mismo; máxime cuando aquel conversatorio nos sorprendió, pues se desconocía de antemano el objetivo real del debate, quizás temerosos por la inseguridad; un poco como para originar un culpable manifiesto del supuesto disparatar, ... finalmente muchas de las obras exhibidas como selección del catálogo actualmente constituyen ejemplos de obras paradigmáticas, como son las de Geysell Capetillo, Ángel Ramírez, Rafael Gómez, Esterio Segura, Tania Bruguera, Kadir López y otros, de consabida calidad artística- estética (Person, 2013).*

La propuesta conceptual de este tema centraba una dirección de orientar el discurso de los artistas al ceñirlos al tema en cuestión. Este presupuesto teórico como fundamentación del proyecto curatorial sólo podía ser satisfecho por unos pocos artistas cuyas orientaciones plástica estuvieran dirigidas al tema de la ciudad –tema sobre el que de alguna manera la Bienal en varias ediciones se pronunciaría-. Sin embargo, la propia dimensión del salón abarcó mucho más allá, por determinados "compromisos", por lo que la magnitud de este se fue por encima de los límites mismos que se proponían. Además de estar obligado a éste, su presunción era demostrar de una manera indirecta, encubierta o mediante una sucesión de metáforas, la condiciones objetivas del propio contexto sociocultural. La intención de por sí estaba preconcebida; nada nuevo afloraría en esencia desde el lenguaje plástico, sino la manera de demostrar por medios de los recursos expresivos de las manifestaciones, virados al revés o de cualquier forma, las condiciones del contexto que matizaron la escena plástica de los ochenta.

El salón del 98 de manera muy sutil intentaba demostrar la hipótesis de que en la plástica solo existía una manera distinta de decir lo mismo que ya había sido dicho en otro momento. Esta vez, la crítica se encargaría de mostrar cómo el poder institucional podía intervenir en el discurso de los artistas –típico pie forzado- en el que dijeras lo que dijeras, podrías optar por decirlo de las mil maneras posibles. A fin de cuenta el discurso resultaba tautológico, al amparado por los paradigmas estéticos del arte, más sutil, esbelto, refinado y al mismo tiempo igualmente cínico –calificativo que la crítica había acuñado sobre el discurso de los artistas en ese momento de la historia del arte cubano-, lo que pasa es que no supieron en su momento entender las intenciones de los creadores en el preciso instante en que a estos no le quedó otra alternativa que burlarse de la institución, desacralizarla, como símbolo del poder. A fin de cuentas los creadores que se respetaban, no participaron o no quisieron ser conducidos al juego de intersticios de la institución, conocedores de antemano sobre las intenciones de la teoría optaron a fin de cuentas, por las ofertas del mercado de las instituciones foráneas que se habían encargado de legitimar el cambio y ser más condescendiente en el reconocimiento del talento artístico local con opciones mucho más ventajosas.

En esencia esas propias llamas quemaron a su patrocinadores, una trampa conceptual que solo pretendía demostrar que la última palabra la tenía la teoría, no solo por el poder que le asistía como institución sino que también superarían a los creadores plásticos que en otro momento habían sacado la tumba de Marcuse para airearla en la escena pública de la institución; un nuevo

questionamiento de la capacidad para dirigir la producción creadora planificada y estructurada como en otros tiempos. Los artistas seguían sorteando obstáculos, viejas pendencias y vendettas aplazadas se manifestaban de una u otra manera. Lo anterior lo corrobora la urgencia de organizar "el debate", el conversatorio. Los propios estrategias, convencidos de que "era peor el remedio que la enfermedad", necesitaban un responsable; el curador oficial, un nuevo agente que en el conflicto de antaño había servido de mediador, esta vez como se dice en otros ámbitos, el culpable tenía nombre y apellidos. A fin de cuenta, los plásticos asumieron el reto y quedó demostrado en el transcurso del tiempo que la plástica sí podía saltar el muro, las terribles obras que fueron calificadas en ese momento, demostraron la energía y entereza de un discurso sentido, sincero y profesional .

La fisuras arraigadas en otros tiempos entre la institución arte y los artistas, se expresaron de alguna forma mediante la invitación no cursada a la participación y el rechazo de algunos a no participar. Un balance realizado por algunos de los especialistas conjeturaba que la preferencia era exponer en salones internacionales de arte, incluyendo la Bienal, lo que significa la confrontación de la obra con los mecanismos del mercado del arte y las posibilidades de realización personal que ofrecen ciertos medios del arte internacional a las ofertas de las instituciones nacionales, las exposiciones realizadas en el extranjero presentaban una calidad artística superior a las mostradas en el territorio nacional como: *Cuba, un mundo posible; Mundo soñado, Cuba siglo XX, Historia de un viaje*, entre otras.

El jurado de curaduría integrado por Magda Leana González, Dannys Montes de Oca y Liana Ríos decidió entregar un premio único al proyecto de Meira Marrero y José Ángel Toirac "Jao Moch", Homenaje a Antonia Eiriz , pues éste de alguna manera mostraba la esencia de las problemáticas de la cultura cubana en la contemporaneidad a partir del análisis de los efectos de la relación arte-mercado en las que estaban involucrados un grupo de creadores plásticos a nivel local y la redistribución de los espacios de inserción de la producción plástica contemporánea de una zona de la producción artística marginada por los criterios habituales de valoración y jerarquización social de lo artístico. El título de la exposición es un juego fonético de la expresión inglesa "how much" (¿Cuánto?), esta focaliza su centro de interés y reflexión en una Feria de arte y artesanía, típico lugar donde resultan evidentes las relaciones de cambio del objeto artístico. La exposición agrupa una serie de obras y objetos que ponen en evidencia el abanico de valores que van desde la producción artística hasta una producción realizada sencillamente para cubrir necesidades económicas inmediatas. Este proyecto tuvo espacial interés en seleccionar y mostrar para la exposición a autores no habituales en la lista de exhibiciones de esta ciudad de manera que éste funcionara en sentido más inclusivo que exclusivo, haciendo circular nuevos nombres o re promocionando otros que hace ya algún tiempo salieron de escena (en algunos casos no de forma voluntaria). Lo significativo del proyecto curatorial es que señala las condiciones originadas en la isla a raíz de la despenalización del dólar estadounidense en 1993, que propició una

es que suanza las condiciones originadas en la isla a raíz de la despenalización del total estadounidense en 1975 que propició una ruptura en las condiciones de promoción de las prácticas artísticas no determinadas por el mercado en otro momento, y bajo las actuales condiciones económicas y las demandas del mercado exterior de un tipo de arte que fuera expresión del color local, el entreverado exotismo regional que identifica la cubanía en el espacio caribeño como certificación de futura circulación global. “Jao Moch” toma como referente las consecuencias de las problemáticas socioculturales de los años setenta que derivaron en la salida de la escena plástica de un grupo de creadores por presentar una obra “problemática” para el contexto de la Revolución en sus años iniciales, como es el caso de Antonia Eiriz quien fue calificada de “conflictiva” por una obra neofigurativa que expresaba otra realidad del momento histórico y después de muchos años, por azar de la vida, apareció en el barrio del Juanelo en las afueras de la Habana -hoy municipio de San Miguel del Padrón- con un grupo de talleres de arte popular por iniciativa propia con personas de la comunidad que originó lo que hoy podemos conocer como la Escuela Cubana de Papier Mache (Meira 1998). Casi en el ocaso de su vida, ante la pregunta largamente incontestada sobre los motivos por los que dejara de pintar a finales de la década del 60’, recluyéndose en su casa, lejos de la dinámica institucional y oficial del arte, la artista e intelectual cubana, le respondió al pasado, el presente y a la posteridad:

*Cuando me hicieron esos comentarios de que mi pintura era “conflictiva”, llegué a creerlo. “La tribuna...” por ejemplo se iba premiar y no se premió a raíz de las críticas. Un día vi todos mis cuadros juntos por primera vez en mucho tiempo, y me dije a mí misma: Esto es una pintura que expresa el momento en que vivo. Si un pintor puede expresar el momento en que vive, es genuino. Así que me absolví (Fernández 2013: 35).*

La polémica de “lo culto y lo popular” que resaltó al debate teórico durante el decenio de los 80’s, -aunque no quedaron saldadas- permitió abrir el diapasón del arte cubano, hacia una convivencia en el discurso artístico de cubanidad “lo cotidiano y lo Kitsch”, otra nueva manera de examinar la realidad inmediata, además del humor, en las que resultaron paradigmáticas las propuestas del grupo Puré en el segundo lustro del decenio de la década prodigiosa. Ahora, en el decenio de los 90’s, muchos creadores con una formación académica rigurosa y profesional reivindicaron esa vocación de acuerdo con los imperativos del mercado ferial. Una vuelta al buen arte, libre de contaminación (“fast food”) ha dejado sepultadas, ante el nuevo paradigma estético impuesto por la demanda de arte cubano en los circuitos de comercialización, un grupo de obras que constituyen ejemplos de la existencia de una “otra historia” que convive con la historia de a diario, donde la reducción de la cuota de utopías está en correspondencia con la disminución de la cuota de pan.

La vinculación de manera estable en el mercado internacional de artistas locales en esencia es ínfima, incluyendo el circuito de la propia Bienal de la Habana en comparación con los artistas vinculados a las galerías legales estatales, privadas legales o ilegales desde donde por su carácter alternativo, promocionan también una producción plástica dentro y fuera de Cuba en las que el papel protagónico lo tiene la obra como mercancía por su valor de cambio. Todos los artistas seleccionados han tenido en mayor o menor medida, contacto directo con el sistema de enseñanza de arte; algunos estudiaron por algún tiempo en la academia San Alejandro incluso se graduaron de ésta, otros se graduaron en el instituto Superior Pedagógico (ISPEJV) como profesores de Educación Artística (Artes Plásticas), en el Instituto Superior de Diseño (ISDI) o en el Instituto superior de Arte (ISA).

Los subterfugios del discurso crítico fueron languideciendo cada vez más, los caballetes se fueron recubriendo de un pseudoarte de lo lindo o lo bonito, de lo relamido, lo bruñido y seductor retiniano. En realidad, se trataba de otro engaño del ojo. El ilusionismo pictórico no como virtuosismo (muchas de estas obras eran, además de todo, vergonzantemente malas en lo técnico) sino como espejismo cultural. El presunto oficio retardaba el arte, no era ya que los acertijos, los encubrimientos y las mentiras del arte, los laberintos del signo determinarían un simulacro de diálogo, en donde nada se decía a las claras o por su nombre. Era la apatía de la inconsistencia, la parálisis de la indiferencia y de la indolencia. El pretexto era claro: “los artistas de los ochenta que intentaron cambiar el mundo terminaron por escapar a cualquier parte”, así, el nuevo reino de la introspección y la utopía personal triunfaba. No se pretende desautorizar, en absoluto, semejante camino creativo, pero si el adentramiento hubiera redundado mayormente en sólidos indicios de consistencia existencial o emocional, de verdadera exploración en la ontología, no se habría generado tal sensación de limbo y de extravío en el arte cubano. La crítica considera que:

*[...] un aspecto característico del arte producido durante los noventa es lo que yo denominaría como “edulcoramiento manipulador”. La expresión es sólo un intento, no necesariamente el más logrado, para referirme al proceso “dulcificador” ocurrido en el arte en Cuba, en el tránsito de los años ochenta a los noventa. Recuérdese, a propósito, cómo el arte se fue desentendiendo, fue purgando de sus filas desde inicios de la pasada década, las expresiones de sentido más intensamente escatológico y grotesco, aquellas que alguna vez, sirvieron para revitalizar el comentario franco (y para sorpresa de nadie, conflictivo) sobre las zonas más escabrosas del devenir social cubano (Fernández, 1980: 19).*

Así, la experiencia de los años noventa arroja un aprendizaje de otro tipo: por mucho que aspire el arte a robustecer el magma de su misma construcción, la materia estética del estilo, los códigos, las transfiguraciones, si ese camino, lejos de remitirlo, lo aparta de la vida; si el arte desorienta el cable a tierra y su conexión con la experiencia de la vida de la gente, comienza a declinar en un callejón sin salida, comienza a devorarse a sí mismo, traidor de sí. No quiere esto decir que el arte deba contentarse con la descripción o la contingencia, pero la referencia y el anclaje son la savia que informa y levanta el arte, este no es un recinto amurallado de retiro y expurgación, sino, un misterio de contaminación e involucramiento.

El discurso artístico de los “ochentistas”, reveló los más complejos problemas de la sociedad cubana contemporánea en sus espacios culturales, pero ahora en medio de esa supervivencia en que la nación se propuso salvaguardar sus más preciados valores, y las estrategias para sobrevivir en el turbulento mar de la resistencia, se hacía necesario redefinirlas zonas de incidencia; esto significó cambiar las posturas, los resortes de comunicación, ampliar los campos representacionales, experimentar otras poéticas, azucarar el mensaje, sublimar el insulto, enmudecer el grito y convertir la detonación en una caricia. En otros casos el artista consigue un acercamiento crítico para lograr la trascendencia realizando las relaciones connotativas de los referentes y vindica las posturas creativas ahora entendidas como búsqueda otra, de enlaces formales, una lectura ambigua entre líneas de la nueva impronta trata de resucitar a partir de las singularidades originales de Acosta León, Antonia Eiriz, Chago Armada, entre otros.

Algunos creadores en los 90’s sostienen la legitimidad de sus propuestas a partir de retomar, no el referente cercano “Ochentista”, sino la obra de los 60’s y los 70’s reencontrándose más bien con el discurso inconcluso, específicamente por el silencio que reinó en un momento de la historia del arte cubano, la otra obra, la no comprometida con el discurso oficial. De todas formas el Arte Cubano siempre vuelve sobre sí mismo una vez que siente amenazada su orientación, es como un perder el camino ante los intentos de legitimación del discurso impuesto, esta generación de los 90’s viene siendo una síntesis de la anterior, con puntos comunes pero hacia una evolución donde existen intereses más sensatos a pesar del manifiesto conflicto de las artes plásticas y la institución, contradicción que siempre se orienta desde una implícita nostalgia que desborda lo ideológico, ético y político pero que revela el alto

sentido de lo humano. Se asumen otras maneras de realizar proyectos e ideas, con una conciencia profesional y consagración, pero signado por el mercado. Se establece la diferencia con la utopía, con estrategias encaminadas a ser menos aguda y más conciliadora con la censura y la crítica, aunque en el fondo existe un contacto de enfrentamiento y discusión inteligente. Siempre se observa un trauma pensado y manipulado desde las circunstancias, pues no puede negarse que esta vez aparece el lirismo, el nihilismo, el discurso introspectivo y la reverencia irónica en este rejuego de relaciones en el que hasta los más legitimados intervienen porque esto se ha convertido en una especie de intercambio y reactualización.

Mientras que otros creadores con la inoculada toxina de la metabolizada utopía experimentaron con otras variaciones artísticas – pedagógicas como Lázaro Saavedra y René Francisco, las pragmáticas pedagógicas en el terreno del arte estaban sustentados con argumentos más sólidos en cuanto a renovación. De todas formas, desde “Espejo de paciencia” hasta nuestros días, la trasgresión, el contrabando, lo prohibido, ha estado siempre en la actitudes y la desempeño de la idiosincrasia y si algo enseñó el período especial fue a sobrevivir a toda costa, a no dejarse vencer y seguir alimentando sueños y utopías, en esencia una comunidad de diálogos y conciliaciones manifiestas como una necesidad de espacio vital, tolerancia y concupiscencia. Se originan vertientes más analíticas que discursan un tanto más hermética o críticamente, jugando con claves subyacentes o por develar, irrumpen en toda esa amalgama de discursos que juegan con el espectador, engañándolo mediante un oficio y techné, manipulando con una presunta vuelta a los géneros o redefinición de las manifestaciones visuales a un público ávido de tradicionalismos, mientras que la irrupción de numerosas “buenas pinturas”, escondía tras la “supuesta perfección”, elementos de estrago y provocación. Es en una estrecha dimensión sobre el oficio que se comienza a seducir al incipiente mercado que irrumpe furiosamente. Estrechez dada por errar en la comprensión sobre qué tipo de arte es o no posible posicionar. Muchos creadores que supuestamente reconcilian la mano y la mente, serán para una crítica y para ellos mismos, los portadores de un simulado cambio como recurso de legitimadora actualización. La irrupción de ese mercado, ha sido influyente en la reformulación de los valores éticos y estéticos. Por momentos se hace sentir como evidencia un detrimento de la eticidad que ha sido referida por creadores y críticos más serios, preocupados por estos valores de connotaciones culturales, lo que ha dado lugar a una envilecida conducta artística que no sólo es apreciable en la plástica, sino en otras manifestaciones que con el ánimo de sobrevivir a toda costa, transigen con el mercado y a las preferencias de patrocinadores que nada tienen que ver con las autóctonas realidades, irónicamente satirizadas por las conocidas carencias promocionales y materiales internas. Esta situación dice mucho acerca de la estrecha relación arte-vida, que ha signado la producción simbólica de Cuba del pasado siglo XX. Situación que obligó a instituciones de la cultura a transformar los diseños de políticas culturales y comenzar a reconocer o legitimar procesos de acción cultural tanto personales, grupales como no gubernamentales, pero que de una u otra forma se conectaran con los principios de la política cultural oficial.

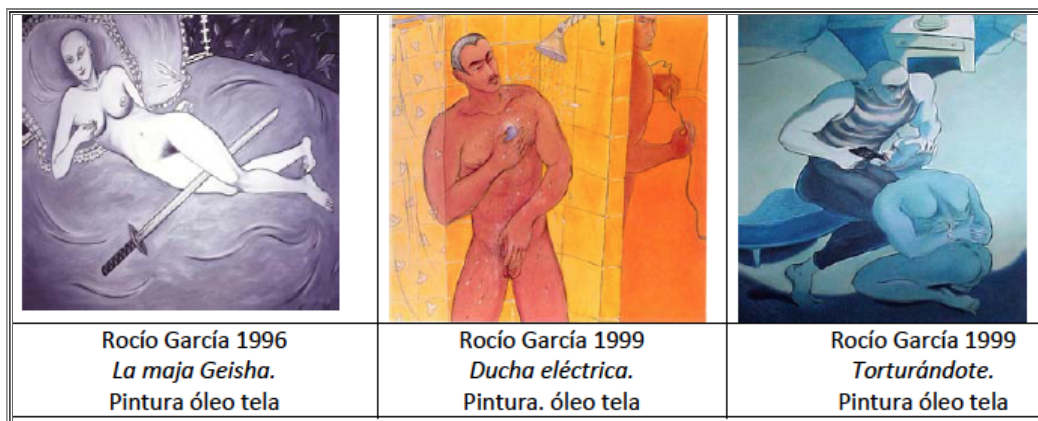
Desde otra perspectiva sociocultural aparece una literatura que expone la ciudad como un metro a la que se agregan distintas estaciones: Esta expresión hace referencia a una ciudad de la Habana subterránea, de espacios localizados como focos pequeños o puntos claves dentro de la que desarrolla su vida, una población subalterna desfavorecida socialmente que encausa su subsistencia en un orden moral trasgresor, con códigos propios y conductas de supervivencia al margen de la ley. Sus antecedentes se localizan en la obra narrativa del llamado “realismo sucio” de Carlos Montenegro y su novela *Hombres sin mujer* que pone al desnudo el sistema penal y la vida carcelaria en Cuba en la etapa de la República. En ésta se develan los pormenores de una población penal alejada de todas las normas de convivencia humana, que asume un sistema de acomodo de la conducta dentro de códigos de violencia y marginación contrario a la moral establecida en la sociedad burguesa que los excluyó como seres humanos y lo apartó del orden establecido socialmente por el grupo de actos y conductas trasgresoras de la moral cívica; un sistema de conductas laterales establecidas en el submundo carcelario. Hacia el año 1998 aparece la novela *Trilogía sucia de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, 1950): aborda temas sórdidos o mezquinos que revelan las miserias humanas tanto física como moral, sucesos escabrosos sin ningún compromiso ético que manifiestan el deterioro moral. Los argumentos expresan una mezcla de realidad y fantasía, en la que aparecen reflejados normalmente personajes jóvenes con una conducta trasgresora y una actitud ante la vida de que todo se justifica en el caos con la finalidad de coexistir en un medio lastrado de carencia de valores morales engendrado por el deterioro de las relaciones humanas y las conductas impropias. Emerge con una fuerza en instantes críticos de la nación cubana en la que la filosofía del “vale todo”, predomina en un amplio sector social en los momentos más agudos de la crisis, y en el arte y la literatura de ese período se asume como discurso de la poética de la desesperanza, la frustración y el desencanto con la vida social común, a tono con algunas manifestaciones de los esquemas mínimos o “minimalismo”. Refleja una vida a destiempo donde todo sucede en un ciclo corto, en un contexto contraído pero que todo acontece de golpe, los sujetos no tienen tiempo para los deleites espirituales porque están ensimismados en su supervivencia o en la llamada acciones de “la lucha”<sup>[ii](2)</sup>, posee un proyección más dinámica y construye imaginarios emergentes derivados de ciertas filosofías de vida en la que proliferan el individualismo, el egoísmo, la violencia física y moral y la lucha de géneros, emplean un lenguaje irreverente para mostrar personajes de los suburbios localizados en zonas de adecuada tolerancia y espacios reducidos matizados por el desorden y el caos, bares, baños públicos, azoteas, parques, cuartos en solares o ciudadelas, en los que las normas de conductas rememora la jungla urbana. Las expresiones de la cosmovisión no responde a ciertos dogmas y reglas de una orientación religiosa específica, sino que ésta se ha construido de manera acumulada, en la que se ubican en un sistema cósmico originado especialmente desde aquellas áreas de las religiones afrocubanas que han sido cultivadas por poblaciones marginadas.

La desacralización del paradigma estético, los iconos socializados, los emblemas y las señalizaciones generan un sistema de valores en una realidad otra. La figuración es más cercana a la adecuación del lenguaje directo, aunque la práctica del desencanto conduce a la carnavalización y la máscara. Cada sujeto puede asumir por voluntad propia los dictados de sus instintos; la oblicuidad y el cinismo, sostienen una teoría estética como acto contracultural de resistencia, la figura del intelectual manifiesta una acérrima conciencia crítica contra todo; inconformidad, burla, choteo, sátira e ironía que se expresan con elementos obscenos del lenguaje y una visión pos revolucionaria, no se manifiesta una conducta directa de ataque a la sociedad pero si, esa realidad es ajena a cualquier compromiso político e ideológico con determinado sistema e inclusive contra toda forma de adoctrinamiento; una manera de mantener su estatus de libertad e independencia. La poética de la desesperanza es el modelo de reflexión sobre una realidad insalvable de la que los sujetos se han apartado y al que una vez trasgredido no se puede regresar. Por otra parte se manifiesta una introspección, un mirarse a sí mismo y eludir el diálogo colectivo, el discurso de las mayorías, existe un nihilismo, el sujeto se cada vez más preocupado por su vida y su cotidianidad en un lucha de supervivencia individualizada.

En la Plástica la serie “Geishas” de Rocío García (1955) emerge con un tono de la poética sobre el ser femenino, las sutilezas de la expresión facial y la re-contextualización social de los personajes que ironizan la condición femenina con profunda austeridad lineal y cromática. Sus antecedentes se asientan en una figuración anterior de muchachas que aparecen perdidas, atadas, colgadas, avasalladas por la imagen de la cultura en un atentado a las identidades cerradas que sientan un camino de inestimabilidad psicológica y el transformismo, para posteriormente entronizar el reinado de la violencia y el sometimiento con un profuso juego intertextual, con la serie de obras “Hombres machos marineros” de 1998. Capacidad de resaltar una filiación de denuncia femenina de singular percepción que solaza en advertir la fragilidad de la condición sexual masculina y en la que predominan ciertas tipologías sobre el corrimiento y el camuflaje de la identidad sicosexual masculina, una metáfora de deconstrucción de la hegemonía falocéntrica que



se interesa en el mundo de las perversiones y relajamientos, la violencia de las tensiones homoeróticas con particular densidad melodramática, que rememoran algunas escenas del cine negro norteamericano.



Su obra es un set en el que transcurren sucesos que favorecen las reversiones de posturas de complejidad psicológica, el deseo, la represión, transita hacia una filosofía psicoanalítica de la condición humana más allá de la sexualidad con una espesura simbólica y evocativa de los más disímiles instintos humanos, su obra como resultado de una exploración, no se enmarca dentro de los límites nítidos de las particularidades discursivas de una época u otra, sino es el fruto de alcanzar una madurez creativa en medio de unas circunstancias epóicas en la que aparentemente han pasado los años más difíciles de la “especialidad del periodo”, pero que en esencia no resulta plausible la recuperación de la crisis ni se constata la mejoría en la vida de las personas, sino han aparecido otros mecanismos que solo reajustan los de la supervivencia, una manera de romper la postración, el escepticismo o el repliegue de la colérica desesperanza. En las aproximaciones críticas a su obra, es frecuente el uso de ardid para evadir el término “homosexual”, pretextando que su obra trasciende la sexualidad a favor de un discurso cultural, ese escamoteo silencia la voz homoerótica del arte cubano, neutraliza su alcance y legitimidad, sus efectos liberadores. El miedo a llamar las cosas por su nombre reduce la lectura del panorama plástico cubano a una plataforma conceptual e ideológica que no alcanza la totalidad del pensamiento estético y su auténtica riqueza. De espaldas a esta situación, Rocío concibe una obra sobre relaciones humanas, amor transgenérico, perspicaz en la representación y los recursos expresivos de la plástica en historias breves que, con las variantes más libertinas y el amor homosexual como argumento, logran desentumecer los axiomas de los comportamientos sexuales. Libertad sexual, Eros sin ataduras, disfrute pleno de la vida y del cuerpo son, algunas de las verdades más recurrentes en su trabajo. A decir de su obra el crítico Andrés Isaac Santana bosqueja:

*Rocío maneja -como pocos en el panorama de la plástica nacional-, los recursos del erotismo, los resortes de la perversión y las trampas visuales, para conseguir con ello el extrañamiento y la sorpresa. Ante un panorama de evidencias y de falsos guiños, la artista alcanza a tejer relatos visuales donde el cinismo, la seducción, el suspense y la desarticulación de los estereotipos sexuales más recurrentes son los ejes de su poética. (Isaac, 2011)*

Conocedora de la naturaleza humana, de sus arrebatos y tensiones, Rocío es consciente del poder de sugestión de la imagen especular, de un erotismo que seduce y desestabiliza, que recaba la mirada para terminar proponiendo una fuerte crítica a los mecanismos de la censura y a la ignorancia ideológicamente interesada que afianzan los manejos del poder. Desde ellos, y haciendo uso de una destreza técnica que conjuga en un mismo plano pictórico, sin prejuicios y con soltura, referencias occidentales y orientales. Rocío hace una revisión crítica de los falsos modelos higienistas del deber ser y de la rancia ética del “hombre nuevo” revolucionario. Frente a ese modelo heterosexual, Rocío reivindica el amor homosexual.

Precisamente en 1998 en el arte cubano germina la serie pictórica “Mantente en raya”, de Gustavo César Echevarría (Cutty), quien se ha hecho famoso a causa no tanto de las verdaderas provocaciones de su pintura, como debía ser, sino de la incapacidad de la crítica para entender su travestismo pictórico, que no es académico, pero tampoco *naïf*, no es pulcramente retiniano pero tampoco exactamente *bad*, y que encuentra su gracia justo en ese montaje personalísimo de disímiles cruces, prosiguiendo dos líneas temáticas internamente conectadas: la intimidad de la mujer en el baño doméstico, con sus ejercicios de aseo o deseo, que la mirada mojigata sorprende como escatológicos, como lo más natural; y el flirteo de los *gays*, la contención forzada del deseo, con sus condicionamientos culturales, en baños públicos y otros espacios de la lateralidad social, espacios que como ciertas instituciones sociales de la posmodernidad, pueden ser llamados heterotopías de contenido imaginario. La ilusión de verdad es el dilema de lo privado y lo público, de grietas donde lo real devela su intimidad y la intimidad su trascendencia, como a decir de Pedro Almodóvar, la sinceridad es siempre escandalosa, en tanto supone un acto de desvelamiento demasiado brutal y virtuoso, que desconoce de impedimentos o autocensuras. De un particular interés es el conjunto de obras con chicas en sus, o los, baños. Piezas que extraordinariamente sugestivas; muchachas que se contuercen, debatidas entre el gozo y el dolor de expulsar la orina, masturbarse, evocar un coito, o “sufrir” un orgasmo. Ante obras de este tipo el receptor experimenta la perplejidad, la carencia de respuestas en que incorpora el arte genuino, sea cual sea su estética o su registro expresivo. Una de las premisas constructivas del texto artístico suele ser la más impetuosa intertextualidad, porque, a nivel operativo, la intersubjetividad, el dialogismo del intertexto o del texto descentrado, supone la necesaria equivalencia lingüística de un segmento temático caracterizado precisamente por su movimiento y tendencia a visitar los predios del otro. Cutty se permite la perversidad adicional de convocar, en forma de pastiche genérico, toda una tradición sinuosa en la historia de la pintura occidental, en el sentido de tomar a la mujer de espalda, en una relación muy especial con “el paño”, en la medida en que ella conoce, o aprecia ampliamente, el hecho de ser espía, hasta que el cubrimiento se torne, entonces, particularmente lúbrico. Evoca adustas realizaciones que tienden a desafiar frontalmente al espectador, en un reto perceptivo como *Pipi de lado* cumple con su presunta oblicuidad. Otra de las “conductas” es la del figón, o voyeurista del margen: capacidad de hallar la sutileza en encontrar y asumir, lo irrepitible de un singular acto humano que es sin embargo el más común y frecuente de nuestros posibles rituales privados. Su pintura es un atentado público a la noción del pudor privado, que pasa de tal para ser un acucioso estudio ontológico de la condición humana. Su pintura desestabiliza furtivos o recónditos rituales, dimensiona como materia de arte fragmentos de la realidad que son no sólo el reverso de lo tenido por trascendente, sino, además, declaradamente fugaces y angulares.



Desde la perspectiva de su visión crítico-analítica, las búsquedas que se habían intentado por una parte de la promoción de los 90's, más bien, como estrategia individual trabajan mediante símbolos, encriptaciones, sin afiliarse de un modo abierto o directo a sus presupuestos, el uso de recursos como la alegoría y el tropo metafórico, en tantas estrategias de representación y el empleo de resortes alegóricos en el arte, no detentan un límite nítido respecto a lo metafórico -en calidad de otro resorte comunicativo que suele funcionar como su sinónimo-. La alegoría como estrategia que utiliza una serie de distintivos o signos ya legitimados, desde sus códigos de transmisión discursiva, por una porción espectadora o receptora entrenada en sus "desmontes" establece una parábola que atribuye, por asociación ciertos significados a un signo, mediando la insinuación, lo indirecto; quien redondea los significados es el receptor del objeto artístico, a partir de la serie de experiencias que él posee en su convención cultural, ideológica, psicológica o vivencial, en calidad de individuo como parte de un grupo de una sociedad determinada.

Entre 1997 y 1999 aparece un manifiesto interés de un sector de la plástica por abordar en el discurso artístico la problemática racial en el arte cubano, esta vez con una visión diferente a como este había sido tratado desde las aristas de la religiosidad afrocubana y el folklor, con modificaciones y bajo el control del Estado, el añejo plan de convertir al país en un balneario paradisíaco, después de años de abstinencia, se mostraban otra vez frente a la pupila turística del extranjero, una redefinición del socialismo tropical, ajustando los colores de su carnaval.

Colateral al Encuentro de Antropología de la Transculturación de 1997 en la Casa de África, aparece la exposición "Queloides I". Una de las organizadoras de evento, Ida Francheto, invita a una exposición colectiva sobre tema afrocubano, proyecto en el que el entonces "curador", Omar Pascual Castillo, comenzaba también su labor como fotógrafo. En ese momento la curaduría de alguna que otra exposición colectiva, no se involucraba en lo que para entonces era objeto de vigilancia y confrontación, cualquier tópico de otra índole para los curadores establecidos y la crítica no se consideraban importante o simplemente no se privilegiaban. Esta exposición de cualquier forma deja una buena cantidad de interrogantes e inquietudes sobre los prejuicios raciales en Cuba y desde el arte empezó un emplazamiento provechoso del tema. Esta primera versión del proyecto "Queloides", contó con la participación de artistas como: Douglas Pérez, René Peña, Elio Rodríguez, Gertrudis Rivalta, Roberto Diago, Manuel Arenas, José Ángel Vincench, Álvaro Almaguer, Omar Pascual Castillo y Alexis Esquivel. La selección pretendía escoger en primer lugar aquellos artistas que habían tenido un previo acercamiento al tema racial, con obras donde se reflejaba desde formulas artísticas novedosas y contemporáneas una defensa espontánea de la vida sociocultural y religiosa del negro-mestizo. Se hacía insistencia en trabajos donde aparecieran representaciones un tanto críticas o analíticas sobre esta otra esfera de la existencia cotidiana del negro, su historia social y política, hasta su realidad concreta, como parte de una cultura subalterna de los sectores más desfavorecidos de la sociedad cubana actual enfocando al individuo de raza negra como sujeto marginado, con desventajas económicas, traumas y denuncias propias, en claro contrapunto con la evasiva perspectiva folklorista con la que frecuentemente eran reducidos los productores originales y aun fundamentales de esas expresiones culturales afrocubanas. Por otra parte, la muestra había sido realizada por artistas blancos y negros, y esto terminaba por rebatir "muy antiguas excusas" como aquellas que defendían la idea de que cualquier reclamo de los negros era un tema de interés solo para un grupo de "negros resentidos" y por tanto, una estrategia exclusiva de ellos (Esquivel, 2004) "Queloides" demostró el interés sincero en esta temática de un grupo de artistas que con independencia del color de su piel sintieron la necesidad de dialogar sobre ello. Vale decir que cualquier iniciativa en este sentido no era recibida en aquel momento con amabilidad y comprensión por los entes dominantes en el arte local. Se pretendía ignorar cada gesto con sospecha, con recelo e incluso los buenos intencionados, que aconsejaban dejar a un lado esos asuntos para mejor desarrollo de las carreras artísticas individuales.

Unos meses después un joven escritor graduado de Historia del Arte de la Universidad el Habana, Ariel Ribeaux, especialista del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño en la Habana Vieja, organiza una segunda exposición a finales del año 1997 que tituló: "Ni músicos, Ni deportistas", estereotipos profesionales generados a partir de los cambios en la movilidad social, que produjo la transformación política de la isla en los años 60's, cuando la población negra encontró una vía efectiva de superación social en el campo deportivo y en tradicional campo de la música. En la exposición participaron cinco artistas presentes en la ocasión anterior: René Peña, Elio Rodríguez, Manuel Arenas, Alexis Esquivel y Douglas Pérez -este último no pudo hacer efectiva su participación por problemas de producción-. La muestra se concentraba de manera más clara en los aspectos sociales de la realidad racial y las obras que allí participaban flanqueaban una multiplicidad de asuntos que iban desde la construcción histórica de la raza, hasta el campo de una psicología sexual. Aunque no fue demasiado visitada, esta exposición, sobria e interesante, aportó más visibilidad, comenzó a inventarse una reputación de negros radicales e incluso llegaron a llamarlos con sarcasmo, "cimarrones o apalencados".

En “Ni músicos, Ni deportistas” los que participamos éramos negros a excepción de Douglas pero las anteriores muestras involucraban a artistas blancos cuya presencia no era meramente simbólica, ni puede entenderse como una representación política decorativa sino que significaba un compromiso de sus obras con el proyecto apoyado en la calidad legítima de las mismas. De modo que lo que parecía preocuparles más no era únicamente que fuéramos negros o no, sino que estábamos hablando todos inclusive desde lo negro como “negros”. En ese sentido “Ni músicos, Ni deportistas”, levantó más de una roncha y en algunos casos, teniendo en cuenta la cantidad de melanina en la piel de cada uno de sus detractores más de un *Queloides* (Esquivel, 2004).

		
<p align="center"><b>René Peña</b> <i>De las urgencias del retrato</i> Fotografía manipulada</p>	<p align="center"><b>Santiago Rodríguez Olazábal</b> <i>Permanecer en la tierra</i> Instalación</p>	<p align="center"><b>José Ángel Toirac 1997</b> <i>La coronación de Ochún</i> Oleo sobre tela y cintas amarillas</p>

Durante la década, podemos apreciar una pléyade de artistas que recogen el bastón de la generación anterior y continúan trabajando con fervor religioso o sin él, una gama de asuntos relacionados con la vida religiosa afrocubana. Artistas como Marta María Pérez, Belkis Ayón, Santiago Rodríguez Olazábal, José Ángel Vincench, o Roberto Diago (nieto), conservan con gran creatividad toda una tradición venida ya desde los ochenta la cual sin embargo había sido iconoclasta con la tradición que le antecedía inmediatamente y había desarrollado sobre la base de estos temas un importante labor el decenio de los setenta, por artistas como Manuel Mendive o los adheridos al Grupo Antillano, confesando el carácter dramático de un asunto crucial todavía no disuelto en el “ajiao” nacional.

La maduración de todas las contradicciones que venían desarrollándose a lo largo de la década condiciona que para el año 1999 se manifieste un cambio notable. Ahora se aceptaba la realidad de que el tema racial necesitaba ser concebido finalmente como asunto impostergable y de esta manera en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) se decide presentar el proyecto de curaduría “Queloides” y esta vez invitar a otros artistas, como Pedro Álvarez, por ejemplo, que desarrollaba un interesante trabajo de apropiación de la pintura del siglo XIX, utilizando ese referente para descifrar y cuestionar las argucias totalizadoras en torno a la construcción política de la identidad nacional, patentizando además en su obra una serie de reflexiones profundas acerca de los conflictos raciales. La inclusión una vez más de la obra de René Peña, por otro lado, permitía destacar una de sus vertientes discursivas que era evadida persistentemente por la crítica y por los curadores más notables. Además con la presencia de artistas como: Juan Carlos Alom, Manuel Arenas, Andrés Montalbán, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Elio Rodríguez, Lázaro Saavedra, José Ángel Toirac y Alexis Esquivel. Un rasgo común muy importante entre todos ellos el hecho de que no trabajaran estas temáticas de manera unívoca sino que estas podían aparecer como parte destacable de cierta área de sus producciones o como un aspecto más dentro de la multiplicidad de temas abordados en sus respectivas propuestas. *La coronación de Oshun*, de José Ángel Toirac es, quizás, la única obra de la exposición visiblemente relacionada con los aspectos religiosos, pero ésta solo lo hace con la intención manifiesta de dismantlar la violencia de las acciones políticas que se ocultan detrás de algunos gestos “sagrados”, sin recogerse en la descripción de las tradiciones religiosas, es por esto que la exposición no incluyó a algunos artistas notables del momento cuyas obras parecían estar más dirigidas en el otro sentido. Luego, una multiplicidad de asuntos son contactados en *Queloides*, los estereotipos sexuales en la obra de Elio Rodríguez, el papel de la familia en la conformación de la identidad racial en las obras de Carlos Alom, Gertrudis Rivalta y Andrés Montalbán, el cuerpo como espacio geográfico donde acontecen los conflictos raciales en René Peña y Montalbán, las concepciones racistas disueltas en la psicología social y el humor popular en Douglas Pérez y Lázaro Saavedra, las formas no visibles y explícitas de segregación en las obra de Manuel Arenas y Alexis Esquivel. La exposición no tuvo una resonancia importante en el panorama artístico hasta un año después cuando la revista *Arte Cubano* decide publicar una parte de la ponencia original, “Ni músicos, Ni deportistas” (Ribeaux, 2000: 52), sin embargo tuvo un discreto eco en la prensa tanto dentro como fuera de Cuba. Dejando leer cada uno los adjetivos de su preferencia en juego más político que de comprensión artística.

El fin del milenio se aproxima, la Internet que llega a Cuba en 1996 apesar de estar al alcance de pocos sectores de la población, constituye una oportunidad de acceso a medios de comunicación, museos, cultura e información foránea y es a la vez una posibilidad de exportar con pocos recursos información sobre Cuba a cualquier rincón del mundo. Mas como instrumento desigual que es, también permite entrar en contacto con la propaganda contraria a la Revolución, y con productos como la pornografía o sitios de postura violenta, ultraderechista, etc. El correo electrónico, también ha permitido a amplios sectores de la Isla, en forma rápida y fácil, establecer contacto con el exterior e intercambiar todo tipo de información. Desde un primer momento el escepticismo ante “la Internet”- el mundo tecnócrata- no se hizo esperar, máxime cuando en esta parte del mundo todo lo que llega de occidente es siempre visto con recelo, y si a eso se suma que este nació en el terreno del enemigo. Ahora surgía un nuevo dilema; el exceso de mensaje, los faxes continuos, la propaganda enemiga, el incesante sonar de los teléfonos portables y los virus informáticos, otra cosa más proveniente del capitalismo, generada por el desarrollo desigual en medio de la interminable crisis, luego serían las dificultades de acceso e incomunicación conjuntamente con el stress que compone la predestinada globalización como destino inevitable.

El error del milenio se convierte en la amenaza apocalíptica digitalizada por las computadoras y existen algunos que se mantienen exceptivo hasta que este asunto se defina, si se acaba el mundo o no, ahora asomaría – ¡si dios quiere!- la séptima Bienal y el consabido tema “uno más cerca del otro” (no se sabe cómo), lo que sí es cierto que el video arte, la grafica digital y otros recursos de las nuevas tecnologías hacen su gala con proyectos personales y colectivos en los que están presentes los artistas cubanos. La VII Bienal tuvo entre su pretensiones el contacto directo con el entorno de la Habana Vieja a través de proyectos de participación y diálogos con espacios públicos y privados, llevando el arte a la calle y convocando una disposición de vincular la arquitectura con el propio diseño de restauración de la ciudad, lograr una comunicación abierta con el publico las instituciones el paisaje urbano su historia y cotidianidad; así se desarrollaron proyectos mayormente dirigidos por extranjeros y en que participó el público asistente, una reflexión y cuestionamiento a la acción dominante del desarrollo tecnológico sobre los medios masivos de comunicación, el

control y manejo de la información por parte de los países industrializados y como esta tecnología en su constante progreso disuelve las relaciones interpersonales al crear una estructura de vida computarizada que acerca cada vez más al hombre a la máquina, lo hace dependiente de su alta capacidad de memoria digital y lo aleja de las formas naturales de relación con el otro. Las expectativas ante las sofisticadas tecnologías se convierten en amenazas de invasiones que traen aparejada una reflexión perenne sobre nuestra propia existencia. El eje temático de la VII Bienal de la Habana en el nuevo milenio es "Uno más cerca del otro", el poder de los medios masivos de comunicación, la informatización y su incidencia globalizadora en las culturas del Tercer Mundo.

El mundo cambia vertiginosamente en los últimos decenios, las categorías sociopolíticas y las estrategias socio económicas ya no actúan bajo la lógica homogenizadora de la modernidad, sino mas bien dimanan en una descentralización acelerada, favorecidas por una nueva revolución en el campo de las tecnologías, invasora de todos los confines del hombre, al plantearse como dicotomía paradójicamente, el acceso desigual en diferentes contextos. Un nuevo sector del arte en la región desarrolla su obra bajo estos nuevos imperativos y aunque estos creadores no atacan abiertamente las nuevas sendas del progreso ni niegan los enlaces propiciadores de una acción conectiva sin igual, no se alinean al lado de la fascinación ni comulgan con el fatalismo tecnológico, pero sí observan con un ojo crítico esa nueva urdimbre mundial, aunque se convierten es cuestionadores del nuevo orden y de la distribución de los nuevos adelantos que en ese momento dejan muchas dudas sobre todo en los pueblos del sur. Asistimos a una secuencia de significantes inútiles que no llegan a cumplir las funciones para los cuales fueron diseñados y están dispuestos a prolongar ininterrumpidamente las señales del poder en una cadena de sintonías preconcebidas para borrar los bordes de las fronteras mentales y adentrarnos en una encrucijada pretendidamente pluralista que no solo desembocan en la turbidez del dialogo sino en la nulidad de los mensajes. La obra *Café internet del 3er mundo* de Abel Barroso ironiza con el desenfadado empleo de la tecnología y se apropia del real espacio de un café, computadoras de maderas y xilografías en interacción con los objetos informáticos

expuestos, conjuga la real situación entre los diferentes significados que se asocian a nuestra realidad. La obra consta de una serie de máquinas con manivelas y engranajes en vez de chip y teclados para la manipulación, movimiento y selección de la información ubicados en su interior. La instalación utiliza la cobertura material y simbólica de las matrices xilográficas en la construcción de artefactos diseñados para la interacción con el espectador en un café convencional. Barroso parodia la sofisticación electrónica del entorno desde la pobreza total de los medios. La rusticidad de los aparatos invierte el eje de una hipotética simulación telemática hacia sus antípodas, la precariedad.

Por su parte Luis Gómez con la instalación *Never Mind*, crea una obra elegante aparentemente legible en muchos niveles pues parecía tener una futilidad de la comunicación en una estrecha y larga pared del Centro Wifredo Lam donde el autor construye su texto empleando tubos de lámparas fluorescentes lineales y circulares que traen a la memoria los dibujos de Mark Tobey aunque se parecen a los símbolos de las prácticas religiosas afrocubana citada en la obra de Lam. Aunque el propio autor dice que son una referencia al sanscrito, sugiere significados que todavía resultan inaccesibles y para amplificar su sentido ubica dos trompetas a la mitad de lo largo del espacio al nivel de alcance del oído del espectador. Su silencio es ensordecedor sobre todo cuando esta fue comprada por un Dealer norteamericano.

El carácter evocativo de los interiores de comunicación de la espiritualidad se aprecia en la obra de Esterio Segura conformada por cinco piezas distribuidas en tres espacios. En Espacio Necesario I: *Donde el silencio produce tornados*, el referente deviene una relación introspectiva con las fuerzas y energías naturales; la fuerza del silencio en los que la voz intenta dominar los subyugantes estratos contemporáneos. En Espacio Necesario II: *Imagenen alta voz* (posibilidad de no comunicarse), *Noticias que llegan desde dentro* (necesidad del espíritu de comunicarse) y *Alta voz contra la Pared* (reciclaje de la obligación de comunicarse). Espacio Necesario III: *Espacio ocupado por un sueño*, la relación comunicativa se hace más sensorial, el sonido enfatiza lo enigmático del acercamiento a la pieza evocando una fuerte exaltación de meditaciones espirituales. La subjetividad mística de la obra juega en contraposición con os referentes simbólicos contemporáneos (jaula, bocinas, teléfono, aviones y maquinas de escribir) que apoyan el discurso, logrando un equilibrio de excelente coherencia discursiva formal y de concepto.



Hacerle caso a un significado provisional que se desplaza o cede el paso a otras ideas más auténticas parece ser el presupuesto creativo del Gabinete Ordo Amoris.- Francis Acea y Diango Hernández.- La obra *Un día como otro cualquiera* es un avatar provisional similar a obras anteriores conceptualmente: *Agua con azúcar* y *Hormigón Armado*, expuestas con anterioridad en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, aunque no se centran en la misma categoría. La brecha de la provisionalidad queda como un serio trabajo de investigación científica desde el arte o el diseño; no importa la distancia entre ambos, es también provisional. La poética de Ordo Amoris se nutrió del conglomerado de objetos de la vida cotidiana del cubano común enfascado en resolver necesidades vitales en medio de las carencias propias que generó la crisis más aguda durante el periodo especial, la afluencia de objetos con carácter provisional -como para ir tirando-, mientras no se tiene el objeto de verdad, lámparas para alumbrarse, juguetes, cocinas entre otros. Este dúo de diseñadores, ambos graduados del instituto Superior de Diseño comenzaron a producir a partir de 1995, renunciando a las líneas generales de las producciones plásticas anteriores encargadas de suscribirse al paradigma estético y la utilización del simulacro irónico como estrategia de referencia al entorno social. OA entra en relación afectiva con objetos que por su constitución, acabado imperfecto y serial monótono, producen rechazo al ser consideradas como legítimas aun en mentalidades que aplauden el ready made, su evocación latina de orden y amor al objeto, pasa por un proceso de racionalización que incluye la catalogación, la taxonomía y la teorización sobre las condiciones de su producción, de ahí surgió toda la reflexión en torno a la

categoría de lo provisional que se convirtió en el eje ideológico temático del Gabinete. Su línea de trabajo parte de una máxima, lo provisional es lo que temporalmente suplente la falta del otro definitivo, solo que este asociado al entorno finisecular cubano para suplir carencias, creando objetos de utilización pasajera que esperan ser sustituidos por sus auténticos producidos por las carencias producidas por el periodo especial y ciertas soluciones a priori de cierto sector de la población que no tiene divisas a pesar de la despenalización del dólar. El aura artística de estos objetos es la estrategia de llevar al espectador a ver de una manera diferente los objetos que constituían la vida cotidiana, mediante la ubicación de estos en espacios diferentes a la vez propiciaba una relación de apreciación distinta una vez ubicado en el contexto artístico; convirtiendo la cosa para usar en la cosa para mirar y sobre todo generar todo un proceso de reflexión sobre la vida diaria, las cualidades y condiciones que propician la génesis de estos, sentando las bases para la indagación de una “Bauhaus callejera” del diseño cubano originado en el periodo especial y los llamados improvisaciones e inventos en la búsqueda de lo bonito ante objetos que habían sido elaborados con fines bien “pedestres”

“1, 2,3, probando” es el conjunto de una treintena de micrófonos fundidos en hierro de un metro aproximadamente que fueron emplazados en los muros de las antiguas fortalezas de los Tres Reyes del Morro y San Carlos de la Cabaña donde muy pronto la intemperie y el hierro les dieron una patina de oxidación. Por la ubicación en los márgenes del mar y la tierra, los micrófonos son una simbiosis de memoria y actualidad que desdibujan las fronteras del exterior y el interior de la isla por esa orientación de hilera interminables de micrófonos, propuesta pensada para un diálogo en el ámbito público. Es la obra colectiva del grupo DUPP, proyecto pedagógico artístico dirigido por René Francisco en el cual se entrelazan las obras y las intervenciones donde el actuar colectivo es la intercesión de las poéticas individuales que no anula la noción de autoría de sus integrantes.



La obra “Ciudad transportable” de *Los carpinteros* (Marcos-Alexander-Dagoberto) expuestas en los alrededores del Castillo del Morro, propone una mirada hacia el fenómeno de las migraciones, proceso natural y extensivo para cualquier comunidad que son los desplazamientos humanos desde diferentes lugares del mundo, ya sea por motivos políticos, económicos y sociales o religiosos, además de las catástrofes naturales y las guerras que hacen vulnerables los asentamientos humanos más estables. Este conjunto de edificaciones se reconoce desde cualquier ángulo visual de la Habana e impone dos visualidades, una ilusoria y otra desmitificadora. Al establecer la comparación de este conjunto desde diferentes zonas de la Habana, su carácter simbólico-poético engendra este conjunto construido con estructuras de aluminio y revestidas con la típica lona de las casas de campaña cuyo material efímero y móvil se convierte en metáfora de esos grandes movimientos humanos –.

Esta vez Antonio E. Fernández no estuvo en la Habana pero su obra sí: *La geografía es la ciencia que une la tierra con la luna and seven houses*, consistió en una serie de dibujos incomparables, cada uno de los cuales tenía debajo un estante contenido de una de las casitas de maderas usadas en las prácticas religiosas cubanas. En el centro había un tanque de petróleo incongruente con la galería y domesticado todavía más por la conexión, en cada extremo de un cable de extensión galvanizado, delante del cual había un banco improvisado compuesto por ladrillo y de una laja de cemento. El tanque le hacía sentirse vulnerable, como si hubiese entrado un toro en la casa. Todavía estaba grasiento. Los materiales fueron usados por Tonel como vectores de significados y sin embargo

dejó la obra abierta para permitir varias lecturas, los dibujos como es habitual también contenían un autorretrato, un hombre cualquiera mediante el cual se incluye a sí mismo y abre la posibilidad de que el espectador se incluya también.

Mientras tanto en la Universidad latinoamericana de las Artes se efectuaba el III Encuentro Internacional de estudiantes y Profesores de Arte y el proyecto “Romerillo ISA Club”- una zona marginal adyacente al entorno donde esta enclava la institución- colateral a la VII Bienal en la que se impartieron talleres e intercambio de experiencias en el orden teórico y práctico y desde donde se vislumbraría uno de los grupos de creación colectiva dirigidos por Lázaro Saavedra que comenzaría su accionar en la escena plástica desde los predios del ISA con una metodología novedosa de producción creadora durante el nuevo milenio.

*El Grupo Enema quien asume como realidad obras individuales o duales hechas por otros artistas, no solamente para indicar que esas obras son una realidad de otro tipo, sino como una metodología de aprendizaje del arte (Saavedra, 2001).*

Enema no copia las obras hechas por otros artistas, sino que las interpreta colectivamente. No se interpreta cualquier tipo de obra, son obras donde el cuerpo ha sido el medio o el material fundamental de la misma; el tiempo, el espacio, el movimiento, el proceso, lo efímero se han activado de una u otra manera y han quedado documentados para la posteridad en fotografía o video. Estos tipos de obras han sido clasificados (compartiendo muchas de ellas más de una sola definición) como performance, happening, body art o arte conceptual. El concepto de “interpretación” siempre ha estado relacionado con la huella individual, pero Enema transforma la interpretación individual en interpretación colectiva, trata de revivir una experiencia individual desde lo colectivo, quizás para encontrar una huella individual a través de la definición de una huella colectiva. Cuando se comienza un nuevo camino pudiéramos proponer que: si asumimos el método de la interpretación de una obra otra, no solamente se gana y economiza tiempo desde el punto de vista que se evitan devaneos innecesarios por falta de objetivos o por no saber por dónde empezar, también se define un camino de acción y uno se ve obligado a buscar una identidad, a delimitar la frontera entre dónde termina lo otro y dónde comienza lo mío (o lo de nosotros).

*Más que buscar semejanzas superficiales y precipitadas diciendo que “Enema copia a fulano o Zutano” el colectivo desarrolla una sensibilidad para autodefinirse como colectivo diciendo “hasta aquí llega lo del otro y aquí comienza lo de nosotros”*

(Saavedra, 2001).

De lo anterior se desprende el por qué “lo colectivo” no debe ser considerado un elemento gratuito, no solamente en la obra construida y acabada, sino en el proceso de su construcción y en la estrategia para insertarla institucionalmente en el arte. Finalmente, la función del profesor en esta experiencia ha sido la de convertirse en un miembro más del proceso de la creación e interpretación colectiva, la relación alumno-profesor no termina en el taller e incluso los términos que participan de esa relación (el alumno y el profesor) se vuelven muy relativos porque el profesor, al igual que los alumnos, aprende en el proceso de enseñanza-aprendizaje, definir quién es uno y quien es el otro se convierte en un problema puramente formal y esquemático de roles institucionales.

## Conclusiones

Si compleja resultó ser la sociedad cubana en la década de los 90's, fue también la década más complicada para valorar e historiar; la diversidad conceptual y de orientaciones creativas por donde se condujo el Arte Cubano para perpetuarse, ha sido también las más exaltada como las más degradada. Época que para unos fue traumática desde las diversas vertientes por donde transitaban las poéticas y los discursos, fue también la manera de mostrar sin velo, los más diversos matices de la sociedad cubana en ese momento y aparecieron otras variantes de temas invisibilidades por la etapa anterior que mostró el lado más sombrío y discordante.

Puede decirse que confluyeron en la escena plástica todo lo que sirviera para alimentar el cuerpo y el espíritu aunque de forma escandalosamente sincera, salieron del armario las más inusitadas estampas de una realidad lastrada por la incredulidad y el desaliento, pero de alguna manera mostraron todo con lo que se hizo necesario vivir y tolerar, temas trasgresores como apoloéticos, miméticos y complacientes, que mostraron los problemas más acuciantes de la existencia humana en condiciones difíciles.

Se aprecia una diversidad conceptual de orientaciones; por una parte la asunción de una religiosidad como nunca antes, una exploración de credos desatascados, y los caminos ancestrales de la devoción la asiduidad del sincretismo y el cuestionamiento suspicaz, lucha individualizada por la supervivencia que elude el diálogo colectivo, y el reino de la introspección. Las heterogéneas maneras del desdoblamiento existencial, un mostrarse un tanto complaciente con esa capacidad de resaltar una filiación que solaza en advertir la fragilidad de la condición genérica, ciertas tipologías de corrimiento y el camuflaje de la identidad sicosexual de singular percepción, la metáfora de deconstrucción de estereotipos, el mundo de las perversiones y los relajamientos, la violencia étnica y de género, la tensiones homoeróticas con particular densidad melodramática, y una enramada evocativa de los más disímiles instintos humanos.

Como resultado de una exploración diversa y heterodoxia, que no se enmarca dentro de límites nítidos, de la época, las particularidades discursivas de alguna forma muestran la postración, el escepticismo o el repliegue de la desesperanza en una época en la que no se constata una mejoría de la vida ni resulta plausible la recuperación de la crisis.

Algunos alcanzan una madurez creativa en medio de unas circunstancias épocas en la que aparentemente han pasado los años más difíciles pero donde la naturaleza humana, sus arrebatos y tensiones, el poder de sugestión de la imagen especular, de un erotismo que seduce y desestabiliza, recaba la mirada para terminar proponiendo una fuerte crítica a los mecanismos de la censura y a la ignorancia ideológica interesada que afianzar los manejos del poder, haciendo uso de una destreza técnica que conjuga en un mismo plano pictórico, sin prejuicios y con soltura, las fuentes de referencias, la ilusión de verdad, el dilema de lo privado y lo público, la develación de la intimidad y la intimidad de su trascendencia, brutal y virtuoso, sin impedimentos o reprobaciones.

De un particular interés es la poética debatida entre el gozo y el dolor, el eros y diálogo con la identidad, desde la más impetuosa intertextualidad constructiva del texto artístico, la intersubjetividad, el dialogismo descentrado, caracterizado precisamente por su capacidad de convocar y desafiar frontalmente al espectador, en un reto perceptivo de presunta oblicuidad.

Entra en el discurso artístico la problemática racial con una visión diferente como parte de una cultura subalterna de los sectores más desfavorecidos de la sociedad cubana, enfocando al individuo de raza negra como sujeto marginado, con desventajas económicas, traumas y denuncias propias, mostrándose otra vez frente a la pupila turística, ajustando los colores de su carnaval. El escepticismo ante “la Internet”,- visto con recelo-, y bajo estos imperativos asumir el magma del desarrollo con un visión crítica, cuestionadora y manipuladora de las plataformas digitalizadas.

Los 90's fueron el gran brasero donde se condimentó la identidad hasta abocar su dimensión verdadera y así, como toda decantación de las aguas enlodadas, éstas fueron alcanzando sus niveles y originó las luces de una nueva orientación. Como enseñanza de vida, salió a flote lo auténtico que el Arte Cubano agobiado de penas y tareas, en medio de las plagas cuando las trompetas anunciando la desesperanza y el fin, impuso su máxima medida. Queda por esperar otros itinerarios discursivos en el nuevo milenio.

1. La sociedad secreta Abakuá constituye junto con la Santería y la Regla Conga, uno de los principales cultos originados en Cuba durante el período colonial, como resultado del proceso de transculturación conserva un predominante componente de ascendencia africana. Se trata de sociedades de socorro y ayuda mutua, en las cuales la religión funciona como un elemento de cohesión ideológica. Se les compara a veces con la masonería por poseer algunos rasgos comunes.
2. Término generalizado como referencia a la lucha cotidiana por sobrevivir en condiciones de carencias que justifican todo acto trasgresor de las buenas costumbres y la moral cívica.

## Referencias

Esquivel, Alexis (2004). *Queloides: la cicatriz dormida. Queloides 10 años después*. Multimedia soporte digital CD-Rom

Isaac Santana, Andrés (2011). *Del goce en los límites de la norma*, Dossier Digitalizado

Fernandez, Antonio Eligio (1980): *Arbol de muchas playas*. La Habana, pag. 19  
Ribeaux Diago, Ariel (2000). *Ni músicos ni deportistas*. La Habana, Arte Cubano Ediciones No. 3 págs. 52-59  
Blanco, Caridad (1999). *Conversatorio sobre los resultados de la segunda edición del II salón de Arte Cubano Contemporáneo*. La Habana, Arte Cubano Ediciones No. 1 1999 Nueva Época. Págs. 11.  
Blanco Caridad (2013) Entrevista efectuada con la especialista del CDVA. Septiembre de 2013.  
Mateo, David (1999). *II salón de Arte Cubano Contemporáneo: Ideas cruzadas*. La Habana, Arte Cubano Ediciones No. 1 1999. Págs. 10-12.  
Fernández, Hamlet. (2013) "Apostillas a Antonia Eiriz y las circunstancias". *La Gaceta de Cuba*. Ediciones UNIÓN. La Habana. No. 1. pág. 35  
Saavedra, Lázaro (2001) *Enema para la memoria*. Disponible en: <http://www.cubarte.cult.cu/reseña>  
Marrero, Meira (1998). *Proyecto de exposición "Jao Moch"*. *II salón de Arte Cubano Contemporáneo. Catalogo*. La Habana.  
Gutiérrez, Pedro Juan (1998). *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona, Editorial Anagrama.  
Caballero, Rufo (2007). *Arte cubano, 1981-2007: Dime lo que más te ofende*. La Habana  
Person, Tania (2013). Entrevista realizada en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales el día 9 de octubre del 2013  
Valdés Figueroa, Eugenio (1994). *Belkis Ayón. La revelación de un secreto*. Disponible en: <http://www.ayonbelkis.cult.cu/> . Consultado en línea septiembre 2013

**José Clemente GASCÓN MARTÍNEZ**

Profesor asistente Universidad de Ciencias Pedagógicas "Enrique José Varona", La Habana

Fecha de Entrega: 03/12/2013

Fecha de Admisión: 20/12/2013

[<< volver](#)



Plz Extremadura 8, of. 2, 22004 Huesca Tfno.: **678 436 313** [jpl@unizar.es](mailto:jpl@unizar.es)

**Normas/plazos para la propuesta de artículos (call for papers)**