

Cuba y la caída del Muro: a río revuelto ganancia de pescadores.

A finales de los ochenta, el Proyecto Castillo de la Fuerza, había sido el último intento de la negociación del artista y la institución, desde una metodología centrada en el principio de "Asistencia". Los artistas reclamaron un papel más protagónico a la institución en la distribución del producto artístico como medio que implicaba una alianza, un replanteo de las posturas en cuanto al papel del creador con responsabilidad social dentro de la política cultural, contrario a los argumentos que le otorgaban a la crítica y la teoría del arte un enfoque más discriminatorio. La institución y el artista estaban en condiciones de elaborar estrategias comunes en la que este último asumiría un papel de enlace - desde dentro- mediante la aprehensión, para articular programas colaterales en condiciones institucionales, además, lograr una coherencia discursiva en el curso social de la obra de arte y su consumo, ya que esta no es en sí misma suficiente, precisa de una distribución que la justifique, prestigie y difunda, -diferencia entre lo descriptivo y lo valorativo-, evitando así, las lecturas extra-artísticas distorsionadas, de que eran objeto las obras.

La exposición "El objeto esculturado" había sido el dramático canto del cisne con respecto a las posibilidades de negociación entre el arte y la institución, el trance y el acabamiento de un concilio, intencionado por ambas partes, que venía intentándose, con el punto medio del diálogo y atenuación de todos los excesos posibles. (Caballero, 2007). Pero en el tránsito de los decenios, la búsqueda de nuevos valores éticos y estéticos, la producción de nuevos significados desmitifican los símbolos de la retorica por algo más actual, de acuerdo a las condiciones del contexto en

el discurso espontáneo de nacionalidad y cubanía.

La crítica se ha esmerado en parcelar etapas, condicionando arbitrariamente periodos pertinentes de generaciones, cómo hemos padecido a veces por el defecto de ver una exasperada "carrera de relevos" que lleva a la sustitución de una generación por otra. Este enfoque ha imposibilitado en gran medida entrever los hilos conductores que atraviesan la madeja del entrelazado cultural en la "historia del Arte Cubano" para poder comprender su evolución. En nuestro arte, coexisten huellas múltiples que parecen perderse por cierto afán reduccionista de contextualizar la plástica en un momento dado, es común encontrar criterios al referirse al inicio del arte moderno cubano como: la primera y la segunda vanguardia artística, -al reseñarse la generación de creadores plásticos en la República-, esto no ha permitido comprender todo el proceso evolutivo que se produce entre los iniciadores y los que se incorporan después, con el mismo afán de renovación y cambio, aunque, ha sido también más aceptada la idea de referirse a todo este proceso como primera y segunda promoción de la vanguardia, al lapso temporal que se extiende por más de cuarenta años con poéticas y orientaciones creativas diferentes, pero bajo análogos presupuestos estéticos identitarios, solo que por determinadas circunstancias del contexto histórico sociocultural las actitudes artísticas han sido matizadas por ciertas estrategias discursivas.

Si bien, no es menos cierto que acontece en medio del fenómeno, el ascenso de otro grupo de creadores que se avienen al clásico denominativo de ordenamiento; continuidad y ruptura, el término permite comprender que no existe generación espontánea, sino, lógicamente la negación de la negación y la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, es en esencia un proceso de retroalimentación que se origina desde la tradición viva, que es raíz y con sentido crítico, orientación de sentido, que ha sido siempre una invariante en la plástica cubana desde donde emanan fundadores y prosélitos,

con una proporcionada coherencia discursiva que originan tendencia, movimientos, estilos y modelos. La década de los "ochentas" matizados por la utopía y el romanticismo de negar la atapa anterior, revivió de repente toda una atmosfera creativa, asociado con una etapa de radicales cambios en los lenguajes del arte, permitió respirar una atmosfera disímil de giros discursivos en medio de determinados factores y circunstancias específicas del contexto histórico sociocultural que lo favorecieron o permitieron, que ha llegado a forjar su propia mitología.[\[1\]](#)

Si algo es de común criterio, es que "los protagonistas" de los procesos de cambios, no quieren sentirse encasillado en ninguna de las parcelas de estudios de las lecturas críticas que se han realizado sobre el Arte Cubano; se ha padecido o sufrido "cierta amnesia" consecuentemente o pérdida de memoria sobre las fuentes históricas que enraízan sus cimientos fuera de las orígenes que lo sustentan; tradición o vocación que intenta siempre percibir la vida como un referente constante, de posesionar algo de manera permanente, que pueda tipificarse y mostrarse como legitimo, parece que se hace necesario, que conjuntamente con las emergentes transformaciones, también debe producirse algo similar en la teoría que permita evaluar lo que sobreviene, no por lo que parece , sino, desde la esencia del proceso creativo a tono con lo que acontece; las diferencias no están marcadas por fechas, ni celebraciones, sino por condiciones objetivas en las que se involucran todas las formas de la cultura de la nación en determinadas condiciones que originan otras actitudes críticas ante la propia realidad.

Posiblemente la década más traumática, al respecto, no fueran los 80's cubanos, como se supone, sino los años noventa. A fin de cuentas, los ochenta vivieron a plenitud cada surco de aquellos días, llamados por la avidez de fundación, "década prodigiosa", "renacimiento cubano", "nuevo arte cubano", ha sido el decenio del arte cubano vivido con mayor intensidad

estética y social. En la plástica, la historiografía se ha encargado de situar los detonantes del cambio que fija el ciclo en: exposiciones como “Volumen I” y “El objeto escultrado”, “Las metáforas del templo” ha quedado como los accidentes de giro, de partición y alumbramiento de un nuevo ciclo. A pesar de las heridas y los desgarramientos, el sujeto que vivió esos días puede responder, con autoridad, “a mí, que me quiten lo bailao”. (Caballero, 2007)

Como ninguna época del Arte Cubano cierra de golpe para abrir otra, ni se producen cortes radicales por ordenanzas –sino, se ha mantenido el sentido de sucesión y coexistencia- los aciertos y desaciertos de la década anterior han mantenido viva la idea de continuar experimentando desde aquella perspectiva inconclusa, que se había incrustado en la plástica cubana como una obsesiva necesidad de continuar y andar a tono por los derroteros de la plástica internacional, pero esta vez los referentes cercanos, estaban en la evolución y acumulación de las vivencias en la que de alguna forma, públicos, artistas e instituciones, habían estado involucrados.

El Centro Wifredo Lam y el Instituto Superior de Arte, habían sido las dos instituciones emblemáticas del Arte Cubano que habían fraguado los grandes cambios que vieron a la luz en el “nuevo arte cubano”, aun cuando ya quedaba un amplio vacío por aquella generación que ahora como dispersión o “Diáspora artística”, aparentemente cerraba un capítulo de comunicación social atípica, actores del encontronazo entre la irreverencia y la censura, el acomodamiento y el espíritu de renovación, que los moldes de la vieja moral no supo diferenciar entre; la valentía y el gesto gallardo, la sinceridad constructiva y la insolencia agresiva del mediocre que lleva oculto al hipócrita y el oportunista.

En los finales de los ochenta, algunos jóvenes artistas plásticos cubanos, como parte del servicio social que debían cumplir una vez concluido sus estudios en el ISA, fueron

ubicados en la actual Universidad de Ciencias Pedagógicas “Enrique José Varona” y otros fueron incorporándose a este claustro posteriormente, la tentativa de impartir clases de arte, despertó el interés de estos por actualizar y renovar las metodologías de la enseñanza de la Educación Artística, solo así, las pueriles discriminaciones sobre lo bello y lo feo, mediante una adecuada educación de la apreciación artística -en la tan necesaria formación estética- permitiría un enfoque más sincrónico con los nuevos enfoques por los que transitaba el arte universal y el arte cubano, comparar y valorar los objetos y fenómenos del arte en ese momento sería una vía factible para cultivar un espectador crítico, competente como público, conocedor, capaz de entender, apreciar e interactuar con las manifestaciones artísticas.

El entonces Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”, se convertiría en una gran motivación laboral donde aportar nuevas experiencias ante el espectro de un nuevo programa de Educación Artística para la escuela media general que ya venía generándose desde el Ministerio de Educación. El espacio ideal de la confrontación de las más diversas concepciones y teorías artística-pedagógica del momento, una nueva conciliación entre artista-espectador-institución, algunos integrantes de los grupos “Puré”, “Provisional” y “ABTV”, dejarían su impronta como pedagogos del arte, mientras que otros, fueron relacionándose espontáneamente de manera menos directa por razones de capacidad laboral.

El claustro de profesores se sustentó de jóvenes creadores como: Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, José Toirac, Lázaro Saavedra, Alejandro Aguilera, Nicolás Rodríguez, Elio Rodríguez, Ismael Gómez Peralta, Rodovaldo Rodríguez, Ángel Ricardo Ríos, Fidel Cordoví, Darío Blanco, Ciro Quintana, Inés Garrido, Lázaro Domínguez, Ibrahim Borroto, José Pruna, Guillermo Lorente, Francisco Lastra (Paquito), entre otros, comenzaron con él peculiar entusiasmo que los caracterizaba a impartir clases de artes plásticas en la recién instituida

licenciatura en Educación: Educación Plástica.

El auge de las teorías de la Educación por el Arte, cuyos resultados se constataban en varios países del continente americano, resultó ser una nueva opción de socialización el arte con propósitos artísticos-pedagógicos. Por vías no formales esta experiencia ya se había producido en diversos contextos nacionales y la Educación Artística se llenó de toda esa necesaria energía; estos jóvenes, estaban bien informado y entrenados en las más actuales tendencias, movimientos y estilos de todo el acontecer creativo en diferentes latitudes a través de las revistas Art New, Art in American , Arte en Colombia, entre otras (aun no existía una revista sobre Arte Cubano) estas cualidades ante “los menos actualizados” resultaba un privilegio seductor, conocían y llevaban a la práctica social la enseñanza de textos emblemáticos como; “el socialismo y el hombre en Cuba” de Ernesto Che Guevara, los talleres de arte conceptual de Luis Camnitzer, el texto antológico de Thomas McEvilly “*Thirteen ways of looking at a blackbird*”(trece manera de mirar un mirlo), sobre los niveles de contenido en el arte, que había traducido el artista y pedagogo Arturo Montoto, cuya inserción en las clases había permitido revolucionar el tradicional academicismo de la enseñanza artística; el terreno estaba listo para desplegar las más experimentales concepciones pedagógicas en las artes plásticas.

Como profesores pronto se convirtieron en el foco de atención de los más conservadores y liberales de la institución, el interés de renovación y cambio de las viejas concepciones de la pedagogía artística fueron blanco de análisis y crítica , las reuniones metodológicas entre estos artistas-profesores se convertían en verdaderos intercambios de criterios e ideas, de cómo poner en práctica lo que los trámites de la burocracia dilataban para su aprobación, cualquier esfuerzo en esa dirección no tenía límites de tiempo e incluso gozaban de toda la simpatía y el respaldo del rector.

Así surgió la idea en el año 1991 de un ejercicio experimental de familiarización profesional; la inserción en la casa de vecindad la calle 21 #758, entre calle 2 y Avenida Paseo en el municipio Plaza de la Revolución, de los alumnos de segundo año como parte de la práctica laborar –en el plan de estudio se introducía un nuevo modelo que contemplaba la practica laboral desde los iniciales años de la carrera para los futuros licenciados-. Según relata la estudiante de segundo año en ese momento Brigitte Nandé (2013), (...) *esta inclusión en el contexto social, permitió nivelar los intereses y motivaciones hacia el arte dado el marcado desnivel teórico-práctico que poseían los estudiantes debido a sus diversas fuente de ingreso a la universidad...* Algunos eran simples estudiantes de preuniversitario sin ninguna formación académica y solo unos pocos, graduados del nivel medio de enseñanza artística de la escuela San Alejandro.

Enfocar el arte desde lo cotidiano fue la manera que permitió esa reciprocidad, conocer de cerca la realidad y las necesidades estéticas de un sector del pueblo con desventaja social, en un lugar donde vivían en malas condiciones de hábitat un grupo de personas entre ellos el profesor y artistas plástico Francisco Lastra (Paquito), este originó desarrollar una experiencia de vínculo, con el propósito de acercar a los estudiantes de segundo año de la licenciatura en Educación Plástica, hacia los reales intereses estéticos de la personas, gustos y preferencias; intercambio que de forma directa permitiría involucrarlos desde sus propias expectativas estéticas con aquellos pobladores que lo artístico les resultaba ajeno y lo excluía, por lo que era necesario encontrar las vías para romper esas resistencias y barreras ante todo el acontecer cultural de la nación en el aquel momento.

Desde los iniciales años del triunfo revolucionario el principal problema cultural planteado, era acercar al pueblo humilde y trabajador al disfrute de la creación artística,

que había sido anteriormente sólo privilegio del concomitante burgués , las experiencias y los presupuestos de socialización del arte con fines educativos se hacía necesario en una nueva relación del estudiante de arte de una manera más directa con ese sector poblacional, para el cual , “el arte” solo era privilegio de elites intelectualizadas. Esta experiencia, para algunos de los estudiantes les permitió ver de cerca los infortunios humanos, la miseria física, moral y espiritual, una senda para educar valores humanos y la sensibilidad estética.

Al final, los estudiantes que participaron de esta experiencia realizaron un resumen escrito como parte de la evaluación de la asignatura, así como, una exposición colectiva en un pequeño espacio compartido o patio colectivo, con los trabajos realizados por ellos en ese lugar, como constatación práctica de todo este quehacer artístico en función del encargo de las personas.

Esta generación concuerda con todo un contexto convulso en el orden sociocultural, político y económico, la herencia de “los maestros” aleccionaría a un grupo de jóvenes desde las aulas de la Facultad de Educación artística del Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”. Estos comenzaron a prorrumpir en la escena plástica contemporánea nacional, con una elevada formación estética, artística y pedagógica, además, una manufactura cuidadosa de la obra y un discurso más elaborado en cuanto a las bases conceptuales y problemáticas socio estéticas: Pedro Álvarez, Carmen Ma. Cabrera, Roger Hechavarria, Alexander Lobaina, Armando Mariño, Alexis Esquivel, Alfredo Manso, Alicia de la Campa, Cinesio Cuétara, Frency Fernández, Felisberto Mora, Adán Iglesias, Carlos Alejandro Falcón, Leonel Borrel, entre otros, promovieron en sus obras un alocución crítica y reflexiva sobre el momento histórico que estaba viviendo en la nación a partir de diversas fuentes de investigación; sus obras se encuentran en la actualidad en numerosos colecciones

nacionales e internacionales, catálogos y revistas especializadas.

No obstante, todo este divertimento; bajo ningún fundamento podía ser un arte educativo, estas producciones plásticas no engarzaban con las funciones educadoras del arte, así que, empezaron a “detectarse” en las imágenes plásticas, subversión, cuestionamientos filosóficos, problemas ideológicos que el dogmático espectador improvisado, en su habitual afán de descifrar “mensajes subversivos”, a partir de “*lo qué quiso decir el autor*”, ignora que el arte educa, pero que este, no tiene una finalidad educativa; sobre este particular Gramsci había advertido en su texto sobre “El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce”:

Si el arte educa, lo hace como arte y no como arte educativo, ya que si el arte es educativo, deja de ser arte y un arte que se niega a sí mismo no puede educar a nadie
(Firk, 2013: 11)

Las nubes grises del viejo quinquenio de los setenta, no se habían disipado del todo, ante el peligro apotégmico de la desaparición de la Unión Soviética y el Campo Socialista de Europa del Este, era inminente que también los acuerdos concertados que garantizaban la “no agresión” del imperialismo yanqui a la isla, “la mala yerba del patio” se propagaba hacia un “terreno circunspecto”, destinado a la educación estética del hombre nuevo, por lo que acciones plásticas, manipulación de los símbolos de la nación y los héroes de la historia no podían para servir para educar. Las acciones plásticas, los happening, el performance, las instalaciones, formaban parte de un arte difícil, propio de artistas diletantes de la sociedad burguesa, estas influencias volvieron a ser “*peligrosas*”, confusas y con “problemas ideológicos”, en un contexto histórico constantemente amenazado, por lo que estos innovadores artistas-pedagogos, se esfumaron, volatizaron, evaporaron de la actual Universidad de Ciencias Pedagógicas, hacia el año 1992.

La caída del Muro de Berlín en 1989, constituye, para el mundo occidental, el símbolo definitivo de la desintegración del campo o bloque socialista, y la apertura al neoliberalismo económico de las naciones que lo formaban. La humanidad cerró una larga etapa de bipolaridad política internacional y entró apresuradamente en una época incierta de acelerados procesos de interconexión de todas las facetas de la vida y de unipolarismo de Estados Unidos, que se encontró sin potencia alguna que contuviera sus ansias hegemónicas. Todo este proceso provocó la inestabilidad y la desesperanza de los sectores de izquierda de todo el mundo, el desbalance político y económico del globo, entre otras tantísimas e incalculables consecuencias.

Los efectos del descalabro del campo socialista fueron múltiples y contundentes. En Cuba, la situación en que se encontró la Isla en los 90', -de desconexión y reajuste- dejaba expuesta la nación a los pormenores del mercado mundial y el recrudecido bloqueo norteamericano. "A partir de 1990 se desencadena en el país la crisis económica que aunque es respondida con un complejo proceso de cambios que tratan de reconstruir la viabilidad económica del proceso socialista cubano en tan difíciles circunstancias, producen modificaciones en los perfiles de la economía y la sociedad, que presentan nuevas contradicciones y riesgos.

En la vida cotidiana de los cubanos, la crisis derivó en una realidad dura e inestable, manifestada en largos cortes de electricidad, la reducción del transporte público, la precariedad del abastecimiento de alimentos y medicinas, carencias difíciles de asimilar ante la década anterior. En este contexto, "la gente se detiene, no sé si de manera consciente o inconsciente, ante una especie de línea sagrada, (...) entre la irritación y colocarse frente a la Revolución". [Prieto; 1994: 21]

El país promovió la inversión externa para apoyar obras de rentabilidad a corto plazo y dedicó sus esfuerzos a expandir

las infraestructuras turísticas – lo que muy pronto pasó a ser la principal fuente de ingresos de la Isla -, con especial énfasis en el centro histórico de la Habana Vieja, que el prestigio internacional y el atractivo de la restauración convirtieron en privilegiado destino de visitantes extranjeros. A través de los turistas se conocen personas, regiones, idiomas, pero también modas y costumbres y se crean visiones y representaciones de la Isla.

La crisis económica y las propias medidas adoptadas para contenerla y mantener la Isla a flote, conllevan nuevas circunstancias y agentes sociales, diferentes a la configuración cubana hasta ese momento; nuevamente resulta difícil entender el fenómeno: "La mayor diferenciación social y económica, la doble circulación monetaria, la llamada inversión de la pirámide social, el peso de las remesas familiares, la avalancha de turistas, la presencia creciente de empresas extranjeras, el impacto de la agresión externa y las presiones que la crisis impone para resolver las necesidades día a día, exponen al país a peligros de naturaleza diferente a los que conoció el proceso revolucionario en cualquiera de las etapas anteriores.

(...) La riqueza cultural de la nación, entendida en su sentido abarcador, es la reserva más importante que, activada, puede garantizar la preeminencia de los principios fundamentales del proyecto emancipador. [Carranza y Prieto, 2000: 71-72]

En el decenio de los 90', se abrieron paso fuertes diferencias sociales, relativas sobre todo al nivel de ingreso y las posibilidades de consumo, por una parte, hay un grupo que aumenta y cambia su vida material -por determinadas coyunturas-, promueven un status e intentan justificarse bajo el paradigma del "vale todo" y aunque esto no le merite el reconocimiento social, promueven el equilibrio de ambos reconocimientos por los impactos que dejan las diferencias materiales en las diferencias de clases. Este proceso ha hecho que la sociedad cubana se complejice y diversifique cada vez

más; diversidad que constituye una fuente de renovación de varios aspectos de la vida social.

Las dificultades económicas, en diferentes esferas institucionales de la cultura se vieron afectadas por la escasez de recursos. La prensa escrita disminuyó considerablemente el volumen y frecuencia de las tiradas, se redujo la cantidad de títulos y ejemplares publicados por editoriales cubanas; el cine ha debido hacer concesiones en sus proyectos pues se sustenta sobre las coproducciones y adoptó el video como base tecnológica principal por ser mucho más barato.

En sentido general hubo afectaciones en la investigación y divulgación cultural, muchos creadores reproducen formas sencillas, miméticas, pseudofolklóricas o estandarizadas para asegurar la comercialización de su obra, que está desde hace años en contacto con negociantes y empresarios de los centros hegemónicos del arte. Práctica que legitima el consumo y la banalización de la realidad humana. Las artesanías y los diseños desplazan el protagonismo del arte, aparece el "artista de feria" que se adjudica cuanto calificativo le puede otorgar el estatus de pintor, escultor, piro-grabador, ceramista; obtiene una categoría legal como trabajador independiente o por cuenta propia, y se apodera de un espacio comercial popular, que lo cultiva, se auto faculta como especialista en cuanto a qué producción artística se demanda en el mercado, un verdadero artista de la supervivencia. El nuevo mecenas, se va cultivando desde su propia diligencia práctica y llega a tener en corto tiempo, un elevado nivel de conocimientos de todo lo relacionado con el arte, capaz de organizar una velada cultural en una clandestina "paladar"-establecimiento de exclusivos manjares criollos -, como el control de lo que se demanda como producto artístico dentro y fuera de la Isla.

El cubano, a pesar de su infortunio y las carencias cotidianas encontró innovaciones y humor que fueron expresadas con el

mismo choteo e irreverencia, que se han mantenido vivos y vigentes como parte de la idiosincrasia que trata de articular una respuesta a los problemas. Esa necesidad de supervivencia, permitió a Cuba un diálogo más abierto con el mundo, la Isla encontró inversores, donaciones, campañas de solidaridad y referentes culturales en todo el mundo en medio del llamado *"Período Especial en tiempo de Paz"*. El constante movimiento social y cultural, se convierte en intercambio de experiencias e información con el exterior y paralelamente hay una tendencia oficial a la apertura de las relaciones entre los cubanos "de dentro" y "de fuera", expresada entre otras acciones por la Conferencia la Nación y la Emigración en abril de 1994.

Los nuevos agentes de intercambio cultural, fortalecen el nexo con Estados Unidos, cuya presencia cultural en la Cuba de los 90 se movió en una dinámica heterogénea. La relación con esa nación se mantiene en dos dimensiones: entre el rechazo político y la atracción o el magnetismo cultural. La confrontación cultural es inevitable, por las tradicionales y conflictivas relaciones bilaterales y la objetiva situación contemporánea de creciente interinfluencia, denominada comúnmente globalización, monopolio económico y tecnológico mayor promotor de intereses hegemónicos, la apertura cultural contradice la visión externa de que la audiencia cubana está sumida en una urna de cristal. La mejor estrategia posible para Cuba al parecer es, no establecer un rechazo mecánico, ni encerrarse a sí misma entre fronteras.

Con la clausura del socialismo real, en la Isla arreció la tradición de la unidad, como nunca antes, se entendía que la cerrada unidad era la única garantía de la continuidad del proyecto social: (...) *se acentúa el discurso de exaltación nacionalista, cíclicamente reavivado, además, por las políticas ya tradicionales de aislamiento y hostilidad hacia Cuba practicadas por los gobiernos de Estados Unidos.* (Fernández, 2004: 14).

Los momentos de himno a la unidad son momentos de afinamiento de la identidad, y a esos efectos, "el nuevo arte cubano" no resultaba un estandarte confiable. (Caballero, 2007). A pesar de haber transcurrido apenas dos o tres años de aquella apertura de los contenidos, cuando en la clausura del IV congreso de la UNEAC de 1988, se proclamó que: *la Revolución y el socialismo se hicieron para garantizar la libertad creadora*, (Castro, 1988) unidad y deconstrucción, no parecieron, en el clima desesperado del tránsito de décadas, un par cotejable. Atenuar, detener, prescindir de ese arte se convertía en un problema de definición patriótica.

El desembarazo de los artistas no hacía más que reafirmar la calidez de la mirada a la historia, favorecida hasta un punto por la seguridad del poder en los ochenta, pero en medio de la delicada crisis, lo fundamental estaba del lado del consenso social, por medio de la unidad y la educación en valores. Lidar con los nuevos imaginarios y actores promovidos por la globalización es una necesidad más que una opción, y es ante todo responsabilidad de la cultura cubana. Los prejuicios se referían más a la tradición del propio arte, las instalaciones y las acciones en la calle, campos como el de la sexualidad, los criterios relacionados con la historia, en los que estaba implicado el capital simbólico de la sociedad cubana, que puso a prueba la tolerancia y la resistencia para negociar.

En 1990, el coleccionista alemán Peter Ludwig decide comprar más de dos tercios de la exposición "Kuba O.K.", efectuada en Düsseldorf y muchos de los artistas jóvenes vieron una brecha, una expectativa de posible inserción en el "main-stream" del mercado del arte. Si uno de los coleccionistas más importantes privados en Europa, compraba, entonces consecuentemente comprarían los coleccionistas del Norte y Latinoamérica. Esta era la lógica, del "inconsciente colectivo" dominante en la comunidad artística cubana fuera de la isla, a inicios de los noventa. Pero como primer requisito para mantener su estatuto de artistas, tenían que introducir cambios en su obra, lograr

un tono más afín con los requerimientos de la nueva demanda, así, se ubicaban en el centro de una dramática paradoja: debían negar la esencia del arte que en general les había hecho atractivos (arte a la vez "sucio" y "cerebral;" político, vernáculo y parlanchín).

En Cuba, estas promociones habían quedado identificadas como las del escándalo y del arte "problemático"(Fernández 2004:16), por lo que las autoridades culturales no se lamentaron demasiado de las ausencias, en definitiva, una Ciudad de La Habana oscura (los cortes de energía se hacían cada vez más largos), plena de incertidumbres y con apariencias de parálisis, estos artistas no tardaron mucho en decidir dónde debían recalar, es decir, disiparse, esparcirse quizás en aras de una reencarnación. El distanciamiento marcado, o la ruptura con el medio artístico de la isla, ocurrieron gradualmente y casi nunca antes de 1991. Toda una época se dispersó.

Cuando en La Habana, en cuya oscuridad se hizo más fácil percibir otros brillos y otras energías, fue convocada La Cuarta Bienal en 1991, en esta se promovía una profunda reflexión en torno a las tensiones que se producían, más claramente en unas manifestaciones artísticas visuales que en otras, las tradiciones específicas de cada país y la asimilación de los lenguajes contemporáneos del arte, iniciaban el primer capítulo de un vasto y ambicioso ensayo sobre las particularidades del arte y el ambiente en sociedades aún subdesarrolladas desde el punto de vista económico. El Centro Wifredo Lam se propuso así, abrir una vertiente de investigación, cuya expresión palpable lo serían en lo adelante las sucesivas ediciones de la Bienal.

La labor de curaduría general de las exposiciones se concibe en un sentido plural ya que las investigaciones particulares en cada país arrojan, diversas líneas, unas con preeminencia

sobre otras: lo importante era descubrir cuáles apuntaban hacia una especificidad cultural respecto al concierto universal contemporáneo. Y ello no significa, en modo alguno, la búsqueda vehemente y apasionada de autenticidad, autoctonidad, localidad, regionalidad, identidad.

Especialmente las culturas de América Latina, se han caracterizado por una exagerada vocación para asimilar y fundir en una gran cazuela todo lo bueno y lo malo que ha arribado a la isla. A pesar del látigo y las espadas iniciales, mezclamos nuestras vigorosas culturas indígenas, creencias, lenguas e imágenes con Europa y África, asimilaciones progresivas y de apropiación multicultural ejemplo de sincretización en la Historia de la Humanidad. Esta anticipación forzosa para la mezcla crítica de otras culturas, moldeó, de manera un tanto dolorosa, nuestro “ser latinoamericano” al punto de condicionar una cierta vocación universalista que no reparó en asimilar, posteriormente, lo producido en otras culturas sin prejuicios geopolíticos: indoamericana, iberoamericana, afroamericana, afro iberoamericana, la historia de las angustiadas Repúblicas americanas ha sido un permanente encuentro de culturas, lo que complica de manera sensible el concepto de identidad cultural visto a la luz de los hechos como algo múltiple, plural, difícil de definir en una sola dirección.

El eje temático de la IV Bienal de la Habana de 1991 fue *“Desafío a la Colonización”*, un tema apasionante y un reto para la mejor comprensión y entendimiento de nuestras culturas, una reflexión sobre el significado en el presente de aquella controvertida empresa del llamado *“Descubrimiento del Nuevo Mundo”*, -a fin de cuentas colonizadora de la que hubo que independizarse-. Ese “encuentro” hoy aún sirve de plataforma y base para una indagación más compleja del proceso sincrético de nuestras culturas. Se ha producido una hibridez tal que no resulta cómoda, aun para comprender en su real magnitud las expresiones que surgieron como consecuencia; la

marginación, la automarginación, el fenómeno migratorio, las apropiaciones y entrecruzamientos culturales, las conexiones del arte con los contextos en los cuales se desarrolla y a los que la sociedad cubana no está exenta.

La Cuarta Bienal de 1991 fue ante todo un desafío en medio de las complejas condiciones del contexto -hubo una reducción de la cantidad de artistas participantes-, las obras y los jóvenes artistas cubanos presentes, manifiestan en cierto modo, el debate contemporáneo en torno a la presencia de componentes locales, regionales y estructuras artísticas comunicativas de amplia decodificación y lenguajes de validez internacional, en los que intervienen aspectos considerados de índole local: Alejandro Aguilera, Belkis Ayón, Magdalena Campos Pons, Humberto Castro, Marta María Pérez, Luis E. Gómez Armenteros, Ibrahim Miranda, Rogelio López Marín (Gory) y Joel Jovert Llerendoso, entre otros, participan en diferentes muestras expositivas organizadas en los recintos de la Bienal.

		
Belkis Ayón 1991 Sikán. colografía	Joel Jovert Llerendoso 1991. <i>Organigrama del Poder</i>. instalación	Ibrahim Miranda St. 1991 Grabado Linografía

La obra grafica de Belkis Ayón, transgredió, desde el arte y en blanco y negro (colografía), lacosmogonía y la ritualidad esotéricas de una cofradía exclusiva de hombres: los ñáñigos o abakuás, que vinieron a Cuba con los esclavos procedentes del Calabar, sus metáforas y analogías se construyen desde la representación de dualidades; el blanco y el negro, la calma y el caos, las luces y las sombras, reivindicó a la legendaria de Sikán, mujer que en los anales de esa sociedad fue expulsada por indiscreción, por revelar el secreto del pez

Ekúé que era sagrado y vivía en un río sagrado. (Cabrera 2002: 99). A más de crear su propia iconografía, Belkis sincretizó su mirada desde y sobre el género femenino, sobre el silencio de la mujer omitida, las mujeres están obligadas a callar, -no tienen boca-, se comunican entre sí y con el mundo a través de sus cuerpos y de una identidad simbólica, se han apropiado de las representaciones, -firmas y mitos de las sociedades secretas Abakuá,- de la que permanecen excluidas y nos habla de un lenguaje impuesto, de unos símbolos re-apropiados. Contradiendo el mito, sus piezas están pobladas de mujeres, pero estos sitios son oscuros, lugares del deseo de encontrarse y de la imposibilidad de la revelación.

Una zona considerable de la obra de la artista Magdalena Campos Pons, lo constituye el abordaje de la problemática racial, discurso visceral y definido en tanto poética global además de asumirlo desde la impronta de una perspectiva femenina, alusiva y evocativa a términos como trata, tráfico, trampa, transculturación, un texto grafico-visual a todos los padecimientos de la raza negra a partir de su llegada al Nuevo Mundo. Las coordenadas conceptuales en las que se mueve su obra permiten su análisis en tanto hecho factual distanciados del panfleto, se complejizan semánticamente discurriendo una serie de canales diversos y al mismo tiempo unívocos, como estrategia para recurrir a los alocuciones de los tradicionalmente "relegados" (gays, negros, mujeres), donde la asunción de esta temática cobra verdadera fuerza reflexiva, cuestionadora o distanciados igualmente de la simulación con fotografías en las que el blanco y negro enfatizan el tono dramático.

La Bienal de la Habana también significaba un espacio descongestionado, una plataforma indiscutible para el reconocimiento de este movimiento como un fenómeno atractivo más allá de sus fronteras nacionales, en ella los creadores continuaron promocionando y vendiendo sus obras con naturalidad, con profesionalidad, sobre todo en el circuito

internacional, navegando en el tormentoso mar de la aguda crisis económica, de la instauración de las fuerzas del mercado y de la inversión extranjera en el tejido socio-económico del país. Ha sido también un espacio -a pesar de su ya periodicidad de trienal desde 1989-todavía muestra los ecos de la cierta lozanía, de la vitalidad, Aún con irregularidades se ha mantenido como un eje de notoria vigencia ha funcionado como un ámbito de diálogo e interacción con el mundo, sin degenerar en lo esencial su carácter alternativo contrario al reduccionismo y la tendencia a la exclusión que padecen los espacios tradicionalmente sacralizados por la industria cultural de Occidente, no obstante la pérdida del clima de confrontación de ideas que había distinguido el horizonte cultural de los ochenta.

En la enseñanza artística, la ausencia súbita de creadores que también eran a veces, profesores, dejó un vacío irreparable. Esta sería una verdad casi nunca admitida a nivel oficial, en Cuba, durante la Revolución: nadie es imprescindible, según la lógica recurrente de estos años, y por lo tanto nadie es irremplazable, menos aún quienes emigran. Más que tácticas institucionales o centralizadas fueron los propios artistas "sobrevivientes" quiénes actuaron para dar continuidad al proceso. La articulación entre artistas e instituciones, resentida por censuras, hipersensibilidades y debates no resueltos; se evidenció precaria al plantearse el nuevo escenario de los años noventa. Las condiciones para ellos no podían ser más complicadas: un espacio cultural tan deprimido como la economía del país, corto en subsidios, reticente a nuevas aperturas; y una comunidad (entre indiferente y hostil) de colegas emigrados en cuyo equipaje, tal vez, se estaría largando la dinámica estimulante de los años previos (Tonel, 2004: 16).

Varios artistas se enrolaron en el sistema pedagógico de enseñanza artística,- escuelas de arte- justamente cuando otros abandonaban estos predios, lo que en gran medida

permitió la continuidad formativa de los jóvenes creadores, papel que resultó de vital importancia para poblar la escena plástica nacional deprimida por “la dispersión”. Algunos, sencillamente, se mantuvieron enseñando y otros, con “algunas horas de vuelo” por los dominios del entonces Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”; José Toirac y Lázaro Saavedra, se sumaron al claustro del ISA con el currículo de su participación plena en las contiendas del arte y la pedagogía al final del momento anterior. Al avanzar la década se incorporarían varios jóvenes: Tania Bruguera, Douglas Pérez, Ibrahím Miranda, Belkis Ayón, Abel Barroso, Sandra Ramos, entre otros.

Sin embargo, el “nuevo arte cubano” se reproducía como la “mala hierba”, - por su capacidad de proliferar bajo circunstancias adversas-. Aunque ahora parecía más terrenal la utopía por la respuesta a un cliente incipiente, discontinuo, que desconcertaba al artista que emergía para tentar a un mercado que no siempre era el más exigente, se estaba allanando el camino para otros giros pero también, los descuidos y los abandonos.

El valor estimulante de gestiones como la de René, Ponjuán, Lupe Álvarez y otros profesores, ha mantenido al ISA como un sitio de relieve en la dinámica fluctuante de los años recientes. La Facultad de Artes Plásticas, se debate sin embargo entre el estancamiento y una decadencia acusada no sólo en el deterioro de su sinuosa arquitectura—obra de Ricardo Porro y emblema de la energía utópica de la Revolución en sus albores—sino sobre todo en su cada vez más débil magnetismo. De algún modo, el “ISA centrismo” de los ochenta - “edad de oro”- cuando el plantel, refulgente en su aura mitológica, producía los artistas como en serie, iba cediendo su lugar a una realidad distinta. Esa natural preeminencia del ISA como “fábrica de artistas” se ha matizado en esta última década con la actividad de figuras clave en el tránsito entre ambos períodos y que pudieron prescindir de esta en su

formación; Pedro Álvarez, Sandra Ceballos, Ezequiel Suárez y Kcho, Armando Mariño, Alexis Esquivel, Rocío García, Rolando Vázquez, entre otros.

Entre lo que acontecía en el plano internacional, el nivel de profundidad y rasgo distintivo que certificaba la calidad artística de los acontecimientos de la época en el ámbito de la cultura y el arte, la enseñanza artística retoma su trascendente función formativa de artistas plásticos, René Francisco desde su cátedra en el ISA y con el apoyo de otros profesores, en 1992, organizó, un taller abierto al debate y a la recuperación de la memoria inmediata. Se propone un "it pauses" para reflexionar sobre el entorno sociocultural emergente, una reevaluación de las posibilidades del arte en las cambiantes circunstancias e intentar entender hasta dónde eran pertinentes, los modos de actuar de la generación anterior, así, planear una estrategia, una práctica artística, que de alguna manera pudiera negociar su propio espacio en condiciones muy distintas.

René Francisco, dos años antes de organizar el taller en el ISA, se había aventurado con sus alumnos en prácticas conectadas con una tendencia radical de fines de los ochenta: el trabajo artístico orientado como experiencia, dirigido a grupos o a comunidades específicas, para satisfacer expectativas muy concretas. Desde su propia perspectiva René Francisco, intenta definir un modelo de artista subordinado a las necesidades del entorno y convertido en una especie de oficioso artesano, por lo que se estructuró la inserción de un grupo de alumnos en la remodelación de una casa de vecindad, en La Habana Vieja. Práctica conocida como "*La casa nacional*," donde los estudiantes respondieron a encargos de las familias residentes en esa casona de la calle Obispo: pintaron una Virgen de la Caridad del Cobre; ajustaron la carpintería; restauraron la plomería. El trabajo en la casa de Obispo y el taller en el ISA marcaron de algún modo a quienes para entonces eran artistas en iniciaciones. Una de las primeras

muestras de lo que serían después Los Carpinteros (Alexander Arrechea, Marcos Castillo, Dagoberto Rodríguez) se llamó Artesano (1992), y estaba imbuida de un gusto por la práctica aleatoria de diversos oficios.

Los cortes temporales constituyen una necesidad ineludible de la historia del arte, una manera de organizar el conocimiento y arribar a generalizaciones que abstraigan lo concreto y eleven a rango de pensamiento filosófico lo que fuera simple circunstancia. Ahora, la complejidad del proceso plástico cubano, y los intentos de periodizaciones para el estudio de las artes plásticas cubanas han padecido de la tendencia de interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica por lo general engañosa y maniqueísta, divisiones mecanicistas en décadas estrictas, que conducen a sobredimensionar etapas según posiciones en las que el arte se ve sometido a constantes manipulaciones, aberraciones del ego y dudosas conveniencias generacionales.

La insistencia interesada de ciertos especialistas, se imponen como barreras temporales que acuñan a priori la "crítica de los noventa", o "la teoría de los noventa", en un momento que aun no ha terminado de germinar el espectro, modelan como referentes toda la dinámica de la década anterior, y bajo esa incertidumbre, los propios jóvenes artistas plásticos que tratan de alcanzar la cúspide vacante, tratan de definir un tipo de arte que en forma de prescindible epígono "representa" la década de "los noventa"; en cambio se limitan a prolongar rasgos definitorios, signos particulares y comparaciones valorativas desde infundadas especulaciones de los ochenta, lejos del lúcido vislumbramiento se convierten en una etiqueta respecto a la defunción de una etapa y los comienzos de otra, sin que se logre en definitiva arreglar el tipo de relación que ha de establecerse entre los decenios.

Es relevante así mismo, que varios de los congregados en aquel taller del ISA se reunieran, a inicios de 1993, en una exposición de grupo, *"Las Metáforas del Templo"*: primer

esfuerzo trascendente de los nuevos artistas para poner sobre el tapete la posible existencia de una "generación" en los noventa. La exposición organizada e inaugurada con once estudiantes del ISA de 2do, 3ro, y 4to año, el 2 de febrero de 1993 en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, -además constaba con eventos teóricos durante tres días consecutivos-, solo se conserva un único catalogo en papel de mala calidad, que demuestra el grandioso esfuerzo realizado por los organizadores y participantes en medio de la crisis, esfuerzo ampliamente reconocido como el último reducto de la utopía y el inicio de un nuevo giro en el discurso artístico del arte cubano contemporáneo; actuaron además, como curadores los propios artistas plásticos, expositores, Esterio Segura y Carlos Garaicoa, quien en las palabras de este último al catalogo -fechado en diciembre del 1992- parafraseando una parte del relato corto "ficciones" del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) decreta: (...) *Simulacro y metáfora confluyen en la noción de teatralidad, cuando en una obra queremos ver una forma poetizada de la realidad, despertamos y nos hallamos ante su falacia expresiva, con el cinismo poético, con lo aparential de los espejos.* (Garaicoa, 1992: 1)

La metáfora del espejo reubica el sentido recto de lo irreal como norma de los cerrados instrumentos de clasificación y encasillamientos que la curaduría institucional, implicada siempre en una creencia sobre la orientación del discurso, reclama como legítimo el influjo que ejerce el objeto en virtud de la comparación tácita a partir de la exterioridad del embaucador reflejo, tomando como indicador; lo aparente, figurado, simulado que es el hijo posmoderno del "cinismo", lo cual no denota fielmente el objeto; maniobra y parábola son tácticas productivas, recursos, para construir realidades en el arte, para sugerir la comprensión de una expresión o concepto.

La selección de obras para la muestra justifica la esencia

misma de la curadoría, una réplica, a la pretendida taxonomía de los artistas de acuerdo a los modelos establecidos, como parámetros medidores del talento artístico, mácula que este tipo de crítica-curadoría recalca sobre los creadores.

Los propios artistas anuncian el cambio de la estrategia discursiva. Si antes se le entraba a la institución de frente, con proyectos “agresivos” que encauzaban la clara voluntad del arte en cuanto a suplir el silencio y el abotargamiento de otras formas de la conciencia, frente al repliegue y al abroquelamiento de la institución no quedó sino el reino de la metáfora. El tropo, el subterfugio, la oblicuidad, el doble código, el discurso ambiguo.

En el edificio o lugar público real o imaginario, destinado exclusivamente a un culto, en que se rinde o se supone rendirse culto al saber y a la justicia:

(...) el fundamento de la incertidumbre, es más bien limitado a su ámbito, reclamar la existencia de la legitimidad no es ni segura, ni imposible, si se niega la fe en las creencias, la posición crítica o teórica, no es en sí misma autónoma, el objeto dicta su propia ley y el deseo del curador siempre será reprimido por la arrogancia erotizante del objeto de ese deseo (Garaicoa, 1993: 1).

Los participantes de antemano se “autoetiquetaron”, como parte de la estratagema para economizar las especulaciones extrartísticas, que desde la década anterior venían tergiversando las intenciones de la “asistencia” de los artistas a la esfera institucional. Quedaba anunciada la futura orientación de la legitimación de los tópicos, tendencias y estilos en esta generación.

Regresión de la obra al “Buen Hacer”, vuelta a los oficios clásicos, (Grabado, Pintura, Escultura, Fotografía, Dibujo) que juegan con “la Techné” como estrategia simuladora, lo que

pudiéramos llamar, la obscenidad de las formas fetichizadas: Ernesto García: distanciándose de su propia existencia asume el comic, proponiendo así un comentario sobre la historia universal que se promueve, convirtiéndose en un acto comentador de un acto vivido. Alberto Casado: se orienta hacia la historia del arte cubano y la manera de hacerse el Arte Kitsch. Jorge Luis Marrero – el “Roy Liechtenstein”-pintor estadounidense-, interpreta a escala del arte del cómic, su actitud artística y una manera de hacer el Pop Art. Fernando Rodríguez,- heterónimo, persona que está sometida a un poder ajeno que le impide el libre desarrollo de su propia naturaleza, su obra ya visible antes de 1993, se ha construido sobre la idea de un personaje apócrifo; el amigo ciego, “Francisco de la Call”, quien le encarga al artista la ejecución plástica de sus sueños y anhelos. Dago y Ale (Alexander Arrechea, Dagoberto Rodríguez) ejecutan el oficio de Carpinteros, proponen el objeto fetiche, como objeto hedonista, “lo obsceno”, no se da aquí por el amaneramiento de las formas, “superficies pulimentadas”, sino, subrayada por la documentación que proponen sobre la obra de Marcos Castillo, quien se orienta hacia el Land Art y es un pintor por encargo. Osvaldo Yero: Despliega la historia de la yesería popular apropiándose de esta y del arte Kitsch. Abel Barroso: discursa sobre la historia de su oficio, -grabador en Xilografía- un juego intertextual en que objeto, historia del arte y sexo son una misma cosa en sus objetos labrados. Carlos Garaicoa: interviene sobre el espacio urbano desde el anonimato. Esterio Segura: Barroco histórico, mítico-oficial., simulacro dionisiaco; propone en la galería el objeto fetiche religioso y objetual, ausente en nuestra escultura mas reciente. (Garaicoa, 1992).

		
Esterio Segura 1993 <i>Caridad del Acero</i> Yeso policromado	Osvaldo Yero 1993 <i>El escudo Nacional</i> Yeso policromado	Fernando Rodríguez 1993 <i>En el Calor de mi mano</i> Instalación. Madera Policromada

Los críticos hicieron todo el esfuerzo del mundo por explicarse y compartir socialmente la posible validez del cambio. En lo estético, desde luego, esto favoreció la densidad constructiva de las obras, frente al sentido informativo o circunstancial en el segundo lustro de los ochenta. Preludio de la salida a escena de una generación que empezaba a reconocerse a sí misma en “el espejo” y su eficacia como acontecimiento promocional influyó con creces en el futuro inmediato, fue la referencia más cercana que tuvieron los organizadores de la Quinta Bienal de La Habana de 1994 acerca del arte cubano del momento, pues la exposición coincidió con la etapa de selección de los artistas que serían invitados al evento. Para instituciones y artistas la presentación en grupo de los más jóvenes, en la Bienal, resultó el mejor modo de contrarrestar la desazón, el vacío pegajoso que colgaba en el aire tras la consumación de la salida hacia México “corrido mexicano” de una gran parte de la plástica del decenio anterior. Entre “Las Metáforas...” (1993), la Quinta Bienal de La Habana (1994) y Uno de Cada Clase (1995) –primera gran exposición organizada por la Fundación Ludwig de Cuba– quedó sellado un nuevo espacio de consenso, un tablero donde jugar en concordancia con las nuevas realidades: el arte, en efecto, metafórico; simulador, ambivalente. La institución: pragmática, menos pugnante y más cortés. (Fernández, 2004: 17)

La estrategia de inserción de “los novísimos”, fragmentaba el falaz clisé del relevo generacional, las nebulosas inherentes al sujeto y su contexto, no se limitan a la glosa sociológica que caracterizó la agudeza punzante a los creadores del decenio anterior, con la genuina complejidad del tropo y la metáfora, laberintos y encrucijadas del universo erótico, filosófico, vivencial, histórico, se revelaron con la convicción de los inteligentes y los sabios, la prudencia, aunque para algunos especialistas lo denominaron el grupo de “los cínicos”.

En su ensayo sobre la eticidad del Arte Cubano el artista plástico, crítico y curador Frency Fernández dilucida:

(...) Lo cínico es punto polémico o de debate cuando se relaciona a posturas discursivas en los campos artísticos. La convención que se tiene de su sentido se confunde con el descompromiso ante determinadas situaciones y problemáticas sociales. (...) *Al ahondar en su definición terminológica puede observarse una arista de recomposición de los patrones de conducta y del sistema de valores que prioriza un individuo para propiciar su sobrevivencia material, vital y espiritual ante un contexto que le es adverso* (Fernández, 1996:16).

Sus preceptos llamaban al hombre a la austeridad y a la limitación de sus necesidades a lo más indispensable, despreciando los estamentos y diferencias de clase a favor de una noción transgresora y democrática. El Cinismo entendió que la base de la felicidad y de la virtud se hallaba en el desdén por las normas sociales, en la renuncia a la riqueza, a la gloria y a todas las satisfacciones materiales. Desarrolló un desprecio a la moral establecida, transgrediendo las normas de “la decencia”. Debido a esto es que se relaciona lo cínico a la actitud irrespetuosa del hombre ante las normas de la moral instituida en una sociedad determinada.

Cuando en el contexto del arte cubano contemporáneo se comenzó a hablar de cinismo en las propuestas plásticas, sobre el

término recayeron implicaciones peyorativas. Esto nubló la idea de la crítica de arte -el tropiezo- estructuraba un instrumento que ayudara a la comprensión de esa nueva promoción, a la vez que era un intento por diferenciar y deslindar a los creadores emergentes del estigma ochentiano.

Los giros discursivos dados desde el trabajo grupal, hasta el reordenamiento interior es más bien una estrategia individual. Por ello es que se plantea que el cinismo funciona como un movimiento individual, un reordenamiento interior, a partir de estrategias más particulares que trabajan mediante símbolos, sin afiliarse de un modo abierto o directo a sus presupuestos. El empleo de tropos es característico del arte cubano más actual, Lo alegórico no detenta un límite nítido respecto a lo metafórico. La alegoría como estrategia utiliza una serie de "emblemas" o signos ya legitimados, desde sus códigos de transmisión discursiva, por una parte espectadora o receptora entrenada en sus "desmontes", establece una parábola que atribuye, por asociación ciertos significados a un signo. De este modo, la insinuación, lo indirecto completa el significado en el receptor del objeto "artístico", a partir de la experiencia de su convención cultural, ideológica, psicológica o vivencial, en calidad de individuo

Como otro recurso tropológico, la metáfora indica una traslación, una paralaje. Ello permite comentar o abordar, desde ciertas zonas de naturaleza ambigua o indirecta, tópicos de interés para una comunicación determinada, sea plástica o de otra naturaleza expresiva. Los paralelos metafóricos son eficaces para crear zonas de ambivalencias, trasvestismos, carnavalizaciones, recursos todos que permiten la inferencia, romper con lo enfático y ganar en sutilezas que enriquecen la comunicación con una diversidad de perspectivas.

En el decenio de los 90', el constante deterioro de las relaciones entre los gobiernos de Cuba y los Estados Unidos, alcanza su máximo apogeo hacia 1994, en este periodo se produce un incremento de la inmigración ilegal por vía

marítima, el número de balseros que arribaban a las costas norteamericanas por el peligroso y escabrosos estrecho de la Florida continuaba creciendo y muchos funcionarios del gobierno de los Estados Unidos en la Florida tenían el temor del advenimiento de otro puente marítimo como el del Mariel-Cayo Hueso de 1980. Estimulados por parte de los grupos de inmigrantes cubanos radicados en Miami, la agudización de la crisis económica y la decisión en 1994, de Bill Clinton –presidente de los Estados Unidos entre 1993-2001- de detener las transferencias de dineros o remesas a los familiares de los cubanos en la isla, así como, la suspensión de los vuelos fletados para el traslado de ciudadanos cubanos hacia su territorio según el acuerdo migratorio entre las dos naciones.

En los primeros días del mes de Agosto de 1994, un grupo de acontecimientos perturbó la tradicional tranquilidad habanera; cientos de personas se reunieron en el malecón habanero para seguir los acontecimientos del secuestro de una de las lanchas que cubrían las rutas de transportación de pasajeros entre la Habana y el marítimo pueblo de Regla, con el fin de llevarla a la Florida, la multitud acalorada lanzó piedras contra establecimientos hoteleros y la red tiendas en el municipio de Centro Habana.

Ante el conjunto de acontecimientos y el reclamo de responsabilidad al gobierno norteamericano, la dirección del gobierno revolucionario, tomo la decisión que dejaría de evitar la partida de quienes deseen marcharse de la isla. Miles de cubanos se lanzaron al mar, entre mayo-julio, en embarcaciones hechas a manos o cualquier cosa que flotara para tratar de alcanzar las costas de la Florida, evento que marcó no solo a sus protagonistas, -aunque esta vez no se perpetraron los actos de repudios – sino familiares, vecinos y amigos dieron muestras de sensibilidad humana con los que se lanzaban a esta incierta aventura.

Las pérdidas de vidas humanas, los hechos vandálicos y

deshumanizados que se protagonizaron por el afán de sobrevivir en medio de las hostiles condiciones marítimas, fueron mostradas en diferentes medios de prensas internacionales, que revelaron este acontecimiento como una huella cáustica, dantescas; contempladas más allá del muro del malecón habanero.

El 1ro de septiembre de 1994 ambos países involucrados en el éxodo migratorio comenzaron una serie de conversaciones sobre asuntos de inmigración que se llevaron a cabo en Nueva York y concluyeron el 10 de septiembre con la promesa del gobierno cubano de continuar su política de disuadir de forma pacífica a los potenciales emigrantes de viajar en naves peligrosas, así como, no tomar represalias ante cualquier balsero devuelto o que deseara regresar, Estados Unidos por su parte se comprometía a cumplir lo acordado en 1984 y 1987 de otorgar por lo menos 20000 visas anuales y así también persuadir a todos los balseros detenidos a volver a Cuba para solicitar la visa de entrada a EE.UU. Ambos gobiernos parecían haber llegado a un acuerdo al respecto de beneficio mutuo, lo que parecía que de manera excepcional ambos países en virtud de los acuerdos podían trabajar juntos para resolver el mismo problema, la emigración ilegal; sin embargo, lo cierto es que ninguno de los dos pudo controlar y detenerla, continuaban llegando de la misma manera (Solomon, 2000: 69).

El estrecho de la Florida, se convertía así en un nuevo escenario de juego del gato y el ratón, y se convertía a su vez un succulento negocio para lancheros privados en territorio norteamericano, con naves de altas velocidades, tratarían de burlar la técnica de seguridad marítima de ambas naciones, envolsillándose por cada "cubano sacado" de esta forma de la isla entre 2000 y 10000 dólares, otro juego de suerte y verdad en el que los emigrantes ilegales cubanos siguen jugando con su vida y el de sus familiares, favorecidos por la llamada "ley de ajuste cubano", que implica la seguridad de que al año de obtener la condición de

asilo político tendría derecho a solicitar la residencia permanente y alcanzar la ciudadanía estadounidense; pero para ello en la ruleta solo existen dos opciones: *“pie seco=asilo político o pie mojado=deportado”*.

La emigración y el éxodo de los balseros ha devenido en tema obsesivo de algunos artistas y el malecón ha sido la imagen síntesis del problema. Esta dispersión de los cubanos se asume como un problema social y los artistas nos muestran todas sus implicaciones, a través de la proyección de sus sentimientos. Uno de los principales exponentes de este tema ha sido la obra de Sandra Ramos La instalación *“maletas pintadas”* es una obra de fuerte impacto visual; el mar es protagonista y el viaje se revela como inmovilidad. De esta forma el tema del exilio es visto desde una perspectiva más existencial: la maleta contiene la memoria pero es provisional y se desplaza en el tiempo.

La artista se mueve sobre la imposibilidad: la inmovilidad de la maleta sumergida en la memoria. *Otro objeto utilizado en su trabajo son las peceras. En “Aquarium” y “Autorreconocimiento del pez”*, se puede apreciar el elemento pecera como fin de la existencia. Inmovilidad y contención vuelven a ser un tema fundamental, donde los cristalinos límites de la pecera delimitan un espacio que contiene el movimiento. Su trabajo sobrepasa las fronteras de la autobiografía para expresar emociones generales, identificando su situación personal con la que sufre el país; el dolor, los símbolos nacionales y el cuerpo son elementos de expresión claramente visibles.

Los textos son utilizados con un fin informativo y complementan la imagen visual de la obra de arte, todo el trabajo de Sandra sobre este argumento requiere realizar un recorrido amplio por instalaciones, grabados, pinturas, fotografías y video-proyecciones, en los que la artista indaga constantemente sobre nuevas direcciones de técnicas gráficas y explora su potencial conceptual. En su pintura hay una proliferación de elementos y detalles que oscilan sobre un

lenguaje postmoderno.

La identidad de lo cubano condicionada por la situación geográfica es un elemento determinante en la conformación de su obra donde más allá del problema de la emigración estamos presentes ante representaciones alegóricas de la actualidad cubana.

La Quinta Bienal bajo el eje temático central *Arte, Sociedad y Reflexión* en mayo de 1994, fue más plural y diversa, su enunciado es obvio; se trata de una mirada crítica, analítica, en torno a las circunstancias en las que vive, o sobrevive, el artista. Circunstancias que en nuestros pueblos se tornan en ocasiones dramáticas, por el agravamiento de muchas de ellas, específicamente en cuanto a ecología, pobreza, violencia. Una gran cantidad de artistas reconocidos y emergentes está desarrollando una obra que apunta hacia numerosas circunstancias que surgen como producto de problemas acumulados durante siglos.

El carácter contradictorio que se refleja en la aguda polarización países ricos-pobres es seguido de cerca por artistas que viven en el Tercer Mundo y en países industrializados. No obstante estas contradicciones, esa violencia desatada que provoca la muerte casi diaria de decenas de personas, otros artistas mantienen vivas tradiciones y raíces, las cuales van expresando con los lenguajes contemporáneos del arte (tanto artesanales como los provenientes del refinado mundo de la tecnología) y que no cesan en el intento de afianzar una identidad cultural que muchos ya creen desvanecida o diluida en la supuesta "aldea global" en que pretenden que vivamos los centros del poder dominante.

Nuestra proyección universal no ha significado nunca un desapego a nuestras raíces e historia, porque en ellas existe una fuente de riqueza que falsas manipulaciones de la Historia del Arte han silenciado o no han querido reconocer. Por ello

traemos a esta Bienal de La Habana el debate en torno a lo universal, lo regional, lo local; en torno al papel de las revistas de arte y los medios de difusión; en torno al papel del coleccionismo público y privado, que son en definitiva parte sustancial de esas difíciles circunstancias en las cuales tiene que vivir y expresarse el artista de nuestras regiones.

Merece la pena plantear una discusión abierta sobre la propia Bienal de La Habana, sus alcances y su significación como modo de abrir nuestras ideas al público y enriquecer el camino futuro de la entidad. Las exposiciones fueron concebidas en cinco grandes asuntos: El entorno físico y social, Las marginaciones, El fenómeno migratorio, Las apropiaciones y el papel del mercado en el arte y los problemas globales que el individuo enfrenta desde una situación "no central". La Bienal tuvo como sede varias instalaciones del centro histórico de la Habana Vieja: La Fortaleza de la Cabaña, Castillo del Morro, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Colonial, Centro Wifredo Lam, Palacio de la Artesanía, Casa Bolívar, Casa Benito Juárez, Casa Guayasamín, Casa de los Árabes y otras más, lo que le otorga un ambiente arquitectónico y urbano muy especial al evento y una oportunidad única de admirar algunos de los importantes edificios y plazas coloniales que le han valido a La Habana Vieja el reconocimiento de Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

Una gran cantidad de artistas reconocidos y emergentes está desarrollando una obra que apunta hacia numerosas circunstancias que surgen como producto de los problemas acumulados, aunque su proyección puede ser universal, esto no ha significado el desapego a nuestras raíces e historia, porque en ellas misma existe una fuente de riqueza que falsas manipulaciones han silenciado o no han querido reconocer como parte de una realidad presente en la sociedad cubana. Por ello el debate en torno a lo universal, lo regional o lo local del problema migratorio cubano en definitiva es parte sustancial

de esas difíciles circunstancias en las cuales tiene que vivir y expresarse el artista de nuestras regiones.

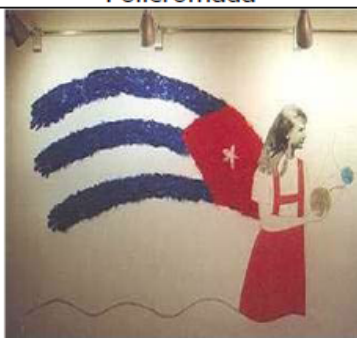
En el arte cubano contemporáneo resulta difícil desprenderse de las realidades desde la que se origina y lejos de enmudecer se propaga como la mala yerba –capacidad de subsistir en condiciones adversas- temáticas que abordan el deterioro del entorno físico y social, las marginaciones, el fenómeno migratorio, y el papel de su legitimidad del arte cubano ante el mercado internacional del arte, los problemas que el individuo enfrenta desde su situación cotidiana, “el cubano de a pie”, un reto permanente, con el que se vive, al margen de lo que se difunde como imagen representativa, los artistas y sus expresiones de una manera más abierta y plural, buscan el encuentro y la confrontación bajo la forma de una participación activa.

Durante el evento en la exposición “La otra orilla” Alexis Leyva “Kcho”, instaló, en una de las bóvedas del Castillo de los tres Reyes del Morro, un conjunto interminable de pequeños barcos contruidos con materiales recuperados que enfilaban sus proas hacia un horizonte imaginado. “La Regata”, -premio del evento-; entronca con los signos elocuentes de un proceso migratorio irregular agudizado, cuya despersonalización de la flotilla es el rastro material dejado tras la estampida de los protagonistas del itinerario incierto, no hay anécdota, no hay identidades, solo, el signo de la travesía con sus derivaciones psicosociales que rememora el protagonista humano, los restos de botes, remos, velas, propelas, son el vestigio alegórico de un éxodo sin rostro definido, una muda evocación dramática ancestral contenida, que enfoca la incierta travesía .

Algunos artistas cubanos participaron en exposiciones colectivas convocadas en la Quinta Bienal (1994): Arte, poder y marginalidad: Antonio Eligio Fernández (tonel); La otra orilla: Sandra Ramos, Tania Bruguera, Alexis Leyva (Kcho); Apropiaciones y entrecruzamientos: René Francisco y

Eduardo Ponjuan ; Entornos y circunstancias: Esterio Segura, Carlos Garaicoa, Osvaldo Yero, Pedro Álvarez; Reflexiones individuales: Obsesiones colectivas: Abel Barroso , Alexander Arrechea, entre otros

A Cuba comenzaron a llegar numerosos galeristas, marchands y coleccionistas de varios países para observar el Nuevo Arte Cubano en su contexto, las artes visuales cubana generaron entusiasmo en diversos círculos occidentales hegemónicos, tanto como el cine y la literatura, sobre todo en Europa, cuya demanda iba aumentando día tras día. La demanda exterior que se hacía patente también por el interés de museos, fundaciones y galerías de diversas partes del mundo, deseosas de estar en primera fila a la hora del esperado derrumbe, para objetivar “reconocimientos” o “descubrimientos”, sobre todo, de artistas jóvenes mientras por otro lado, se agudizaban las contradicciones artista-institución , por no existir en el país una respuesta institucional adecuada a esta demanda exterior, que pudiera equilibrar la balanza en forma justa para satisfacer tanto a los artistas como a los interesados.

 Sandra Ramos.1991. <i>Luego comunicarnos se hace cada día más difícil.</i> colografía	 Sandra Ramos 1994. <i>Migraciones II</i> Maleta instalación	 Sandra Ramos. 1994. <i>Problemas de identidad</i> Colografía
--	--	--

Surgió así la figura del “representante”, un mediador entre el artista y las instituciones nacionales y extranjeras, entre el artista y el mercado, los más vinculados con el quehacer artístico más serio y beneficiándose de la situación económica que atravesaban los creadores de la isla, se auto titularon “curadores”; una especie de agente que sintetiza el

papel históricamente desempeñado por el galerista en cualquier lugar del mundo y el rol del *marchand*, del verdadero curador, del coleccionista. Un “especimen cubano”, nacido de las actuales circunstancias debido a la escasa o nula experiencia de las instituciones cubanas integrantes del sistema del arte. Este “representante” aun es una figura controvertida, tolerada, aceptada, aunque en la práctica ha demostrado, a veces con notable eficiencia, una capacidad de maniobra no prevista en las esferas del poder cultural.

En el propio año 1994, “El Frente Bauhaus”, fue la muestra o el sueño frustrado de Ezequiel Suarez de inaugurar en un espacio oficial de exhibición, (la galería de arte de 23 y 12) en Ciudad de la Habana, la exposición había sido suspendida por las autoridades culturales, pero como dice el refrán popular: “todo lo que resulta conviene”, este accidente de la historia aportaría un granito de arena a la conformación de un fenómeno que se llamó Espacio Aglutinador. Los artistas plásticos Sandra Ceballos y Ezequiel Suarez crearon en su casa particular un coherente proyecto independiente, una “galería de la actitud” (Castillo 2004; 49) controvertido lugar en medio de estrategias institucionales para suplir el vacío y sobrepasar el espasmo de los “ochentistas”, en el resentido panorama artístico del nuevo arte cubano.

Aglutinador se propone mostrar y difundir la obra de los artistas plásticos identificados con la renovación formal y conceptual del “nuevo arte cubano”, así como, constituirse un proyecto curatorial y de promoción de la obra de aquellos que iban germinando en medio de un contexto sociocultural e ideológico complejo y que están condenados a quedar en el anonimato. Zona de tolerancia creativa y de confrontación conceptual, se ofrecía su espacio –no tan amplio como una galería – a proyectos pocos interesados en la complacencia y la brecha que habría el mercado ante; la demanda de arte cubano en el exterior, provocado por el éxodo de numerosos artistas plásticos e intelectuales y el creciente éxito

comercial de “lo cubano”, estampado en el realce y significación de las producciones plásticas de la década anterior.

Según el manifiesto del proyecto, *Aglutinador* quiere decir, unir, juntar, agrupar. expuestos por primera vez en la inauguración del espacio persigue siempre fines culturales y no de tienda o boutique, abrió las puertas a las contradicciones de la época y en particular a las incertidumbres que minaban el ámbito artístico, desafió la inercia y el silencio las propuestas que se identificaban con los vínculos arte-ideología, arte-historia, arte-sociedad, sociedad-individuo, una redefinición de los roles de los creadores plásticos y el espectador como actores sociales en el entramado de la cultura cubana.

Aglutinador ha resultado atrayente para los propios artistas es el ambiente de intimidad y complicidad creadora con el mundo personal del artista esta vez compartido con sus iguales, no funcionaba como recinto galerístico, sino más bien como un ambiente de provisionalidad, experimental y procesual desde la alternativa intimista del taller del artista, revelador de la relación del espacio como prefiguración de la obra a posesionar, lo que ha resultado un esfuerzo titánico al readaptar el lugar -con los costos de la economía familiar- al acondicionamiento de las más variadas exigentes propuestas artísticas, una distinción que le ha dado a “un sitio para artistas”, soñado y planteado desde las primarias aspiraciones del Proyecto Castillo de la Fuerza.

Toda obra transcurre ajustada a una demisión espacio-temporal adecuados a rasgos y metodologías artísticas que justifica la concepción espacial de la obra en tanto diapasón temático, aspecto constructivo del objeto o artefacto como la definición simbólico práctico –funcional-que tiene el público el artista y la propia obra. La coherencia y sistematicidad se ha identificado con la huida ante las discrepancias y las negaciones que ha propiciado el abandono del sujeto hacia el

nihilismo de su intimidad, un retorno al lugar de la creación desde lo propio, virtualidad realizada como sueño del aura creativa a diferencias de los convencionales espacios de exhibición a los cuales el artista acude a mostrarse, a evidenciar sus complicidades con el público, en el sentir de Sandra Ceballos:

(...)no quiero seguir revolcándome dentro de esa espiral tramposa que es el arte construido y programado ...desde dentro todo lo puedo palpar mejor hasta lo más horrendo pero tal vez ese no sea el camino (Ceballos, 1994: 63).

La diversidad de artistas de diferentes tendencias que han expuesto en Espacio Aglutinador ha permitido concebir una conciliación entre creadores de diferentes épocas líneas, temáticas, enfoques y concepciones estéticas e ideológicas ,como puede ver en el catalogo que reseña la historia del lugar a exhibidos más de sesenta artistas , se han vinculados con otras manifestaciones como la literatura y han participado en los diferentes eventos personalidades de la cultura que de una forma u otra han estado involucrados en el gran debate de la cultura desde los años sesenta algunos salieron de la escena en su momento por diferentes confrontaciones e incomprensiones pero que de alguna forma han “estado aquí”.

El controversial personaje de la plástica cubana de la generación de los sesenta dedicado al humor gráfico Chago Armada está presente en este espacio, con una larga hoja de servicio dentro de lucha insurreccional de la Sierra Maestra, creador del personaje “Julito 26” y “Salomón”. En este mismo lugar se produce, la primera exposición personal de Chago Armada; Nace el Topo (1995), exhibición de dibujos y ensamblaje, después de más cincuenta décadas de silencio en la que el crítico y curador Gerardo Mosquera, en palabras a la muestra personal de este artista, reseña:

(...) todavía a estas alturas en Cuba nos damos el lujo de tener artistas malditos...ha habido que llegar a las puertas

del año 2000 para que pueda realizar su primera exposición personal sin cortes, presiones ni tapujos donde se muestran las distintas facetas de su trabajo (...) Hoy podemos decir que Chago es postmoderno. (...) Su obra contradice las totalizaciones de las alturas filosóficas con la desacralización grotesca de lo elevado hay desconstrucción y autodestrucción permanentes, mientras en sus colegas predomina el neoexpresionismo y el pop, Chago se especializó por el énfasis conceptual. Su trabajo es una filosofía de imágenes, que el mismo llamó, "risas", "sonrisa epistemológica", "humor gnóstico" (Catalogo 1994-2004: 109)

Una exposición conjunta proyectada en compañía de Lázaro Saavedra no pudo concretarse por el deceso de Chago, según refiere el propio Lázaro en entrevista personal, fue pospuesta y titulada: "Levántate Chago, no jodas Lázaro".

La oferta de Aglutinador como espacio no era ni de tolerancia, ni anarquía, sino el espacio ideal para los artistas sin estrategias, los desfavorecidos por el discurso oficial, para los nada prácticos y los exonerados del apoyo oficial. Desde el espacio de aglutinador se manifiesta una actitud de pugna, ante la emergencia de creadores favorecida para surgir en la escena plástica nacional con el respaldo de la institución. Ante "la depresión" que originaba el vacío del elenco de actores, por el éxodo de creadores de la generación anterior, se hacían inexcusables cambios en la política institucional, para suplir a los ausentes.

La anhelada generación de los noventa nacería con "todos los gastos pagados", el respaldo de críticos, teóricos y otros especialistas institucionales, medios y métodos eficaces para establecerse en la cúspide vacante, las seductoras tentaciones para insertarse en circuito elite del arte cubano contemporáneo, no podían ser rechazadas, cualquier menosprecio a estas maniobras bajo las actuales circunstancias sería calificado de locura; garantizándose un camino allanado para

facilitar las ventas de obras, los viajes al exterior, promoción y exhibición en los espacios de las autoridades culturales de gran nivel, exhibiciones que buscaron más la promesa de la meta y el éxito, que su autenticidad como creadores, así, triunfaba el nuevo reino de la introspección y la utopía personal, de todas maneras, si los artistas de los ochenta que intentaron cambiar el mundo terminaron por escapar a cualquier parte, era más hacedero llenarse la barriga y cambiar de status, que adentrarse en el universo de los acertijos, los encubrimientos, las mentiras del arte, los laberintos del signo.

En el arte Cubano se fue purgando de sus filas cualquier exploración en la ontología de las expresiones de sentido legítima, más intensamente escatológico y burlesca que podría revitalizar el discurso beligerante, que alguna vez sirvió para revitalizar, las zonas más escabrosas del devenir social cubano; el comentario desprendido, ahora se anteponía, impregnado del presunto refinamiento, de la moda pictoricista, el “edulcoramiento manipulador” o “dulcificador complaciente”, que se estampaba en un criterio anacrónico de “buena pintura”, estrechamente identificado con ciertos momentos de la tradición occidental y por supuesto, atractivo para un segmento muy bien delimitado del mercado del arte.

El 12 de enero de 1995, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, -como parte de un proyecto que respondía a una serie de iniciativas promocionales de la institución-, tuvo lugar una exposición a tenor de la espesura tropológica que había alcanzado el Arte Cubano. Por cierto, de forma quizá admonitoria o presagiente, esa exposición se llamó “Relaciones peligrosas”, calificativo otorgado por el experimentado crítico de arte, Rufo Caballero, quien fuera el curador de la misma por encargo de la dirección de la sección de artes plásticas de la UNEAC (Caballero 1995: 44), un temporizador de lo que serían futuros Salones de Arte Cubano

Contemporáneo, -siguiendo una sistemática proyección metodológica-, estos eventos establecerían un concurso de curadoría, para garantizar una conceptualización sobre la muestra y una determinada tesis conceptual que sería demostrada en todo el recorrido expositivo o concepción museográfica.

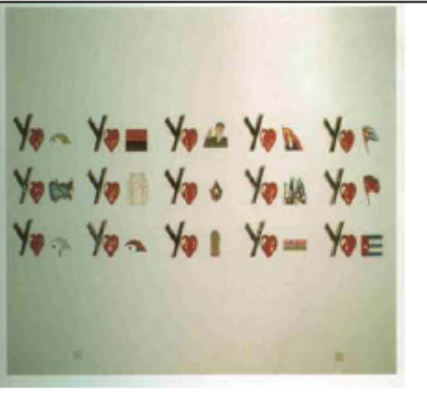
Abarrotado de personalidades de la cultura, (artistas, críticos y diletantes) prestos para establecer "relaciones", después de las magistrales palabras de la Doctora Graciela Pogolotti para inaugurar la muestra, abrieron las puertas los salones de la institución y a decir del propio curador el impacto perceptivo visual general, fue de falta de coherencia, unidad, criterio de selección y clasificación de acuerdo algún tópico, tendencias, estilos; el desconcierto movilizaba la motivación esencial de la muestra del ámbito sociológico a la indagación morfológica o la lógica expresiva del arte; esta no superaba los proyectos expositivos de la década anterior que tendieron mayormente a criterios de referencialidad en el arte, si algo exhibía lo que acontecía en el arte cubano contemporáneo era la profunda configuración sémica de la tropologización, diversa y ecléctica, una opción para mostrar convergencias y contactos de "Ángeles y Demonios" de las diferentes estaciones del arte nacional.

Expusieron en esta muestra sin seguir una orientación temática, cronológica o de orientación formal o de concepto, un grupo de creadores plásticos de diferentes generaciones aparecen en el catálogo: Belkis Ayón, Rocío García, Rubén Alpízar, Gustavo Cesar Hechevarría (Cutty), Roberto Fabelo Aisar Jalil, Julio Neira, Sandra Ramos, entre otros.

Conciliar el arte y la teoría implicaba flexibilidad institucional, respecto a las manifestaciones artísticas, por lo menos ante los más agresivos, peligrosos y decididos a saltar la barrera y la plástica parecía desbordar todas las fronteras, sus propias estrategias promocionales - exposiciones, curadoría y crítica- la habían permitido avanzar

más rápido que el resto, la clausura del baluarte principal de los novísimos el efímero *Proyecto Castillo de la Fuerza*, hizo evidente que los artistas no podrían saltar todas las barreras (Méndez 2012) .

Las circunstancias históricas fueron más allá de todos los pronósticos: en el primer quinquenio de los noventa, muchos de estos creadores habían ganado un relieve internacional, comenzaban a integrarse en los grandes circuitos que supuestamente antes rechazaban. Los marchands de Nueva York, Frankfurt, París, Barcelona, comenzaron a descubrir las ventajas de ese conflictivo “arte nuevo”. Las dificultades económicas de esos años hicieron el resto, la mayoría de los artistas optó por una especie de exilio disimulado bajo la apariencia de becas, contratos de trabajo, invitaciones o simplemente se las arreglaron para ir de *freelancers* por el mundo.

		
René Francisco 1994 <i>Sueño, arte y mercado</i> Instalación óleo-tela	Esterio Segura 1994 <i>Santo de Paseo por el Trópico</i> Escultura-Instalación	Osvaldo Yero 1994 <i>El muro del amor</i> Instalación. yeso policromado

Comienza rápidamente el ascenso de una nueva promoción que evidencia el clásico movimiento pendular de las tendencias artísticas: reaparece el interés en el arte coleccionable, algunos comienzan a cultivar un *neoacademicismo* sospechoso, después de la utopía se impone lo que la profesora Lupe Álvarez llamara alguna vez “el grupo de los cínicos”. Ella, al comentar en 1994, en su artículo “Otro modo de matar las soledades” sobre la obra reciente de Sandra Ramos, aseguraba:

Los sintagmas más impresumibles trataban de certificar el giro: la recolocación del paradigma estético, la dimensión de la metáfora, la vuelta del oficio, entre otras, ideas encargadas de sustentar, o sustantivar, el cambio. La noción sobre la vuelta del oficio intentaba argumentar el proceso incluso a nivel físico, fáctico, de realización, pero, en verdad, el proceso se refería a algo más profundo: la densificación del imaginario, ante una cerrada circunstancia de constreñimiento sociocultural. (Méndez, 2012)

El entusiasmo de la crítica se mantuvo, cuando la primera edición del Salón de Arte Contemporáneo en 1995, se realizó bajo la premisa de la inclusión y de una pluralidad que servía, entre otras cosas, al difuminado de la vanguardia. La crítica llegó a referirse al Salón, entre la suscripción del espíritu de la curaduría y una leve pero anticipadora ironía, bajo el eslogan de “Salón con todos” (Pereira, 1995:). De todas formas, el jurado de premiación colocó, en el lugar de los lauros principales, a exponentes del arte más arriesgado, más aventurado, sin la menor duda.

El gran premio correspondió a Carlos Alberto Estévez, con la instalación, *La verdadera Historia Universal*, los premios fueron otorgados a Armando Mariño- egresado del ISPEJV- con una obra pictórica de perfecta factura técnica , *Retrato sobre el fin de la Utopía*, óleo tela 150 x 100cm y a José A. Vincench Barrera , con la obra *De la resistencia al Folclor* instalación de 200 x 80 cm, realizada con materiales diversos entre ellos cemento asfáltil, cera, ciforex, tela, metal igualmente fueron consideradas ocho menciones , el también graduado del ISPEJV, , Pedro Álvarez Castelló, Aisar Abdala Jalil Martínez, Kadir López, Rafael Gómez González, Ángel Rogelio Oliva. René Peña González, Guillermo A. Ramírez Malberti y Reinerio Tamayo Fonseca.

		
Carlos Estévez. 1995 <i>La verdadera Historia Universal.</i> instalación	Armando Mariño. 1995. <i>Retrato sobre el fin de la Utopía.</i> Oleo-tela.	José A Vincench. 1995. <i>De la resistencia al folklor.</i> Instalación

Entre lo más significativo del Salón, además de la estrategia de inserción en la escena plástica nacional de la llamada generación de los noventas, “los novísimos”, resultó ser la exposición “el oficio del arte” en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño ubicado en las calles Luz esquina a Oficios en la Habana Vieja, curadoría de Dannys Montes de Oca, -especialista y curadora de la Fundación Ludwig de Cuba-

La muestra museográfica establecía la validación de la tesis sobre, el regreso a los géneros y el rescate de la autonomía del arte. Fundamentación que legitima el retorno al oficio, la manufactura cuidadosa de la obra y la restauración del paradigma estético, como condición de trabajo artístico, labor realizada con esfuerzo por el oficio puesto en práctica, procedimiento y condición productiva de la creación como paradigma de la actividad humana en las que las implicaciones ideológicas y sociohistóricas adoptan el trabajo en las circunstancias de la cultura de la supervivencia.

Abel Barroso, Saidel Brito, Armando Busquet, Eddy Frank Hernández, Geysell Capetillo, Los Carpinteros (Alexander Arrechea, Dagoberto Hernández, Marcos Castillo), Mauricio Fernández, Henry-Eric Hernández, Douglas Pérez, Yasbel Pérez, Fernando Rodríguez, José A Vincench, Osvaldo Yero.

De esta forma, el valor artístico depende de ciertas convenciones culturales, económicas e igualmente proporcionales a la convicción de un trabajo realizado con un oficio puesto en práctica, al tomar de préstamo y hacer

enfática las habilidades técnicas de origen artesanal, las piezas compiten como productos de gran elaboración, similares a las artesanías, la orfebrería. La “artisticidad” como cualidad está determinada por la condición de la relación arte sociedad o el arte mercado, el artista rivaliza con el artesano, el carpintero, el orfebre, el ceramista, este doble estatus de la obra de arte y producto artesanal es un travestismo que consiente tomar de préstamo las técnicas y habilidades de otras expresiones de la cultura, para objetivar el signo como expresión de la singularidad capacidad de síntesis del conocimiento que germina la poética y no puede abandonar su compromiso con la realidad.

Explorar espacios de adaptabilidad y áreas de acción, respetando el orden impuesto sin ser asumido ni trascendido y sobre todo bajo la orientación de la proyección histórica vanguardista de la plástica nacional; desalojar el tono irónico y sarcástico del discurso, que caracterizó la etapa anterior, sustituido por el protagonismo convergente del valor estético hacia lo histórico, lo cultural, lo social y la salvaguarda de la cultura nacional.

El oficio del arte pretende ser una parábola sobre el trabajo entendido como una capacidad humana para regenerarse, perdurar y hacer sobrevivir la especie, a fin de cuentas es el momento idóneo para cambiar lo efímero y lo conceptual por lo negociable y lo rentable.

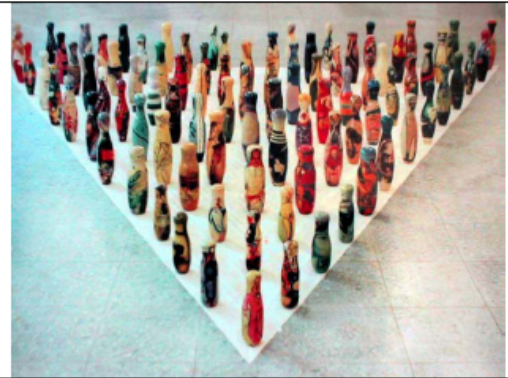
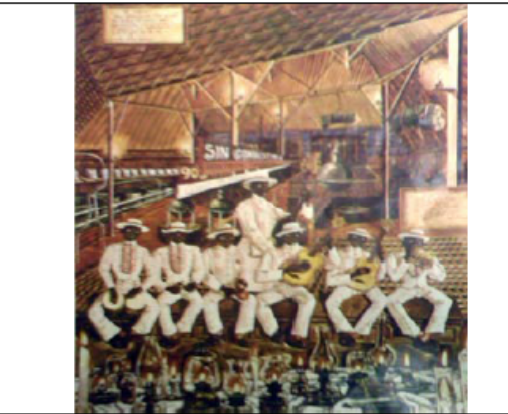
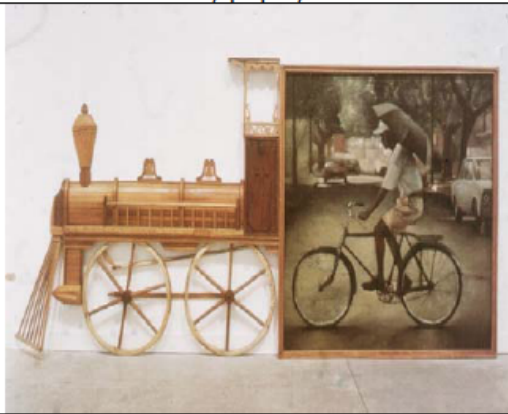
Desde “Las metáforas del templo”, en la génesis de los años noventa, la plástica cubana lo que había representado un catalizador de ciertas rupturas con respecto al sistema de expectativas estéticas que venía normando la producción de sentido, ciertos giros notables en las estrategias de la finalidad dialógica del arte, nuevos matices con los cuales la cultura artística se pertrechaba para responder a las perspectivas sígnicas eideológicas que regentaron el decenio anterior.

La complejidad de la construcción semántica y de los artificios del lenguaje, como modo de regresar, “en grupo”, a una de las aspiraciones cardinales de lo artístico desde tiempos remotos; no contentos ya, o mejor, no satisfechos del todo con la transparencia eruptiva del discurso “alérgico”.

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, sino que lo sutilizaban, lo matizaban, y lo transfiguraban artísticamente, la crítica no fue ni ingenua ni carnavalesca; fue acuciosa.

Pero 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 abrumadoramente; ya el apego al género devenía apenas una presencia más dentro de una amalgama incorregible de muy diversas proposiciones ideoestéticas, no comprimible a los compartimientos de los moldes y las estáticas “metodologías”.

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.

	
Kadir López Nieves 1995 <i>90 Bolos. Instalación</i>	Pedro Álvarez Castelló. 1995 <i>Cecilia Valdés y la lucha de clases.</i> Óleo, papel, tela.
	
Douglas Pérez. 1995 <i>El ingenio de la imaginación cubana.</i> Instalación, oleo-tela	Los Carpinteros. 1995 <i>Flying Pigeon. instalación óleo-tela</i>

Conclusiones

El arte en los noventa, los creadores han querido prolongar el espíritu dinámico de la década anterior, sometiéndolo a incontables interpretaciones y hasta ironizándolo, pero continuándolo, en definitiva. Los rompimientos en tanto la voz oronda de la desavenencia se percibe en la cadencia interior, a veces musitada, se torna difícil, intrincada, el arte es hoy la más rotunda manera de proponer un mundo menos abyecto, de ofrecer alternativas al estado fáctico de las cosas, insensato sería esperar que los artistas renunciasen a sus fundaciones, al orgullo fervoroso seguidor de sus maestros más cercanos, a su capacidad de replantear aquella mordaz utopía de la emancipación existencial, justo porque no es otro el verdadero y más genuino propósito de la creación, solo que, con alternativas de poéticas, sensatas y posibles.

Desde esa tradición de vanguardia, la ruptura se ha vuelto

convención, norma, ya sea, desde furtivos acomodados, catárticos cambios de estrategias, ajustes de toda suerte, contraposición fatua, también de las probables diferencias en el “ámbito confuso de los años noventa”, demanda “suficiente claridad” en la explosividad, la catarsis perenne, el bullicio y las constantes tensiones que en la pasada década confirieron una sostenida e invariable coherencia a la voluntad transgresora del arte cubano, no vacila en manifestarse, evidenciarse, subrayarse, enarbolarse. Ha sido tanta la diversidad, la heterodoxia, la exploración de caminos a lo largo de esos intensos años noventa que, en efecto, la crítica puede sentirse desprovista de herramientas claramente evaluadoras y clasificatorias. El desmontaje de los sacramentos artísticos, las subversivas tácticas de inserción sociocultural, la celeridad, los cambios en la producción y la circulación del arte tuvo perpleja a la crítica.

En tal sentido, la década se fue pensando a sí misma, sobre el propio acontecer, tal como fue la vida sociocultural en ese momento en Cuba, con asombrosa facultad de discernimiento y búsqueda, A pesar de que los estudios culturales sobre la plástica en los años noventa vimos florecer un pensamiento de la densidad cultural; “la vuelta del oficio”, “grosor de la metáfora”, la dimensión tropológica. Y desde “Las metáforas del templo”, “Relaciones peligrosas” y el I y II Salón de Arte Contemporáneo Cubano es preciso reflexionar con la fundamental “conciencia crítica” que el arte cubano se reproduce de sí mismo como “la mala hierba”, -capacidad de sobrevivir en las más desfavorables condiciones-.

[\[1\]](#)Para algunos, el único período que pueda semejarse a ella, en nuestra historia del arte, es aquel momento fundacional que se inicia aproximadamente en 1927, cuando las vanguardias emergentes, en lucha con la academia, procuraron imponer lo que se ha dado en llamar “arte nuevo”. Sin embargo, en los

años cincuenta irrumpe la abstracción del grupo de “los Once” -número mágico en la plástica cubana- y los llamados 10 pintores concretos; los críticos y otros especialistas, por las diferencias figurativas , no les permitió identificar el discurso de identidad y cubanía en el renovado lenguaje de la plástica internacional dominante en ese momento; la abstracción que se impregnaba como renovación discursiva, tal parece que ante fenómenos difíciles de clasificar, la cómoda rutina apreciar siempre lo acostumbrado, se manifiesta siempre cierta resistencia a todo lo diferente al arquetipo.