

La década prodigiosa del Arte Cubano Contemporáneo.

Se tiende a considerar, que con el triunfo revolucionario y las medidas de transformación social de la realidad se eliminó toda influencia estadounidense; pero, si bien es cierto que el flujo cultural normal se interrumpió con la ruptura de relaciones diplomáticas y el establecimiento del bloqueo, la relación no se detuvo, sino, que continuó de muchas y variadas formas en una relación de "ruptura y desconexión" que desembocó en "una politización de las actitudes ante todo vestigio norteamericano en la cultura nacional".

Esta tendencia a la deliberada exclusión de las manifestaciones de la cultura popular estadounidense, condujo a ignorar por algunas personas que la proyección ideológico-cultural de las manifestaciones de la cultura pop norteamericana, expresaban una contracultura en pleno desarrollo en los Estados Unidos y eran acusadas de ser instrumentos del enemigo en una coyuntura donde "hasta la ropa misma adquiriría, de pronto, connotación política", no obstante, pervivió la tradicional influencia cultural estadounidense a pesar de los intentos oficiales por conseguir todo lo contrario.

En los años iniciales de la década, el 1 de abril de 1980, el chófer de un ómnibus de pasajeros de la ruta 32 y un grupo de personas, se abalanzaron de manera violenta contra las puertas de la embajada del Perú, ubicada en la zona residencial de Miramar, municipio Playa en Ciudad de la Habana, con el propósito de obtener asilo político, produciéndose un enfrentamiento entre los asaltantes y la guardia que custodiaba la embajada en el que perdió la vida el soldado del ministerio del interior Pedro Ortiz Cabrera. Ante el reclamo por parte del gobierno revolucionario de los protagonistas del hecho delictivo y la negativa del

representante de la sede diplomática de entregar a los ocupantes ilegales, el gobierno cubano entendió esta negativa como acto de desafío y provocación por lo que retiró la escolta cubana que protegía la misma, ocasión que fue aprovechada por miles de individuos que ansiaban irse del país –por diversas razones-, para penetrar, ocupar el recinto y pedir asilo político con vistas a obtener una salida definitiva de la isla.

Ante la gravedad de la situación de salubridad, alimentación y convivencia del excesivo grupo de personas que ocupan la sede y la dilación de la solución por parte de los países que se habían pronunciado para asimilar a los posibles emigrantes, se otorga previo acuerdo de los gobiernos de Perú y Cuba un salvoconducto para esperar en sus domicilios la autorización de salida definitiva. Estos hechos dieron lugar a que se explayara en los barrios por iniciativas de vecinos y otros miembros de la comunidad los llamados “actos de repudio”, contra la “escoria”, -llamados así por la dudosa procedencia social de los protagonistas de los sucesos de la sede diplomática-, se orquestaban alocuciones ofensivas y lanzamientos de huevos a los que bajo salvoconducto permanecían en sus lugares de residencias hasta que sus peticiones fueran resueltas por los representantes de los países a los que aspiraban emigrar.

El puerto del Mariel al oeste de la capital en la antigua provincia de la Habana, fue designado por el gobierno en el lugar de concentración para que fueran recogidos por sus familiares en embarcaciones particulares proveniente desde Miami a los que deseaban irse de Cuba, incluyendo a los refugiados de la embajada del Perú y otros sujetos opuestos ideológicamente a la nueva sociedad socialista; inadaptados socialmente, religiosos, homosexuales, desafectos políticos, delincuentes comunes y otros.

Aceptados en sus inicios como abanderados de la oposición al sistema político de la isla, fueron rechazados posteriormente

por quienes lo recibieron en sus inicios, calificados de aventureros y con el denominativo de “marielitos”, por haber emigrado a los Estados Unidos por ese puente marítimo ubicado al oeste de la Habana, a la postre demostraron una conducta diferente a lo que esperaban sus benefactores , no obstante, partieron hacia el norte, escritores como Reinaldo Arenas, a quien su indómita rebeldía homosexual y libérrimo individualismo no le permitió nunca amoldarse a las exigencias políticas y morales de la sociedad que tampoco la aventura del exilio le consintió la satisfacción del mundo soñado .

Algunos creadores plásticos arribaron al evocado paraíso citadino Art Deco, de muchas playas, autopistas, flamencos y pantanos como Carlos Alfonso, Humberto Dionisio, Luis Vega, Jessie de los Ríos, entre otros. Estos intentaron crear el espacio artístico ideal en el exilio y aunque agruparon a su alrededor otro grupo de ya residentes como algunos pintores de la llamada “Escuela de la Habana”, -Secundino (Cundo) Bermúdez, José Mijares, Mario Carreño-, lograron imponer una visualidad diferente a la percepción acostumbrada, una manera de hacer arte en el contexto de la emigración, que no cristalizó ni estilo ni tendencia, y sí una dispersión hacia la individual creadora, avalada por una fuerte factura técnica-formal que bajo las prodigadas influencias de los estilos internacionales, emanan matices conceptuales de una relamida nostalgia y sensibilidad excesiva que evoca ese sentimiento de pérdida del espacio declinado por la aventura.

El comienzo del decenio, no parecía ser un tiempo lineal, mucho menos armónico o idílico de convivencia entre artistas e instituciones, pero los episodios más controvertidos ya habían sido localizados sobre todo en las postrimerías de la década anterior cuando algunos intelectuales por su condición de homosexuales y disidentes habían experimentado medidas reeducativas en detrimento de su producción creativa, aunque se tiende a tipificar este comportamiento en las artes plásticas como características constantes durante toda esa

etapa iniciada a finales de los años setenta.

En cuanto a política cultural, también fue una etapa sellada por ambiciosos programas de desarrollo cultural; desde lo institucional, se proyectó y casi se logró abrir una galería de arte en cada municipio del país, en el afán por socializar la producción de los artistas, así como, se instrumentaron experimentos de desigual fortuna en diseños textiles, producción seriada y arte público como Telarte, Arte en la Carretera, Arte en la Fábrica, entre otros.

Se establecieron planes hacia el patrimonio histórico-cultural material que comenzó a ser atendido con mayor interés; monumentos, palacios, plazas, adquieren desde entonces nuevos usos comerciales o sociales, los medios masivos y las comunidades se atarearon en la promoción de la herencia histórica, del Centro Histórico de La Habana Vieja, declarado como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, que no sólo fueron empeños hacia el mantenimiento de las ciudades coloniales cubanas, sino que se les brindó mayor importancia y se convirtieron en un importante destino cultural y turístico de gran rentabilidad para los años venideros.

Estas iniciativas de la política cultural cuyo éxito dependió, en principio, del entusiasmo de la mayoría de los artistas en activo, y sobre todo del esfuerzo de quienes serían protagonistas en la nueva situación creada: los talentos jóvenes, cada vez más visibles desde 1979, y finalmente identificados como la generación orgánica del cambio que ellos mismos contribuyeron a afianzar.

En el primer lustro los “ochentas” cubanos, se caracterizaron en la cultura por ser más abiertos, plurales y experimentales que la década anterior. Desde el sector de la enseñanza artística emergen un grupo de estudiantes con una avidez de conocimiento y debates sobre los problemas actuales de la sociedad cubana, aspecto que se viabilizó al promoverse en el propio sistema de enseñanza artística una renovación en la

concepción pedagógica; más abierta, como estrategia educativa ante las limitaciones del sistema de enseñanza oficial.

Promovida por los nuevos valores y conductas culturales, se estimularon nuevas prácticas en esta generación desde los centros de enseñanza; proyectos pedagógicos propios diseñados entre profesores y alumnos (novedoso para el momento) y sostenido conceptualmente por la filosofía y práctica pedagógica de una psicología humanista, establecieron talleres, cursos opcionales y manejo de información bibliográfica con una apertura más actualizada que permitió una elevada exigencia reflexiva en las propuestas artísticas-pedagógicas.

El Instituto Superior de Arte (ISA) se crea en 1976 y se convierte en uno de los espacios de experimentación artística-pedagógica de más valor en el campo de la enseñanza de las artes plásticas. Sus primeros egresados van a ser profesores de los artistas de los 80', que a su vez habían sido alumnos de artistas del nivel de Antonia Eiriz, Servando Cabrera Moreno entre otros. El hecho de que exista una institución de enseñanza artística donde coexistan distintos tipos de artes con proyectos experimentales, favoreció el espíritu de vanguardia, que se produjera en la revelación de los 80'.

Flavio Garciandía había sido el mejor alumno de Servando Cabrera Moreno y posteriormente va a ser uno de los profesores de mayor integridad pedagógica del Instituto. Protagonista de una innovación en la pedagógica artística, que conecta la situación de los setenta con el nuevo escenario de los ochenta, Flavio actúa con brillantez en ambas. Desde el Departamento de Pintura, este profesor estipuló una afinada estrategia como práctica educativa de su propio credo estético a la que se incorporaron, artistas y profesores de la institución que se identificaron con las preceptivas pedagógicas de la doctrina conceptualista de Luis Camnitzer. (Fernández, 2004: 11)

Esta estrategia artística-pedagógica, lleva implícito la línea evolutiva del trabajo experimental y de búsqueda que originó la explosión creativa de los ochenta, la orientación crítica y de reflexión en la producción de obras y el papel de este en la sociedad se va identificar con la inserción social del arte, se convierte en un factor de construcción artística de uno de los movimientos de avanzada que no se había dado así históricamente en el Arte Cubano durante los últimos veinte años; la aparición de nuevas líneas de creación antropológica o sociológica recorren gran cantidad de estas prácticas desde la formación académica, lo que lo se convierte en un fenómeno especialmente complejo para su estudio y crítica cuando se revisa toda la evolución de la plástica de las décadas anteriores.

Los nuevos conceptos colisionan con los estatutos de la obra como perdurable y de oficio, el contexto, es una dimensión relevante del cambio conceptual especialmente por la significación que tiene como espacio-tiempo en la génesis del objeto, evento o fenómeno artístico.

De alguna forma esta metodología centrada en las necesidades creativas del sujeto, favorecieron una formación más “pulida” de los nuevos creadores en cuanto a nivel teórico y práctica artística en medio de las particularidades del momento que generó esencialmente un desempeño protagónico de las Artes Plásticas -otras manifestaciones posteriormente alcanzaron despegar renovando y actualizando los lenguajes y medios expresivos- con el propósito de desprender la cultura artística del clausurado espacio en el que estaba ahondada, favorecer una penetración sociocultural más profunda, de consabida maduración, que se inscribió dentro de la propia dinámica del proceso social de la Revolución y reveló las más disimiles problemáticas en la que estaban envueltos; el arte, la cultura, la individualidad, la sociedad y los conflictos del contexto histórico sociocultural.

El debate en torno a los problemas más cruciales de la

cultura, floreció con una generalización hacia una profunda reflexión sobre las tradicionales formas de entender y asumir el papel social de la cultura; en alguna medida los cánones empezaron a cambiar y una ávida búsqueda de lo “desconocido”, se convirtió para algunos en una moda, que pocos lograban entender el fenómeno que se estaba germinando, suscitó la explosión de críticas apologeticas o vilipendio, señalamientos encontrados o ponzoñosos en un intento por comprender, interpretar y promocionar el portento que sobrevenía.

Es un momento de desarrollo cultural en el que los planteamientos de los artistas encontraron la resistencia de la norma y la convención establecida, cualquier fundamento era “trasgredir” e identificarse con los más peligrosos calificativos de subversión, la intransigencia al cambio y la actualización, tuvo la función de convertir el rechazo en legitimización, los desencuentros y enfrentamientos teóricos, las polémicas y los debates en una nueva forma de cotejar las muestras o exposiciones, alumnos-profesores y críticos identificados con el acontecimiento creativo, desmontaron la autoridad de figuras establecidas, encargadas de implantar las reglas del juego.

La nueva generación emergió con otros ímpetus intelectuales; formados bajo los mismos modelos educativos, interpretaron con otra mirada, ciertas visiones y conceptos sobre la cultura que ya Gramsci desde los presupuestos teóricos del marxismo había alertado como dañina: (...) “la cultura, entendida como saber enciclopédico que hay que rellenar y apuntalar con datos empíricos, solo sirve para producir desorientados, gente que se cree superior al resto de la humanidad porque ha acumulado en la memoria cierta cantidad de datos y fechas que desgrana en cada ocasión para levantar una barrera entre sí mismo y los demás” (Guzmán 2010: 27).

En cualquier espacio de diálogo que protagonizaban creadores y críticos, la distancia dialógica entre los defensores de la

“norma” y las “nuevas propuestas”, asomaban la necesidad de romper con una serie de pautas suministradas principalmente desde la estética, las primeras diatribas se dieron cuando la comunidad de intereses y de pensamiento para valorar, discutir o apreciar el arte reciente no se correspondía con el paradigma categorial establecido.

Las problemáticas de la estética en general en lo concerniente al contenido y la forma, en manos de dogmáticos y extremistas originó visiones distorsionadas de la esencia misma del documento fundacional, *Palabras a los intelectuales del año 61*. Desde la práctica social cotidiana estas problemáticas venían emergiendo. Por una parte, los lenguajes artísticos universalmente se habían renovado desde los sesenta -aunque para nosotros desfasados en tiempo- con Sol Lewit , Joseph Kosuth, Fluxus y otros que pretendieron cambiar el concepto tradicional de arte, partiendo de la fusión de todas las artes y de la eliminación de la barrera entre arte y vida. Por otra, los fundamentos ideo-estéticos sobre el contenido, la forma y las técnicas en los procesos de creación, estaban presentes en las “otras cosmovisiones” del imaginario cubano como parte de una identidad cultural sincrética y transculturada, mostradas en las prácticas artísticas nacionales más allá de los argumentos que aún se debatían en la filosofía.

Las lecciones de estética marxista-leninista del teórico Soviético M.S.Kagan ya habían sido reseñadas en un ensayo publicado en la revista *Revolución y Cultura* de 1976. Desde sólidas posiciones del marxismo, este autor había ilustrado que: «El contenido de la obra de arte es el sentido de su forma, el significado del sistema semiótico que le dio origen, es la información espiritual vertida en el texto figurativo y transmitido por este.» (Kagan 1984: 402), por lo tanto la doble naturaleza de la información artística -cognoscitiva-valorativa- evidencia que el problema espiritual planteado, su significación y valor socio espiritual puede ser tanto moral, político, filosófico, estético, religioso, de relaciones

sociales y humanas, u otros aspectos que ya se habían manifestado en los contenidos del Arte Cubano desde las originarias vanguardias.

Las problemáticas conceptuales que estaban latentes en el panorama artístico de la isla, eran objeto de razonamiento desde el complejo análisis sobre *¿Qué es una obra de arte?*, del polaco Stephan Morawsky . La compilación de textos de Estéticas (Tajonera 1991: 3-34), el magisterio de este profesor de Estética Marxista del Instituto Superior de Arte (ISA) discurría con sus estudiantes que inevitablemente en las clases de arte tenía que plantearse el debate de las problemáticas inherentes a la obra de arte en el contexto de las realidades culturales cubanas; en vez de apropiarse de modo incondicional todo lo que en los textos aparecían cuyos estudios estaban muy distantes de nuestras reales circunstancias.

Los reflejos de la nueva sensibilidad estética, llevó a la nueva generación de creadores formados en esta institución a interesarse en la participación política y a propiciar desde el arte el análisis de las soluciones a los problemas de la sociedad cubana, esto, conllevó a muchos a ser calificados de polémicos, trasgresores, irreverentes y cuestionadores. En la plástica, la atmosfera de creatividad se hizo sentir con más inquietud, siendo para el momento la manifestación avanzada en el vasto campo artístico y hasta cierto punto los más agresivos y cáusticos por la intención de mostrar en imágenes la molesta réplica al esquematismo de la etapa anterior.

La producción creadora se propuso revelar críticamente las contradicciones de la sociedad cubana, los problemas del hombre, su relación con el mundo y consigo mismo desde una postura valorativa, problematizadora y de transformación. Desde un inicio “Se proclamó una interpretación elevada de aspiración cultural, una representación formalmente exacta de la naturaleza que después se convirtió en una representación mecánica de la añorada realidad social: la sociedad ideal,

casi desprovista de conflictos, de contradicciones” (Guevara : 1965)

El arte se propuso mostrar y combatir, los males que emergían en la sociedad cubana como la corrupción, tanto administrativa como en las conductas ciudadanas y las tradiciones rancias, en los discursos artísticos se veían reflejados actitudes y conductas de los exegetas del oportunismo, el dogmatismo, las posturas homofóbicas y la hipocresía sexual, la autosuficiencia y el abuso de autoridad.

Esta apertura como ruptura o cambio sustancial en el orden estético facilitó ciertos calificativos que denotan su accionar, algunos artistas y especialistas, en la arena internacional llamaron a esta etapa de: “década prodigiosa de la Plástica Cubana”, “el Ciclón de los 80” o el denominativo más aceptado en el ámbito de los teóricos de actualidad, la “utopía de los 80”, por la aparición del llamado “Nuevo Arte Cubano”, que de alguna forma revelaba con su espectro, su papel y proyección en la sociedad cubana de ese momento.

(...) Hay un movimiento de efervescencia cultural, de cuestionamientos, de búsquedas, de reencuentros, caracterizado por dos componentes: el rescate de raíces y tradiciones populares y nacionales y la mirada especular con el mundo exterior, con la vanguardia internacional, socialista o capitalista. Lo que une artistas plásticos y arquitectos es el rechazo a los dogmas, a los estereotipos, a las verdades impuestas, a la rigidez normalizadora, al economicismo acultural, a la banalidad de las imágenes, al populismo demagógico, al reduccionismo expresivo. (Segre; 2003)

El inicio de la década hizo renacer la esperanza de que el arte era necesario y que tenía el derecho de discutir la circunstancia de la vida contemporánea con sus propios actores, y la plástica cubana había gozado en general de una fuerte influencia de la cultura de la conducta ante su

contexto, momento y mundo. La exposición de *Volúmen I* (1981) inaugurada el 14 de enero de 1981 en el Centro Internacional de Arte de Ciudad de la Habana, es un punto de referencia todavía tímido para la aproximación al estudio de la conducta artística de lo que acontecería durante el decenio, aunque si bien es cierto que su renovación formal -apropiadora de un nuevo instrumental para el contexto- es resintonizadora de un arte con lenguaje universal, que descentra o desplaza al discurso oficial, por uno más abierto, plural y desprejuiciado.

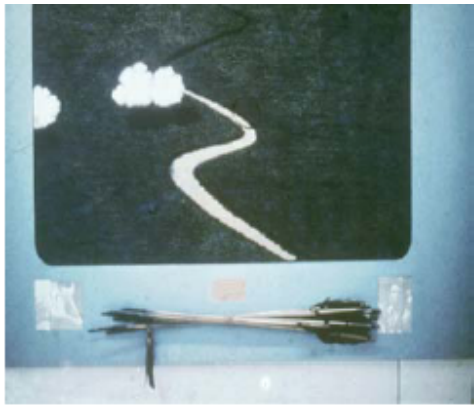
Volumen I quiere decir primer volumen, lo cual significa que esta exposición no es un tomo cerrado concluido en sí mismo, sino abierta al futuro. No se aprecia todavía una unidad temática o estilística, es simplemente la presentación de algunas obras significativas dentro del trabajo más actual de varios artistas jóvenes, que no se constituyeron como grupo, ni defienden una tendencia, más bien el carácter informal, demuestra la afinidad personal y el afán común del ensayo; sensible hacia las últimas direcciones de las artes plásticas actuales en su evolución hacia un nuevo lenguaje del arte.

A partir de ellas estos jóvenes creadores intentaron decir su palabra propia, la creencia que el lenguaje estético ha de marchar al ritmo de su tiempo y abrirse a la innovación como comportamiento. El mérito de este conjunto de obras de los más osados e inquietos radica en la exploración de nuevos territorios donde hallazgos y peculiaridades personales proporcionan resultados, que se sienten en los nuevos aires llenos de olor a pintura fresca y a entusiasmo vital, inquieto y optimista en el intento de sacar al Arte Cubano del compromiso con el expresionismo, el surrealismo y otras tendencias que ya habían dado sus frutos y se convertían en caminos trillados, en un momento en que la plástica nacional estaba necesitada de actualidad y movimiento .

El crítico Gerardo Mosquera en las palabras de apertura de la

exposición, deja claro desde un inicio -en el catálogo de la muestra- el carácter fundador de la búsqueda y experimentación que cristalizarán posteriormente ya en particulares sus integrantes en otras relaciones de producción artística ulterior, en la que sí se apreciarían perfiles muy comunes con ciertas posturas que se solidificarían posteriormente en el comportamiento artístico; Leandro Soto, Flavio Garcíandía, Tomás Sánchez, Rogelio López MarínRubén Torres-Llorca, Juan Francisco Elso, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedia Morales e Israel León, José M. Fors, Gustavo Pérez, fueron los onces expositores de esta muestra.

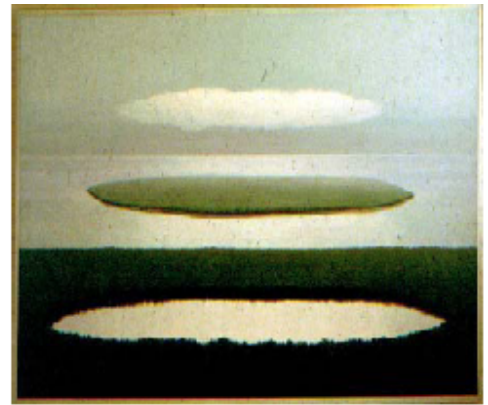
El Salón "Paisaje 82", sería otro anuncio del cambio en la obra de algunos creadores plásticos, aunque cohabitan tradición-renovación desde una mirada diferente de interpretar el propio concepto paisaje, los códigos del arte "primitivo o naif" -Ruperto Jay Matamoros- adquieren simultáneamente con los de los nuevos lenguajes otras funciones en el mismo género por primera y a su vez un peso significativo por el libre uso que de ello realizó el arte profesional, de las obras de libre intuición. Muchos creadores habían concebido que el tema del paisaje estuviera agotado, sin embargo esta temática después del premio Joan Miro obtenido por Tomas Sánchez en 1980 adquirió mayor interés entre los artistas, en algunos casos articularon con una cualidad más fluida y compleja "lo cubano popular", en los nuevos campos de exploración y libertades morfológicas de las tendencias internacionales como las propuestas enviadas al Salón por Juan Francisco Elso, José Bedi, Arturo Cuenca y Tomás Sánchez entre otros representados.



José Bedia Morales.
Fiebre. Ensamblaje 1982



Juan Francisco Elso
Tierra, maíz y vida.
instalacion.1982



Tomás Sánchez.
La nube, la isla, la laguna. óleo-tela 1982

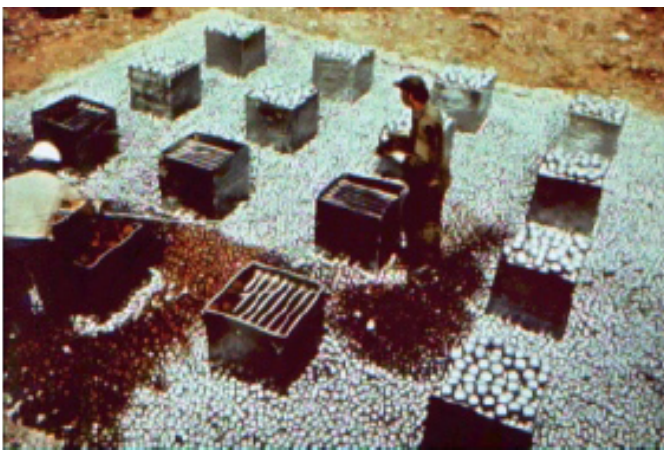
En tal sentido las poéticas y discursos artísticos comenzaron a moverse en las vertientes figurativas postmodernas del Arte Povera, el Land Art, el mínimo, el conceptualismo y ciertas modalidades de nuevo realismo. Los efectos de la apropiación creativa de estos nuevos caminos del arte, ha sido la disolución de las fronteras entre las manifestaciones artísticas para hacer valer la interdisciplinariedad, la intertextualidad, la tridimensionalidad y otros recursos en las propuestas de instalaciones, el uso de los *happening*, el performance, las acciones e intervenciones plásticas, entre otras.

El grupo "Hexágono", surgido luego del Salón de Paisaje de 1982, tuvo en la Galería L, de Ciudad de la Habana una muestra en la que se evidencia el carácter interdisciplinario del discurso por la procedencia de sus miembros (Humberto Castro y Consuelo Castañeda, artistas, Antonio Eligio Fernández (Tonel), artista y crítico, María Elena Morera, Museóloga, Sebastián Elisondo y Abigail García, Fotógrafos). Alrededor de este grupo de creación colectiva se concibió en junio de 1983 el "Encuentro Debate" con los críticos, artistas y público, sobre las propuestas artísticas de estos en la Galería Habana.

Las posibles influencias de la obra de Hexágono sobre otros creadores en cuanto a su visualidad minimal y sus bases conceptuales pude localizarse por el trabajo que desplegaron

con sus intervenciones en espacios naturales y manipulaciones procesales del entorno, aunque en su momento parece exigua, sólo es más notable a finales de los ochenta en unos pocos, fue un grupo más bien tropológico, empleó el texto visual autónomo en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza.

Desde su surgimiento se desprendió enseguida la intención de realizar una obra colectiva en el marco natural del Valle de Viñales su hilo conductor estaba dado en que se efectuó sobre el paisaje mismo en una locación seleccionada por el equipo, trabajar en el paisaje mismo sobre un entorno escogido, transformándolo mediante la reorganización físico visual de sus componentes por la adición de objetos de por sí ajenos que se integren en una totalidad compositiva, concepto planteado por el colectivo con la idea de recrear contrastes que enriquecen el medio natural ya sea por las disonancias obvias o por la trasmutación más sutil de determinados elementos del paraje escogido, son recreados morfológicamente indagando en una recreación de relaciones entre el material y su imagen fotográfica que posteriormente formarían parte de una composición instalativa presentada en la Galería en menor escala sobre un fragmento corpóreo tridimensional de la misma obra, combinando las imágenes visuales de la realidad intervenida mostrada en las paredes del espacio de exhibición.



Grupo Hexágono. Intervención. Land Art 1982



Grupo Hexágono. Intervención en el Valle de Viñales .1982

La significación plástica de la metodología de Hexágono radica en el método de creación colectiva -novedosos en sí para el momento- para lograr armonizar el lenguaje plástico, la idea sugestiva y el intercambio entre los participantes, modulación de la sensibilidad estética en función de objetivos e intereses comunes. Fluida interacción no exentas de riesgos pero también de grandes posibilidades creativas por la confrontación de ideas y experiencias que se materializan como un trabajo colectivo y al mismo tiempo personal de los integrantes.

Arte en la Fábrica (1983), fue un proyecto que dirigió Flavio Garcíandía, surgido a partir de una idea de éste, derivado de los talleres y enseñanzas del ISA, que funcionó en la industria metalúrgica Antillana de Acero, con el propósito de inserción social del arte para contribuir a la formación del gusto estético de la población y prepararlos en la comprensión y disfrute de los novedosos códigos artísticos, involucrar a los obreros y dirigentes de ese organismo, lo que le permitió contar para el proceso de creación artística con materiales de ese centro productivo, otros creadores plásticos y obreros del lugar.

En relación con esa voluntad de crítica y discusión pública hubo una proliferación de nuevos espacios culturales de lectura, publicación y debate. El Centro "Wifredo Lam", a partir de 1984, organizará las Bienales de La Habana, evento alternativo a los organizados en los centros universales del arte. Los creadores manifiestan la vocación de aprender del mundo y rescatar lo mejor de él y también una tendencia a la crítica entre los jóvenes intelectuales formados en la etapa revolucionaria.

Este evento de intercambio regional y universal, sobre todo con el llamado Tercer Mundo sirvió como espacio de coexistencia de todas las tendencias y estilos del Arte Cubano, como puede apreciarse en sus iniciales ediciones, los nacionales presentaron propuestas menos atrevidas e

insinuaciones formales que denotaban hasta cierto punto un timbre de nacionalidad que identificaba la madurez artística de los creadores del patio, y la confluencia de Artistas Cubanos de diferentes generaciones con disímiles líneas temáticas.

La participación de creadores de varias generaciones sirvió como reencuentro-dialógico indirecto y al mismo tiempo espacio de actualización y confrontación entre lo viejo y lo nuevo pero con la intención de salvaguardar la unidad conceptual ante un propósito común, identidad que se verifica visualmente, cuando se analiza el papel del referente, entendido este en un nivel asociativo: imagen-objeto-símbolo, que ha sido uno los soportes esenciales para el estudio de lo cubano visual, no solo por su clara capacidad de mensajes entre nosotros mismos, sino por la posibilidad de crear condiciones favorables a la situación comunicativa ante un receptor no identificado históricamente con la realidad presentada.

La plástica cubana se inscribe en coordenadas muy diversas: espontaneidad de creación, socialismo, afirmación de la identidad nacional, latinoamericanismo, apertura a la tendencia occidental, tercermundismo, con una personalidad propia en los ingredientes no occidentales en la endogénesis nacional y por la existencia contemporánea de manifestaciones culturales no fusionadas, perfil que puede ser muy fecunda al hacerse dueño de un espectro cultural muy vasto, en el que la multilateralidad de la cultura, a partir de su propia síntesis permite incorporar con claridad variados elementos. Se ha creído resolver los problemas de expresión propias, mostrando folclorismos, colores locales, tambores, tradiciones y aun intentando revivir algunas momias de hace tiempo de los que muy pocos sabemos. No se trata de exhibir alguna cosa de negros indios o criollos, mostrar la identidad es posible desde el actuar con ella, desde adentro hacia afuera.

Los jóvenes cubanos inician movimientos en tal dirección. En ningún ejemplo ha sido una búsqueda programática de identidad y en esto radica la diferencia con la generación de los setenta. Las obras expresan una identidad Latinoamérica y Cubana, porque ésta se ha ejercido, ha determinado desde el interior los intereses, valores y enfoques que han modelado los trabajos y su proyección artísticas que relaciona la solución de contemporaneidad de lo tradicional, el llamado a la tradición ha sido con frecuencia una trampa que ata desde una cómoda postura, las posibilidades de enfrentar con eficacia las urgencias de la época actual.

La Bienal de la Habana, se convirtió en un marco de referencias importantes para el análisis de los fenómenos de la cultura visual y las producciones artísticas de comunidades, pueblos y zonas del hombre, en sus contextos específicos, espacio grupal intelectual de reflexión y praxis en torno a nuestras culturas visuales en compañía de creadores, expertos e interesados de todas partes del mundo. Evento que ha motivado un conjunto notable de críticas que han aparecido en revistas especializadas, principalmente, de América Latina, Europa y los Estados Unidos.

Desde sus espacios, las estrategias conceptuales y prácticas creativas -manejados por los creadores de diversas latitudes- logran articular los vínculos de ciertos dominios de la creación artística, en los contextos difíciles desde el punto de vista histórico, la variedad de enfoques y puntos de vista sobre el giro de sus ejes o "temas", que muestran la convivencia, en el entorno físico y sociocultural de marginación y relaciones de poder, migraciones y procesos interculturales, conflictos del ser humano que habita en "la periferia de la postmodernidad", apropiaciones y entrecruzamientos culturales, reflexión e intercambio entre artistas y públicos con críticos, curadores y expertos de otros países desde ejes temáticos centrales como: "Arte, Sociedad y Reflexión" e interacciones entre "Tradición,

modernidad y contemporaneidad", que han sido -ante los ojos de los participantes- entre otros los temas más controvertidos, en el continuo de los desafíos en los que se extiende la capacidad práctica y reflexiva del Arte Cubano Contemporáneo.

En la producción creadora, se aprecia el modo de abordar el debate sobre la crisis de valores éticos y espirituales, los conflictos existenciales inherentes al hombre, vigentes en la sociedad contemporánea en Cuba y en otras regiones, expresados mediante propuestas que discursan acerca del cuerpo, principalmente el rostro, el uso de objetos de connotación simbólica en el individuo, la familia, los grupos sociales y etnias, revelan el sentido de pertenencia o explicitan su capacidad de evocación en discursivos artísticos y poéticas sobre "El individuo y los diversos registros de la memoria" que apelan a la condición humana con el propósito de reafirmación.

La revisión de la propia historia del hombre y su sociedad con cierta vindicación de elementos preteridos de las llamadas culturas subalternas, se ha propiciado la recuperación de pasajes ignorados, la historia no oficial y el rescate del patrimonio arquitectónico, articulando de algún modo la memoria individual, familiar, íntima y la memoria social, histórica y cultural, la diversidad de obras promueven el debate acerca de las relaciones y el diálogo entre los seres humanos, en medio de proyectos globales económicos, y el resurgimiento de particularismos étnicos, religiosos y culturales, que resaltan las diferencias entre individuos, comunidades y naciones.

El imaginario sociocultural se va cargando conceptualmente para su detonación posteriormente de los problemas del hombre y su proyección hacia el espacio público, no escapan a esta renovación del lenguaje de las imágenes visuales, la inserción en la ciudad del diálogo con el espectador; se objetivan proyectos artísticos interactivos en barrios de la

zona histórica, se intervienen plazas, parques, muros, ciudadelas, solares yermos, fachadas de edificaciones antiguas y modernas, y son convocados talleres de apreciación y creación con el público en general a modo de que desde la cultura, el sujeto decida ahondar en las relaciones del “Arte con la vida”.

La presencia en la Bienal desde 1984 de algunos de los integrantes de volumen I, así como, otros creadores que fueron allanando ese camino de experimentación y búsqueda que apareció con el llamado “Renacimiento Cubano” -término acuñado por Luis Camnitzer (1987: 4) que originó el estampido artístico, sociocultural en el que están representados propuestas que darán un matiz más avanzado de la calidad artística de los jóvenes expositores cubanos y que llamarían sobremanera la opinión de la crítica internacional especializada representada en el espacio expositivo del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

José Bedia y su obra “El golpe del tiempo”, prolonga su indagación de los rituales de la santería cubana y la superposición de elementos referidos a lo indo norteamericano, maneja símbolos que aluden a la pureza creando un complejo producto metafórico en la que se integran técnicas del dibujo muy personalizadas que juegan con toda decodificación, esta vez menos literal que sus trabajos anteriores por el empleo de códigos visuales de doble articulación y connotación.

Manuel Mendive, quien desde sus iniciales pasos durante su formación como artista, había definido una línea inspirada en los sustratos históricos de los espacios del mestizaje de tiempos y vocación antropológica cultural, aproxima los mantos temporales del pasado en el presente, mostrado desde claves simbólicas. Premiado esta vez durante el evento, presentó un espectáculo de compleja combinación de ingredientes culturales vinculados a la santería de origen Yoruba como acción plástica dentro de las combinaciones del Performance, el Body Art y la Instalación. Danza ritual inspirada en las tradiciones

afrocubanas con elementos simbólicos elaborados por el mismo y bailarines actores que aparecen cubiertos con signos que el artista traza sobre sus cuerpos, grafismos corporales que derivan en metáforas múltiples y polivalentes, aspectos difíciles de apreciar sin un antecedente de información y conocimientos en cuanto empleo de recursos e imágenes que disuelven límites de apropiación cultural y medios expresivos del lenguaje del arte occidental.

La obra presentada por Juan Francisco Elso será la propuesta de una escultura reminiscente evocativa de los santos de la colonización española, ejecutada en madera estucada a la manera del siglo XVIII, cubierta parcialmente de barro y lacerada por dardos rojos que hieren y verdes que retoñan, logra descontextualizar la imagen de Martí y la historia de Cuba en "Por América", con un discurso inquietante y una manera de apreciar el icono del apóstol de la nación más cercano a su significación trascendente y humana de su ideario liberador para todos los tiempos y contextos del continente.



Humberto Castro, con la instalación "La caída de Ícaro", busca la lectura visual hacia la comprensión de las relaciones humanas con el universo físico y el simbólico recreando con metáforas visuales las mitologías modernas de los estamentos de las ideologías y la historia, evoca los laberintos de las oposiciones, civilización vs barbarie, de la que el ser humano ha tratado de encontrar salidas mas allá de las

posibilidades reales .

Rogelio López Marín (Gory), constituye un caso singular en la fotografía cubana. Su zona de intereses nunca ha tenido que ver con la de sus colegas, además de ser el único verdaderamente rebuscado en todas las implicaciones del término. No hay casi ninguna virtud local en una obra muy basada en lo individual como fuente de universalidad. Su fuerza advierte contra un culto excluyente hacia la identidad nacional -tan angustiosa para el arte latinoamericano: lo valioso no tiene que ser por necesidad lo que responda a una originalidad étnica, si alcanza validez a un nivel humano general. Se trata, además, de un ejemplo de lo diverso en la plástica cubana actual desde lo intimista y lo filosófico.

Sus imágenes poseen un misterio evocador, nostálgico, que no queda abierto a la disolución a pesar de su sugerencia actual al actuar toda una concentración de sentido. Es cierto que la exquisitez formal y el refinamiento técnico llegan al hedonismo. Pero su preocupación morfológica por el contrario, está siempre en función de expresar señales acerca de lo humano y sus problemas.

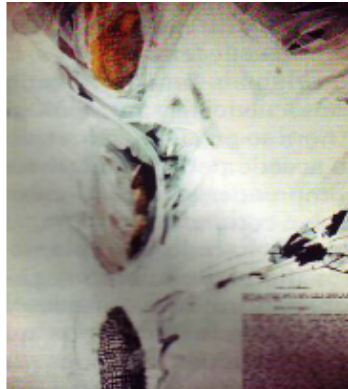
“Te llevo bajo mi piel” de Rubén Torres-Llorca, profundiza en los deslindes que estableció la modernidad para instaurar las barreras de diferencia entre el artista y el artesano, productores diferenciados para el consumo de las clases hegemónicas y las subalternas de “lo culto” y “lo popular” dinamitado por la posmodernidad pues en la práctica artística del continente emergen como hibridación de componentes de características mixtas. El estudio de matrices populares vernáculas, refranes, humor, formas artesanales y toda la parafernalia festiva, abigarramiento y discurso relativamente cursi son difundidos para sus consumos.

La cosmovisión gnoseológica de Ricardo Rodríguez Brey, en “La serie estructura de los mitos”, expresa la preocupación por analizar el orden del espíritu y la materia en el mundo humano desde donde sobresale una dosis crítica y de cuestionamiento

antes practicas que están implícitas en el imaginario, reivindica valores subestimados por el discurso hegemónico.



*Rogelio López Marín (Gory),
Fotografía Manipulada. 1986*



*Ricardo Rodríguez Brey,
Serie estructura de los mitos.
Técnica mixta tela 1986*



*Rubén Torres-Llorca. Te llevo bajo mi
piel. Técnica mixta sobre masonite 1986*

Flavio Garcíandía, quien muestra los resultados de su investigación de los elementos Kitsch en la cultura cubana en “El síndrome de Marco Polo”(1986), se inspira en dos componentes visuales de intercambios, con mesurada factura y habilidad técnica, los signos adquieren una seriedad antropológica y un insinuado sentido de humor, la simbología del restaurante chino con personajes de historietas cubanos, la obra tiene un doble discurso: uno referido al interés por viajar, por consumir horizontes culturales explicitando las duras restricciones migratorias y otro sobre identidad y tránsito al ironizar ornamentos y prototipos culturales, que permitirá emplear estas derivaciones formales en las instalaciones “Tropicalia I” y “Tropicalia II” de 1988, en lo que se aprecia la manipulación de recursos expresivos de los drippings de Pollock, la Action Painting y la escenografía de la jungla a lo Wifredo Lam, parodia la Perestroika de Gorbachov, recrea un telón de fondo con una decoración a base de planos rojos y negros , diamantina y dorado como estampa serigrafía para subrayar la fuerza expresiva de emblemas aculturados; el uso y mal uso de la Hoz y el Martillo, transfigurado en falo a modo de orgia ideológica tropical.



*Flavio Garciandía.
Síndrome de Marco Polo.
Instalación 1986*



*Flavio Garciandía.. Tropicalia I.
Mural. Técnica mixta sobre masonite
1986*



*Flavio Garciandía.
Tropicalia I. Detalle
Técnica mixta 1986*

Pero si algo significativo fue la Bienal, también lo fue la exposición colateral auspiciada por el ISA en su espacio docente. Coincidió con los primeros pasos de una promoción de jóvenes que en el segundo lustro de los 80' transformarían el panorama plástico nacional. Participaron alumnos y otros que comenzaron a manifestarse desde allí adentro, e integrarían posteriormente la nómina de participantes en eventos relacionados con la Bienal de la Habana, haciendo que la institución se convirtiera en una académica "sin igual" en el Tercer Mundo, hoy conocida como la Universidad Latinoamericana del Arte, siempre vinculada con la etapa de auge en las Artes Plásticas y que desde la segunda mitad de la década daría al traste con un grupo de propuestas artísticas de amplia difusión y significación, estimulados por dos profesores y artistas plásticos, Flavio Garciandía y Consuelo Castañeda quienes contribuyeron a renovar enfoques, exigir, orientar y estimular la búsqueda creadora.

Estos jóvenes artistas modularán con aires propios la dinámica trayectoria del Nuevo Arte Cubano, caracterizados a grandes rasgos, por obras con un predominio del lenguaje del arte postmoderno e intereses de tipo conceptual, reafirmaron el ser humano en su contexto vital con una visión no enajenada del mundo, motivados por el empleo de la simbología kitsch popular y lo vernáculo, centraron el replanteo de las problemáticas existenciales del individuo en sus orígenes de formación.

Los destellos iniciados por volumen I, manifestados en un

grupo de exposición que fueron surgiendo a partir de 1981 y en los que de manera directa o indirecta estuvieron involucrados estos expositores de la muestra del Centro internacional de Arte, abren una etapa más crítica y compleja en las Artes Plásticas Cubanas: por una parte se abandona el tipo de obra de los 70' -de propaganda e ilustración o de discurso comprometido- por otra que defiende la autonomía del arte a la vez que se implican en proyectos de intervención pública y de socialización, se advierte una conciencia crítica que no se había manifestado públicamente con anterioridad. El eco de los procesos de reformas desarrollados en los países socialistas de Europa del Este estimularon nuevas interrogantes en el pensamiento social, el inmovilismo del pensamiento creador heredados de los elementos dogmáticos de los años setenta intentaba quedar atrás.

Emergen de súbito, un grupo de artistas jóvenes, que llevaron al contexto del arte la iconografía popular tradicional para devolverla a modo de reflexión sobre la estética cotidiana . En las obras de estos jóvenes creadores la manipulación de la estética cotidiana inserta "lo kitsch" en los performances y las instalaciones, lo "efímero" pasa a ser una elección preferida, así como, los "textos happening", interesados en subvertir, agredir y transgredir, dejan una zona conceptual de cuestionamiento de la legitimidad como patrimonio exclusivo del hecho de circulación.

Emplean el humor como estrategia de visualidad, asumen éste, con el carácter y comportamiento de una de las vertientes significativas de la Historia del Arte Cubano que ha servido para expresar el acontecimiento de la realidad, a partir de la ironía y la mofa; manifestado como ética de un perfil humorístico que roza el choteo de modo natural, identitario y de comportamiento actitudinal, naturaleza, que expresa en "nuevas posturas" de algún modo la praxis artística, los problemas y las confrontaciones sociales, el replanteo de cuestiones éticas de la conducta humana, la sátira al

comportamiento superficial del individuo y la doble moral , la recurrencia del tema del sexo, tabúes culturales y escudos de moralidad arraigados en la sociedad, mediante el empleo de “formas malas” (bad painting) festivas y carnavalescas, que darían al traste con la ocurrencia de líneas temáticas del estampido de los grupos de creación colectiva de la mitad de la década.

La obra de Ana Albertina Delgado (1963) manifiesta proposiciones que son matizadas con una riqueza sutil de significados que apuntan a las problemáticas cotidianas de las intimidades de lo propiamente femenino. Adriano Buergo (1964), hiperboliza más de sus límites las formas y estructuras propias de presentaciones de lo cursi y lo risible de la iconografía tradicional popular , en un exceso de formas a modo de barroquismo tropical que conducen a una distinguida dimensión semántica donde el exceso formal, va mas allá de la sátira; es como si lo barroco, que se traduce más bien por el gusto de la forma opulenta, la línea curva, y la riqueza del color en el propio enunciado, sobrepasara el sentido de la burla de lo supraKitscht.

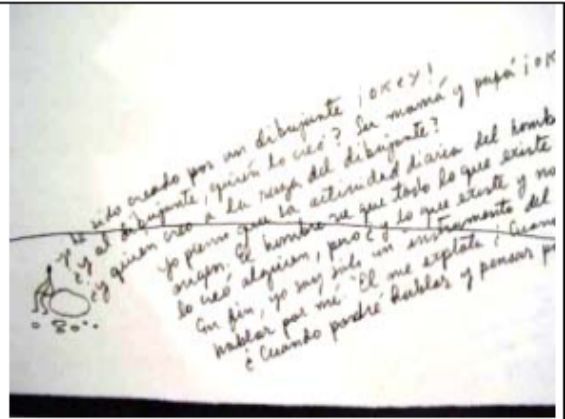
Lázaro Saavedra (1964) es quien profundiza en una moralidad asumida en la tradición y penetra en las confusiones de las conductas humanas valiéndose de un grupo de imágenes claras y recónditas de los laberintos del ser humano con un sentido filosófico. El sentido principal de la acción poética de este artista reside en ser mensajero de esos trasiegos que se producen en el ámbito de percepción y el uso popular, por una sensibilidad impregnada de las formas particulares que toman cuerpo en los códigos de conducta, los estilos de vida, las formas de pensar, el imaginario emblemático, las modalidades de la comunicación y el contexto cultural del arte.



Lázaro Saavedra. Plásticos de todas las sectas unios, Instalación 1989



Lázaro Saavedra. Virgen. óleo sobre tela 1987



Lázaro Saavedra. Graffiti sobre muro 1989

Su poética habla desde esa zona, como alguien que habita en ella y desde la cual ha tomado su voz, sus obras se sitúan siempre desde esa perspectiva donde se gesta lo popular urbano. El gran recurso que sostiene la poética de lo popular en Saavedra es el humor, procedimiento importante que consiste en manifestar una multiplicidad de voces, de sujetos de opinión, como parte de sus propias obras, reveladoras de las opiniones del creador, sobre las fuertes corrientes ideológicas que impregnan nuestra vida, "Virgen" es una de las obras donde aparece la Caridad del Cobre dentro de la barca de los pescadores, que es donde más se le necesita, según él mismo sugiere – y que puede ser interpretado también como un intento migratorio de la santa-.

La confrontación de sentidos dentro de su obra, es un rasgo de un creador con una tendencia natural hacia lo instintivo, hacia la espontaneidad, hacia lo inmediato. Los temas desbordantes de referencialidad cotidiana, la emotividad de sus comentarios, inclinación primera a la que sobreviene una corriente de sentido contrario donde se pone de manifiesto la poderosa capacidad analítica de su pensamiento y despliega entonces, como contraparte, un enorme poder de reflexión, de discernimiento y de conceptualización sobre todos los temas que toca. (Rodríguez 1988: 125)

Se ha distinguido que estos jóvenes creadores habían realizado una apropiación incorrecta del conceptualismo y el

posmodernismo, pues han incorporado más, que la filosofía general de estas corrientes en medio de una problemática histórica sociocultural propia. (...) "la recepción de las influencias externas significa la inclusión de estas en el sistema de relaciones de la unidad cultural, lo que en este caso es inevitable" (Bernstein, 1984: 266). Como siempre se ha manifestado, en la historia del Arte Cubano, estos fenómenos reciben inevitablemente nuevos significados y como toda innovación reestructuran de alguna manera el sistema que se recibe.

Las formulaciones teóricas de la postmodernidad, llegarían tardíamente a generar la sustentación conceptual de las propuestas artísticas, el conjunto de proposiciones, valores o actitudes -independientemente del grado de su validez teórica-, no puede negarse que exista y funcione ideológicamente como parte de la cultura, la sensibilidad o la situación espiritual de nuestro tiempo; el rechazo a la totalidad y a los grandes relatos, el culto al fragmento y a la diferencia, los usos del desorden, la ironía, el relativismo, la actitud lúdica, como tipología de la nueva sensibilidad, que para algunos, se corresponde con la existencia de una nueva época, o período distinto a la modernidad.

Desde las complejas coordenadas de su propio contexto se estructura un discurso derivado de las realidades de los problemáticas del mundo actual, se parodia la variedad de aspectos de la sociedad contemporánea -latinoamericana y occidental- en el que está insertado el hombre con toda su sensibilidad; se retoman algunas temáticas que fueron invisibilizadas por la producción plástica anterior y emergen de las actuales realidades políticas e ideológicas a nivel global en medio del progreso de la ciencia, la técnica, y las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones, discursos poco referenciales y temas trasgresores, que se valen de una serie de niveles temáticos, recursos técnicos y juegos verbales.

Sin embargo, esta recepción intensiva de la experiencia ajena, asimilada o tomado de préstamo, recibe un significado distinto en la cultura cubana; las aperturas posmodernas son empleadas cuando estas acoplan en las preocupaciones del contexto, actúan como detonantes, del mismo modo que la orientación conceptual que sirvió de base para una más profunda indagación en los fundamentos culturales latinoamericanos y no el constante referente de comparación con los fundamentos de Europa o América del norte .

Otros creadores habrían de sumarse a este proceso de búsqueda y cambios en los lenguajes con el mismo interés de renovación del Nuevo Arte Cubano de los 80', aunque algunos sus obras alcanzarían un mayor esplendor y serían mejor apreciada en la década siguiente, estos iniciales pasos dentro de este movimiento los sitúan también como adelantados en esta experimentación discursiva y formal.

Sandra Ceballos (1961) desarrolla una paisajística *new wave*, la estructura formalista de sus producciones y la indiferencia mostrada por la audiencia crearon las condiciones idóneas para la aparición de su renovación. Tratando temas sociales y culturales de actualidad que tienen a menudo como tema central la enajenación de los sujetos en la sociedad contemporánea: están siempre presentes en sus planteamientos, la angustia existencial, el suicidio y las experiencias con las drogas.

Rocío García (1955) es la primera pintora que ha centrado su obra en la mujer con una visión desde sí misma, para ella el arte y la literatura ha sido un negocio de hombres en un sentido en que la mujer ha estado atada por tantas costumbres y convenciones que a menudo ha ido presentándonos el cuerpo femenino de cuerpo entero; incluso cuando lo ha pretendido con toda intención, con frecuencia los resultados han sido clichés de nuevo tipo por la falta de espontaneidad de una expresión libre y por la tradición en la que se apoya. Ana Albertina y Rocío inician un desarrollo que, según avances del mundo de la emancipación de la mujer, permitirá al arte

llenar lagunas en su expresión de lo humano.

Magdalena Campos (1959) exhibe en sus muestras genitales masculinos y femeninos con una visión desenfadada que tiene por bases una dimensión mitológica que se alberga en la cultura de la sexualidad con arraigos en lo primitivo; el sexo se presenta como símbolo de poder, proclama la sexualidad femenina en el que en ocasiones es vista desde los mitos mesoamericanos ligados a la fecundidad universal y alusiones a la cultura vernácula, relacionando los símiles populares del sexo y las frutas, estetizando las zonas ocultas de la relación amorosa respecto a los órganos internos y los anticonceptivos intrauterinos.



Sandra Ceballos. La bestia y la Bestia. Diseño Gráfico. 1989



Rocío Gracia. St. Técnica mixta sobre tela 1987



Magdalena Campos. La ofrenda de la Propia sangre. Ensamblaje. 1989

Tomas Esson (1963) consigue una expresión absolutamente personal, se apoya en una tradición de lo grotesco en su línea más chocante, deudora del chovinismo popular que alcanza dimensión mitológica cuando sus monstruos parecen vivir en un tiempo mítico, primigenio y al mismo tiempo convertirse en indeseables, su iconografía con un sello único es portadora de un mensaje cargado de críticas a las actitudes y conductas que muestran el lado rechazante e indeseable del abuso de poder la prepotencia ofensiva de ciertos personajes públicos, descartando lo que ocurre en un detrás de la fachada externas de estas personalidades, por lo que su obra resulta sobrecogedora y por la manera de mostrar las actitudes respecto al empleo del sexo como símbolo de autoridad y

potestad prepotente.



*Tomás Esson. El Cañón de los mambises.
óleo-tela 1987*



*Tomás Esson. Homenaje al Che. óleo sobre
tela 1986*

El manejo de estos conceptos han producido la recreación imaginativa de los soportes referenciales de “lo cubano”, a partir de una estampa sensorial peculiar, que ha generado identificaciones superficiales en aspectos cromáticos y en la organización del espacio de localización de este componente que trasciende el concepto mismo desde el punto de vista histórico-estilístico, la apropiación que de estas motivaciones había realizado la propia cultura popular permite apreciar “La apropiación visual de la cubanía” mas allá de cualquier expropiación de representación factual, más bien, estos conceptos definen una manipulación metafórica, que parece complejizar el mensaje, crea un sistema semántico y un figurativismo enriquecido, desde una fantasía plástica, que adquiere una sensualidad más poética, menos evidente e inmediata” (PogolottiG. 2005: 115).

En el contexto histórico sociocultural de fines de los 80, emergen en los sectores más jóvenes expresiones contestatarias de la cultura, como la música rock y la cultura freakie. La literatura, demoró un poco más, el escepticismo ante las experiencias vividas en la etapa del “Quinquenio Gris” demoraron un poco, más bien ocurrió un fenómeno a la inversa, como un dejar hacer, un campo de nadie, que los novísimos se dedicaron prioritariamente a revelar conflictos y personajes de reciente aparición en nuestra sociedad, desatendidos,

marginados socialmente, y los excluidos del discurso oficial, o desconocidos por éste.

En el arte se vuelve a retomar la relación entre arte y política, pero con una actitud más turbulenta. Desde lo sociocultural se vaticinaba la proyección a modo de augurio lo que posteriormente se manifestaría en la supervivencia cotidiana, los males sociales que estaban ocurriendo en la sociedad cubana y que fueron desatendidos oficialmente o sometidos a los interminables caminos de la burocracia, encontraron en la sensibilidad popular -entre las aguas de la resignación y la toma de decisión a no dejarse vencer ante las carencias- soluciones diversas y que en cierta medida con su trasgresión, provocación e insulto, se convertían en el discurso de los desfavorecidos socialmente.

Las principales direcciones y líneas temáticas incrustadas en el Arte Cubano serían reanalizadas de una manera heterogénea, en este momento y en medio de otras condiciones históricas concretas, la generación que emerge en los ochenta bajo el imperativo de otros códigos, giros conceptuales y renovación de los lenguajes del arte en el contexto, se apoderan en el orden de los contenidos y las formas del espacio conquistado por sus predecesores.

En el segundo lustro de la década, la dirección del gobierno revolucionario inicia el "proceso de rectificación de errores y tendencias negativas", campaña iniciada alrededor de 1986 para "purificar" de desviaciones al socialismo cubano. Se acentuaba el discurso de exaltación nacionalista, cíclicamente reavivado, por las políticas ya tradicionales de aislamiento y hostilidad hacia Cuba practicadas por sucesivas administraciones de Estados Unidos. A partir de ese momento el pueblo -los trabajadores intelectuales y manuales- comenzarán a exponer en asambleas dirigidas por sus propias direcciones de masas y políticas, aquellos aspectos claves de la política, la economía y demás argumentos sociales que constituían deformaciones y elementos nocivos para el

desarrollo de la nación. El contexto propiciaba un intercambio, un diálogo abierto entre todas las partes y sobre todo, la búsqueda de soluciones propias que dieran al traste con la erradicación de las problemáticas y contradicciones que perturbaban la vida política, económica y sociocultural de la isla.

Es el período, de la emergente estampida de grupos artísticos de creación colectiva que no respondían a las instituciones culturales, eran jóvenes patentes de una irreverente rebeldía que trascendía el ámbito artístico; de ellos queda muy poco o aislado testimonio en imágenes, la evidente insuficiencia gráfica de la obra grupal de los ochenta, entre sus posibles causas o revisión sobre las intenciones de ese movimiento, ese desierto icnográfico puede deberse al poco interés o inexperiencia de registrar documentalmente la historia que escribían, sobre la fuerza de la utopía que se desligó del mercado, básicamente porque no fue hasta la década siguiente con la agudización de la crisis económica y la despenalización del dólar estadounidense, que surgieron con gran intensidad “las ferias de arte y artesanías” en los circuitos capitalinos, un modo de supervivencia ante las carencias y la crítica situación económica, en lo que todo tenía precio como mercancía.

Los resultados esperados de las pedagogías artísticas experimentales comienzan a materializarse en “los proyectos” y “los grupos de creación colectivas” en los que alumnos y profesores fueron protagonistas, las postreras “pragmáticas” de los noventa, tuvieron su antecedentes en los nuevos espacios de experimentación, que sacaron al arte del cerrado recinto de las academias para insertarlos en la sociedad, objetivados en distintos tipos de inserción social en el contexto, ya fuera; en centros de producción, educacionales o de otro tipo, aunque bajo el imperativo de la línea de orientación crítica y reflexión característica.

El Grupo Puré (1986-1989), integrado por Ana Albertina

Delgado, Adriano Buergo, Lázaro Saavedra, Ciro Quintana y Ermy Taño, estudiantes del tercer año de artes plásticas del ISA comienzan a trabajar con obras individuales y colectivas que atentan contra la llamada pseudoestética de la media social y el Kitsch, llevaron al contexto del arte la iconografía popular tradicional para desde el espacio del arte, reintegrarlo a un público que viéndose “reflejado”, se sentía agredido con su propia “estética práctica”; aunque algunos se acercaron al quehacer que propugnaba Torres Llorca en su acercamiento al Kitsch, se estiman incompatibilidades en cuanto a ejes temáticos y poéticas, si bien puede apreciarse una recurrencia a lo urbano, lo marginal y lo popular en la obra de los integrantes del grupo desde un primer momento del replanteo del polémico discurso.



Grupo Puré en etapa de trabajo para una exposición en la Sala Talía Ciudad de la Habana 1986



Grupo Puré. Intervención. Librería Moderna poesía. Habana Vieja 1987

El grupo Arte Calle se fundó en junio de 1986, surgió de la idea de formar un grupo para hacer pintadas y protestar por el hecho de que los estudiantes de arte no podían exponer en los espacios estatales ni participar en ningún evento artístico, pues esa política cultural discriminaba y limitaba a los estudiantes de artes, manifestado en el primer trabajo mural en la “Playita de 16” – municipio Playa- con un texto que decía: “No necesitamos Bienales, nosotros tenemos el espacio”, esto propició que se entendiera como el disconformidad de algunos pintores que habían quedado fuera

de la selección oficial de participantes cubanos a la Bienal, pero los verdaderos autores eran estudiantes de entre 14 y 15 años de la escuela elemental de arte de 23 y C "20 de octubre": Ofill Hechevarría, Leandro Martínez, Ariel Serrano, Erick Rojas, Irán Plata, Ariel Cancio, y Aldito Menéndez,

A partir de septiembre de 1986, en el primer año en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, el grupo se fue reduciendo a los miembros más comprometidos con el proyecto, Ofill, Leandro, Serrano, Aldito Menéndez y posteriormente fueron añadidos cuatro nuevos miembros: Ernesto Leal, Erick Gómez, Iván Álvarez y Pedro Vizcaíno. Entre 1986 y 1987, realizaron murales: en la Torre del Cocinero, de la calle 26 en la barriada del Vedado, en el Parque Fe del Valle en el municipio de Centro Habana y en la calle Zapata, frente al cementerio de Colón el mural más polémico con el texto "el arte está a pocos pasos del cementerio" (actualmente borrado).



Algunos de sus trabajos se ajustan también a la definición de *happenings* como la exposición concebida para una sola noche "ojo pinta", en la Sala Talía, el 11 de enero de 1988, que consistió en una parodia de las típicas inauguraciones de pintura, pero sin un solo cuadro en las paredes, tan solo una oca que se pasó la noche "ensuciando" toda la galería y la intervención de Abdel Hernández que se acostó a leer un libro sobre una colchoneta, en una esquina de la galería, con los pies atados y un texto que decía algo así: "Si quieres hablar de arte, desátame". Era una chanza a las galerías y espacios

artísticos tradicionales y a la política cultural oficial que promovía la desfasada pintura de salón, heredada de la tradición burguesa, antes que al verdadero y nuevo arte revolucionario demostrando que a las inauguraciones el público acudía a beber, conversar y relacionarse, todo menos a ver las obras.

Trabajaron con gran ahínco los performances que hicieron en el Paseo del Prado y en "No por mucho madrugar amanece más temprano", en la Fototeca de Cuba o el famoso "Somos de oro", cuando se pintaron de dorado y se sumergieron en la bahía de La Habana, frente al Centro de Artes Plásticas y Diseño, con pancartas que decían frases como "Síguenos, somos de oro"; "Oro parece, plata no es", "easy shopping", trabajos de contenido político en perfecta armonía y estructura conceptual.

Arte Calle surge con un juego discursivo trasgresor, hasta irse tornando más tenso ideológicamente, asimila y manipula la estética del mal gusto con una identificación al lenguaje Punk y el modo de hacer *New Wave*, incorporan en sus intervenciones callejeras el "*graffiti*" y el "*badpainting*" (mala pintura) y una marcada conexión con la cultura citadina *Underground*. Resultó para la crítica en general el más polémico y controvertido de los grupos de la década, lo que más se le señala, es la búsqueda, casi desde sus inicios, de la interacción con el público, en sus más de nueve experiencias grupales en lo que se incluye un concierto, se expresan a través de la acción plástica, el performance y los murales, invitaban a participar del proceso creativo, al transeúnte o espectador. En la intervención plástica que realizaron en el Salón Villena de la UNEAC se presentaron protegidos por capas, overoles y caretas anti-gas, durante un encuentro entre críticos y artistas, expusieron pancartas que decían: "Arte o Muerte, venceremos"; "en caretas cerradas no entran moscas", "sepan señores críticos de arte que no les tenemos absolutamente ningún miedo", ésta la colocaron sobre el

crítico Gerardo Mosquera.

A finales de 1988, Ofill Hechevarría comenzó a utilizar elementos del espectáculo musical en sus performances y grabaciones musicales e influyó en que se reunificaran para el proyecto “Artecalle en Concierto” en el Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, suspendido por los especialistas, pero la tarde del 8 de Agosto de 1989, cientos de personas, acudieron a la cita en el MNBA. Algunos se sentaron en el parque a beber lo que sería la última botella del grupo Artecalle (Menéndez: 2011).

El Grupo Provisional (1986-1989), compuesto por Gleixis Novoa y Carlos Rodríguez Cárdenas, no tenía una existencia permanente –en un momento inicial perteneció Segundo Planes, quien luego continuó prestándoles asistencia e intercambiando ideas con ellos-. Invitaban a otros artistas y se incorporaban a otras acciones grupales, cada propósito específico lo reconstituían sin el deseo de ser un grupo rígidamente estable; existían ante alguna acción y cesaban cuando estas se rescindían. Realizaron así ocho muestras, cinco del grupo invitando a otros creadores y participaron en tres colectivas. Se cuestionaban la rutina social, hacían notar el peligro de la repetición mecánica de los ideales originales a lo largo de casi treinta años. Poseen una postura crítica de la realidad social surgida de las ideas del Taller de serigrafía.

El Grupo “ABTV” (1989 – 1991) en relación consciente con el tema religioso de orientación cristiana, abordan en el discurso, los problemas espirituales y existenciales de este segmento sociocultural circunscritos a esos 80, principalmente funcionaban con estrategias grupales para darse a conocer, lograr una promoción e insertar socialmente la obra. Aparejado a esto funcionaba otro aspecto como la censura, la que era aprovechada por el artista para que su nombre y obra “sonaran”. Algunas de estas propuestas hacían funcionar estos resortes para legitimar y legalizar sus muestras que esa misma censura, paradójicamente, rehabilitaba

a la obra y al artista "con un atractivo adicional", herencia de acción que en esos tiempos ridiculizó y desmontó fachadas de ciertos funcionarios oportunistas y conllevó a la decantación por una u otras vías de la "mala yerba" ochentiana. El terreno de la utopía y el romanticismo de ese decenio, se desencantaron, se había expandido una conciencia en ese territorio y era necesario redefinir las posibilidades reales de insertar el arte en zonas más específicas. El nombre de este Grupo se debe a las iniciales de los apellidos de sus integrantes: Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón.

EightynsS.A. -Ochentistas Socios & Amigos- en medio de una etapa matizada de grandes acontecimientos históricos y sociales nacionales e internacionales muestra un sentido lúdico con las relaciones de la etapa anterior, mezclando lo paródico y lo problemático, en medios de las desdichas, incorporan el performance para ironizar la crisis de valores que se había fundado en la avidez por lo extranjero, la no coincidencia de los ejes temáticos en los discurso artísticos y las vías de realización productivas. Centrado en el respeto al espacio artístico individual, condiciona el infortunado interés de un trabajo integrativo cohesionado .

Lo positivo de sus influencias y algunas estratégicas productivas en cierta medida generó posteriormente jubilosas actitudes creativas y comportamientos artísticos en proyectos de ambientación e intervenciones que conformación espacios artísticos, donde se puede apreciar una yuxtaposición discursiva derivadas de las propuestas artísticas particulares de un integrador trabajo colectivo de creación.

En una dirección igualmente participativa e interactiva se orientaba "El Proyecto Pílon" (1989), pero bajo la concepción del artista como parte de un equipo que indagaba en problemas de su contexto de incidencia y de modo interdisciplinario trazaba estrategias para la solución de los mismos. Este terreno va sobregirando, asimilando elementos extrartísticos.

Uno de sus principales estrategias es Abdel Hernández, su discurso desplazó lo estético hacia lo funcional, para revelar zonas de conflicto social. Desde esta postura se abandona el estatuto retiniano de amparo moderno, se rompe con el sentido emancipador, buscando una integración a las zonas de incidencia referidas para resolver, artísticamente o no, sus conflictos y contradicciones.

En esta diversidad de caminos encontramos una dirección que empleaba el arte como canal analítico y crítico en correspondencia con las necesidades de su tiempo, presentando los problemas argumentados a través de posiciones avaladas por aspectos teórico-prácticos reales y concisos, empleando resortes irónicos y humorísticos, se cuestionaban las rutinas discursivas y sociales del contexto cubano, mostrando los mecanicismos y dogmas. Este era el caso del grupo Provisional y de un modo más rígido y radical el grupo Arte Calle. En ellos se denotaba una educación bajo la idea de que el revolucionario mantiene y propone una conducta audaz ante los problemas.

La renovación en el lenguaje de la gráfica se adentra en el trabajo realizado por el grupo "Nudo"; dúo conformado desde el taller de serigrafía por Eduardo Marín y Vladimir Laguno quienes revitalizaron con una nueva frescura esa técnica en la creación de carteles, catálogos, pullovers, producción trascendente como el cartel sobre la película de Juan Carlos Tabío, "El elefante y la bicicleta" y el gran performance "LPV" realizado en 1989 en el terreno de pelota del círculo social José A. Echevarría, "La plástica Cubana se dedica al Béisbol".



En marzo de 1989 como expresión de una década de voluntad y esfuerzo común entre artistas y las instituciones auspiciados por el Ministerio de Cultura, se abrió un espacio a 18 propuestas de exposiciones con el “Proyecto Castillo de la Fuerza” que se desarrollaría en el museo ubicado en la fortaleza más antigua de América, el “Castillo de la Real Fuerza”. El propósito surgió como una alternativa especial para las Artes Plásticas donde todo lo nuevo encontraría cauce posible, los promotores de esa iniciativa Félix Suazo, Alexis Somoza y Alejandro Aguilera se propusieron entre sus objetivos, articular un proyecto cuya inserción en la dinámica sociocultural permitiera una aproximación y un esclarecimiento al fenómeno de la plástica en ese momento. También se quería concentrar a un grupo de propuestas más reciente, que operaban de manera sistemática y coherente en el ámbito artístico y que desplazara las polémicas más reciente en el plano de lo extrartístico, para establecer una maniobra coordinada entre los creadores y la institución Arte.

Fue una estrategia con una profunda estructuración conceptual como propuesta de los artistas Alexis Somoza, Félix Suazo y Alejandro Aguilera, para la instrumentación de un espacio

físico de circulación social de las obras de arte de las producciones plásticas más recientes , lo que facilitaría un lugar con una infraestructura concreta más dinámica que la existente en otros espacios promocionales, que exigía una colaboración entre el artista y la institución respecto a la capacidad tecnológica de esta última para la distribución de la obra de arte. Esta idea se replanteaba un nuevo enfoque en cuanto a la educación estética de un público para apreciar la complejidad de las producciones plásticas emergentes en cuanto a rasgos morfológicos y conceptos, valores inherentes al texto artístico y otros aspectos en cuanto a semiótica de la imagen, empleo de recursos y medios expresivos del lenguaje más actualizado del arte, el uso y manipulación de símbolos de la tradición universal y local que había generado una zona de conflicto entre los receptores y el artista por la promoción distorsionada de los encargados de la distribución de estas producciones.

Amparado por los prepuestos teóricos y metodológicos de la distribución arte -parte de una trilogía que contempla el sistema de producción, distribución y consumo-, planteados por el crítico e historiador del arte peruano Juan Acha, se justificaba la capacidad de los creadores como para intervenir en la “distribución” de la obra de arte en circulación: así, propiciar una recepción adecuada del fenómeno , ya que ésta como parte de la cultura artística y zona de la actividad social no existe al margen de las acontecimientos del contexto que afecta la relativa autonomía del arte.

De esta forma los artistas tendrían un papel diferente al que había generado el conflicto entre la innovación y la norma, favorecido por el manejo del concepto de “distribución” se reafirma la capacidad de autodirección independiente de los creadores plásticos para crear una infraestructura a la pluralidad de discursos artísticos que se manifiestan en el contexto, desigual al de “espacio experimental”, que venía

asumiéndose como territorio de socialización de la producción artística. El artista en disposición de colaborador serviría de mediador con notable influencia en la gestión cultural entre los grupos –agrupaciones- interesados en promover ciertas ideas y nociones representadas en el contexto, con el trabajo institucional.

Los fundamentos del “Proyecto Castillo de la Fuerza”, forman parte del indeterminismo discursivo que caracterizó las producciones plásticas más recientes. Por su naturaleza disímil, estas producciones de las Artes Plásticas en Cuba no deben ser contenidas en una estética invariante. Dicha hipótesis plantea a los especialistas del arte la necesidad de un enfoque discriminatorio que permita caracterizar a cada una de las propuestas atendiendo a la diferencia que existe entre ellas. Sucede que en las valoraciones, las preocupaciones ideo-temáticas transcurren en un camino más corto en la percepción y decodificación de la obra, que las propiedades morfológicas que vehiculizan dichas preocupaciones, lo morfológico, al parecer, transcurre para la percepción en un trayecto más retardado, que las mismas ideas que concretizan. Al respecto el crítico y curador Gerardo Mosquera en palabras al catalogo del proyecto planteó:

(...) Un saber socio-estético específico en nuestros tiempos comprende la conciliación entre las perspectivas semióticas y las históricas en la obra de arte. Un arte capaz de promover determinadas valoraciones socio-estéticas alrededor de sus objetos y sus participaciones en las contingencias históricas (Mosquera 1989: 2).

Los objetivos de este proyecto -acomodados entre artistas e institución- atinaban una vía para el esclarecimiento al discurso polémico de las últimas promociones como parte del perfeccionamiento de los nexos entre las instituciones y la intelectualidad, vertiente del entendimiento de estos diferentes componentes de la cultura. Finalmente suspendido con el argumento de utilizar el espacio de la antigua

fortaleza colonial para la creación de lo que sería el Museo de la Cerámica.

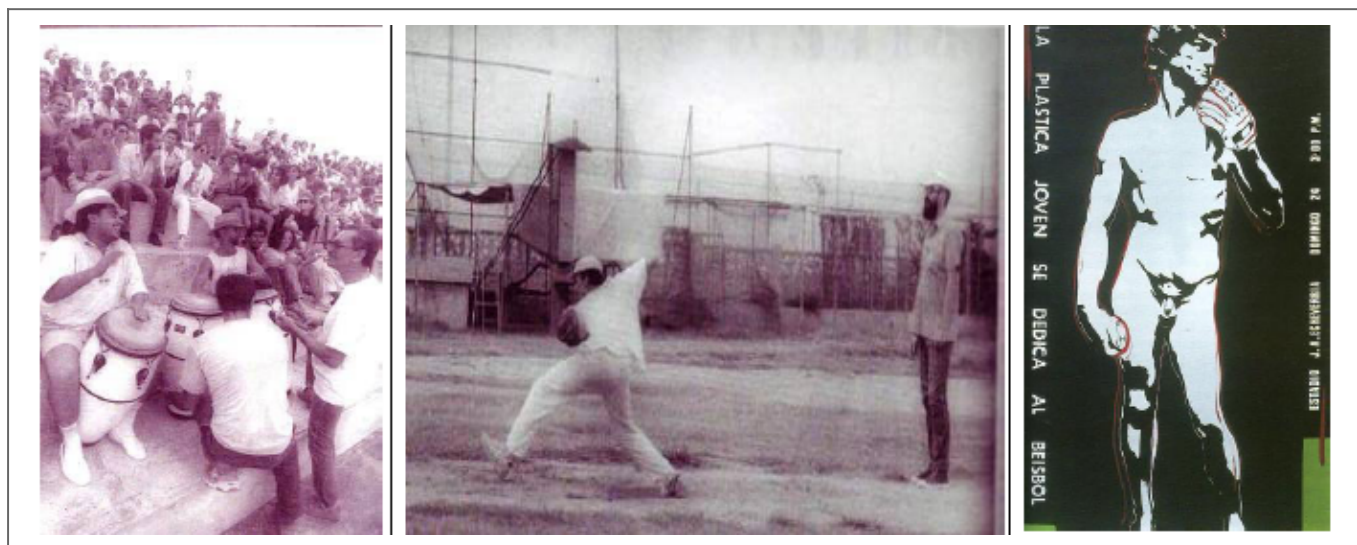
Como consecuencia de los cierres de las exposiciones, del Proyecto Castillo de la Fuerza, las censuradas muestras "Homenaje a Hans Hoacke" de Tanya Angulo y José Angel Toirac antiguos miembros del Grupo ABTV y "El artista melodramático" de René Francisco y Eduardo Ponjuan, la plástica cubana comienza a sufrir determinados giros del lenguaje para ganar en mayor regulación de los conceptos, en capacidades antropológicas y en visiones menos "ofensivas" para una sensibilidad lastrada por problemas de recepción, patrones, ideas y gustos.

Era necesaria una amortización, una válvula regulada institucionalmente que coincidiera con el recogimiento de las emergencias de esa "dispersión" reconocida a fines de la década, cuando se manifestó más abiertamente las contradicciones de una vanguardia artística que poseía sus propias tácticas de renovaciones promocionales.

Estos creadores son los que más interés y polémica han despertado por las características del discurso de su obra, reflejo de las tensiones en la estructura económica y social, ello corrobora que la censura en proyectos como estos, por el contrario de silenciarlos, lo que consigue es elevar su valor, redimensionarlos y funcionar como fuente de curiosidad e interés para muchos que se acercaron por ser "lo prohibido". Bajo otras maneras pero en esencia análogas a las del pasado, se cuestiona el derecho y el deber del creador artístico a profundizar en los problemas de la realidad que lo rodea. Porque si bien una obra de arte, no puede solucionar las dificultades existentes, - ni siquiera pretenderlo-, no quiere decir que su discurso carezca de legitimidad tan solo porque traten algunos de los lados deslucidos que imperan en el ámbito histórico y sociocultural.

Con el gran performance de 1989 que fuera "El juego de

pelota", se corría una cortina temporal que produjo la capacidad de entender que el arte necesitaba reformar su visión de las zonas de incidencia. Con esta suerte de simulación que realizaran artistas, estudiantes y críticos; se agudizan las contradicciones con la institución, urgía un replanteo de los discursos y una recapacitación de cuáles debían ser las direcciones por las que el arte plástico se podría dirigir.



En 1989 la caída del Muro de Berlín se convertía para el mundo occidental, en 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.

En medio de estas tirantes condiciones históricas que 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 incalculables consecuencias, en noviembre-diciembre de 1989, se efectuó la Tercera Bienal de La Habana -esta vez se había decidido modificar la estructura panorámica por una más multitudinaria-. Agunos artistas cubanos de la nueva generación, participaron

y recibieron su “bautismo de fuego” en la confrontación nacional e internacional: Adriano Buergo, Alejandro Aguilera, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Ciro Quintana, Glexis Novoa, Lázaro Saavedra, Leandro Soto, Marta María Pérez, Sandra Ceballos, Tomas Esson, junto a creadores plásticos de más experiencias que formaban parte de esa nómina de artistas plásticos renovadores y de vanguardia como los ya reconocidos y experimentados: Flavio Garciandía, Humberto Castro, José Bedia, José Manuel Fors Manuel Mendive, Tomás Sánchez, entre otros.

El evento ofrecía el espectro de una cultura visual diversificada, cuyo verdadero objetivo apuntaba hacia la expresión de valores culturales trascendentes. Desde la confrontación y la experiencia mundial, los especialistas, se adiestraron, para comprender mejor expresiones capaces de contraponerse en ciertos aspectos a las tendencias hegemónicas de los centros del poder cultural dominante, declinar los cantos de sirena del mercado o subvertir manipulaciones sutiles de ciertas instituciones culturales desarrolladas. La Bienal de La Habana se convertiría, en un espacio valiente, profesional y abierto para el encuentro sin discriminaciones ni jerarquizaciones, un espacio de artistas y estudiosos del Arte Cubano, vivieran o no en la isla.

Las investigaciones demostraban con más intensidad -a partir de 1986- que emergía un asunto notorio que tal vez significaría una cualidad esencial de lo mejor de la producción simbólica del Tercer Mundo; las tensiones producidas entre la tradición viva y los lenguajes contemporáneos del arte, por tal motivo, el tema “Tradición y Contemporaneidad”, se convocaría bajo un proyecto integrador y orgánico como eje transversal en la Tercera Bienal de La Habana.

Al mismo tiempo se resalta el papel no sólo de las artes visuales tradicionales, sino la extensión de todo el universo visual del hombre en el que operan las artes sobre la base de

la interrelación, por lo que las muestras fueron susceptibles de exposiciones individuales y monográficas que permitió una diversidad formal y de concepto. Se organizaron eventos teóricos y talleres de creación y reflexión durante varios días que sirvió para el debate en torno a este tema en las artes visuales y el ambiente del Tercer Mundo. El trabajo de curaduría y selección de artistas, se venía realizando de manera colectiva por el conjunto de especialistas del Centro Wifredo Lam,- institución encargada de la preparación y realización del evento-, única responsabilidad en la compleja tarea, a pesar del rol protagónico que en los últimos años habían adquirido determinadas personalidades de las artes plásticas en el mundo, a quienes se les confió la preparación de “algunos polémicos programas”.

Este intercambio entre artistas, críticos y personalidades de todo el mundo enriquece puntos de vista, facilita la confrontación, discusión y la propia concepción museográfica de cada espacio de exhibición, exposiciones de obras, talleres de teoría y crítica y talleres de apreciación-creación en el ámbito sociocultural, además de la confección del catálogo general del evento y un curador en cada área de indagación, conformados desde el inicio mismo de la concepción del proyecto con similar dimensión la programación de discusiones y encuentros entre editores de revistas de arte, directores de instituciones culturales y los artistas participantes.

El acontecimiento permitió complejizar una búsqueda incesante de información y debate, ir descubriendo nuevos caminos y espacios para reformar la crítica y la teoría del arte a tono con los fundamentos del quehacer universal.

La obra expuesta por Ciro Quintana manifiesta todo el trabajo de este creador con apropiaciones de la cultura de masas, armada en un comic gigantesco bricoleur a modo de decoración carnavalesca, fuertemente paródica que ironiza toda la problemática del arte en la periferia del “main stream”, enfatiza la impureza del nuevo arte cubano detonada por el

postmodernismo , estructurando y articulando discursos mitológicos, rituales y estéticos mediante la suma de elementos de apariencia contradictoria al significado denotativo, expresado en la no disimulada pobreza de recursos, que vehiculiza el sentido artificial de la intencionalidad del artista.

Glexis Novoa transita de una llamada “etapa romántica” alusiva a directas agresiones contra el propio arte, visto como conjunto de trucos, poses y pedanterías sus trabajos son como burlas, sin pretensión de la mínima ambición del status artístico, etapa de sinceridad emotiva e idealista para impedir su reconocimiento en el circuito artístico. La obra presentada en el Museo Nacional durante la III Bienal, inicia la llamada de la “etapa práctica [práctica](#)”, donde se convierte a sí mismo en un buen pintor con el fin de demostrar irónicamente los mecanismos y engranajes del sistema del arte, su buena “techne” es en sí misma, crítica punzante; pinta letreros de consignas que nada dicen, signos imaginarios, creados por él, manipula el lenguaje de la propaganda política del realismo socialista como ideal estético de Rusia y China y elementos figurativos del Art Deco que pueden ser leídos como cuadros abstractos mediante la recreación sugerente a la moda del futurismo y el constructivismo ruso, héroes abstractos de medallones, así como, construye enormes altares con toda una trama visual de ironías y contra ironías.



*Glexis Novoa. Etapa Práctica.
Instalación 1989*



*Glexis Novoa. Etapa Práctica. Detalle.
Instalación 1989*

Marta María Pérez: utiliza desde su propio cuerpo como soporte y su experiencia como madre para articular sus poéticas; con una visión física hecha de reclamos, cicatrices en la que enlaza las creencias populares dentro de una tensa ambigüedad, interioriza las tradiciones afrocubanas en la que su cuerpo a modo de altar, alude a la integración carnal y mística como receptáculos de poder de origen bongo, funde discursos feministas, existenciales, religiosos, humanistas y vernáculos.

Leandro Soto: elabora estampas documentales de ciertas escenas de la cotidianidad a modo de estanterías que evoca la historia en la que ha estado envuelto el ciudadano, el obrero común y la familia, en la faena diaria por resolver los problemas de la vida cotidiana con una visión compositiva de aparente lenguaje ingenuo de la vanguardia de la década del 30 del siglo XX, sus representaciones, manifiestan actitudes, poses de inquietante ingenuidad e ironía que se asume en la plasticidad ingenua y natural de la gente sencilla, problemáticas de similar actualidad y melodramatismo autobiográfico característico de las vitrinas, montajes y escenografías, en una variante específica de lo paródico que fue cultivada en tono similar por artistas de la tradición plástica cubana y de actualidad.



*Leandro Soto. Kiko el constructor.
Fotografía manipulada 1989*



*Leandro Soto.
La familia revolucionaria.
Fotografía manipulada 1989*

Carlos Rodríguez Cárdenas se apropia de una serie de slogans estereotipados para resemantizarlos mediante la deconstrucción irónica que le permite analizar problemas del socialismo, anticonsigna filosófica-humorística, basado en los chistes populares, contradicción utopía-realidad, discurso directo, reflexivo sutil agudeza vernácula y síntesis folclorista de la cultura de masas con un lenguaje formal caracterizado por la dureza lineal esquemático, rígido en la que “construye” o produce las figuras.



Antonio Eligio Fernández (Tonel) por su tendencia a la caricatura facilita la edificación de su obra sobre chistes absurdos en dibujos, pinturas y esculturas; humor que brota de la banalidad como en las bromas populares, sentido sugerente, ambigüedad de palabras y situaciones de incertidumbre donde lo obvio está disimulado.

La época parece cerrarse relativamente a partir del acontecimiento efectuado en la exposición “El objeto esculturado” – 4 de mayo de 1990- organizada en el centro de desarrollo de las Artes Visuales aceptada y contemplada con cierto prejuicio que fue súbitamente suspendida y reabierta después sin la totalidad de las obras .

El performance espontaneo, inesperado, acto artístico provocador fundado en la tradición dadaísta y situacionista de la contribución biológica esculturada del artista Ángel

Delgado, al defecar en medio de una de las salas sobre un periódico -con el antecedente de Fidelio Ponce de León, pintor de la vanguardia artística de la década del 30, quien orinó en circunstancias parecidas- (Mosquera 1996:). Para algunos el periódico que tiene debajo tiene el interés aparente de no contaminar el piso, pero para otros lo había realizado sobre el órgano de prensa oficial del partido, lo que lo condujo a la prisión real de seis meses de escarmiento por el delito de escándalo público.



Ángel Delgado. Performance espontáneo. Exposición el objeto escultrado 1990



Ángel Delgado. Arte preso 1242900. Objetos personales. Pañuelos. 1990

La exposición "El objeto escultrado" se sustentaba en el postulado principio de "asistencia" como fundamento, que justificaba una amplia investigación filosófica a modo de defensa para la operatoria con objetos, presenta entre otros propósitos, argumentar una nueva visión de relación entre el saber físico y conceptual; atributos y cualidades del objeto re-elaborado como metáfora artística -no como construcción escultórica-, proporciona al objeto "construido" como obra de arte, la identificación con su objeto de conocimiento. Lo escultrado funciona como puente entre cualquier hipótesis gnoseológica sobre la cultura espiritual, en la cultura, el arte, la filosofía y otros saberes y a su vez indicador de las dimensiones entre lo objetivo y lo subjetivo.

Por su parte, los artistas plásticos se habían introducido en ciertos dilemas que planteaban la relación ciencia-arte, a partir de la creación del “artefacto” previo plan conceptual, manipulando las propiedades que ubican a -este como cuerpo-volumen- en el objeto producido por el artista, ya fuera en cualquiera de las dimensiones de sus cualidades como existencia física con una finalidad gnoseológica-conceptual. Las obras expuestas en la exposición, formalizan ciertos contenidos socio-históricos y a su vez atribuciones de contenidos objeto de conocimiento; los medios expresivos de la escultura actúan como soporte de comunicación y vehículos de objetivación del discernimiento.

La apropiación de ciertas definiciones y términos inherentes a la escultura, el arte objetual o cualquier propiedad de la tridimensionalidad. El volumen real o virtual, se constituía en rejuego creativos para suplantar por significados las cualidades físicas del objeto -el interpretante-. Esto justifica, en cierta medida, la apropiación artística de lo que venía produciéndose en las ciencias y las tecnologías para manejarlo en el arte desde el objeto-artefacto, síntesis de todas sus relaciones y al mismo tiempo negación de estas por su carácter único e irrepetible; el artefacto entonces, como obra de arte no se clasifica en ninguna tipificación existente.

En esencia, una propuesta germinada teóricamente para sacar el arte del tono que habían adquiridos las premeditadas distorsiones interpretativas de la obra y sus procesos en medio de las agudizaciones de las polémicas circunstancias del contexto. Esto podía constituir una tregua, un nuevo intento de las pretendidas negociaciones de los artistas desde el malogrado “Proyecto Castillo de la Fuerza”. La inadecuada teoría artística -o su carencia-, por parte de los especialistas del poder institucional, no podía erigirse como sustrato conceptual para avalar estas propuestas, ni vislumbrarla.

La escena plástica cubana experimentaba una renovación en su elenco de actores, la promoción de los ochenta había concretado un discurso problematizador, desde el poder tropológico del arte en el que se analiza las mismas problemáticas cotidianas que entretienen las complejidades socioculturales de la relación arte-vida en la sociedad cubana en ese momento. Esta promoción, finalmente, inicia un proceso de éxodo en los iniciales 90', deslumbrados por el espejismo del mercado artístico, que como nunca antes había demostrado el creciente interés hacia el Arte Cubano, esta perspectiva de inserción, tenía una condición, introducir cambios en la obra para lograr un tono más afín con la nueva demanda, negar la esencia del arte que en general les había hecho atractivos.

Para las instituciones culturales en definitiva, estas promociones habían quedado identificadas como las del "escándalo" y del "arte problemático", y como nadie es imprescindible, ante este vacío, aparecería otra generación dispuesta a legitimarse, pero sin los riesgos de la anterior, con otras estrategias de legitimación y las condiciones de la doble obra; una para sobrevivir y otra para conquistar el espacio dejado por la "Dispersión" o la "Diáspora Artística", que en esos momentos habían alcanzado por coleccionistas y galeristas en el exterior un protagonismo internacional sin precedentes.

Entre otros valores, los 80 portaron el altavoz de la sinceridad, proposiciones que tuvieron la sinceridad de mostrar sin permiso lo que acontecía o se venía manejando en la vida cotidiana en diferentes ámbitos de la vida cotidiana y espacios socioculturales con el designio de reflexionar o transformarlos, expresar su desacuerdo, su inconformidad, su punto de vista y poner de manifiesto que el denominado compromiso ideológico del arte es una zona de conflicto donde hay demasiados intereses de poder.

Al expresar el acontecimiento cotidiano de la realidad, éste se convierte en valor artístico y deviene vehículo para

transmitir un conjunto de preocupaciones ideo-estéticas, como un elemento y una temática de la cultura, tendencia que se aprecia no solo en lo nacional sino en varias zonas del arte universal. La causa originaria del criticismo que atravesó el discurso artístico de los plásticos cubanos "ochentistas" tiene mucho que ver con el relativo autodesarrollo de los postulados del arte en relación con los sucesos reales, en el propio desgaste sufrido por fórmulas que ya no funcionan y que persistían como nexos ideológicos con lo real que necesitaron ser renovadas en su momento.

Aunque los síntomas de los "ochentistas" continuaron iniciada la década siguiente, en algunos agarrados por la utopía, era el momento de reformular presupuestos formales por otras motivaciones, el rol crítico social se transfiguraba en un juego de símbolos indirectos, menos ofensivo y una "techne" diferente a la de sus antecesores. Perfilar otra perspectiva en una "década" no truncada, pero sí inconclusa (Fernández. 1996: 19), en un momento de tránsito, instiga la medida de un camino no terminado, que delineó el replanteo de las funciones y estatutos del arte en las nuevas circunstancias.

La práctica testimonió la adulteración de los principios de la política cultural a partir de posiciones dogmáticas y medidas poco constructivas ante la necesidad de cambios y comunicación, cuando cierta zona prestigiosa del pensamiento cubano en una interpretación y análisis crítico en otro momento se pronunciaría sobre la diversidad de criterios que pudo arrojar alguna luz sobre el fenómeno que aconteció durante la década.

Conclusiones

Los primeros intentos de hacer un arte diferente a la etapa anterior, se producen desde una voluntad efectiva hacia

ponerse a tono con los giros que se habían experimentados en los lenguajes del arte; la sobredimensión de lo formal había conseguido que los contenidos del arte tuvieran una trayectoria temática reiterativa ante la realidad concreta que comenzaba a transformarse producto de determinados cambios que se manifestaban en el ámbito sociocultural. No puede decirse que fue en sus inicios una década de carencias materiales, pero sí, de necesidades espirituales que contrastaron con el conjunto de procesos de la nación, hacia reflexionar sobre aquellos males sociales que generaron el inicio de los procesos de rectificación de errores y tendencias negativas en la sociedad cubana, diálogo que abrió el pueblo protagonista de los procesos históricos.

Desde la emergencia del llamado “Nuevo Arte Cubano” se abre una perspectiva experimental con los medios expresivos y recursos del lenguaje universal del arte, de inserción social, crítica y reflexión, que se convierte en un factor de construcción artística en uno de los movimientos artísticos de avanzada en América Latina y el Tercer Mundo durante el decenio. La aparición de nuevas líneas de creación se convierten en caminos que recorren una gran cantidad de producciones artísticas que tienden un puente entre lo Kitsch, el folklore, los elementos de la religión, la cultura popular y el posmodernismo, con sello propio desde su mestizaje y sincretismo que permiten hablar de un nuevo movimiento en la Plástica Cubana que no se había dado así históricamente en la isla.

A partir de la segunda mitad de la década de los 80' se originaron discursos artísticos que manifiestan los conflictos y contradicciones en la relación artista-institución, no originados en los años que la precedieron y van a tomar el rol protagónico sucesivas generaciones formadas por el sistema de enseñanza artística de la Revolución, con propuesta creativas que aportarían, además, una nueva actitud ante el contexto y la sociedad. El creador artístico desde su

distinción va profundizar en los problemas de la realidad que lo rodea, mostrar con todas sus luces las problemáticas existentes, en un discurso en el que están manifestados los lados deslucidos de la sociedad, con un nivel de sinceridad que fue calificado de irrespetuoso, trasgresor y contestatario, mostraron en sus obras sin beneplácito, aquello que acontecía en la vida cotidiana y las preocupaciones diarias con el interés de reflexionar o transformar lo desvencijado en los diferentes espacios de confrontación y dialogo.

La década matizada por una abertura plural en varias direcciones, significó también la confrontación artística a tono con el acontecer del arte universal, en el que se insertó el discurso de lo cotidiano y los elementos actuantes en el contexto. Etapa no solo recordada como la “Nostalgia de la Utopía”, porque involucró a toda una generación de creadores jóvenes, sino que con sus ímpetus de renovación y actualización del discurso artístico cubano en ese momento, significó también entender no solo la dinámica del acontecer Plástico Cubano, sino, el momento que estaba viviendo el país en la década de los 80, todavía un punto de obligada referencia y confrontación como evento histórico sociocultural, y como objeto de estudio y análisis para la crítica de arte, a pesar que la mayor cantidad de información no fue documentada por sus propios actores o se encuentra dispersa en Cuba o publicada en catálogos editados en otros países.