



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN**

**TESIS DOCTORAL**

**ESTÉTICA E IDEOLOGÍA EN LAS ARTES VISUALES  
CUBANAS DE LA GENERACIÓN DE LOS 80**

**Presentada por  
Lázaro Pedro Estrada Tamayo**

**Director  
Miguel Corella Lacasa**



**FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

**Valencia, España, mayo de 2024**

***Agradecimientos...***

*Miguel Corella Lacasa, Bárbaro Millares*

*Eduardo Lozano, Manuel Martínez, Oscar Aguirre*

*Glexis Novoa, Alejandro Aguilera, Aldito Menéndez, Lázaro Saavedra; Alejandro López, Ciro Quintana, Ana Albertina Delgado, Sandra Ceballos, José Ángel Toirac, Ileana Villazón, Adriano Buergo, Segundo Planes, Alexis Somosa, Joel Rojas, Luis Manuel Otero Alcántara*

*Gerardo Mosquera, María Guadalupe Álvarez, Iván de la Nuez, Andrés Isac Santana*

*Fidel Muning, Dioni Rufino*

*José Miguel Costa, Danny Roque, Celia Irina , Elvira Taveras, Elvia Rosa Castro, Dermis León, Ernesto Menéndez-Conde.*

## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	2
<b>Lista de Abreviaturas</b> .....	9
<b>Resumen</b> .....	10
<b>Abstract</b> .....	11
<b>Resum</b> .....	12
<b>Introducción</b> .....	13
Delimitación del objeto de estudio: desambiguación de la generación de los 80 .....	15
Estado de la cuestión. Revisión bibliográfica .....	16
Hipótesis .....	19
Objetivo general .....	19
Objetivos específicos .....	19
Consideraciones metodológicas.....	20
Enfoque histórico, con un abordaje cercano a la autoetnografía .....	21
Entrevistas .....	22
La muestra .....	23
Metodología del análisis epistemológico de resultados .....	24
<b>PRIMERA PARTE: ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA</b> .....	25
Estetización de la política .....	26
Politización del arte .....	28
<b>I. Retórica y fotografía cubana de los primeros años de la Revolución</b> .....	32
1.1. Matthews y el New York Times: la utopía está en lo germinal .....	34
1.2. La realización de la utopía .....	35
1.3. Estética de la Revolución .....	37
1.4. Fotógrafos y publicistas, expertos en crear y controlar narrativas .....	39
1.5. La imagen: de la metáfora al sofisma .....	40
1.6. Gráfica cubana .....	41
1.7. A modo de conclusiones .....	47
<b>II. Política cultural</b> .....	49
2.1. Revolución y cultura (1959-1961).....	51
2.1.1. Lunes de Revolución .....	52
2.1.2. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos .....	54
2.1.3. La Casa de las Américas .....	57
2.2. Contra la Revolución ningún derecho (1961-1970).....	58
2.2.1. Consejo Nacional de Cultura .....	58
2.2.2. Playa Girón .....	59
2.2.3. Caso P.M. ....	60
2.2.4. Palabras a los intelectuales.....	62
2.2.5. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba .....	66
2.2.6. El socialismo y el hombre en Cuba .....	67
2.2.7. El Salón de Mayo en la Habana .....	72
2.3. El artista, soldado de la Revolución (1970-1979) .....	74
2.3.1. El caso Padilla .....	75

2.3.2. Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura .....	78
2.3.3. Quinquenio Gris .....	81
3.3.4. Ministerio de Cultura .....	83
3.3.5. Éxodo del Mariel (El experimento de Milgram) .....	85
2.4. Reviva la Revolu (1981-1990) .....	89
2.4.2. Asociación Hermanos Saiz (AHS) .....	89
2.4.2.1. AHS La Invasión de Oriente a Occidente .....	90
2.5. A modo de conclusiones.....	93
<b>3. Construyendo al hombre (artista) nuevo .....</b>	<b>96</b>
3.1. Enseñanza Artística Especializada .....	97
3.2. Escuelas de Nacional de Instructores de Arte (ENIA) .....	98
3.3. Nivel Medio Profesional .....	100
Requisitos de acceso .....	100
3.3.1. Escuela Nacional de Artes (ENA) .....	101
3.3.2. Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro .....	106
3.3.3. Academia José Joaquín Tejada (Santiago de Cuba) .....	108
3.3.4. Escuela Profesional de Artes Plásticas El Alba (Holguín) .....	108
3.3.5. Academia de arte en el resto del país.....	109
3.4. Nivel Elemental .....	109
3.4.1. Características del Nivel Elemental .....	109
3.4.2. Requisitos de acceso .....	110
3.4.3. Importancia de la formación del nivel elemental .....	110
3.5. Nivel Superior: El Instituto Nacional de Artes (ISA) .....	111
3.5.1. Innovación pedagógica .....	112
3.5.2. Obsesión por la información .....	113
3.5.3. Horizontalidad .....	114
3.5.4. Complicidad y trabajo colectivo .....	115
3.5.5. Vale todo, menos la ingenuidad .....	115
3.6. Taller de Serigrafía René Portocarrero .....	117
3.7. A modo de conclusiones .....	119
<b>4. Renovación estética y conceptual del arte cubano .....</b>	<b>121</b>
4.1. Contexto .....	121
4.2. Búsqueda de nuevas ideas y formas de hacer arte: integrados y rebeldes .....	122
4.3. Volumen Uno: renovación estética y conceptual .....	124
4.3.1. Otros eventos de Volumen Uno .....	126
4.3.1.1. Sano y sabroso .....	126
4.3.2. Volumen Uno después de Volumen Uno .....	127
4.3.2.1. Flavio Garcíandía .....	127
4.3.2.2. Juan Francisco Elso .....	128
4.3.2.3. José Bedia (1959) .....	128
4.3.2.4. Rubén Torres Llorca .....	129
4.3.2.5. Rogelio López Marín, “Gory” .....	130
4.3.2.6. Tomás Sánchez .....	130
4.3.2.7. Ricardo Rodríguez Brey .....	130
4.3.2.8. Gustavo Pérez Monzón .....	131
4.3.2.9. Leandro Soto .....	131

4.3.2.10. José Manuel Fors .....	131
4.3.2.11. Israel León .....	132
4.3.3. Arturo Cuenca .....	132
4.3.4. Ana Mendieta .....	132
4.3.5. Grupo 4 X 4 .....	136
4.3.6. Equipo de creación colectiva Hexágono .....	134
4.3.6.1. Consuelo Castañeda .....	135
4.3.6.2. Antonio Eligio Fernández (Tonel) .....	136
4.3.6.3. María Magdalena Campos .....	137
4.3.6.4. Marta María Pérez .....	137
4.4. Inmanencia y trascendencia .....	138
4.4.1. El arte como actividad autónoma .....	139
4.4.2. Actualización del arte cubano en relación con las tendencias internacionales .....	140
4.4.3. Giro copernicano: Investigación como premisa de la producción artística .....	141
4.4.4. Repensar lo propio .....	142
4.4.5. Origen del performance en Cuba. Parte 1 .....	142
4.4.6. Pedagogía .....	146
4.5. A modo de conclusiones .....	147
<b>5. La Bienal de la Habana, un evento rompedor .....</b>	<b>148</b>
5.1. Origen de La Bienal de la Habana y el Centro Wifredo Lam .....	148
5.2. Primera Bienal de la Habana (1984) .....	149
5.3. Segunda Bienal de la Habana (1986) .....	151
5.4. Tercera Bienal de la Habana (1989) .....	152
5.5. Bienal de la Habana Vs. Magiciens de la terre .....	154
5.6. La Bienal después de 1990 .....	156
5.7. Impacto en las artes visuales de los 80 .....	157
5.8. A modo de conclusiones .....	160
5.9. Epílogo (Polémicas recientes) .....	161
<b>Conclusiones Primera Parte .....</b>	<b>163</b>
<b>SEGUNDA PARTE: POLITIZACIÓN DEL ARTE .....</b>	<b>165</b>
<b>Politización del arte (II) .....</b>	<b>166</b>
<b>6. De la utopía a la entropía .....</b>	<b>168</b>
6.1. Entropía .....	168
6.2. Corrección de la utopía (“perestroika” a lo cubano: Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas) .....	171
6.3. Utopía Vs. autonomía .....	175
6.4. En busca de la realidad .....	176
6.5. De la utopía al “no-lugar” .....	180
6.6. La utopía solo es posible sin mercado: arte por amor al arte .....	181
6.7. Manifestarse vale más que un manifiesto .....	187
6.8. Identidad generacional .....	188
6.9. Arte y política .....	189
6.10. A modo de conclusiones .....	194

<b>7. Reconfiguración de los espacios</b> .....	196
7.1. Identidad Transida: Iconografía de la cultura popular, el kitsch y el pastiche .....	197
7.2. Humor como recurso .....	202
7.2.1. Humor en las artes visuales .....	203
7.2.2. La consagración de la jodedera .....	205
7.2.3. Humor como mecanismo de control .....	211
7.3. Sexo vs. moral socialista .....	213
7.4. Religión: entre desafío y búsqueda de identidad .....	217
7.5. La crisis del poder simbólico .....	220
7.6. Nuevos modos de representación y resignificación de la figura de los héroes .....	227
7.6.1. La hoz y el Martí-yo .....	228
7.6.2. El Che, la imagen del posthumanismo revolucionario .....	233
7.7. El minotauro y el espejo (la imagen de Castro) .....	236
7.7.1. Parábolas de la prensa (José Ángel Toirac) .....	237
7.8. A modo de conclusiones.....	239
<b>8. Dinámicas identitarias y colectivas en el arte cubano de finales de los 80</b> .....	240
8.1. Dios nos cría y el diablo nos junta (colectivos) .....	241
8.2. Grupo Puré: la cultura popular y el kitsch como recurso .....	242
9.2.1. Puré expone (la apoteosis de la instalación) .....	248
8.2.2. Exposición Homenaje II (Los héroes son de carne y huesos) .....	250
8.3. Equipo Ponjuan - René Francisco .....	251
8.3. Equipo Villazón-Ballester (límite de la apropiación, dicotomías, original vs. copia y aura vs. masificación). .....	253
8.4. Equipo ABTV: deconstrucción de los metarrelatos que sustentan el poder .....	255
8.4.1. “Nosotros”: Exposición antológica de la obra de Raúl Martínez .....	256
8.4.2. Homenaje a Hans Haacke (política cultural puesta en tela de juicio) .....	257
8.4.3. ¡Juntos y Adelante! Arte, Política y Voluntad de representación .....	261
8.5. Grupo La Campana (el nuevo arte cubano también sucede en provincias) .....	261
8.6. A modo de conclusiones .....	265
<b>9. Guerra de guerrilla contra la institución (Performance II)</b> .....	266
9.1. Asaltos e intervenciones .....	268
9.2. Grupo ArteCalle: cuando la forma se vuelve subversiva .....	269
9.3. Grupo Provisional .....	276
9.4. Grupo Ar-De (Imán, Ritual): Arte y Derechos Humanos .....	280
9.4.1. Juan-Sí .....	281
9.4.2. Proyecto Imán (Ar-De) .....	282
9.4.3. Proyecto Re/unión (Ar-De) .....	283
9.4.3.1. Yo no te digo cree, yo te digo lee (1987) .....	283
9.4.3.2. Un modelo a seguir (1987) .....	284
9.4.3.3. Tarde de sándwiches (1988) .....	285
9.4.3.4. Alegato contra la censura (1988) .....	285
9.4.3.5. Acción Ritual (1987-1989) .....	286
9.4.3.6. A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh .....	287
9.5. Performances a título individual .....	288
9.5.1. Cuenca: arte total .....	288

9.5.2. Segundo Planes: todo es una mierda .....	290
9.5.3. Glexis Novoa .....	292
9.5.4. Aldito Menéndez .....	293
9.5.5. Nilo Castillo .....	294
9.5.6. Willian Carmona: El arte de hoy es un culo .....	295
9.5.7. Tania Bruguera: Performance y Artivismo .....	296
9.6. A modo de conclusiones .....	299
<b>10. Proyectos .....</b>	<b>302</b>
10.1. No es solo lo que ves .....	302
10.2. Proyecto Castillo de la Fuerza .....	304
10.3. Proyecto Hacer .....	308
10.4. Proyecto Pilón .....	309
10.5. Proyecto Comisión para la Investigación de Fenómenos Históricos .....	310
10.6. Meditar .....	313
10.7. El objeto esculturado .....	314
10.8. Es solo lo que ves .....	315
10.9. A modo de conclusiones .....	315
<b>11. Utopía, censura y “no lugar” .....</b>	<b>317</b>
11.1. Libertad de expresión (asignatura pendiente) .....	317
11.2. Censura .....	318
11.3. El canto del cisne: La plástica joven se dedica al béisbol (1989) .....	321
11.4. El fin .....	324
11.4.1. El caso Rojas .....	324
11.4.2. La esperanza fue lo último que perdimos .....	330
11.5. Exilio (el “no lugar”).....	333
11.6. A modo de conclusiones .....	338
<b>Conclusiones .....</b>	<b>339</b>
Relevancia del estudio en el contexto de la investigación histórica sobre el arte cubano ...	339
Hallazgos Principales .....	341
Contribuciones teóricas .....	345
Contribuciones prácticas .....	345
<b>Conclusions .....</b>	<b>346</b>
Relevance of the study in the context of historical research on Cuban art .....	346
Main Findings .....	348
Theoretical contributions .....	352
Practical contributions .....	352
<b>Referencias Bibliográficas .....</b>	<b>353</b>
<b>Índice de figuras .....</b>	<b>370</b>
<b>APÉNDICES .....</b>	<b>374</b>
Apéndice I. Entrevista a Aldito Menéndez .....	375
Apéndice II. Entrevista a Alejandro Aguilera .....	383
Apéndice III. Entrevista a Glexis Novoa .....	392
Apéndice IV. Entrevista a Lázaro Saavedra .....	415
Apéndice V. Entrevista a Segundo Planes .....	425

Apéndice VI. Entrevista a José Ángel Toirac .....	429
Apéndice VII. Entrevista a Joel Rojas .....	436
Apéndice VIII. Entrevista a Ciro Quintana .....	440
Apéndice IX. Entrevista a Alejandro López .....	448
Apéndice X. Entrevista a Sandra Ceballos .....	457
Apéndice XI. Entrevista con Alexis Somoza .....	463
Apéndice XI. Entrevista a Ana Albertina Delgado .....	470
Apéndice XIII. Entrevista a Rafael López Ramos.....	476
Apéndice XIV. Entrevista Manuel Martínez .....	479
Apéndice XVI. Entrevista a Iván de la Nuez, curador, teórico y crítico de arte .....	484
Apéndice XVII. Entrevista a Gerardo Mosquera, curador, teórico y crítico de arte .....	488
Apéndice XVIII. Entrevista con María Guadalupe (Lupe) Álvarez .....	491

## Lista de Abreviaturas

AHS	Asociación Hermanos Saíz
CCH	Congreso Cultural de la Habana
CDAV	Centro de Desarrollo de las Artes Visuales
CDR	Comités de Defensa de la Revolución
CTC	Central de Trabajadores de Cuba
CC PCC	Comité Central del Partido Comunista de Cuba
CNEyC	Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura
CNAP	Consejo Nacional de las Artes Plásticas
CNC	Consejo Nacional de Cultura
CNEART	Centro Nacional de Escuelas de Arte
DOR	Departamento de Orientación Revolucionaria
ENA	Escuela Nacional de Arte
EICFC	Encuentro de los Intelectuales Cubanos con Fidel Castro
ENIA	Escuela Nacional de Instructores de Arte
FEEM	Federación de Estudiantes de Educación Media
FEU	Federación de Estudiantes Universitarios
FMC	Federación de Mujeres de Cuba
ICAIC	Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica
ICRT	Instituto Cubano de Radio y Televisión
ISA	Instituto Superior de Artes
PCC	Partido Comunista de Cuba
MinCult	Ministerio de Cultura
UJC	Unión de Jóvenes Comunistas
UNEAC	Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba
URSS	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas
USA	Estados Unidos de América

## Resumen

En esta investigación analizo cómo, a partir de 1984, el panorama de las artes visuales cubanas cambia con la llegada de una generación que, a través de su práctica artística, subvierte las estructuras estéticas y conceptuales que sustentaban la producción artística. Esta subversión inicia un debate sobre temas tabúes como la identidad nacional, el trato a la figura de los héroes, el humor, la religiosidad popular y la ideologización de la cultura, entre otros, percibidos por las instituciones oficiales como una amenaza a la hegemonía narrativa del Estado

Sentencias como “con la revolución todo, contra la revolución nada” definieron el derrotero de la política cultural cubana que —progresivamente— se tornó más represiva hasta inicios de los años 80 —periodo en el que disminuyó la presión política. Oportunidad que usaron los artistas para abrir el arte cubano a las tendencias internacionales. En la medida que avanzó la década, los artistas jóvenes se fueron alejando de una utopía convertida en ideología de masas, esforzándose por mantener su autonomía y capacidad crítica en un entorno altamente controlado por el Estado, dando lugar a intersecciones complejas entre arte y política.

Los artistas jóvenes desarrollaron proyectos colectivos y cooperativos que dieron lugar a espacios artísticos independientes, investigaciones sociológicas participativas: el performance emergió como una estrategia privilegiada que permitió llevar el arte directamente al público, evadiendo la censura estatal. Estos proyectos ampliaron el alcance de la práctica artística, transformaron a los espectadores en participantes y redefinieron la relación de ésta y con la sociedad cubana.

La politización del arte impuesta por el Estado trajo como consecuencia que toda la producción artística y cultural que se producía en Cuba se interpretara en clave política, fuese de manera activa o pasiva. Esto condujo a las autoridades a creer que los jóvenes artistas —nacidos y educados en la Revolución— no mantenían comprometidos con el sistema político e ideológico. A pesar de su compromiso inicial con la Revolución, muchos artistas sufrieron censura y persecución política; de este modo, la Revolución convirtió a su “potencial hombre nuevo” en “artista disidente”: las instituciones volvieron a las tácticas represiva de las dos décadas anteriores, recrudecieron la censura, las persecuciones, encarcelamiento, dejando al exilio como opción.

Palabras clave: Artes visuales cubanas, estructuras estéticas, objeto artístico, ideologización de la cultura, hombre nuevo.

## Abstract

In this research, I examine the evolution of Cuban visual arts from 1984 onwards. This transformation was catalyzed by the emergence of a generation that challenged the established aesthetic and conceptual frameworks underpinning artistic production. This subversion sparked a debate on sensitive topics, including national identity, the portrayal of heroes, humor, popular religiosity, and the ideologization of culture, all of which were perceived as threats to the State's hegemonic narrative.

Maxims like “with the revolution, everything; against the revolution, nothing” defined the course of Cuban cultural policy, progressively becoming more repressive until the arrival of the 1980s when there was a slight relaxation. This was an opportunity seized by young artists to open Cuban art to international trends. As the decade progressed, these young artists distanced themselves from the ideological utopia turned mass ideology. They strived to maintain their autonomy and critical capacity in a highly controlled environment, giving rise to complex intersections between art and politics.

Young artists developed collective and cooperative projects that created independent artistic spaces. Participatory sociological investigations and performance emerged as privileged strategies, allowing art to reach the public directly and evade state censorship. These projects expanded the scope of art, transformed spectators into participants, and redefined the relationship between art and Cuban society.

The state's imposition of art politicization resulted in all art produced in Cuba being interpreted through a political lens, either actively or passively. This led authorities to believe that young individuals, born and educated within the Revolution, were not committed to the system. Despite their initial commitment to the Revolution, many artists experienced censorship and persecution. Consequently, the Revolution turned its “potential new man” into a dissident artist and reverted to the repressive tactics of the two previous decades, intensifying censorship, pursuing and imprisoning artists, and ultimately pushing them into exile.

Keywords: Cuban Visual Arts, Aesthetic Structures, Artistic Object, Ideologization of Culture, New Man.

## Resum

En aquest investigació, examino l'evolució de les arts visuals cubanes a partir de 1984. Aquesta transformació va ser catalitzada per l'emergència d'una generació que va desafiar els marcs estètics i conceptuals establerts que sostenien la producció artística. Aquesta subversió va desencadenar un debat sobre temes sensibles, incloent-hi la identitat nacional, la representació dels herois, l'humor, la religiositat popular i la ideologització de la cultura, tots els quals van ser percebuts com amenaces a la narrativa hegemònica de l'Estat..

Sentències com “amb la revolució tot, contra la revolució res” definiren el rumb de la política cultural cubana, tornant-se progressivament més repressiva fins a l'arribada dels anys 80, període en el qual hi hagué una lleugera relaxació, oportunitat que aprofitaren els artistes joves per a obrir l'art cubà a tendències internacionals. A mesura que avançà la dècada, els artistes joves s'anaren allunyant de la utopia ideològica convertida en ideologia de masses, esforçant-se per mantindre la seua autonomia i capacitat crítica en un entorn altament controlat, donant lloc a interseccions complexes entre art i política.

Els artistes joves desenvoluparen projectes col·lectius i cooperatius que crearen espais artístics independents, investigacions sociològiques participatives i la performance emergí com una estratègia privilegiada, que permeté portar l'art directament al públic, evitant la censura estatal. Aquests projectes ampliaren l'abast de l'art, transformaren els espectadors en participants i redefiniren la relació art i la societat cubana.

La politització de l'art imposada per l'Estat portà com a conseqüència que tot art que es produí a Cuba s'interpretara en clau política, siga de manera activa o passiva. Això portà les autoritats a creure que els joves —nascuts i educats dins la Revolució— no estaven compromesos amb el sistema. Malgrat el seu compromís inicial amb la Revolució, molts artistes experimentaren censura i persecució. Conseqüentment, la Revolució convertí el seu “potencial home nou” en l'artista dissident i tornà a les tàctiques repressives de les dues dècades anteriors, intensificant la censura, perseguint i emprisonant els artistes i, finalment, empenyent-los a l'exili.

Paraules clau: Arts Visuals Cubanes, Estructures Estètiques, Objecte Artístic, Ideologització de la Cultura, Home Nou.

## Introducción

Para Walter Benjamin (1936), el estado totalitario desemboca, de modo necesario, en la estetización de la política o en la politización del arte<sup>1</sup> (p. 57). Partiendo de ahí, se puede entender la obsesión de los líderes de la revolución cubana, inmediatamente después de conquistar el poder, por controlar los medios de comunicación y domesticar la conciencia de los intelectuales y artistas cubanos. E. Guevara sentenció en 1965 que los intelectuales y artistas son víctimas de su “pecado original: no son auténticamente revolucionarios” (p. 49). Años antes, en una alocución a los intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional de Cuba, Fidel Castro sentenció: “Con la revolución todo, contra la revolución nada”, donde “celebrar a la Revolución era una responsabilidad del creador ante las generaciones venideras” (1961, pp. 46-47); haciéndoles saber a los intelectuales y artistas que no estaban al margen del control que se ejercía desde el poder sobre toda la sociedad cubana. Con ese discurso quedó definido el derrotero que seguiría la política cultural cubana hasta el día de hoy..

Durante las dos décadas siguientes, el Estado procuró formar al hombre nuevo de la utopía socialista y, con él, al artista revolucionariamente comprometido. Con tal fin, Fidel Castro y Ernesto Guevara fundaron en 1962, en los terrenos del antes exclusivo Country Club de La Habana, la Escuela Nacional de Artes (ENA), la primera entre varias academias y escuelas de artes que se fueron creando paulatinamente en otras provincias del país. En 1976 abrió sus puertas el Instituto Superior de Artes (ISA), compartiendo las instalaciones de la ENA y, de este modo, quedó establecido el sistema nacional de escuelas de artes. A partir de 1980, una nueva generación de artistas provenientes de estas academias —o aún en ellas— tomó el relevo de la generación anterior.

La segunda mitad de la década del 80 fue de gran relevancia. Por primera vez, en los años revolucionarios, una generación de intelectuales y artistas nacidos y formados después del triunfo de la revolución socialista irrumpió en el panorama de las artes visuales. Se atrevieron a cuestionar el discurso ideológico oficial, entrando en conflicto con las instituciones culturales y políticas del Estado, dejando al descubierto que “la construcción del hombre nuevo”, prediseñado por el poder, había fracasado. Es necesario dejar claro que no se trató de un movimiento políticamente disidente; eran jóvenes que nacieron en la Cuba socialista, se formaron y realizaron sus estudios en las escuelas y academias de arte que construyó el Estado revolucionario con el objetivo de formar artistas que tuvieran una concepción del arte alineada con el sentir del pueblo y alejada de los preceptos burgueses del arte capitalista.

El cantautor cubano Carlos Varela, en una canción titulada *Los Hijos de Guillermo Tell*<sup>2</sup>, canta cómo los hijos del héroe ya no quieren ponerse la manzana en la cabeza y reclaman su turno

---

1 Benjamin introduce el concepto de “estetización de la política” al final de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) para referirse específicamente al fascismo; y, tangencialmente, agrega que la es la respuesta del comunismo a este fenómeno es “la politización del arte”, sin abundar en este concepto. Yo lo uso ambos conceptos en un sentido más amplio, pues entiendo que los totalitarismos usan ambas estrategias como medios de dominación. Benjamín, como marxista, no llegó a entender al comunismo como un totalitarismo (antagónico al fascismo, pero igual de totalitario) como sí llegaron a hacer otros miembros de la escuela de Frankfurt, como Adorno y Horkheimer. Sobre esto abundo al inicio de la Parte I de la tesis.

2 Canción de la autoría de Carlos Varela, interpretada por primera vez ante el gran público en 1989, pocos meses antes de que cayera el Muro de Berlín, que los jóvenes cubanos nacidos después de la Revolución de 1959 no tardaron en adoptar como bandera generacional para reclamar su derecho a tener una voz propia. (La canción es parte de la producción discográfica *Monedas al Aire*, lanzada por el sello Areito en 1993). En 1991 se realizó una exposición de artistas jóvenes cubanos con el mismo título. Más adelante hablaré más sobre la canción y la exposición.

de usar la ballesta. Esta canción se convirtió en un himno del giro cultural de finales de los 80 en Cuba. Al igual que el hijo del héroe, los jóvenes artistas, hijos de la Revolución, reclamaron su espacio y pusieron al descubierto que no había margen para revolucionar la Revolución, lo que puso en duda la legitimidad de su “metarrelato” fundacional. Develaron su crisis, una crisis del sistema y de los relatos individuales con los que se articula este. El gran relato —de la revolución— ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado (Lyotard, 1986, p. 31).

Los presupuestos estéticos y conceptuales del nuevo arte cubano estaban más en consonancia con el arte que se producía en Occidente que con el arte “revolucionario” al estilo del “realismo socialista” que el oficialismo pretendía imponer. La crisis y la ruptura fueron asumidas y expresadas de un modo creativo. Los nuevos procesos artísticos se caracterizaron por el surgimiento de colectivos de creadores; el auge del performance; así como por la colaboración entre artistas y el desafío al escatologismo mesiánico de la Revolución. Ahondando en sus raíces, desacralizaron los símbolos patrios y la imagen de los héroes nacionales. Cuestionaron al poder mediante la ironía y el uso del humor típico del cubano de a pie, diciendo, de algún modo, lo que la gente común no puede decir.

Cuba es una sociedad monologante, donde el único discurso permitido es el del Partido Comunista; de ahí que las voces críticas y disidentes hayan sido acalladas, condenadas al ostracismo o al exilio. Tal es el caso de intelectuales de la talla de Virgilio Piñera, José Lezama Lima y Reinaldo Arenas; llegando a extremos como el Caso Padilla<sup>3</sup>, con el cual hicieron un escarmiento público y lo obligaron a retractarse de su obra en una humillante asamblea de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). El movimiento abstraccionista cubano de los años 60 sufrió las consecuencias de no crear un arte alineado con las premisas ideológicas y el ideal estético socialista, como se puede ver en el detallado estudio de Menéndez-Conde *Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba* (2009). Las razones que me llevan a plantearme realizar una investigación sobre la generación de artistas visuales de la segunda mitad de los 80 se pueden resumir en tres factores fundamentales:

Primero, su relevancia artística, tanto en lo estético como en lo conceptual, explotando elementos de lo popular del cubano de a pie, como el humor, el choteo, el kitsch y el doble sentido; la búsqueda de la identidad más allá de las consignas; la exploración de medios de expresión más allá de lo tradicional, con múltiples proyectos artísticos de inserción sociocultural que trascendían el espacio artístico tradicional del museo, la galería o la institución, yendo al encuentro del público en la cotidianidad de este y haciéndolo partícipe de la obra. Si bien los performances venían desde *Volumen Uno*, esta generación hizo un uso menos “estético” y lo convirtió en una herramienta provocativa y de interacción con los espectadores. Tanto en lo conceptual como en lo estético, “todo estaba permitido”, menos la ingenuidad. La mayoría de los artistas concebía muy bien sus

---

3 Se conoce como Caso Padilla a los eventos y circunstancias que se sucedieron en 1971, luego de que el poeta Heberto Padilla recitara algunos poemas de su libro inédito *Provocaciones*, razón por la que fue acusado de llevar a cabo actividades subversivas contra la seguridad del Estado y arrestado por varias semanas. Luego, fue presionado para que repudiara su propio libro en una sesión pública de autocritica en la sede de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC); en dicho discurso, el poeta se vio obligado a reivindicar su fidelidad a la Revolución y a acusar a otros artistas de contrarrevolucionarios. Esto significó un punto de inflexión en la hasta entonces cercana relación de muchos intelectuales como Jean-Paul Sartre, Julio Cortázar, Octavio Paz, entre otros y con la Revolución liderada por Fidel Castro.

obras y las sustentaba, compartiendo ideas y colaborando con sus colegas. Fue una generación sin mercado del arte, por lo que explotó al máximo la libertad que esto le propició.

Segundo, siendo aún adolescente formé parte de un colectivo de artistas visuales, participé en varias exposiciones y, al igual que otros, sufrí la censura, el acoso y el amedrentamiento por parte de la “Seguridad del Estado”. Esta experiencia me permite hablar del fenómeno en primera persona, desde mi propia vivencia y la experiencia compartida con muchos artistas de aquel período con los que mantengo una relación de amistad, y sobre todo, de colaboración e intereses artísticos similares.

Tercero, hoy en día, más de 30 años después, otros artistas —y algunos de aquel período que continúan en la isla— siguen afrontando los mismos problemas y reclamando espacios de democracia, participación y libertad frente al poder del estado totalitario. El Estado ha reforzado e institucionalizado la censura con leyes como el *Decreto 349* de 2018, privando a los artistas de organizar exposiciones, conciertos o cualquier otro evento artístico de modo independiente; estipulando que es obligatorio contar con la aprobación de las autoridades para poder presentar su trabajo al público. Los inspectores culturales pueden clausurar exposiciones o cualquier otra actividad si creen que lo que se presenta no está acorde con la política cultural de la Revolución. Según Foucault (2012) “las relaciones de poder suscitan necesariamente, exigen a cada instante, abren la posibilidad de una resistencia” (p. 77). Resistencia que se manifiesta a través de gestos y acciones que trascienden lo artístico, como las huelgas de hambre protagonizadas por Luis Manuel Otero Alcántara y el *Movimiento san Isidro*, o como la protesta pacífica del 27N frente al Ministerio de Cultura, demandando derecho a la libre expresión y a no ser acosados por la Seguridad del Estado. Acoso y persecución que ha sido recogidos por el Parlamento Europeo en la Resolución que “condena, asimismo, los ataques que se registran en la actualidad contra artistas del *Movimiento San Isidro*, disidentes pacíficos, periodistas independientes, defensores de los derechos humanos y miembros de la oposición política” (RC-B9-0341/2021, art. 1).

### **Delimitación del objeto de estudio: desambiguación de la generación de los 80**

Lo que forma la unidad de una época no es tanto una cultura común como una problemática común que no es más que el conjunto de las tomas de posición ligadas al conjunto de las posiciones marcadas en el campo (Bourdieu, 1990, p. 165).

Cuando se habla de generación de los 80 en el arte cubano, se puede estar haciendo referencia de diferentes grupos de artistas con propósitos más o menos comunes, o bastante diferentes entre sí, pero que desarrollaron su obra en esta década. También se puede usar la denominación para referirse a la gran mayoría de artistas que revolucionó el arte cubano del período, desde *Volúmen Uno* hasta el *Objeto Esculturado*; así mismo, es bastante común que se use esta denominación para referirse a un grupo de artistas que irrumpió en el panorama artístico cubano a mediados de los 80 entre 1985 y 1990.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define “generación” como “conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación” (RAE, s. f.). Partiendo de esta definición, se puede establecer que, aunque 10 años no es una cantidad excesiva de tiempo, en ese período de tiempo florecieron por lo menos dos grupos de artistas con rasgos comunes, como es lógico, pero con identidad y características propias que los distinguen y que se podrían considerar dos generaciones.

Según varios críticos y teóricos del arte cubano, como Osvaldo Sánchez, Antonio Eligio Fernández, Aldo Menéndez, entre otros, la primera generación de los 80 estuvo conformada por una amplia variedad de artistas, nucleados alrededor de la exposición *Volumen Uno* (1981) y el *Equipo de Creación Colectiva Hexágono* (1982-1985), más otros artistas independientes que compartían similares preocupaciones estéticas y conceptuales. Habría que añadir al grupo *4 X 4* que, aunque se diferenciaba de los dos anteriores, surgió en ese período. A menudo se usa genéricamente el nombre “Generación de *Volumen Uno*” por la importancia que tuvo esta exposición como hito de ruptura en el arte cubano e inicio de nuevas búsquedas estéticas y conceptuales, además de que el grupo de artistas que la integró adquirió pronta notoriedad en el panorama artístico cubano y, en cierto modo, crearon escuela. No obstante, hay que dejar claro que *Hexágono*, aunque no rompió radicalmente con lo propuesto por *Volumen Uno*, no se llegó a mezclar con estos y sí trajo propuestas nuevas que los diferenciaron. Camnitzer (1994), por el contrario, considera que son dos generaciones diferentes, encontrando suficientes rasgos distintivos entre lo que él llama la Primera y la Segunda Generación; aunque no tanto entre estas dos generaciones, como con la que él denomina Tercera Generación, que sí rompería definitivamente con los presupuestos de las anteriores (pp. 172-173).

A partir de 1984, irrumpe una nueva generación de artistas, sobre la cual sí hay consenso en la gran mayoría de los críticos y teóricos de las artes visuales (Mosquera, 1986; Camnitzer, 1994) que rompe con las anteriores, con una identidad generacional y sentido de pertenencia muy fuerte, que logró llevar a la calle lo que antes solo se movía en círculos artísticos e intelectuales. Estos artistas, en su mayoría nacidos después del triunfo de la Revolución, fueron educados para ser el hombre nuevo que vaticinó el Che y, como artistas, para crear un arte que fuera un arma de la Revolución (CNEyC, 1971); no obstante, no siguieron el guion y cuestionaron el *statu quo* ideológico, cultural y social a niveles no vistos anteriormente. Estos grupos o generaciones de artistas se mantuvieron activos durante toda la década e incluso colaboraron, pero conservando cada uno su propia identidad.

El fenómeno que propició la irrupción de esta generación de jóvenes artistas en el panorama artístico y cultural cubano en la segunda mitad de los 80 es el objeto de estudio de la presente investigación. Fenómenos que inicia oficialmente con la muestra *Puré expone*, del grupo *Puré* y que se extiende hasta el año 1990 con la exposición el *Objeto Esculturado* y la condena a seis meses de prisión al artista Ángel Delgado por un performance escatológico presentado en la misma.

### **Estado de la cuestión. Revisión bibliográfica**

En la década de los 80, el arte cubano experimentó una profunda transformación, reflejando las complejas dinámicas políticas y culturales de la época. Este período estuvo marcado por una intensa búsqueda de identidad, una resistencia política creciente y una confrontación abierta con las estructuras de poder. La bibliografía disponible sobre el arte cubano desde la generación de los 80 en Cuba es vasta, tanto de la crítica que acompañó al fenómeno, como estudios posteriores, que se han fundamentado en diversas perspectivas teóricas y críticas para analizar este período. En la medida en que desarrolle la investigación, iré analizando y mencionando buena parte de ella. Por el momento, me limitaré a citar, como punto de partida, tres libros (*New Art of Cuba* de Camnitzer, 1994; *To and from utopia in the new Cuban art* de Rachel Weiss, 2011 y *Dangerous Moves: Politics and Performance in Cuba* de Coco Fusco, 2014) y una exposición (*Adiós utopía. Sueños y*

*desengaños en el arte cubano desde 1950*, en especial la parte curada por Gerardo Mosquera y su texto *Arte y utopía 1970 a 1990: dos décadas en guerra* (2017).

### ***Perspectiva de Camnitzer***

Uno de los puntos clave de análisis lo ofrece Luis Camnitzer en su obra *New Art of Cuba* (1994). Camnitzer destaca cómo el arte cubano de los 80 representó un intento continuo de mejorar la Revolución Socialista desde dentro. Este enfoque se caracterizó por la completa integración de los artistas en la vida y la población del país, convirtiéndolos en agentes activos de cambio y generadores de una cultura relevante para su entorno. Desde su perspectiva, el caso cubano representa un paradigma de cómo el arte de las culturas periféricas puede responder a problemáticas propias de la cultura de esos pueblos: “Mientras haya un desequilibrio global de poder, la historia de Cuba, debido a los logros y los errores, seguirá siendo un terreno fértil para el estudio y una buena metáfora de las posibilidades en el Tercer Mundo” (p.319). Por tanto, enfatiza la condición de revolucionarios de los artistas de las generaciones de los 80 y ve el nuevo arte cubano como parte de este proceso ideológico que genera cultura relevante para su propio entorno, lejos de las manipulaciones del mercado.

### ***Contrapunto de Weiss***

Rachel Weiss, en su obra *To and from utopia in the new Cuban art* (2011), extiende su análisis desde *Volumen Uno* hasta la generación de los 90. Como ella misma declara, parte de “una lectura contextual que las coloque en situación política y social, en el cambio económico, y la emergencia del así llamado paisaje global del arte contemporáneo” (Weiss, 2011b).

Para la autora, a pesar de que lo que la llevó a iniciar su investigación fue “la fuerza de las obras”, el arte cubano de este período va más allá de lo simplemente estético; incluso, la experimentación estética se asume como un desafío a la política cultural establecida y un espacio de reflexión profunda e incluso de intervención social. El enfoque de Weiss parte de la relación del Nuevo Arte Cubano con el cubano de a pie, y no podría ser de otra forma, porque los artistas éramos parte del pueblo, hijos de obreros, gente común, de ahí que el arte que generábamos tuviera una relación directa con las dinámicas sociales del país. Por otro lado, los artistas estábamos a la merced de la misma intemperie que el resto de la gente; de ahí que la cotidianidad cobre una especial relevancia en el análisis de Weiss, una cotidianidad que no se limita a ser reflejo de fenómenos aislados, sino que adquiere un carácter político, en el sentido en que es resistencia ante el poder del Estado que controla todo y manipula la propia cotidianidad, imponiendo una relectura de cuestiones fundamentales como la identidad, la nacionalidad, la moral e incluso el espacio lúdico.

Weiss captó cómo la relectura de esta cotidianidad se traduce en resistencia y lucha. La utopía del Nuevo Arte Cubano no se alinea necesariamente con la utopía socialista oficial; si bien en un principio pudo tener su raíz en esta, el tránsito y los avatares la hicieron idealista, divergente, contestataria y hasta, en cierto sentido, voz de esa cotidianidad enmudecida.

### ***Análisis de Fusco sobre política y performance en Cuba***

Coco Fusco, en su libro *Dangerous Moves: Politics and Performance in Cuba* (2014), se enfoca en el performance cubano como una herramienta de resistencia y confrontación con el poder, analizando de manera detallada las intersecciones entre el arte y la política en Cuba durante las décadas de los ochenta, noventa y dos mil. Fusco destaca el “modo asalto” del performance cuba-

no, llevado a cabo sin autorización previa y sorprendiendo al público. Este tipo de performance se manifestaba tanto en espacios culturales oficiales como en lugares públicos, alterando el ritmo de la relación con el aparato gubernamental que manejaba la política cultural oficial.

Fusco profundiza en los temas y enfoques a los que recurrieron los artistas visuales cubanos para, a través del performance, abordar asuntos acuciantes de la sociedad cubana. Desde críticas mordaces al gobierno, al mundo del arte y la política cultural, hasta exploraciones sobre la cultura y la identidad nacional desde una perspectiva inversa. Este análisis contextual aporta un entendimiento profundo de cómo el arte cubano del período no es solo una reacción ante un régimen totalitario, sino que también sirve como un medio para procesar y confrontar realidades como la libertad de expresión, la censura, y la identidad cultural y la libertad de expresión desde un lenguaje y postura totalmente artísticas.

### ***Mosquera: adiós utopía***

Es imposible estudiar a profundidad el arte de este período sin hacer referencia a la obra crítica y curatorial de Gerardo Mosquera, quien fue de los primeros críticos en poner atención y acompañar al nuevo arte cubano, aunque sus textos son vastos, en este punto tomaré como referencia *Arte y utopía 1970 a 1990: dos décadas en guerra* (2017), con el que presentó su parte de la curaduría de la exposición *Adiós utopía. Sueños y desengaños en el arte cubano desde 1950* (2017). Mosquera llama “guerra” a la confrontación entre el arte cubano y el estado utópico del socialismo real, que en la década del 70 silenció y censuró a las voces disonantes dentro del mundo del arte, pero que en los 80 vio se invirtió la balanza y el nuevo arte cubano impugnó la utopía social establecida, introduciendo una crítica a veces desde sus ideales menoscabados y adoptando una postura ética.

Mosquera va un poco más lejos que los autores anteriores. Desde su perspectiva, el Nuevo Arte Cubano logró transformar la situación cultural y política de Cuba al derrotar a la ideología oficial, su poder político y su autoritarismo central, aun cuando su objetivo no era desmantelar el *establishment*; sin embargo, lo lograron al hacer arte de manera independiente, sin someterse a las presiones y estímulos oficiales que afectaron a otros artistas en la década anterior. Este cambio fue un evento único, ya que no se conoce otro caso en la historia del socialismo real en el que un movimiento artístico pudiera desmantelar la política cultural oficial y reorientar la cultura en una dirección de análisis y contestación social y política.

### ***Conclusiones y perspectivas***

En conjunto, estas perspectivas ofrecen una visión bastante amplia del arte cubano en la década de los 80. Desde la integración revolucionaria propuesta por Camnitzer hasta la confrontación política y social explorada por Weiss y Fusco, el arte de este período se presenta como un espacio de resistencia y confrontación. Los artistas cubanos de los 80 utilizaron su obra para cuestionar las estructuras de poder, explorar la identidad nacional y ofrecer una visión crítica de la realidad cubana. Sin embargo, la visión de Gerardo Mosquera añade un matiz significativo, desde su perspectiva, el Nuevo Arte Cubano logró desafiar e imponerse a la ideología oficial y el autoritarismo central del Estado, introduciendo una crítica a la utopía social establecida y reorientando la cultura en una dirección de análisis y contestación social y política.

En resumen, el análisis de estas perspectivas ofrece una comprensión más completa del Nuevo Arte Cubano y su impacto cultural, político y social. A la vez, estas proporcionan un marco teórico y crítico para enfocar mi investigación en el modo que sigue.

### **Hipótesis:**

La generación de artistas visuales cubanos de la segunda mitad de los años 80, a través de su práctica artística, desafió y reconfiguró las estructuras estéticas y conceptuales que sustentan al objeto artístico. Esta reconfiguración problematizó temas tabúes, como la identidad nacional, el tratamiento de los héroes, el humor, la religiosidad popular y la ideologización de la cultura, entre otros. Estos desafíos fueron percibidos por las instituciones oficiales como una amenaza a la narrativa hegemónica del Estado.

### **Objetivo general**

Analizar críticamente las condiciones políticas, sociales, culturales y económicas que propiciaron el surgimiento de la generación de artistas visuales cubanos de la segunda mitad de los años 80, y determinar cómo, a través de su práctica artística, desafiaron y reconfiguraron las estructuras estéticas y conceptuales que sustentan al objeto artístico en Cuba.

### **Objetivos específicos**

Analizar cómo la política cultural del Estado se va articulando sobre discursos, documentos y acciones que politizan el ejercicio del arte en Cuba.

Corroborar el impacto de la formación artística en la configuración de esta generación.

Explorar la progresión del arte cubano de la década de los 80, desde la utopía inicial hasta la entropía experimentada, e identificar cómo los artistas utilizaron su obra como forma de resistencia frente a las estructuras de poder establecidas

Evaluar los aportes de los artistas más destacados de la generación de los 80, enfocándose en cómo sus proyectos, acciones y exposiciones transformaron el panorama artístico cubano, en respuesta a las dinámicas políticas y sociales de la época.

Determinar cómo la inexistencia de un mercado del arte en la Cuba socialista propició que los artistas mantuvieran su independencia y su libertad en forma y contenido, no solo ante las demandas comerciales, sino sobre todo frente a los dogmas ideológicos, explorando un arte auténtico y reflexivo que desafió las estructuras políticas.

Demostrar cómo el arte cubano de los años 80 reconfiguró los espacios políticos y puso en crisis al poder simbólico a través de temas como, la cultura popular, el humor, la contraposición del sexo a la moral socialista, las representaciones de la religión como desafío y búsqueda de una identidad mas allá del discurso oficial.

Identificar y analizar los elementos que a juicio de los propios artistas de la generación de la segunda mitad de los 80 generan su profundo sentido de pertenencia e identidad generacional.

Examinar cómo las dinámicas identitarias y colectivas presentes en los artistas cubanos de finales de los 80, propiciaron dinámicas colaborativas que cohesionaron a los jóvenes creadores y contribuyeron a crear proyectos artísticos con poéticas radicales, estético y conceptualmente, que desafiaban a las instituciones culturales oficiales y al aparato de censura ideológica del estado.

Verificar cómo el impacto del performance y las intervenciones artísticas en espacios públicos y culturales fueron una forma de resistencia y confrontación política durante los años 80.

Examinar como los proyectos artísticos negociados con instituciones durante los años 80 en Cuba, en un contexto de resistencia y confrontación política, contribuyeron a la transformación del arte cubano.

Detallar como el Estado usa su poder para fomentar y apoyar el desarrollo artístico o para perseguir y censurar a todo aquel que no se alinee con sus intereses; en una sociedad donde el Estado tiene el monopolio del discurso cualquier otro relato es considerado disidencia.

### **Consideraciones metodológicas**

Al tratarse de una investigación en artes, utilizo principalmente una metodología cualitativa por su carácter abierto e interactivo que propicia que la investigación se vaya reconfigurando en la medida que se desarrolla. Mi objeto de estudio (relación arte e ideología en las artes visuales cubanas de la generación de los 80) resulta difícilmente cuantificable, por lo que no me planteo cuestiones como la estandarización ni la representatividad, y abordo al objeto de estudio tanto cuanto sea relevante para comprender el fenómeno desde una perspectiva múltiple.

Para Corbetta (2007), la investigación cualitativa, en líneas generales, se preocupa mucho menos por la generalización de sus resultados, y dedica más atención a defender la especificidad de las distintas situaciones sociales que a identificar los rasgos comunes a todas ellas (p.63). Para esto uso distintas estrategias de recolección de datos fuentes primarias como son:

- Entrevistas semiestructuradas a artistas que son a la vez objeto de estudio y a críticos de arte que destacaron en el período a estudiar;
- Revisión hemerográfica de artículos y ensayos escritos en el período y publicados en revistas, periódicos y catálogos en la década del 80 en Cuba;
- Revisión de discursos y documentos que forman parte del cuerpo de la política cultural de la Revolución Cubana.

La estructura de la investigación se asienta sobre un trabajo de campo que realicé entre los años 2018 y 2021. Visité talleres, museos y conexiones privadas en Miami, New York, Atlanta, Madrid, Santo Domingo y La Habana. Con la situación generada por la pandemia del COVID, debí adaptar parte del trabajo de campo a medios digitales telemáticos, para lo que usé redes sociales como Facebook, aplicaciones de mensajería como WhatsApp y plataformas de videoconferencias como Zoom.

Como fuentes secundarias usé libros, tesis y ensayos posteriores al período estudiado pero que lo tienen como tema de estudio.

En la elaboración de citas y la referencia bibliográfica, he seguido las pautas de las normas APA con algunas modificaciones. En línea con las convenciones habituales, incluyo la fecha de la edición de la bibliografía consultada, pero también agregó la fecha de la edición original del texto. Esta adición pretende proporcionar un contexto temporal más completo para los lectores, permitiéndoles comprender la evolución de las ideas a lo largo del tiempo.

Si bien el análisis de la política cultural cubana en la primera parte se presenta generalmente en orden cronológico, especialmente en el capítulo dos; en la segunda parte me enfoqué en cuestiones y temáticas que, a mi parecer, configuraron la praxis e identidad de la generación de los 80. Evité, en la medida de lo posible, una presentación secuencial de exposiciones y artistas. Sin embargo, no se puede obviar la importancia de estos últimos, por lo que los fui integrando en el discurso conforme respondían a los ejes de interés. Esta elección se fundamenta en mantener la

atención en el tema específico que se está tratando, permitiendo un análisis de la contribución de cada artista a dicha problemática. La información bibliográfica esencial de los artistas, como la fecha y lugar de nacimiento, estudios y exposiciones, se presenta en notas al pie de página cuando se mencionan por primera vez, para no interrumpir el flujo del discurso. Es posible que algunos artistas aparezcan en más de un lugar, ya sea porque su obra aborda múltiples temas o porque formaron parte de un colectivo; en este último caso, solo se hace mención de su obra en relación al grupo.

### **Enfoque histórico, con un abordaje cercano a la etnografía y autoetnografía**

Desde el momento en que me planteé realizar esta investigación, decidí que la principal fuente de información para abordar este período de la historia del arte en Cuba serían las personas involucradas en el fenómeno objeto de estudio —además de las fuentes habituales, como bibliografía y publicaciones—, lo cual le da un carácter etnográfico a la investigación. Para Restrepo (2018):

La etnografía se puede definir como la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente. Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesa tanto las prácticas como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (p. 25).

Ahora bien, este es un estudio de un fenómeno que ocurrió hace más de 30 años, por lo que es necesario valerse de una serie de herramientas como las entrevistas, tanto a artistas del período, como a observadores privilegiados. Otra fuente de información primaria serán las publicaciones culturales del período recogidas en periódicos, revistas y libros, así como catálogos de exposiciones y textos inéditos producidos por los propios artistas o personas relacionadas.

Por otro lado, fue un período en el que yo participé, por lo que mantengo una relación de amistad con muchos de los artistas del período. Lo que trae a colación la autoetnografía, que es un tipo de investigación relacionada con la etnografía, como su nombre lo indica, pero que se focaliza especialmente en formas de producir una investigación significativa, accesible y evocativa, basada en la experiencia personal, que busca sensibilizar a los lectores hacia cuestiones de identidad política, sucesos silenciados y formas de representación que profundizaran en la capacidad de empatizar con la gente que es diferente de nosotros mismos (Ellis et al., 2015).

Una vez establecida mi relación de pertenencia al objeto de estudio, por lo menos parcial, pues mi participación no fue durante todo el período estudiado, 1985-1990. Me involucré en el mundo del arte a partir de 1988, participé en numerosas exposiciones y salones obteniendo premios y fui miembro fundador del colectivo *La Campana*. Por lo que es acertado destacar que mi perspectiva es la de un participante que a la vez es observador, lo que me pone en condición de aprovechar empatía y la confianza generada por mi participación, lo que de algún modo se relaciona con la técnica de la Observación Participante. Ibarra (2019) afirma: que “en este tipo de investigación el investigador está completamente integrado a la población de estudio por ser un miembro de la comunidad estudiada. El analista no finge ni actúa, pues es parte de dicha comunidad”. En el mismo sentido Martínez-Barragán (2011) en su artículo donde aboga por la idoneidad de este tipo de metodología cualitativa para las investigaciones en bellas artes destaca la importancia de “el yo como instrumento”, argumentando lo siguiente:

De la misma forma en que el contexto se erige mediante teorías y constructos, la personalidad del investigador se arma de acuerdo con motivaciones, ambiciones, necesidades, historia personal, carácter, etc. Como el yo es la herramienta principal del investigador, éste crea

los significados de acuerdo con su persona y esto, que para la visión cuantitativa pudiera ser un escollo en su búsqueda de objetividad, en el enfoque cualitativo es parte necesaria e imprescindible a la hora de buscar y construir significado. Este ámbito de la interpretación está presente de manera extraordinaria en las investigaciones de Bellas Artes y lejos de crear ambigüedad ha producido una ingente cantidad de reflexiones acerca de los procesos creativos y artísticos. (Pp. 52-53).

Otra razón por la que me valgo de la autoetnografía es por su modo narrativo de exponer los resultados Ellis et al. (2015) afirma que “cuando un investigador escribe una autoetnografía, lo que busca es producir una descripción densa, estética y evocadora de la experiencia personal e interpersonal” (p. 155).

Vale la pena aclarar que al mencionar el enfoque “cercano a la autoetnografía”, me refiero a que no se trata de un enfoque autoetnográfico total. En primer lugar, esta investigación es histórica, ya que se enfoca en un período pasado y, por lo tanto, además de apelar a la memoria de mis experiencias y, sobre todo, de los protagonistas del fenómeno, sigue estando estrechamente vinculada a una revisión bibliográfica. Esto incluye tanto los estudios sobre el período como los documentos producidos durante el mismo período.

A pesar de utilizar un modo narrativo en primera persona y en ocasiones hacer referencia a vivencias personales, decidí renunciar a un punto de vista que centrara demasiado la narración en mí. En lugar de ello, busqué recoger las impresiones de otros protagonistas para acercarme a esa vivencia desde un punto de vista menos personalista, moderando la implicación emocional. Por lo tanto, mi objetivo principal es contrastar la memoria con la historia, el recuerdo y las impresiones subjetivas con la reconstrucción histórica de eventos, fechas, exposiciones, acciones que, en muchas ocasiones, no quedaron documentadas y tuvieron una difusión al margen de los círculos académicos o institucionales, etc.

No obstante, no descarto en futuras publicaciones, y después de este distanciamiento, retomar el asunto desde una perspectiva más decididamente autoetnográfica.

## **Entrevistas**

Como modo primario de recolección de información uso la entrevista, que es una herramienta fundamental en los estudios de carácter cualitativo, como se puede observar en la sociología, antropología, en la psicología, entre otras ciencias que estudien el comportamiento humano, pues facilita obtener información de una gama muy amplia y sustancial. No se enfoca exclusivamente en datos puntuales, sino que recoge emociones, estados de ánimo y una amplia variedad de información subjetiva que aporta puntos de vista a la investigación y que de otro modo no quedarían registradas. Como afirma el profesor Martínez-Barragán (2011): “En Bellas Artes las entrevistas no se han utilizado con la frecuencia que deberían hacerse. Son datos de primera mano, valiosos porque ofrecen una cantidad de información que el estudio de las obras y los documentos no dan” (p. 56).

Otra razón para usar entrevistas cualitativas es mi relación con los entrevistados, colegas artistas y críticos y teóricos del arte otros. Muchos de ellos son amigos de muchos años y otros conocidos o amigos de amigos. Lo que denota que no estoy investigando un fenómeno ajeno a mí, por el contrario, es parte de mi historia, por lo que las entrevistas son una especie de vuelta analítica al pasado.

Una implicación sentimental del yo del investigador es fundamental para crear una proyección entre el investigador y su objeto de estudio. Sólo a partir de esa proyección es posible que se dirija eficazmente la atención sobre el interés de la investigación. Sólo siendo partícipes de aquello que queremos investigar podemos tener la prestancia y la atención que requiere el esfuerzo investigador. (Martínez-Barragán, 2011, p. 55)

Cuando Ellis et al. (2015) habla de la técnica de las entrevistas diádicas dentro de la observación participante destaca que, aunque el foco de atención no deja de ser el participante y su historia, también tiene especial relevancia lo que siente y piensa el investigador; la motivación por la que emprendió el proyecto, la profundidad de los conocimientos y cercanía al tema, y sobre todo “las formas en la que el entrevistador se puede haber transformado durante este proceso” (p. 256).

Utilicé entrevistas de tipo semiestructuradas, por ser las que más se adecuaban al tipo de investigación, para eso creé un guion muy detallado a partir de los objetivos de la tesis donde quedarán claros los temas fundamentales a tratar en las entrevistas. Según Corbetta, 2007: Esta forma de realizar la entrevista concede amplia libertad tanto al entrevistado como al entrevistador, y garantiza al mismo tiempo que se van a discutir todos los temas relevantes y se va a recopilar toda la información necesaria (p. 353). Por esta razón cada entrevista se personalizó según las variables de selección de los artistas, como podían ser la formación, colectivo artístico al que perteneció, proyectos en los que participó, entre otros.

Las entrevistas las realicé entre diciembre de 2018 y octubre de 2022 por múltiples medios. Al diseñar la investigación planeé visitar los estudios de las artistas en múltiples ciudades en varios países y además de realizar la entrevista, obtener todo el material que el artista conservara sobre el período, siguiendo este propósito estuve en las ciudades de La Habana, Cuba; New York y Miami, USA. Con la llegada de la pandemia del COVID-19 en marzo de 2019 debí de cambiar de estrategias y valerme de medios digitales y redes sociales, como la plataforma de videoconferencias *Zoom*, *WhatsApp*, *Facebook* y correo electrónico.

### **La muestra**

Una parte fundamental de abordaje del fenómeno es la obtención de información primaria por medio de la realización de entrevistas cualitativas a varios de los artistas del período. Para ello no es necesaria una muestra representativa, ni elegir a los artistas de un modo aleatorio, pues el propósito está más cerca de la necesidad de cubrir una variedad de situaciones que del objetivo de reproducir las características de la población a una escala reducida (Corbetta, 2007, p. 348).

La selección de los entrevistados la realicé ateniéndome a los siguientes criterios:

1. Nació en Cuba después de 1959.
2. Se formó artísticamente en una de las academias del Sistema Nacional de Escuelas de Artes
3. Formó parte de algún colectivo de creación artística visual.
4. Participó o involucró en alguna de las exposiciones y/o proyectos censurados en la segunda mitad de los 80.
5. Se sentía identificado con generación conocida como “Generación de los 80”, “Nuevo Arte Cubano”, u otro nombre usado para referirse a las artistas que irrumpieron en el panorama artístico cubano en la segunda mitad de los 80.

No obstante, no realicé un muestreo por cuotas, sino que usé el criterio del muestreo intencional (también llamado deliberado o por juicio), en el cual a partir del objetivo para el que necesita un informante se busca uno que lo satisfaga (Russell, 1984, p. 67), porque el objeto de estudio es el mismo sujeto entrevistado; esto con el propósito de comprender los hechos a partir de una lectura global de los fenómenos (Corbetta, 2007, p. 348).

La muestra estuvo compuesta por trece artistas visuales que reúnen los criterios antes citados y cuatro críticos o teóricos del arte bajo el criterio de “testigos privilegiados” (como conocedores expertos del fenómeno, con una visión directa y profunda del mismo que los sitúa en una posición de observación privilegiada (Corbetta, 2007, p. 358). En un principio planifiqué entrevistar a más artistas, pero no todos quisieron o pudieron participar, por cuestiones de trabajo, tiempo o incluso porque residen en Cuba y no les es propicio involucrarse en un proyecto que podría interpretarse por las autoridades de la isla como que tiene un trasfondo político.

### **Metodología del análisis epistemológico de resultados**

Como el abordaje metodológico del fenómeno no se agota en las técnicas que se usan para acercarse a él, se hace necesario un análisis que sea capaz de valorar en su justa medida, tanto los valores estéticos y conceptuales de las obras de arte producidas en este período, como el contexto sociocultural en que se generaron y que contribuyeron a dinamizar.

Para esto usaré un enfoque epistemológico múltiple, con elementos de la historia social del arte, pues comparto la idea de que para comprender el arte de una época determinada el análisis no se puede limitar a los aspectos estéticos de las obras sino que hay que confrontar las obras con su tiempo, con el contexto social, ideológico y político en que esta surge y como esta, a su vez, como portadora de significados sociales, modifica de algún modo este contexto (Francastel, 1948, 1951); más aún cuando los artistas han “tomado una posición crítica y analítica de su contexto y la habrán manifestado a través de la obra de arte” (Dardel Coronado, 2015, p. 263). Pero sin llegar al extremo de creer en un arte heterónimo, como creían los más cercanos al marxismo de este método, que consideraban al arte como parte de la superestructura, y está determinado por la infraestructura material y económica de la sociedad (Plekhanov, 1912).

Por otro lado, la estética social y la noción de “autonomía del arte frente a la sociedad” que desarrolla Theodor Adorno, me permiten un análisis y comprensión del fenómeno estudiado, ya que el autor sostiene que el arte se vuelve social precisamente cuando se enfrenta a la sociedad y esa posición no la adopta hasta que es autónomo y toma conciencia de ello, en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como “socialmente útil” (Adorno, 1970. *Sociedad, Carácter doble del arte*, Párr.1). Adorno considera el arte y la literatura como instrumentos de crítica de la sociedad (2003) y su contemporáneo y también miembro de la conocida Escuela de Fráncfort, Walter Benjamin ve el arte y la cultura como medios para la emancipación de las masas de la alienación a la vez que analiza el papel del arte en regímenes totalitarios (Benjamin, 1936).

Adentrándome más en el campo de la Sociología del Arte, usé el análisis de que hace Becker (1982) sobre la relación del arte con el estado, para tratar de arrojar luz a la complicada relación los artistas visuales cubanos de finales de los 80 con las instituciones culturales y cómo esto influyó en la práctica artística.

**PRIMERA PARTE: ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA**

Walter Benjamin en el epílogo de su libro “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” (1936, pp. 55-57) introduce dos conceptos a los que le da una significación específica, por un lado, está “el esteticismo o estetización de la política” que define como un producto del fascismo, por medio del cual manipula a las masas y las conduce irremediabilmente a la guerra imperialista con el fin de mantener las condiciones de la propiedad intactas. Al final del texto, en la última oración, dice “el comunismo le contesta con la politización del arte”, no añade nada más, no lo describe o da detalles; lo único que se puede inferir es que es que lo define como opuesto a “la estetización de la política”, por lo que cualquier acercamiento al concepto debe partir de esta oposición, para abordarlo me auxiliaré en un texto de unos años antes, “El autor como productor” (1934).

Benjamin atribuye cada uno de estos conceptos a un régimen específico, sin reparar en la posibilidad de que sean compartidos por ambos y que se manifieste de modos diferentes; esto quizás es producto de que, además de la agudeza intelectual del autor, su condición de judío marxista perseguido por el fascismo no le permitiera juzgar objetivamente al régimen comunista de Stalin en la Unión Soviética. Mi interés por estos dos conceptos no está determinado por estudiarlos en relación con su contexto original (el fascismo y el comunismo), sino extrapolar las características de estos fenómenos para analizar cómo se hacen presente en contextos totalitarios y, en específicamente, aplicarlos en el estudio de las relaciones arte, ideología y poder político en la Revolución cubana.

### **Estetización de la política**

Para Benjamin (1936), el “esteticismo de la política” tiene lugar cuando, ante la demanda de justicia de las masas que recién adquieren conciencia de clases, el fascismo manipula este reclamo con el fin de lograr su propia salvación. Las masas reclaman el derecho a expresar la necesidad de un cambio en las condiciones de la propiedad de los medios de producción: el fascismo ve en este clamor la posibilidad de su propia salvación: “Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política” (Benjamin, 1936, Pp. 55-56)

El fascismo comprende que, con la sola expresión, las masas exacerbadas no se satisfacen y ve la necesidad de un enemigo externo hacia el que canalizar la ira de estas; de lo contrario, esa ira se materializaría en una revolución que consumiría al propio estado. El fascismo, como todo totalitarismo, usa la guerra como medio de su propia salvación y todo el que se oponga a esta guerra es considerado enemigo del pueblo, dando origen al control, la persecución y la muerte del pueblo por el pueblo. El totalitarismo solo lleva a cabo una reforma estética, que se queda es las apariencias, pero no modifica en lo más mínimo lo esencial de las condiciones de propiedad.

Para poder perpetuarse, el totalitarismo transfiere criterios puramente estéticos al ámbito de la política. Idealiza y exalta la violencia (guerra) sin un régimen de consecuencias ético. La guerra es el espectáculo en el que el fascismo consume la ira y las pasiones de las masas, a la vez que da sentido a los avances técnicos; todos se pone en función de ésta, científicos, ingenieros, artistas, obreros, amas de casa; nada causa mayor placer que la victoria sobre *los otros*. “La humanidad, (...) se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su auto alienación ha alcanzado un grado

que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden” (Benjamin, 1936, p. 57).

Dentro de esta imagen, en la que la política se practica como una gran producción cinematográfica no puede faltar el artista, el director egocéntrico, cuyo genio lo aleja del común de los mortales. De este modo la apoteosis del caudillo se da en un proceso dialéctico de lejanía y cercanía; por un lado, la construcción artificial de su aura que lo sublima y aleja de las masas; por otro, las masas necesitan destruir la distancia y sentir a su líder cerca. Es como una metáfora de la religión cristiana, el Salvador asciende al cielo —distancia, aura— y los fieles crean la eucaristía para romper esta distancia.

En este sentido, los regímenes totalitarios —al igual que el cristianismo— tratan de usar al arte y a los *mass media* en función de esta dialéctica de lejanía - cercanía; construcción del aura del líder y hacer creer a las masas que están cercanos, como quedará reflejado en el capítulo I de esta investigación. Esta usurpación del ámbito de lo ético por lo estético es lo que relaciona con la noción de “arte por el arte”, dando a entender que no hay nada más allá de sus propios principios y valores. Para darle luz a esto pone por ejemplo el *Manifiesto Futurista* escrito por Marinetti, donde glorifica la guerra, dando a entender que el arte, en su régimen de autonomía, no responde a cuestionamientos éticos de ninguna índole.

Benjamin se refiere en específico los líderes fascistas, pero es perfectamente extensible a todo gobernante totalitario, este sentirse creador y modelador de las masas, de similar manera a la que el artista-genio es capaz de crear y producir una obra de arte donde antes solo había una roca, o un poco de barro o una tela y pigmentos y esto en sus propios términos, siguiendo su ideal de belleza y las técnicas y leyes internas de su arte, el caudillo-artista modelará a su pueblo a su antojo, permitiendo en que las masas lleguen a expresarse, pero que ni por asomo hagan valer sus derechos (p. 96). Las personas se convierten así en material maleable, en masas pasivas esperando ser formadas por el gobernante-artista (Paredes, 2009, p.93). No obstante, la construcción artificial del “aura” de un líder y su subsecuente culto a la personalidad no es exclusivo del fascismo, en el mismo tiempo de Hitler en la Alemania nazi, el régimen comunista de Stalin ponía en práctica estrategias parecidas en la Unión Soviética.

Que este tema lo haya introducido al final de su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* lo pone en la órbita de la influencia que tienen la fotografía y la televisión a la hora de moldear la mente de las masas proletarias enajenadas y el uso que hacia el fascismo de estos medios estético-políticos para mantener el *statu quo*.

A mi juicio la “estetización de la política” tal y como la concibe Benjamin, es útil para estudiar como cualquier sistema totalitario maneja y manipula a las masas. En la actualidad el estado fascista no existe, por lo menos no como existió en tiempos de Benjamin con presencia geográfica y política, no obstante, mucho de su ideología pervive en los populismos de derechas. Lo que está muy presente son los estados totalitarios y en su gran mayoría comparten una ideología comunista y un sistema político socialista. Yo nací y viví un uno de estos estados de ideología comunista y puedo afirmar que la conceptualización con la que Benjamin define la “estetización de la política” es completamente válida para cualquier estado totalitario del llamado socialismo real. Por esta razón es que uso el concepto para referirme a la primera parte de mi tesis, en la que la fotografía y la retórica son las técnicas que usa el estado para construir una narrativa en la que se le rinde culto a

un caudillo (Fidel Castro), con la intención de moldear a las masas. Unas masas que, incluso bajo un estado comunista, no posee medios de producción —ni de comunicación— porque estos pasaron de manos de la burguesía a manos del Estado, que no puede expresarse libremente y discrepar de la ideología impuesta; ante el ídolo que personifica al pueblo hecho por el caudillo-artista hay que sacrificar al propio pueblo. De igual modo, en esta primera parte están incluidos los capítulos donde se habla de cómo se articula la política cultural de la revolución cubana, el funcionamiento de las instituciones culturales y el sistema de enseñanza artística especializada.

### **Politización del arte**

Cualquier abordaje de lo que Benjamin entendió como “politización del arte” en el comunismo sería especulativo. En ningún otro texto suyo toca el concepto y mucho menos llega a analizarlo como sí hizo con la “estetización de la política” que promueve el fascismo y por la oposición a esta no parece que sea una crítica negativa al comunismo. No obstante, si podemos analizar como el autor, desde el materialismo histórico, concibe la función del artista en dicho sistema político al analizar su texto de 1934 *El autor como productor*, donde pone como ejemplo la obra y labor cultural de Serguéi M. Tretiakov<sup>4</sup> en la Unión Soviética, tomándolo como modelo o inspiración de lo que es un artista revolucionario comprometido con el proletariado. Esto es importante en el contexto de mi investigación, pues la política cultural de la Revolución cubana desde el comienzo estuvo orientada a que los artistas y el arte fueran “armas de la revolución” como postuló el Primer Congreso de Educación y Cultura (1971) o se puede constatar en otros documentos emblemáticos que analizaremos más adelante, como *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro (1961) y *El socialismo y el hombre en Cuba* de Ernesto Guevara (1965).

El materialismo histórico postula que el arte y los artistas son parte de la superestructura cultural que está determinada por la infraestructura material y económica de la sociedad, contribuyendo a mantener el *statu quo*; por tanto, ve como urgente la necesidad de que el arte pase de ser parte esta superestructura, que mantiene las condiciones de la propiedad intactas, a hacer suya las preocupaciones del proletariado. El arte debe ser un medio de revolución política y el artista dejar atrás su “endiosamiento” para convertirse en productor; porque “el lugar del intelectual en la lucha de clases solo puede ser establecido —o mejor: elegido— con base en su posición en el proceso de producción” (Benjamin, 1936, p. 6).

No es casualidad que comience citando un pasaje del capítulo X de *La República* de Platón para ilustrar que, desde la antigüedad, la autonomía del arte ha estado reñida con la responsabilidad política, pues los artistas asumen la obra artística como un fin en sí mismo, como un ritual. Ve como nociva la noción de “el arte por el arte” (en la misma línea que Plekhanov, 1912) considerando que es producto de la enajenación de los artistas, que están divorciados del medio social que los rodea, un problema que ve en el arte moderno. El artista debe renunciar a su autonomía para poder seguir la tendencia política correcta, comprometiendo su obra con los intereses del proletariado en la lucha de clases. Aunque esta tendencia política es fundamental para él y muchos se contentan solo con esto, entra a analizar el problema de la relación entre la tendencia política correcta

---

4 Serguéi Mijáilovich Tretiakov (Riga, 1892 - Siberia, 1939) fue un escritor soviético que junto con Ivánov y Maiakovski, es una figura central del teatro revolucionario ruso de los años veinte. Colaboró con el director de cine Serguéi M. Eisenstein y el director de teatro Vsiévolod E. Meyerhold. En 1937 cayó en desgracia, encarcelado en la Siberia y condenado a muerte por el régimen de Stalin. El destino fatal de Tretiakov ilustra de algún modo el fracaso de la politización del arte tal como la entendía Benjamin.

de una obra y su calidad artística, pues no puede dar por hecho que la primera lleve a la segunda, lo que resuelve afirmando que una obra con la tendencia política correcta debe tener también la tendencia artística correcta; es decir, debe de implicar un progreso en la técnica del arte y en este sentido aboga por transgredir los límites entre las disciplinas (música, cine, fotografía, literatura, etc.). Esta relación de tendencia y calidad en la obra no queda del todo claro, a mi juicio el arte queda en función de la tendencia política y cuando introduce el concepto de “técnica” para solventar el dilema, se queda en lo meramente formal. Aunque rehuye entrar en el debate de la forma y el contenido, no escapa del dominio de este; la técnica literaria o artística avanzada en la que él ve la superación del dilema, se quedan en el discurso formal, de acuerdo con Carbajal (2005) “La técnica, la forma literaria deviene aquí en contenido, pues sólo a través de ella, la obra obtiene una capacidad desautomatizante, liberadora” (p. 287).

La relación “tendencia política correcta”, “calidad” y “técnica”, adquiere sentido cuando introduce la figura del escritor “operante” que propuso y encarnó Tretiakov, un escritor de la era soviética, que se vuelve crucial en el texto: “este escritor operante constituye el ejemplo más concreto de la dependencia funcional en que se hayan siempre y en cualquier circunstancia la tendencia política correcta y la técnica literaria avanzada” (Benjamin, 1934, p. 26). El ejemplo de la vida de Tretiakov es bastante esclarecedor de lo que el propio Benjamin entendía que era la politización del arte en un estado comunista. La figura del “escritor operante” es bastante clara: “Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir” (Benjamin, 1934, p. 3). Parece evidente que el “escritor operante” es el modelo de *El autor como productor*. Ya no se trata del intelectual que reflexiona sobre la sociedad y crea su obra desde la lejanía que le proporciona su estatus social. Por eso, la pregunta fundamental, para Benjamin, no es la posición de la obra respecto a las relaciones de producción de la época, la función que tiene en estas relaciones de producción (1934, Pp. 2-3). La transformación del artista en productor (operante), supone abandonar el privilegio de sentirse especial y único, para pasar a asumirse como parte del proletariado y desde ahí configurar su obra. Para Benjamin es tan nocivo un artista que se declara abiertamente contra revolucionario, como el artista enajenado cuyo compromiso social se queda en el discurso, pero no está presente en su obra, desde una verdadera conciencia de clase, que solo se puede obtener como productor, en este sentido dice “mientras el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria” (Benjamin, 1934, p. 33).

Sin apartarse del ejemplo de Tretiakov, entra a analizar la masificación de la literatura en la prensa y como esto tiene un doble efecto, ruina en la prensa burguesa, porque enajena al pueblo, pero en la prensa soviética es positivo porque desaparece la distinción de autor y lector (p. 30). El escritor se convierte en un maestro, que enseña y los lectores van aprendiendo la técnica hasta convertirse en productores, de ahí la importancia primordial que le da a la técnica; pues esta es susceptible de enseñarse y aprenderse. Como afirma Carbajal (2005) “el autor como productor, es entonces, el que considera la obra literaria en cuanto técnica. Técnica que además debe ser susceptible de enseñarse y aprenderse” (p. 287). Con esto desaparecen los roles tradicionales y el artista se sitúa en la misma posición que el antiguo lector, a la postre también productor. Por lo que Benjamin (1934) afirma que:

La tendencia es la condición necesaria pero nunca la condición suficiente de la función organizadora de la obra. Esta exige además que el escritor tenga un comportamiento capaz de orientar e instruir. Un comportamiento que hoy más que nunca es necesario exigir. (P. 49).

Benjamin propone sacar al artista de su posición ideológica tradicional, no con la que se identifica conscientemente, sino la que ocupa en las relaciones de producción. Aquí hay un cambio muy importante, el artista debe dejar de pensar, concebir y realizar sus obras desde “el espíritu” en el que prioriza conceptos como creación, inspiración, originalidad, entre otros que lo colocan en la superestructura cultural, incluso cuando trata de solidarizarse con el proletariado lo hace sin dejar su posición. Por eso no basta con que la obra tenga la tendencia política correcta (muchos artistas e intelectuales burgueses la siguen en su discurso), el artista tiene que convertirse en un agente de cambio, inserto en las relaciones de producción.

Esta concepción de la función del arte y el artista que suscribe Benjamin es la misma que se implantó en la Unión Soviética primero, luego en otros estados comunistas, entre ellos en Cuba que es el asunto que me ocupa. La masificación de la producción artística ejemplificada en la prensa soviética se ve claramente en la declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de Cuba (1976), con la importancia que otorgó al movimiento de artistas aficionados. Todos los estados totalitarios fundan sus esperanzas de progreso artístico y cultural en la masificación de la cultura, en la cual el artista debe dejar de serlo, para convertirse en instructor de las masas, que a su vez devienen “productores” de arte, con más o menos talento, pero siempre fieles a los lineamientos del partido. Los artistas “profesionales” no son confiables, la metamorfosis del “autor como productor” no deja de ser una utopía y, al no ser confiables, la relación que establece con ellos el estado es puramente funcional, pero siempre son prescindibles. Ejemplo de esto es la ironía que la historia le jugó al propio Benjamin: Tretiakov, modelo de escritor revolucionario, que sigue la tendencia política correcta y además tiene calidad porque hace un buen uso de las técnicas literarias, cayó en desgracias con el régimen comunista de la URSS, fue arrestado por la policía de Stalin, acusado de traición y encarcelado en la Siberia donde fue condenado a muerte en 1937; y al igual que Benjamin se suicidó, cuentan que el ruso lo hizo como un acto de rebeldía, para morir en sus propios términos.

Por otro lado, aunque Benjamin nunca dejó de ser marxista y durante un período consideró seriamente entrar al Partido Comunista e incluso realizó un viaje a la URSS entre el 6 de diciembre de 1926 hasta el 1 de febrero de 1927 para decidirlo. Nunca llegó a hacerlo. En una entrada a su diario el 9 de enero de 1927 escribió: “Argumentos en contra: ser comunista en un Estado bajo el dominio del proletariado supone renunciar completamente a la independencia personal. U no, por así decirlo, delega en el Partido la tarea de organizar la propia vida” (Benjamin, 1990, p. 94), lo que muestra su resistencia a ser “masificado”. A pesar de estas consideraciones, durante este período y hasta mediados de la siguiente década, se mantuvo más o menos cerca del marxismo soviético. De acuerdo con Löwy (2004) “el final de esta tentativa (...) parece coincidir con los procesos de Moscú de 1936 que Benjamin recibió con perplejidad. En el transcurso de los años 1937-40 se vuelve más crítico de la política soviética” (p. 92). Dedicó duras palabras al marxismo stalinista, llegando incluso a equiparar sus acciones a la de los nazis. En carta a Max Horkheimer de 1938, describe el régimen soviético como una dictadura personal con todo su terror, pero sabe que es crucial que la URSS se mantenga aliada al bloque antifascista ante las posibilidades de una guerra (Löwy, 2004, p. 96).

Benjamin y Tretiakov se quitaron la vida empujados por regímenes totalitarios, antagónicos políticamente, pero con suficientes puntos en común en su operar, como para atreverme a decir que la “estetización de la política” no es exclusiva del fascismo, ni la “politización del arte” del comunismo. Cómo se van manifestando ambos fenómenos en el devenir de la política cultural cubana y la relación del Estado con los artistas y el arte es algo que iré puntualizando a lo largo de la investigación.

## I. Retórica y fotografía cubana de los primeros años de la Revolución

El objetivo de este capítulo es mostrar cómo la fotografía y la retórica fueron instrumentos en la construcción de una narrativa única y llegaron a ser las expresiones artísticas privilegiadas por Fidel Castro y la Revolución cubana. Mientras que la Unión Soviética creó su propio estilo artístico, el Realismo Socialista, que exportó a sus países satélites; Cuba, como apunta Iván de la Nuez (2016), “no se valió de estatuas gigantescas para expandir su iconografía. Para eso le sirvió la fotografía, mucho más moderna, portátil” (p. 225). La estrategia no era nueva, ya el Nacional Socialismo había usado el cine y la fotografía en un mismo sentido, en *El triunfo de la voluntad* (1935) es un documental de insuperable valor estético, en el que Leni Riefensthal pone todo su talento en la construcción artificial del aura de un caudillo que guía al pueblo. El alto valor artístico de la fotografía cubana de los primeros años de la Revolución, al igual que en la obra de Riefensthal, reside en que tienen aura, esa “trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar” (Benjamin, 1931, p. 75); pero puesta al servicio de la fabricación de valores culturales que manipulan a las masas (Benjamin, 1936, p. 56).

Haré énfasis en cómo se articulan la imagen y el discurso en la prensa de los primeros años de la Revolución induciendo una transición entre las expectativas del pueblo cubano de la construcción de una república democrática donde prevalezcan las tan añoradas, justicia, libertad e igualdad; a un mesianismo político donde una figura del caudillo-artista modela a las masas sin más parámetros que su propio proyecto personal (Benjamin, 1936, p. 56).



Figura 1: Fidel Castro Saluda a la multitud en un acto en la Habana en 1959 (Fuente: AP).

Con el análisis de una de las publicaciones más emblemáticas del período, iré develando como se origina la afición —o afección— por la palabra y la fotografía. Fidel Castro era pragmático, educado, con dotes de gran orador y una retórica que lo hacía destacar, solo hay que recordar el alegato final de su autodefensa en el juicio al que fue sometido por el asalto al Cuartel Moncada, en el que termina diciendo: “Condenadme, no importa. La historia me absolverá” (Castro, 2007, p.90). Además, tenía la capacidad de dar discursos interminables sin perder la atención del público; era bien parecido, simpático y fotogénico, al igual que los otros dos principales comandantes de la Revolución, Camilo Cienfuegos y Ernesto “Che” Guevara. Además de eso, su proyecto tenía los ingredientes principales de cualquier historia de éxito, finalmente lograrían en la tierra lo que Jesús prometió para el cielo, finalmente llegaría el día soñado por los pobres, los que sufren, los que tienen hambre, los perseguidos, los que demandan justicia; porque la revolución traerá igualdad y justicia para todos por igual (Mt. 5:3-12).

Así es como se define una utopía, una utopía en blanco y negro que sí está en la situación de “ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva” (Benjamin, 1936, p. 45), por lo que De la Nuez llega a la audaz conclusión de que “en Cuba se instauró una iconocracia. Esto es: un modelo de gobierno que incluía la distribución de su imaginario a través de la iconografía en general, y de la fotografía en particular” (De la Nuez, 2016, p. 226).

La narrativa de la Revolución cubana, legitima sus instituciones y las prácticas sociales y políticas, en la promesa de la realización de las utopías, en un futuro de ha de satisfacer toda esperanza, de libertad, de justicia, de paz, de igualdad (todos los ingredientes de los grandes “metarrelatos” de la modernidad), pero termina construyendo un mito (Lyotard, 1987, p. 29). Un mito que afirma “Somos continuidad, de Céspedes a Fidel, una sola Revolución hija de la cultura y las ideas”<sup>5</sup>. “Somos continuidad” es un claro ejemplo de lo que Lyotard (1986) llama “tendencia a sobrecargar el relato como legitimación arcaica”, apuntando que es esencial en la configuración del totalitarismo moderno (p. 57). “Somos continuidad” es una consigna que busca legitimar a la revolución cubana, afirmando que, la que triunfó en 1959 es la misma insurrección que inició Carlos Manuel de Céspedes en 1868 para independizarse de España. Esta tendencia no es nueva, Fidel Castro, al ser llevado a juicio por el asalto armado al cuartel Moncada, una instalación militar en la ciudad de Santiago de Cuba en 1956, afirmó que José Martí (1853-1895), héroe nacional de Cuba, había sido el autor intelectual de la acción. Incluso, la retórica oficial ha asociado los orígenes de la Revolución, tan atrás como en la rebelión del “indio Hatuey” a principios de la colonización española. En el mismo sentido que Lyotard, y haciendo referencia a Benjamin, Miguel Abensour en su ensayo *De la Compacidad* (1997) señala:

La acción política se transforma en un drama, con el predominio de la palabra y la propaganda oral sobre lo escrito. Llevando a la práctica una continua incorporación de la estética y de las artes, esta nueva política se desarrolla en el cruce entre la dimensión religiosa y la dimensión estética. Asistimos a una estetización de la política sin precedentes. (P. 156).

---

5 “Somos continuidad” es uno de los últimos *slogans* de la propaganda de la revolución cubana: Afirma que la revolución que triunfó en 1959 es la misma que inició Carlos Manuel de Céspedes en 1868 para independizarse de España. Esta tendencia a legitimar la Revolución en otros momentos o figuras de la historia de Cuba no es nueva. Fidel Castro afirmó que José Martí (1853-1895) había sido el autor intelectual del asalto al Cuartel Moncada, llevado a cabo por él en 1956. En otras ocasiones, “Somos Continuidad” ha buscado los orígenes de la Revolución tan atrás como en la rebelión del “indio Hatuey” a principios de la colonización española. “Esta tendencia a sobrecargar el relato como legitimación (...) es esencial el totalitarismo moderno (Lyotard, 1986, p. 57).

Esta preferencia por lo dramático, donde el héroe carismático es descendiente o está inspirado por grandes personajes de la historia, reales o míticos, y se enfrenta al mal y reconstruye la “nación” es típica de la retórica del incipiente estado, donde palabra e imagen crean una simbiosis que legitima el nuevo proyecto, en el cual la revolución se transforma en “La Revolución”.

## Cuban Rebel Is Visited in Hideout

Castro Is Still Alive  
and Still Fighting  
in Mountains

This is the first of three articles by a correspondent of The New York Times who has just returned from a visit to Cuba.

By HERBERT L. MATTHEWS  
Fidel Castro, the rebel leader of Cuba's youth, is alive and fighting hard and successfully in the rugged, almost impenetrable fastnesses of the Sierra Maestra, at the southern tip of the island. President Fulgencio Batista has the cream of his Army around the area, but the Army men are fighting a thus-far losing battle to destroy the most dangerous enemy General Batista has yet faced in a long and adventurous career as a Cuban leader and dictator.

This is the first sure news that Fidel Castro is still alive and still in Cuba. No one connected with the outside world, let alone with the press, has seen Señor Castro except this writer. No one in Havana, not even at the United States Embassy with all its resources for getting information, will know until this report is published that Fidel Castro is really in the Sierra Maestra.

This account, among other things, will break the tightest censorship in the history of the Cuban Republic. The Province of Oriente, with its 2,000,000 inhabitants, its flourishing cities such as Santiago, Holguín and Manzanillo, is shut off from Havana as surely as if it were another country. Havana does

Continued on Page 34, Column 1



*Fidel Castro*  
Sierra Maestra, Feb. 17, 1957  
The New York Times  
Fidel Castro at a heavily shaded outpost on Feb. 17. He gave the signature to the correspondent who visited him

Figura 2: *Castro sigue vivo y sigue luchando en las montañas*. Herbert L. Matthews, 24 de febrero de 1957. (Fuente: New York Times)

### 1.1. Matthews y el New York Times: la utopía está en lo germinal<sup>6</sup>

Una foto de Fidel Castro con un fusil en medio del bosque apareció en la portada del *New York Times* el 24 de febrero de 1957, con el texto “Castro sigue vivo y sigue luchando en las montañas”, ilustrando un artículo de Herbert L. Matthews, quien visitó a Fidel en la Sierra Maestra con el objetivo de desmentir la noticias de su muerte, pero que no se limitó a eso, por el contrario, en su texto envolvió al guerrillero en un halo de heroísmo, dedicándole frases como “es un hombre de ideales, de valor y de notables aptitudes de liderazgo” o afirmando que “tiene ideas muy claras de la libertad, la democracia, la justicia social, la necesidad de restablecer la Constitución, de celebrar elecciones” y que los cubanos lo apoyaban “de todo corazón” sin importar la clase social (Matthews, 1957). Tal fue el alcance del artículo de Matthews que Anthony DePalma, 2007 le dedica un libro en que afirma que este “inventó a Fidel Castro”, donde dice que “fue como un cuento de Robín Hood en América Latina”, y que de este modo Matthews ayudó a construir el mito

de Fidel Castro, la historia hubiera sido muy diferente si fruto de ese encuentro en las montañas él hubiese escrito unos artículos en los que retrataba a un personaje distinto al de un héroe que estaba ganando una guerra; transformando la imagen de Castro, que pasó de “perdedor exaltado” a “truhán idealista de corte liberal” (p. 106). DePalma devela del impacto que tuvo el artículo de Matthews en cómo fueron vistos y aceptados los rebeldes cubanos por el público y el gobierno estadounidense. Por otro lado, De la Nuez (2016) afirma:

Tanto el reportaje —de Matthews— como las fotografías que lo ilustraban encajaron perfectamente en los planes de un Castro que, desde el principio, había enfocado su estrategia en dos direcciones. Una, hacia la historia (“La historia me absolverá” fue al mismo tiempo su alegato jurídico, su programa político y su eslogan). Otra, hacia la imagen (sobre todo su imagen). (P. 225).

Entre febrero de 1957 (año en que Matthews escribió su artículo) y la huida de Fulgencio Batista de Cuba en la noche del 31 de diciembre de 1958, aparecieron múltiples reportajes sobre

<sup>6</sup> Título, “La utopía está en lo germinal”, tomado del libro del mismo nombre de Benjamín González Buelta, Editorial Sal Terrae, 1998.

los revolucionarios cubanos en la prensa del continente como recoge Calvo (2016), “el proceso insurreccional cubano no contó solamente con el sustento de las armas, sino que hubo una lucha en el espacio público a través de los medios de comunicación y la propaganda para lograr el objetivo de derrocar a Batista” (p.93).

Cuando el primero de enero de 1959 triunfa la Revolución cubana, y descienden de las montañas, recorriendo el país rumbo a la Habana, Fidel Castro, Ernesto Che Guevara, Camilo Cienfuegos y otros comandantes rebeldes que gozaban de significativo aprecio popular ya comprendían la importancia de la “buena prensa” y valor simbólico de la fotografía, por lo que en lo adelante estos medios se usarán como propaganda efectiva a la hora generar simpatías y ganar apoyo a su proyecto ideológico.

## 1.2. La realización de la utopía. Análisis de la *Edición de la Libertad* de la revista Bohemia.

En una fecha tan temprana como el 11 de enero de 1959, la Revista Bohemia, la de más alta tirada en Cuba y América Latina, sacaba una edición titulada *Edición de la Libertad* en cuya portada aparece una foto retocada de Castro, en actitud contemplativa, mirando al cielo, que lo hacen parecer a Cristo. Además, la imagen está acompañada del siguiente texto “**HONOR Y GLORIA AL HÉROE NACIONAL**”, todo en mayúsculas y haciendo énfasis en “héroe nacional”, destacando con una tipografía más grande.



Figura 3: Retrato de Fidel Castro en la portada de Bohemia (“Edición de la Libertad”, 1ra. parte). 11 de enero de 1959. (Fuente: Bohemia).

Antes de entrar a analizar más a profundidad el contenido fotográfico y retórico de esta edición de la revista Bohemia, es importante destacar que en la página 105 le hacen un homenaje a Herbert L. Matthews en el que reconocen la importancia que tuvo el reportero para la causa revolucionaria. Lo describen como “ilustre, de prestigio intachable” que enfrentó valientemente las intenciones de descrédito de la tiranía de Batista y por el contrario logró dar a conocer al mundo “la gloria del ejército rebelde en su gigantesco esfuerzo por libertar a Cuba”. La nota esta ilustrada con una foto del encuentro de Matthews con Castro en las montañas en 1957, en la que aparecen los dos personajes apacibles. El texto al pie de foto dice:

Esta escena registra el primer momento histórico de trascendencia internacional en la epopeya de la Sierra Maestra. Cuando menos lo esperaba el régimen obtuso y bárbaro de Batista, el celeberrimo corresponsal del “New York Times” se adelantó a toda la prensa mundial, e inclusive a la cubana, formalizando una entrevista con el forjador del Movimiento 26 de Julio...

En el interior de la revista, se encuentran diversas imágenes de Fidel Castro, capturando distintas facetas del líder. En la página 9, se presenta una imagen de cuerpo entero en las montañas

7 Esta edición contó con 1,000,000 de copias certificadas.

de la Sierra Maestra, vestido con un traje militar de campaña y sosteniendo un fusil. En la página 17, el *Mensaje de Fidel a Bohemia* está ilustrado con una fotografía suya, luciendo espejuelos y portando un fusil, acompañado de una nota manuscrita firmada por él. Es crucial prestar especial atención al pie de foto, donde se destaca: “No es la decisión interesada y parcial de un grupo de hombres, sino la voluntad unánime del pueblo de Cuba, la que designa a Fidel Castro como la figura cimera de este momento histórico, sin precedentes en los anales de la América nuestra” En este punto, ya se pueden identificar dos recursos retóricos que utilizará repetidamente: legitimar sus decisiones y aspiraciones como la “voluntad unánime del pueblo” y, por otro lado, designar a la Revolución en ciernes como el “faro” de América Latina. Más fotos de Fidel se distribuyen en varias páginas, como las páginas 36, 37 y 38, donde acompaña una entrevista a uno de los expedicionarios del Yate Granma, expresando sus ideales y el carácter del líder. Posteriormente, se presentan tres fotos más en las páginas 68, 69 y 70, junto al artículo “Jamás en mi vida toleraré conscientemente una inmoralidad”.

En las páginas 92 y 93 aparece un artículo de “última hora” *Apoteosis en la Capital*, cargado de imágenes de la entrada de Fidel y los rebeldes a la Habana, rodeado de muchedumbres y entre estas hay que destacar una en especial, por el uso simbólico que se hace de la paloma de la paz, en la imagen aparece rodeado de varias palomas blancas, una en su hombro y dos sobre el atrio donde está el micrófono con el que se dirige al pueblo, la alegoría es innegable y es algo que en 1994 usó el artista José Ángel Toirac en su obra *Parábolas de la prensa*, sobre la que hablaré más adelante. No se puede pasar por alto la elección del término “apoteosis”, palabra que usaban los griegos para exaltar —glorificar, deificar, divinizar— a sus héroes, sumándolos al número de los dioses.

En la página 105 se destaca la importancia que tuvo Matthews para el proyecto de Castro. Describen al periodista como “ilustre, de prestigio intachable” que enfrentó valientemente las intenciones de descrédito de la tiranía de Batista y por el contrario logró dar a conocer al mundo “la gloria del ejército rebelde en su gigantesco esfuerzo por libertar a Cuba”. La nota esta ilustrada con una foto del encuentro de Matthews con Castro en las montañas en 1957, en la que aparecen los dos personajes apacibles. El texto al pie de foto dice:

Esta escena registra el primer momento histórico de trascendencia internacional en la epopeya de la Sierra Maestra. Cuando menos lo esperaba el régimen obtuso y bárbaro de Batista, el celeberrimo corresponsal del “New York Times” se adelantó a toda la prensa mundial, e inclusive a la cubana, formalizando una entrevista con el forjador del Movimiento 26 de Julio...

Iván de la Nuez concluye que, “aquella crónica —de Matthews— lo convirtió en un pionero: de la fascinación occidental por la Revolución cubana y del lanzamiento universal del, entonces, joven comandante” (De la Nuez 2016, p. 225).

En las páginas 124 y 125, aparecen varias fotos de Fidel Castro, esta vez bajo los encabezados “Una explosión de júbilo popular” y “Entran en Santiago de Cuba Fidel Castro y sus tropas”, mostrando una vez más las simpatías que despertaba en el pueblo el ejército rebelde.

Volviendo a la “retórica”, cabe destacar que esta edición cuenta con dos editoriales, la primera se titula: “De las tinieblas a la luz” (pp. 28-29) y habla como triunfó la Revolución (la luz) contra la era de Batista —las tinieblas—. La segunda editorial “Contra el Comunismo” (p. 95)

pretende hacer desaparecer la mayor preocupación y reticencia del pueblo cubano para con los rebeldes “que son comunistas”, en esta editorial se afirma que son “infundios” las acusaciones que quieren hacer parecer que la Revolución simpatiza con el comunismo y para reafirmarlo citan unas declaraciones de Castro:

El nuevo gobierno negará todo trato a los estados regidos dictatorialmente, y mencionando en primer término a la Unión Soviética. No es posible que haya la menor convergencia entre los que acaban de emancipar a su pueblo y los que aplastaron las libertades de una docena de países europeos, ametrallaron al indefenso pueblo húngaro y constituyen el máximo ejemplo de despotismo en el mundo. (P. 95).

Si en las primeras páginas de la edición se trataba de convencer al pueblo de que la Revolución era auténtica y su máximo líder solo perseguía la justicia con un titular en el que aparecía Fidel Castro diciendo “Jamás en mi vida toleraré conscientemente una inmoralidad” (p. 68), con esto despejaban el fantasma del comunismo.

La dicotomía tinieblas vs. luz enfatiza el carácter mesiánico que desde el primer momento se pretendió asociar a la Revolución, tránsito seguro del mundo de las tinieblas (mal) al reino de la luz (bien, justicia). Esto, además de en este editorial, aparece reflejado en toda la revista. Las tinieblas (régimen de Batista al que no se puede volver) aparecen representadas en más de 10 artículos con grandes titulares que no dejan mucho a la imaginación; *Los muertos mandan* (p. 3), *Que no vuelva jamás el monstruo* (p. 5), *El drama de Cuba* (pp. 6-9), *10 de marzo: Inicio de la tragedia* (p. 12), *Criminal bombardeo en Santa Clara*” (pp. 60-66), *Y la muerte bajó del cielo* (p. 106-107), *Los famosos calabozos de Ventura*, *Cesen los asesinatos de nuestros hijos*, *Más de veinte mil muertos arroja el trágico balance del régimen de Batista*, entre otros. En estos artículos aparecen alrededor de 60 fotos de asesinatos, cuerpos mutilados mostrados del modo más crudo posible y que podrían herir la sensibilidad de cualquiera. Además, aparecen, a página completa, mensajes, acompañado de fotos, de los principales comandantes de la Revolución (Fidel, Ernesto “Che” Guevara, Camilo Cienfuegos) al pueblo de Cuba, dejando claro su compromiso de un cambio a una sociedad más justa para el bien de todos. La representación de la luz (la naciente Revolución encabezada por Fidel Castro), está en más de 15 artículos que hablan de los revolucionarios o barbudos y crónicas del avance y recibimiento del ejército rebelde en las distintas ciudades y pueblos por las que iban pasando en su travesía desde las montañas del oriente cubano a la Habana en el occidente del país.

Si con el artículo de Matthew en el New York Times supo del impacto positivo que podía tener en su proyecto la fotografía y la prensa, con las ediciones de la libertad de la revista Bohemia lo confirmó y a partir de ese momento magistralmente esos recursos y poco a poco irá tomando control de los medios de comunicación.

### **1.3. Estética de la Revolución**

Cualquiera que tenga un producto que considere bueno y quiera venderlo tiene que crear una buena estrategia de promoción, —que combinado con dos elementos más (el precio y el punto de venta), es lo que los especialistas en marketing llaman “las cuatro P”—. Fidel Castro en 1959 era ese hombre que creía tener un gran producto, la Revolución, y tenía que convencer al pueblo de Cuba de que esta no era solo el cambio que querían, sino también, el puerto seguro que necesitaban. Llegar al poder fue la parte fácil, el pueblo estaba cansado de malos gobiernos y la resistencia a Batista se había generalizado al punto de que tuvo que huir del país; la parte difícil era aunar a

toda la oposición, ganar el corazón de la gente para consolidar el poder y para esto hecho mano de dos recursos que conocía, la retórica y la imagen, con ellos creo su estrategia de promoción.



Figura 4. Liborio Noval: *Fidel durante una comparecencia en la televisión cubana*, 22 de enero de 1962. (Fuente: <https://cubaminrex.com>).

Retórica, porque su producto era una idea, algo intangible y tenía que convencer de que había algo donde no se veía nada. La fotografía porque, como dice el adagio, “una imagen vale más que mil palabras”<sup>8</sup> y cada imagen puede congelar en el tiempo momentos de la construcción de esa idea, de esa “batalla de ideas”, además ese instante eternizado y reproducido hasta la saciedad tiene el poder de salir al encuentro de su destinatario (Benjamin, 1936/1989, Pp. 21-22). El mismo Castro, como es citado en Molina (1998) dijo “una idea no puede fotografiarse, pero la multitud que la apoya puede expresar una gran parte de la obra de la revolución de manera muy elocuente”; en la tradición católica, las imágenes siempre han sido mediadoras, una especie de soporte de la fe. Para Molina (1998) tiene implicaciones metafísicas, ya que el doble fotográfico es un objeto pretérito que proclama su ausencia (p. 60), y reclama su presencia, agregaría yo. Final-

mente, la idea —la utopía— toma cuerpo (el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, Jn 1:14).

Una foto suele mostrarse como una prueba irrefutable de la realidad, cuando lo que ocurre realmente es que, por naturaleza, es la negación de la realidad. Es una ilusión, siempre filtrada o mediada tecnológicamente y que por estos mismos puede ser distorsionada, pero, sobre todo, es un acto en el cual, el fotógrafo elige qué retratar, elige la composición, la luz, el encuadre; elige, sobre todo, que parte de la realidad (objetos, personajes, situaciones, etc.) destacar y cual ignorar. Luego, entre múltiples tomas, elige una foto, no porque esa foto diga más que otras, sino porque en esa foto en particular él logra decir lo que pretendía.

Sí, incluso sobre la realidad que en sí no es polisémica, se hacen múltiples lecturas y es susceptible de interpretaciones tan complejas como los sistemas religiosos. Con las imágenes se pueden construir y sostener narrativas paralelas; solo hace falta convencer al observador de que lo que ve es la realidad, no una interpretación editada de la realidad. Una foto no cambia un hecho, es imposible de negar lo que se ve —un instante congelado en el tiempo—, pero sí puede cambiar la percepción. Esta multiplicidad de opciones engendra multiplicidad de posibles lecturas y por supuesto, el que escoge lo que se publica es el que construye la narrativa, es el dueño de la narrativa.

8 “Batalla de ideas” es una expresión que Fidel Castro utilizó en la lucha política que emprendió con el propósito de reclamar a Estados Unidos el regreso del niño Elián González a Cuba. En los últimos años en que Castro estuvo al frente del gobierno cubano convirtió esta frase en el eslogan de su la ofensiva ideológica con la que pretendía dinamizar la participación de los trabajadores y jóvenes en la “construcción del socialismo”. Originalmente la frase es de la autoría de Karl Marx en la década de 1840, posterior a él la han utilizado frecuentemente otros pensadores como Antonio Gramsci que consideraba que “ganar la batalla de las ideas era tan importante como controlar los medios de producción”, entre otros.

#### 1.4. Fotógrafos y publicistas, expertos en crear y controlar narrativas

La Revolución no creó un estilo, ni una estética fotográfica nueva; tampoco creó un lenguaje fotográfico cubano o latinoamericano. No fue un borrón y cuenta nueva, “llegamos y traemos nuestro propio equipo de foto-reporteros revolucionarios que son capaces de ver el espíritu de la Revolución que los antiguos fotógrafos no podían ver”; para nada, la Revolución heredó a los mismos fotógrafos del régimen anterior, los mismos que hacían fotos de la burguesía y del dictador Batista, los mismos que dominaban tan bien la técnica de la fotografía publicitaria, ese género tan ligado a la sociedad de consumo capitalista; los mismos foto-reporteros que laboraban en los distintos diarios y revistas del país sin importar la tendencia ideológica del medio.

Algunos de los fotógrafos que tanto aportaron a enaltecer la figura de Fidel Castro, creando una iconografía poderosa cargada de un sentido épico, venían de la moda, la publicidad o el fotoperiodismo. Korda (Alberto Díaz Gutiérrez) tenía su estudio propio (Korda Studio), el cual había fundado con Luis Pierce Byrse en 1954 y hacían publicidad por encargo para Compañías de Seguros y de Bienes Raíces e incursionan en la Moda. Trabajó con las revistas *Carteles* y *Vanidades* y en 1959 comienza a formar parte del equipo del periódico *Revolución*. Raúl Corrales (1925-2006) se inició como foto-reportero en la Agencia Cuba Sono Films y luego colaboró con las publicaciones *Carteles*, *Bohemia*, *Última Hora* y *Hoy*. Entre 1957 y 1958 fue director de fotografía de la agencia publicitaria Siboney; después de 1959 trabajó con las revistas *Revolución* e *INRA*. Osvaldo Salas, tenía un estudio en la calle 50 de Manhattan, con gran dominio del reporterismo gráfico. Colaboró en periódicos y publicaciones periódicas en Estados Unidos, Argentina, México y Cuba. Conseguió tomar grandes fotos de estrellas del arte y la cultura, entre ellas, Marilyn Monroe, Sara Montiel, Salvador Dalí, Elizabeth Taylor y figuras del deporte como Rocky Marciano y Joe Di Maggio, entre otras. Regresó a Cuba inmediatamente triunfó la Revolución enero de 1959. Fue fundador del periódico *Revolución* y también del diario *Granma*. Mayito (Mario García Joya 1938), llegó a la fotografía desde las artes plásticas, después de pasar por las aulas de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro y adquirió experiencia trabajando como ayudante de fotógrafo en una agencia publicitaria entre 1957 y 1958. Al triunfo de la Revolución comenzó a trabajar en *Lunes de Revolución*. Otero (2010) ve esta incorporación —y la de otros como Liborio Noval (1934), Paco Altuna (1918-1978), Ernesto Fernández (1939) y Perfecto Romero (1936)— a la causa de la naciente Revolución de la siguiente manera:

Todas nuestras cámaras apuntaron a las imágenes gloriosas, al estampido y liberación del “hombre nuevo”. El relato dominante y sus consecuentes efectos fueron respaldados por el lente. Todos los motivos confluían en la figura del líder, los milicianos, la explosión popular en calles y plazas. (P. 62).

En 1959, la Revolución socialista no es el relato dominante, como afirma la autora; tiene apoyo y despierta gran simpatía popular, sobre todo por el amplio rechazo al gobierno de facto de Fulgencio Batista; la resistencia no fue homogénea, estuvo conformada por varios grupos con proyectos de nación e ideologías diferentes, incluso con ideas de cómo llegar al poder diferentes, del mismo modo que el Movimiento 26 de Julio optó por la lucha armada otros optaron por la vía política. En este sentido es que Rafael Rojas afirma que “a historia de la Revolución en el poder empezaba siendo, en buena medida, la historia de la pugna por el crédito del triunfo revolucionario y por la orientación ideológica de un proyecto político plural” (2015, p. 71); en el horizonte estaba la idea de restaurar la república y “en la república hay muchos relatos porque hay muchas identi-

dades finales posibles (...) la república no induce a creer pero sí induce a reflexionar y a juzgar” (Lyotard, 1986, p. 60).

No obstante, la pluralidad narrativas posibles solo fue una ilusión y, más que un “relato dominante”, predominó un único discurso en cuya construcción fue muy importante la contribución de estos fotógrafos, que se suman al proyecto de la Revolución desde el mismo momento en que triunfa y forman el selecto grupo de foto-reporteros que acompañan al líder en todos sus actos y viajes, creando además un cuerpo fotográfico impresionante de los primeros años de la Revolución, haciendo fotos memorables no solo de Castro, sino del Che, de Camilo Cienfuegos, actos y discursos.

### **1.5. La imagen: de la metáfora al sofisma**

Es evidente que hubo un cambio de “producto”, un cambio de filosofía y un cambio de narrativa, ¿pero cambió la técnica y las estructuras visuales que caracterizaban la estética de estos maestros? La “nueva” fotografía conservó muchas de las características de su etapa anterior, donde de algún modo tuvo una finalidad publicitaria o comercial, pues aún en el caso de los que solo se dedicaron al fotorreporterismo, las fotos debían tener ciertas características y satisfacer ciertos gustos para ser compradas y publicadas por los periódicos y revistas.

En un primer momento, igual que la fotografía publicitaria con cualquier otro producto, la nueva fotografía “revolucionaria” su función era ayudar a posicionar los ideales fundamentales de la Revolución y su imagen internacional, por medio de imágenes que muevan las emociones de los espectadores y con esto provocar o hacer un llamado a la acción, comprar un producto, o en este caso, apoyar la Revolución, marchar en la Plaza, reconocer el carácter mesiánico del líder. En referencia a este fenómeno, Lillian Guerra (2017) afirma que:

Para los líderes guerrilleros del Movimiento 26 de Julio, las imágenes proyectadas de apoyo unánime a las políticas de su liderazgo, así como las imágenes fundidas de Fidel Castro con la promesa visual de la utopía y la redención colectiva, crearon una estrategia básica. El objetivo de esta estrategia era captar la imaginación de millones de cubanos y mantenerla en manos del Estado. A través de demostraciones masivas organizadas, las imágenes de unidad se volvieron indispensables para la continuidad en el poder de los guerrilleros. (p-19).

Por eso podemos ver en estas imágenes una composición muy cuidada, con una gran atmósfera que destaque el elemento principal, que puede ser un personaje, un objeto o la muchedumbre popular; un ejemplo de esto es la foto cargada de simbolismo, tomada por Paco Altuna el 8 de enero de 1959 en Ciudad Libertad, en la que aparece Fidel Castro rodeado de palomas blancas, incluso una sobre su hombro y dos sobre el atril con los micrófonos desde donde daba su discurso. Si bien todo retrato trae consigo una lectura ideológica que trasciende el plano físico elemental que busca capturar la esencia del personaje retratado por medio de trucos del oficio como son, destacar la mirada, la pose o sus cualidades físicas en general; “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia” (Benjamin, 1931, p. 67). Pero los retratos que estos maestros de la imagen hicieron de los líderes de la Revolución, la pretensión de la imagen siempre estuvo más allá de la memoria, fue política, se concibieron para imponer una narrativa ideológica. En ellos no se escatimaron el “encuadre embellecedor, de

una toma preciosista y de efectos hiperbólicos” (Otero, 2010, p. 64) aunque los modelos no eran personajes de la alta sociedad habanera, sino guerrilleros en trajes verde olivo de campaña que acababan de tomar por asalto el poder, no obstante, le impregnaron aires de gallardía. “El retrato de los líderes va a oscilar entre el intimismo y la natural actitud del ojo entrenado, (...) entre el impacto del modelo “bello” a seguir y la exaltación de la figura (Otero, 2010, p. 64). Otro elemento para destacar de estos retratos es que destacan la sensualidad hipermasculina de machos alfas todopoderosos que, según los estereotipos machistas, las mujeres aman y los hombres envidian. Un ejemplo claro de esto es la ya mítica fotografía *Guerrillero Heroico*, que Korda le hizo al Che.



Figura 5. Alberto Korda: *Guerrillero Heroico*, 1960. (Fuente: Wikipedia).

El fotoperiodismo, como ya pudimos ver en la *Edición de la libertad de Bohemia*, muy pronto se sumó a los intereses de la Revolución en ciernes. “La nutrida tropa de fotorreporteros cubanos que asumieron la tarea de cubrir, ilustrar o construir — según el caso— los hitos históricos: Alberto Korda, Raúl Corrales, Roberto Salas, Liborio Noval...” (De la Nuez, 2016, p. 225). Otero (2009) lo expresa de esta manera:

La llaneza del registro documental fijó una nueva función de la imagen en aquellos primeros años. La síntesis y unidireccionalidad del contenido, las composiciones limpias, el efecto teatral (...) y las lecturas únicas de una propuesta visual sin dobleces, favorecieron la intrínseca utilidad propagandística de la imagen (p. 62).

Toda imagen y toda palabra debían de confluír en la “unidireccionalidad” de la nueva narrativa de la “épica revolucionaria”, por eso la publicidad se fue transformando en propaganda, hasta ser sustituida completamente por esta. La sutileza de

los modos publicitarios fue reemplazada por la urgencia burda de las consignas extraídas de los discursos. Como señala Molina (1998), “la realidad visual (...) se vio constituida en un alto grado por referencias verbales. El texto escrito en el espacio público era como una extensión y una reafirmación del poder; al mismo tiempo era un elemento de coacción y persuasión social” (p. 67).

### 1.6. Gráfica cubana

El cartel tenía gran presencia en la Cuba pre revolucionaria, de acuerdo con el uso tradicional que se le da en cualquier sociedad capitalista, donde destacan sus cualidades publicitarias, sociales y estéticas. Anteriormente se trató como la mayoría de los fotógrafos que hicieron famosas las épicas imágenes de los guerrilleros, prevenían del mundo de la publicidad y la moda. Los medios de comunicación impresos, como la revista *Bohemia*, estaban sustentados por la publicidad, a la que reservaban gran cantidad de páginas; la propia *Edición de la Libertad* del 9 de enero de 1959 incluía más de 50 anuncios publicitarios, más de la mitad de ellos a página completa.

La gráfica fue un medio artístico privilegiado y recurrido por los medios de propaganda ideológica de Revolución, porque incluye en sí la imagen y palabra, dos de sus recursos favoritos; por su naturaleza, es menos polisémico que una fotografía: se caracteriza por la urgencia comunicativa, en la cual el mensaje, más allá del simbolismo recurrido, o más bien a propósito de este, llega de un modo más claro al destinatario. “El cartel político sigue en esto las reglas de la publicidad y generalmente, se analiza desde nociones publicitarias como la información persuasiva. Intenta convencer, mover la voluntad del receptor hacia una determinada opción” (López y Gartzia, 2002, p. 184).

La reproductibilidad técnica lo vuelve casi omnipresente, un verdadero fenómeno masivo que va desde caracterizar el paisaje urbano de las ciudades y pueblos cubanos, hasta asomarse por la ventana de la página de una revista o periódico, incluso en la televisión y cuando por la radio repiten sus consignas se vuelve visual y presente; del mismo modo que los carteles traen de vuelta y hacen vivido el sonido y las voces que vocean las consignas.

Todas las grandes revoluciones han buscado legitimar su poder mediante la creación de símbolos. Nuevas banderas, himnos, liturgias y celebraciones han servido para negar y superar el viejo orden y anunciar un tiempo inaugural. El caso cubano no ha sido una excepción y la revolución que triunfó el primero de enero de 1959 creó sus propios símbolos. Un amplio imaginario que comprende mitos fundacionales (asalto al cuartel Moncada y desembarco del Granma), héroes del independentismo (José Martí, Antonio Maceo) y mártires revolucionarios como Ernesto Guevara, el Che, además de todos los valores asociados a la idea de crear un ‘hombre nuevo’ en una sociedad socialista. La construcción de ese imaginario ha sido posible gracias a un aparato propagandístico en el que la gráfica mural ha jugado un papel muy destacado. (González Quesada, 2017, p. 106).

Como es de esperar, las primeras expresiones de esta gran tradición gráfica que comenzó con el triunfo de la Revolución tienen como sustento la fotografía y los discursos. Una fotografía es un instante del pasado congelado en el tiempo que dice mucho de ese momento, pero es pretérito; una frase pronunciada en un discurso de alto calibre y reconvertida en consigna, coreada por el pueblo, enardece a las masas, pero finalmente queda en la memoria. La fórmula es simple, se selecciona una foto de un momento importante o de uno de los líderes de la Revolución en una situación determinada (Fidel gesticulando mientras pronuncia un discurso bien contextualizado; Ernesto “Che” Guevara” trabajando en la construcción; o cualquier otra de tantas memorables de los primeros años de la Revolución) y se le agrega una consigna tomada de una frase de esos mismos discursos y algún símbolo patrio (como una bandera o el escudo), el resultado es un cartel que por sí mismo “se hace notar y atrae la atención mediante el impacto visual, usa un lenguaje breve y claro para transmitir información de forma inmediata” (López y Gartzia, 2002, p. 184); cómo podemos ver en las figuras 6 y 7 en ambos carteles se usa una imagen de Fidel Castro pronunciando un discurso.

En la primera imagen (figura 6), con el texto: “¡Porque convertiste las hieles en miel! ¡Porque transformaste la ortiga en clavel! ¡Porque ya la Patria no es un cuartel! GRACIAS FIDEL”, apareció ocupando toda la primera plana del periódico Revolución el 22 de julio de 1959. Un dato interesante de esta obra gráfica es que, además de su carácter político, también es publicidad de Cubana de Aviación, como se puede ver en la parte inferior; en 1959 todavía era frecuente que algunas de las compañías que aún no habían sido nacionalizadas pagaran publicidad, con propa-

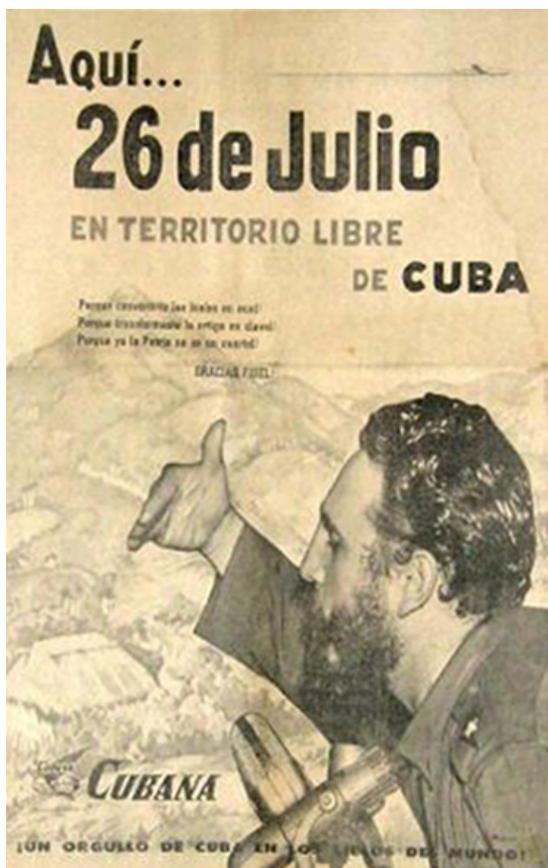


Figura 6: *¡Porque convertiste las hieles en miel!... GRACIAS FIDEL.* Periódico Revolución, 22 de julio de 1959.



Figura 7: *Esa bandera, ese cielo, esta tierra. La defenderemos al precio que sea necesario.* Cartel, c.1964.

ganda política incluida, como parte de la campaña *Consuma Productos Cubanos*, que funcionaba según la misma estrategia híbrida (publicidad comercial más propaganda política), la cual contó con obras gráficas y carteles de reconocidos artistas cubanos del momento, que desde la década anterior habían trabajado la publicidad, tal es el caso de Raúl Martínez y Luis Martínez Pedro, entre otros. Estos no fueron casos excepcionales, en este período muchas compañías locales crearon campañas o anuncios buscando compartir el éxito de la Revolución, como destaca Guerra (2006). Por otro lado, Cabrera Arús (2018) argumenta como la iconografía revolucionaria que promovieron muchos propietarios de negocios en los primeros años de la Revolución, caracterizada por la estética de la moda de los guerrilleros que tomaron el poder en 1959 (uniformes verde olivo, cabellos largos y barbas), ayudó a consolidar el poder de Castro y la Revolución y como:

Conmemorando la Revolución y ensalzando la figura de su líder, Fidel Castro, en objetos de colección y efímeros, los estudios fotográficos privados y las imprentas participaron en la producción del mundo de la figura verde oliva del poder, permitiendo a los cubanos de todos los ámbitos de la vida llevarlo en sus bolsillos y bolsos, conservarlo en armarios e incluso mostrarlo en sus espacios domésticos.

En muy poco tiempo, el modelo híbrido de publicidad dejaría de existir -como dejaron de existir las empresas privadas y las imprentas independientes y los negocios familiares-, dejando

paso a la propaganda política e ideológica simple y pura, cómo se puede constatar en la figura 7, un cartel que creado cerca de 1964 y que en la actualidad aún se reproduce, tiene presencia constante en la cotidianidad urbana de Cuba. Ha aparecido en diferentes formatos y tamaños, desde impreso sobre papel y pegado en muros, postes de luz, escuelas, teatros, tiendas de alimentos, hasta en vayas gigantescas en las ciudades y en las carreteras. La figura central está basada en una foto muy parecida a la de la figura 6, pero llevada a planos para darle un aspecto más ilustrativo y añadirle color. En esta ocasión la imagen está acompañada de la frase “Esa bandera, ese cielo, esta tierra. La defenderemos al precio que sea necesario”, tomada del discurso pronunciado por Fidel Castro en la llamada “marcha del pueblo combatiente, el 1º de mayo de 1964, Día Internacional de los Trabajadores, en la Plaza de la Revolución “José Martí”; como elementos simbólicos se le añade una ilustración de montañas que recuerdan la Sierra Maestra, donde estuvieron sublevados los guerrilleros y la bandera cubana en el cielo.

El Estado creó una institución para que desarrolle su política oficial de propaganda, dependiente de la Dirección Nacional de las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), la cual, primeramente, se llamó Comisión de Orientación Revolucionaria (COR) y, posteriormente, pasó a denominarse Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR), cuando pasó a formar parte de las estructuras del Partido Comunista de Cuba (PCC) desde la fundación del mismo en 1965. Por sus talleres pasaron grandes artistas, entre ellos algunos de mis profesores. Esta instancia crea carteles en colaboración con las otras instituciones y ministerios del país, con temas que iban desde fomentar la lectura (para el Ministerio de Educación), hasta ensalzar el trabajo obrero (para la Central de Trabajadores de Cuba, CTC, el sindicato oficial, único permitido). Destacaron los que tenían un fuerte mensaje antiimperialista, dejando atrás las formas sutiles de la publicidad, como destaca Morales (2009):

Esos carteles, aun cuando en sus diseños carecieron de seducciones perspicaces, a través de imágenes de grandes proporciones, significaron la fortaleza ideológica de la Revolución y con el dibujo de gusanos aplanados o comprimidos sirvieron para ridiculizar a los enemigos y detractores del nuevo proceso que se gestaba en el país.

En este período, la gráfica de propaganda política creada por el DOR recibió una fuerte influencia de la estética cartel soviético. Sus imágenes representaban figuras de campesinos y obreros, poco estilizados, donde aparecían fusiles, instrumentos de trabajo, banderas entre otros elementos que simbolizaban la lucha armada o el trabajo; los colores rojo y negro pasaron a dominar estas obras y los textos hacían un llamado a las armas, o al trabajo. Esto se puede observar en varios carteles que se crearon con motivo de la fallida invasión por Bahía de Cochinos en 1961, en ellos el texto “Muerte al Invasor” acompañaba a la imagen de milicianos con armas en posición amenazadora, como se puede ver en la figura 8. Con esta misma estética, en 1966, el artista Jesús Forjans Boade diseñó el primer cartel cubano en solidaridad con Vietnam (figura 9).

La obra gráfica no se limitó únicamente al cartel con un contenido con fines políticos evidentes, gestionado primero por el nuevo gobierno revolucionario y después por el Partido Comunista, las nuevas instituciones culturales como el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y la Casa de las Américas, fomentaron y desarrollaron su propio discurso gráfico, que igual siguió teniendo propósitos ideológicos controlados por el partido comunista, pero con una conceptualización y estéticas renovadas.

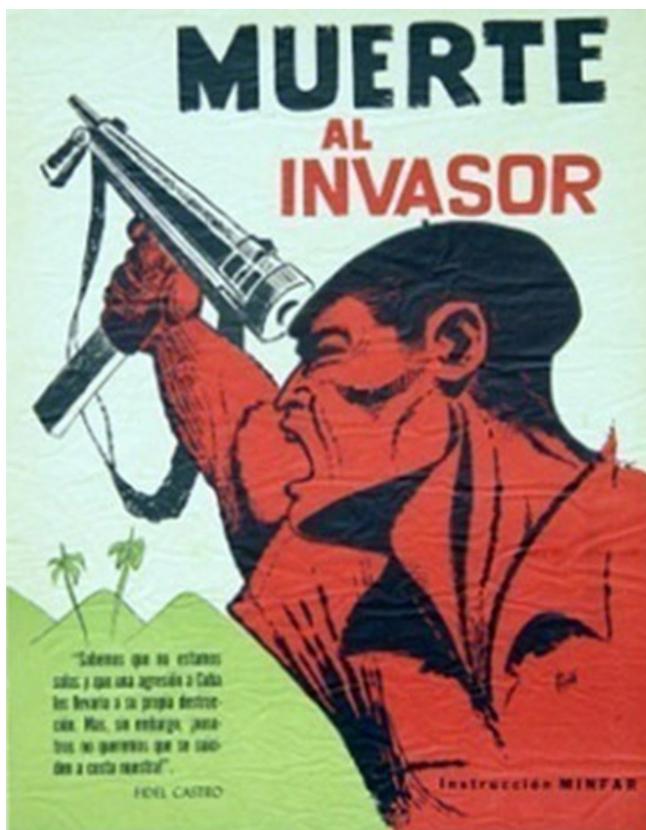


Figura 8: *Muerte al Invasor*. Cartel del departamento de Instrucción del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR) en el contexto de la invasión por Bahía de Cochinos en 1961.



Figura 9. Jesús Forjans Boade: *Viet-Nam estamos contigo...* Cartel diseñado para el Comité Cubano de Solidaridad con Viet-Nam del Sur. 1966.

El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), desde su fundación en 1959, creó un departamento gráfico para realizar carteles con el fin de promover las películas, cubanas y extranjeras, que se proyectarían en los cines del país, para esto reunió un nutrido y talentoso grupo de diseñadores y artistas con experiencia en la publicidad gráfica, bajo la dirección de Saúl Yelín. La gran cantidad de carteles producidos y la calidad artística de estos ha sido ampliamente reconocida en todo el mundo, dos de las obras más reconocidas quizás sean los carteles a las películas, *Lucia* de Humberto Solas, realizado por Raúl Martínez en 1968 (figura 10) y el creado por Paúl René Azcuí para la película francesa *Besos Robados*, de François Truffaut.

Como se puede apreciar, ambos tienen una estética muy diferente a los carteles políticos vistos anteriormente, el de Raúl Martínez muy cercano al *pop art*, pero con carácter cubano, Lucia no es una estrella de Hollywood, es una mujer de pueblo y como tal es representada. El cartel de Azcuí, minimalista y conceptual, máxima expresión con economía de recursos.

La Casa de las Américas, por su parte, desarrollo su propia línea gráfica para sus publicaciones y desde sus inicios comenzó a usar el cartel como medio de comunicación y expresión sociocultural; en lo que influyó mucho el artista plástico Mariano Rodríguez, que además de aportar obras que se reprodujeron en *offset* estilo cartel, fomentó que los hombres y mujeres del pueblo estuvieran reflejados en estos. Una vez más se suman a este proyecto artistas de la talla de Umberto



Figura 10. Raúl Martínez: *Lucia*. Cartel de la película de Humberto Solas, 1968.



Figura 11. René Azcuí: *Besos Robados*. Cartel de la película francesa de François Truffaut, 1968.

Peña, Luis Martínez Pedro, Carmelo González y Raúl Martínez. Este último obtuvo el premio que en el concurso de cartel político en solidaridad con la Revolución cubana que convocó la institución para conmemorar el 26 de julio de 1967.

Los artistas y diseñadores, por lo general, no colaboraban con una sola institución, por eso existen carteles diseñados por Raúl Martínez, Alfredo Rostgaard, Luis Martínez Pedro, René Azcuí y otros para varias de ellas, lo que contribuyó a que la estética de la gráfica cubana se fuera homogeneizando. De este modo las nuevas formas llegaron al Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR) y Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL)<sup>9</sup> que creó sus propios carteles políticos, influyendo significativamente en la gráfica políticamente militante creada por estas instancias, como se puede apreciar en las figuras 12, 13 y 14.

<sup>9</sup> “La Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) fue un organismo internacional fundado el 12 de enero de 1966 por la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana y que se disolvió en 2019.<sup>1</sup> Se apoyaba en su órgano, la revista Tricontinental, para difundir su ideología antiimperialista” ([https://es.wikipedia.org/wiki/Organización\\_de\\_Solidaridad\\_de\\_los\\_Pueblos\\_de\\_África,\\_Asia\\_y\\_América\\_Latina](https://es.wikipedia.org/wiki/Organización_de_Solidaridad_de_los_Pueblos_de_África,_Asia_y_América_Latina))

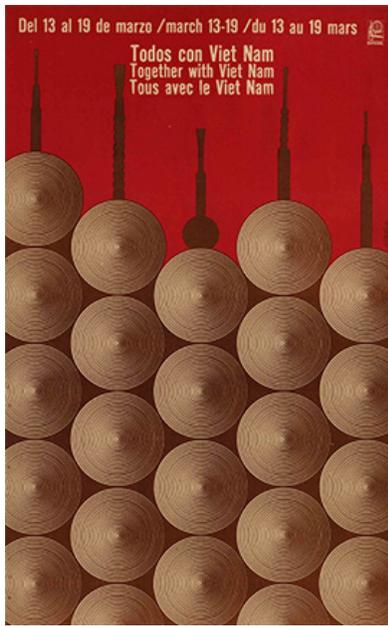


Figura 12. Ernesto Padrón Blanco: *Todos con Viet Nam*. (OSPAAAL), 1971. (Fuente: thetricontinental.org).

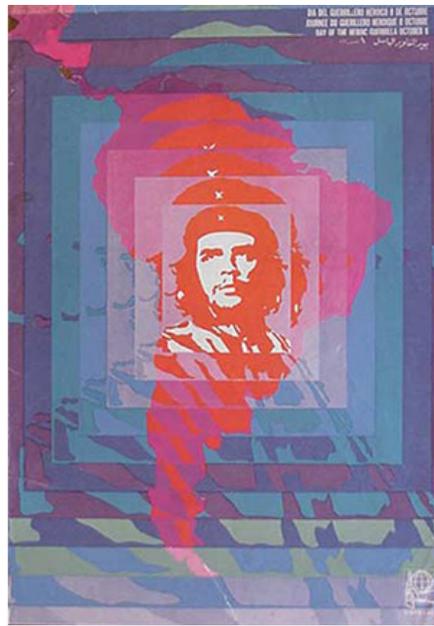


Figura 13. Elena Serrano: *Día del guerrillero heroico*, 8 de octubre. (OSPAAAL), 1968. (Fuente: loc.gov).

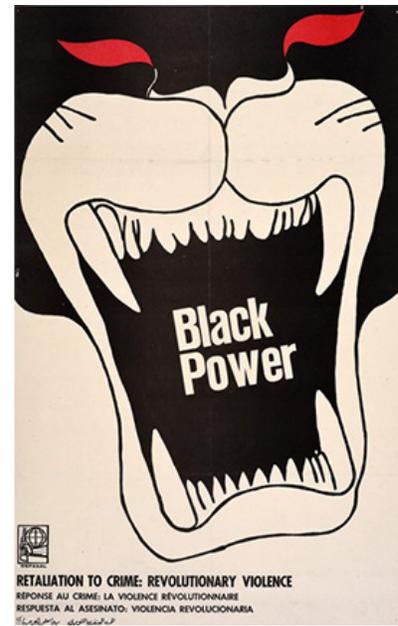


Figura 14. Alfredo Rostgaard: *Retaliation to crime: Revolutionary Violence*. (OSPAAAL). (Fuente: loc.gov).

El cartel, tanto político como cultural, fue de vital importancia para el arte cubano de la segunda mitad de los 80. Esto sucedió por varios motivos, primero porque estas obras se habían convertido en iconos culturales y símbolos ideológicos, por tanto, eran susceptibles de ser usadas por su valor simbólico; en segundo lugar, su estética poderosa fue motivo y tema de otras obras; en tercer lugar, el arte cubano de finales de los 80, con un lenguaje mucho más frontal que generaciones anteriores usó el texto recurrentemente como parte de las obras, incluso sin decir nada. Sobre esto abundaré en un capítulo posterior.

### 1.7. A modo de conclusiones

Ante la limitación de las artes tradicionales de llegar a las masas, los líderes revolucionarios apelaron a la fotografía por su capacidad de “una recepción simultánea y colectiva” (Benjamin, 1936, p. 45) por sobre la pintura “un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos” (Benjamin, 1936, p. 45). Como dije antes, el fin último de la fotografía cubana de este período siempre se situó más allá de la memoria, fue política, se concibieron para imponer una narrativa ideológica. Como afirma Lyotard (2009).

Quando el poder se llama Partido, el realismo, (...) triunfa sobre la vanguardia experimental difamándola y prohibiéndola. De todos modos, aún es preciso que las “buenas” imágenes, los “buenos” relatos, las buenas formas que el Partido solicita, selecciona y difunde, encuentren un público que las desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia que el público experimenta. (p. 17)

Del mismo modo, se priorizó el discurso retórico por encima de la literatura, con razón ya Platón había echado de su *República* a los poetas, por mentirosos (Pl. *República* X, 599a). Evidentemente, esto traerá una relación conflictiva con los artistas que no se sumen al proyecto revolu-

cionario y ya sea con su obra, discurso o actitud. Por ejemplo, artistas como José Ángel Toirac le resultan incómodos al poder, pues siguen una agenda propia, cuestionan narrativa oficial y ponen en evidencia sus manipulaciones.

Por otro lado, el Estado fue usurpando todos los espacios culturales y atrajo grandes artistas e intelectuales internacionales que sirvieron de voceros del régimen

De cara al mundo, la Revolución jamás necesitó un departamento de propaganda. Ese frente siempre estuvo bien cubierto. Lo mismo por Cartier-Bresson (“el ojo del siglo”) que, por Barbara Walters, René Burri y Enrique Meneses, Time o la CNN, Graham Greene y Jean-Paul Sartre, Oliver Stone y esa nutrida tropa de fotorreporteros cubanos que asumieron la tarea de cubrir, ilustrar o construir —según el caso— los hitos históricos. (De la Nuez, 2016).

El Estado de pronto fue el único mecenas y patrocinador de las artes, organizó grandes eventos internacionales, como arte en abril en los 60 y la Bienal de la Habana, por solo mencionar dos relacionados con las artes visuales; pero estos eventos eran otra forma de propaganda y de extender su narrativa, sobre todo a América Latina y el Caribe; cuestión que analizaré más adelante, al igual que el esfuerzo que se hizo por crear grandes escuelas de arte donde formar artistas de un modo “normalizado”, lejos de estéticas e ideologías burguesas.

## II. Política cultural

Para poder entender la política cultural cubana, en la que nos formamos como artistas y que rigió todo el accionar de las instituciones culturales en los 80 hay que remontarse a los primeros años de la Revolución y tener en cuenta cómo a través de está el Estado intervino en el mundo del arte y la cultura. Por un lado creó instituciones culturales bajo dos criterios fundamentales, primero que “las artes son una fuerza positiva de la vida nacional, una fuerza que respalda orden social, moviliza a la población tras objetivos nacionales deseables y apartan a la gente de actividades indeseables en términos sociales” (Becker, 1982, p. 213); en segundo lugar, estas instituciones debían constituirse en referentes regionales que sirvieran al Estado para atraer y establecer relaciones con intelectuales y artistas de todo el mundo, pero con énfasis del Tercer Mundo.

Por otro lado, la relación con el arte y los artistas siempre fue más difícil, de hecho, los principales documentos surgen como reacción a polémicas y por lo general tienen carácter ideológico y restrictivo, en muchos casos discursos de Fidel Castro tomados como leyes; ejemplo: *Palabras a los Intelectuales*. La política cultural cubana no es fruto de una reflexión sistemática o debates en el parlamento, no está legislada en una ley específica; por el contrario, se ha ido construyendo a lo largo del tiempo, de modo más o menos espontáneo y azarosamente, añadiendo textos según se reaccione a alguna circunstancia y a los mismos se les echa mano según lo ameritan las situaciones; como señala Becker (1982) “el Estado y sus agentes actúan según sus propios intereses, que pueden coincidir o no con los de los artistas que crean los trabajos (p. 195).

De acuerdo a Becker (1982) “Como los estados tienen el monopolio de la legislación dentro de sus fronteras (...), siempre desempeñarían algún papel en la producción de trabajos artísticos” (p. 195); de un modo u otro sus políticas culturales impactan en el mundo del arte y en los propios artistas diferentes modos, ya sea desde un modo positivo como puede ser legislar y aprobar leyes que favorezcan el desarrollo de las diferentes manifestaciones artísticas, creando instituciones fuertes, incentivando la educación artística, ofreciendo becas, entre otros tantos modos positivos de fomentar la actividad artística; no obstante, los criterios que usa para hacer esto, puede influir negativamente también y ser usado en contra de grupos artísticos o artistas en específico; por ejemplo, cuando el Estado prioriza el realismo socialista por encima de otros modos de representación o tendencias, está trabajando en función de sus intereses ideológicos, pero afectando de modo negativo al resto de estilos y tendencias.

El Estado tiene otra forma más radical de intervenir negativamente en la cultura y es cuando usa su posición de poder para censurar, prohibir y perseguir a artistas por razones políticas, ya sean por la ideología del propio artista o por contenidos que asume que están en las obras y termina declarando ciertas manifestaciones, tendencias u artistas enemigos del Estado; ejemplo el cierre de exposiciones, la censura a películas, el acoso y encarcelamiento de artistas, “en este caso, el Estado actúa en representación de sus propios intereses y toma medidas destinadas a fomentar las causas y actividades que sus agentes consideran cruciales o importantes para su supervivencia y bienestar” (Becker, 1982, p. 212).

Al igual que en cualquier otro país, el arte no es una prioridad en los intereses del estado cubano, a no ser por su valor instrumental: es tan importante una zafra de diez millones de toneladas de azúcar, construir un hospital de veinticinco niveles, que crear una escuela de artes, la Casa de las Américas u otra institución cultural que ponga el nombre de la Revolución en alto. Ya antes

detallé como la propaganda política y la retórica ideológica eran formas privilegiadas de lo que el nuevo gobierno entendía que era la función social del arte.

Al Estado siempre le interesa la propensión de sus ciudadanos a movilizarse de forma colectiva. Los líderes políticos suelen pensar que las representaciones simbólicas que encarnan tanto el arte elevado como el popular ejercen efecto en la movilización de los ciudadanos y en los fines de esa movilización. Las canciones revolucionarias pueden proporcionar la base para una acción revolucionaria; las canciones y películas patrióticas pueden reforzar convicciones existentes y sistemas de estratificación. Hay tipos de arte que hacen que la gente se sienta descontenta, que destruye su fuerza moral y hace que no sea apta para desempeño de papeles y la realización de trabajos que el Estado quiere. Otros trabajos artísticos instalan y defienden hábitos y actitudes que el Estado aprueba o considera necesarios para sus propios objetivos. (Becker, 1982, p. 196).

En este capítulo se verá cómo desde el mismo triunfo de la Revolución, el Estado siguió líneas de acción que guardan concordancia con esto, cada documento o discurso con que se conformó la política cultural denota una visión del arte como instrumento ideológico, usándolo para motivar y reforzar la ideología de las masas; para educar e imponer un relato épico de la Revolución y sus líderes; y para limitar las expresiones artísticas que cuestionan al sistema o simplemente no se suman a la euforia triunfalista. Como señala Adorno (1970):

Con el avance en la organización de todos los ámbitos culturales crece el apetito a señalarle al arte su lugar en la sociedad tanto teórica como prácticamente (...). Una vez que se ha comprendido que el arte es un hecho social, la localización sociológica se siente superior a él y manda sobre él. (*Sociedad, Contra el arte administrado*, Párr.1).

Esto no es nada nuevo, Platón en el libro X de *La República*, en su utópica construcción de una sociedad ideal propone algo parecido, que no puedo dejar de destacar su similitud con la política cultural de la Revolución cubana. Dice Platón de los poetas:

Tenemos justos motivos para condenarle y ponerle en la misma clase que el pintor. Tiene de común con él el componer sólo obras sin valor, si se las coteja con la verdad; y también se le parece en su relación estrecha con una parte del alma que no es la mejor; y, por lo tanto, tenemos fundados motivos para rehusarle la entrada en un Estado que debe ser gobernado por leyes sabias, puesto que remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón, tal como sucedería en un Estado en que a los más malos se les revistiese de toda la autoridad, traicionando al Estado y haciendo perecer a todos los ciudadanos de más valía. (Pl. *República X*, 605b-c).

Hay que destacar que el concepto de “imitación” (mimesis) en Platón no se corresponde necesariamente con lo que en nuestro contexto podría significar; para Platón, estos artistas “mienten” pues, aunque sus obras tienen como referente a la realidad —la imitan— no expresan toda la verdad de esta ya que, al ser transformada por el lenguaje y la sensibilidad del artista, “difieren tres grados de esta”, esto es a lo que podemos llamar creación y que, a lo largo de la historia, ha dado a lugar a la evolución en la concepción y expresión del arte, donde el objeto representado e incluso el objeto artístico en sí mismo ha ido variando, por no decir cediendo su valor ante la conceptualización del artista. En cambio, los artistas a los que Platón sí admite en su República, son los que cantan “los himnos a los dioses y los elogios de los héroes” (Pl. *República X*, 607a),

esto se corresponde con el “Realismo” idealizado que promueven los regímenes planificados, desde el fascismo hasta el socialismo cubano; pues contribuyen a reafirmar un relato, que por lo general está destinado a suplantar la historia y poner en su lugar un relato “oficial” que sustente el *statu quo*, que no es más que ideología, como la definió Marx. Esto se podría resumir *grosso modo* en “eres parte del aparato propagandístico de la ideología del estado” o no tienes cabida en la “Revolución”, porque cualquiera cosa que defina tu obra, estética o conceptual”, estará “tres grados lejos de la verdad” y solo servirá para confundir a las masas y corromper la mente de los jóvenes; por tanto, o tienes que exiliarte, o tienes que doblegarte.

Para comprender este fenómeno hago un análisis diacrónico de la evolución de la política cultural de la Revolución, dividiéndola en períodos con los rasgos distintivos que los caracterizan:

Desde 1959 a 1961 fue un período de luchas de poder por la supremacía de diferentes filiaciones ideológicas y generacionales de los artistas, además fundan las primeras instituciones culturales.

La década del 60 se caracterizó por el intento de hacer que convergieran dentro del proyecto revolucionario la multiplicidad de artistas con estéticas y posturas ideológicas diferentes que venían de la república, por supuesto, esto en ocasiones sucedió de un modo velado y progresivo y otras de un modo traumático y represivo. El escrito de Ernesto Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba* en 1956 ya anunciaba una radicalización de lo que entendía la revolución que, ideológicamente, debía de ser un artista.

A principios de la década del 70, con el “Caso Padilla” y el Primer Congreso de Educación y Cultura, se acaba de confirmar la implantación de un sistema cultural estalinista, por lo que al primer lustro se le conoce como “Quinquenio gris” (1971-1976 año en que se creó el Ministerio de Cultura), pero más allá de esto, la década es conocida como “vil”, pues estuvo marcada por el control absoluto del estado sobre la expresión artística, tanto en lo conceptual como en lo formal.

La década del 80 (de la cual el segundo lustro es el período de estudio de esta investigación), a pesar de que siguen vigentes todas las políticas culturales y restricciones a la creación artística que se fueron creando en las dos décadas anteriores, se caracterizó por una postura diferente de los artistas ante las limitaciones impuestas por el Estado y comienza con una exposición, al día de hoy ya considerada mítica, “*Volumen Uno*” (1981), la cual inició una renovación estética y conceptual que con la llegada de una nueva generación de artistas en 1985 ya desafiaría de un modo mucho más frontal la ideologización de la expresión artística.

A continuación, analizaré los principales momentos de la construcción de esta política cultural, haciendo énfasis en los casos, momentos y documentos que la definen, así como en las instituciones culturales que se fueron creando para desplegarla.

## **2.1. Revolución y cultura (1959-1961)**

Las primeras instituciones culturales que crea el nuevo estado que surge con la revolución, nacen en medio de una situación algo caótica y no exenta de luchas entre ellas. Como mencioné anteriormente, la resistencia a Batista no fue un bloque homogéneo y al triunfar la Revolución estos bloques con tendencias ideológicas diferentes tardaron tiempo en acoplarse, ser absorbidos o marginados por el Movimiento 26 de julio, que dirigía Fidel Castro y que terminó prevaleciendo. Alrededor de cada una de estas plataformas políticas había un grupo de intelectuales que compartía su línea ideológica y tenían su propio modo de pensar la nueva Cuba que surgía con la Revolución.

Del mismo modo las primeras instituciones culturales que crea la Revolución, *Lunes de Revolución*, El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica y la Casa de las Américas, tampoco se ven exentas de estos conflictos. En el seno de estas comenzó una lucha por imponer su postura ideológica y modo de entender el arte y la cultura; “la noción de que la lucha cultural fue una faceta de la lucha política entre las organizaciones revolucionarias respecto del rumbo estratégico que debía asumir la Revolución” (Candiano, 2017, p. 97).

En este período todo lo relacionado con el arte y la cultura era dirigido desde el denominado la Dirección Nacional de Cultura, una dependencia del Ministerio de Educación —aún no se había creado el Ministerio de Cultura— al frente del cual estaba Armando Hart Dávalos. Desde esta Dirección Nacional de Cultura se organizaron múltiples eventos para acercar a los artistas e intelectuales a la Revolución, como reconoce el intelectual brasileño Antonio Cándido: “En la lucha gigantesca por romper el aislamiento que le fue impuesto, (...) Cuba desarrolló con enormes sacrificios un sistema de encuentros internacionales de todo tipo, que permitiría a los intelectuales y artistas de la América Latina el contacto constante” (Cándido, 1965, como se citó en Fernández Retamar, 1989, p. 75).

Las tres instituciones que analizo en este apartado son sumamente importantes en estos primeros años de la Revolución, no solo por sus aportes artísticos y políticos, sino porque el conflicto entre dos de ellas (el ICAIC y *Lunes de Revolución*), con la mediación de la tercera (la Casa de las Américas) propició la primera pugna entre los artistas e intelectuales y el incipiente estado revolucionario. Estudio estas instituciones desde la perspectiva de como influyeron en la política cultural del Estado, política cultural que en lo esencial aún se mantiene vigente y que en virtud de esta el Estado operó y fijó posición ante los artistas de la generación de segunda mitad de los 80.

### **2.1.1. *Lunes de Revolución.***

*Lunes* fue el primer medio cultural que crea el nuevo estado revolucionario, el 27 de marzo de 1959, bajo la égida del periódico *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26 de julio; agrupó a un nutrido grupo de artistas e intelectuales de izquierda<sup>10</sup> que compartían el entusiasmo por la Revolución, esperaban un cambio radical y la construcción de una sociedad justa; al frente del proyecto nombran director a Guillermo Cabrera Infante, un joven e irreverente escritor de apenas 29 años.

Al margen de las disensiones por cuestiones políticas o ideológicas, en 1959 era imposible aseverar que la Revolución cubana daría lugar a un estado totalitario, lo único seguro que con ésta se salía de una dictadura y que la gran mayoría de los cubanos aspiraba a la construcción de un estado democrático y justo. No obstante, desde el primer momento la relación entre artistas y política fue como un matrimonio en el cual los novios llegan al altar con imágenes idealizadas el uno del otro; por un lado, los líderes revolucionarios querían dar una imagen de apertura, que a pesar de ser una revolución obrera y campesina se preocupaba por la cultura. El nuevo gobierno consideró que los artistas e intelectuales y sus obras podrían respaldar los intereses nacionales y por tanto decidieron respaldarlo proporcionando apoyo económico para la producción artística así como para su difusión (Becker, 1982, p. 214), esta idea queda refrendada cuando Fidel Castro, al

---

10 Entre sus colaboradores más cercanos estaban Pablo Armando Fernández, José Álvarez Baragaño, Heberto Padilla, Antón Arrufat, Óscar Hurtado, Calvert Casey, Fayad Jamis, Lisandro Otero, Sergio Rigor, Humberto Arenal, Virgilio Pinera y el propio Guillermo Cabrera Infante. En el diseño contaron con Tony Evora y Raúl Martínez.

ser preguntado por *Lunes de Revolución* en 1960, devela su doble propósito: “el pueblo comienza a descubrir la cultura, la cultura comienza a descubrir al pueblo (...) Los intelectuales juntan al libro el rifle. Uno es instrumento de cultura, el otro de defensa de nuestra Patria” (Como es citado en Anderson, 2009, p. 79).

Por otro lado, ninguno de los miembros de *Lunes* había participado activamente en la lucha armada, ni militaban en alguna de las organizaciones que terminaron de derrocar al régimen de Batista (Candiano, 2017, p. 95). Pablo Armando Fernández (2009) recuerda que a pesar de que la política es inherente al ser humano, en *Lunes* no hablaban de política desde un partido determinado, ni desde un dogma o una secta, que esas eran cosas que no los influían, para corroborarlo menciona que en la editorial del tercer número afirman que no eran comunistas. En ese mismo editorial declaran que son artistas e intelectuales “tan de izquierda que a veces vemos al comunismo pasar por el lado y situarse a la derecha en muchas cuestiones de arte y de literatura” (Editorial N° 3, 1959, p. 3). No obstante, pretendían poder expresarse libremente, como escribió Piñera, con una lucidez y probidad intelectual asombrosas:

Así como la Revolución plantea la disyuntiva sagrada de: Revolución o Muerte, así también nosotros, escritores, nos planteamos: Literatura o Muerte. (...) si a la Literatura se la pusiese a producir *slogans* pretendidamente literarios, moriría (...). El escritor está en el deber de crear para el pueblo, el escritor debe reflejar en sus obras los problemas nacionales, pero a condición de no quedarse en la nula propaganda. (Piñera, 1960b, p. 2).

Esta actitud liberal y polemista los llevó a enfrentarse a otras generaciones de artistas e intelectuales como los miembros de Orígenes, por considerarlos expresión de la vieja cultura burguesa; Cabrera Infante (1992) dice claramente “desde esta posición de fuerza máxima nos dedicamos a la tarea de aniquilar a respetados escritores del pasado” (*Mordidas del Caimán Barbudo*, Párr.27). Los conflictos no se mantuvieron en lo generacional, pronto entraron en contradicción con otras publicaciones más ortodoxas como Hoy Domingo, controlada por intelectuales más dogmáticos ligados al partido socialista y a otras instituciones.

La situación de *Lunes* llegó a su punto de no retorno cuando el interés cultural de los líderes de la Revolución pasó de la fase idealista de “elevar al pueblo a la cultura” a la fase pragmática de bajar la cultura al pueblo y ponerla al servicio de la Revolución. La polémica suscitada en torno a la película *P.M.* de Saba Cabrera Infante y Ernesto Jiménez Leal fue el canto del cisne de un fenómeno cultural que se resignó a desaparecer con tal de no convertirse en un instrumento de propaganda ideológica, aun cuando esa ideología fuese la suya propia. Más adelante analizaré el “Caso *P.M.*” y su importancia crucial en la creación de una política restrictiva en la que el arte y la cultura están en función de los intereses ideológicos y políticos del poder.

Como señala Becker (1982), los mundos del arte están compuestos, entre otros actores, por profesionales integrados y artistas rebeldes. Las revoluciones la hacen los rebeldes pero, una vez estas triunfan y se vuelven sedentarias, necesitan profesionales integrados en función de sus intereses; todo mundo de arte organizado produce rebeldes, artistas que formaron parte del mundo de arte convencional de su época, lugar y medio pero que los encontraron demasiado limitadores (p. 271). Del grupo de *Lunes* surgió parte de la que fue, sin dudas, la primera generación de artistas rebeldes posterior al triunfo de la Revolución. En algún momento estuvieron “integrados”, el estado puso a disposición medios y poder político y económico para desarrollar su labor y como

señala G. Novoa, los artistas por lo general son un poco oportunistas y están dispuestos a aceptar la colaboración de quien pueda patrocinar su obra (comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020), pero las condiciones que impone esta “alineación” cuando está mediada por intereses políticos suele ser en extremo restrictiva para la libertad de expresión, tanto en forma como en contenido, y más aún exige un compromiso ideológico total, razón que terminó desmarcando a muchos de los artistas e intelectuales de *Lunes* y a otros tantos hasta la actualidad, por esta razón es posible establecer un paralelismo con generación de artistas visuales cubanos de finales de los 80; ambos grupos con voz propia priorizaron su obra artística por encima de todo dogmatismo ideológico impuesto desde el poder; aun cuando siempre estuvieron dispuestos a colaborar y trabajar desde las instituciones culturales, G. Novoa afirma a propósito de la generación de finales de los 80:

Éramos artistas oficiales. La oficialidad nuestra era la oficialidad del museo, la oficialidad de aparecer en el Caimán Barbudo, de tener exposiciones en las galerías, y tener todos estos privilegios que estaban relacionados con el gobierno. Nosotros éramos una especie de niños que pensamos que nos íbamos a revelar y que nos iban a dar esa oportunidad; y comenzamos a halar la cuerda a ver hasta dónde la cuerda aguanta. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de Julio de 2020).

A finales de los 80, al igual que “alrededor de *Lunes*, se habían agrupado demasiadas personas de talento, cada una de las cuales apoyaba a la Revolución a su modo” (Cabrera Infante, 1992. *Mordidas del Caimán Barbudo*, Párr.29), que siempre mantuvieron su independencia frente al poder y anteponían el valor de la obra artística por encima de la demagogia y retórica sectaria. La reacción desde el poder era previsible:

El gobierno, como siempre y hasta el día de hoy, tenía un sistema extremadamente sofisticado y bien preparado, creó una estrategia para nosotros; para aguantarnos y para disolvernos como generación política. Digamos que yo veía más mi generación, como una generación política, una generación que fuimos los últimos revolucionarios. (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de Julio de 2020).

Buena parte de los artistas e intelectuales que formaron parte de la generación de *Lunes*, como de la de los 80, se vieron obligados a emigrar. La emigración y el exilio han sido constantes de la cultura y la sociedad cubana desde 1959.

### **2.1.2. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos**

Poco menos de un mes después de la creación de *Lunes de Revolución*, en marzo de 1959, nace el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) producto de la nacionalización de todas las estructuras de producción y distribución cinematográficas existentes en el país. El nuevo gobierno entendió que el control sobre este medio aportaría a la construcción de una nueva narrativa; si desde un primer momento usaron magistralmente el poder de la palabra y la fotografía, el cine ofrece posibilidades aún mayores.

Construir, tomar el control o crear un museo, una galería o un teatro, tiene un impacto discreto, a esos lugares va un público reducido y la apreciación de las obras que en ellos se exhibe implica una especie de “ritual”, no tienen la cualidad de poder ser percibidas simultánea y colectivamente; capacidad que sí tiene la fotografía, de modo parcial por su reproductibilidad técnica; pero en el cine queda saldada la pretensión de la obra de arte de llegar a las masas (Benjamin, 1936,

p.45). “Fidel Castro comprendió, desde el inicio, el interés de favorecer la eclosión de un lenguaje nacional, de reapropiarse del cine a la vez como órgano de propaganda y como medio de expresión de la idiosincrasia cubana” (Kabous, 2009). El Estado interviene en la industria cinematográfica para proteger intereses ligados a la cultura nacional, a la que considera un bien en sí misma y algo que impulsa la identidad nacional (Becker, 1982, p. 212) en un proceso en que identidad nacional se irá confundiendo con identificación ideológica con la Revolución.

La Ley No. 169, que crea el ICAIC, parte del presupuesto de que “El cine es un arte” (art.3) que, hasta entonces, estaba en función de enajenar a las masas, al servicio de sus intereses del capital. Como señala Benjamin (1936):

A la atrofia del aura, el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las “estrellas”, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. (P. 39).

El nuevo cine revolucionario debe recuperar lo artístico del lenguaje, su “virtud” debe ser restaurada y servir como un medio para educar e instruir a las masas, por lo que la idea de “culto a las estrellas” es erradicado, tanto los actores como todas las personas que participan en las producciones cinematográficas son “trabajadores revolucionarios”, personas con condiciones de vida y de visibilidad igual al del resto de la población. “El cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del **nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución**” (Ley No. 169, art. 8).

Más allá de su propósito de recuperar “la magia perdida”, la Ley 169 ya deja ver algunas de las características que desde entonces adopta la política cultural de la Revolución. Este reconocimiento del cine como arte implica que es “un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y **puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario** y a sostener su aliento creador” (art. 2); el propio espíritu de la ley encierra que el cine —en este caso en particular, pero igualmente válido para el arte en general— es un medio de propaganda eficaz; el arte revolucionario pueden proporcionar la base para una acción revolucionaria, transmitir valores y fomentar actitudes que el Estado considera necesarios para sus propios objetivos (Becker, 1982, p. 196). En el art. 14 volverá sobre esta idea “es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas”, de lo que sigue que el valor instrumental del cine está en su posibilidad de moldear al hombre nuevo revolucionario.

En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva. Y desde luego que la circunstancia decisiva es ésta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. (Benjamin, 1936, pp. 44-45)

Para hacer que este medio fuera realmente masivo y pudiera apreciarse colectivamente, era primordial que llegara a todos y todos los lugares de la isla, el ICAIC creó un sistema de Cine móviles, que consistían en una cabina de transmisión cinematográfica transportada en un camión que llegaba hasta los bateyes más lejanos. Antes del triunfo de la Revolución la gran mayoría de los cines estaban en la Habana y en las principales ciudades del país. Esta democratización del ac-

ceso a la máquina de “reproducción técnica” no se tradujo en democratización del medio artístico en sí, pues desde las oficinas del ICAIC en la Habana se determinaba —y aún se determina— lo que se produce y lo que se ve en todos los cines y cine móviles del país. Desde su origen la gran mayoría de las producciones cinematográficas cubanas han sido producidas por esta institución, única entidad con un monopolio legal en el país para desarrollar la industria del cine, ejerciendo una hegemonía total sobre todas sus estructuras, producción, distribución y exhibición, que fueron nacionalizadas en 1959 (Kabous, 2009).

El ámbito creativo de la producción cinematográfica también iba a quedar supeditado al “nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución” (Ley 169, art. 8), por lo que todo creador cubano debe de ser consciente de su papel político y de la función ideológica de su obra, “los artistas cubanos deben contribuir a construir “el hombre nuevo”, a educar al pueblo, a exaltar la gesta revolucionaria y sus grandes realizaciones” (Kabous, 2009). Para conseguir eso la ley prioriza temas como:

Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de encarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información. (Ley 169, art. 10).

Para dirigir al ICAIC se designó a Alfredo Guevara, un intelectual “integrado” que se mantiene dentro de lo que el estado considera respetable (Becker, 1982, p.266); de un compromiso y postura política más radical que los “rebeldes” de *Lunes*, en cuya actitud irreverente pronto vio una amenaza, desatando una gran polémica entre ambas instituciones. De acuerdo con Jiménez Leal:

Lunes de Revolución y el ICAIC representaron dos posiciones encontradas en la cultura cubana. En el Instituto de Cine los estalinistas habían logrado apoderarse de los puestos de mando y estaban decididos a convertir ese organismo en un aparato de propaganda; mientras que en *Lunes*, individuos de diversos matices ideológicos, que compartían aun el entusiasmo por la Revolución, defendían su vertiente más liberal: la libertad de expresión artística ajena a cualquier tipo de censura. (Jiménez y Zayas, 2012, pos. 424).

Por otro lado, A. Guevara (2003) dijo, a propósito de la lucha contra *Lunes de Revolución*, “tuvo por base la defensa de nuestro derecho a exigir que los artistas combatientes tuviéramos al menos una participación” (p. 167) y a revelarse contra ese “proceso de Terrorismo intelectual permanente (...) que se produce en *Lunes*” (p. 354). Las polémicas entre intelectuales e instituciones caracterizaron este período.

La función ideológica y política del cine no se agota en enajenar o educar a las masas, el gobierno revolucionario entendió que el arte y la industria cinematográficos abarcaban un amplio sector de intelectuales cultos y progresistas en todo el continente y vio la oportunidad de usarlo como a su favor, para ello creó la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, de la cual el premio Nobel de literatura Gabriel García Márquez fue su primer presidente. Además, se creó el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, que desde entonces trae a la Habana destacados cineastas de toda América Latina y algunos invitados de países occidentales. La Escuela Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños se inauguró el 15 de diciembre de 1986 por el gobierno de Cuba y el Comité de Cineastas de América Latina, filial de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

El Festival de Nuevo Cine Latinoamericano era uno de los eventos anuales más esperados por los jóvenes y el gran público cubano, las películas importaban, pero mucho más enriquecedor eran los debates, conferencias y el ambiente de vanguardia cultural que en cierto modo escapaba del control de los organizadores oficiales.

### **2.1.3. La Casa de las Américas**

Aunque los propósitos prescritos en la Ley 299 del 28 de abril de 1959 con que se crea la Casa de las Américas, sobre el papel no son muy pretenciosos y apuntaban en primer lugar a fomentar la cultura de la clase trabajadora y a incentivar el intercambio cultural panamericano (art.8), en la práctica, desde el primer momento estuvo enfocada entre las élites intelectuales y artísticas de los países de la región, para corroborar esto basta con ver la pléyade de personalidades<sup>11</sup> que pasaron por ella en sus primeros años. La nueva institución desde el primer momento estuvo destinada a ser la estrella de la diplomacia cultural cubana<sup>12</sup>, un instrumento de vital importancia para el gobierno revolucionario como reconoce Castro en el *Informe del Comité Central del Partido Comunista de Cuba* (CC PCC) a su Primer Congreso:

La fundación en 1959 de la Casa de las Américas contribuyó a impedir el aislamiento cultural en los momentos más difíciles del bloqueo, y mediante diversas actividades como publicaciones, concursos, premios, festivales, exposiciones y encuentros de literatura, teatro, plástica y música, ha vinculado a la Revolución Cubana los sectores más progresistas de la intelectualidad latinoamericana y a latinoamericanistas de los países socialistas, manteniendo en el continente el aliento de la Revolución Cubana. (CC PCC, 1979, como se citó en Fernández Retamar, 1989, p. 75)

Dada su importancia, para dirigirla se colocó a Haydee Santamaría que tenía escasa relación con el mundo del arte, pero era un cuadro político estratégico de la Revolución que había participado en la guerrilla en las montañas, “una fidelista a ultranza auténtica. Se trataba de la única mujer que había tomado parte en el asalto al cuartel Moncada en el año 53, donde tanto su novio como su hermano murieron torturados, tortura que obligaron a presenciar” (Cabrera Infante, 1992. *Mordidas del Caimán Barbudo*, Párr.46).

La Casa de las Américas, pronto se convirtió en un centro cultural e ideológico importante de cara al mundo, como queda recogido en el siguiente texto de un reconocido autor latinoamericano:

Desde su creación, la Casa quiso ser un centro de difusión de estudio y de encuentro del arte y las letras latinoamericanas, o sea, una nueva forma de lucha contra la segmentación y el desmembramiento de nuestra cultura, fomentados desde siempre por el imperialismo. (...) La Casa de las Américas propició el encuentro en Cuba de escritores, pintores, músicos, dramaturgos, cantantes; muchos de nosotros nos conocimos aquí, dialogamos aquí, intercambiamos aquí por vez primera experiencias y opiniones sobre la vida artística de

---

11 Al proyecto se suman escritores de la talla de Antón Arrufat, Roberto Fernández Retamar y Fausto Maso, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante; Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Miguel Ángel Asturias, Roque Dalton, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Saramago, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, entre otras personalidades del mundo intelectual y artístico.

12 El primer uso que le dio el gobierno revolucionario al edificio de la antigua Casa de la Cultura Intercontinental, fue precisamente el de Ministerio de Relaciones Exteriores (Cancillería) y ahí tenía sus oficinas y despachaba el ministro Raúl Roa.

nuestros respectivos países. (Benedetti, 1979, como se citó en Fernández Retamar, 1989, p. 75)

Aunque la institución se ha destacado fundamentalmente por su premio literario “Casa de las Américas” y la revista del mismo nombre, desde su misma inauguración se fue involucrando con todas las manifestaciones artísticas y dedicó espacios y eventos importantes a todas ellas. La casa cuenta con dos galerías en las que han expuestos grandes artistas cubanos, latinoamericanos y de otras partes del mundo, en una de ellas vi por primera vez una exposición de Jean-Michel Basquiat; además cuenta con una colección de más de 10 000 obras de artistas visuales cubanos e internacionales.

La fuerte labor de relaciones internacionales realizada desde la Casa de las Américas es en buena parte responsable de la simpatía que sienten artistas e intelectuales de sectores progresistas de la izquierda en todo el mundo por la revolución cubana; aun cuando ésta, claramente, ha traicionado los principios de la izquierda, por lo menos de la democrática.

Estas instituciones y eventos inauguraban una faceta muy importante de la propaganda revolucionaria, la “diplomacia cultural” que atrae a la causa cubana a artistas e intelectuales que llevan el mensaje ideológico de la Revolución por todo el mundo. Esta diplomacia cultural se va incrementando con más instituciones y eventos, en un período de dos meses se fundaron Lunes de Revolución, el ICAIC y la Casa de las Américas; luego se celebra el Salón de Mayo; se crean el Centro Wifredo Lam y la Bienal de la Habana (1984), entre cientos de otros eventos e instituciones de otros campos artísticos, que tenían como objetivo romper el “bloqueo externo” a que estaba sometido el país y que en la década de los 80 terminaron teniendo un efecto inverso y rompieron el bloqueo interno, pues fueron fuentes de información, crearon ambientes culturales favorables para que los jóvenes vieran que pasaba en mundo del arte sin los filtros de los medios oficiales. El mismo efecto tenían los festivales internacionales de teatro, danza, música y las bienales y exposiciones.

## **2.2. Contra la Revolución ningún derecho (1961-1970)**

En este período se comienza la centralización y definición de la política cultural cubana y está marcado por dos acontecimientos fundamentales; uno propiamente cultural, la creación del Consejo Nacional de Cultura (CNC); el otro político, la invasión por Bahía de Cochinos<sup>13</sup>.

### **2.2.1. Consejo Nacional de Cultura**

Como anoté anteriormente, la polémica fue frecuente en estos primeros años de la revolución, fueron muchos los medios e instituciones que surgieron y se fueron abriendo paso a codazos, desde perspectivas ideológicas diferentes y con una gran diversidad de propuestas, algunas ancladas en el pasado, otras muy vanguardistas. Todos pretendían imponer su perspectiva e influir en el balance entre compromiso político y la libertad creativa, desde Hoy Domingo entendían que el arte debía de estar subordinado a los principios ideológicos; en Lunes de Revolución pensaban que eso transformaba el arte en propaganda y que la libertad expresiva no se podía coartar; el monopolio del ICAIC priorizó los documentales y en el cine de ficción fue dogmático estéticamente, criollizaron al neorrealismo con temas y conflictos cubanos de inicios de la Revolución, con una

---

13 Esta invasión militar es conocida fuera de Cuba por el nombre de Bahía de Cochinos, pero en Cuba se usa comúnmente el nombre de Playa Girón, la playa donde los invasores finalmente fueron derrotados.

factura pulcra; esto los enfrentó a Lunes por producir una pequeña película estilo Free Cinema obviando su hegemonía sobre la producción cinematográfica y sus preceptos estéticos, y los ponía en contradicción con “arte al servicio exclusivo de la Revolución” de Hoy. La casa de las Américas navegaba en aguas menos turbulentas, tenía su propia agenda y su condición de estar dirigida por una heroica del Moncada y la Sierra Maestra la mantenía un poco a salvo de los embates de los demás bandos, así pudo mediar y colaborar con todas estas facciones.

El Consejo Nacional de Cultura (CNC) fue creado el 4 de enero de 1961 el gobierno revolucionario con el propósito manifiesto de desarrollar una política cultural amplia y profunda destinada a todas las capas sociales de la población y de manera especial a los sectores populares (Cantón y Duarte, 2006, como es citado en EcuRed, s. f.), pero con el fin ulterior de centralizar y controlar bajo una misma instancia todos los proyectos, medios e instituciones culturales que existían en el país y así acabar con las pugnas y las polémicas. Esta nueva instancia continuaba dependiendo del Ministerio de Educación, pero con autonomía y departamentos desde los que atender a todas las manifestaciones artísticas e instituciones que caían bajo su dominio.

Con el CNC la polémica no desapareció del todo, pero esta multiplicidad de relatos paulatinamente va cediendo espacio ante el relato dominante, que pronto llegaría a ser el único relato. Esta transición no sucede de un modo natural, por el contrario, son muchos los episodios traumáticos que se dan en este período, aunque “este organismo fue uno de los pilares culturales de los primeros años revolucionarios, y el más controvertido, pues desde su fundación anidaron allí funcionarios del PSP cuya doctrina estética se emparentaba con el realismo socialista” (Candiano, 2017, p. 97).

### **2.2.2. Playa Girón**

Entre el 15 y el 19 de abril de 1961 un grupo de cubanos apoyados por el gobierno de Estados Unidos de América invadió el territorio de Cuba por Bahía de Cochinos con la intención de formar un gobierno provisional y solicitar el apoyo de la Organización de Estados Americanos (OEA) y la intervención militar de los Estados Unidos. A pesar de que este intento de invasión terminó con la derrota de las fuerzas invasoras en menos de 65 horas, este hecho tuvo una importancia trascendental en el devenir político, cultural y social de la isla. 60 años después las consignas surgidas a raíz de ese evento continúan tan vivas como entonces “Yanqui, acuérdate de Girón”, “Playa Girón, primera gran derrota del imperialismo yanqui en América”, entre otras que se pueden leer en los muros o escuchar al pasar por una escuela, en la que los estudiantes deben de repetirla al unísono como lema antes de entrar a las aulas.

De todas las consecuencias que trajo esta invasión, la más notable fue que Fidel Castro aprovechó la coyuntura para declarar el carácter socialista y marxista de la Revolución el 16 de abril de 1961 en un discurso multitudinario en la Habana. Si antes había evitado que se le asociara al marxismo “no es posible que haya la menor convergencia entre los que acaban de emancipar a su pueblo y los que aplastaron las libertades de una docena de países europeos (...) y constituyen el máximo ejemplo de despotismo en el mundo” (Castro, F. Bohemia, editorial 2, 8 de enero de 1959, p. 95), en esta ocasión declaraba que la pequeña isla del Caribe, a solo 90 millas del imperio más poderoso de la tierra, estaría ligada al socialismo y el marxismo hasta las últimas consecuencias “no pueden perdonarnos que estemos ahí en sus narices ¡y que hayamos hecho una Revolución socialista en las propias narices (Castro, 1961) y fe de eso da otra consigna que él pronunciaba

al acabar todos y cada uno de sus discursos: “Patria o Muerte” y “Socialismo o Muerte”. Desde entonces la alternativa a disentir de la ideología socialista oficial es la cárcel, el exilio, o la muerte.

Aunque la invasión por Bahía de Cochinos fue un fracaso, sirvió para que Fidel Castro consolidara su poder. Los funcionarios del CNC aprovecharon la declaración del carácter socialista del Estado para tratar de implantar el realismo socialista y hacer las veces de “comisarios”<sup>14</sup> de la cultura, ejerciendo un fuerte control sobre la creación artística y lo que se podía publicar en Cuba, como recogen varios autores (Cabrera Infante, 1992; Jiménez, 2008).

### 2.2.3. Caso *P.M.*

*P.M.* es como un baile de fantasmas: tiene una atmósfera onírica, el aire de otros tiempos, es una fiesta sin luces. El triunfo revolucionario de 1959 trajo al país una gran fiesta. Sin embargo, ya en 1961 existía una enorme tensión política en el ambiente; de alguna manera, se habían apagado las luces de esa fiesta, pero la gente seguía bailando. *P.M.* es un poema a la noche (...) Estamos hablando de esa otra Habana, secreta y ligeramente acanallada, paralela a La Habana luminosa y de leyenda que todos conocen. Ese mundo de personajes de los muelles, de lumpen con sombreros, trajes y corbatas, representa también el final de una época. (Jiménez, 2008, p. 191)

Mientras el ICAIC, en 1961 filmaba documentales sobre la victoria en Playa Girón y las demás instituciones culturales pedían a los artistas reflejar en sus obras como el pueblo vivía este “momento político” *Lunes de Revolución* financió una pequeña película estilo *free cinema* de apenas 15 minutos, de Saba Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. Los cineastas filmaron, cámara en mano, a los cubanos comunes bailando y compartiendo en bares y restaurantes populares a altas horas de la noche. *P.M.* fue un planteamiento de rebeldía estética, como afirman (Jiménez y Zayas, 2014, pos. 460), porque “el realismo impuesto es irrealista” (Adorno, 1970. *Sociedad, La posibilidad del arte*, Párr.2).

*P.M.* no articula un discurso retórico que hace apología de la Revolución, ni es una oda a sus logros y victorias; en un momento en el que el oficialismo y el sentir revolucionario lo que mandaba era poner en pantalla a milicianos y obreros blandiendo sus armas e instrumentos de trabajo, Saba y Leal filmaron lo que los mismos milicianos y obreros hacían cuando no estaban representando el papel, cuando se quitaban el uniforme y volvían a ser gente común; gente a la que le gusta divertirse y cuando lo hace se olvida de los problemas. No obstante, el problema de *P.M.* no fue solo de contenido, también era de forma; el documental no sigue la línea académica de la fotografía estilo neorrealista que adopta el ICAIC y mucho menos la estética publicitaria y épica de la fotografía cubana del período; incluso la presentación creada por Raúl Martínez fue considerada irreverente.

La cinta fue confiscada por el ICAIC y la película censurada al calificarse como “altamente nociva a los intereses de los cubanos y su Revolución” (A. Guevara como es citado en Jiménez y Zayas, 2014, pos. 478). Una vez más, el Estado interviene en el mundo del arte porque considera que una obra va en contra de sus intereses, desde su perspectiva ésta es capaz de subvertir el orden público y atenta contra la identidad nacional; esta intervención en forma de censura consiste en prohibir al artista el acceso a esas vías institucionales estándares de distribución para que el trabajo

---

14 El término “Comisarios” es usado como “policías de la cultura”, no debe entenderse en el sentido de “curadores”, como se usa en algunos países.

llegue a los públicos, por lo cual el trabajo puede producirse pero no apreciarse ni recibir apoyo de la manera usual (Becker, 1982, p. 214 y 219). No cualquier realismo sirve a los intereses del pueblo, no si el pueblo representado es la gente común haciendo lo que hace la gente común. “La borrachera que *P.M.* coloca ante los ojos resulta inabordable. Dentro de esos bares, la historia no cuenta, no reclama: un bar estará siempre en los antípodas de la Plaza de la Revolución” (Ponte, 2007, p. 191). Mirtha Aguirre, comunista de la vieja guardia, cuestionó el talento y la honradez intelectual de los realizadores al sentenciar que “el artista que encuentra la calidad estética en los bares y no la puede encontrar en un miliciano con su rifle en ningún modo, deja mucho que desear como sensibilidad estética y también como ciudadano” (Encuentro de los intelectuales cubanos con Fidel Castro (EICFC), 1961, p. 173). Para el CNC y el ICAIC solo servían al interés de la Revolución las consignas visuales donde la masa esté representada en pie de guerra; pero en cambio este documental “ofrecía una versión distorsionada del pueblo al representarlo como un lumpen proletario” (Jiménez y Zayas, 2014, p. 478). Piñera había advertido que si el arte se desvirtúa muere (1960b, p. 2)., coincidiendo con Adorno (1970):

Ninguna obra de arte puede ser verdadera socialmente si no es verdadera también en sí misma; y la consciencia falsa socialmente no puede convertirse en algo auténtico estéticamente. Los aspectos social e inmanente de las obras de arte no coinciden, pero tampoco divergen tanto como quisieran por igual el fetichismo cultural y el practicismo. (*Sociedad, Compromiso*, Párr.3).

La creciente planificación de la cultura obligó a los artistas e intelectuales a definir el carácter de su obra, lo que es enfrentarse a la disyuntiva de crear una obra que refleje la gesta heroica del pueblo de Cuba al servicio de los más altos ideales de la Revolución, o crear una obra que le dé la espalda a esto y por tanto sea considerado un arte alienado.

La censura de *P.M.* despertó suspicacia en la mayoría de los artistas y comenzaron a cuestionar el papel de las nuevas instituciones y a las personas que habían colocado al frente, en lo que a todas luces parecía una prohibición arbitraria y con claros tintes estalinistas. Una cosa es ser un artista de izquierdas y otra aceptar que el Estado controle lo que puedes o no crear, y que el contenido de las obras esté normalizado por decretos ministeriales.

Así fue como esta breve película, completamente “inofensiva” y “sin grandes pretensiones” (Jiménez, 2008, p. 191), cómo dijeron sus realizadores, “se convirtió en un símbolo que unificó y les dio sentido a todos los temores. Mucha gente, de alguna u otra manera, había sufrido ya algún tipo de coacción, censura o imposiciones ideológicas” (Jiménez y Zayas, 2014, pos. 482).

En *Lunes* quisieron separar el arte de la política, lo que no significaban que apostaran por un arte enajenado o cuyo único fin era el mismo arte y regodearse en sus formas; todo lo contrario, a pesar de ser artistas e intelectuales que en ese momento se auto percibían como de izquierdas, creían que el arte solo podría reflejar la sociedad en que viven si continúa siendo arte, tal y como Virgilio Piñera había declarado, “a condición de no quedarse en la nula propaganda” (1960b, p. 2). Para esto es necesario respetar libertad y la dinámica propia de la obra de arte, que Adorno (1970) define de esta forma:

La dialéctica de lo social y del en-sí de las obras de arte es una dialéctica de su propia constitución en la medida en que ellas no toleran nada interior que no se exteriorice, nada

exterior que no sea portador de lo interior, del contenido de verdad. (*Sociedad, Compromiso*, Párr.3).

El valor social de la obra de arte no está necesariamente en la idea o el contenido “literal”, identificable, listo para ser descodificado y entendido por los espectadores, sino que está en la situación de oposición del arte a la sociedad. El arte no cuestiona a la sociedad por lo que dice de esta, para eso están las consignas, el arte cuestiona a la sociedad porque esta oposición es parte de su naturaleza. Por eso una obra como *P.M.* desató una revolución dentro de la Revolución cubana y trajo, entre otras tantas, tres consecuencias fundamentales para comprender la relación del arte y la cultura cubana con el poder; en primer lugar, no bastaba con apoyar a la Revolución, era necesario crear obras que de algún modo fueran declaraciones políticas; en segundo lugar, con ella queda inaugurada la historia de la censura revolucionaria, “fue la primera obra de arte sometida en Cuba a acusaciones de índole político, llevada a juicio histórico y condenada por contrarrevolucionaria” (Cabrera Infante, 1992. *La peliculita culpable*, Párr.4), pero no sería la última, en los siguientes años suceden constantemente casos de censura y autocensura<sup>15</sup>. En tercer lugar, el arte se opone a la propaganda, y no es precisamente por lo que dicen o dejan de decir los artistas, es por la libertad radical que emana de la obra, más allá de los pretextos sobre lo que la conceptualizan los realizadores; ser libre es un acto absolutamente subversivo.

#### **2.2.4. Palabras a los intelectuales**

La censura a *P.M.* y el conflicto subsiguiente amenazó con frustrar el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba. El gobierno para evitar que la situación se le fuera de las manos pospuso el congreso y convocó a los artistas e intelectuales a un encuentro en la Biblioteca Nacional, donde hubo tres secciones de debate los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. *P.M.* solo fue el pretexto, sus autores no fueron invitados y Castro (1961b) dijo en la primera sección que a pesar de que el origen de todo era la película, él no la había visto y no venía a que discutieran la película. Morín (1998) que asistió a la última de las secciones confiesa que tuvo la sensación de que nadie se había atrevido a faltar, como si todos fueran culpables y en aquel lugar redimirían sus pecados; *P.M.* sería el chivo expiatorio de los que soñaban todavía con un arte independiente (p. 277).

Para comprender el significado real de ese encuentro de Fidel con los intelectuales hay que tener en cuenta que la gran mayoría de los artistas e intelectuales allí reunidos compartían una misma emoción: el miedo, pues como apunta Becker (1982) “los gobiernos actúan abiertamente para impedir que se haga determinado arte, destruyen los resultados una vez que se los crea o encarcelan o destruyen a los artistas” (p. 217). En los dos años que llevaba la Revolución en el poder, habían fusilado a cientos de personas, unos por haber colaborado con el gobierno de Batista, otros fueron miembros del propio movimiento 26 de julio y no estuvieron de acuerdo con el rumbo que iba tomando la revolución; razón por la que nadie se sintiera a salvo, Montes Huidobro (2007) confiesa “yo no dije ni pío. (...) por un instinto de conservación que me avisaba del peligro: aquello era de apaga y vámonos” (p. 183); el pintor Guido Llinás no se avergüenza de decir “yo me encogía en mi asiento porque como soy grande eso siempre ha sido peligroso y me decía que a los que se significaran allí iban a terminar fusilándolos” (2000, p. 18). En situaciones como esas es muy difícil decir lo que se piensa, Virgilio Piñera fue uno de los primeros en hablar y dijo lo

---

15 Mientras realizo esta tesis, en Cuba los artistas son perseguidos, acosados y encarcelados: Luis Manuel Otero y Maykel Osorbo se encuentran en prisión.

obvio “tengo miedo”, y del miedo personal pasó al miedo colectivo: “hay un miedo que podíamos calificar de virtual que corre en todos los círculos literarios de La Habana, y artísticos en general, sobre que el Gobierno va a dirigir la cultura” (EICFC, 1961, p. 163). Mirta Aguirre confirma en su intervención que el miedo es a que “se desate el estalinismo cultural que pondría en riesgo la libertad creadora —y reconoce que— los estalinistas somos la gente comunista” (EICFC, 1961, pp. 173-174), que han ido tomando el control de todas las instituciones culturales. El estalinismo no es solo control de las formas, es sobre todo control de las conciencias, Mirtha Aguirre lo deja claro en otro momento de la discusión: “Yo sí sé que la campaña por la libertad de creación versus estalinismo está en pie (...) quería recordar también el movimiento contrarrevolucionario que en Hungría había empezado por los movimientos intelectuales que reclamaban la libertad creadora” (EICFC, 1961, p. 174), con lo cual evidencia que para los viejos comunistas, como se autodenomina Aguirre, la libertad creadora es peligrosa y el hecho de reclamarla puede ser considerada una actitud contrarrevolucionaria.

De lo que se discutió en estos debates el Estado solo incorporó a su retórica el discurso de cierre de Fidel Castro, conocido como *Palabras a los Intelectuales*, que ha marcado el derrotero de la política cultural cubana hasta la actualidad, presentándose como garante de las amplias libertades que otorga la Revolución a los artistas. Si bien, en los dos primeros años de la Revolución se crearon numerosas instituciones culturales, que de un modo u otro dejaban ver cuáles eran los intereses del Estado en este ámbito, más allá de eso no se habla explicitado una doctrina que marcara las pautas del quehacer artístico o la participación del Estado en éste. De acuerdo con la narrativa oficial y que comparten artistas e intelectuales de izquierda

*Las Palabras a los Intelectuales* tuvieron, por lo tanto, un carácter de explicitación al fijar públicamente la práctica desplegada de hecho por la Revolución Cubana en el ámbito cultural desde sus comienzos, a la vez que limitó el marco de acción del dogmatismo dentro de la Revolución. (Candiano, 2018, p. 102)

Es cierto que este discurso limitó la imposición de un realismo socialista por parte de los funcionarios más conservadores y garantizó cierta libertad formal en el discurso artístico, no todos está de acuerdo con esta perspectiva y afirman que su alcance fue mucho más trascendental, en esa “reunión se definió el límite real de la libertad artística bajo el naciente socialismo, cuya frontera revolucionaria quedó delimitada por la concordancia necesaria entre la expresión individual y el criterio oficial institucional” (Kairus, 2019, p. 1). La frase del discurso de Castro que más ha trascendido es “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (1961b), incluso más que la reformulación que hace segundos después, cuando sustituye “nada” por “ningún derecho”. “Esa subordinación ideológica de la cultura al nuevo Estado produce una instrumentalización de las letras y las artes, que acaban siendo meras producciones de sentido para consagrar el evento revolucionario” (Rojas, 2007, pp. 86-87).

La importancia dada al discurso de Castro ha obviado el hecho de que en resumidas cuentas fue lo mismo que dijo el presidente Dorticós<sup>16</sup> en las palabras apertura en las que destaca en el carácter instrumental que para el Estado tenía el arte: “la cultura debe de estar al servicio del pueblo

---

16 Osvaldo Dorticós (Cienfuegos, 17 de abril de 1919-La Habana, 23 de junio de 1983) fue el segundo presidente de Cuba en el período revolucionario, entre el 17 de julio de 1959 y el 2 de diciembre de 1976. Sucedió en el cargo a Manuel Urrutia Lleó. No obstante, ninguno de los dos fue elegido en las urnas. No obstante, Fidel Castro, que desempeñaba las funciones de Primer ministro, ostentaba todo el poder.

y de la Revolución, debe ser (...) un instrumento de la Revolución” (EICFC, 1961, p. 158). Para luego añadir que, lo único que no cabe en la Revolución no son las distintas expresiones formales sino la producción o manifestación literaria o artística que en alguna otra forma pueda entorpecer el progreso y el desarrollo de la propia Revolución (EICFC, 1961, p. 158). Como señala Foucault (1988):

En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en determinada dirección, con unos a un lado y los otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene. (P. 15)

Castro, que entendía la política como la continuación de la revolución —guerra— (Foucault, 1988, p. 160) afirma “yo no entiendo mucho de arte, pero soy un poquito práctico. Por lo menos me atrevería a lograr que ustedes discutieran de lo que ustedes quieren discutir” (EICFC, 1961, p. 165) —realmente discutieron de lo que él quería discutir—. Identificó el temor de los artistas: ¿habrá libertad de expresión? Y da una respuesta clara “nadie tiene dudas, que todos están de acuerdo en que la habrá” y pasa a lo que él llama “el punto esencial de la cuestión (...) ¿si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística?” (Castro, 1961b). La respuesta tiene varios matices; primero recuerda “los cambios que han ocurrido con relación al ambiente y a las condiciones actuales de los artistas y de los escritores” (Castro, 1961b) propiciados por el gobierno revolucionario; lo que lo lleva a una pregunta retórica: ¿cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, sí un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución puede plantearse este problema? (Castro, 1961b) porque “el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución” (Castro, 1961b).

Rojas (2007) ha escrito que “la mayoría de los intelectuales cubanos que en el verano de 1961 interviene en aquellos debates se define como revolucionaria y sólo demandan del poder libertad formal a cambio de entrega a la legitimación simbólica del nuevo orden” (p. 187). Como garantía de que la Revolución respetaría la libertad de expresión los artistas, al igual que todo el mundo en Cuba, le han proclamado su fidelidad; lo hizo Piñera en ese encuentro (1961) “todos estamos de acuerdo con el Gobierno, y todos estamos dispuestos a defender y a morir por la Revolución (EICFC, 1961, p. 164); lo hizo Padilla en 1971 cuando lo apresaron por su poemario *Fuera de Juego* (1971); del mismo modo, lo hicieron los artistas de la generación de los 80 “éramos revolucionarios, queríamos mejorar la Revolución” (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de julio de 2020). El adscribirse a la Revolución ha sido desde entonces una cuestión vital, de eso no dependía únicamente la obra, sino la propia vida, para constatar esto solo hay que ver lo que le deparó el futuro a los artistas e intelectuales presentes que cayeron en desgracia, solo por mencionar algunos, los hermanos Cabrera Infante, Carlos Franquí, Orlando Jiménez Leal, exiliados; Virgilio Piñera, José Lezama Lima, olvidados y muertos en vida en la isla; hasta la actualidad la lista de artistas que han corrido el mismo destino es interminable.

Lo que se fraguó allí, fue trascendental en la dinámica de la relación del gobierno, los órganos de la seguridad del Estado y las instituciones culturales con el mundo del arte en general y con cada artista en particular, como apunta Rojas (2007):

Todo lo dicho en aquellas reuniones fue, en efecto, sumamente aprovechable para la ingeniería de almas del totalitarismo. Fue entonces que el poder supo lo fácil que era gobernar

a una comunidad intelectual como la cubana, inconsciente de su libertad y, por tanto, mal acostumbrada a negociar su autonomía a muy bajos precios. (P. 189)

Muchos de los que estuvieron presentes en esos encuentros, desilusionados de la Revolución, vieron lo acontecido de un modo diferente; para Franquí (1981) “las palabras de Fidel, ambiguas al exterior, muy claras al interior. (Sólo que la Revolución era Fidel y sus gustos estéticos y literarios y sus decisiones políticas)” (pp. 272-273); Díaz Martínez (2006) ve que “*Palabras a los Intelectuales*, que contiene una receta de la censura (...) cuya ambigüedad la hace doblemente inquietante” (p. 155). El dramaturgo Montes Huidobro (2007) vio claramente el trasfondo del interés de la cúpula del gobierno revolucionario:

Castro fue definitivo y explícito (...) El que no lo reconoció así fue porque estaba de acuerdo, no le dio la gana o no le convenía reconocerlo de otro modo y, en el mejor de los casos, se engañaba a sí mismo, como hacen los enfermos cuando se les diagnostica una enfermedad fatal. (P. 183).

Al margen del discurso de Castro, este protagonizó una acción que muchos de los presentes han destacado, antes de tomar la palabra, el comandante se quitó la pistola enfundada del cinto y la colocó sobre la mesa (Cabrera Infante, 1992, *La confundida lengua del poeta*, Párr.13; Díaz Martínez, 2006, p. 155). Este gesto simbólico terminó siendo más explícito que sus palabras y mostró de un modo claro cuál era la alternativa a la Revolución.

Todos los artistas formados en las academias de artes cubanas después de esta fecha, fuimos educados bajo los preceptos trazados en ese discurso, que se convirtió en una especie de evangelio de la política cultural cubana. La frase de Fidel se convirtió en una consigna: “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada”. Esta frase parecía decirnos que eramos libres de crear, tanto en lo formal como en el contenido, siempre y cuando este no atentara contra la Revolución. ¿Y por qué habrían de hacerlo jóvenes nacidos y formados por sus instituciones? Todo parecía fácil. En lo particular, en la medida que fui madurando, la percepción sobre esta frase —que parecía tan clara como el agua— comenzó a cambiar. Comencé a verla ambigua. Ya no se trataba de lo que podía hacer, sino de lo que no podía hacer. Y esos límites eran movibles, muchas veces caían bajo el criterio de un funcionario oportunista que entendía muy poco de arte y cuyo único mérito para ocupar un puesto en el Ministerio de Cultura era pertenecer al Partido Comunista (conozco el caso de un funcionario que atendía la cartera de Industria y Comercio en el Partido y cuando protestó porque iban a tomar el local de una tienda para instalar un museo, de castigo lo movieron a dirigir cultura).

Otro elemento importante es que solo sabía que esta frase la había pronunciado Fidel en el encuentro con los intelectuales en la Biblioteca Nacional; pero en la escuela nunca nos hablaron del contexto de ambos eventos. Eso tuve que descubrirlo por mí mismo, junto con toda la historia oculta de la cultura cubana posterior al triunfo de la Revolución (entiéndase: censura a la película *P.M.*, cierre de *Lunes de Revolución*, caso Padilla, Quinquenio Gris, la persecución a los homosexuales, entre otros eventos desafortunados).

La generación de finales de los 80 fue la primera que como generación puso en tela de juicio la narrativa de *Palabras a los Intelectuales*. “La reiteración hasta la náusea de esas consignas por parte del poder nos hizo comenzar a cuestionar el modelo social totalitario que comenzaba ya a petrificarse en Cuba” (López Ramos, R. Comunicación personal, 27 de octubre de 2021).

En un estado totalitario cualquier postura o narrativa diferente de la oficial es considerada disidencia, aún sin proponerse una disidencia política.

En el escenario de finales de los 80 la praxis artística rebasó las consignas y nos colocó en un territorio que colindaba con la disidencia política, aunque sin llegar a abrazar totalmente la oposición política, circunscribiendo nuestra crítica al lenguaje artístico. Algo que desconcertó al poder fue la espontaneidad del joven movimiento artístico, su organización aleatoria, atomizada y sin nexo alguno con grupos disidentes. (López-Ramos, R. Comunicación personal, 27 de octubre de 2021).

*Palabras a los Intelectuales* funcionó, y aún hoy es usado del mismo modo, como una ley fundamental en nombre de la cual los funcionarios del Ministerio de Cultura y de la Seguridad del Estado censuraron exposiciones, acosaron, persiguieron y encarcelaron artistas porque consideraban que tenían “problemas ideológicos”, esta también fue la excusa para expulsar a artistas de las academias y el Instituto Superior de Artes.

### **2.2.5. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)**

El Congreso de Escritores y Artistas (CEA), aplazado por el *Caso P.M.*, se celebró en agosto de 1961 una vez zanjado ese impasse en los encuentros en la Biblioteca Nacional. La dirección política del país vio la necesidad de una más fluida articulación entre el Estado, las nuevas instituciones culturales y, sobre todo, los escritores y artistas cubanos; que como señala Pogolotti (2006) “procedían, en el momento inaugural de la Revolución, de diversas familias estéticas e ideológicas” (p.viii). Por esta razón se promovió la fundación de la UNEAC, que quedó constituida en la clausura del congreso el 22 de agosto de 1961; apenas 50 días después de concluidos los encuentros de Fidel con los intelectuales y artistas. Al frente de la nueva organización se colocó a un equipo bastante diverso<sup>17</sup>; que debía de buscar el equilibrio entre las diferentes tendencias, siempre bajo la consigna “con la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho”. Como destaca Pogolotti (2021), “congregaba pluralidad generacional junto a diversidad de tendencias estéticas y filosóficas”.

La UNEAC se crea “fundamentalmente para fines de creación”, como dejó ver Castro (1961c), y la página web de la organización fija su objetivo “estimular, proteger y defender la creación intelectual y artística”, no obstante su lealtad siempre ha estado más en lo político y su propósito fue aglutinar a los intelectuales cubanos en torno a la Revolución; unificar la narrativa ideológica-cultural heterogénea cuyos intensos debates excedían lo meramente estético y eran reflejo de pugnas políticas mucho más profundas, detrás de las cuales estaban las organizaciones revolucionarias con ideas divergentes sobre el rumbo que debía tomar la Revolución (Candiano 2018, p. 97). Castro (1961c) celebra que el nuevo organismo se llame “unión” en vez de “asociación” porque “Unión” es el producto de ese espíritu de que hablábamos, ese espíritu de entrega a la causa revolucionaria, esa conciencia del valor de la tarea que a cada cual le corresponde”.

Si el discurso de Castro *Palabras a los Intelectuales* funcionó como un marco normativo que inauguraba la nueva política cultural del Estado, el siguiente paso lógico sería organizar a los

---

<sup>17</sup> El primer equipo directivo de la UNEAC estuvo conformado por el poeta Nicolás Guillén en el puesto de presidente; como vicepresidentes se seleccionó un grupo de bastante diverso, integrado por los escritores, José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante; el compositor Argeliers León; el artista visual René Portocarrero; la bailarina Alicia Alonso; el arquitecto Ricardo Porro y el crítico José Antonio Portuondo.

artistas en una entidad que salvaguardara los principios de la norma: el creador debe ser fiel a la Revolución independientemente de su tendencia estética, que en la retórica oficial es lo mismo que ser fiel al pueblo y a la nación.

Castro (1961c) argumenta: “todo el pueblo está organizado<sup>18</sup>, ¡hasta los niños están organizados! (...) eso significa que la Revolución, con sus masas organizadas, es capaz de vencer todos los obstáculos”, los artistas y escritores ya tienen su unión y para fomentarla usa el recurso de oponer los artistas que se quedaron a los que emigraron “estoy seguro de que los que se han marchado no son buenos escritores ni son buenos artistas. Los escritores reaccionarios y los artistas mercenarios son los que, con toda seguridad, se han marchado de nuestro país” (Castro, 1961c). Estos escritores reaccionarios y artistas mercenarios a los que se refiere Castro fueron los primeros de un gran grupo de artistas e intelectuales cubanos que a lo largo del período revolucionario se vieron obligados a emigrar o exiliarse y que, en ese momento estuvo conformado, sobre todo, por los intelectuales liberales de profunda raigambre republicana y democrática, como Lydia Cabrera, Gastón Baquero, Jorge Mañach, entre otros.

Según los estatutos de la UNEAC, la filiación es voluntaria y selectiva sobre la base de los méritos artísticos, aunque en realidad se puede ser parte de la organización con una obra mediocre o nula; pero, de ningún modo, pueden pertenecer en ella quien cuestione al gobierno o no comparta su ideología. Desde su fundación, la integraron los artistas e intelectuales más comprometidos con el régimen y la institución marginó, censuró y persiguió a artistas como Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla entre otros.

La creación de la UNEAC y sus publicaciones, las revista *Unión* y la *Gaceta de Cuba*, supuso el cierre de *Lunes de Revolución* (su último número se publicó el 6 de noviembre de 1961), la justificación fue la escasez de papel para mantener tantas publicaciones literarias activas, pero la realidad es que la irreverencia del magazine literario lo había vuelto incomodo y era visto como una amenaza por algunas de las nuevas instituciones culturales que pretendían ejercer un control absoluto sobre la producción artística en sus áreas de influencia, como por ejemplo el ICAIC sobre la producción cinematográfica. Fernández (2009) afirma “nos vencieron cuando cerraron *Lunes de Revolución* y el pretexto fue crear la Unión de Artistas y Escritores de Cuba para seguir entonces una política dirigida”.

### **2.2.6. El socialismo y el hombre en Cuba<sup>19</sup>**

*El Socialismo y el hombre en Cuba* es un texto programático marxista que trata sobre la construcción del hombre nuevo y que ha influido notablemente en la política cultural cubana desde que fue publicado en 1965 por Ernesto Guevara, porque dedica varias páginas a analizar lo que debe ser un artista revolucionario. Pero su influencia no se agota en sus referencias al arte y a los

---

18 Todo ciudadano cubano pertenece, al menos, a una organización de masas: las mujeres a la Federación de Mujeres Cubanas (FMC); los trabajadores, a la Central de Trabajadores de Cuba (CTC); los estudiantes de primaria a la Organización de Pioneros José Martí (OPJM); los estudiantes universitarios, a la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU); los periodistas a la Unión de Periodistas de Cuba (Upec), entre muchas más. En el caso de los artistas están las mencionadas, UNEAC; la Asociación Hermanos Saiz (AHS), que agrupa a los artistas jóvenes; y la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (ACAA). Todas estas organizaciones están controladas por el gobierno y rara vez representan a sus afiliados, pero siempre los vigilan.

19 *El socialismo y el hombre en Cuba* es un texto que Ernesto Che Guevara concibió para responder a quienes pensaban que “el socialismo se caracteriza por sacrificar al individuo en aras del estado”, y que tras ser publicado se convirtió en un referente ideológico, por su carácter programático sobre la construcción del socialismo.

artistas, también ha sido una especie de libro sagrado, un manual de ideología según el cual se ha buscado estandarizar a la sociedad cubana y en especial a la juventud. La polarización política y la identidad ideológica son fundamentales a la hora de buscar nuevas instituciones para instaurar otro tipo de mediación o de comunicación entre gobernantes y gobernados, y para elaborar nuevas formas de control social, en este sentido es que los regímenes totalitarios en general, y el cubano en particular, niegan y desmontan la noción de pueblo como actor político y en la misma medida impulsa una movilización de la masa en cuanto “sujeto” (Abensour, 1997, pp. 155-156).

El texto de Guevara gira en torno a la masa, en cuya integración solo puede alcanzar plenitud el hombre. Canetti, que ha estudiado la relación de *Masa y poder* (1981) llega a la conclusión de que, solo en esta inmersión en la masa el hombre puede redimirse del temor al contacto del otro, una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto; todos son iguales y ninguna diferencia cuenta; al otro que se oprime contra uno se le percibe igual que uno se percibe a sí mismo; todo acontece como *dentro de un cuerpo* (p. 7).

Guevara (1965) define a “la masa” como una evolución del pueblo en el proceso de irse acoplando de un modo orgánico con su líder (Fidel) en la medida en que avanza el proceso revolucionario: “Fidel y la masa comienzan a vibrar en un diálogo de intensidad creciente hasta alcanzar el clímax en un final abrupto, coronado por nuestro grito de lucha y de victoria” (p. 24). Frase que, por mucho que trato de evitarlo, me parece una alegoría a una relación erótica al estilo *Cantar de los cantares*; Fidel y la “masa”, esposo y esposa:

(En) Esta nueva forma de movilización se inventa un estilo político en el que predominan los mitos y los símbolos, las liturgias, incluso los cultos, a través de los cuales el “pueblo” conquista su identidad en una serie de experiencias emocionales intensas. (Abensour, 1997, p. 156).

Para Guevara, quien no viva la experiencia de la Revolución no puede comprender la unidad dialéctica entre individuo y masa y, menos aún, de la masa con sus dirigentes (E. Guevara, 1965, p. 24); en este proceso, al que llama “dialéctico”, el individuo para ser escuchado por la dirigencia revolucionaria debe de integrarse en la masa, porque solo a través de ella puede acceder al líder. En este punto es donde el individuo reconoce su cualidad de “no hecho”, de “producto no acabado”. Las taras del pasado se trasladan al presente en la conciencia individual y hay que hacer un trabajo continuo para erradicarlas (E. Guevara, 1965, p. 27). Precisamente, en este estado de “no acabado” del individuo se cimienta la necesidad de un “hombre nuevo” “para construir el comunismo” (E. Guevara, 1965, p. 30). El “hombre nuevo” solo puede realizarse plenamente en la masa y en relación al líder. En este sentido, Lillian Guerra (2019) afirma que:

En la Cuba revolucionaria se puede ser patriota o traidor; las dimensiones adicionales del Yo individual eran intrascendentes o extensiones de esta condición primaria. Sin embargo, al estilo-soviético y al estilo de gobierno comunista soviético, ahora firmemente entrelazado con el liderazgo mesiánico y los discursos del fidelismo, indudablemente hicieron que fueran mucho peores los mecanismos emocionales para hacer cumplir la destrucción de la autonomía ciudadana y la diversidad política. (p.119).

Este culto a la personalidad del líder es equiparable, en el socialismo real, a lo que Benjamin (1936) llama “la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de

valores culturales” (p. 56). Cuando los artistas e intelectuales se resisten a esta “misión”; ya sea por activa (defendiendo valores opuestos), o por pasiva (no participando); comienzan a ser vistos como un problema.

En el texto, Guevara (1965) afirma que “no hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria” (p. 45). Considera a los artistas e intelectuales a los que considera elitistas y pone en duda el compromiso de estos con el proceso revolucionario, lo que contrasta con la visibilidad que se le dio al apoyo de artistas e intelectuales internacionales que visitaban Cuba y se reunían con sus altos dirigentes dando testimonio de su apoyo a la Revolución. Contradicción a la que se refiere Adorno (1970) cuando dice “Picasso y Sartre optaron sin miedo a la contradicción por una política que rechazaba lo que ellos defendían en la estética y que sólo los toleraba a ellos mismos mientras sus nombres sirvieran de propaganda” (*Sociedad, Compromiso*, Párr.3).

Según Guevara, en Cuba no se dio el error del Realismo Socialista, que surge de la “anulación de la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso)” (p. 46-47), una cuestión que había quedado zanjada en el encuentro de Fidel con los artistas e intelectuales en la Biblioteca Nacional en 1961, pero coincide con Castro en que pedir libertad de creación no es la solución, “en los propios revolucionarios se mantuvo muchas veces esta actitud, reflejo del idealismo burgués en la conciencia” (p. 44); además, “la libertad no existe todavía y no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva” (p. 47). Para el autor, el arte de vanguardia tampoco aporta nada, pues no es más que un signo de la decadencia de la cultura capitalista y solo es “el anuncio de un cadáver maloliente” (p. 46). Vio en el rechazo a una “cultura controlada”, en los reclamos de libertad de expresión, la defensa de la vocación y el lenguaje artístico sobre la propaganda, un peligro que debe subsanarse, y sentencia que “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales” (p. 49). Este estigma perseguirá a los artistas durante mucho tiempo y en función de ello se cometieron múltiples atropellos.

La construcción del socialismo implicaba, además de la construcción del hombre nuevo, la formación de un “artista nuevo” con necesidades de creación específicas porque “la superestructura impone un tipo de arte en el cual hay que educar a los artistas” (p. 43). Por esta razón se hace necesario crear nuevas escuelas de arte, donde el hombre nuevo se transforme en el artista que la nueva sociedad demanda; solo de este modo:

Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas. (E. Guevara, 1965, p. 49).

La Revolución adoptó a Ernesto Guevara como paradigma ideológico del “hombre nuevo” y se propuso configurar a su imagen y semejanza las nuevas generaciones; en todas las escuelas de Cuba, los niños de primero a sexto grado de primaria tienen que recitar al unísono antes de pasar a los salones de clases el lema “Pioneros por el comunismo, seremos como el Che”. Su concepción

marxista del hombre nuevo fue parte fundamental del adoctrinamiento ideológico que emprendió el Estado por medio de las organizaciones de masas y los centros educativos, todos ellos tenían como misión formar al hombre nuevo; Guerra (2019), al examinar programas educativos de Cuba luego de que el país adoptara una nueva pedagogía oficialmente comunista como resultado de su integración al bloque soviético en 1972, llega a la conclusión de que “el estado preparó a los ciudadanos para que fuesen futuras encarnaciones de Fidel” (p.122). Cuando una acción, idea o comportamiento, de un adolescente o joven se distanciaba de lo que espera el Estado, se decía que tenía “diversionismo ideológico”<sup>20</sup>. El criterio según el cual podían “analizar” a alguien por problemas ideológicos iba, desde ver revistas extranjeras hasta admirar a artistas norteamericanos; pasando por escuchar música en inglés (peor si era rock), usar pantalones estrechos, faldas cortas, cabello largo o cualquier otra acción o actitud que la persona que hacía de censor considerase peligrosa. El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura analizó detenidamente el asunto del uso de modas extranjeras y otras “extravagancias” que atribuyó a grupos marginales:

Se consideró, que si bien es cierto que algunas manifestaciones de extravagancia, exhibicionismo, etc., no deben constituir centro de atención de la revolución por estar restringidas a grupos minoritarios y generalmente marginales, la necesidad de mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo y el combate a cualquier forma de desviación entre los jóvenes, determina la necesidad de implantar las medidas necesarias para su erradicación.

Se analizó la moda, en su aspecto social de hábito de vestir, su natural evolución (...) Se diferenció la aberración extravagante, generada unas veces en la asimilación acrítica de manifestaciones similares de grupos extranjeros y otras, por la actitud contrarrevolucionaria de microgrupos que las utilizan como mecanismos de identificación entre sí y de protesta contra la revolución, siendo necesario en ambos casos el enfrentamiento directo a su eliminación. (CNEyC, 1971 p.133).

La confusión entre forma y contenido de la Revolución no se limitó exclusivamente al campo de las artes, perfilaron y creyeron entender o saber cómo piensa una persona solo por ver cómo se viste, el largo de su cabello, o incluso, por sus preferencias sexuales. Estos perfiles se clasificaron con etiquetas como “contra revolucionario”, “diversionista ideológico”, “problemático”, “antisocial”, entre muchas más.

Yo mismo fui tildado de contrarrevolucionario, diversionista ideológico o loco por la forma en que vestía, cabello largo trenzado, pantalones estrechos, pendientes en las orejas, etc. Para muchos artistas y estudiantes de artes —como para miles de jóvenes cubanos— la indumentaria se volvió una forma de reafirmar la identidad, de decir, yo no soy parte de la masa. En mi caso, llegó a ser una extensión de mi obra, realicé un performance en 1988 que consistió en dejar el espacio destinado a mis objetos artísticos vacío, mientras yo me paseaba por la galería con una camiseta que tenía escrito “mi obra soy yo”. En la moda, la forma también traía implícito un contenido, eso lo sabía el gobierno —” los revolucionarios cubanos se aferraron a sus uniformes verde olivo para

---

20 En el contexto cubano, el “diversionismo ideológico” es un concepto utilizado por el gobierno para referirse a la desviación o distracción de las ideas o principios ideológicos establecidos. Por lo general, se utiliza para describir una gran tesitura de cosas, que van desde la adopción de modas extranjeras hasta escuchar música en inglés o quejarse de la mala calidad la comida de las escuelas; cualquier cosa que pueda sembrar dudas o desviar la atención de los objetivos ideológicos del Estado.

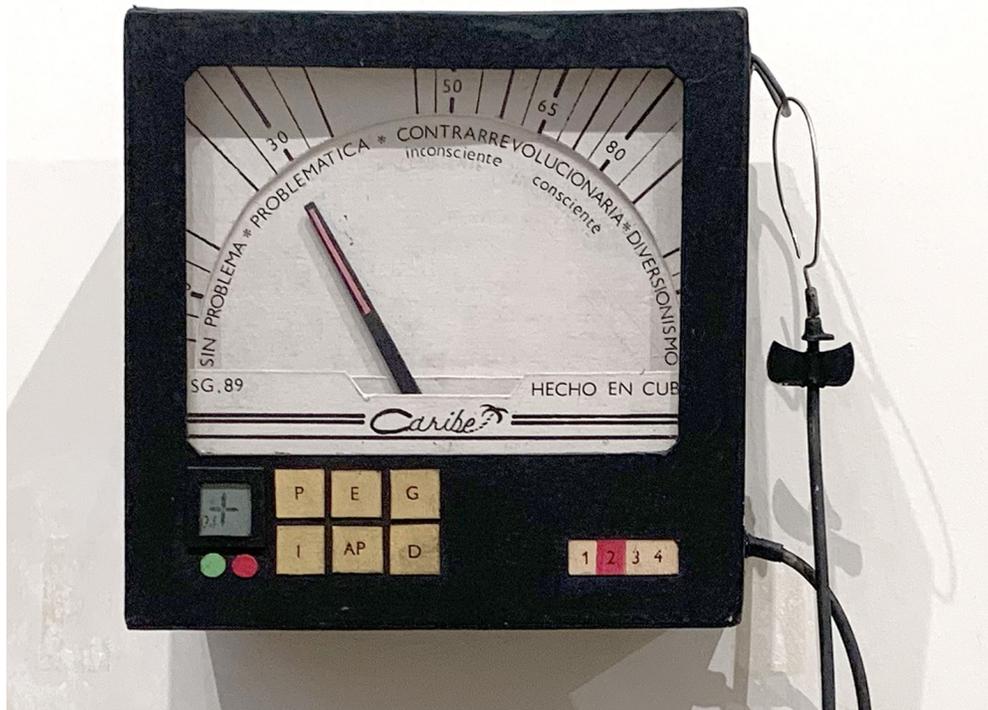


Figura 15. Lázaro Saavedra: *Detector de ideologías*, 1989.  
(Foto: Lázaro Estrada).

seguir comunicando una identidad rebelde” (Cabrera Arús, 2022)— y lo sabíamos nosotros, por eso, mas recientemente, “el uso de la ropa por parte de las Damas de Blanco para visibilizar sus demandas políticas fue novedoso en un país donde por más de cuatro décadas el gobierno había regulado los parámetros vestimentarios” (Cabrera Arús, 2022).

Estas etiquetas o acusaciones se usaron para justificar la vigilancia y limitar las posibilidades de muchas personas para acceder a estudios, empleos, poder exponer u obtener un premio. Artistas y obras fueron considerados “diversionistas” por expresar ideas que las autoridades culturales y políticas entendían que podían confundir a las masas. Esto suscitó algunas de las mayores controversias y polémicas del período, al punto de que el artista Arturo Cuenca, que cuya obra abordaba la relación de arte, ciencia e ideología, retó al ideólogo del Partido Comunista de Cuba (PCC) Carlos Aldana a dialogar con él en una especie de performance abierto al público; por supuesto, el funcionario no aceptó. La “cuestión ideológica” fue un factor estresante y, por supuesto, quedó reflejada en obras de algunos artistas, como el “Detector de Ideologías” (1989) de Lázaro Saavedra, una instalación en la que hay un aparato parecido a un “amperímetro” que, supuestamente, al tocar al sujeto o a la obra de arte, determina su nivel de diversionismo ideológico, en una escala que va desde “Sin Problemas” hasta “Diversionismo”. Cuando pregunté a Saavedra qué resultado hubiera dado el aparato al usarse con él mismo, respondió: “Depende del que lo usé, al final es una “herramienta” humana” (Saavedra L., comunicación personal, 8 de junio de 2020).

El “pecado original” ideológico o peligro no está en haber nacido en el período capitalista. La rebeldía está en la propia naturaleza del artista, que no se conforma y ve en su vocación algo sagrado. Es capaz de ver cosas y entenderlas de un modo particular y al expresarlas, las obras pue-

den ser incómodas al poder de turno, aún sin la intención explícita de ir contra el poder, que fue lo que pasó en a finales de los 80 en Cuba.

Evidentemente, también hay artistas que se acomodan junto al poder, pero muchas veces las obras de estos pierden el impulso vital y se transforman en sombras de lo que fueron, y estos en parásitos de los presupuestos del Estado. Tal es el caso del pintor Janes, que fue artista oficial en las dictaduras anteriores a la Revolución y también en el período revolucionario, como dejaron en evidencia el colectivo *ABTV*<sup>21</sup> en su muestra *Homenaje a Hans Haacke*, del *Proyecto Castillo de la Fuerza*; en la obra *La sonrisa de la verdad* (1988) colocan un retrato del artista visual oficialista Orlando Yanes y debajo fotografías de los retratos que este le hizo a Fulgencio Batista (antes del triunfo de la Revolución) y a Fidel Castro (luego de que este derrocó a Batista y tomó el poder), ambos con el mismo estilo.

Resumiendo, la década del 60 se caracterizó, por parte de los artistas a reacomodarse en la nueva situación política del país. Como dijeron en el encuentro de con Fidel, la Revolución era una situación nueva para ellos, este proceso no se dio sin traumas, como censuras, enfrentamientos generacionales e ideológicos y la marcha de muchos al exilio. Los intelectuales y artistas vieron amenazada su libertad de expresión y reclamaron, en ocasiones de forma tímida y en otras con vehemencia su derecho a expresarse libremente, tanto en la forma como en el contenido. Por otro lado, el nuevo gobierno revolucionario, en la misma medida en que centralizaba todo el poder político en la persona de Fidel Castro, tomó el control de la cultura por medio de nuevas instituciones que ejercían un monopolio sobre esta y pretendían controlar el discurso artístico e intelectual, que generó el temor a que se impusiera una “cultura dirigida” al estilo soviético. El discurso de Fidel *Palabras a los Intelectuales* (1961) despejó la amenaza de que se impusiera el realismo socialista en lo formal, pero dejó serias dudas sobre la posibilidad de la libertad de expresión en el contenido. El texto de Ernesto Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), rechaza el Realismo Socialista, pero su radicalismo ideológico marxista propicia la profunda soviétización de la cultura en la década del 70, en la cual se implantó un control estalinista, sustentado en la vía libre que abrieron, tanto Castro como Guevara, imponiendo un control del contenido de la obra de arte y la pureza ideológica del hombre nuevo.

### **2.2.7. El Salón de Mayo en la Habana, 1967**

En 1967 Wifredo Lam tuvo la idea de llevar a la Habana *El Salón de Mayo* (*Le Salon de Mai*) de París, con la idea de “...que los jóvenes pintores y escultores pudieran trabajar en un país socialista como Cuba y disfrutar de la espontaneidad de crear algo para que tuvieran recuerdos del placer que experimentaron trabajando en Cuba sólo por trabajar” escribió a Carlos Franqui, que se dio a la tarea de organizar el evento con el auspicio del Consejo Nacional de Cultura, que contaría con la participación y presencia de numerosos artistas europeos.

*El Salón de Mayo* se había ideado en 1941 por un grupo de artistas visuales que no respondían a una escuela o estilo específico, pero si estaban en común el rechazo al nazismo y la condena de este al arte moderno, al que denominó arte degenerado. La primera edición se realizó en mayo

---

21 Colectivo formado por los artistas: Tania Angulo, Juan Carlos Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón. Fueron bautizados como *ABTV* por el Crítico y Artista Luis Camnitzer, usando las iniciales de los nombres de pila de sus integrantes.

de 1945, una vez acabada la guerra, y en sus sucesivas ediciones participaron grandes artistas como Picasso, Miró y el propio Lam entre otros.

El gobierno cubano no desaprovechó la oportunidad y convirtió la exposición en un mega evento en el que:

Las actividades de naturaleza expositiva del *Salon de Mai* quedaron asimiladas a un programa curatorial de Estado que procuraba mostrar y generar la ilusión en los visitantes de participar del sueño vanguardista de fundir arte y vida, voluntad individual y proyecto político, en una sola revolución. (Rialta, 2020).

Dando visibilidad internacional a la utopía socialista en un momento en que en los círculos artísticos internacionales existía fascinación por la Revolución Cubana. En el mismo sentido Alain Jouffroy (1967) hizo un llamado —con espíritu benjaminiano— en un texto en el catálogo a que los escritores y los pintores europeos que participaban en el evento descubrieran en Cuba la posibilidad de una actitud nueva, donde la revolución del arte y el arte de la revolución sean una sola cosa.

Los artistas que acudieron a Cuba se involucraron en varias actividades, desde visitar fábricas y empresas, hasta crear obras *in situ*. Los actos políticos no podían faltar y Castro estuvo acompañado por varios de los ilustres visitantes en la celebración por el XIV Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada<sup>22</sup>, en Santiago de Cuba, y en su discurso dejó testimonio del idilio entre los artistas y la Revolución:

Para nuestro país y para nuestra ciudad de Santiago de Cuba, y para nuestra fecha del 26 de Julio, significa un señalado honor que los que representan los más altos valores revolucionarios, los más altos valores intelectuales, los que en todas partes del mundo defienden las causas más justas, se encuentren aquí presentes en la tarde de hoy.

Y muchos se preguntarán, o algunos se preguntarán, qué tienen de común estas fuerzas y movimientos aquí representados con nuestro pueblo. Y es que en cualquier orden, entre el escultor, el artista, el poeta europeo y los esculpidores de esta Revolución, los que escriben en la historia una página gloriosa, los que crean con sus manos las riquezas para consolidar el ideal revolucionario; es decir que entre el intelectual europeo y el campesino de la Sierra Maestra, o el cortador de caña, existe en común algo que nosotros, los revolucionarios, podemos comprender bien, y es ese afán por la justicia, ese afán por el progreso de la humanidad, ese afán por la dignidad del hombre. (Castro, 1967).

Uno de los momentos más significativo del evento fue el performance en el que se realizó un mural de grandes dimensiones (10 metros de largo por 5 metros de alto) titulado *Cuba Colectiva*; en el que se trabajaron, junto a los artistas europeos, pintores cubanos como Raúl Martínez, Fayad Jamís, Antonia Eiriz, Umberto Pena entre otros, todos en forma de un gran espiral (a modo de *La Torre de Tallin*) con Lam en el centro; reservaron un espacio para que participara Fidel Castro (que terminó dejándolos plantados).

---

22 El acto para celebrar el aniversario del asalto al cuartel Moncada es una de las celebraciones más importantes del gobierno cubano, conmemora el 26 de julio de 1953 cuando Castro y un grupo de revolucionarios asaltó un cuartel en la ciudad de Santiago de Cuba. Cada año la celebración y los actos conmemorativos se otorgan a una provincia diferente que debe ganarlo en una especie de emulación socialista. Es conocido como el día de la rebeldía nacional.



Figura 16. Mural realizado por artistas participantes en el Salón de Mayo en la Habana: *Cuba Colectiva*, 1967. (Foto: Google Arts & Culture).

Cuatro años después, con el “Caso Padilla” muchos de los artistas e intelectuales del mundo entero descubrieron que la joven utopía socialista cubana se había vuelto tan brutal y radical como la de Stalin, cosa que quedó patente con el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura y el advenimiento del “Quinquenio Gris”. Gris también fue la nebulosa del olvido en que el gobierno sumergió *El Salón de Mayo*; yo escuché muy poco de él en mi época de estudiante, solo alguna referencia que, sonaba más a relatos míticos de los profesores “viejos” que a realidad; ya había sido borrado de los libros de historia del arte o reducido a un par de líneas apuradas. La historia de *El Salón de Mayo* volvió a emerger cuando en 2012 Lilian Llanes publicó el libro *Salón de Mayo de París en La Habana, julio de 1967* y, luego, en 2017 el Museo Nacional de Bellas Artes hace la exposición *La Gran Espiral*, con obras y documentos de la exposición —quizás empujado por la relevancia del libro de Llanes, fundadora y directora por muchos años de la Bienal de la Habana—.

### 2.3. El artista, soldado de la Revolución (1970-1979)

El problema de la forma y el contenido que desde el triunfo de la Revolución preocupaba a los artistas e intelectuales, volvía y con más fuerza. La aparente ambigüedad conciliatoria del discurso de Castro, *Palabras a los Intelectuales*, ya no fue suficiente para sostener una política cultural que trataba de persuadir a los artistas a mantenerse fieles a la Revolución; si no hacían de portavoces, por lo menos que no tomaran una actitud crítica ante ella.

Durante toda la década del 60 se hicieron malabares para mantener la unidad del gremio artístico, la estrategia obligaba a unos a auto censurarse y guardar las apariencias, por un lado; o a emigrar, por el otro.

A finales de los 60, ya habían emigrado muchos de los artistas que colaboraron con la Revolución en sus inicios. Otros comenzaban a ser incómodos para el régimen, que percibía que tanto algunos artistas como obras de arte cuestionaban la narrativa oficial. Este es el momento en el que:

El Estado defiende sus intereses tanto mediante el apoyo a lo que aprueba como a través del desaliento o la prohibición de aquello que desapruueba: por medio de la intervención en la producción del arte que considera hostil a sus intereses, de la censura parcial o completa y hasta del encarcelamiento o la muerte de quienes lo producen o lo consumen. (Becker, 1982, p. 197).

Este es precisamente el giro que da la relación del Estado con los artistas en este período, en el que, en lo político, como apunta Rojas (2004) Cuba se encontraba en plena alineación doctrinal e institucional con la Unión Soviética. Esto se puede constatar en el apoyo a la invasión a Checoslovaquia y el ingreso al CAME. Esto no se daría sin un gran costo en el campo cultural. Aunque en Cuba no pasó como en la URSS, donde, de los 700 participantes en el Primer Congreso de Escritores celebrado en Moscú en 1934, solo 50 sobrevivieron para acudir al segundo en 1954; sí, muchos de los que estuvieron en el encuentro de Fidel con los intelectuales en la Biblioteca Nacional ya habían caído en desgracia. La avanzada de los administradores culturales dogmáticos que por una década se había logrado contener, finalmente logró imponer su visión estalinista de la cultura durante toda la década del 70, sobre todo en la primera mitad.

### **2.3.1. El caso Padilla**

¡Al poeta, despídanlo! / Ese no tiene aquí nada que hacer. / No entra en el juego. / No se entusiasma. / No pone en claro su mensaje. / No repara siquiera en los milagros. / Se pasa el día entero cavilando. / Encuentra siempre algo que objetar. (Heberto Padilla, 1968).

El Caso Padilla es el preámbulo de un período de radicalización de la política cultural y la intervención del Estado en el mundo de la cultura, demostrando que la libertad de expresión, en el arte o en cualquier otro ámbito no es compatible con el totalitarismo. En 1968 el jurado del premio de poesía Julián del Casal de la UNEAC<sup>23</sup> otorgó el premio de poesía a Heberto Padilla<sup>24</sup> por su poemario *Fuera de Juego*. Elección que no gustó a la dirigencia de la asociación<sup>25</sup>, por lo que emitió un comunicado en el cual daba razones de por qué no suscribía el dictamen. Mientras el jurado argumentaba su decisión destacando en el acta que

Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que lo somete la época, el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución, y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente. (Lezama Lima et al., 1968).

La UNEAC, por su parte, vio en el libro un claro acto hostil contra la Revolución y, en consecuencia, acordó publicarlo con una nota aclaratoria, en la que tildó al autor de “ambiguo” y “antihistórico”:

---

23 Compuesto por José Z. Tallet, Manuel Díaz Martínez, César Calvo y José Lezama Lima.

24 Heberto Padilla, fue uno de los tantos artistas que al triunfo de la Revolución se encontraban residiendo fuera de Cuba y que regresó a la isla por simpatizar con los ideales de esta; fue miembro del núcleo original de Lunes de Revolución y después de su desaparición se integró a las otras instituciones culturales. Estuvo en el encuentro de Fidel con los intelectuales en la Biblioteca Nacional.

25 El premio de teatro fue otorgado a Antón Arufat por *Los siete contra Tevas*, y fue objetado por las mismas razones.

Aparte de la ambigüedad (...), el autor mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios (...) Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. Ambas actitudes han sido siempre típicas del pensamiento de derecha, y han servido tradicionalmente de instrumento de la contrarrevolución. (UNEAC, 1968).

La tensión política acumulada, producto de las tantas disputas políticas de la década se evidencia en que el jurado argumenta su decisión, además de los valores estéticos y formales del libro, en una serie de consideraciones políticas e ideológicas. La respuesta de la institución fue puramente política y dejaba ver de un modo cristalino que tanto las instituciones culturales como sus dirigentes al frente estaban adoptando los métodos de control soviéticos.

El punto álgido el 20 de marzo 1971 cuando agentes de la Seguridad del Estado detuvieron a Heberto Padilla porque “definitivamente él no fue un poeta del porvenir. / Habló mucho de los tiempos difíciles / y analizó las ruinas, / pero no fue capaz de apuntalarlas” (Padilla, 1968), como él mismo había escrito en su poemario. Lo acusaron de “traición a la patria” y fue conducido a Villa Marista<sup>26</sup>, donde permaneció encarcelado durante 38 días; este acontecimiento dio lugar a una serie de sucesos que se conocen como “caso Padilla”.

Su detención movilizó a los artistas e intelectuales cubanos y figuras prominentes del arte y la literatura mundial alzaron su voz contra este atropello a la libertad, entre ellos los latinoamericanos Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y los europeos Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras e Italo Calvino; firmaron y publicaron una carta<sup>27</sup>, que apareció en francés en el periódico *Le Monde* el 9 de abril de 1971, dirigida a Fidel Castro y en ella advertían:

el uso de medidas represivas contra intelectuales y escritores quienes han ejercido el derecho de crítica dentro de la Revolución puede únicamente tener repercusiones sumamente negativas entre las fuerzas anti-imperialistas del mundo entero, y muy especialmente en la América Latina, para quienes la Revolución cubana representa un símbolo y estandarte. (Barral et al., 1971).

Ante la presión, interna e internacional el gobierno liberó a Padilla, obligándolo a leer un mea culpa público ante sus pares en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) el 27 de abril de 1971. De acuerdo con Vázquez, 2021, “la estrategia era simple y había funcionado otras veces en los regímenes totalitarios: coartar la palabra del poeta y transformarlo en un converso arrepentido”. En un acto que tuvo mucho de teatral, no bastó con que el poeta se auto inculpara, se

---

26 Antes de la Revolución de 1959 Villa Marista fue una escuela católica para niños, dirigida por los Hermanos Maristas, que fue expropiada y a partir de 1963 es la sede del Departamento de Operaciones de la Dirección de Contrainteligencia del Ministerio del Interior. Es el equivalente cubano de la “Lubianka” soviética. En Villa Marista han estado detenidos connotados intelectuales, artistas y oportunistas cubanos.

27 Lista completa de los firmantes de la primera carta, del 9 de abril de 1971: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Josep Maria Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolle, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Mario Vargas Llosa.

vio obligado a lanzar acusaciones contra sus pares. La semejanza del caso Padilla con las purgas de artistas e intelectuales realizadas por Stalin en la Unión Soviética motivó una segunda carta<sup>28</sup> dirigida a Castro, esta vez firmada por mucha más gente del mundo del arte y la cultura, en su mayoría de izquierda, ahora mucho más indignados:

Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y afirmaciones delirantes, así como el acto celebrado en la UNEAC (...) recuerda los momentos más sórdidos de la época estalinista. (Alegría et al., 1971).

El “caso Padilla” trajo consecuencias claras. Por un lado, marcó el inicio del fin de la utopía (la utopía de que los artistas podrían crear sin presión, ni control del Estado y, sobre todo, de no ser perseguidos por causa de sus obras). Esta intervención directa del Estado, además de confirmar el rumbo totalitario que había tomado la Revolución, sentó un precedente que cambiaría definitivamente el arte cubano: el Estado totalitario puede actuar en cualquier momento con violencia contra cualquier artista y su trabajo o, incluso, atacar al artista atacando su trabajo; el régimen puede ver en el arte peligro de levantamientos o conspiraciones y tratarlo como aborda otros elementos políticamente peligrosos (Becker, 1982, p. 218). Por otro lado, fue el fin del idilio de gran parte de los artistas e intelectuales extranjeros con el régimen cubano; de acuerdo con Rojas (2004) “aquella efervescencia, que propició la interacción de diversas corrientes marxistas y nacionalistas y que sintonizó el campo intelectual revolucionario con la izquierda occidental, hizo crisis entre 1968 y 1971”. Hasta entonces la Revolución trataba de atraer y agasajar a prominentes intelectuales de izquierda occidentales, los que de algún modo se convertían en embajadores de su ideología. En el Primer Congreso de Educación y Cultura se decidió “establecer un sistema riguroso para la invitación a los escritores e intelectuales extranjeros, que evite la presencia de personas cuya obra e ideología están en pugna con los intereses de la revolución” (p. 145). Castro (1971), en el discurso de clausura, fue mucho más enfático: “ya saben, señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA y de las inteligencias del imperialismo, (...): En Cuba no tendrán entrada, ¡no tendrán entrada!, (...) por tiempo indefinido y por tiempo infinito!” (p. 168).

Las acusaciones con las que la UNEAC censuró a Padilla —criticismo, ambigüedad y antihistoricismo— pasaron a ser parte del repertorio con el que las instituciones culturales oficiales censuraron y persiguieron a los artistas considerados problemáticos hasta la actualidad; muy especialmente a finales de los 80 cuando una nueva generación de artistas objetara la relectura que hizo la Revolución de la historia nacional convirtiéndola en un relato ideológico excluyente

---

28 La segunda carta de los intelectuales a Fidel Castro se publicó en el diario *Madrid*, el 21 de mayo de 1971. La firmaron: Claribel Alegría, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Italo Calvino, Josep Maria Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensberger, Francisco Fernández Santos, Darwin Flakoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gorz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinostroza, Mervin Jones, Monty Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magri, Joyce Mansour, Daci Maraini, Juan Marsé, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, István Mészáros, Ralph Miliband, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolle, Alain Resnais, José Revueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Schuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabuoni, José-Miguel Ullán, José Ángel Valente.

de todo pensamiento o creencias divergentes; desacralizó la imagen de los héroes y la cultura nacional y cuestionó el culto a la personalidad de figuras *cuasi* sagradas como Fidel Castro, Ernesto Che Guevara entre otras figuras de la Revolución. La ambigüedad en el contenido de las obras fue una característica distintiva del lenguaje artístico de la segunda mitad de los 80, el doble sentido fue esencial a la hora de articular el discurso y defender las obras ante las autoridades, pues “la polisemia facilitaba decirle al funcionario que hacía las veces de sensor, eso que usted dice que yo dije, no fue lo que dije, eso está en su mente” (M. Martínez, comunicación personal, 27 de octubre de 2022).

### **2.3.2. Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura: “El arte, un arma de la Revolución” (1971)**

*La República* de Platón es un ejemplo de cómo, desde la antigüedad, la planificación política de la sociedad trae consigo la planificación ideológica del arte y la cultura, desde una perspectiva pragmática. La autonomía del arte y la creación artística entran en conflicto con la institución, pues ésta los valora en función de un fin y son bienvenidos tanto cuanto contribuyan a la consecución de ese fin; de lo contrario, los artistas serán expulsados de la república. Como señala Adorno (1970) “Con el avance en la organización de todos los ámbitos culturales crece el apetito a señalarle al arte su lugar en la sociedad tanto teórica como prácticamente” (*Sociedad, Contra el arte administrado*, Párr.1).

Los artistas, ni todos ni siempre, están dispuestos a representar el papel asignado por el poder y aun cuando sí lo están muchas veces sus obras son interpretadas como un desafío o amenaza al sistema. El devenir de la política cultural cubana, desde *Palabras a los Intelectuales* (1961) hasta el Caso Padilla (1971) no deja lugar a dudas,

Como Estado podría actuar en cualquier momento, como puede hacerlo por más que no haga, todos los trabajos artísticos tienen un significado político: al actuar o no, gobierno indica que considera o no que un trabajo específico es peligroso o importante en términos políticos. Hasta el trabajo cuyo autor no tiene intención política alguna adquiere sentido político a la luz de las acciones del gobierno. (Becker, 1982, p. 217).

Fidel Castro convocó el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (CNEyC) el 30 de abril de 1971 (solo tres días después del *mea culpa* de Padilla); en él se radicaliza la institucionalización de la cultura al estilo soviético. Tanto la declaración del congreso, como el discurso de clausura de Castro parecen una reacción directa a todos los males de los artistas e intelectuales cubanos que el gobierno veía encarnados en Padilla, pero que no eran exclusivos de él, ya E. Guevara (1965) había dicho que “el pecado original de los artistas e intelectuales cubanos era que no eran verdaderamente revolucionarios” (p. 49). De acuerdo con Maccioni (2018):

El reclamo moral de las palabras del Che sentaba las condiciones de regulación de un campo cultural en el que la probidad ética y el grado de compromiso del intelectual fueron, de manera creciente, juzgados según su capacidad de responder a las exigencias de las instituciones políticas. (p. 87).

El gobierno desconfía de los artistas porque considera que se resisten a entregarse plenamente a la Revolución, y a priorizar el proyecto de esta a su obra y sus intereses; al fin y al cabo, Padilla (1968) recitaba: “Di la verdad, / Di, al menos, tu verdad. / Y después / deja que cualquier cosa ocurra: / que te rompan la página querida, / que te tumben a pedradas la puerta, / que la gente

/ se amontone delante de tu cuerpo” (p. 12). No es de extrañar que, ante la poca fiabilidad de los artistas e intelectuales, la parte dedicada a la cultura en la Declaración del Congreso comenzara priorizando al arte creado por los aficionados, por las personas que forman parte de la “masa”, los obreros y campesinos, sin una formación especializada en alguna disciplina artística. El Estado apuesta por “el desarrollo de las actividades artísticas y literarias de nuestro país debe fundarse en la consolidación e impulso del movimiento de aficionados, con un criterio de amplio desarrollo cultural en las masas, contrario a las tendencias de élite” (CNEyC, 1971, p.145). El congreso contraponen a los artistas surgidos de la masa a los artistas de “élite” y “entre los rasgos que más llaman la atención en la vida de la masa existe uno, que se podría designar como cierto sentimiento de persecución, una peculiar y furiosa sensibilidad e irritabilidad respecto a los enemigos señalados como tales” (Abensour, 1997, p. 17); en este caso los enemigos señalados son los artistas cubanos que reclaman libertad de expresión total, tanto en forma como en contenido, y los extranjeros que se atreven a apoyarlos.

La implantación de un control de la cultura al estilo soviético, no sucede necesariamente desde la estética del realismo socialista, sino que se optó por potenciar el movimiento de artistas aficionados y así crear un “realismo socialista a lo criollo”, que en todo momento debe ser propaganda de la Revolución y fiel al lugar ideológico que le asignó el marxismo, ser parte de la superestructura que está orientada a mantener las relaciones de poder en la sociedad, en este caso no una sociedad capitalista, sino una socialista.

La dirección de la Revolución hace énfasis en la necesidad de evitar que el arte y los artistas cuestionen la Revolución, considerándolos amenazas potenciales. Al afirmar que “el socialismo crea las condiciones objetivas y subjetivas que hacen factible la auténtica libertad de creación” (CNEyC, 1971, p. 145), justifica que “resulten condenables e inadmisibles aquellas tendencias que se basan en un criterio de libertinaje con la finalidad de enmascarar el veneno contrarrevolucionario de obras que conspiran contra la ideología revolucionaria<sup>29</sup> en que se fundamenta lo construcción del socialismo y el comunismo” (CNEyC, 1971, p. 145).

La premisa de esta transformación es que “el hecho cultural por excelencia para un país subdesarrollado es la Revolución” (CCH, 1968, p.21), de lo que se desprende que la función de la cultura es estar al servicio de la Revolución. Revolución con mayúsculas, pues no está hablando del carácter revolucionario inmanente a la creación artística, sino a una filiación político-ideológica donde Revolución pasa a ser un sustantivo nominal que usurpa el significado —y la función— de “estado”, que a su vez se vuelve sinónimo del grupo ideológico que ostenta el poder.

Este nuevo giro de la política cultural cubana implica continuidad con el progresivo control de la cultura y el arte que comenzó con la creación de las primeras instituciones culturales en 1959 y que toma forma en el discurso de Fidel Castro conocido como *Palabras a los Intelectuales*. La fórmula de “con la Revolución todo, contra la revolución nada” (Castro, 1961b) que sustentó la política cultural de la Revolución necesitaba una actualización. Si en 1961 a Castro le pareció necesario un poco de ambigüedad, el CNEyC debía de ser explícito, por eso condena a “aquellas tendencias que se basan en un criterio de libertinaje con la finalidad de enmascarar el veneno contrarrevolucionario de obras que conspiran contra la ideología revolucionaria” (1971, p. 145).

---

29 Padilla, días antes en su forzada “autocrítica” en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba había “confesado”: “Yo, bajo el disfraz de escritor rebelde, lo único que hacía era ocultar mi desafecto a la Revolución (...) A mí me preocupaba más mi importancia intelectual y literaria que la importancia de la Revolución”. (p. 191-92).

Partiendo de estas premisas, hace una declaración trascendental para el devenir del arte cubano: “el arte es un arma de la Revolución” (CNEyC, 1971, p. 150). A partir de ese momento, más que en ningún otro, el arte es un instrumento de guerra y en una guerra en la que se es soldado o traidor. Según Adorno (1970):

Hoy se distingue con una notable coherencia entre la esencia autónoma y la esencia social del arte mediante la nomenclatura “formalismo” y “realismo socialista”. Con esta nomenclatura, el mundo administrado explota para sus fines la dialéctica objetiva que acecha en el carácter doble de cada obra de arte: éste se convierte en una disyunción estricta. La dicotomía es falsa porque presenta los dos elementos en tensión como una alternativa sencilla. Se dice que el artista individual tiene que elegir. (*Sociedad, Contra el arte administrado, Párr.1*)

La consigna del CNEyC: “El arte es un arma de la Revolución”, aparentemente más radical y definitiva que “con la revolución todo, contra la revolución ningún derecho”, en realidad no es diferente de la primera. Es la misma sentencia en dos momentos; dos formulaciones del mismo principio: “no importa lo que hagas ni como lo hagas o porque lo haces, si no nos parece que estas con nosotros eres el enemigo”. Una camisa de fuerza que obligaba a leer en clave política cualquier intento de hacer arte. Eventualmente, al artista no le quedará más remedio que hacer la misma elección que Heberto Padilla, que fue la misma que tomó Galileo ante la inquisición: salvar su vida. De este modo el poder logra su objetivo, que no es doblegar a un artista en particular, por mucho que se pueda ensañar en alguno; no es un asunto personal, el Estado envió un mensaje, y se entendió con claridad: ¡Seamos soldados de nuestra Revolución y ocupemos el sitio que la Revolución nos pida!” (Padilla, 1971, p. 203); poco tiempo después el CNEyC extiende ese mismo principio (1971, p. 150), a todo el mundo del arte y la cultura. Los destinatarios del mensaje, toda la comunidad artística e intelectual, de este modo queda inaugurado uno de los períodos más aciagos del arte cubano: el Quinquenio gris.

Los poetas –por lo menos la mayoría– no fueron expulsados de la ciudad, como anunció Platón en *La República* (X), pero sí se les privó de su voz y capacidad de fabular, ante lo cual algunos optaron por abandonar la ciudad. Es imposible no caer en la trampa: ambas opciones son políticas, no importa lo que decidas, tanto si te quedas y obedeces, como si dices y te exilias, estarás haciendo una opción política. La generación de la segunda mitad de los 80 entendió la trampa y optó por una tercera vía, cuestionar al sistema que los ponían en tal situación; para la profesora y crítica de arte M.G. Álvarez:

Todo arte en Cuba, si bogaba era político y si no bogabas también. O sea, te da porque bogas o porque no bogas podías estar o minimizado o podías estar clausurado, porque evidentemente había una consigna muy fuerte de estar alineado. Entonces, al tener una consigna de estar alineado, si tú no estás alineado, aunque hagas arte naif no estás alineado, estás fuera del marco del discurso dominante de la orientación valorativa dominante. Entonces, toda actitud termina siendo política. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

El artista Alexis Somoza analiza la situación desde un punto de vista ético.

La opción de politización de los discursos artísticos en Cuba no es una opción, es una obligación, y su renuncia en nombre de un supuesto apoliticismo no es más que la versión contraria o la otra cara de un mismo fenómeno forzada a ser escapista por el politicismo impe-

rante en la sociedad cubana. Los artistas que no quieren hablar de política son víctimas de una terrible paradoja ética, ya que el “apoliticismo ético” que profesan es incompatible con los altos niveles de contaminación política que padece la sociedad cubana. (Comunicación personal, 31 de agosto de 2021).

La problematización que se hace desde las artes visuales hacia la cultura y sociedad cubana en la segunda mitad de los 80 se desplaza desde lo estético a lo ético, esta fue una de las características distintivas de nuestra generación.

### **2.3.3. *Quinquenio Gris (1971-1976)***

El Congreso Nacional de Educación y Cultura dejó a Luis Pavón Tamayo al frente del Consejo Nacional de Cultura (CNC), que a partir de este momento implantó un régimen de terror entre los artistas e intelectuales, dando inicio a uno de los períodos más difíciles de la cultura cubana, llamado “quinquenio gris”, aunque la mayoría de los artistas e intelectuales del período coinciden al decir que fue “en decenio, y largo, y muy negro” (López C. como es citado en Vicent, 2007), por la extrema radicalización de la política cultural y su despliegue, haciendo extensiva la censura y la defenestración de intelectuales y artistas que perdieron sus trabajos, se prohibió la publicación de libros de escritores notables y que se realizaran exposiciones de artistas visuales, que fueron perseguidos y mandados a campos de trabajo forzado o encarcelados por su orientación sexual, su estilo de vida o porque el contenido de sus obras parecía peligroso. La etiqueta “quinquenio gris” lo acuñó Ambrosio Fornet (2007):

Inventé la etiqueta por razones metodológicas, tratando de aislar y describir ese período por lo que me parecía su rasgo dominante y por el contraste que ofrecía con la etapa anterior, caracterizada por su colorido y su dinámica interna (aunque no exenta, como veremos, de frustraciones y sobresaltos). (P. 4).

La etiqueta hace referencia al período entre el CNEyC (1971) y la creación del Ministerio de Cultura (1976), pero no todos los intelectuales cubanos están de acuerdo, ni con la intensidad (gris), ni con la temporalidad (5 años). Según Rojas (2004):

Desde el punto de vista ideológico y político resulta doblemente eufemística por lo de “quinquenio” y por lo de “gris”, ya que el control policíaco de la vida intelectual se ha mantenido hasta hoy y la promoción oficial del canon marxista-leninista de creación se extendió, por lo menos, hasta 1992, a pesar de que la versión cubana de dicho canon nunca haya sido tan rígida como la soviética del realismo socialista.

La masificación de la cultura impulsada por el CNC como la única alternativa a la cultura de élite decadente, compuesta por “unas minorías privilegiadas escribiendo cuestiones de las cuales no se derivaba ninguna utilidad, expresiones de decadencia (que son como) los hechiceros de las tribus en las épocas primitivas, en que aquellos tenían tratos con Dios, con el Diablo también” (Castro, 1971, p. 169). Los obreros, campesinos y estudiantes aficionados al arte formados en las casas de la cultura estaban llamados a tomar el relevo “porque independientemente de más o menos nivel técnico para escribir, más o menos imaginación, nosotros como revolucionarios valoramos las obras culturales en función de los valores que entrañan para el pueblo. (...) Nuestra valoración es política” (Castro. 1971, p. 168).

Esta visión utilitaria del arte se impuso de un modo vertical y sin permitir ambigüedades. Fornet (2007) recuerda “en realidad, lo que nosotros veíamos era que bajo ese rígido y precario

modelo de orientación artística se difuminaba la línea divisoria entre arte, pedagogía, propaganda y publicidad” (p. 7). Porque “si el arte educa lo hace en cuanto arte y no en cuanto arte educativo, porque si es arte educativo deja de ser arte y un arte que se niegue a sí mismo no puede educar a nadie” (Gramsci, como es citado en Fonet, 2007, p. 6).

El modelo estalinista se aplicó como camisa de fuerza y todo lo que no cabía fue forzado a ajustarse o se mutiló. El problema ya no eran solo las obras y la libertad expresión; “todos éramos culpables, en efecto, pero algunos eran más culpables que otros, como pudo verse en el caso de los homosexuales. Sobre ellos no pesaban únicamente sospechas de tipo político, sino también certidumbres científicas” (Fonet, 2007, p. 12). El CNEyC (1971) impuso una “moral socialista” para el “hombre nuevo” que definió a la homosexualidad como “desviaciones”, como “patología social” de “carácter antisocial”, que tenían que rechazarse en todas sus formas y se debían de implementar medidas preventivas y educativas para evitarlo (p. 140). La Revolución cubana siempre tuvo un componente machista, sus líderes en su gran mayoría eran hombres blancos heterosexuales y, entre ellos, Castro era el macho alfa<sup>30</sup>. Si antes del Congreso ya se discriminaba y perseguía a las personas con motivo de su orientación sexual, el Congreso hizo oficial la discriminación al llegar “a la conclusión de que no es permisible que por medio de la “calidad artística” reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud” (pp. 140-141). Esta discriminación la sufrieron en carne propia escritores como José Lezama Lima, Virgilio Piñera y artistas visuales como Servando Cabrera y Raúl Martínez, entre muchos más.

Una peculiaridad de este período es que, pese a toda la violencia que ejerció sobre los artistas e intelectuales, quedó oculto en una nebulosa de olvido durante las siguientes tres décadas hasta que en 2007 un programa de televisión dedicado elogiar el período de Luis Pavón Tamayo al frente del CNC trajo de vuelta el horror. Fonet (2007) lo expresa así: “Parecía que la pesadilla era cosa de un remoto pasado, pero lo cierto es que cuando despertamos el dinosaurio todavía estaba allí (p. 3). Esto ocasionó que los artistas e intelectuales del período,

con una larga trayectoria dentro del sistema cubano (esos a los que llamo reformistas blandos) y que ya en 2007 hacía mucho se habían acomodado en las más “relevantes” instituciones culturales oficialistas cubanas. Esto es, formaban (y forman hoy) parte del poder. (Fernández Pequeño, 2020).

Protestan, primero llamándose telefónicamente y enviándose emails entre ellos, luego a instituciones culturales como la UNEAC, la Casa de las Américas y el propio Ministerio de Cultura, que organizaron conversatorios y simposios para debatir el tema. A este fenómeno se le conoce como *La Guerrita de los emails*. No obstante, es claro lo que afirma Desiderio Navarro:

Sin el silencio y la pasividad de la casi totalidad de ellos (por no mencionar la complicidad y el oportunismo de no pocos) el quinquenio gris o el pavonato, como ya entonces lo llamaron muchos, no hubiera sido posible, o, en todo caso, no hubiera sido posible con toda la destructividad que tuvo. (Como es citado en Vicent, 2007).

---

30 Solo dos personas podían competir con Fidel Castro por la simpatía popular y el liderazgo de la revolución, los comandantes Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara; uno murió en un accidente aéreo en muy raras circunstancias y que nunca se han esclarecido, en el mismo año del triunfo de la Revolución, 1959; el otro fue asesinado en Bolivia mientras pretendía hacer la revolución allá, en 1967.

La parametración, persecución, represión y destierro de los artistas por el estado cubano no es algo que desapareció en 1976 con la creación del Ministerio de Cultura, se extiende hasta la actualidad. La dogmatización ideológica de la década de 1970 y sus rigideces acrílicas no hicieron más que agravar la conciencia del fracaso y frustraron las aspiraciones utópicas de los tiempos románticos de la Revolución, aunque persistiera cierta esperanza por cambios reconstructivos. (Mosquera G., comunicación personal, 6 de diciembre de 2020).

Esta decoloración de las aspiraciones utópicas, aunada a la necesidad de suplir las necesidades básicas para la subsistencia, es lo que lleva al final de la década, en 1980 al éxodo del Mariel, cuando más de 125 000 cubanos abandonan la isla rumbo a Estados Unidos. También trajo como consecuencia que en la década de los 80 los artistas visuales desafiaron la política cultural restrictiva de la Revolución y lograron expresarse de un modo sin precedentes; asumiendo un papel que por décadas estuvo vetado para el pueblo cubano: cuestionar al poder y toda la narrativa que usa para legitimarse, desde la historia, la cultura cubana, la cultura popular, la religión y religiosidad popular, la figura de los héroes, etc.

#### **3.3.4. Ministerio de Cultura**

Con la fundación del Ministerio de Cultura (MinCult) en 1976, sustituyendo al estalinista CNC, la política cultural cubana alcanza la mayoría de edad. Superadas, por la fuerza, las luchas políticas, ideológicas y estéticas, la tarea del nuevo ministerio era asimilar a todos los artistas e intelectuales de prestigio que quedaban en el país, que paulatinamente fueron integrados y convertidos en funcionarios del Estado. Este proceso de institucionalización respondía a lo determinado por la nueva constitución de la república, promulgada unos meses antes, la cual en su Capítulo IV, artículo 38 determina que: “es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres” (p. 30). Como señala Rojas (2017) “El “arte revolucionario” (...) había superado finalmente todos los conflictos “de forma o contenido” en la cultura cubana y había fundido la vanguardia intelectual con la vanguardia política”. En este sentido, la política cultural del Estado cubano está cerca de lo que Rancière (2012) denomina “policía”:

Un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. (P. 44-45).

La nueva entidad pronto se erigió como la única autorizada a hacer la exégesis de la cultura nacional y definir sus cánones en nombre de la Revolución; ejerce un monopolio en el que impone su propio relato, legitimado en la identificación de la Revolución con la cultura cubana; la parusía, en la que finalmente confluye y toma sentido todo lo que antes fue solo una señal, un vestigio. En la nueva narrativa, cada hito, cada obra de valor, desde la era precolombina a la república, tenía valor en tanto pudiera incorporarse a la epopeya revolucionaria.

Al frente se colocó a Armando Hart, un antiguo dirigente estudiantil reformista que contaba con toda la confianza de Castro, fue miembro fundador del Movimiento 26 de julio en 1956 y al triunfo de la Revolución en 1959 ocupó el cargo de ministro de Educación hasta 1965. Hart jugó

un importante papel al desmontar la estructura represiva que se había instalado en el CNC y, sin renunciar al control estatal de la cultura:

(El MinCult) vino a reforzar un principio de compensación de la autoridad ideológica en el proceso cultural, que desde los años sesenta sostenían instituciones como el ICAIC y Casa de las Américas y que dio un impulso decisivo a la institucionalización educativa y política de la sociabilidad literaria y artística. (Rojas, 2004).

Como consecuencia inicia un período de aparente tranquilidad, en el cual el Estado ya es dueño absoluto de la narrativa de la cultura nacional por un lado y de todo lo relacionado con la producción, los canales de exhibición y distribución del arte, puede cambiar su modo de intervenir y prioriza la censura blanda.

En tales casos, una forma menos drástica de acción gubernamental —la supresión mediante el descuido benévolo— se conviene en intervención activa. Eso casos demuestran que el gobierno, por menos que haga, es invariablemente una parte importante de la red cooperativa de producción de arte: dado que podría intervenir para evitar la producción o la distribución de trabajo artísticos, aunque lo haga rara vez o nunca, la falta de acción es una forma crucial de cooperación en las actividades artísticas. (Becker, 1982, 217-218).

Los artistas, una vez conscientes de los límites de su libertad y asumen el mantener su obra dentro de lo prescrito: una representación realista y bucólica de “lo cubano” o convertir su obra en propaganda del sistema (los profesionales integrados). Aunque, como es de suponer, hubo artistas y obras que se desarrollaron al margen de esos lineamientos, pero lo hicieron siempre ajenos a las instituciones, con lo que esto implica: no poder acceder a un empleo acorde a su capacidad, no ser tomado en cuenta para exposiciones y eventos y, sobre todo, ser un eterno sospechoso (los artistas rebeldes).

Cuando el gobierno es el único mercado del arte, es muy fácil ejercer una posición de poder desde él, toda promoción, exhibición o incluso empleos ligados al mundo del arte están en control del MinCult, que crea una amplia red de instituciones derivadas en todo el país. En las direcciones provinciales y municipales de cultura recae la implementación de la política cultural y desempeñan una gran labor en el desarrollo artístico, tanto a nivel profesional como aficionado. Desde estas instituciones se organizan los salones y exposiciones de artes visuales, las temporadas de música, danza y teatro, la edición de libros; así mismo, se organizan ferias y festivales. A su cargo están los museos, galerías, teatros y la formación artística vocacional desde la más temprana edad en las escuelas elementales y profesionales de artes. El movimiento de artistas aficionados se impulsa desde las Casas de la Cultura. Adscritos a este ministerio también están, las direcciones de patrimonio que se encargan de preservar el patrimonio cultural y artístico de la nación y de la ciudad y el Fondo Cubano de Bienes Culturales que comercializa el arte cubano.

Dentro del MinCult existía la Dirección Nacional de Artes Plásticas, que a partir de 1989 pasó a llamarse Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), producto de un proceso de reorganización, en el que también surgen el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, el Instituto Cubano de la Música, entre otras.

Tanto la Dirección Nacional de Artes Plásticas, como después el CNAP, fueron muy importantes en la década de los 80, no solo porque como señala Mosquera, “El Estado mostró notable flexibilidad para un régimen como el cubano, algo que no está ocurriendo hoy día. No lo hizo

*motu proprio*, sino empujado por el poderoso avance horizontal del nuevo arte” (comunicación personal, 6 de diciembre de 2020); también porque con la creación de instituciones como el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam en 1983 y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) en 1989; el primero a cargo de la organización de la Bienal de la Habana, el evento de artes visuales más importantes que se desarrolla en Cuba, y que atrajo a la isla a lo mejor del arte caribeño, latinoamericano e internacional, lo que facilitó que se abriera el horizonte de los artistas jóvenes cubanos y conocieran lo que se hacía en otras partes del mundo y a su vez ellos mismos se dieran a conocer; el CDAV, ya en el último tramo de la década, albergó a la que fue la última gran exposición de la generación de los 80: *El objeto esculpado* (1990), curada por los artistas Alexis Somoza y Félix Suazo.

El MinCult, sin dejar de ser una institución que forma parte de un sistema totalitario, permitió un mínimo espacio de tolerancia que, de alguna forma, los artistas aprovecharon para reafirmarse.

Los nuevos artistas y críticos nos enfrentamos al poder en una batalla ideológico-cultural. Esa presión horizontal consiguió abrir espacios en las instituciones y sus circuitos, y liberalizar parcialmente la política cultural o su aplicación. Por supuesto, hubo episodios de censura, pero se ganó mucho terreno, hasta que se desbordó el margen de permisibilidad que el poder estaba dispuesto a tolerar. Los artistas devinieron los sujetos casi únicos de una reflexión crítica que no se llevaba a cabo en la academia, los medios de difusión, los sindicatos, etc. (G. Mosquera, comunicación personal, 6 de diciembre de 2020).

Esta flexibilidad que empezó a disminuir a partir de 1988, permitió que funcionarios menos dogmáticos como Marcia Leiseca y Beatriz Aulet (viceministra de cultura y directora de la Dirección de Artes Plásticas del MinCult, respectivamente) colaboraran con artistas jóvenes, fruto de esta colaboración surgieron proyectos como Pílon, realizado por los artistas Abdel Hernández, Alejandro López, Lázaro Saavedra y Nilo Castillo; el proyecto de las microbrigadas de Alejandro López; y el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, creado y curado por Alexis Somoza, Félix Suazo y Alejandro Aguilera, que terminó siendo cancelado por discrepancias con las autoridades; entre otros proyectos.

### **3.3.5. *Éxodo del Mariel (El experimento de Milgram)***

Una mañana de marzo de 1980 mi abuelo me montó en su bicicleta Niagara, que conservaba del período pre revolucionario, y me llevó a otro barrio donde había gran cantidad de personas con carteles, vociferando consignas e improperios en dirección a una casa; lanzaban huevos, piedras y transgredían la endeble cerca, estropeando el jardín. Aún recuerdo la consigna, “pin pon fuera, abajo la gusanera”, la misma que luego nos hacían repetir en actos y marchas escolares. Yo solo tenía 7 años y, obviamente, no entendí todo aquello, pero conservé la imagen de esa violencia fortuita y fratricida. Con el tiempo entendí lo que pasó ahí y, por supuesto, mi comprensión de ello evolucionó en la medida en que maduré y fui desprendiéndome del adoctrinamiento político al que fuimos sometidos. Hoy sé que asistí a un momento histórico y brutal. Los habitantes de aquella humilde casa eran una familia común, como la nuestra que, por las razones que sea, decidieron emigrar de Cuba. Los agresores también eran gente común, como ellos, transfigurados en “masa” que seguía fielmente las ordenes de su líder (comandante en jefe ordene).

El contexto fue el siguiente. Poco tiempo después de que la Revolución cumplió 20 años, el 1 de abril de 1980, un grupo de personas irrumpió en la embajada de Perú con la intención de solicitar asilo. En el incidente murió un suboficial que custodiaba la embajada, por lo que el gobierno de Cuba le exigió al embajador que le entregara a los solicitantes de asilo. Ante la negativa de éste, Castro retiró la protección de la embajada, propiciando que más de 10 000 personas entraran a la sede diplomática y permanecieran en ella hasta obtener un salvoconducto para abandonar el país. Pocos días después, el propio Castro anunció que abriría el puerto del Mariel y permitiría que embarcaciones estadounidenses vinieran a recoger a sus familiares.

Las razones para irse al exilio fueron muchas, desde económicas hasta políticas. Como destaca la historiadora cubana Lillian Guerra:

No creo que la alta élite política tuviera ni idea del grado de descontento que había: la ira, la indignación —lo que yo creo que fue una de las causas principales—, el agotamiento político de los jóvenes y la frustración por no tener dónde expresarlo. (Como es citada en McCollum & Granados, 2022).

Frustración que no es difícil de constatar en los testimonios de los miles de personas que decidieron irse al exilio, tal es el caso de Carlos Victoria:

Yo vivía, y lo recuerdo ahora, como si la vida no valiera nada. Me habían dicho durante tanto tiempo que yo no valía nada, que al negar aquello que llamaban la patria o el socialismo o la revolución (o cualquiera de esos tantos nombres) yo negaba mi propia condición humana, mi dignidad, mi talento creador, que a la larga comencé a creer que nada valía nada, ni esos nombres ni esa isla ni yo. (Victoria, 1998, p. 133).

El Mariel fue un éxodo masivo, 125 000 cubanos salieron por ese puerto entre abril y octubre de 1980. Castro aprovechó la ocasión para desterrar a Estados Unidos a disidentes, delincuentes, enfermos mentales, homosexuales y todas las personas que le resultaban incómodos a la Revolución; incluidos artistas e intelectuales, que se vieron obligados a elegir entre la cárcel o abordar alguna de las embarcaciones que venían a recoger a familiares y para poder hacerlo tuvieron que llevarse a todos los que las autoridades cubanas obligaban a irse. Por el Mariel partieron al exilio artistas de la talla de Reinaldo Arenas, Carlos Victoria y Esteban Luis Cárdenas (escritores); Ricardo Eddy y Alfredo Triff, (músicos); Carlos Alfonzo, Juan Boza y Juan Abreu (artistas visuales), entre muchos más de todas las disciplinas artísticas.

Durante el período de abril a octubre de 1980, se hicieron actos de repudio populares — como al que me llevó mi abuelo— organizados por las organizaciones de masas controladas por el Estado a todos los que decidieron irse al exilio, frente a sus casas se congregaban hordas vociferando improperios como “escoria”, “gusanos” y lanzando piedras y huevos a las viviendas, sin importar si dentro de ellas había niños:

Rodeaban tu casa y escribían en el frente de tu casa con pintura en aerosol suministrada por el gobierno. Escribían ‘traidor’. Escribían ‘gusano’. Escribían que eras homosexual, antisocial, comunardo, y arrojaban huevos encima (...).

Cantaban por horas. A veces cortaban el agua y la electricidad. Te aterrorizaban y seguían haciéndolo hasta que en efecto te dejaran salir. De modo que la profundidad de los traumas asociados con el éxodo de Mariel se remontan a hace mucho. (Guerra, L. como es citada en McCollum & Granados, 2022).

Un acercamiento a la noción de “la banalidad del mal”, de Hannah Arendt, podría ayudar a entender la participación de miles de cubanos -como mi abuelo- en los mítines de repudio durante el éxodo del Mariel. La gran mayoría de los ellos no era gente mala; no obstante, su conformidad con el sistema y su participación en actos de violencia y represión revelan la capacidad de las personas para realizar actos crueles en un contexto normalizado —como quedó demostrado en el experimento de Milgram—. Parafraseando a Arendt (1963), esta gente no eran Yagos ni Macbeths, nada pudo estar más lejos de sus intenciones que “resultar villanos”, carecían de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinario compromiso con Fidel y la Revolución (p. 171); la presión política y social, el temor a represalias, la simple aceptación de la ideología oficial o la sumisión a la autoridad llevaron a gente ordinaria y común —transfigurados en masas populares revolucionarias— a participar en estos actos injustos que infringieron sufrimiento a personas ordinarias como ellos que no representaban una amenaza para la Revolución, poniendo de manifiesto la estandarización de la violencia política e ideológica en la sociedad cubana.

De esta violencia absurda no quedaron exentas las escuelas de arte, la artista Sandra Ceballos me narra su experiencia en la Academia de San Alejandro:

Cuando una de las alumnas de tercer año de la escuela junto a su familia pidió asilo en la embajada de Perú en abril de 1980, la directora de la escuela armó un acto de repudio en el patio central de San Alejandro, allí gritaban histéricos, abajo la escoria, que se vaya la escoria, mientras en una fogata quemaban las pinturas y dibujos que había hecho ella durante período de estudio. Todos histéricos, como en los mítines asquerosos de repudio que están haciendo ahora. Yo fui una, de un reducido grupo de cuatro estudiantes, que nos negamos a participar, nos quedamos allí en el patio solamente de espectadores. Considerábamos que quemar obras de arte era un gesto fascista, porque eso lo hizo Hitler, lo hizo Franco, lo hizo Pinochet y lo han hecho muchos fascistas en la historia. Además, era nuestra amiga, nuestra compañera y si decidió meterse a la embajada de Perú porque quería irse de Cuba era su decisión y había que respetarla, más nada que eso; pero no se respetó nada de nada, aquello fue un acto vandálico que se produjo, como tantos otros a lo largo de toda Cuba en esa época del Mariel, auspiciados por el gobierno, por la oficialidad. (Ceballos, S., comunicación personal, 20 de abril de 2021).

El nivel de violencia y fue tal que a los que se negaron a participar en esos atropellos sufrieron consecuencias, como ser expulsados de los centros de trabajo o de estudios, sin importar la edad. Continúa contando Sandra:

Al grupo de estudiantes que nos negamos a participar nos expulsaron de la escuela por mantener esa actitud, por “existencialistas” fue la una de las cosas lo que nos dijeron en la reunión, unas reuniones que llamaban “por la educación comunista”. Nos expulsaron porque éramos unos “existencialistas” que se vestían raro y por apatía ante un acto revolucionario. (Ceballos, S., comunicación personal, 20 de abril de 2021)

Lázaro Saavedra añade que en algún momento los estudiantes quedaron enmudecidos ante la magnitud de la violencia y que la directora, a la que apodaban “Hitler”, entró en cólera, partió p’arriba de los estudiantes... histérica y como demente vociferaba las consignas ... (Saavedra L. 2020). Como apunta De la Nuez (1998) “La Generación Mariel vivió una experiencia traumática

en una Habana extremista, su salida del país es la más traumática en la historia de la revolución, vapuleados por las hordas en los tristemente célebres mítines de repudio” (p. 107).

Hay que destacar que, en ese momento, además de los citados Sandra Ceballos y Lázaro Saavedra, en San Alejandro estudiaban Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana, Ermitaño Carrillo, Rank Ulier, Tomas Esson, Alejandro López, entre otros artistas cubanos que destacaron en la segunda mitad de los 80.

El éxodo del Mariel representó un antes y un después, sacando a la luz una problemática que permanecía oculta, una gran cantidad del pueblo cubano, en todos sus estratos, estaba descontento con el rumbo que tomó la Revolución. Aunque el discurso oficial afirmaba que todos los que se fueron eran lumpen y vagos, en realidad la mayoría era gente común, obreros, artistas, maestros, médicos, oficinistas, etc. Y esto planteó una disyuntiva que de la Nuez (1998) formula del siguiente modo:

Si Cuba tenía los éxitos en educación, justicia social e integración ciudadana (...) entonces, ¿cómo es posible que produjera esa enorme cantidad de escoria social, dispuesta a todo por salir del paraíso comunista? O, al contrario, si todo lo que viajó en el éxodo no fue la lacra social, sino que allí iban intelectuales, profesionales, trabajadores, estudiantes, ¿cómo explicar que tanta gente “normal” desertara del citado paraíso? (P. 106).

La Revolución no tenía modo de responder a esas preguntas, aunque las personas participaban en los actos de repudios, vociferaron y lanzaron huevos contra quienes manifestaban que querían emigrar, en el fondo sabían que eran personas normales, iguales que ellos, que no eran ni vagos, ni delincuentes, ni siquiera planeaban derrocar el gobierno; eran sus vecinos de siempre, personas con un sueño que no podían alcanzar en su país y optaron por realizarlo en otra parte, con las consiguientes cuotas de dolor que trae la separación y ruptura familiar. Como relata Ada Ferrer (2021) en su desgarrador artículo *Tu hermano que siempre te quiere. Una familia cubana tras 1959*, en el que, desde su experiencia, afirma que “La Revolución cubana transformó un país y las relaciones entre las personas. Varias familias quedaron rotas y los exiliados tardaron en ocasiones años para reunirse con sus hijos, padres y hermanos”. Lo más trágico del caso es que la propia revolución que destosó familias, luego buscó propiciar la reconciliación para sacar rédito económico de las remesas y el dinero que trajeran los exiliados —antes “gusanos”— en sus visitas a la isla.

Toda la década del 70 fue oscura, durante ese período el gobierno logro consolidar el control de la sociedad, ya habían quedado detrás las luchas de poder y parecía que la nueva narrativa era compartida por todos. En el mundo del arte, política cultural ya consolidada dejaba claro que la libertad de expresión se circunscribía únicamente a la libertad formal y esta prerrogativa fue algo que aceptaron los artistas e intelectuales, de un modo o de otro. Como observa De la Nuez (1998):

Mariel se coloca justo entre la etapa estalinista de los años setenta y la relativa apertura producida en los ochenta, que trajo una radical negación de las poéticas anteriores. En los años setenta, estaba expandida en Cuba una filosofía estalinista (o similar) para explicar el arte que se producía en el país, mientras que los años ochenta trajeron consigo un cuerpo de ideas propias de las poéticas posmodernistas. (Pp. 107-108).

Este acontecimiento marcó el fin de la inocencia y con la nueva década comenzó una nueva etapa en Cuba, el gobierno para mantener el control fue permitiendo cierta apertura a la cultura

occidental, música, películas, moda, etc. En el campo de las artes y en especial de las artes visuales, pasó lo mismo, surgía una nueva generación dispuesta a dejar detrás la oscura década anterior.

Muchos de los que vocearon, emigraron en los años posteriores, hoy en día siguen emigrando por montones los cubanos; hace poco conversaba con una amiga artista que aún reside en Cuba y le comenté que en mi próximo viaje pasaría a verla, su respuesta "bueno si aún sigo en Cuba", le respondí "Y para dónde piensas ir", a lo que respondió "Ayy bueno a cualquier lugar menos aquí, esto aquí esta frustrante ¡te lo juro!". Así piensa la gran mayoría de los cubanos, más aun los jóvenes, dicen que solo quedan en Cuba los que no se han podido ir.

A finales de los 80 continuaban los actos del repudio -asambleas para escarmentar y castigar al que pensara diferente-; como artistas, nuestra generación fue doblemente marcada por este fenómenos; primero, porque vimos de cerca lo que puede hacer el fanatismo ideológico y luego, porque muchos de nosotros lo sufrimos en carne propia. Los amigos y conocidos fueron "desapareciendo", se iban de Cuba sin decir nada a nadie, por temor a que le frustraran el viaje o a actos de repudio, ya no tan visibles, pero igual de efectivos.

#### **2.4. Reviva la Revolu (1981-1990)**

Este período se caracterizó por abrir ciertos espacios de tolerancia, propiciado por una mejoría económica que creó cierta estabilidad social, sin lujos, pero con lo básico resuelto gracias a la ayuda de la Unión Soviética. Se flexibilizó la llamada "moral socialista" y, paulatinamente, se fue permitiendo a los jóvenes escuchar música en inglés, vestir a la moda, llevar cabello largo, etc. Mientras en la Unión Soviética comenzaban la Glasnost y la Perestroika en 1985, que, como dijo Gorbachov, "no era un simple maquillaje sino una reestructuración a fondo". Mientras tanto, en Cuba, se inició el "Proceso de rectificación de errores", que se vendió como una "perestroika cubana", lo que realmente pretendía era tomar distancia de las reformas soviéticas y que no corrigió ningún error y finalmente terminó deseccionándonos y desilucionándonos a todos los que esperábamos un cambio significativo en Cuba.

Sin embargo, esto dio esperanzas a una generación de que podrían hacerse escuchar, como he mencionado antes, la generación de "los hijos de Guillermo Tell".

Por otro lado, se crearon nuevas instituciones culturales y eventos como el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, la Bienal de la Habana, que analizaré en capítulo aparte, entre otros, que pusieron al arte cubano en el panorama artístico internacional y hasta lo globalizó. Parafraseando a Hemingway podría decirse "la Habana era una fiesta", situación que aprovecharon los artistas jóvenes para desafiar un dogma de la política cultural, la libertad de expresión consiste en libertad formal, pero no de contenidos; esta generación priorizó los contenidos y con ello empujó las fronteras de lo permisible hasta que el Estado reaccionó y volvió la censura y el control del arte y los artistas volvieron a emigrar.

##### **2.4.2. Asociación Hermanos Saíz (AHS)**

La Asociación Hermanos Saíz (AHS) surge en 1986, fruto de la fusión de la brigada del mismo nombre y otras asociaciones de artistas e instructores de artes. En el plano estructural funcionaba como un paso intermedio para los artistas jóvenes antes de aspirar a ingresar a la UNEAC. En lo político, así como la UNEAC es atendida por el Partido Comunista de Cuba, la AHS lo es por la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC).

Como se puede ver, el MinCult y la UJC crean esta institución en el momento en que los artistas jóvenes comienzan a reclamar su lugar en el panorama artístico nacional y les da cobertura, organizando exposiciones, gestionando permisos, publicando libros de sus miembros, etc. Pero, también vigila lo que hacen los artistas, de algún modo su propósito es convertir a los artistas rebeldes en profesionales integrados (Becker, 1982, p. 271).

Mi caso es un ejemplo de esto. Yo era un artista rebelde al que la AHS le dió cobertura. Me facilitaron un taller para trabajar y sus galerías para exponer mis obras, tanto en la ciudad de Las Tunas, donde realicé *Llamas de Gloria* (1989), como en su sede nacional en La Habana, donde expuse *Maldita sea tu estampa* (1991). De igual forma, participé en numerosos eventos y muestras colectivas que organizaron. Por supuesto, la cobertura que ofrecían siempre estaba en dependencia del funcionario de turno. Si era abierto, trataba de colaborar hasta donde podía; si era conservador, ponía mil trabas y condicionaba la ayuda a la aceptación de cierto nivel de censura.

El artista Rafael López-Ramos, quien fue presidente de la sección de Artes Plásticas de la AHS, me refiere su experiencia:

La AHS es una especie de aparato cultural de la UJC, para apoyar y controlar la creación de los jóvenes artistas, y esta fue una realidad con la que lidié desde el principio de mi elección como presidente de la sección de Artes Plásticas en Ciudad de La Habana, así que hubo momentos en que se logró cierta cobertura institucional al movimiento de arte joven como también situaciones decepcionantes, que fue lo que me llevó meses después a renunciar a esa posición, cada vez más incómoda para mí, al tratar de cumplir la función para la que había sido elegido (representar y defender a los artistas) hasta convertirme en un elemento discordante y conformacional dentro de esa estructura. (Comunicación personal, 27 de octubre de 2021).

A finales de los 80 desde la AHS se realizaron o facilitaron proyectos como *La Invasión de Oriente a Occidente* en 1988 (proyecto nacional) del que hablaré en la segunda parte; la exposición *Suave y fresca* en 1988 en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana; entre otros. En algún momento se le dio cobertura institucional a Juan Sí González, el artista más incómodo para el gobierno del período.

#### **2.4.2.1. AHS La Invasión de Oriente a Occidente**

*La Invasión Artística de Oriente a Occidente* fue un proyecto de la AHS nacional, que convocó a artistas jóvenes de todas las manifestaciones a realizar una peregrinación que comenzó en la provincia de Holguín y terminó en la Habana. El recorrido fue de más de 700 KM y estuvieron varios días en la ruta, la caravana se iba deteniendo en los pueblos y ciudades pasando más de un día en muchas de ellas.

La mayoría de los jóvenes artistas que participaron lo hicieron por la oportunidad de realizar y mostrar su obra en contextos diferentes a los habituales, más el incentivo de conocer otras ciudades del país e interactuar con los artistas locales. No obstante, además de lo propiamente artístico, el proyecto tuvo un carácter ideológico profundo dado que la institución que patrocinó, la AHS, se puede definir como el brazo artístico y cultural de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC); que con este proyecto se inscribía en la narrativa oficial de la “continuidad”, pues pretendía reeditar los pasos seguidos; primero, por Ejército Libertador al mando de los mayores generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, entre el 22 de octubre de 1895 y el 22 de enero de 1896. Y



Figura 17. Nilo Castillo: Performance *El loco*, 1988.

“El Loco” surgió después de mirar lo que hacían algunos locos en la Habana. Ellos realmente podrían hacer un “performance”, comunicar ideas a los transeúntes 100 % efectivas sin necesidad de decir que aquello era una obra artística. Así que aparecí un día con cara bastante desencajada en el Boulevard de la ciudad de Camagüey manejando una guagua ficticia e invitando a todos que se montaran conmigo. Llevaba dos de mis “Paradas” en la espalda haciendo en ellas referencia de manera humorística a dificultades del transporte urbano. Otra persona que hacía de turista realizaba las fotos y constataba la efectividad de la “Intervención” cuando los transeúntes le explicaban: ¡Que sí, que yo era un loco de esa ciudad de Camagüey! (Castillo, s.f., p.17). (Fuente: Cortesía del artista).

luego, repetido por los rebeldes de la Sierra Maestra en agosto de 1958, por orden de Fidel Castro, que dispuso la invasión hacia occidente, bajo el mando del comandante Camilo Cienfuegos.

En esta caravana estaban incluidos artistas de todas las disciplinas, los cuales realizaron presentaciones artísticas multidisciplinarias en todas sus paradas; en las que ofrecieron conciertos, exponían pinturas, presentaban obras de teatro y danza, daban conservatorios y compartían con artistas locales, lo que incentivó el trabajo de artistas jóvenes de estas localidades y por otra parte, acercó al público en el interior del país al arte contemporáneo

Entre los organizadores del proyecto estuvo Abdel Hernández, un artista plástico que mantenía muy buenas relaciones con las instituciones oficiales; él invitó a participar a los artistas plásticos Nilo Castillo y Alejandro López, este último relata su experiencia:

En cada lugar que teníamos que crear algo muy improvisado y que tuviera un impacto en la población y que por lo general eran cosas efímeras; tú podías llegar, poner un caballete y colocar cuadros o podías hacer algo como un performance o alguna otra acción. Fue una cosa en lo que yo, obviamente, estaba interesado, algo que era más dinámico que colgar un

cuadro en una galería y que la gente venga y lo mire. (A. López, comunicación personal, 19 de enero 2021 - 25 de febrero 2021).

Este proyecto fue muy importante para mí. Durante su paso por Las Tunas, conocí a muchos artistas contemporáneos de los cuales solo tenía referencia por mis profesores —que habían estudiado con ellos— y cuya obra y proyectos llegaban a mí envueltos en una especie de aura mítica.

En primer lugar, amplió mi visión de lo que se podía hacer en arte, las intervenciones públicas y performances extendieron mi horizonte de posibilidades y comprendí que la obra podía ser más atrevida y trasgresora en lo estético, pero también en lo social. Tuve la suerte de que me invitaran a unirme a ellos más adelante en la travesía, incorporándome al proyecto. Días después, en Santa Clara, participé en algunas de las intervenciones que se realizaron en el parque central de esa ciudad y en algunas instituciones culturales. En segundo lugar, me hice amigo de muchos de los artistas, en especial de Nilo Castillo, Alejandro López y Abdel Hernández y continué con ellos hasta La Habana, donde estuve por más de un mes y entablé amistad con la mayoría de los artistas visuales de moda en el momento; entre ellos Aldito Menéndez, Pedro Vizcaíno, Ofill Echevaría, Luis Gómez, entre otros.

La vida cultural y el movimiento artístico en La Habana era muy diferente al del interior del país, pues había miles de opciones de exposiciones, festivales y muestras de cine. Hubo dos lugares en particular que impactaron mi formación. El primero fue el Taller de Serigrafía Artística René Portocarrero, porque ahí trabajaban y confluían una buena parte de los artistas visuales más importantes (Carlos Rodríguez Cárdenas, Glexis Novoa, Segundo Planes, Belkis Ayón, entre otros), además, siempre había artistas extranjeros importantes que uno podía conocer (Rafael Canogar, Shigeo Fokuda, Julio Le Parc, Oswaldo Guayasamín, Robert Rauschenberg, Luis Camnitzer y Joseph Kosuth, entre otros). Todo ello convirtió a ese lugar en uno de los centros neurálgicos del Nuevo Arte Cubano. El otro lugar que frecuentaba, más underground, era un pequeño parque situado en la intersección de las avenidas 23 y Paseo, en el Vedado, para ese entonces se conocía como “Parque de los Punk” -hace poco Lázaro Saavedra me dijo que su verdadero nombre es “Dimitrov”. En este lugar nos reuníamos estudiantes de arte, artistas, *Hippies*, pastilleros<sup>31</sup> y jóvenes alternativos, entre los cuales Aldito Menéndez era el líder indiscutible. En ambos lugares -y otros más como el ISA-, se vivían aires de libertad; los jóvenes cubanos a finales de los 80 habíamos perdido la inocencia y aun sin ser conscientemente contrarios a la Revolución, nuestra actitud e idealismo nos fue apartando de ella, muchas veces haciendo una lectura ética de sus propios principios y contrastándolos con la doble moral del régimen, como dice un estribillo de otra canción de Carlos Varela muy popular entre los jóvenes de ese momento: “una vez te quise salvar / pero aquí me dijeron que ya todo está hecho / lo que no entiendo es por qué” y mas adelante, en la misma canción, deja constancia de la necesidad de la imposibilidad de expresarnos libremente que teníamos en la isla: “una vez yo quise opinar / pero aquí me dijeron que ya todo está dicho / lo que no entiendo es por qué”.

En resumen, lo más novedoso del proyecto fue que la mayoría de las obras tuvo un carácter performativo de intervención de los espacios públicos en los que se interactuaba con los ciudadanos de las distintas comunidades. Esta experiencia sirvió a los artistas visuales como un laborato-

---

31 Jóvenes que se drogaban con pastillas de prescripción que compraban ilegalmente. Drogadictos..

rio, en el que se incubaron proyectos posteriores, de inserción sociocultural, desde una perspectiva antropológica, en línea con lo que Joseph Beuys denominó “El concepto ampliado del arte”, que buscaba expandir los horizontes de la práctica artística a la vida “Arte = vida” y con esto rebasar las formas de hacer y los circuitos tradicionales del arte. Otro factor importante para destacar es que abrió a los artistas visuales la posibilidad de buscar patrocinio en las instituciones culturales para realizar proyectos de este tipo.

## 2.5. A modo de conclusiones

El Estado cubano desde 1959 creó grandes instituciones que han conseguido notables éxitos nacionales e internacionales; es innegable la labor cultural que hacen la Casa de las Américas, el Centro Wifredo Lam o la calidad del Ballet Nacional de Cuba, así como otras compañías de danza y teatro, o el impacto que tiene la Bienal de la Habana y los distintos eventos y festivales artísticos que organiza el MinCult. Esos logros no quitan que estas instituciones y eventos estén servicio de la diplomacia cultural de cara al resto del mundo, influyendo especialmente en Latinoamérica y el Caribe. Siendo, además, hacia el interior del país, una herramienta al servicio del poder con el objetivo de respaldar el orden social y movilizar a la masa tras objetivos nacionales deseables y persuadirla a apartarse de actividades indeseables en términos ideológicos (Becker, 1982, p. 213).

Los documentos más importantes que componen la política cultural cubana son discursos pronunciados por Fidel Castro, lo que es de entender, en un contexto totalitario como el cubano donde un líder carismático controla hasta en lo más mínimo el funcionamiento del país. Como irónicamente señala Cabrera Infante (1992), “el fuera-de-la-ley nunca se convirtió en un dentro-de-la-ley, sino que se volvió la Ley en persona: al Redentor siempre se le veía con una pistola al cinto” (*Mordidas del Caimán Barbudo*, Párr.15). Muchos de esos discursos e intervenciones se han resumido en frases, que los funcionarios interpretan y aplican a ojo de buen cubero. De acuerdo con Becker (1982) los funcionarios políticos y administrativos pueden ser tan calculadores que,

Con frecuencia, sus propias convicciones estéticas los llevan a pensar que aquello que respalda sus intereses políticos es arte genial o bello, y a considerar que lo que perjudica sus intereses es mal arte o que ni siquiera es arte sino basura. La fusión de política y estética, entonces, afecta lo que puede considerarse arte, la reputación de medios y géneros completos, así como la de los artistas. (P. 196).

Los funcionarios cubanos al frente de las instituciones culturales reaccionaron siempre según su propio nivel de compromiso político e ideológico, así como de su grado de comprensión del fenómeno artístico; funcionarios que abarcan una tesitura tan amplia y distante como Luis Pavón Tamayo, artífice del llamado “Quinquenio Gris” al frente del CNC y Beatriz Aulet, que abrió espacios de tolerancia que propiciaron el Nuevo arte cubano de la segunda década de los 80 desde la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura.

La política cultural cubana —además de estar marcada por momentos claves como el discurso de Fidel Castro conocido como *Palabras a los intelectuales* (1961), *El socialismo y el hombre en Cuba* de Ernesto Guevara (1965), la *Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura* (1971), entre otros— cada década a tuvo características diferente, todas ellas encaminadas a afianzar el poder del Estado sobre la creación artística, erigiéndose como único mecenas; cuando esto implica, más que el título de promotor y benefactor de la cultura y las artes, el de censor, dado que siempre prevaleció el interés de velar por los intereses del Estado por encima de la libertad

expresiva. Ahí reside la razón por la que muchos intelectuales y artistas optaron por exiliarse, aunque como afirma Rojas, “ningún exilio es completamente voluntario” (INSTAR, 2021), o fueron forzados a retractarse y hacer autocrítica pública, incluido denunciar a los que pensaban como ellos, o terminaron en la cárcel por “problemas ideológicos”, acusados de atentar contra el Estado.

Al mismo tiempo se fue conformando una política cultural restrictiva la cual asigna al arte un papel político bien definido, un arma al servicio del Estado y el artista es un soldado de la Revolución (CNEyC, 1971, p.150) y cualquier desviación de esto automáticamente coloca a ambos en el plano de los enemigos de la Revolución, que en la narrativa oficial es sinónimo de pueblo. Desde esta perspectiva todo arte que se hace en Cuba es político; ya sea porque se pliegue al Estado y cree un obras que sea propaganda ideológica de este; ya sea porque decida no hacer propaganda pero tampoco meterse en problemas y hacer obras “sin problemas ideológicos” para que el Estado te permita participar de su mercado; ya sea porque se rechace cualquiera de las opciones anteriores y se tome la decisión de sentirse libre, porque como ya he señalado antes, ser libre es la actitud más disidente en un contexto totalitario. Descubrir esta trampa, ponerla en evidencia y convertirla en materia prima de sus obras es uno de los factores que propició y caracterizó la generación de finales de los 80; como señaló M.G. Álvarez “si bogas te dan y si no bogas también te dan” (comunicación personal, 21 de enero de 2021), ante esta paradoja, el modo de ser consecuente como artistas fue la “jodedera”, que en cubano es molestar de un modo que divierte al jodedor y es difícil distinguir qué es un poco en broma y qué es en serio; una obra mía de 1988 tenía un texto que hacía referencia a esto “el sistema jode, jode al sistema”; está de más decir, cuando la expuse en una muestra colectiva recibí la sorpresa en la noche de la inauguración de que había sido intervenida —vandalizada— por un artista y que había sido mi profesor y a la fecha funcionario de la Dirección Provincial de Cultura, que decidió borrar el texto con pintura negra y lo justificó que fue para cuidarme de la Seguridad del Estado.

No obstante, más allá de que los artistas jóvenes de la generación de finales de los 80 conquistamos nuestro espacio, hay que reconocer que en ese período hubo, hasta cierto punto, una alteración o anomalía de la política cultural, tradicionalmente restrictiva, de años anteriores. El Estado, viendo que todo lo intentado en las dos décadas anteriores no le había dado los resultados esperados, permitió cierto espacio de tolerancia que tuvo como base el paternalismo: estos jóvenes que tomaron el protagonismo entre 1985 y 1990 eran definitivamente hijos de la Revolución, habían nacido después de su triunfo y consolidación en el poder; toda su educación y formación artística la recibieron en los programas que diseñó el gobierno con el fin de crear a el “hombre nuevo”, parte indisoluble del pueblo. Por esta razón trató de hacerlos aliados “por las buenas”, por un tiempo, hasta que los artistas rebasamos los exiguos límites de la tolerancia oficial. Volvió con fuerza la dicotomía binaria a la que hace referencia Guerra (2019) que condena a los cubanos a ser patriotas o traidores -donde el término “patriotas” no guarda relación con su significado original y se refiere a la sumisión a una ideología, mientras que “traidor” es todo librepensador-. En nombre de esta doctrina maniquea el Estado persiguió y marginó en las décadas de los 60 y 70 a cientos de artistas e intelectuales que, incluso, comulgaron con el ideal revolucionario, pero no encajaron en el esquema ideológico o moral de la Revolución; ya sea por el arte que creaban o por su orientación sexual. Por otro lado, a finales de los 80, esta misma dicotomía fue la que, paulatinamente, terminó colocándome a mí y a muchos otros artistas e intelectuales —y a cubanos de a pié— en las antípodas de la Revolución. Si solo se podía ser revolucionario a la imagen y semejanza del Che o

Fidel e “integrados en la masa”, el tratar de ser nosotros mismos nos hizo diversionistas ideológicos primero, disidentes y exiliados después (no siempre en el mismo orden).

### 3. Construyendo al hombre (artista) nuevo

En este capítulo abordaré el tema de la formación artística en Cuba después del triunfo de la Revolución y como esta fue un factor crucial en el surgimiento de la generación de la segunda mitad de los 80. Esta generación fue la primera en que sus integrantes habían nacido en el período revolucionario (después de 1959) y fuimos educados y formados en las escuelas y academias de arte que, en su mayoría, había creado el Estado, con todo lo que esto conlleva, como la ideologización de la educación y la impronta de la construcción del “hombre nuevo”.

En mi experiencia, y la de muchos otros artistas que estudiamos arte en Cuba, la formación artística encerró una gran paradoja. Por un lado, el sistema está diseñado para adoctrinar a los jóvenes, por lo que ideologiza la formación desde una política cultural que pretendió que fuéramos revolucionarios primero y artistas después; pero, al mismo tiempo, los programas y algunos profesores eran muy buenos, y en el camino de fomentar nuestra creatividad también llegó el desarrollo de un pensamiento crítico que nos permitió tomar distancia de ciertos fenómenos políticos, pensar por nosotros mismos y disentir, cuando lo creíamos necesario. Conversando sobre el tema con A. Aguilera sobre esta paradoja él me comenta:

Ningún país ha hecho hombres nuevos a partir de la formación artística, eso no corresponde con la idea de libertad que se tiene y va en contra del principio de individualidad, todavía más incontrolable. La formación artística en Cuba tiene mucho de adoctrinamiento porque el trasfondo filosófico es marxista. Pero la mayor contradicción es política: ningún país ha invertido tanto formando artistas para después no dejarlos expresar, no dejarlos hablar o para controlar lo que dicen. (entre el 25 y el 27 de abril de 2020).

En verdad escuchábamos y repetíamos las consignas de “con la Revolución Todo, Contra la Revolución Nada” o “El arte es un arma de la Revolución”, en aquellos tiempos no las cuestionábamos, pero tampoco nos decían mucho; ni tenía la impresión de sentirme asediado. Realmente, la mayor de las luchas eran generacionales y estéticas, por norma, íbamos contra los profesores más viejos y académicos o contra todo aquel que creara un arte decorativo o con visos de realismo socialista. Nos considerábamos conceptuales; yo creía que todo arte debía decir algo, que en mi caso pasé de temáticas sexuales bastante explícitas a un tipo de contenido más provocador políticamente, entre más provocador mejor y, por supuesto, esto me generaba reconocimiento.

La educación y la cultura fueron dos áreas que el gobierno revolucionario priorizó desde el primer momento, junto con la Reforma Agraria y el acceso a la salud. Como es de esperar, para sentar las bases de una nueva sociedad, era prioritario universalizar el acceso a la educación a todos los niños y jóvenes del país, independientemente de si vivían en el campo o en las ciudades, por un lado; y erradicar el analfabetismo por el otro, que según el *Censo de población, vivienda y electoral* de 1953 ascendía al 23,59% de la población, incrementándose considerablemente este número en las zonas rurales y de bajos recursos. Según Pérez-Cruz (2011), para lograr una reforma integral de la educación, se partió de las siguientes premisas:

Liquidar el corrompido sistema de dirección de la educación neocolonial; trabajar de forma activa y creadora para construir el fundamento del nuevo sistema de educación popular; destruir las numerosas barreras que imponían una selección clasista y racista, en el acceso a la educación; y construir un poderoso movimiento educacional de masas, capaz de trans-

formar la sociedad civil heredada, mediante la realización del proyecto educativo cultural revolucionario. (P. 11).

Esta voluntad de cambio se materializó con la promulgación de la Ley 680 de Reforma Integral de la Educación, el 23 de diciembre de 1959. En su empeño por masificar la educación el Estado creó la Campaña Nacional de Alfabetización por iniciativa de Ernesto Che Guevara, que llevó maestros voluntarios a todos los rincones del país con el objetivo de enseñarlos a leer y escribir. La campaña fue concebida desde 1960, pero inició oficialmente en 1961, declarado año de la Educación” y el 22 de diciembre de 1961 cuando Fidel Castro en una alocución multitudinaria en la Plaza de la Revolución, declaró a Cuba Territorio Libre de Analfabetismo.

Al mismo tiempo que se transforma la educación, se van creando instituciones culturales con el propósito de proporcionar al pueblo una vida mejor en lo material y en el orden espirituales, Fidel Castro (1961) en sus palabras a los intelectuales afirmó:

Lo mismo que la Revolución se preocupa por el desarrollo de las condiciones y de las fuerzas que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades materiales, nosotros queremos desarrollar también las condiciones que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades culturales.

A raíz de la *Reforma Integral de la Enseñanza* del año 1959 los profesores de San Alejandro buscaron el modo de renovar los planes de estudios de artes plásticas y retomaron el proyecto de que la institución formara profesores con estudios superiores. No obstante, la transformación de la enseñanza artística especializada comenzó con la creación de la Escuela Nacional de Instructores de Artes (ENIA) y la Escuela Nacional de Artes (ENA), que dan fe del propósito del Estado por formar nuevas generaciones de artistas, en todos los campos disciplinares y especialidades. Posteriormente se fueron creando escuelas de arte de nivel medio profesional (academias) en algunas provincias del país; para preparar a los estudiantes para ingresar a estas, se crearon las Escuelas Elementales de Arte. El nivel universitario en arte debió a esperar hasta 1976 cuando se fundó el Instituto Superior de Artes (ISA). En el centro de este proyecto estaba la intención de que los nuevos artistas de la Revolución provinieran de la clase obrera, de las masas, y de este modo transformar la elitista y burguesa clase intelectual del país.

### **3.1. Enseñanza Artística Especializada**

En 1959 la enseñanza artística especializada en artes visuales en Cuba era bastante limitada, como señala Peramo (2001)

Aunque en los planes generales de estudio del Ministerio de Educación figuraban como enseñanzas especiales la música y diferentes manifestaciones de las artes plásticas, la atención y la forma en que estaban concebidos estos estudios en la formación general del alumno distaba mucho de ajustarse a lo correcto. (P. 45).

Por otro lado, la oferta era reducida, existían pocas academias públicas reconocidas, San Alejandro en la Habana, fundada en 1818, y José Joaquín Tejada en Santiago de Cuba, fundada en 1935; la Tarascó en Santa Clara y la Raúl Sánchez, en las ciudades de Matanzas y Pinar del Río, respectivamente, ambas fundada en 1946; las ciudades de Cienfuegos, Camagüey y Holguín también tendrían escuelas.

Con el triunfo de la Revolución se incrementa la oferta de enseñanza artística a niveles nunca vistos, con la misión de formar a nuevos artistas revolucionarios. Las polémicas con los in-

telectuales y artistas al inicio de la Revolución llevaron al propio Fidel Castro y a Ernesto Guevara a plantearse la necesidad de construir nuevas escuelas de artes, en las que pudieran formarse jóvenes de todo el país, esto respondió a dos necesidades, la primera, se necesitaban nuevos artistas formados por la Revolución y no respondieran a ideologías burguesas; por otro lado, la masificación de la cultura. El nuevo sistema de enseñanza artística profesional se asentó sobre la idea de que:

La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas concepciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas. (Guevara, 1965, p. 49).

La premisa no fue formar artistas, si no artistas revolucionarios. Se introdujeron asignaturas teóricas como Marxismo Leninismo, Estética Marxista y en las asignaturas técnicas se priorizó el estilo realista proveniente del arte académico ruso que tenía como finalidad el Realismo Socialista, el cual buscaba una representación histórica de la realidad, fiable y revolucionaria (los temas aceptados eran las representaciones de los héroes, obreros, escenas cotidianas o típicas aceptadas por la cultura oficialista y la propaganda ideológica).

Desde 1962 la enseñanza artística profesional se constituyó como subsistema del Sistema General de Educación cubano, dependiendo del Ministerio de Educación, lo que permite que se entreguen títulos académicos oficiales; pero, por su componente artístico especializado las escuelas de artes están metodológicamente subordinadas al Ministerio de Cultura, que participa activamente en la creación de los programas de estudios, elaborados en colaboración con algunos de los artistas más destacados del país y muchos de los cuales también han sido o son profesores en las academias.

El Centro Nacional de Escuelas de Arte (CNEArt), adscrito al Ministerio de Cultura de Cuba (MinCult) es la institución encargada de la dirección metodológica del sistema que integran más de 60 escuelas distribuidas en todo el país, articulado en tres niveles de enseñanza, Nivel Elemental, Nivel Medio Superior y Nivel Superior Universitario. Antes de entrar a analizar las características de la formación en cada uno de los niveles, le dedicaré un apartado a la Escuela Nacional de Artes (ENA) por la importancia que tuvo en la conformación del Sistema de Enseñanza Artística Especializada.

### **3.2. Escuelas de Nacional de Instructores de Arte (ENIA)**

La Campaña Nacional de Alfabetización en 1961 marcó un hito cultural importante en uno de los frentes más importantes que abrió la Revolución, la educación. Labor que continuó con los cursos de superación y las facultades obreras, todo con el objetivo de mejorar la educación de las masas; “la dirección revolucionaria planificó y desarrolló la transformación del movimiento educacional revolucionario en un inédito movimiento educacional de masas que involucrara en las tareas de la instrucción, la enseñanza, la cultura y la educación ciudadana” (Pérez-Cruz, 2011, p.13).

Como el nuevo plan de educación debía de ser universal, gratuita e integral y en concordancia con las acciones tomadas en el campo de las artes, como la creación de instituciones que tienen entre sus fundamentos incidir en la educación del pueblo.

En el diseño de este Plan se concibió el fomento y desarrollo de la apreciación y la enseñanza de las artes, y para ello se crearon los primeros cursos donde formar los especialistas que se ocuparían de difundir el arte y la cultura, cual alfabetizadores, en todo el territorio nacional, a la vez que detectar talentos potenciales para su ingreso a la formación artística, dando lugar así a un perfil hasta entonces inexistente en nuestro país que fue el Instructor de Arte. (Peramo, 2001, p. 13).

Fidel Castro fundó la Escuela Nacional de Instructores de Arte (ENIA) el 14 de abril de 1961, al mismo tiempo que la Campaña Nacional de Alfabetización, en ella se formaron profesores de arte destinados a fomentar el movimiento de aficionados, trabajar en las casas de la cultura de las diferentes comunidades, dar clases a los niños, etc. La ENIA abrió con una matrícula de 4 000 estudiantes becados, una porción considerable de los más de 40 000 jóvenes de todo el país que fueron beneficiados con plan masivo de becarios creado por la Revolución con el objetivo de que obreros y campesinos tuvieran acceso a la formación técnica y profesional.

Entre los primeros estaban los instructores de arte, que se prepararon durante dos años para estimular las distintas manifestaciones del arte en las zonas rurales, hasta entonces totalmente abandonadas. Este sistema, que se mantiene hasta hoy, ha permitido instruir en las distintas manifestaciones artísticas a importantes sectores de la población, enriqueciendo su vida espiritual y originando un movimiento de aficionados a las artes del cual ha surgido un sinnúmero de talentos. (Mosquera, 1979. p.14).

La ENIA inicia con las especialidades de Música, Teatro, Danza y Artes Plásticas. La formación de instructores de arte fue crucial en el desarrollo artístico y cultural de las nuevas generaciones, que a partir de entonces contarían con una formación gratuita y de calidad, tanto en el sistema educativo formal en asignaturas como la Educación Musical y Educación Plástica, como la formación en las casas de cultura. De acuerdo con Sánchez (2013):

Además del trabajo cultural masivo desempeñado durante estos fructíferos años por los instructores de arte, en la creación de grupos de artistas aficionados, ellos se ocuparon en buena medida de la enseñanza del arte en escuelas especializadas y en diferentes centros educacionales del Ministerio de Educación, a pesar de que no fueron formados con este fin. Su labor se realiza preferentemente en las casas de cultura del ministerio de esa rama. (P. 23).

Los graduados de la ENIA estaban llamados a contribuir a descubrir y conducir las aptitudes y vocación por el arte de estudiantes, trabajadores, campesinos y amas de casas, facilitando el desarrollo de nuevos talentos artísticos, y con esto incidir directamente en la formación y desarrollo cultural de las masas. Por otro lado, los primeros estudiantes de la ENIA fueron, además, quienes trabajaron en la preparación de los 3000 jóvenes que poco tiempo después ingresaron en la Escuela Nacional de Artes (ENA), que fue la primera generación de artistas formados por la Revolución. En su gran mayoría, los artistas cubanos que luego ingresarían en las escuelas profesionales de arte dimos nuestros primeros pasos de la mano de los instructores de arte, en las Casas de la Cultura y en los Círculos de Interés. Como señala Curbelo (2011), la ENIA fue “un proyecto que, en gran medida, ha sido la base para la apreciación, creación y desarrollo del Arte y la cultura en Cuba”.

### **3.3. Nivel Medio Profesional.**

El nivel medio profesional de artes se crea a partir de la experiencia pedagógica de las academias de artes existentes en Cuba al triunfo de la Revolución, con la experiencia de la creación de la Escuela Nacional de Artes (ENA) en 1962, que fue el centro a partir del cual se articula todo el sistema nacional de educación artística que se desarrollaría posteriormente.

En el *Informe del Consejo Nacional de Cultura de 1962 sobre el primer año de la ENA y la proyección de la enseñanza* declaraba al respecto de la conformación del sistema nacional de enseñanza artística, en primer lugar, habla de la reestructuración de las academias y escuelas de artes, dejando claro que “sus planes de estudio han de ajustarse a las exigencias actuales, unificándose el sistema de enseñanza, atendiendo a los diferentes niveles y objetivos que se persiguen con las escuelas”. Por otro lado, centraliza todo el sistema en función de la recién fundada Escuela Nacional de Arte (ENA), al punto de que convierte las seis escuelas que existían en el país en escuelas-talleres que:

Ofrecerán una nueva estructura. De ella saldrán los futuros alumnos de la Escuela Nacional de Arte y en ellas cursarán estudios también aquellas personas que, teniendo vocación para estudiar artes plásticas, se ven impedidas de ajustarse, por sus condiciones de vida, edad y trabajo, a un internado de larga duración.

Seis nuevas escuelas-talleres figuraran en nuestros proyectos para el año próximo, situadas en diferentes localidades de provincias. La Escuela Nacional de Artes Plásticas del Cubanacán, que ha venido funcionando este año, es un centro de formación profesional, de capacitación cultural y técnica del más alto nivel en el que cursan sus estudios los alumnos mejor dotados de todo el país. (*Informe del Consejo Nacional de Cultura de 1962 sobre el primer año de la ENA y la proyección de la enseñanza*, como es citado en Peramo, 2011, p. 247).

Estas escuelas-talleres, años más tarde, volvieron a ser academias, bajo la denominación de Escuelas Profesionales de Artes. En ese momento, la preparación de los estudiantes pasó al Nivel Elemental que fue creado en 1974, dotando de escuelas de este tipo a todas las provincias del país.

Este nivel forma parte de la Enseñanza Técnica Profesional del Sistema General de Educación, pero pertenecen al Centro Nacional de Escuelas de Artes, adscrito al Ministerio de Cultura que se encarga de los programas de estudio de las especialidades, así como de suplir de materiales a las escuelas. Además de Artes Plásticas, se ofertan otras especialidades: Teatro, Arte Circense, Espectáculos y Variedades, Bibliotecología e Instructores de Arte.

#### ***Requisitos de acceso***

Se puede acceder a las academias de Artes Plásticas con el noveno grado terminado y un promedio de 85 puntos, siempre y cuando se aprueben los exámenes de ingreso y se obtiene alguna de las pocas plazas ofertadas. La duración de estudio es de cuatro años para todas las especialidades. Desde mediados de los noventa también se podía acceder una vez concluido el bachillerato, para los que entren con este plan la duración es de 3 años, no obstante este plan fracasó y se regresó a la modalidad anterior. Este nivel incluye formación pedagógica.

Aunque el acceso a la educación en Cuba es universal y gratuito, sin ningún tipo de discriminación las autoridades de los ministerios de Cultura y Educación consideraron que:

La proyección profesional dada a esta enseñanza desde sus inicios planteó la necesidad de establecer el criterio de selectividad para el ingreso basado en las aptitudes físicas y otros requisitos propios de cada especialidad, sin que ello representara la pérdida de la democratización de la enseñanza conquistada por la Revolución y que también le concernía. La selectividad era una premisa indiscutible, sobre la cual se sentaban las bases de un adecuado aprovechamiento o rendimiento académico y, por tanto, uno de los aspectos que intervendrán en la calidad de los futuros egresados. De manera que los exámenes de aptitudes serán los únicos parámetros de decantación para el ingreso a esta enseñanza, mientras que se les daba la oportunidad a todos los interesados, sin discriminación de ningún tipo, de aspirar y acceder a la misma mediante los correspondientes exámenes de admisión. (Peramo Cabrera, 2001, p. 17).

Desde 1979 a 1989 casi la totalidad de los estudiantes que ingresaban al Nivel Medio provenían de las escuelas de Nivel Elemental.

La creación de academias de artes plásticas de nivel medio en varias provincias trajo como consecuencia un desarrollo exponencial de las artes visuales en todo el país; los egresados desarrollan su obra artística y exponen en sus ciudades de origen al mismo tiempo que participan en proyectos nacionales. En la segunda mitad de los 80 se realizaron exposiciones en provincia a las que se invitaba artistas de todo el país, el colectivo *La Campana* de Las Tunas es un ejemplo de esto; de igual forma, se realizaron proyectos en Santiago de Cuba; Camagüey; Guantánamo, Santa Clara; Pinar del Río y otras ciudades. El nuevo arte cubano no se circunscribió exclusivamente a la Habana, el movimiento creció en todo el país gracias al trabajo desarrollado por estas escuelas y el Instituto Superior de Artes (ISA). A continuación me concentraré en las academias que incidieron en la formación de los artistas que destacaron de las generaciones de los 80, estas son: en primer lugar, la ENA, que cronológicamente no debería de estar en este puesto, pero la coloco en esa posición por la importancia que tuvo en la conformación del sistema de enseñanza artística especializada después del triunfo de la Revolución; en segundo lugar, aparece San Alejandro, una escuela indispensable para las artes visuales cubanas; en tercer lugar, la Academia José Joaquín Tejada de Santiago de Cuba; y por último, la Escuela Profesional de Artes Plásticas El Alba, de Holguín.

### **3.3.1. Escuela Nacional de Artes (ENA)**

Cabe a la ENA el honor histórico de haber sido la primera institución docente en plantear una original forma de enseñanza de acuerdo con el nuevo tiempo en que le correspondió nacer, con un proyecto en el que la formación integral y culta del estudiante y el desarrollo de la creatividad y la experimentación fueron primordiales, así como fue promotora de otras experiencias con las que se inauguró la mayoría de los conceptos metodológicos, de organización docente y de actitud artísticas que luego fueron generalizados a todo el sistema, al cual le sirvió de modelo y de simiente. (Peramo Cabrera, 2011, p. 11).

La historia de la Escuela Nacional de Artes (ENA) comienza en medio de un juego de golf en el exclusivo Country Club de la Habana en 1961. Como se hace evidente por el contexto, los jugadores eran personas de poder, pero como con el triunfo de la Revolución en 1959 cambió el mapa político de Cuba, en vez de empresarios o intelectuales de renombre, los jugadores eran dos guerrilleros que habían tomado el poder en la isla por la fuerza un par de años antes: Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara. Este emplazamiento, que había sido símbolo de la burguesía sería trans-

formado en la cuna del hombre nuevo. Las intenciones de los dos comandantes quedan explícitas cuando Fidel lo anuncia a los artistas e intelectuales en el Encuentro de la Biblioteca Nacional:

“...Por cierto, Cuba va a poder contar con la más hermosa Academia de Artes de todo el mundo. ¿Por qué? Porque esa Academia va situada en uno de los repartos residenciales más hermosos del mundo, donde vivía la burguesía más lujosa de Cuba: en el mejor reparto de la burguesía más ostentosa y más lujosa y más inculta, dicho sea de paso, porque si en ninguna de esas casas faltaba un bar, sus habitantes no se preocupaban, salvo excepciones, de los problemas culturales. Vivían de una manera increíblemente lujosa y vale la pena darse una vuelta por allí para que vean cómo vivía esa gente; pero lo que no sabían es qué extraordinaria Academia de Arte estaban construyendo y eso es lo que quedará de lo que hicieron, porque los alumnos van a vivir en las casas que eran residencias de millonarios. No vivirán enclaustrados, vivirán como en un hogar y asistirán a las clases en la Academia; la Academia va a estar situada en el medio del Country Club, donde un grupo de arquitectos-artistas han diseñado las construcciones que se van a realizar. Ya empezaron, y tienen el compromiso de terminarlas para el mes de diciembre. Ya tenemos 300 mil pies de caoba. Las escuelas de música, danza, ballet, teatro y artes plásticas estarán en el medio del campo de golf, en una naturaleza que es un sueño. Ahí va a estar situada la Academia de Arte, con 60 residencias, situadas alrededor, con el Círculo Social al lado, que a su vez tiene comedores, salones, piscinas y también una planta para visitantes, donde los profesores extranjeros que vengan a ayudarnos podrán albergarse. Esta Academia tendrá capacidad hasta para tres



Figura 18. *Escuela Nacional de Arte de Cuba*. Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi. 1962. Foto: © Terry Feuerborn [Flickr] bajo licencia CC BY-NC 2.0. (Fuente: archdaily.cl)

mil niños, es decir, tres mil becados y con la aspiración de que comience a funcionar en el próximo curso” (Castro, 1961).

A cargo de la construcción de las escuelas se colocó al arquitecto Ricardo Porro como director general del proyecto y diseñó de las escuelas de Danza Moderna y la de Artes Plásticas, de la que dijo: “... traté de hacer un edificio que fuera feminidad, pero también que fuera ciudad, pero una ciudad que se convirtiera en Eros, una ciudad que fuera amor” (Porro, 2005, p.6); además, contó con la colaboración de los arquitectos italianos Vittorio Garatti que estuvo a cargo de la escuela de Música y la de Ballet y Roberto Gottardi, que concibió la Escuela de Arte Dramático. Las obras comenzaron a principios de 1961 y en 1965 fueron paralizadas las obras, dejándolas inconclusas, no obstante, la Escuela Nacional de Artes abre sus puertas y desde entonces se convirtió en uno de los centros de formación artística especializada más importantes del país, por sus aulas pasarían diferentes generaciones de artistas de todas las manifestaciones y especialidades artísticas.

Fidel Castro inauguró la ENA en 1962 con los inmuebles aún en construcción, con ella comenzó la expansión de la enseñanza artística del período de la Revolución. En el inicio abrió con cuatro especialidades: Ballet, Música, Arte Dramático y Artes Plásticas, y en 1965 se le sumarían Danza Moderna y Folclórica. Desde el primer momento se incorporaron a su claustro de profesores varios de los artistas visuales y críticos más importante del país, entre los que se encontraban figuras como Adigio Benítez, Antonia Eiriz, Carmelo González, Eduardo Abela (hijo), Enrique Moret, Fayad Jamis, Jorge Rigol, Luis Martínez Pedro, Orlando Hernández Yanez, Sandu Darie, Servando Cabrera Moreno, entre otros<sup>32</sup>, lo que garantizó la calidad y actualidad de la enseñanza; como señala Peramo (2011):

El compromiso de nuestros artistas e intelectuales y la solidaridad internacional se debe, fundamentalmente, la excepcional composición de los primeros claustros que acudieron como fundadores o colaboradores y que participaron, con toda su notable experiencia artística o docente, en la creación del primer proyecto pedagógico a gran escala que se generaba en Cuba para la enseñanza profesional de las artes. (p. 16).

La composición del claustro fue fundamental en el devenir del centro, al estar representado en él parte de la vanguardia artística cubana, por un lado, y también algunos académicos, lo que permitió que además de las técnicas se potenciara lo creativo, favoreciendo que los estudiantes experimentaran y fueran encontrando el camino a seguir con su obra. Aunque en el plano formativo, los profesores que representaban tendencias y estilos diferentes no pretendían imponer ninguno en específico, lo que no saca de la ecuación la influencia extracurricular que tenían sobre los estudiantes, pues como señala Valdés (2017). entre los maestros “estaban Enrique Moret, Orlando Yanes, Adigio Benítez, Armando Fernández, Jorge Rigol y Fayad Jamis. Era enfrentarnos a los maestros que sólo conocíamos por los catálogos y exposiciones que habían hecho y eran los paradigmas de los artistas cubanos”.

---

32 Además de los mencionados, en los 60 fueron profesores en la Escuela de Artes Plásticas de la ENA: Adelaida de Juan, Armando Fernández, Bienvenido Rodríguez, Carlos Ferri, Ceferino Herrera, Dmitri Kadernoska, Enrique Moret, Fernando Luis, Francisco Espinoza Dueñas, Frederick Salvourt, Georgina Gainza, Hipólito Nodarse, Josefina Hernández, Joseph Slovoz. Julio Pérez Medina, Lesbia Vent Dumois, Miguelito (Escarpelino), Modesto García, Pedro Alpizar, Ricard Kriuzka, Roberto Pandolfi, Sandu Darie, Sergio Benvenuto, Tony Evora. (Tomado de Peramo Cabrera, 2011).

Otro elemento que estaba en la naturaleza de la ENA era que recibía estudiantes de todo el país, con el único requisito de tener aptitudes artísticas, como quedó claro en las palabras de Fidel a los intelectuales. Antes de 1959 había enseñanza artística especializada en Cuba, incluso algunas academias de renombre como San Alejandro en la Habana, la José Joaquín tejada en Santiago de Cuba, más otras cuatro, ubicadas en Pinar del Río, Matanzas, Santa Clara, y Camagüey, pero en el resto de las provincias eran escasas las oportunidades formativas, situación que cambió radicalmente con la fundación de la ENA:

Se trata de seleccionar los talentos potenciales de todo el país para formar las nuevas generaciones de artistas de la Revolución, y que estos, una vez graduados, retornaran a sus provincias de origen para fomentar o desarrollar allí el arte, su enseñanza y la cultura, de acuerdo con la formación que habían recibido. (Peramo, 2011, p.19).

La gran mayoría de los graduados de esta academia recuerdan este período como crucial en sus vidas. Luis Miguel Valdés, en una actualización de estado en Facebook, resume su experiencia del siguiente modo:

Llegué a la ENA el 15 de febrero de 1965. Del grupo de la Escuela Taller de Artes Plásticas de Pinar del Río que hicimos los exámenes de ingreso a la ENA en ese año, aprobamos Idania Labrador, Pedro Pablo Oliva y yo.

El día 15 de febrero de 1965, nos fue a buscar a Pinar del Río una guagua Karossa que manejaba uno de los choferes de la ENA (...) y nos fue a buscar a cada uno a su casa para llevarnos a Cubanacán. Llegamos a las 8 de la mañana directamente a una edificación que le decían El Bohío y a lo primero que nos enfrentamos fue a un tribunal que nos hizo una entrevista. En el tribunal estaban Enrique Moret, Orlando Yanes, Adigio Benítez, Armando Fernández, Jorge Rigol y Fayad Jamis. Era enfrentarnos a los maestros que sólo conocíamos por los catálogos y exposiciones que habían hecho y eran los paradigmas de los artistas cubanos (los que estaban en la ENA de profesores en aquel momento) y para mí fue un momento especial este primer encuentro con ellos.

Después de la entrevista (y que fuimos aprobados) cada uno fue al albergue que le correspondía. En mi caso, el albergue quedaba al lado de El Bohío, en la calle 23 del reparto Cubanacán. En esa casona, en la planta baja, se daban clases de pintura al primer grupo que había entrado en la ENA en 1962. (...). El profesor de pintura era, en ese momento, Fayad Jamís, para ese primer grupo. Por los dogmatismos de esa época, ya no estaban Servando Cabrera Moreno y Carmelo González. Mi profesor de dibujo era Pedro Hernández Alpízar y de pintura Orlando Yanes. Estos dos eran los mismos profesores del segundo grupo que había entrado en la ENA. (Valdés, 2017).

El carácter nacional de la nueva escuela requería que los estudiantes se movilizaran a La Habana, por lo que se albergó a los estudiantes en casas de Cubanacán que habían sido expropiadas a sus dueños cuando estos abandonaron el país por miedo a la Revolución. La convivencia con estudiantes de otras provincias creo vínculos estrechos entre los futuros artistas, cosa que se podrá constatar en los colectivos de creación, pero más allá de eso, en el espíritu colaborativo de las próximas generaciones. Producto de esto, los estudiantes ya graduados y de regreso a sus provincias de origen, organizaban exposiciones en las que participaban compañeros de otras provincias,

que se desplazaban a los lugares y compartían con los artistas locales, dinamizando la vida cultural de las distintas comunidades a lo largo y ancho del país.

El programa de estudios duraba cuatro años, aunque siempre estuvo proyectado incluir las asignaturas de los grados de la educación secundaria, eso fue imposible en los primeros años de la escuela, por la diferentes edades y grados académicos con que se incorporaban los estudiantes; superada esta primera etapa se regularizó que los jóvenes ingresaran con 9no. grado aprobado y junto con la formación artística los estudiantes realizaban el bachillerato en el mismo centro, lo que luego se convirtió en norma para todas las academias de arte. Al culminar los estudios los estudiantes obtenían el título de Técnico en artes plásticas.

Sin quitar méritos al rol que desempeñó la ENA en el desarrollo de las artes visuales cubanas, hay que señalar que su origen se debió a un proyecto político-ideológico: formar artistas revolucionarios; en contraposición a los artistas provenientes del período capitalista, a quienes los líderes de la Revolución consideraban “qué no eran verdaderamente revolucionarios” (Guevara, 1965, p.49). Estos artistas revolucionarios no podían surgir de las élites económicas y culturales de la vieja Cuba, sino que serían la simiente de una nueva cultura popular. Como señala Peramo (2011) —a propósito de las repercusiones que pudo tener para la ENA la radicalización de la política cultural que trajo el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura—:

Si se entiende que sus efectos serían darle una orientación político ideológica a la enseñanza, no hizo otra cosa que ratificar la línea que ya tenía la Escuela desde su fundación. Más bien fue al revés: la plástica se politizó dentro de la ENA, y se generó un movimiento en este sentido que se dio a conocer en el Salón de mayo de París y en el Salón 70. En el Congreso se discute y se fija lo que ya se venía haciendo en la ENA. Esta orientación forma parte de su propio proyecto: la ENA se crea para formar la nueva generación de artistas de la Revolución.

Desde finales de los 60 y principios de los 70, se implanta en la ENA el lema “Antes que artistas, soldados de la Patria” ,—lo que entraña una confusión conceptual, pues ambas categorías no deben ser excluyentes, que revela la orientación del trabajo institucional. (P. 34).

Algunos de los mejores profesores que tuvo la Escuela —Antonia Eiriz, Servando Cabrera, entre otros— fueron despedidos como consecuencia de esa politización de la enseñanza artística, aunque sin alegar expresamente razones ideológicas. No obstante a esto, en la dinámica dialéctica entre la ideología y la libertad artística, poco a poco el arte fue ganando terreno y por esa razón, a pesar de su corta existencia —de solo 34 años— la Escuela de Artes Plásticas de ENA fue fundamental en el surgimiento del Nuevo Arte Cubano en los 80 y todo el arte posterior. Basta con ver la presencia de sus egresados en el panorama artístico nacional e internacional, no se puede dejar de mencionar que 8 de los 11 integrantes de la mítica exposición *Volumen Uno*, que inició la renovación de la plástica cubana en los 80 se formaron en esta escuela: Flavio Garcíandía, Tomás Sánchez, Gustavo Pérez, Ricardo Rodríguez, Leandro Soto, Juan Francisco Elso Padilla, Rogelio López Marín e Israel León; además figuras como Nelson Villalobos Ferrer, Moisés de los Santos Finalé, entre otros, de los cuales algunos testimonios se recogen en esta investigación.

Entre los egresados de la ENA que destacaron en la generación de la segunda mitad de los 80 están Juan Sí González, Rene Francisco Rodríguez, Segundos Planes Herrera, Carlos Rodrí-

guez Cárdenas, Agustín Bejerano, Oscar Aguirre Comendador, Glexis Novoa Vian, Carlos Pérez Vidal, Juan Pablo Ballester, Eduardo Lozano Martínez, Reinerio Tamayo Fonseca, Tanya Angulo Alemán, Iliana Lidice Villazón Calzada, Eduardo Ponjuan González, María Magdalena Campos, Francisco Lastra Lauzeri, entre otros.



Figura 19. *Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro*, Fundada en 1812.  
Foto: Abel Rojas Barallobre. (Fuente: Juventudrevelde.cu).

### 3.3.2. *Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro*

San Alejandro, fundada el 11 de enero de 1818, ha sido durante dos siglos una institución cumbre para las artes visuales cubanas y una de las instituciones de enseñanza artística más antiguas de América. En sus aulas se formaron muchos de los grandes artistas cubanos de todos los tiempos, incluyendo a los que destacaron en la década del 80.

La academia, establecida originalmente como Escuela Gratuita de Dibujo y Pintura bajo el amparo de la Sociedad Económica

de Amigos del País y del intendente general de Hacienda, Alejandro Ramírez, en honor al cual fue renombrada como San Alejandro en 1832 y se promulga el primer reglamento de la academia; en 1833 se decreta que sea una sección de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, de Madrid, por Real Orden de 26 de enero. El pintor francés Juan Bautista Vermay (1784-1833), discípulo de David, fue su primer director, desde su fundación hasta la muerte de este. Su condiscípulo Francisco Guillermo Colson (1775-1850) ocupa el puesto en 1836. Hasta 1878 se suceden el puesto otros artistas extranjeros, cuando ganó el cargo en un concurso de oposición el pintor cubano Miguel Melero Rodríguez (1836-1907), el primero entre un sinnúmero de artistas cubanos importantes que estuvieron al frente de la academia, entre ellos destacan nombres como Armando Menocal (1863-1942) y Leopoldo Romañach 1862-1951).

Otros hitos de la institución fueron cuando se une al Consejo Universitario en 1883; en 1926 se crean becas para estudiantes pobres que accederían por pruebas de ingreso de todas las provincias del país; a partir de 1927 se le permite otorgar títulos de profesores en dibujo y pintura, y dibujo y modelado; en 1934 pasó a ser Escuela Nacional Superior de Artes Plásticas San Alejandro y su programa de estudios se fijó en 4 años de duración, creándose también la Escuela Anexa, una especie de nivel elemental preparatorio que se extendía por 2 años.

La Academia de San Alejandro se caracterizó por su rígido academicismo, ante el cual se alzaron numerosos artistas que querían que se diera más libertad a la creatividad y que los estudiantes pudieran experimentar, lo cual se puso concretó en 1937 con la fundación del Estudio Libre “que pretendía, entre otros propósitos, enseñar a pintar en todos los procedimientos conocidos, pero donde el profesor se limitará aconsejar al alumno sin necesidad de retocarle o hacerle el trabajo” (Cabrera Salort, 2010, p. 99), Este proyecto tendrá una existencia efímera, no obstante:

Más allá de su breve existencia el valor que cobra la experiencia viene dado por los valores que llegó a representar y que siguieron vivos como un modelo opuesto al adocenado modo de enseñanza que podía quedar representado en las recetas formalizadas de una enseñanza centrada en la copia y en la pura habilidad técnica. (Cabrera Salort, 2010, p. 99).

Modelo y valores que se recuperaron con la creación de la Escuela Nacional de Artes (ENA) en 1962 que, sin intentar replicar la experiencia, supo combinar lo académico con lo creativo y la experimentación; de igual modo, esto volverá a San Alejandro cuando se unifica el sistema nacional de enseñanza artística.

En 1959, en asamblea, tras el triunfo de la Revolución, el claustro de San Alejandro votó por colocar frente a la institución a un director acorde al nuevo giro político, y en 1960 aprueba una “Declaración de Principios” en apoyo al gobierno revolucionario. A pesar de alinearse desde el primer momento con las nuevas autoridades políticas la Academia no recibió el trato que merecía, quizás porque en ella los revolucionarios veían reminiscencias burguesas. En 1962 se trasladó la sede de la escuela desde la Habana Vieja a un nuevo edificio ubicado en Marianao y ese mismo año dejó de ser la principal institución de la enseñanza de las artes plásticas en el país, posición que pasó a ocupar la Escuela Nacional de Artes (ENA), un proyecto de Fidel Castro, que se erigió en detrimento de San Alejandro que, a partir de ese momento, pasó a llamarse Escuela Taller de Artes Plásticas de La Habana San Alejandro; la misma suerte corrieron las otras academias existentes en el Cuba desde antes de 1959. En 1969 cambió su nombre nuevamente, esta vez a Escuela Provincial de Artes Plásticas San Alejandro.

Para la década del 70, la academia fue abandonando su academicismo davidiano y adecuó sus planes de estudios para enseñar academia rusa y realismo socialista, como el resto de las escuelas de su tipo en la isla. Como he apuntado anteriormente, con el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura comenzó el período conocido como “quinquenio gris” —que duró toda la década del 70— regido por el dogmatismo extremo y la imposición de un realismo socialista criollo. En ese período comenzaron a ocupar las plazas de profesores algunos artistas que el Estado había enviado a estudiar en la Unión Soviética con el objetivo de darle un giro a la educación y el arte cubano revolucionario. A. Menéndez, que a principios de los 80 fue expulsado de San Alejandro por su trabajo con el colectivo *ArteCalle*, se refiere a este momento del siguiente modo:

San Alejandro poseía un claustro de profesores bastante viejo, mediocre y recalcitrante; comprometidos con el gobierno y educados muchos de ellos en Moscú; que conservaba la atmósfera gris de los años 70 y reprimía cualquier impulso experimentador de sus alumnos. El acoso a los miembros de *ArteCalle* fue tal que a mí me expulsaron a principios del segundo curso y al resto del grupo les prohibieron cualquier actividad artística extraescolar, so pena de expulsión. (Comunicación personal, entre el 8 y el 15 de enero de 2020).

La sociedad cubana, desde el triunfo de la Revolución, ha estado extremadamente politizada, y el mundo del arte no ha estado exento, como ha quedado claro en el capítulo anterior. La misma presión y vigilancia ideológica ejercida por las organizaciones de masas oficialista, como el Partido Comunista de Cuba (PCC), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), la Federación de Mujeres de Cuba (FMC), la Federación Estudiantil de la Enseñanza Media (FEEM), la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), los Comité de Defensa de la Revolución (CDR); se vivía en los centros educativos, no obstante salvo algunos episodios extremos, entre los estudiantes y algunos

profesores se construía un buen ambiente que favorecía el aprendizaje, como refiere Alejandro López, “en ningún momento sentí presión ideológica o política que no fuese la misma presión que encontrabas en cualquier otro lugar en Cuba. Ninguna presión, independientemente de la ejercida por la Unión de Jóvenes Comunistas y las mierdas esas” (Comunicación Personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

La enseñanza en el nivel medio es esencialmente académica, dibujo, pintura y modelado del natural y modelos vivos, estatuaría, etc. con diferentes técnicas, y “aunque se incorporaron algunos experimentos con lo llamado “creativo”, o el tema libre, fueron insuficientes” (Saavedra, L. Comunicación personal, 8 de junio de 2020). Mi experiencia, a finales de los 80 fue diferente, además de lo académico, se hacía énfasis en la creación artística, para graduarse era necesario realizar una tesis que consistía en una serie de obras creativas y sustentarlas teóricamente.

En San Alejandro estudiaron muchos de los artistas que destacan en la década del 80, en ella estudiaron José Bedia, Rubén Torres y José Manuel Fors, miembros de Volumen Uno; Consuelo Castañeda, del *Equipo de Creación Colectiva Hexágono*; Arturo Cuenca (sin graduarse). Entre los que destacaron en la segunda mitad de los 80 se encuentran: Nilo Castillo, Abdel Hernández, Tomas Esson, Adriano Buergo, Ciro Quintana, Lázaro Saavedra, Sandra Ceballos, Ana Albertina Delgado, Ermi Taño Carrillo, José Ángel Toirac, Aldito Menéndez (sin graduarse), Ofill Echevarría, Luis Gómez, Tania Bruguera, Alejandro López, Ezequiel Suárez, Alexis Antonio So-moza Erice, Félix Suazo, Ángel Delgado, entre otros.

### **3.3.3. Academia José Joaquín Tejada (Santiago de Cuba)**

La academia José Joaquín Tejada se fundó el 13 de septiembre de 1935 con el nombre Escuela Provincial de Artes Plásticas de Oriente se fundó el 13 de septiembre de 1935. En 1945 pasa a depender al Ministerio de Educación y adopta el mismo plan de estudios de la Academia San Alejandro, de la Habana y toma el nombre del pintor santiaguero José Joaquín Tejada, que falleció en ese año. Con el triunfo de la Revolución la academia corrió una suerte parecida a San Alejandro, fue convertida en Escuela Taller con el objetivo de preparar los estudiantes que entrarían a la Escuela Nacional de Artes (ENA). Luego a finales de la década del 60 se pasaría a denominar Escuela Provincial de Artes José Joaquín Tejada y en ella recibiría estudiantes de la provincia de Santiago de Cuba, así como a otros de las provincias cercanas que no habían obtenido plazas para la ENA.

En la década de los 80 la academia ofreció una sólida formación en las especialidades de Pintura, Escultura y Grabado y muchos de sus egresados tuvieron una participación destacada en el movimiento plástico santiaguero y nacional. Numerosos egresados realizaron estudios posteriores en el Instituto Superior de Artes y participaron activamente en exposiciones y proyectos. Entre sus egresados que tuvieron una participación en la generación de la segunda mitad de los 80, entre ellos: Carlos René Aguilera Tamayo, Bárbaro Millares, Mearson Daniel Zafra, José Luis Hernández Puyú, Rafael Arzuaga, Marlon Lastre (Las Tunas), Manuel Martínez Ojea (Las Tunas), entre otros.

### **3.3.4. Escuela Profesional de Artes Plásticas El Alba (Holguín)**

Los antecedentes de esta academia se encuentran en Escuela Taller Pepa Castañeda, fundada en 1961, con posterioridad otros nombres marcarían al centro hasta que en los años 80 se transformó en Escuela Profesional de Artes Plásticas El Alba. En ella se imparte una sólida formación académica, algunos de sus profesores estudiaron en la Unión Soviética.

En la década de los 80 recibió estudiantes de todas las provincias orientales de Cuba, con excepción de Santiago de Cuba que contaba con su propia academia. Entre sus egresados que destacaron en la segunda mitad de los 80 se encuentran: Alejandro Aguilera, Nestor Arenas, Ronald Guillen, entre otros.

### **3.3.5. Academia de arte en el resto del país**

Durante las décadas de 1980, 1990 y 2000 se crean numerosas escuelas profesionales de artes plásticas en el país, que junto a la ENA y otras existentes cubrirían la demanda de todo el país. Las Escuelas eran las siguientes:

Escuela Profesional de Artes Plásticas “Carlos Hidalgo” de Pinar del Río.

Escuela Profesional de Artes Plásticas “Roberto Diago” de Matanzas.

Conservatorio de Música y Academia de Danza y Artes Plásticas Samuel Feijóo. Villa Clara  
Escuela Profesional de Ballet y Artes Plásticas de Camagüey, fundada en 1985, actualmente es una de las escuelas más prestigiosas del sistema.

Academia Profesional de Artes Plásticas de Las Tunas, fundada como Escuela Profesional de Cerámica en 1984, en 1990 incluyó las especialidades de Pintura y Escultura. Cerró en 2012.

Escuela Profesional de Artes Plásticas de Ciego de Ávila, fundada en 2005, Cerró en 2012.

Escuela Profesional de Artes Plásticas “Oscar Fernández” de Sancti Spiritus

Escuela Profesional de Artes Plásticas “Wifredo Lam” de la Isla de la Juventud

Escuela Profesional de artes plásticas de Trinidad.

Muchas de estas academias desaparecieron en la segunda década del siglo XXI, la escuela de artes plásticas ENA ya había cerrado en 1989. Se volvió al modelo de escuelas regionales que recibían estudiantes de las provincias cercanas.

## **3.4. Nivel Elemental**

Las escuelas elementales de artes tienen un carácter vocacional y en ella los estudiantes comienzan su formación artística y se preparan para el nivel medio profesional. En estas escuelas se impartían las especialidades de Música, con 12 salidas; Ballet, Danza y Artes Plásticas. Dependiendo de la especialidad es la duración de la formación; algunas salidas de Música comienzan en tercer grado de primaria y se extienden hasta terminar la secundaria básica (siete años); otras salidas de Música, así como la Danza y el Ballet, ingresan en 5to grado de primaria.

El plan de estudios para la enseñanza elemental además de la formación en la especialidad artística, se imparten las asignaturas de la escolarización general hasta el noveno grado. Los estudiantes reciben de este modo una formación básica en su especialidad y se preparan para ingresar al nivel medio superior.

### **3.4.1. Características del Nivel Elemental**

El acceso a estas escuelas es a través de exámenes de ingreso, que determina las actitudes y cualidades de los niños para la especialidad a cursar; aunque el acceso es selectivo y la cantidad de plazas ofertadas es limitada, no se discrimina y la oportunidad de entrar es universal y gratuita. Los aspirantes que no deciden en la ciudad donde se encuentra la escuela, tienen a su disposición alojamiento y comida.

La formación es integral, incluye los componentes de la especialidad y las asignaturas del grado académico del estudiante, todo en el mismo centro.

El Ministerio de Cultura es el responsable de los programas de estudio de las distintas especialidades, así como de suministrar los instrumentos y materiales.

### **3.4.2. Requisitos de acceso**

Según el convenio entre los ministerios de Educación y el de Cultura, los requisitos para ingresar al Nivel Elemental son los siguientes:

Tener aprobado el segundo grado para Carreras Largas.

Tener aprobado el cuarto grado para Carreras Cortas.

Realizar un examen de aptitud.

La enseñanza en nivel elemental de Artes Plásticas comenzó en 1975, con la apertura de la Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de octubre en La Habana (23 y C)<sup>33</sup> y otras en todo el país. En un principio la formación duraba 4 años, comenzando en sexto grado y terminando en noveno, pero luego se dejó solo en tres años, los correspondientes a la secundaria.

### **3.4.3. Importancia de la formación del nivel elemental en artes plásticas para la generación de la segunda mitad de los 80**

Que el nivel elemental en artes plásticas comenzara a mediados de la década del 70 fue uno de los factores claves que influyó notablemente en la generación de la segunda mitad de los 80. Los jóvenes que luego estudiarían en las escuelas y academias de nivel medio profesional recibían una buena y rigurosa formación académica en las distintas disciplinas de las Artes Plásticas, como dibujo, pintura, escultura y grabado, que eran las especialidades que se ofertaban. La mayoría de los artistas del período consideran que esta fue una etapa crucial en su desarrollo.

La formación artística elemental, con sus pro y contras, fue la base general del ulterior desarrollo. Casi cuatro años de entrenamiento en acuarela, una técnica nada fácil. Algo de tempera, algo de óleo en cuarto año (...) Nociones de diseño, de escultura (modelado en barro de la cabeza humana), grabado en madera y linóleo. Una impresionante base de Historia del Arte para adolescentes en esa época. (Saavedra, L., comunicación personal, 8 de junio de 2020).

Otro factor determinante fue la calidad de los profesores, la mayoría jóvenes artistas que ya destacaban en el mundo del arte, A. Menéndez recuerda:

En 23 y C los profesores eran jóvenes egresado del ISA y de la ENA, que habían estudiado durante los años grises de los 70 y sufrido los obsoletos programas docentes soviéticos, donde se limitaban a enseñar el realismo académico en que se basó el arte oficialista del período estalinista (...). Detestaban la academia soviética y simpatizaban con las nuevas tendencias conceptuales y postmodernas del arte europeo y norteamericano tanto como nosotros —como Elso Padilla y Pepe Franco, por ejemplo; que pertenecían a los grupos *Volumen Uno* y *Cuatro X Cuatro*, respectivamente—; que fueron bastante indulgentes y abiertos de mente con nuestra educación. (Comunicación personal, entre el 8 y el 15 de enero de 2020).

---

33 La Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de octubre era popularmente conocida como 23 y C, debido a que estaba ubicada en la esquina de la avenida 23 con la calle C, en el Vedado, la Habana.

En la misma fecha se crearon las escuelas elementales de Artes Plásticas en todo el país, proyecto que había quedado expresado en el Informe del Consejo Nacional de Cultura sobre el primer año de la ENA y la proyección de la enseñanza (Peramo, 2001, p. 248). Para que la formación tuviera igual calidad que las de la Habana, se movilizaron artistas para servir como profesores en las escuelas de provincias, en las cuales no había suficientes profesores, lo que incidió positivamente en la formación de los niños, sino también en el ambiente artístico y cultural de estas ciudades, pues estos artistas participaban en exposiciones y eventos locales.

Los estudiantes, al terminar el período de la formación elemental, en 9no grado realizaban las pruebas de ingreso a las escuelas de nivel medio profesional, estas pruebas eran llamadas Pase de Nivel y consistía en que varios profesores de la Escuela Nacional de Artes (ENA) visitaban todas las escuelas de nivel elemental, donde veían una exposición de los alumnos de último año, así como sus carpetas de trabajos. Los trabajos presentados por los estudiantes en el Pase de Nivel no eran solo de dominio de las técnicas académicas del arte, incluía trabajos creativos. Ya desde el comienzo de este último año los estudiantes se decantaban por la especialidad (Pintura, Escultura o Grabado) que deseaban cursar en nivel medio. Terminado este proceso, los evaluadores asignaban las plazas, tanto para la Escuela Nacional de Artes (ENA), así como para las escuelas profesionales provinciales que acogían estudiantes de otras provincias. Los estudiantes que no lograban plazas en estas academias podían optar por formarse como instructores de Artes en la ENIA.

La formación elemental de artes plásticas duró hasta 1989, año en que el Centro Nacional de Escuelas de Arte decidió cerrar este nivel, no obstante, en las escuelas vocacionales y elementales se siguieron impartiendo las especialidades de Música, Danza, Ballet.



Figura 20. *Instituto Superior de Arte*. Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi. 1962. Foto: © tom11959 [Flickr] bajo licencia CC BY-SA 2.0. (Fuente: archdaily.cl).

### 3.5. Nivel Superior: El Instituto Nacional de Artes (ISA)<sup>34</sup>

La educación artística especializada a nivel superior nació en Cuba con la fundación del Instituto Superior de Artes (ISA) el 1 de septiembre de 1976 al amparo de la Ley No. 1307 de 29 de julio de 1976, en la que se determinó su creación, con cuatro facultades con diferentes carreras cada una, la Facultad de Arte Teatral; la Facultad de Música; la Facultad de Arte Danzario y la Facultad de Artes Plásticas, con las especialidades en, pintura, escultura

y grabado. Desde su fundación compartió las instalaciones de la ENA. Si bien en el *Informe del*

34 Con el Decreto-Ley No. 272 del 28 de febrero del 2013, cambia de denominación de Instituto Superior de Artes (ISA), por el de Universidad de las Artes, no obstante, siguen manteniendo el acrónimo de ISA después del nuevo nombre.

*Consejo Nacional de Cultura de 1962 sobre el primer año de la ENA y la proyección de la enseñanza*, se anunciaba el proyecto futuro de añadir a la ENA el nivel superior, eso nunca pasó de ese modo, sino que se creó el ISA como centro universitario independiente, coexistiendo las dos instituciones hasta que en 1989 cerrara la escuela de Artes Plásticas de la ENA y la Facultad de Artes Plásticas del ISA heredó el icónico edificio, además “de una tradición de vanguardia artística, conformadora de una pedagogía de avanzada (...) en la misma medida que ha sido sustancia viva de la docencia de sus más notables artistas maestros”. La misma autora, en otro texto, afirma que:

La tradición fuertemente antiacadémica y de ascendiente Bauhaus en los mejores maestros de la Escuela Nacional de Arte citada fue uno de los perfiles de influencia dominante, desde los cuales se constituiría la que a lo largo de los años se haría tradición pedagógica en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (ISA). (Cabrera Salort, 2018a)

Desde su fundación la Universidad de las Artes, como ha sido rebautizada, ha sido sumamente importante en el desarrollo de las artes en el país, y en especial, de las artes visuales. El ISA atrajo a gran parte de la vanguardia artística nacional, que se integró a su claustro desde el primer momento, y esto se convirtió en un signo distintivo de la institución, enriqueciendo su claustro paulatinamente con algunos egresados que destacaban en el panorama artístico nacional. Por otro lado, muchos artistas y pedagogos de la URSS y de otros países socialistas de Europa del Este aportaron su experiencia y colaboraron con el ISA.

El ISA nació en medio de la década del 70, al final de uno de los períodos de mayor censura y persecución al arte cubano. Durante este tiempo, el control a la creación artística por parte del Estado fue férreo, caracterizado por una política estalinista producto de la soviétización que sufrió la cultura cubana a partir de 1970. Esta institución, nacida en medio de esa situación política e ideológica, logró efectivamente cambiar el curso de las artes visuales cubanas.

Existe consenso en que la creación del ISA fue un factor decisivo, junto con la Bienal de la Habana, en el renacimiento de las artes visuales cubanas en los 80. En sus aulas se formaron varios de los artistas de la generación de *Volumen Uno* y ellos mismos ocuparon las cátedras de la universidad posteriormente, renovando la enseñanza artística cubana.

### **3.5.1. Innovación pedagógica.**

Ante todo, hay que señalar que hasta mediados de los 80 en el ISA innovó formal y conceptualmente, pero no se transgredieron las viejas y restrictivas condiciones impuestas en cuanto al contenido de las obras, por lo que se gozó de libertad y un excelente ambiente que propició una revolución pedagógica que terminó por formar artistas que romperían la barrera de los “contenidos permitidos”. La profesora Lupe Álvarez, que se incorporó al claustro del ISA como profesora de estética en 1978, narra cómo se fueron abriendo los horizontes conceptuales que sustentaban la práctica artística:

La primera estética que yo impartí, se llamaba Estética Marxista Leninista. Sin embargo, dentro del programa de Estética Marxista Leninista, que era un título que no se podía cambiar porque así estaba fijado por el Ministerio Educación Superior, empezamos a generar un cuestionamiento de las visiones ortodoxas de la propia estética marxista (...). Comenzamos a hacer programas que no estaban en la estratosfera, que no difundían una concepción estética alejada de las prácticas artísticas, sino que empezamos a evaluar, digamos, tópicos que estaban, o que eran, pertinentes en el contexto de los debates o de las transformaciones

que tenían las propias prácticas artísticas en el ISA. (M.G. Álvarez, comunicación personal, 21 de enero de 2021).

El ISA no estaba exento de la imposición ideológica del marxismo como un modo científico de entender el mundo, por eso la asignatura Filosofía pasó a llamarse Marxismo Leninismo y la Estética se denominó Estética Marxista Leninista, incluso la Historia del Arte se enseñaba desde una perspectiva social de corte marxista; la novedad que introdujeron los profesores del ISA fue que a pesar de no poder cambiar el programa prescrito, sí lo asumieron de un modo heterodoxo e incluyeron en sus clases autores marxistas críticos de la escuela de Frankfurt, como Adorno y Benjamin, y otros autores que propiciaban una discusión y un debate de ideas tuvo más peso “la sospecha” y el cuestionamiento que hace el marxismo del *Status Quo*, que el adoctrinamiento ideológico que pretendían los manuales oficiales.

### **3.5.2. Obsesión por la información.**

Durante los primeros años del ISA, había pocas opciones de acceder a información actualizada de lo que pasaba en el mundo del arte internacional, los libros de historia del Arte y estética que se podían conseguir en la biblioteca del ISA o en cualquier librería, tenían un enfoque marxista leninista y era prácticamente imposible conseguir revistas sobre arte contemporáneo. Como señala Saavedra

La biblioteca del ISA estaba desactualizada, no fue hasta mediados de los 80, sobre todo en los finales, que comenzó a actualizarse con libros sobre semiótica, sociología y psicología del arte, crítica e historia del arte, monográficos de artistas contemporáneos, compilaciones de arte contemporáneo, revistas, etc. (Comunicación personal, 8 de junio de 2020).

A principio de los 80 ya algunos artistas comenzaban a hacer viajes oficiales al extranjero, entre ellos algunos de los jóvenes profesores del ISA, que regresaban cargados de experiencias y sobre todo de libros y revistas de arte de actualidad, que se fotocopiaban y pasaban de mano en mano. La profesora de Historia del Arte de la Universidad de la Habana, Luz Merino Acosta, refiriéndose a esto, afirma que esto abrió la puerta a

la semiótica, el estructuralismo, la deconstrucción, la recepción, y surgió así la biblioteca de papel, entiéndase: revistas, libros o impresos que corrían de mano en mano para tratar de estar al día. Porque el arte había cambiado y los enfoques no podían continuar siendo los mismos, era imprescindible dar un vuelco y colocarse en las miradas que brindaban los estudios más avanzados sobre la lectura y, más que eso, a partir de la interpretación y el cabal entendimiento de las obras. A una instalación, o a una performance, no se avenían los conceptos formalistas y estilísticos. Era necesario reordenar la mirada, rehacer un registro de conceptos. La Teoría del Arte daba paso a la Teoría de la Cultura Artística desde las nuevas posturas y enfoques. (Acosta, 2018).

Según G. Novoa:

En el ISA se creó toda una estructura fortísima, en cuanto al concepto y la filosofía, y todo eso, que fue muy bueno. Hubo gente en el grupo que eran artistas pero que realmente se dedicaba a estudiar la filosofía o más bien la teoría del arte y fueron magníficos e influenciaron mucho y fueron laboratorios importantes, unos desarrollaron una obra, otros no la desarrollaron. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de julio de 2020).

### 3.5.3. *Horizontalidad*

Un factor determinante fue la generosidad de los profesores, en especial de Flavio Garcian-día, José Bedia, Montoto, Consuelo Castañeda, Osvaldo Sánchez, entre otros, que no se guardaban nada para sí, compartía toda la información que le llegaba con sus alumnos. “Todo lo que le llegaba —a Garcian-día—, lo llevaba a clases, incluso prestaba libros” afirma Saavedra (comunicación personal, 8 de junio de 2020). Por otro lado, René Francisco, artista que destacó en la segunda mitad de los 80 y luego fue profesor de la facultad de artes plásticas al igual que Saavedra, destaca:

Es trascendental para un estudiante, la relación abierta, sincera, entre estudiante y profesor. Que el profesor no guarde secretos, que entregue conocimientos, el alma, la casa, el bolsillo... Ahí puedo enumerarte profesores de un altruismo impresionante. Pienso que es súper importante cómo el profesor abre su caja de resonancia, de herramientas y conocimientos para los estudiantes (...). Entre Flavio, Consuelo, Pepe Bedia, Carlos García, Montoto o Ponjuan, uno aprendía la relación alumno-profesor, cómo pasar de la sala a la saleta... Eso transmite mucho o más que una clase oficial, y creó una metodología muy rápida, muy amena. Ahí está la viveza del estudiante que capta sin recibir una clase específica. (Rodríguez, 2018).

El papel de los profesores fue fundamental, implementó un método de enseñanza horizontal que permitía a cada estudiante recorrer su camino personal, que cada cual fuera descubriendo su voz. Eduardo Ponjuan, afirma que Flavio usaba el método socrático de la mayéutica para sacar lo mejor de sus estudiantes, partiendo de que estos ya sabían todo y solo necesitaban un empujón descubrirlo “Lo único que hay que hacer es sacar el saber que cada uno lleva por dentro (...). Pero también está la parte social, lo que te va modelando del medio, las exposiciones, el choque con otras estéticas...” (Como es citado en Espinosa, 2018). Para Alejandro Aguilera:

Ellos cambiaron los planes de estudio y el rol del profesor frente a los alumnos. Además, al mismo tiempo, eran artistas desarrollando sus obras personales y tenían reconocimiento por ello. En lugar de enseñar del modo vertical tradicional, de arriba hacia abajo, cambiaron el sistema: usaron su influencia y el debate abierto basado de las ideas como metodología pedagógica. (Aguilera, A., comunicación personal, 25 y el 27 de abril de 2020).

Es muy común que los artistas que estudiaron en el ISA en los 80 digan que la mayoría de los profesores no se guardaba nada, que compartían todo lo que sabían con sus estudiantes, esta revolución pedagógica tomó forma cuando en 1984 se creó un nuevo programa de estudios, de acuerdo con M.G. Álvarez:

Las nuevas generaciones de profesores, como yo, el propio Flavio, después vino Osvaldo, Magdalena Campos y los demás que se incorporan al espacio académico vamos a generar el cambio del programa en el 1984. Fue un programa efectivamente generado a partir de debates teóricos importante, sobre el autor, sobre la modernidad, sobre el lenguaje del arte, como concebir de manera diferente la identidad, como concebir de manera diferente los cruces con la cultura popular; sobre la manera de sacar el arte de ese esquema ideológico y ampliar sus sentidos a una investigación desprejuiciada, abierta y situada. Eso lo hicimos en el ISA permanentemente. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

### **3.5.4. *Complicidad y trabajo colectivo***

El sistema de internados del ISA, igual al de la ENA, propiciaba que los estudiantes compartieran; además de clases, experiencias de vida, incluso el proceso creativo se volvió colaborativo y solidario. “Compartir ideas, colaborar y competir era algo natural, de hecho, los “soles” que estaban solos en otros grados siempre se vinculaban a nosotros y esta relación fue recíproca, porque sabían que íbamos en serio” (A. Delgado, comunicación personal, entre el 23 y el 30 de noviembre de 2021). Todos mostraban su obra a los demás y les permitían intervenir en ella por medio de la crítica constructiva, aportaban ideas que el autor incorporaba libremente. Aquí esta una de las razones del por qué se crearon tantos colectivos artísticos. René Francisco dice al respecto:

A mí me entrenó mucho mi relación con Eduardo Ponjuan, trabajar a dúo, a cuatro manos, vivir en un mismo cuarto, trabajar todo el tiempo, leer filosofía, poesía, dibujar, pintar sin parar, con entra y sale de amigos, con la vida fuerte que vivió nuestra generación. Fue una generación súper palpitante, pasional, donde había de todo, desde los demonios hasta las cosas más sublimes. Con Ponjuan se me aplacó el ego. Tú hacías un dibujo y después venía él y te lo tachaba, y así a la inversa. Te preparas para soportar al otro. Y ese otro, del que siempre habla Foucault y toda la semiología, nosotros lo practicábamos en serio, sin darnos cuenta. Después leyendo nos dábamos cuenta de que estábamos haciendo el lenguaje intersubjetivo de este, algunas concepciones de Habermas, etc., pero la vida, en ese momento, nos formó completamente. (Rodríguez, 2018).

Algo parecido testimonia Alejandro Aguilera:

Yo aprendí mucho trabajando con Félix y Alexis, que son muy rigurosos teóricamente. No hablan lo que no saben y están siempre preparados en lo que dicen. Leíamos en casa de Alexis los fines de semana y discutíamos las ideas, un ambiente para nada complaciente porque también competíamos entre nosotros. Y creo que el Castillo nos unió como grupo, como generación “más joven y problemática”. (Aguilera, A., comunicación personal, entre el 25 y el 27 de abril de 2020).

Esta horizontalidad y trabajo cooperativo impactó no solo en colectivos, los proyectos y la obra personal de los artistas, sobre todo creó el sentido de pertenencia generacional, que fue uno de los factores fundamentales que contribuyeron al desarrollo del llamado nuevo arte cubano.

### **3.5.5. *Vale todo, menos la ingenuidad.***

La avidez de información era prácticamente insaciable. Los textos sobre arte contemporáneo, estética, semiótica, entre otros, no eran fáciles de obtener, por lo que las fotocopias de los textos que se conseguían pasaban de mano en mano. Las lecturas y posteriores discusiones sobre teoría del arte, historia del arte, filosofía, despertó un sexto sentido en los estudiantes, que se preocupaban por justificar teóricamente sus obras desde una rigurosa investigación artística.

Para Saavedra “En el ISA, se hizo más hincapié en la habilidad para expresar la realidad interior y desarrollar una investigación artística”. (Saavedra, L. comunicación personal, entre el 15 de abril-7 de junio de 2020), por lo que cada alumno, en la medida en que iba creando su obra, debía estar siempre consciente de lo que estaba haciendo, las referencias teóricas y sociales que contenía su obra; esto era algo en lo que hacían énfasis los profesores. Un ejemplo de esto es que, en 1984, después de que se consiguieran traducciones fotocopiadas del texto de Thomas McEvi-

lley, *On the manner of addressing clouds*, publicado en *ArtForum*, Garciandía se inspirará en él para crear el programa de primer año de pintura, bajo el presupuesto

Lo esencial es que comencemos a apreciar la complejidad de lo que hacemos cuando nos relacionamos con una obra de arte. Lejos de ser un reflejo “puramente óptico” y sin mediación, el evento artístico es un Juego de Cuentas semiótico infinitamente complejo que involucra muchos niveles y direcciones diferentes de significado e infinitas regresiones de relaciones entre ellos<sup>35</sup>. (McEvelley, 1984).

Los estudiantes debían de construir sus propuestas artísticas a partir de las categorías de McEvelley, el profesor “retaba a los alumnos a poner en tela de juicio sus producciones simbólicas, a la par que se propiciaba, tras una deconstrucción, asentar nuevas propuestas en las que el discurso artístico fuera concebido como forma cultural con una historicidad dada” (Cabrera Salort, 2010)

Osvaldo Sánchez, para segundo año de pintura, creó los *10 ejercicios cínicos para pintor escéptico*. Concebidos como “diez ejercicios independientes, no seriados, están concebidos como ejercicios de dificultad, utilizando la manipulación como operación deconstructiva de una norma” (Sánchez, s.f.). A continuación, el enunciado o título del ejercicio y su descriptor

1. **El bisturí.** Manipulación de una Vanguardia en Cuba. Reflexión plástica Cuba, a través de la deconstrucción de cubana en los años ochenta.
2. **Mudras.** Reflexión sobre el sociolecto a través de la manipulación por puesta en escena de la pose y del gesto; para revelar grados de enajenación del sujeto social en nuestro contexto. Trabajo fotográfico con modelo.
3. **El yugo.** Fetichización de lo cotidiano Manipulación de un objeto cotidiano, por *ready-made*. Una reflexión sobre la moral el deseo a través del objeto cotidiano, como símbolo represor liberador de un sujeto anónimo, o como yugo de un vínculo social.
4. **Starmarker.** Los medias como texto histórico. Manipulación de un medio de difusión (video, radio, publicación periódica) para la creación de un hacho ficticio, problematizador de nuestro contexto artístico.
5. **La espiral de Tatlin.** La construcción de un emblema. Manipulación de un símbolo de carácter cultural redimensionándolo hasta convertirlo en un emblema. El emblema como monumento.
6. **El rito.** Manipulación del “aura” performática de la actividad artística, a favor de una ritualidad. Reflexión sobre el etnos cubano. El performance como estado de gracia.
7. **La reliquia.** Manipulación de la propia personalidad artística (Ego modernista) y de la propia propuesta mediante una automitificación de carácter autocrítico.
8. **El lugar del crimen.** Manipulación de un espacio, asumido como espacio “natural” a estructurar y a activar como campo conflictual de relaciones humanas, donde lo auténtico como expectativa prevalezca en la revelación. ¿Arte Paisaje?
9. **Frágiles hedonistas.** Manipulación de una obra plástica culta, corrompiendo las jerarquías de contenido con que la misma ha sido consumida, y poniendo en primer plano su decoratividad.

10. **El Bunker.** Manipulación de una expresividad no legitimada institucionalmente como artística. El acto de selección del artista como acción legitimadora de una expresión atrincherada. (Como aparece en Ojeda, 2000, p.105-112).

Otro elemento para destacar fue el modo de evaluación de los trabajos por medio de críticas abiertas, con críticas abiertas al público para evaluarlos; en ellas, cada estudiante presentaba su obra y la justificaba teóricamente, luego, tanto el profesor, como los otros estudiantes y todo el que quiera participar pedía hacer preguntas, emitir comentarios, etc. Para construir el objeto artístico todo estaba permitido, menos la ingenuidad, como destaca la profesora Álvarez, asidua a las “Críticas”:

La ingenuidad se perdió completamente. Yo que yo pienso que una exposición por ejemplo “No valen guayabas verdes” en el ISA, es muy clara en eso te está preguntando, y un texto que yo escribí para la revista *Arte en general*, que está publicado en una antología que hizo Andrés Isaac Santana, ya no recuerdo al título, tenía que ver con la sospecha, precisamente tenía que ver con ese galimatías, con el uso frecuente del galimatías, “donde dije digo, digo Diego”. Y hay una imposibilidad a partir del grosor semántico, del grosor del signo; hay una imposibilidad que tú me digas: “estás diciendo aquello”, a lo que se le respondería: “no, no, ¿por qué? Eso lo interpretas tú, está en tu cabeza, no emanó del signo”. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

Toda operación de construcción del objeto artístico implica una estrecha relación con la teoría y la investigación artística, pero sobre todo estar consciente de lo que se está haciendo y la capacidad de desdoblarse para jugar con el lenguaje visual, sin aceptar nada como definitivo, porque al final, como escribió Camnitzer (2017):

El arte bien entendido es un campo de subversión y de resistencia. Es el lugar en donde se cuestiona todo lo convencional, que es la mejor manera de abrir el campo para una expansión del conocimiento. Y la expansión del conocimiento subvierte lo conocido.

Estos avances pedagógicos que se implementaron en el ISA se propagaron a todo el sistema de enseñanza artística del país, los estudiantes al graduarse iban de profesores a las academias profesionales y a las Escuelas elementales y seguían los mismos métodos de sus maestros, razón por la cual en la segunda mitad de los 80 no destacaron solo los egresados y estudiantes del ISA, sino que estudiantes de las academias participaron en el movimiento de modo activo; incluso en nivel elemental surgió un grupo como *ArteCalle*.

### 3.6. Taller de Serigrafía René Portocarrero

El taller de serigrafía, fundado por el Fondo Cubano de Bienes Culturales en 1984 no es una institución educativa *per se*, no obstante, jugó un papel fundamental en la formación de artistas jóvenes que comenzando su vida profesional entraban en contacto con artistas cubanos e internacionales destacados. De acuerdo con Weiss (2017) fue un lugar primordial para el empleo de jóvenes artistas y también un remolino de energía e ideas del espíritu colectivista de la época (AA,VV., 2017, p.46). Como señala López Oliva (2018). “Decidimos que el taller no podía surgir sobre gente de edad madura. Era un taller para los jóvenes y su espíritu renovador. Empezamos a traer alumnos de la Escuela Nacional de Arte y del Instituto Superior de Arte” (como es citado en Del Valle, 2018).

Los artistas jóvenes se apropiaron del taller y le dieron identidad de ser un centro renovador de las artes visuales, donde se podía exponer, trabajar y hablar de arte contemporáneo. Como señala Ciro Quintana “propició la reunión de todo el medio artístico de la época. Muchos de los artistas que tenían una obra sería, trabajaban o convergían en el taller, para hablar de arte, hacer serigrafía o planificar exposiciones” (comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020). Para muchos, más allá de lo aprendido en las academias o en el ISA, el taller fue una escuela. A. Menéndez, del grupo *ArteCalle*, corrobora esta idea:

En el taller Portocarrero —foco de los artistas más modernos y transgresores del momento— aprendería muchísimo más que en cualquier escuela. Mientras mis amigos pasaban día tras día dibujando al mismo modelo viejo y con dos dedos de menos en una mano en San Alejandro, yo trabajaba codo con codo con jóvenes figuras como Arturo Cuenca, Carlos Cárdenas, Segundo Planes, Israel León, Pedro Vizcaíno y Nilo Castillo y tuve la oportunidad de conocer a muchos artistas que colaboraron con el taller; como a los integrantes de los grupos *Volumen Uno*, *Puré*, *Hexágono* y *Provisional*; a intelectuales como Desiderio Navarro y Orlando Hernández y a figuras internacionales como Joseph Kosuth, Mimmo Rotella, Luis Camnitzer, Rafael Canogar y Robert Rauschenberg, entre otros. (Comunicación personal, entre el 8 y el 15 de enero de 2020).

La formación no se dio de modo vertical, no se fomentó una relación de tipo maestros - discípulos. Aquí se puso de manifiesto una de las principales características del grupo de artistas jóvenes de la generación de la segunda mitad de los 80, la complicidad, el espíritu colaborativo que favoreció la formación transversal, pues los artistas compartían ideas y realizaban casi colectivamente sus obras, como queda reflejado en las siguientes palabras de G. Novoa:

Aprendimos entre nosotros mismos, el trabajo de grupo, el trabajo colectivo, la cantidad de tiempo hablando, masticando y digiriendo todas las ideas; los planes para hacer las exposiciones, organizando eventos y performances; trabajando en obras los unos con los otros en colaboración. Era un hervidero cultural, pero a nivel horizontal, entre los mismos artistas. Nosotros mismos creamos un núcleo allí, porque la gente venía a socializar; mucha gente venía al taller de serigrafía a conversar, a hablar y eso fue realmente lo que cambió. El hervidero de ideas que era en ese lugar fue realmente un detonante importante dentro de ese ambiente. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de Julio de 2020)

Esta confluencia de circunstancias y experiencias convirtió al taller en uno de los principales centros de arte del país, donde se experimentó y creó un arte de vanguardia. En él convergieron artistas cubanos consagrados como Portocarrero, Alfredo Sosabravo, Eduardo Roca (Choco), Luis Enrique, Pedro de Oraá, Moisés Finalé entre otros y otros relevantes en el mundo del arte internacional como Luis Camnitzer, Joseph Kosuth y Robert Rauschenberg, entre otros, que compartieron y transmitieron experiencia a los jóvenes. Cada año se celebraba el Encuentro Internacional de Serigrafía al cual asistían artistas de todas partes del mundo.

El artífice y primer director del taller fue Aldo Menéndez, que pronto se ganó la admiración y el respeto de los artistas más jóvenes, promoviendo su obra, defendiéndolos cuando era necesario y haciendo de mediador entre estos y las instituciones del culturales y políticas del Estado. G. Novoa afirma sobre él

Es un artista, que en aquel momento fungía como funcionario del Ministerio de Cultura. Tenía conexiones con altas esferas, directamente con el ministro de cultura. En el taller teníamos acceso a materiales de arte, a espacio, maquinaria, instrumentos e infraestructura en general. Pero al mismo tiempo, Aldo Menéndez con su inteligencia, su nivel cultural y su personalidad magnética, nos hizo sentir muy bien a todos, nos dio posibilidades y realmente nos abrió un gran espacio. Ahora, ese era un espacio dentro de la institución. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de Julio de 2020).

En la propia institución se realizaban exposiciones y se promocionaban otras. El colectivo *Provisional* surgió en él, formado por Glexis Novoa, graduado de la ENA; Carlos Rodríguez Cárdenas y Francisco Lastra, ambos egresados del ISA; los tres artistas que trabajaban en él, así como otros que colaboraron con ellos como Segundo Planes.

Sin lugar a duda, junto al ISA y la Bienal de la Habana, el Taller de Serigrafía René Portocarrero fue una institución indispensable para el desarrollo de los artistas visuales de la segunda mitad de los 80, tanto en el plano de promoción artística, así como lugar de encuentro donde se dio una formación horizontal a los artistas de esta generación.

### **3.7. A modo de conclusiones**

La generación de artistas visuales de la segunda mitad de los 80 fue posible gracias a la combinación de la sólida formación técnica que recibimos desde muy jóvenes y la investigación artística, la lectura de literatura, teoría artística y filosofía.

Las limitaciones que nos imponía la ideologización y politización de la educación y la cultura por parte del Estado -que pretendió formar artistas libres de lo que Guevara (1965) llamó “pecado original”, dado que, según él, los que quedaron después del triunfo de la Revolución no eran verdaderamente revolucionarios (p.49)- fueron sorteadas con las innovaciones pedagógicas que muchos artistas profesores implementaron, tanto en el Instituto Superior de Arte, como en las academias de nivel medio profesional y las escuelas elementales de artes plásticas. Factor que propició que los estudiantes estuviéramos ávidos de información actualizada de lo que pasaba en el mundo del arte internacional; los textos y libros sobre arte contemporáneo y teoría estética que podíamos conseguir nos los pasábamos de mano en mano fotocopiados. Los nuevos programas de clases fomentaron nuestra conciencia crítica, debíamos estar informados de todos los elementos técnicos y teóricos que sustentan el objeto artístico.

Mientras la política cultural fomentaba la politización del arte, como explica Álvarez (1996):

La sobreestimación del arte como objeto ideológico, y una aplicación reduccionista de la tesis leninista del partidismo, influyeron en las valoraciones que, sobre la artísticidad, imperaban. ...Lo peor de este modelo era que fijaba prejuicios estéticos e ideológicos nocivos al desarrollo de un sujeto creativo con posibilidades de aceptar el desafío de las potencialidades enunciativas y autocríticas del arte contemporáneo.

La actitud de cuestionar todo lo dado se convirtió en un signo distintivo de los estudiantes de arte que no nos permitíamos ser ingenuos y con nuestras obras cuestionaban la realidad, transgrediendo la norma impuesta desde *Palabras a los Intelectuales* (1962) que entregaba libertad formal a cambio de mantener los contenidos alineados a la Revolución. La sospecha inherente a la filosofía marxista la aplicamos a sus propios axiomas poniendo en tela de juicio todos los dogmas

preestablecidos. Según Torres Llorca (2020) “Quizás una de las grandes tragedias de la Revolución es que nos educaron sin considerar que esa educación nos ayudaría a pensar con independencia del dogma oficial. Los años ochenta trajeron a Cuba una época de distensión”, certificando, a mi juicio, el fracaso en el proyecto de construir al hombre nuevo y masificar el arte y la cultura desde la perspectiva ideológica del socialismo.

Por supuesto, no todos los estudiantes de artes terminamos cuestionando el sistema, también los hubo políticamente comprometidos con él; aún los hay. Recuerdo que en el 2016, a raíz de la muerte de Fidel Castro, un amigo exiliado en Miami estuvo de visita en Cuba y en una reunión con amigos, compañeros de estudio, hizo un comentario en el que se alegró de la muerte de Castro y otro compañero lo golpeó fuertemente en la cara y lo insultó, todo terminó en una pelea. Este es otro de los efectos de la politización del arte y la formación artística, del mismo modo que nos unió y hermanó a muchos que llegamos a las escuelas de artes de distintos lugares del país, también nos dividió y nos hizo enfrentarnos unos a otros, incluso dentro de las mismas familias. Esto tampoco significa que la postura ideológica o política determinara la calidad artística; había, tanto artistas disidentes con una obra mediocre, como artistas afines al gobierno con una obra destacada, aunque no nos fueran simpáticos.

#### 4. Renovación estética y conceptual del arte cubano

En este capítulo abordaré la generación de la primera mitad de los 80 y por qué es considerada fundamental en la génesis del Nuevo Arte Cubano y el desarrollo de la vanguardia artística en Cuba. Trataré como una sola generación, lo que algunos críticos como Camnitzer (1994), consideran dos generaciones; la primera conocida como la “Generación de *Volumen Uno*” por la importancia de los artistas que se reunieron a partir de esta exposición y la “revolución” ideo-estética que iniciaron. El mismo crítico, llama “Segunda Generación” a los artistas que conformaron los colectivos *4 X 4* y *Hexágono*, además de varios artistas que desarrollaron una obra individual de gran valor; que siguieron a *Volumen Uno* y que, a pesar de su importancia, tenían un perfil generacional más bajo (Camnitzer, 1994, p.172).

Si bien hay elementos que distinguen la praxis y obra de estos dos momentos de la primera mitad de los 80, lo que diferencia a este segundo grupo de artistas, más allá de que entran por la puerta que abrió *Volumen Uno* y profundizan en sus aportes, es, Según Camnitzer (1994), “la introducción de elementos humorísticos, eróticos y escatológicos en algunos de sus trabajos, un rasgo que ha sido recogido más descaradamente por la generación siguiente” (p.174). No obstante, en la misma línea que Antonio E. Fernández, Osvaldo Sánchez y otros críticos de arte que los consideran una misma generación, me parece que no hay elementos diferenciadores suficientes como para considerarlos dos generaciones; sobre todo si se comparan con el grupo de artistas que surge en la segunda mitad de los 80, que si tiene elementos distintivos suficientes como para estudiarlos como una generación independiente, que convivió pacíficamente y hasta colaboró con las dos anteriores, pero con una identidad bastante particular.

##### 4.1. Contexto

La década del 70 estuvo marcada por el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), el mismo que decretó que, “El arte es un arma de la Revolución”. De este modo se fue imponiendo una concepción ideológico-política, tanto de la obra de arte como de la actividad artística, que significó una vuelta de tuerca al apotegma “con la Revolución todo, contra la Revolución nada” pronunciado por Castro en el conocido discurso *Palabras a los Intelectuales* (1961). Esto trajo como consecuencia que, durante toda esta década, se impusiera de forma dogmática lo que anteriormente he llamado un “realismo socialista tropical”, caracterizado por dos elementos principales: primero, la imposición de una estética acorde al realismo socialista y, en segundo lugar, el Estado “revisó” y redeterminó cuales eran los “auténticos” elementos de la cultura nacional que merecían enaltecerse en las obras de arte. Como consecuencia de esto los 70 fueron una década gris, con pocas innovaciones artísticas y completamente divorciada del panorama del arte contemporáneo internacional e incluso de lo que se hacía en el propio ámbito de Latinoamérica y el Caribe, tan recurrido como referente por las autoridades. Esto de ningún modo quiere decir que no hubo artistas y obras de valor en el período, que los hubo, pero sobrevivían aislados en los talleres y no se conformó un movimiento revolucionario como los que surgieron en 1927 con la *Exposición de Nuevo Arte*, auspiciada por la revista *Avance*; la exposición *Once Pintores y Escul-*

tores de abril de 1953, con la que surgió el grupo *Los Once*<sup>36</sup>; o incluso, la efervescencia artística e intelectual de la primera mitad de la década del 60, con sus polémicas culturales.

En 1976 se creó el Ministerio de Cultura con Armando Hart al frente, un intelectual que comulgaba plenamente con la ideología revolucionaria, pero menos ortodoxo que los antiguos dirigentes estalinistas del Consejo Nacional de Cultura. Esto permitió que, tímidamente, se iniciara un cambio paulatino que llegó a tomar forma a principios de los 80. La exposición *Volumen Uno* fue el punto de inflexión que marcó un antes y un después en las artes visuales cubanas y, hasta en cierto punto, inauguró una nueva dinámica en la relación entre los artistas, el Ministerio de Cultura y la sociedad, favoreciendo el desarrollo de las artes visuales y su contacto e inclusión en el arte contemporáneo; devolviendo al arte cubano a su vocación vanguardista, como quedó confirmado con la participación de los artistas jóvenes cubanos en la Primera Bienal de la Habana en 1984.

#### **4.2. Búsqueda de nuevas ideas y formas de hacer arte: integrados y rebeldes**

A finales de los 70 las artes visuales cubanas estaban sumergidas en un estado de sopor que las mantenía en un círculo vistoso que se manifestaba en la pérdida de empuje de los movimientos de vanguardia y que empujó a los artistas a recurrir a formas y temáticas manidas y poco innovadoras con tal de mantenerse alineados a los preceptos del Estado sobre la cultura. El crítico de arte Ángel Tomás González (1981) se refería a esta situación al opinar que las exposiciones de artes plásticas:

Lo característico en las actividades públicas de esta manifestación es la monotonía y el poco entusiasmo que despierta en el público, especializado o no. Y es que, según parece, el conformismo ha determinado que una parte de los jóvenes creadores se haya acomodado a la utilización reiterada de fórmulas que le brindan solo éxitos parciales. (p. 21).

Los artistas, conscientes de esta situación, buscaron la forma de superarla. Surgieron iniciativas como las del *Grupo Antillano*, fundado por el escultor Rafael Quenedit en 1978, en el que, algunos críticos y estudiosos de arte como Alejandro de la Fuente y Martínez Furé (De La Fuente, 2013), ven la génesis del nuevo arte cubano. Conformado inicialmente por unos siete artistas de varias provincias del país y como miembros honoríficos René Portocarrero, Rita Longa y Wifredo Lam, que expuso con ellos entre 1979 y 1982, fecha en la que el grupo había aumentado su plantilla hasta veintiún miembros<sup>37</sup>. Si bien, el grupo es importante en la historia del arte posterior al triunfo de la Revolución como destaca el investigador cubano Alejandro de la Fuente (2013); a mi juicio, este no supone un punto de ruptura con lo anterior, ni una propuesta estética o conceptual novedosa y mucho menos un desafío a las políticas culturales restrictivas impuestas por el Estado, razón por la que no encontraban dificultades para exponer y divulgar sus obras desde las plataformas oficiales.

---

36 Los integrantes originales del grupo Los Once fueron Francisco Lázaro, Antigua Arencibia, René Salustiano Ávila Valdés, José Ignacio Bermúdez Vázquez, Agustín Cárdenas Alfonso, Hugo Consuegra Sosa, Fayad Jamís Bernal, Guido Llinás Quintáns, José Antonio Díaz Peláez, Tomás Oliva González, Antonio Vidal Fernández, Viredo Espinosa Hernández y Raúl Martínez González.

37 El Grupo Antillano estuvo formado por: Esteban Ayala Ferrer, Osvaldo Castilla Romero, Manuel Couceiro Prado, Herminio Escalona González, Ever Fonseca Cerviño, Ramón Haiti Eduardo, Ángel Laborde Wilson, Manuel Mendive Hoyo, Lionel Morales Pérez, Claudina Clara Morera Cabrera, Miguel de Jesús Ocejo López, Marcos Rogelio Rodríguez Cobas, Arnaldo Rodríguez Larrinaga, Óscar Rodríguez Lasseria, Pablo Daniel Toscano Mora, Rafael Quenedit Morales (director del grupo).

Los artistas más jóvenes no corrían la misma suerte, situándose en las antípodas del favor oficial, “todo el mundo del arte organizado produce rebeldes, artistas que formaron parte del mundo de arte convencional de su época, lugar y medio, pero que los encontraron demasiado limitadores. Proponen innovaciones que el mundo del arte se niega a aceptar” (Becker, 1982, p. 271). En 1978, mientras el *Grupo Antillano* abría su primera exposición en el Centro de Arte Internacional de La Habana, las autoridades del Ministerio de Cultura censuraban la muestra *Seis Nuevos Pintores*, en la Galería L, de la misma ciudad. Como apunta Becker (1982) no es extraño que se reciba a los rebeldes con hostilidad cuando presentan sus innovaciones a otros miembros del mundo del arte. Como su trabajo viola de manera flagrante muchas de sus convenciones (p. 272). Como dato interesante, los seis pintores nuevos eran: José Bedia, José Manuel Fors, Gustavo Pérez Monzón, Rubén Torres Llorca, Ricardo Rodríguez Brey y Juan Francisco Elso, parte del núcleo de lo que tres años más tarde sería *Volumen Uno*. G. Mosquera, destacó en las palabras que escribió para el catálogo de la malograda exposición la importancia que le daban estos jóvenes artistas al lenguaje, a la apertura de los agentes expresivos, y como reciclaban elementos del arte occidental (informalismo y el pop art) para construir sus propuestas artísticas (1978, p. 15).



Figura 21. Gustavo Pérez Monzón: *Portada del catálogo 6 nuevos pintores*. Galería L, La Habana, 1978. Diseñado por. (Fuente: Archivo CIFO Veigas).

La renovación de las artes visuales cubanas no podía venir de la mano de lo que anteriormente he llamado, de acuerdo con Becker (1982), “profesionales integrados, que conocen, entienden y por lo general usan las convenciones que rigen su mundo, se adaptan con facilidad (...) Se mantienen dentro de los límites de lo que el posible público y el Estado consideran respetable” (p. 266) y que en el caso cubano sería acomodados al dogmatismo oficial, en plena connivencia con el poder.

El cambio debió gestarse por un grupo de artistas jóvenes, que formados en el sistema de enseñanza artística creado por la Revolución se salieron de la dinámica de complacencia oficial y comenzaron a experimentar formal y conceptualmente con propuestas artísticas novedosas, al margen del “dogmatismo de los sectores que incorporaban al arte la lucha ideológica entre capitalismo y socialismo” (Cazalla, 2018. p. 1). El periplo de los seis nuevos pintores no terminó con la negativa de la institución oficial a abrir su exposición al público. En 1979, el grupo se amplía y organizan la exposición *Pintura Fresca*, pero esta vez no buscan el

auspicio de una institución oficial, usan como galería la casa de José Manuel Fors, participando en esta muestra José Bedia, Ricardo Brey, Tomás Sánchez, Rogelio López Marín (Gory), Flavio Garcíandía, José Manuel Fors, Emilio Rodríguez, Gustavo Pérez Monzón, Rubén Torres Llorca, Leandro Soto, Carlos José Alfonzo y Juan Francisco Elso. Un año más tarde, realizan el Festival

de la pieza corta, un evento realizado en una casa particular dedicado al performance, al que me referiré más adelante.

El hecho de que estos proyectos hayan sido autogestionados por los propios artistas, en casas particulares y sin ninguna autorización de las autoridades, fue visto como un desafío al control hegemónico del Estado sobre el mundo del arte; que, esta vez, no reaccionó de un modo represivo, pero sí trató de canalizar de un modo institucional estas propuestas artísticas. La expectación creada por las exhibiciones “clandestinas” preocuparon a las autoridades, tanto del Ministerio de Cultura como del Ministerio del Interior que temían que la situación se saliera de control. Para Weiss (2011) esto ejemplifica que:

Los artistas llevaban meses intentando escenificar la muestra sin éxito: irónicamente, fue debido a la intervención de la seguridad del Estado que finalmente se abrieron las puertas de la galería a los jóvenes, en un caso clásico de las anomalías, reacciones parabólicas y paradojas que tipifican la vida política en Cuba. Habiendo sido rechazados, una y otra vez, por las galerías públicas (que eran universalmente estatales bajo el sistema socialista), los artistas se trasladaron a la casa de un miembro del grupo en un área periférica de la ciudad y primero instalaron la muestra allí, sin curadores, deliberadores o autorizadores. La lista de invitados para la inauguración incluía no solo amigos, sino que también convocó a los distintos responsables de las artes plásticas del país, y se corrió la voz rápidamente.

¡Para las instituciones —como relataba Garcíandía en 2003— eso era imposible! ¿Y eso, una exhibición en una casa particular? ¿Y esos tipos, qué? ... Yo trabajaba en la oficina de artes plásticas del Ministerio de Cultura. Y el ministro del interior fue quien le dijo a mi jefe, al director de la división de artes plásticas, hay que darles un lugar a los muchachos para exponer, no puede haber una exposición más en una casa particular. Entonces fue el ministro del interior quien nos consiguió la galería ... nos dieron este lugar, un poco para aliviar la tensión en ese sentido. (P. 6-7).

De este modo quedó inaugurado un período de cierta apertura que duraría hasta finales de los 80 y que sería fundamental para el devenir del arte cubano posterior, en especial para que se gestara la generación de la segunda mitad de los 80. Estos proyectos detonaron una serie de consecuencias que terminarían por instaurar una nueva relación de los artistas con las instituciones culturales; pues, como destaca Becker (1982) “los rebeldes insisten en la innovación sin el apoyo de personal del mundo de arte. Mientras los profesionales integrados aceptan casi por completo las convenciones de su mundo, los rebeldes conservan cierta relación laxa con este...” (P. 271).

#### **4.3. *Volumen Uno*: renovación estética y conceptual**

Si bien, *Pintura Fresca* y el *Festival de la Pieza Corta*, fueron signos claros de que los artistas jóvenes habían emprendido un camino de cambio en los lenguajes de las artes visuales cubanas, fue *Volumen Uno* la exposición que terminó de visibilizar esos cambios y marcó el inicio de lo que se conoce como Nuevo Arte Cubano.

La exposición *Volumen Uno* fue inaugurada el 14 de enero de 1981, en el Centro de Arte Internacional de la Habana, ubicado en la popular calle San Rafael. Los artistas participantes fueron: José Bedia, Flavio Garcíandía, Rubén Torres Llorca, Tomás Sánchez, José Manuel Fors, Leandro Soto, Gustavo Pérez Monsón, Israel León, Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso y Rogelio

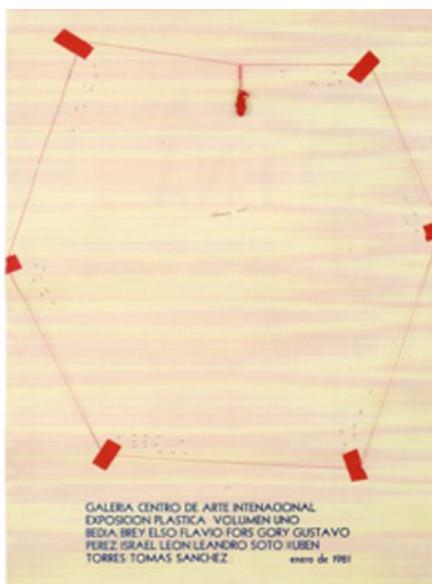


Figura 22. Cartel para la exposición *Volumen Uno*. Centro de arte Internacional de San Rafael, La Habana, 1981. (Cortesía de Rafael López-Ramos)



Figura 23: Vista de la exposición *Volumen Uno*. (Instalación de Gustavo Pérez Monzón), Centro de arte Internacional de San Rafael, La Habana, 1981. Foto: José Manuel Fors (Cortesía de Rafael López-Ramos)

López Marín (Gory); el núcleo fuerte de *Seis Pintores Nuevos* (1978), *Pintura Fresca* y el *Festival de la Pieza Corta* (1979); cuyas edades no superaban los 25 años.

Esto fue posible gracias a dos factores fundamentales. En primer lugar, los jóvenes artistas no asumieron una posición sumisa ante el poder; si no les permitían exponer sus obras en las galerías oficiales, optaron por exponerlas en casas particulares y usaron el performance como un modo de expresión que permite un vínculo de complicidad con el público, que deja de ser, lo que Rancière (2008) llama, “voyeurs pasivos” y propone un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos (p.11), en clara alusión a la mimesis platónica. En segundo lugar, la actitud valiente y desafiante de los jóvenes artistas provocó un cambio de estrategias en la política cultural, que permitió cierta apertura de parte del Ministerio de Cultura, que había sido creado cinco años antes, en 1976, e iba desarticulando el aparato represivo estalinista que se había instalado en su antecesor, el Consejo Nacional de Cultura, controlado por el ala más radical del Partido Comunista, hasta entonces adscrito al Ministerio de Educación.

La muestra reunió las propuestas individuales de los 11 artistas mencionados, “carecía de una unidad temática o estilística” (Mosquera, 1981, p.19). *Volumen Uno* (como los discos de los grupos de rock, en específico Led Zeppelin) fue el título de la exposición, anunciando con él que ese era solo el inicio y vendrían más proyectos de este tipo. No se trató de un colectivo como tal, no publicaron un manifiesto declarando intenciones o señalando un programa a seguir. Como señala Weiss (2011) eran

Un grupo de amigos unidos por una convicción sobre la creación artística como un proceso de reflexión comprometido, intelectual y ético. No compartían ninguna plataforma estética

o ideológica en particular: su idea del arte no se concibió dentro de las restricciones de un arte o identidad nacional, sino en un campo internacional simultáneamente ampliado de la práctica contemporánea y un universo más interior, de naturaleza psicológica y personal<sup>38</sup>. (P. 8).

En la exposición no había obras estilo “realismo socialista bucólico”, ni nacionalismo patriótico, ni representaciones afrocaribeñas cliché, en fin, no era una apología de la “cultura nacional”, que el Estado “considera un bien en sí misma y algo que impulsa la unidad nacional («nuestro patrimonio») y la reputación de la nación entre otras naciones” (Becker, 1982, p.212). En cambio, entraron nuevos temas y modos de ver y problematizar el arte, como el juego con el kitsch y lo popular; la visión espiritual y casi panteísta de la naturaleza; la reflexión antropológica de los cultos americanos y afrocubanos; y la revisión ética de la historia.

#### 4.3.1. Otros eventos de *Volumen Uno*.

Aunque no con el nombre de *Volumen Dos* o sucesivos, *Volumen Uno* realizó varias exposiciones más en galerías oficiales.

La primera de ellas se inauguró apenas dos meses después de *Volumen Uno*, en la Galería Habana (marzo de 1981), la titularon *Trece Artistas Jóvenes*, organizada con motivo de un premio recibido por Gerardo Mosquera, crítico de arte y gran valedor del nuevo arte cubano, por un libro escrito en 1980. A pesar del poco tiempo que separó esta muestra de la anterior, en ella se pudo percibir una evolución notable, tanto estética como conceptual en la poética de los artistas, “era un arte que estaba basado en la experimentación, en decir nuevas cosas con nuevos medios y por medio de una nueva estética (...) y por ahí también se introdujeron los conceptos” (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de Julio de 2020), acercándolos más a lo que sería su obra posterior.

Mientras que *Volumen Uno* rompió el mercado, por así decirlo, *Trece Artistas Jóvenes* abrió el camino estético para la mayoría de los artistas. No todos buscaron las instalaciones como una forma de arte a partir de entonces, pero la mayoría parece haber experimentado una catarsis estética que ayudó a enfocar con más claridad el trabajo a seguir. (1994, p.16).



Figura 24. Rubén Torres Llorca: obra en la Exposición *Sano y Sabroso* de *Volumen Uno*. Centro de arte 23 y 12, La Habana, 1981.

##### 4.3.1.1. Sano y sabroso

Esta exposición se realizó en el Centro de Arte 23 y 12, muy poco tiempo después de la primera, en julio de 1981. En ella participaron: José Bedia, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Flavio Garcíandía, Gory, Israel León, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca. Los artistas convirtieron la galería en una casa y cada uno de ellos se encargó de darle forma a una parte; Elso, una ventana; Bedia creó los estampados de las sábanas dibujando sobre ellas; Rodríguez Brey hizo el baño; Flavio, “con notable mal gusto” diseñó los utensilios de la cocina;

Torres Llorca, un televisor con la foto del actor Humphrey Bogard en la pantalla; José Manuel Fors, 15 gavetas; Israel León, varios enseres domésticos; Leandro Soto, un escaparate; Gustavo Pérez Monzón, varios diálogos cotidianos y Gory aportó medio comedor. La exposición puede considerarse como una gran instalación, que a diferencia de la primera exposición que reunía obras de diferente factura y temática, en esta ocasión los artistas crearon un proyecto colectivo en que cada uno aportó un elemento constitutivo, como en ese momento escribió en una reseña el crítico de arte Alejandro G. Alonso (1981):

Hay un método que exige el aporte colectivo de los expositores, desde la concepción misma hasta el momento en que ya se deja instalada. No son cosas que se mandan a la galería y terceras personas montan según sus opiniones: así, en horas cercanas a la apertura, vimos a muchos de estos artistas ocupados en disponer las instalaciones, allí mismo hicieron el cartel ... Se va estructurando un método ágil, de cooperación. (P.82).

De acuerdo a Camnitzer (1994) esta “exposición ayudó a dar forma a lo que se convertiría en la corriente kitsch del arte cubano de los años ochenta” (p.15) y a las instalaciones efímeras in situ, algo que politizó Á. T. González (1981) en el artículo *Ni Sano, ni sabroso* que publicó en el semanario cultural Caimán Barbudo en el que criticó el carácter efímero de las obras, por considerar que ese tipo de arte no tenía sentido en una sociedad socialista donde los valores para el colectivo social tenían que ser desarrollados; pues el arte efímero es propio de la crítica de los artistas al carácter comercial del arte, propio de los países capitalistas.

Retrospectiva de Jóvenes Artistas, tiene lugar en la Sala Lalo Carrasco del hotel Habana Libre, en octubre de 1981. En esta muestra se confirmó la evolución en la obra de estos artistas, logrando avalarse la ruptura generacional y confirmando el nuevo derrotero del arte cubano. De acuerdo con Camnitzer (1994), *Retrospectiva de Jóvenes Artistas* “cumplió el potencial abierto por *Volumen Uno*” (p.16). En 1982 varios de los artistas de *Volumen Uno* participan en la exposición *The Newest Cubans, en The Signs Gallery*, Nueva York.

#### **4.3.2. *Volumen Uno* después de *Volumen Uno***

Posterior a todas estas exposiciones colectivas, los artistas continuaron desarrollando su obra y exponiéndolas por lo general en muestras personales. Como destaca Camnitzer (1994) “Después de dos años de intensas muestras colectivas, se les pidió a los artistas que hicieran cada vez más exposiciones unipersonales. Lo que había comenzado como un equipo real se definió como una generación de poderosos individuos” (p.16). Si las exposiciones colectivas de este excepcional grupo de artistas supusieron una revolución en las artes visuales cubanas, sus obras posteriores expuestas en proyectos personales continuarían confirmando esta ruptura y llevándolas más lejos.

##### **4.3.2.1. Flavio Garciandía (1954)**

Garciandía presentó en la Sala Lalo Carrasco en 1982 la exposición *Catálogo de Formas Malas*, con obras compuestas por patrones de formas y colores que hacían referencia al gusto popular, lo que implicó un nuevo cambio en su obra que lo acercó a su faceta de trabajo posterior. Luego vendría *Vereda Tropical*, en la Galería Habana, en las antípodas del discurso y la representación normalizada oficial; Flavio crea un mundo de imágenes “del mal gusto”, cargado de cisnes, palmera, frutas, etc. Como señala Sánchez (2020) “*Vereda Tropical* entra como una festinada e irónica legitimación de lo banal, de lo fatuo, y de lo “no ideologado”, en un entorno visual satu-



Figura 25. Flavio Garcíandía:  
*Cuchillo de Palo.*  
De la serie *Refranes*, 1985.  
(Foto: L. Estrada)



Figura 26. Flavio Garcíandía: *Corazón que no siente.*  
De la serie *Refranes*, 1985.  
(Foto: L. Estrada)



Figura 27. Flavio Garcíandía:  
*Pájaro en mano.*  
De la serie *Refranes*, 1985.  
(Foto: L. Estrada)

rado por la imaginaria contenidista revolucionaria”. Luego, realiza la exposición *Obra Reciente*, en el Museo Provincial de Santa Clara, septiembre de 1983; posteriormente realiza exposiciones individuales en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Castillo de la Real Fuerza, entre otras. En 1986 participa en la Bienal de Sidney.

#### 4.3.2.2. Juan Francisco Elso (1956-1988)

Elso, a pesar de haber muerto muy joven en 1988, fue uno de los artistas de esta generación que más influyó en la plástica cubana de los 80 y en la generación posterior, que llegó a “venerarlo” y seguir los derroteros estéticos y conceptuales que abrió. En 1982 presenta, en la Casa de la Cultura de Plaza, su primera exposición personal *Tierra, Maíz, Vida*; iniciando su trabajo con las culturas autóctonas americanas, que desarrollará en su obra posterior. Para crear sus esculturas e instalaciones se vale de materiales pobres, cargados de simbolismo, como la tierra, el yute, el barro crudo, semillas y otros elementos orgánicos. En 1986 presenta, en la misma galería *Ensayo sobre América*. De acuerdo con Camnitzer (1989) el énfasis primordial —de su obra— se dirigía a la América mítica. Su interés no se limitaba a la reorganización de la naturaleza, (...), Elso apuntaba hacia una nueva mitología, una mitología continental consciente de la historia”.

#### 4.3.2.3. José Bedia (1959)

Bedia es otro artista que, al igual que Elso, su trabajo está dirigido a las culturas americanas originarias. Entre sus exposiciones personales más importantes en la década de los 80 están, *Persistencia del uso* (1984), en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, que fue uno de los hitos de gran trascendencia e influyó en la consolidación del desarrollo de las artes visuales cubanas de este período. En 1989 expuso en el Castillo de la Real Fuerza de La Habana *Final del Centauro*; ese mismo año participaría en la mítica *Magiciens de la Terre* en el centro Georges Pompidou, de París, Francia.



Figura 28. Juan Francisco Elso Padilla: *Mano Creadora*, 1987-1988. (Foto: Lázaro Estrada).



Figura 29. José Bedia: *El golpe del tiempo*, 1986. (Foto: Lázaro Estrada).

#### 4.3.2.4. Rubén Torres Llorca (1957)

La obra Torres Llorca a inicios de los 80 estaba en la línea de Garcíandía y Soto, con un interés por las representaciones populares, como se puede apreciar en sus exposiciones *Fumar Daña Tu Salud* (1981), en la Casa de la Cultura de Plaza, y *Cine del Hogar* (1983), en la Galería Habana. En el segundo lustro de la década evoluciona hasta interesarse en la santería, las tradiciones afrocubanas y los mitos de las culturas originarias americanas, cercano a Elso y Bedia. De este período es su proyecto *Estrictamente Personal* (1987), en la Fototeca de Cuba; para esta exposición Torres Llorca invitó a participar a 12 artistas jóvenes de la generación de la segunda mitad de los 80. También realiza *El Hombre Incompleto* (1988), en la Galería Habana, 1988. En 1989 realiza en colaboración con Lázaro Saavedra *Una Mirada Retrospectiva*, en el Centro de Artes Plásticas Luz y Oficios, en La Habana, mostrando lo cómodo que se sentía trabajando con los artistas jóvenes.



Figura 30. Rubén Torres Llorca: *Te llevo bajo mi piel*, 1986. (Foto: Lázaro Estrada).



Figura 31. Rogelio López Marín, “Gory”: *Serie Ausencias Historia Breve*, 1985. (Foto: Aluna Curatorial Collective. Fuente: Art-Nexus 100).

nos llevaría a engrosar las filas del “diversionismo ideológico”, aunque no estuviéramos manejando ninguna ideología. Solo queríamos ser partícipes de un juego estético, estar al día, traspasar la cortina de humo y acercarnos a lo prohibido. (Marín, 2020)



Figura 32. Tomás Sánchez: *Relación*, 1986. (Foto: Lázaro Estrada).

Fundación Joan Miró, Barcelona, España (el año anterior obtuvo el Premio Internacional de Dibujo Joan Miró XIX, otorgado por la misma institución). En 1985 realizó dos grandes exposiciones: *Aceites*, en la Galería Servando Cabrera Moreno, y *Retrospectiva*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, ambas en La Habana; en 1987 presenta *Relaciones*, en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.

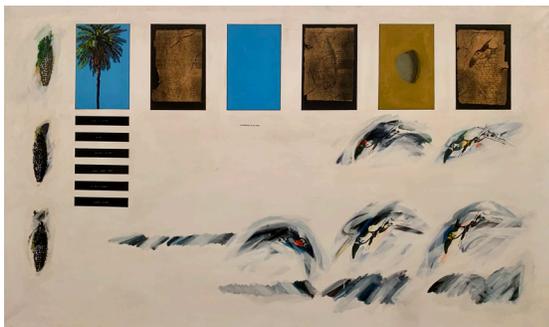


Figura 33. Ricardo Rodríguez Brey: *La estructura de los mitos*, 1984. (Foto: Lázaro Estrada).

#### 4.3.2.5. Rogelio López Marín “Gory” (1953)

Gory realizó su primera exposición personal *Solo* entrada en la Casa de la Cultura de Plaza en 1982 y a partir de ahí ha transitado múltiples caminos, que van desde el hiperrealismo a la fotografía, pasando por el kitsch. En una entrevista reciente se refería al arte de los 80 en Cuba con las siguientes palabras:

En ese lugar de donde venimos, la única práctica posible era la mala supervivencia, y pienso que eso era el arte de los ochenta, al menos para mí. Una razón para divertirnos con lo que hacíamos, lo cual

#### 4.3.2.6. Tomás Sánchez (1948)

Sánchez es uno de los artistas de más edad del grupo, nacido en 1948. Su obra evoluciona de un expresionismo abstracto, fruto de la influencia que ejerció sobre él Antonia Eiriz, quien fue su profesora de la ENA, al paisaje de factura impecable y connotaciones místicas. Algunas de sus exposiciones personales del período son *Paisajes y Muñecos*, en el Taller de Cerámica, del Parque Lenin, en La Habana; en 1981 *Dibujos de Tomás Sánchez*, en la

#### 4.3.2.7. Ricardo Rodríguez Brey (1955)

Rodríguez Brey, al igual que Elso y Bedia, indagó en las raíces del ser cubano y latinoamericano desde la religión y los mitos, con una perspectiva antropológica, pero usando códigos conceptuales. El mismo artista confiesa:

Antes de *Volumen I* yo ya estaba gravitando alrededor de temas que se han convertido en recurrentes en toda mi obra. Bedia, por ejemplo, estaba trabajando con el tema de los indios desde que yo lo co-

noí, en los años setenta. Al principio, lo trataba con un carácter exótico (...) después lo convierte en una reflexión etnográfica y luego en una búsqueda mucho más acuciante de una identidad cultural continental (...) Estos aspectos ya estaban iniciados en las obras de todos nosotros. (Rodríguez Brey, 2008).

Entre sus exposiciones más importantes del período se encuentran, *El Origen de las Especies* (1981), en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana; y *Sobre la Tierra*, en el Centro Wifredo Lam, la Habana, en 1987.

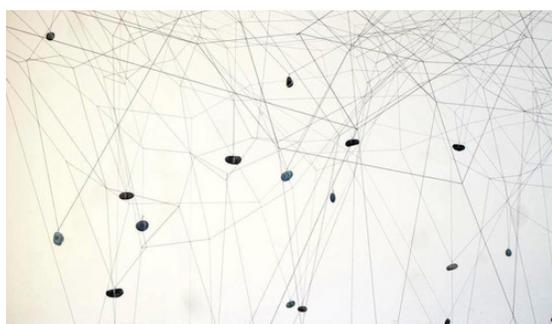


Figura 34. Gustavo Pérez Monzón: *Vilos*, 1981. (Fuente: Jeppesen, 2015).



Figura 35. Leandro Soto: *Kiko constructor*, 1984. (Foto: Lázaro Estrada).



Figura 36. José Manuel Fors: *Hojarasca*, 1983. (Foto: Lázaro Estrada).

#### 4.3.2.8. Gustavo Pérez Monzón (1956)

La obra de Pérez Monzón en el período era abstracta, con una connotación constructivista, en la que “se aprecia así una exploración hacia el interior, que rehuye la representación de elementos de la naturaleza o del mundo exterior” (Fontanals-Cisneros, 2020). Sus exposiciones del período: *Luna Llena*, en la Casa de la Cultura de Jaruco en 1980 y en 1981 su *Serie A - Serie B* en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana.

#### 4.3.2.9. Leandro Soto (1956-2022)

Fue un artista multidisciplinar, incursionó en el performance y la instalación. Fue el curador de la exposición *Pintura Fresca*, que se realizó en la casa de Fors y en la galería de artes de Cienfuegos. En 1986 expone *Así es como es*, en Galería Habana, en La Habana, en 1986 y al año siguiente exhibe *Leandro Soto*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba. De sus instalaciones y performances hablo más detalladamente en un acápite posterior dedicado al origen del performance en Cuba.

#### 4.3.2.10. José Manuel Fors (1956)

Su obra está sustentada en la instalación y la manipulación de la fotografía, se vale de materiales diversos, para crear composiciones que recuerdan al *op art*. Sus exposiciones del período: *Acumulaciones*, en la Casa de la Cultura de Plaza, en La Habana; en 1988, *Golpes de Vista*, en el Museo Provincial de Villa Clara, Cuba y *La tierra*, en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana, Cuba.

#### 4.3.2.11. Israel León (1957)

León, al igual que Garcíandía, abordó las manifestaciones del arte popular y el kitsch. Su *bad painting* asimiló el kitsch vernáculo, no sin cierta solemnidad que también podemos llamarla “tragicidad” (...). Por ahí andan sus autorretratos rodeados de islas de Cuba antropomorfas. (Rodríguez de Armas, 2008). Participó en numerosas exposiciones colectivas en el período.



Figura 37. Arturo Cuenca: *Ciencia e ideología*, 1983. (Fuente: [bbc.co.uk](http://bbc.co.uk)).

#### 4.3.3. Arturo Cuenca (1955-2021)

Cuenca, aunque no fue parte de *Volumen Uno* perteneció a esa generación y su obra es de capital importancia para el arte cubano. Culto e irreverente, muy interesado en la filosofía; creó una obra conceptual en la que jugó con imágenes y textos; como recursos expresivos se valió de la fotografía y los performances. Sus exposiciones más importantes son: *Imagen*, en el Centro de Arte 23 y 12. Su muestra *Espectador*, en el Museo Nacional de Bellas Artes en agosto de 1983, ejerció gran influencia en el arte posterior, inaugurando una de las investigaciones más importantes de la década “desde la construcción cinemática y virtual de lo estético, con especulaciones conceptuales de vocación experimental” (Sánchez, 2020). Su influencia sobre los artistas de la segunda mitad de los 80 fue plena, y trascendió el tiempo y la distancia. “Su exposición Castillo de la Real Fuerza en 1989, fue un ataque a la ideología como opuesta a la ciencia...”

(Mosquera, 2021). Julio Llópiz-Casal (2021) —un joven artista contemporáneo cubano— se refiere a Cuenca como: “el mejor artista de su generación porque no inspiraba suficiente confianza entre quienes mueven los hilos en el mundo del arte, e inspiraba demasiado entusiasmo entre quienes necesitan el arte realmente”.

La mayoría de estos artistas participaron en las tres primeras ediciones de la Bienal de la Habana (1984, 1986 y 1989); para Camnitzer (1984) “los pintores cubanos estuvieron representados por una serie de obras impresionantes, tanto en ambición como en ejecución. (...) Las obras más interesantes fueron las de José Bedia, Flavio Garcíandía, Leandro Soto y Arturo Cuenca” (p.16-17).

#### 4.3.4. Ana Mendieta

El día de la inauguración de *Volumen Uno*, sin que ninguno de los expositores la invitara, apareció una artista que tendría gran influencia en algunos de ellos y en todo en arte cubano posterior; se trató de Ana Mendieta (Cárdenas, 18 de noviembre de 1948 – Nueva York, 8 de septiembre de 1985), una artista cubana-americana que iba a Cuba en busca de reencontrar su identidad, mientras que los jóvenes artistas cubanos buscaban conectar con el arte internacional, la conexión fue instantánea, como relata José Bedia (2022):

Lo que pasó con Ana es qué, casualmente, la conocimos el día de la inauguración de *Volumen Uno*, (...) ¿Qué hizo que Ana viniera de los Estados Unidos y estuviera exactamente el día del opening de *Volumen Uno*? Fue algo extraordinario, todavía no sabemos cómo. Ella tenía, como podríamos decir, un déficit proteico de cubanidad y lo venía a suplir a Cuba, vino en múltiples ocasiones (...) ella siempre estaba en esa búsqueda.

La búsqueda de Mendieta fue más profunda que la de la nacionalidad, buscaba redescubrir su propia identidad y raíces, como caribeña, como mujer, como mujer no blanca, como inmigrante, y reconcentrarse a sí misma, “Habiendo sido arrancada de mi tierra natal durante mi adolescencia, estoy abrumada por la sensación de haber sido expulsada del vientre. Mi arte es la forma en que restablece los lazos que me unen al universo” (como es citada en Rauch & Suro, 1992). Su obra, en la encrucijada entre performance, *land art* y *body art*, incorporó sangre, cabellos, su propio cuerpo y elementos como tierra, agua y fuego; fusionando su propia identidad con la naturaleza. Como se manifiesta en su serie de obras *Siluetas* (1973-81), en las que ella se hace una con la tierra cavando en ella su figura.

“La creación de mi silueta en la naturaleza guarda la transición entre mi tierra natal y mi nuevo hogar”, dijo en alguna ocasión. “Es una forma de reclamar mis raíces y volverme una con la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son resultado de mi herencia cubana”. (Como es citada en Castillo, 2018).

De la Nuez (2000) sostiene que en su obra “el cuerpo femenino se revela como un apéndice metonímico de la naturaleza: diosa madre. (...) el cuerpo es la única geografía posible, la única ciudad, la única isla. Ocurre una exacerbación del potencial autárquico de cuerpo psicológico” (p. 33).



Figura 38. Ana Mendieta: *El árbol de la vida*, 1976.  
(© 2023 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC).



Figura 39. Ana Mendieta: *Imagen del Yáguil*, 1973.  
(© 2023 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC).



Figura 40. Ana Mendieta: *Sin título*, *Serie Siluetas*, 1976.  
(© 2023 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC).

Es, cuanto menos, curioso que Mendieta, aunque contemporánea de Elso, Bedia, Rodríguez Brey y todo el grupo de *Volumen Uno*, a pesar de haberse criado y formado fuera de Cuba, compartiera con ellos intereses y búsquedas identitarias en las que involucraban la cultura y sistemas religiosos afrocubanos, influenciándose mutuamente. La influencia de Mendieta permanece viva entre muchos artistas cubanos, entre ellos tiene especial relevancia Tania Bruguera, por el tipo de arte performativo y provocador que hace. Otro ámbito de su influencia, y no menos importante, es en el del feminismo; aunque en Cuba en los 80 no existía un feminismo militante entre las artistas, estas sí estaban muy conscientes de su condición de mujer y de la lucha que llevaban para conseguir el reconocimiento merecido en una sociedad dominada por los hombres.

#### 4.3.5. Grupo 4 X 4

*4 X 4* realizó su primera exposición, con el mismo nombre, en 1982, en el Centro de Arte 23 y 12 de la Ciudad de la Habana. El grupo estuvo integrado por Gustavo Acosta (La Habana, 1958), Moisés Finalé (Cárdenas, 1957), José Franco (La Habana, 1958) y Carlos Alberto García (La Habana, 1959), pintores y dibujantes que reivindicaban la bidimensionalidad y buena pintura. Aunque entraron por las puertas que abrió *Volumen Uno*, su obra tomó una dirección estética diferente, caracterizada por el virtuosismo técnico. Como destaca Menéndez (1982) en las palabras del catálogo de la exposición:

Conceden marcado interés al dibujo, a la línea, a la gráfica; concuerdan en la selección de sus “santos patrones”, Bacon, Dubuffet, De Kooning; se descubren en sus productos con facilidad intenciones retro o reenfoques epocales que sugieren un trabajo a partir de documentos plásticos... (p.120).



Figura 41. *Obras de los integrantes del grupo 4X4*  
 Carlos Alberto García: *Sin título*, 1986. (Foto: Lázaro Estrada); Moisés de los Santos Finalé: *Sueño*, 1985. (Foto: Lázaro Estrada); José Franco: *Sin título*, 1984. (Foto: Lázaro Estrada); Gustavo Acosta: *El banco*, 1987. (Fuente: bellasartes.co.cu).

#### 4.3.6. Equipo de creación colectiva Hexágono

El grupo *Hexágono*, fue un grupo interdisciplinario que se constituyó en mayo de 1982, conformado por los pintores Humberto Castro y Consuelo Castañeda; los fotógrafos Sebastián Elizondo, Abigail García; el dibujante y crítico de arte Antonio Eligio Fernández (Tonel) y la museóloga María Elena Morera; durante un viaje fortuito al Valle de Viñales en la provincia Pinar del Río, cuya paisaje, de gran belleza natural, fue el aliciente para la creación del colectivo y su propósito de “conectarse con el entorno, creando obras con las cuales intervenían el paisaje, con cuadros de lona blanca colocadas entre los árboles, en total, realizaron tres obras. Con ocasión de su primera muestra, se refirieron a estas en las palabras del catálogo:

El rasgo más característico de aquella trilogía —su hilo conductor— estaba dado en que se efectuó sobre el paisaje mismo, en una locación seleccionada por el Equipo. En obras posteriores se ha reiterado esta como una de nuestras intenciones primordiales: trabajar sobre el paisaje, sobre un entorno previamente escogido, transformándolo mediante la reorganización físico-visual de sus componentes o por la adición de objetos de por sí ajenos a ese paisaje.

Subordinado a este primer concepto nos planteamos la idea de crear contrastes que enriquecieran el medio natural, ya sea mediante disonancias del todo obvias (conformar un gran plano blanco de tela entre un grupo de árboles, en Viales) o por la transmutación más sutil de determinados elementos del paraje escogido, al ser éstos morfológicamente re-creados (las pirámides de arena moldeadas en la playa Santa María del Mar, por ejemplo). (*Hexágono*, 1983, p.126).

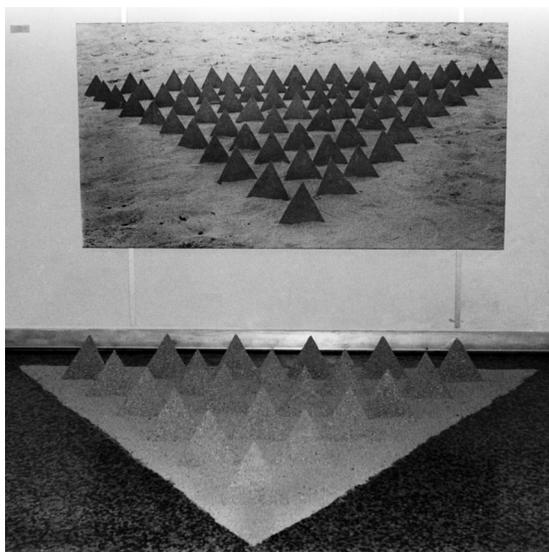


Figura 42. Equipo de Creación Colectiva Hexágono: *Pirámides*, 1983. (Foto: Sebastián Elizondo. Fuente: elscorchea.com).

La documentación fotográfica de estas obras, la presentaron en el Salón Paisaje'82, siendo esta su primera la primera exposición en la que participan como colectivo. Emplearon el mismo método, en el proyecto *Arte en la Fábrica*<sup>39</sup>, patrocinado por el Ministerio de Cultura, intervinieron el espacio de una fábrica metalúrgica, involucrando a los obreros en el proyecto.

En 1983 realizan su primer evento en solitario en la Galería Habana. Contó con una exposición titulada *Instalaciones y Documentos* y un debate en la misma galería. Las obras eran instalaciones y fotografías con un carácter conceptual, “una preocupación (...) del trabajo del Equipo ha sido la de buscar relaciones entre el material de trabajo como tal y su imagen fotográfica (*Hexágono*, 1983, p.126); todo muy bien concebido y justificado. La

segunda y última exposición del Equipo fue *Hexágono* y contó, al igual que la anterior, con instalaciones y documentación fotográfica.

Los artistas, tanto de *4 X 4*, como del *Equipo de Creación Colectiva Hexágono*, también desarrollaron una intensa carrera en solitario: participaron en múltiples exposiciones colectivas a lo largo de toda la década del 80, incluida la Bienal de la Habana; y realizaron numerosas muestras personales. Aunque de todos hay mucho que decir, me detendré brevemente en los dos, que, a mi juicio, influyeron más en la generación de la segunda mitad de los 80.

#### 4.3.6.1. Consuelo Castañeda (1958)

Castañeda, concibe su obra “desde la parodia y la cita como un exorcismo ante el peso textual de la herencia, así como la rescritura conceptual de una experiencia visual a partir del

39 Arte en la Fábrica, fue un proyecto oficial del Ministerio de Cultura, que pretendía masificar el arte llevándolo a las fábricas, no como proyectos expositivos, sino trasladando a los artistas a las instalaciones y que ahí crearan sus proyectos, en los cuales colaboraban los obreros. Participaron numerosos artistas, en diferentes fábricas.



Figura 43. Consuelo Castañeda: *Lichtenstein y los griegos*, 1985. (Foto: Lázaro Estrada).

que habla sobre los clásicos. Este sutil uso de la apropiación y la intertextualidad se verá luego en el duo Ileana Villazón y Juan Pablo Ballester; en *ABTV*; Pedro Álvarez, Reinerio Tamayo y otros artistas que lo hacen parte esencial de su obra o simplemente recurren a ello de modo ocasional. Además, su performance junto a Umberto Castro en la UNEAC introdujo la estrategia de “asalto” o intervenciones espontáneas que caracterizó a esta expresión en los años posteriores en Cuba.

Participó en múltiples exposiciones colectivas, incluyendo las dos primeras ediciones de la bienal de la Habana (1984 y 1986). Individualmente realizó dos exposiciones personales en el período, en 1987 expone *¿Quién le la presta los brazos a la Venus de Milo?* en la galería del Teatro Nacional de Cuba en La Habana; y *La Historia reconstruye la imagen* en el Castillo de la Real Fuerza, en La Habana, Cuba, en 1989.



Figura 44. Antonio Eligio Fernández (Tonel): *El Bloqueo*, 1989 (3ra Bienal de La Habana). (Fuente: bellasartes.co.cu).

*Humor Chago-Tonel*, en la Galería de arte del Cerro, La Habana, 1982; *El Eterno verano*, en la Galería L, La Habana, 1983; *Dibujos, acuarelas, etc...* Museo provincial de Santa Clara y *Clásicos de Tonel*, en la Galería L, La Habana, ambas en 1986; *Yo lo que quiero es ser feliz* en el Castillo de la Real Fuerza, La Habana, en 1989.

fragmento” (Sánchez, 2020), es una de las artistas que abrió una de las líneas de creación artística que caracterizó la obra de muchos de los artistas que vinieron después de ella.

Castañeda ejerció una influencia notable en la generación de finales de los 80, tanto por su labor docente en el ISA, como por su obra “post-moderna” como la llamaría Joseph Kosuth en 1986 al ver su obra *Lichtenstein y los griegos* (1985) en la II Bienal de La Habana (MNBA, sf.); siendo ella pionera, en el ámbito cubano, en el campo de la apropiación y la intertextualidad. En la obra citada no solo se apropia de una obra del artista pop norteamericano, sino que se apropia de una apropiación, a la que incorpora figuras tridimensionales en yeso inspiradas en esculturas griegas con globos que incluyen textos de un escritor griego contemporáneo

#### 4.3.6.2. Antonio Eligio Fernández (Tonel) (1958)

La obra de Tonel evolucionó de los dibujos humorísticos a las instalaciones y tuvo muy buena sintonía con los artistas de la segunda mitad de los 80, llegando a usar los mismos códigos estéticos y conceptuales. Además de artista plástico, desarrollo a la par una intensa labor como crítico y curador de exposiciones de arte cubano contemporáneo. Entre sus exposiciones personales del período se encuentran: *Humor*, en la Galería L, La Habana, 1981;



Figura 45. María Magdalena Campos: *La ofrenda de la propia sangre*, 1989. (Foto: Lázaro Estrada).

#### 4.3.6.3. María Magdalena Campos (1959)

Campos se enfocó en temas que la tocaban de cerca como mujer negra, sus primeras obras abordaron cuestiones como la sexualidad, la identidad y la situación de la mujer en la sociedad cubana y en como esta es representada en el arte. Suárez (2021) concluye que “le interesaba ahondar en aquellos temas porque como mujer negra deseaba eliminar el silencio sobre algunas ideas relacionadas con la identidad sexual femenina y ubicar en tela de juicio el racismo persistente en Cuba” (p.46). En cuanto a lo formal, es una artista multidisciplinar que se apropia de diferentes modos de expresión, por lo que se vale de medios como la pintura, la instalación, el performance, la fotografía y el video. Participó en las exposiciones colectivas más importantes de la década de los 80 y realizó varias muestras individuales, entre las que destacan, *Acomplamientos*, en la Galería L, de La Habana, en 1985; y en 1989 *Isla / Isla*, en el Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba.

#### 4.3.6.4. Marta María Pérez (1959)

A pesar de haber estudiado pintura, el grueso de la obra de Marta María Pérez está en la fotografía en blanco y negro. Hace de su cuerpo el objeto artístico de un modo performativo, pero en el que la fotografía, más que documento o memoria, se convierte en la obra definitiva. Su visión del mundo desde la perspectiva de la mujer está presente en su obra, en la que explora la idea de la feminidad como un poderoso vínculo con lo divino, poniendo en el centro de su interés la maternidad, la muerte, la espiritualidad. Asume su obra como:

Un acercamiento a las diferentes manifestaciones religiosas de origen africano, que, producto de su sincretismo con el catolicismo, conforman una parte importante de la cultura cubana. Recreo sus lenguajes, formas materiales de expresión, su concepción de mundo y del ser humano como universo, estableciendo una especie de paralelo entre esa riqueza espiritual y la expresión artística. (Pérez, 2003, p.96).

Su serie de autorretratos *Para concebir* (1985-86) y *Memorias de nuestro bebé* (1987-88), abordan la maternidad desde una perspectiva nunca vista en el arte cubano, donde desmitifica la gestación al retratar su cuerpo desnudo en posiciones sumamente violentas, usando cuchillos u otros objetos en posiciones amenazan su integridad personal. Como apunta González Limia (2021):

La artista consciente del fuerte impacto visual que contenían sus actos ideó un mecanismo, para amortiguar la ruptura con las costumbres establecidas del consumo de la imagen de una mujer como obra de arte. Utilizó el retrato como escudo, pero, no fue convencional en la recreación de la imagen de su rostro. Incluye su cuerpo en segmentos como herramienta de identidad autobiográfica, apoyándose en lo psicológico y lo conceptual.

Sus intereses parten de la identidad y su relación con la santería en la que la divinidad está en todas partes, en la tierra, en la naturaleza, en los objetos cotidianos, los mismo que usa en sus obras para mostrar su camino espiritual, como ella misma dijo: “básicamente mi trabajo es 99 % estudios bibliográficos, libros, sobre todo de Lydia Cabrera” (Pérez Bravo, 2020).

En la década de los 80 participó en varias exposiciones colectivas y realizó *Dibujos y cerámicas* en la Casa de la Cultura de Plaza, en la Habana y en 1985, *Obras recientes* en la Casa de la Cultura de Playa, La Habana, Cuba.

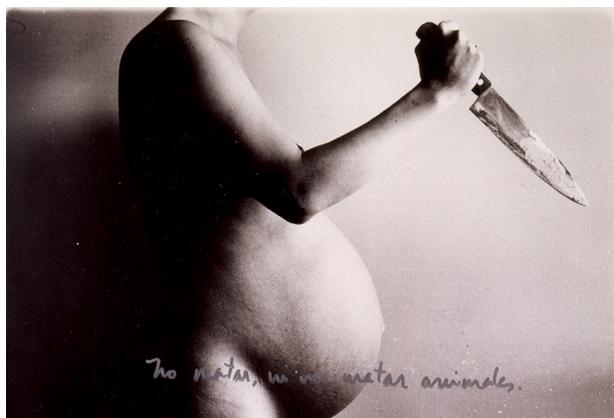


Figura 46. Marta María Pérez Bravo: *No matar, ni ver matar animales*. De la serie *Para concebir*, 1985-1986.  
(Fuente: awarewomenartists.com).



Figura 47. Marta María Pérez Bravo: *Estos me los dio la ceiba, su aire y su naci dan vida*. De la serie *Para concebir*, 1985-1986.  
(Fuente: martamariaperezbravo.com).

#### 4.4. Inmanencia y trascendencia

Para Camnitzer (1994) este segundo grupo<sup>40</sup> de artistas de la generación de la segunda mitad de los 80 cimienta y enriquece la apertura de *Volumen Uno*, pero no la expande en una dinámica colectiva. Según el autor, lo que separa ligeramente a este grupo de artistas de los de *Volumen Uno* es que introducen elementos humorísticos, eróticos y escatológicos en algunas de sus obras, unas características que han aprovechado y llevado al extremo la generación de la segunda mitad de los 80. (p.174)

Fernández (1999), en su ensayo *Árbol de muchas playas: el arte cubano en movimiento* (1980-1999); resume el aporte de esta generación del siguiente modo:

*Volumen Uno* y más tarde otras experiencias sucesivas de grupos (4 × 4; *Hexágono*), así como de artistas en solitario, indicaron una ruta de renovación estética muy particular: mezcla de componentes vernáculos, contemporáneos y occidentales; de reclamos tercermundistas con base socialista, y de una estrategia bien concertada (de artistas, críticos e instituciones) para ubicarse en el espacio “internacional” (ese espacio definido desde los centros de Occidente, según sus instituciones, su versión de la historia, su mercado...). Estos rasgos explican mejor el regreso del arte cubano, a partir de 1981, a las arenas del cosmopolitismo (Venecia, Saõ Paulo, París...) y la consecuente fundación de un modelo propio donde privilegiar las periferias, el cual sería pronto identificado como “imán necesario” para entablar un diálogo de aspiraciones igualitarias con el hegemonismo occidental: la

40 Este segundo grupo de artistas es al que Camnitzer (1994) llama “Segunda Generación” (p.174).

Bienal de la Habana (1984), plataforma indiscutible para el reconocimiento de este movimiento como un fenómeno atractivo más allá de sus fronteras nacionales. (P. 54).

A continuación analizaré algunos de los aportes más importantes de esta generación de artistas visuales de la primera mitad de los 80. Muchos de estos aportes los veré desde la perspectiva de *Volumen Uno* porque, sin lugar a duda, este fue el grupo de artistas más importante de este período y los que abrieron las puertas a los que vinieron posteriormente.

#### **4.4.1. El arte como actividad autónoma**

La inalienabilidad de lo que está anotado en el papel, de lo que perdura en el lienzo como color, en la piedra como figura, no garantiza la inalienabilidad de la obra de arte en lo que es esencial para ella, en el espíritu, que es algo movido. (Adorno, 1970. *Sociedad, Contra el arte administrado*, Párr.1).

El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) certificó el comienzo de una extrema politización del arte y la cultura al declarar que “el arte es un arma de la Revolución”; afirmación esta, ajena a lo planteado por Benjamín en *El autor como productor* (1934), donde el artista es el que toma la decisión de seguir la tendencia correcta (p.20); pero cercana a lo que se practicaba en el socialismo real, donde se persiguió, encarceló y asesinó a artistas bajo el régimen estalinista. Según esta declaración, el arte no es una actividad autónoma, pues está en función de un elemento ajeno a él: la Revolución. De modo que en la política Cultural de la Revolución, el arte se caracteriza por ser heterónimo, al igual que la ideología, la política, la economía, entre otras actividades.

Los artistas de *Volumen Uno* dieron la espalda a las consignas, desligando el arte de la ideología. Según Garciandía, “era una exposición que proponía... el arte como una actividad completamente autónoma, no como un arma de la Revolución según decía la Constitución. (...) Y en ese momento, este era un planteamiento político sumamente fuerte” (como es citado en Weiss, 2011, p. 12). No obstante, la autonomía del arte no es entendida en el sentido “del arte por el arte”, al que Benjamin (1936) atribuye la exaltación de la guerra por el futurismo y el fascismo (p.56); sino que va más en el sentido que le otorga Francastel (1965): “El papel del arte es ofrecer a los hombres la posibilidad de manifestar, por medios adecuados, una serie de valores que no pueden captarse y archivar más que a través de un sistema autónomo de conocimiento y actividad” (p. 90). De acuerdo con M.G.Álvarez:

Estos artistas incorporan un tipo de construcción simbólica que está inscrita en un lugar de reflexividad, en un lugar de entender la obra como la propuesta, porque en rigor son propuestas, son procesos de trabajo que están constantemente produciendo ideas alrededor de una misma problemática. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

Es interesante que el período que comienza con *Volumen Uno* se denomine por muchos críticos y estudiosos como “renacimiento del arte cubano” (Camnitzer, 1987; Caballero, 1990; Casalla, 2018; entre otros) pues es en el Renacimiento que el concepto de autonomía resurge con particular fuerza y se puede seguir su evolución histórica hasta la actualidad. Como señala Hauser (1951): “La idea de un arte autónomo, no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la antigüedad clásica; el Renacimiento no hizo sino redescubrir tal idea después de ser olvidada durante la Edad Media” (p. 414).

*Volumen Uno* fue el disparo de salida de un tipo de arte que no seguía los lineamientos formales y conceptuales dictados por el poder. El arte no era entendido por estos artistas como “propaganda política”, ni para exaltar la obra de la Revolución; pero tampoco eran fruto de la enajenación, no era una representación mimética de la realidad, en vez de ofrecer respuestas, formulaba preguntas y ahondaba en el origen y el porqué de los fenómenos artísticos, culturales y sociales cubanos y latinoamericanos. De acuerdo con Weiss (2017):

Paradójicamente, el empeño de los artistas de *Volumen Uno* de lograr una autonomía desembocó en un arte contemporáneo que se conectaba en formas orgánicas complejas con la vida de la sociedad. El movimiento causó un profundo cisma entre las posiciones liberales y ortodoxas en lo concerniente al discurso artístico bajo el socialismo. (p. 47).

Las obras de estos artistas no eran ajenas al contexto. Como dice Adorno (1970) “el doble carácter del arte como autónomo y como fait social está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía” (*Sociedad, Contra el arte administrado*, Párr.1). De acuerdo con Cazalla (2018) “Esta contemporaneidad asumida como “un estar al día” (...) suponía el reconocimiento de una determinada autonomía de la creatividad artística, lo que implicaba la superación definitiva de lo que se ha dado en llamar realismo socialista” (p.1).

#### **4.4.2. Actualización del arte cubano en relación con las tendencias internacionales**

*Volumen Uno* abre las puertas al arte occidental contemporáneo, no desde la actitud esnobista de seguir las modas, sino desde una revisión crítica donde toman, sin complejo, tanto cuanto les sirve para crear sus propuestas, echando mano de elementos del conceptualismo, el expresionismo abstracto, la neofiguración, el *Land Art*, el *Pop Art*, etc. La exposición “no tenía un tema determinado, ni tendencia estilística unificadora: las obras siguieron los intereses, inclinaciones, estética, “peculiaridades” y talentos de once jóvenes individuales sin afiliación a escuelas o manifiestos para justificar la reunión”<sup>41</sup> (Weiss, 2011, p.6).

A propósito de la riqueza y variedad de estilos y lenguajes que confluyeron en la muestra, Mosquera (1981) escribió en las palabras del catálogo: “han sido sensibles a las últimas direcciones de búsqueda en la evolución del arte. A partir de las cuales han intentado decir su palabra propia, pues creen que el lenguaje estético ha de marchar al ritmo de su tiempo” (p.19); Razón por la que fue descalificada desde el Ministerio de Cultura y los medios oficiales que la vieron como un desafío a la política cultural de la Revolución; Ángel Tomás González, crítico de arte del periódico *Juventud Rebelde*, órgano oficial de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), afirmó:

La exposición en sí no es propiamente un hecho artístico trascendental del cual pueda afirmarse que imprimirá nuevos rumbos a nuestra producción pictórica, como han tratado de hacer ver algunos juicios emitidos alrededor de la misma. Para que así fuera, debíamos estar ante un conjunto de obras cuyo peso fundamental mostrará el resultado de la experimentación genuina y no el efectismo de la novedad apoyada en la información importada. (González, 1981, p.23)

Obviamente, con el pasar del tiempo y ver cómo realmente la muestra si marcó nuevos derroteros en las artes plásticas cubanas, Ángel Tomás y muchos otros cambiaron de parecer y reconocieron el valor de *Volumen Uno*. Camnitzer (1994) por su parte, afirma que “la intención

---

41 La traducción es mía.

de los artistas era encontrar una respuesta cubana a esos movimientos, no seguirlos. Expresaron el deseo de crear un arte nacionalista informado en lugar de uno derivado del aislacionismo”<sup>42</sup> (p.14). Como declaró Torres Llorca (2020) en una entrevista:

En este paisaje donde prácticamente no existía otra creación que aquella dictada por el régimen, ser vanguardia artística (por comparación), re-inventar las tendencias artísticas, era algo natural. Así, en casi completa ignorancia del pasado, desempolvamos el arte pop, el performance, el arte conceptual, etcétera, y la crítica internacional insertó este accidente dentro del movimiento posmoderno.

Sin duda, esta actitud disruptiva rompe la dinámica de legitimación del mito del nacionalismo criollo; un relato mítico fundacional que se sustenta en la idea de “continuidad” de la cultura cubana como un único proceso revolucionario que va desde los Taínos a la construcción del socialismo; cuya “finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar” (Lyotard, 1979, p. 29). Como afirma Garcíandía (2014) en una entrevista:

Éramos conscientes de que estábamos empujando el muro, hacia una intención de llevar a cabo una actualización del arte cubano en relación con las tendencias internacionales; esto era muy controversial, porque había a nivel de cultura en las instituciones un nacionalismo muy estrecho.

Aunque la frase de Castro (1961) “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada” en *Palabras a los Intelectuales*, supuestamente garantizaba la libertad formal y de tendencias del arte, al mismo tiempo que supeditaba los contenidos al relato de la Revolución; el extremismo político hacía que usar estilos y tendencias del arte contemporáneo de los países capitalistas fuera visto como “diversionismo ideológico”; de modo que lo formal se convirtió en contenido, aunque ninguno de los artistas trataba en sus obras cuestiones políticas.

#### **4.4.3. Giro copernicano: Investigación como premisa de la producción artística.**

*Volumen Uno* rompe con el mito del creador romántico que crea por pura inspiración y luego le busca sentido a lo que hace, ya desde lo formal o lo conceptual. De acuerdo con Cabañero (1990), “el legado más trascendente de la muestra: la investigación como premisa del hecho artístico, el acto de creación cual un proceso de cognición tanto en su génesis como en su destino” (p.52).

Su accionar supuso una revolución estética y conceptual que convertía la investigación artística en parte fundamental de la concepción de la obra, “con el fin de optimizar sus roles sociales a través de una voluntad democratizadora de la cultura, dejando de lado los clichés populistas y retóricos del Realismo Socialista” (Cazalla, 2018, p.1).

Para M.G. Álvarez:

El legado de *Volumen Uno* es romper esa barrera que tiene que ver con un artista de un tipo romántico a un artista que investiga, que se hace preguntas sobre el texto cultural, que interroga imaginarios, que se apropia de imágenes, que resignifica tradiciones, que es capaz de examinar el lenguaje y mezclar independientemente de la cualidad que el lenguaje tenga y

---

42 La traducción es mía.

mezclarlo; con construir este tipo de mensaje híbrido que tiene. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

El objeto artístico dejó de ser dado a la contemplación, sino que ofrecía una experiencia inmersiva en la que el espectador ya no lo era más, porque dejará de ser el sujeto pasivo que se sitúa frente a la obra como una apariencia, sin preguntarse por el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que está tras ella (Rancière, 2008, p.10), la realidad que cuestiona, que es la misma del espectador, porque el arte dejaba de ser un fenómeno completamente expresivo, como dijo Garcíandía, era “una cuestión de adaptarse a las circunstancias y responder a ellas de forma congruente y consecuente...” (Como es citado por Weiss en AA.VV, 2017. p.47).

#### **4.4.4. Repensar lo propio**

Las obras de *Volumen Uno*, cada uno a su estilo, indagaban y reflexionaban sobre la identidad y la cultura cubana, aunque no desde la perspectiva restringida y maniquea que solo acepta como bueno lo que está en concordancia ideológica con el relato de la Revolución y todo lo demás es considerado malo o una manipulación del enemigo. González (1981), en su reseña, dejó ver la postura oficial sobre la exposición:

Se inclina mayoritariamente por el abandono de las identificaciones con los valores definitorios de nuestra identidad nacional, por caer en la falsa homogeneidad de un arte cosmopolita que simula desconocer fronteras geográficas o ideológicas. Esta actitud estética puede entrañar el peligro de tomar como orientación los derroteros trazados por las vanguardias promovidas y manipuladas en las metrópolis. (p.22).

Postura que contrasta con lo que declaran los propios artistas en una entrevista que Weiss (2011) cita, en la que Ricardo Rodríguez Brey dice: “No soy inocente de la vanguardia (...) aun así, trato de trabajar dentro del contexto en el que funciono (...) Estoy interesado en que mi trabajo sea entendido en el contexto en el que me muevo, en mi país, en mi región”. Y Garcíandía declara: “Trato de hacer arte influenciado por lo que me rodea, pero estoy abierto a cualquier ingrediente que pueda ayudarme” (p. 3).

Lo unánime en las propuestas de estos artistas fue la búsqueda de un lenguaje que articulara el arte propio, pensado desde lo cubano, pero sin dar la espalda a lo que se hacía en el contexto internacional.

*Volumen Uno* es fundamentalmente esa apertura, la superación de la definición restringida del arte. La movilización de la figura del artista como sujeto de afectos y el encuentro con un artista reflexivo, que piensa que la obra puede ser una importante encarnación de preguntas, al texto cultural, al tejido cultural, de interpelación de imaginarios culturales; de pensamiento que van adquiriendo una dimensión antropológica, una dimensión cultural lógica. (M.G. Álvarez, comunicación personal, 21 de enero de 2021).

#### **4.4.5. Origen del performance en Cuba. Parte 1: Generación de la primera mitad de los 80.**

El núcleo de artistas de *Seis nuevos pintores* se mantiene activo y realiza una serie de acciones performativas en lugares públicos y casas particulares, con lo que inicia el uso de esta expresión artística en Cuba. Si bien Samuel Feijó había realizado algunas acciones en la Ciudad de Cienfuegos, fue Leandro Soto (también cienfueguero) y algunos de los integrantes de *Volumen Uno* quienes introdujeron en las artes plásticas cubanas el concepto de “acción plástica” (del

francés *action plastique*), para referirse a obras que introducían elementos del performance y el happening (Gago, 2019). Soto relata que fue en su último año de estudios en la ENA, en 1976, que empezó a experimentar con el performance como recurso expresivo que podía producir un impacto en los espectadores:

En la Escuela Nacional de Arte tuvimos en el último año la presencia de la escuela soviética de pintura que quería convertirnos a la tradición soviética del siglo XIX. Teníamos que pintar una modelo desnuda por muchas horas, y entonces entre descanso y descanso concebimos unas acciones plásticas para mostrarnos contra aquella imposición. Habiendo seguido siempre nuestra escuela una tendencia muy moderna y contemporánea, de pronto se hacía este salto hacia atrás, prácticamente a la tradición del siglo XIX. Esto fue muy interesante porque estábamos al tanto de lo que sucedía internacionalmente por medio de revistas que llegaban a la biblioteca nacional y podíamos ver que nos estábamos quedando fuera de lo que sucedía en el mundo debido a esta influencia externa de académicos que nos visitaban y no entendían lo que pasaba en Cuba en materia artística y creativa. (Como es citado en Valencia, 2016, p. 70).

En las palabras de Soto se pueden distinguir tres aspectos fundamentales que caracterizan a este grupo de artistas:

Primero, el rechazo al Realismo Socialista que se venía introduciendo e imponiendo en Cuba desde inicios de los 70; segundo, la intención de estar al día, en concordancia con lo que pasaba en el panorama internacional del arte que, por cierto, como se puede ver por las fechas, el performance se introdujo muy tardíamente en Cuba; tercero, el uso del performance como modo de interpelar o protestar contra el poder (en este caso el Ministerio de Cultura).

Estos elementos permanecerán durante la década del 80 y tomaría especial relevancia en la segunda mitad de ésta.

Soto, al culminar sus estudios en la ENA regresa a su ciudad natal, Cienfuegos, a cumplir con el Servicio Social<sup>43</sup>, durante este período realiza varios performances en distintos espacios públicos de la ciudad, lo que lo llevó a ser acusado de diversionismo ideológico y apartado de la docencia<sup>44</sup>.

Entre estos performances se encontraban *El hombre y los estorbos*, en el que usa unos objetos como una vela blanca y viejas sogas marinas que encontró en la costa y crea formas espon-táneas con ellas; el performance se escenificó en una playa durante la puesta de sol. En *Mutable en Calle Cero*, crea una composición con latas de cervezas vacías dispuestas siguiendo patrones geométricos en medio de una avenida transitada, ante lo cual los conductores se veían obligados a reaccionar para evitar arrollarlas o evitarlo; partía de “la idea de que un objeto producido industrialmente puede constituir algo único por accidente sirve de metáfora para lo que se suponía

---

43 El Servicio Social es un período de dos años posteriores a los estudios técnico-profesionales y de grado, en Cuba, durante el cual, el nuevo profesional debe de brindar sus servicios donde el Estado lo asigne, cobrando el salario mínimo profesional. Es de carácter obligatorio sustentado en la retórica de que los estudios son gratuitos.

44 El mismo destino que compartieron otros participantes de *Volumen Uno*, Tomas Sánchez fue expulsado de su puesto como profesor de la ENA por practicar Yoga. Antes que ellos, Antonia Eiriz y Servando Cabrera en los 60, entre otros tantos excelentes profesores.



Figura 48. Leandro Soto: performance *El hombre y sus estorbos*, 1977-1979. (Fuente: leandrosoto.com).

debía ser la sociedad cubana” (ArtNexus, 2000). En estos dos performances Soto jugaba con objetos encontrados, redimensionándolos al contextualizarlos como parte de obras de arte, creando instalaciones efímeras. El en tercer performance, *Ancestros*, el autor profundiza en sus intereses antropológicos (que compartía con otros miembros de su generación como José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey y Elso Padilla) y parte de una concienzuda investigación previa, como parte de la concepción de la obra que aborda el sincretismo cultural del que es fruto la cultura cubana. Esta vez, la acción plástica, también consistió en la realización de una especie de instalación efímera montada en el tronco de una ceiba en el Parque de la Laguna, en Cienfuegos. El

performance estuvo cargado de gran valor simbólico, la ceiba<sup>45</sup> es un árbol sagrado de gran valor religioso y cultural en Cuba, por lo que es muy frecuente encontrar en sus troncos amuletos y ofrendas religiosas ligadas a creencias afrocubanas. Estos performances e instalaciones, a pesar de su carácter efímero, quedaron registrados en fotos hechas por sus amigos.

Estos performances, a pesar de haberse realizado en espacios públicos, no buscaban interactuar con los presentes, que por lo general eran transeúntes ocasionales que no habían sido convocados, a excepción de algunos amigos del artista, además se caracterizaba por su fin estético. Estos primeros performances sin público, o por lo menos sin un público previsto y sin buscar interactuar con él respondían a la situación política, pues el Estado es quien únicamente tiene poder de convocatoria y cualquier intento de reunir personas era visto como sospechoso e incluso podía intervenir la policía y el artista-infractor ser acusado de diversionismo ideológico; porque el Estado interviene para defender sus intereses, que en el caso de las artes se relacionan con la preservación del orden público, pues piensa que las artes pueden fortalecer o subvenir el orden establecido (Becker, 1982, p.212).

Un paso más en la evolución de este modo de expresión en Cuba fue cuando varios de los integrantes de lo que sería *Volumen Uno*, en 1980, vuelven a organizar un evento artístico en una casa particular situada en la localidad de Brisas del Mar en La Habana, otra vez al margen de las instituciones oficiales, lo titularon: “Festival de la pieza corta” y estuvo dedicado completamente a obras performativas. Como recuerda Pérez Monzón (2015) “Decidimos denominarlo así, porque en aquel tiempo no queríamos hablar de performance y, en consonancia con nuestra intención, Leandro sugirió utilizar el término de acción plástica”. En él se presentaron: *La película americana*, de Rubén Torres Llorca; *El pollo canadiense*, de José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey; *Querido Stella*, de Gustavo Pérez Monzón y María Elena Diarde; *Materiales de pintura*, de Julio García

45 La Ceiba es un árbol que se puede encontrar en cualquier lugar de la geografía nacional, tanto en los campos como en las ciudades; hay una plantada en el Templete, ubicado en la plaza de Armas de la Habana, que conmemora la fundación de la ciudad y que cada día del aniversario de la ciudad reúne a miles de personas, creyentes o no, haciendo colas kilométricas para darle una vuelta a la ceiba y tirar monedas en su tronco.

(Pirosmani); *Alfa-Tasgolfo*, de Rogelio López Marín (Gory) y Raúl de la Nuez; *Una noche en la ópera*, de José Bedia y Flavio Garcíandía; entre otros. Como señala Fusco (2017):

La mayoría de los performances tenían una orientación sociopolítica: por ejemplo, Flavio Garcíandía y José Bedia parodiaron la actitud pomposa de agentes de la Seguridad del Estado que bloquearon el acceso a una ópera inexistente y Ricardo Rodríguez y Bedia acuchillaron violentamente un pequeño muñeco plástico en su pieza *El pollo canadiense* (p.153-162).

En esa época, y aún hoy en día, cualquier acción artística que desafíe la hegemonía del Estado sobre los espacios artísticos, y aún más, sobre la “normativa” política de forma y contenido, en las obras de arte, es un claro desafío al poder, aun cuando las obras no tengan originariamente un contenido político, el hecho de transgredir las normas formales se convierte de facto en “contenido político”. De acuerdo con León (2001) “El performance representa el discurso excéntrico por excelencia. Desde sus inicios estuvo estrechamente vinculado a las protestas sociales, y a la conocida lucha vanguardista de demostrar que el arte podía ser cualquier cosa” (p.3).

En 1986, Consuelo Castañeda y Humberto Castro realizaron otro performance memorable y que tuvo características nuevas que influenciaron notablemente en las acciones posteriores. Ambos artistas disfrazados, ella de vagina y él de falo<sup>46</sup>, irrumpieron sin haber sido invitados, en una mesa redonda titulada Sexo y arte, organizada por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en su sede nacional, e integrada por los panelistas Mónica Kraus (Sexóloga), Rogelio Martínez Furé (antropólogo), Gerardo Mosquera (Crítico de arte) y Reina María Rodríguez (Escritora). El programa oficial del evento incluía a la artista Magdalena Campos que fue invitada para realizar el performance *Ritos de Iniciación* en los jardines de la UNEAC, obra que es considerada el primer vídeo-performance del arte cubano, Novoa (2012). No obstante, la acción de Castañeda y Castro disfrazados de órganos sexuales, en la que rociaron de un líquido blanco a los panelistas y al público, no estaba contemplada en el programa, ni contaba con autorización alguna. Según cuenta Castañeda en una entrevista realizada por G. Novoa para el documental *El Canto del Cisne* (2012):

Eso no se preparó como un evento artístico ni nada de eso, fue casi una broma, que se pudo hacer gracias a lo cautelosos que nosotros fuimos para no difundir la información, porque era una institución cultural con mucho control. La cosa de la sorpresa fue lo que permitió que nosotros lo hiciéramos, inclusive jugamos con esta cosa, propia del teatro, en la que tú eres un ente anónimo, el que ejecuta, porque estábamos enmascarados y la gente ni sabía ni quienes eran que lo estaban haciendo. Era la primera vez que se iba a discursar públicamente, en una institución oficial, el tema de la sexualidad. La sexualidad, la religión y el poder eran temas vedados. Y como se iba a tratar como algo abierto y normal, nos dijimos “vamos a presentar un hecho artístico completo a ver cuál es la reacción.

Con los panelistas no hubo ningún problema, pero había gente del público que eran entidades de poder, directores de escuelas, etc. que rabiaban ante el hecho que estaba sucediendo ante sus ojos y no podían hacer nada. Gracias al anonimato que nosotros mantuvimos no se complicó más la cosa y hubo bastantes problemas después, porque a

---

46 En el lenguaje popular cubano: “bollo” (la vagina) y “pinga” (pene).

nosotros nos llamaron y mandaron cartas al Ministerio de Cultura diciendo que aquello había sido transgresor, etc.

De este performance no se conservan imágenes u otro tipo de documentación gráfica o impresa, pero ha trascendido en la memoria colectiva de los artistas cubanos, como un paradigma casi mitológico. Los elementos nuevos en este performance fueron:

Primero, se realizó por sorpresa y sin invitación en una institución cultural oficial dentro del marco de otra actividad. Esto supuso un nuevo nivel de la tirante relación de los artistas con las instituciones y los eventos culturales o artísticos organizados por estas. Es una actitud que influenciará a la generación de la segunda mitad de los 80.

Segundo, el efecto sorpresa o “asalto”, como lo llama Novoa (2012), por su similitud con un tipo de acciones que llevaban a cabo las instituciones y organizaciones de masas en el marco de la llamada “Emulación Socialista” en la que centros educativos o de trabajo competían con otros por ser los líderes productivos o ideológicos, llegando a presentarse a los centros para confrontarlos con consignas y música alegórica. Estos “asaltos” como metodología para invadir eventos o instituciones culturales se volvieron recurrentes en la segunda mitad de los 80.

Tercero, la “jodedera”<sup>47</sup>. El humor del cubano es jodedor por naturaleza, le gusta mucho molestar o fastidiar a otros, usar frases de doble sentido e irónicas, para burlarse de la propia situación o de los hechos de la vida cotidiana y su propia lucha por expresarse.

En esta generación de la primera mitad de los 80 destaca también el artista Arturo Cuenca (1965-2021), contemporáneo de los integrantes de *Volumen Uno* e incluso discípulo de algunos de ellos en la Academia de San Alejandro, donde no llegó a graduarse debido a que lo expulsaron en segundo año por problemas ideológicos. A pesar de ser amigo del grupo de *Volumen Uno*, Cuenca desarrolló una obra independiente, de un conceptualismo más puro, en la que juega con la relación entre la ideología y la ciencia, con un trasfondo filosófico.

Toda esta actividad performativa resultó ser una gran influencia para los artistas de la generación de la segunda mitad de los 80, que recurrieron y explotaron al máximo a este lenguaje.

#### **4.4.6. Pedagogía**

Algo que no se puede dejar de mencionar es que muchos de estos artistas, además de realizar su obra, se dedicaron a la docencia artística. Desarrollaron métodos pedagógicos novedosos como menciono en el capítulo dedicado a la formación artística especializada; Flavio Garcíandía, José Bedia, Magdalena Campos, Consuelo Castañeda y Osvaldo Sánchez enseñaron en el ISA; Gustavo Pérez Monzón fue instructor de arte en la Casa de la Cultura de Jaruco y luego colaboró con el Ministerio de Cultura en la creación de un nuevo currículo para la ENA. Elso Padilla y José Franco fueron profesores de los miembros de *ArteCalle* en la escuela elemental de 23 y C. No obstante, el aporte no fue solo en las aulas de las academias, los artistas de esta generación colaboraron y hasta apadrinaron a los jóvenes creadores. De acuerdo con A. Menéndez:

hubo muchos artistas de generaciones y grupos (*Volumen Uno*, *Cuatro x Cuatro*, *Hexágono*) anteriores que nos apoyaron y/o influyeron; como Arturo Cuenca, Flavio Garcíandía, Consuelo Castañeda y Rubén Torres Llorca, entre otros; ya fuera como profesores, men-

---

47 El término “joder”, aunque tiene otras acepciones, incluso de índole sexual, en el contexto cubano se usa casi exclusivamente en el sentido de: molestar o fastidiar mucho a alguien o dañar una cosa o situación.

tores, compañeros de trabajo, amigos o colegas de exposición. (Comunicación personal, entre el 8 y el 15 de enero de 2020).

#### **4.5. A modo de Conclusiones**

La generación de *Volumen Uno* abrió las puertas del arte cubano a lo que estaba pasando en el arte internacional, actualizando el lenguaje y la estética. Introdujeron el performances y asumieron el arte como una actividad autónoma que no tiene que estar sujeta a la política. Rechazaron el Realismo Socialista impuesto por el Estado, viendo la creación artística como un proceso investigativo. Ellos asumieron que hacer un arte que no esté concebido como “un arma de la revolución” era en si mismo un acto subversivo. Este fue uno de los factores que propició y caracterizó la generación de finales de los 80; como señaló Lupe Álvarez “si bogas te dan y si no bogas también te dan” (M.G. Álvarez, comunicación personal, 21 de enero de 2021), ante esta paradoja, el modo de ser consecuente como artistas fue la “jodedera”, que en cubano es molestar de un modo que divierte al jodedor y es difícil distinguir qué es un poco en broma y qué es en serio.

Los artistas jóvenes de la generación de finales de los 80 conquistamos nuestro espacio gracias a al proceso formativo llevado a cabo por las academias de artes plásticas y el ISA, donde profesores como Flavio, Osvaldo Sánchez, Bedia, Consuelo Castañeda, Lupe Álvarez, Magalis Espinosa, entre otros, fueron nuestros profesores e introdujeron nuevos programas que problematizaban la creación artística, además de mantener una relación cercana con sus alumnos y compartir información y libros con ellos.

## 5. La Bienal de la Habana, un evento rompedor

En este capítulo analizaré la importancia de la Bienal de la Habana para el nuevo arte cubano de la generación de los 80, por lo que haré énfasis en las tres primeras ediciones (1984, 1986 y 1989) que es el período en que esta generación irrumpe en el panorama de las artes visuales cubanas. Por otro lado, la evolución que se da entre una y otra de estas tres ediciones de la Bienal va configurando y consolidando su identidad, a la vez que influye y revoluciona los modelos de exposiciones globales. Mostraré como la Bienal funciona como un portal bidireccional; le da visibilidad al arte del Tercer Mundo y las periferias; pero al mismo tiempo, permite a los artistas cubanos ver lo que pasa en el panorama artístico internacional y expandir sus horizontes. Las ediciones que van desde la cuarta (1992) a la catorce (2021-2022) las tocaré muy someramente, por no estar dentro del período al que se circunscribe esta investigación.

### 5.1. Origen de La Bienal de la Habana y el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

Luego de la muerte del célebre pintor cubano Wifredo Lam en 1982, Fidel Castro decidió homenajear la obra del extraordinario artista creando una institución con su nombre, destinada al estudio, investigación y promoción de las artes visuales contemporáneas de los países en vías de desarrollo de África, América Latina, Asia y el Caribe, así como estudiar y promover la obra del artista. Al mismo tiempo, el Ministerio de Cultura proyectaba crear una gran exposición internacional de artes plásticas. Estos dos propósitos se aunaron y como resultado se creó el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam el 28 de febrero de 1983 mediante el Ley No. 113 del Consejo de Ministros, publicada en Gaceta Oficial de Cuba. El Ministerio de Cultura hizo la convocatoria para celebrar la Primera Bienal de la Habana entre mayo y junio de 1984. En esos momentos, imaginar que se podría organizar un evento de esta naturaleza, concebido desde la “periferia” y para la “periferia”, era como poco, una utopía.

A principios de los años 80 los grandes centros de arte contemporáneo occidentales controlaban los mecanismos de exhibición, distribución y comercialización de arte, haciéndose obvio que esa industria cultural se auto erigiera en un mecanismo de legitimación de artistas y tendencias, de las cuales quedaba automáticamente excluido lo que se produce en otras partes del mundo. Evidentemente, en sus museos y galerías se podía ver una que otra exposición u obra de algunos artistas provenientes del llamado Tercer Mundo; pero, por lo general, como algo exótico asociado a estereotipos culturales colonialistas.

Al mismo tiempo “los procesos de descolonización y la emergencia de un sur global impactan en estos espacios en los cuales se negociaba el arte contemporáneo internacional” (Piñero, 2014, p.158). Lo que trajo como consecuencia que el arte de los “países en vías de desarrollo” dejara de pretender verse en los espejos de estos centros hegemónicos de arte, pasando de la añoranza de ser asimilados a reafirmar la propia identidad, sabiéndose diferentes pero iguales.

Este proceso político-social afectó al campo de la creación artística en la medida que fue necesaria la reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas, (...) el de las áreas absolutamente aisladas hasta entonces del sistema (o contrasistema) occidental, reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese «otro» múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteralidad. (Guash, 2000, p. 557).

En este contexto es que surge la Bienal de la Habana en 1984, dando inicio a un proceso que, como señala Herrera Ysla (2014), “globalizó una manera de exhibir y producir obras (*in situ*) de relacionarse unos artistas y otros, de intercambiar experiencias individuales en diferentes contextos culturales y políticos, de reactivar prácticas artísticas de inserción social” (p. 14). La convocatoria al evento no dejaba dudas de las pretensiones del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y la Bienal de la Habana

“el Centro Wifredo Lam... surgido oficialmente el 30 de marzo de 1983... con el propósito de lograr el reconocimiento de los valores que identifican en esta esfera del arte a los pueblos de Asia, África y América Latina”, estaba en proceso de organización; segundo, que “en mayo y junio de 1984 La Habana será sede de la I Bienal de artes plásticas que organizará el Centro Wifredo Lam (...)”; y tercero, que “en la I Bienal de la Habana competirán artistas de América Latina y el Caribe... oportunidad única de conocer un amplio panorama del arte de esta área geográfica...” Finalmente, se hacía constar: “En un futuro la convocatoria incluirá Asia y África, pues es propósito de este evento contribuir al reconocimiento internacional de creadores que, a pesar de estar empeñados en búsquedas auténticas y contemporáneas, carecen de posibilidades de difusión adecuadas por pertenecer al llamado tercer mundo (...). (Llanes, 2012, p. 28)

Pocos pensaron que el evento se consolidaría y mantendría por 38 años como una de las bienales más importantes del mundo, convirtiéndose en un verdadero desafío para los circuitos de arte contemporáneos internacionales, pues irrumpió en ese panorama sin pedir permiso y se convirtió en un referente del arte que se hace desde la periferia, concepto que se ha ido readecuando a los tiempos, incluyendo incluso a los “marginados” dentro del propio primer mundo. De este modo, “La Bienal de La Habana es la primera muestra de arte contemporáneo que consigue establecerse fuera del eje Europa/Estados Unidos, que eran quienes elegían hasta entonces qué era lo que se debería de exhibir de manera global” (Santos, 2018, p. 6).

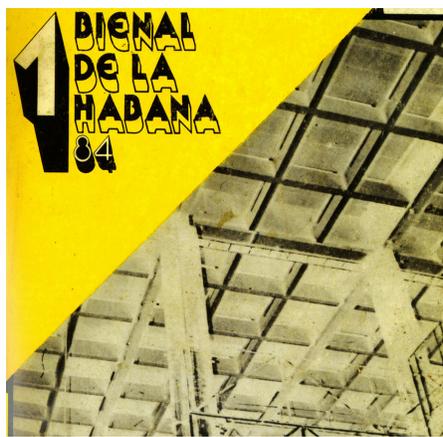


Figura 49. Catálogo Primera Bienal de la Habana, 1984.

## 5.2. Primera Bienal de la Habana (1984)

Se convocó y organizó desde la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura dado que el Centro de Arte Wifredo Lam solo existía en el decreto ley que lo creó. A cargo de su organización estuvo la viceministra de cultura Marcia Leiseca y la Dirección de Artes Plásticas de dicho ministerio a cargo de Beatriz Aulet; en el equipo organizador y curatorial estuvo integrado por figuras de la talla de Gerardo Mosquera y Nelson Herrera Ysla, entre otros especialistas.

La urgencia, las condiciones económicas de la isla, la incertidumbre sobre la respuesta que tendría por parte de los artistas de la región, e incluso la poca experiencia en la organización de eventos, condicionó esta primera edición, que no se articuló según un proyecto curatorial, ni en función a un eje conceptual específico. En esa ocasión la Bienal estuvo abierta solo a artistas de América Latina y el Caribe, sin importar que residieran o no en su país de origen y las obras debían de ser bidimensionales (pintura, grabado, dibujo, fotografía y técnicas mixtas),

para facilitar el envío de las mismas. Como afirma Llanes 2012: “la excesiva generosidad de la convocatoria, así como la falta de precisión en la formulación de sus bases sirvieron para explicar tanto las deficiencias señaladas a la exposición, como los logros reconocidos a esta edición del evento” (p. 38). La acogida fue sumamente buena, y la cantidad de obras recibidas superó con creces las expectativas; al punto de que en el Pabellón Cuba, lugar destinado a la exposición, solo se pudo exponer una parte mínima de las obras y lo demás se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes. El balance final fue que, entre los dos espacios, se expusieron alrededor de 2200 obras de 800 artistas provenientes de 22 países. Como la convocatoria prometía exponer todo lo que se recibiera no se hizo una selección y, como apreció Camnitzer (1984), la Bienal fue una inmensa acumulación de unidades distintas, algunas más interesantes que otras (p.19).

Otros detalles de esta primera edición de la Bienal de la Habana es que tuvo carácter de concurso con premios en metálico. El jurado entregó varios premios y menciones, que no entraré a valorar porque creo que no aportan nada a la trascendencia del evento, más allá del hecho mismo de que se cuestionara desde el principio la pertinencia de esta modalidad competitiva. Contó con un catálogo de 320 páginas con reproducciones en blanco y negro de las obras y biografías breves de los artistas organizados alfabéticamente, no por países, como la exposición. Colateral a la bienal se desarrolló un simposio internacional sobre Wifredo Lam que, de algún, modo anunciaba al evento teórico que se consolidaría en ediciones futuras. “La Bienal, desde su inicio, no intentó solamente ser un espacio para la exhibición de obras, sino también para el análisis, el debate y la creatividad” (Herrera, 2006).

En palabras de Camnitzer (1984) fue “probablemente la exposición más ambiciosa de arte latinoamericano jamás presentada” (p. 9). Solo pudo ser así por la intención manifiesta de brindar una plataforma a los artistas de la llamada “periferia”, que no son tomados en cuenta en las grandes exposiciones y los circuitos de galerías de los grandes centros del arte contemporáneo:



Figura 50. Flavio Garcandía: *El lago de los Cisnes*, 1984. Instalación en la Primera bienal de la Habana. (Fuente: Arterónica.com).

La Bienal de La Habana se propuso, desde su inicio, llevar a discusión y reflexión lo escamoteado por los mecanismos del poder dominante, lo falseado, menospreciado o subvalorado y que se corresponde con lo más auténtico de una cultura visual que ha ido ganando en intensidad, vitalidad y fuerza en los últimos decenios. (Herrera Ysla, 2006, p.2-3).

Al margen del impacto en el mundo del arte latinoamericano y haber abierto la puerta a lo que luego llamarían la “otredad”, el impacto en el arte cubano joven fue total, pues rompió el aislamiento y la burbuja en que se hacía arte en Cuba, sin contacto con lo que se creaba en otros países de América Latina y el Caribe. La información dejó de llegar por revistas, por fin se pudo ver el arte que se hacía en otras partes del mundo. “Los pintores cubanos estuvieron representados por una serie de obras impresionantes, tanto en ambición como en ejecución. Si hay una crítica general qué hacer a su obra, es que parecen estar bien informados sobre la escena internacional” (Camnitzer, 1984, p.16). Una generación de artistas que venía irrumpiendo en la escena artística nacional encontró en la bienal el respaldo que necesitaban, entre ellos, José Bedia, Favio Garciandía, entre otros miembros de la llamada generación de *Volumen Uno* o de la primera mitad de los 80. Además del reconocimiento internacional conseguido por los artistas jóvenes cubanos, en el plano nacional la gran variedad de propuestas mostradas por estos en la Bienal terminó con el criterio de que eran una anomalía en el panorama del arte cubano. La génesis, trabajo e influencia de este grupo en los artistas de la segunda mitad de los 80 lo traté en el capítulo 4.

En ocasiones esta Primera Bienal de la Habana es subvalorada dada la relevancia que tuvieron las siguientes ediciones; no obstante, ella sentó las bases de las posteriores y las hizo posibles. De acuerdo con el crítico e investigador español Jarauta (2015):

La Bienal de La Habana fue un capítulo fundamental decisivo, en un proceso de configuraciones estratégicas, de reflexiones y de crítica que es situar el arte en el proceso de una compleja experiencia (...) de una experiencia que solamente podemos tratar no formalmente ni abstractamente, sino en los contextos que definen cada una de las situaciones. (P. 1).

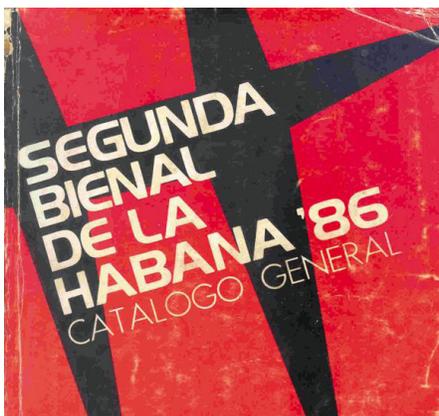


Figura 51. *Catálogo Segunda Bienal de la Habana, 1984.*

### 5.3. Segunda Bienal de la Habana (1986)

Esta edición de la Bienal se organizó desde el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, al frente de semejante empresa se colocó a la reconocida crítica e investigadora Lilian Llanes, que tuvo que darles forma definitiva a ambos proyectos: la materialización y configuración del Lam y organizar la Bienal. Llanes formó un grupo de trabajo en que integró a algunos de los especialistas de la Dirección de Artes Plásticas del MinCult que habían trabajado en la primera edición: el artista Juan Blanco; Nelson Herrera Ysla, de formación arquitecto, conocedor profundo del arte cubano y que, más adelante, fue director del Centro Wifredo Lam y presidente del comité organizador de la séptima bienal; y

Gerardo Mosquera, uno de los mayores valedores del arte joven cubano de los 80, al que:

Le interesaba la Bienal, pero sobre todo lo entusiasmaba la perspectiva tercermundista asumida como foco de trabajo del Centro. Su participación en la primera había estado concentrada en la organización de la Conferencia Internacional sobre Wifredo Lam y su experiencia provenía sobre todo del ejercicio de la crítica. (Llanes, 2012, p. 65).

El nuevo equipo, en el que se integraron cuatro egresadas de la carrera de Historia del Arte y una de Lingüística de la Universidad de la Habana, se dio a la tarea de perfilar las estrategias que dotarían a la Bienal de una personalidad propia que la distinguiera y afianzara su vocación tercermundista; ampliaron la convocatoria a representantes de Asia, África y Medio Oriente, así como a las minorías étnicas de cualquier región, concretando su propósito original de abrir y consolidarse como un espacio alternativo y legitimador para el arte y los artistas marginados de los grandes centros de arte contemporáneo (Llanes, 2012, p. 73).

De acuerdo con Mosquera (1994):

La idea original de la Bienal era siempre dar a conocer artistas que estaban trabajando fuera de los centros, creando un espacio de conexión horizontal, lo cual no excluía establecer conexiones en el sentido Norte - Sur, pero no era precisamente buscando legitimación sino buscando incidir en estos circuitos. Es una cosa totalmente diferente tener una presencia activa en ellos que someterse a sus reglas.

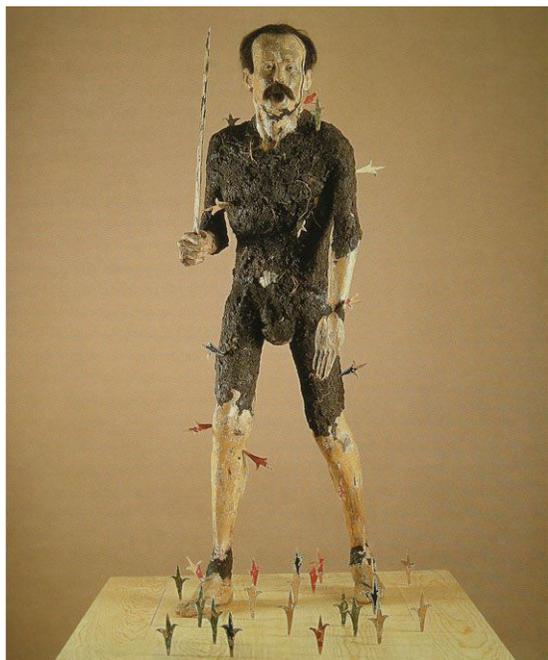


Figura 52. Juan Francisco Elso Padilla: *Por América*, 1986. Mención en la Segunda Bienal de La Habana.. (Fuente: georgeadamsgallery.com ).

De este modo se concreta el propósito de abrir un espacio para el arte de la periferia, siendo la Segunda Bienal de la Habana la precursora directa de la mega exposición parisina *Magiciens de la terre*, que se celebró tres años más tarde coincidiendo con la Tercera Bienal de la Habana y con la que se suelen hacer paralelismos y comparaciones, en mayor o menor medida desafortunadas, pero que desde luego dan cuenta de la gran repercusión internacional de la Bienal.

En esta edición se mantuvo la muestra concurso; pero, la excesiva generosidad de la primera Bienal de exponer todos los trabajos recibidos no era sustentable, ni en lo económico, ni en lo artístico, por tanto, se decidió cursar invitaciones. Participaron 690 artistas provenientes de 57 países, exhibiéndose un total de 2 400 obras. Se realizaron innumerables exposiciones paralelas, ciclos de

conferencias, encuentro con artistas. El catálogo, de 570 páginas, contaba con biografías de los artistas y reproducciones de las obras. Al igual que en la primera Bienal, esta contó con una conferencia internacional enfocada en el arte del Caribe.

#### 5.4. Tercera Bienal de la Habana (1989)

Después de ofrecer en la Segunda Bienal una visión panorámica del arte de las diferentes regiones que configuraban el llamado Tercer Mundo, se hizo evidente que a esta edición le corres-

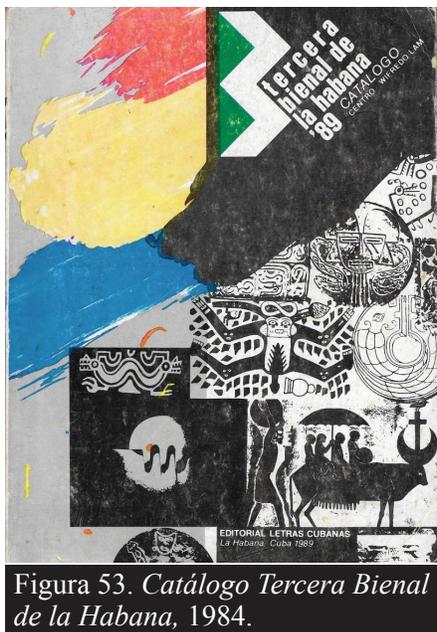


Figura 53. *Catálogo Tercera Bienal de la Habana, 1984.*

pondría iniciar el camino hacia su problematización (Llanes, 2009, p. 14).

Con la tercera edición de la Bienal en 1989 ésta adquiere su formato definitivo, se eliminó el certamen de concurso y la exposición de las obras por países, reemplazando el carácter abierto de la convocatoria que caracterizó las dos ediciones anteriores por un criterio curatorial preestablecido. Desde el Centro Wifredo Lam, completamente establecido y con un equipo de especialistas con la experiencia de las dos ediciones anteriores, se propusieron revolucionar el modelo que habían seguido. Los curadores viajaron a las diferentes regiones y países del mundo, visitaron talleres de artistas y consultaron con especialistas y críticos de arte de estos lugares, para en función de esa experiencia basar la selección de los artistas. En este sentido Mosquera (1990) respondía en una entrevista:

La III Bienal partió de una concepción diferente a las dos anteriores. En esta ocasión nosotros nos planteamos una bienal con curaduría; una bienal no competitiva, temática y con un concepto diferente en el montaje. No nos atuvimos a la idea de un salón central sino de un conjunto de exposiciones, un conjunto de talleres artísticos y un conjunto de encuentros de carácter teórico o de carácter artístico. (P. 58).

La Bienal, por primera vez, se configuró en base a un tema central, *Tradición y Contemporaneidad*, que articuló toda la muestra y eventos colaterales, así como el *Evento Teórico Internacional*, titulado *Tradición y Contemporaneidad en la Plástica del Tercer Mundo*. “La Bienal de La Habana, libre de sospechas de paternalismo con respecto al Tercer Mundo, presenta una muestra sin artificios. Las obras están expuestas esencialmente, bajo la responsabilidad cultural de los autores” (Camnitzer, 1990, p. 62). El equipo curatorial viajó a las diferentes regiones y países del mundo, visitaron talleres de artistas, establecieron contacto y consultaron con especialistas y críticos de arte de estos lugares, para en función de esa experiencia basar la selección de los artistas invitados. Participaron unos 300 artistas de 41 países con alrededor de 850 obras. Para Llanes (2009):

La necesidad de establecer una mirada propia devino la prioridad de esta Bienal y se convertiría a partir de entonces en la brújula que guiaría los pasos de las siguientes. Desde ese momento se determinó que cada Bienal debía poner la lupa sobre algún problema de actualidad, no a la manera tradicional de un tema, sino como un objeto de reflexión que permitiera apreciar los diferentes puntos de vista existentes en relación con un asunto de interés común y desbrozara el camino hacia una mejor comprensión de los valores que distinguían a cada región. (p. 14).

Aunque suele definirse a la Bienal de la Habana como “vitrina” del arte y los artistas del Tercer Mundo, y en cierto sentido cumpla a cabalidad con esta función, nada más lejos de la realidad. Lo que se exhibe en las vitrinas está muerto o cautivo y la Bienal es un organismo vivo en el que lo performativo del evento mismo es lo que define su identidad. Como observa Pierre Restany (1990) “hubo, ciertamente, por parte de los organizadores, voluntad de cumplir con una investi-



Figura 54. Glexis Novoa: *Sin Título, de la Etapa Práctica*, 1989. Instalación en la Tercera Bienal de la Habana. (Fuente: glexisnovoa.com).

gación con profundo sentido positivo, justamente con sentido, digamos, de antropología vitalista” (p. 57). No obstante, en ningún momento la Tercera Bienal fue una muestra de lo “exótico”, su intención más que la de mostrar una realidad, parte de hacerse cargo de esa realidad y sus problemáticas, partiendo de los mismos problemas y las soluciones que se les da desde el arte propio de la “periferia”.

Lo que más importa en una muestra de esta naturaleza es la misión y el efecto total de la empresa. Una de las misiones de la Bienal, cada vez más claramente, es la de ofrecer un laboratorio vivo, una oportunidad de conocimiento mutuo de las partes productivas, una ayuda al desarrollo de las estrategias para poder definir y establecer los méritos propios y un vehículo para una ubicación correcta en relación con la cultura hegemónica. Con esto dicho, sin embargo, la muestra Tres Mundos sigue pidiendo la mayor dosis de atención. Es donde se encuentra el mundo y se resume su imagen. (Camnitzer, 1990. p. 61)

Para Guasch (2016) quizás lo más interesante de la Tercera Bienal de la Habana es su posible paralelismo con *Magiciens de la Terre* (p. 114), ambas celebradas en 1989; una en la Habana y la otra en un gran centro occidental de arte como es el Pompidou de París. Solo al analizar la situación geográfica y socio económica de ambas locaciones se pueden inferir que a pesar de ambas exposiciones tener el mismo “objeto” no lo percibían y abordaban de la misma manera.

### 5.5. Bienal de la Habana vs. Magiciens de la terre

*Magiciens de la Terre* se presenta a sí misma, desde una posición hegemónica, como “la primera exposición que realmente ofrece una visión global, teniendo en cuenta las revisiones en la forma en que las tradiciones y los desarrollos han ocurrido a lo largo del siglo XX” (*Magiciens de la Terre*, 1989). Y eso es algo que dan por cierto muchos estudios y textos sobre exposiciones



Figura 55. José Bedia: *Vive en la línea*, 1989. Instalación en *Magiciens de la terre*. (Foto: cortesía de Alejandro Faura).

de arte globales en detrimento de la Bienal de la Habana, cuando en realidad fue ésta la que abrió el camino y marcó los derroteros de este tipo de eventos desde su propio inicio, como ha quedado demostrado anteriormente.

Pues, si bien es cierto que en la primera edición de 1984 la cita habanera no incluyó a artistas de todas las latitudes del globo, el deseo de abrir un espacio de representación para el arte periférico y descentrado fue latente desde su concepción, y se concretó posteriormente en el segundo certamen del año 1986. (Santos, 2018, p. 6).

La bienal se concibió en una pequeña isla del Caribe, al margen de los sistemas hegemónicos del arte occidental, con un presupuesto ínfimo y aun así fue un éxito no solo por el nivel de respuesta a la convocatoria por parte de artistas, críticos y teóricos de arte del Tercer Mundo, sino que también captó la atención de esos centros hegemónicos, los cuales se vieron en la necesidad de revisar el antiguo modelo de exposiciones, como ocurre con *Magiciens de la terre*. Para Camnitzer (1990):

A pesar de que las dos muestras pretenden ser un foro para el Tercer Mundo, hay diferencias claras. En la Bienal de la Habana (...) no existe la necesidad de recurrir al concepto tan de moda recientemente, el de “otredad”. En la muestra de París, esa conciencia de lo “otro” prevaleció tanto en la intención como en la realización. (...) *Les Magiciens...*, un evento solitario y probablemente irreplicable, tuvo la virtud de aclarar la misión más importante de la Bienal de la Habana. Es la de ser un foro no de lo “otro” sino de esto, donde esto es lo que nos define y no el cómo nos definen. (P. 64).

En este debate no se puede dejar de señalar la importancia de la Segunda Bienal de la Habana (1986), que fue la primera que se abrió a todo el tercer mundo y las zonas periféricas del primer

mundo y de este modo es un digno antecedente no solo de la Tercera Bienal de la Habana, sino de *Magiciens de la terre*. Para la académica y crítica de arte cubana M.G. Álvarez:

*Magiciens de la terre*, que fue como una presentación del problema, pero no un cargarse el problema para ver su conflictividad, para darle una imagen a su objetividad. Yo creo que la Bienal de La Habana, la Segunda Bienal de La Habana, fue mucho más revolucionaria en el sentido de que generó un estar al lado de los artistas, pudiéramos decir artistas que usaban estas tradiciones y las activan, al lado de personas que ya estaban dentro o eran portadores de rituales, etc.

La Segunda Bienal de La Habana tentó a todas las representaciones que generaban, digamos, una especie de actualización, de activación, desde el punto de vista contemporáneo, dejar paso a la ficción, de abrir la puerta, incluso, a la rigurosidad del mito, a la rigurosidad que tienen las prácticas religiosas populares y abrirles la puerta a experimentaciones con esos mismos legados. (...) La Habana sentó una discursividad que se echaba a la espalda el problema de la utilización, el problema de la idealización de la cultura popular; el problema de la activación de las redes de repensar la tradición; el problema de generar, digamos, una idea de lo tradicional que no esté ligado con el pasado, todas esas cosas; en la Bienal de La Habana todas esas cosas se cosieron. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

### 5.6. La Bienal después de 1990

Entre 1991 y 2022 se han celebrado once ediciones más de la Bienal, en las que el evento se ha ido consolidando como una de las bienales más importantes del mundo, a la que acuden artistas, críticos y teóricos del arte de todo el mundo.

Las ediciones de la cuarta a la sexta, al igual que la segunda y la tercera, estuvieron bajo la dirección de Lillian Llanes. La Cuarta Bienal, se celebró en 1991, bajo el tema central *El Desafío a la Colonización*. La Conferencia internacional se organizó bajo el nombre *Dominación cultural y alternativas ante la colonización*. Participaron más de 150 artistas de 40 países.

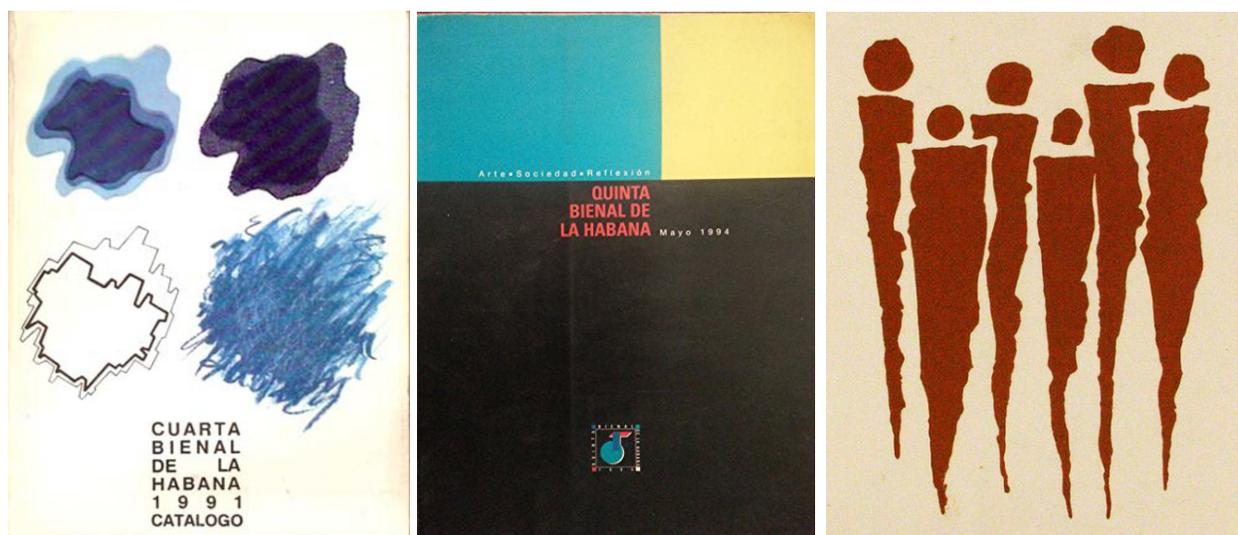


Figura 56. Catálogos de las ediciones cuarta (1991), quinta (1994) y sexta (1997) de la Bienal de la Habana.

La Quinta Bienal, en 1994; bajo su tema central *Arte-Sociedad-Reflexión*, se articularon cinco subtemas; primero, *Espacios fragmentados. Arte, poder y marginalidad*; segundo, *La otra orilla (migraciones)*; tercero, *Apropiaciones y entrecruzamientos*; cuarto, *Entornos y circunstancias (ecología, condiciones de vida)*; quinto, *Arte e individuo en la periferia de la postmodernidad*. Participaron cerca de 240 artistas de más de 40 países.

La Sexta Bienal de La Habana (1997) tuvo como tema *El individuo y su memoria*. Contó con la participación de 170 artistas de 41 países. El ciclo de Lillian Llanes frente a la Bienal dejó un saldo positivo de cinco ediciones, que a pesar de los pocos recursos económicos con que se contaba para la realización se consolidó como uno de los eventos de artes visuales más importantes del mundo y lo hizo sin proponerse ser un referente o seguir las recetas de otras bienales. La propia Llanes (1997) hace balance cuando dice:

Ahora bien, ninguna de las exposiciones que han conformado las diferentes ediciones de la Bienal de La Habana, se han propuesto agotar los respectivos objetos de reflexión y mucho menos ofrecer soluciones a los mismos; solo han querido llamar la atención sobre tópicos que consideramos de actualidad y provocar el intercambio de criterios necesarios entre los artistas y el público. (P. 32).

La Séptima Bienal de La Habana se celebró en el año 2000 con la dirección de Nelson Herrera Ysla, quien fue parte del equipo curatorial de las ediciones anteriores. El tema central en esta ocasión fue *Uno más cerca del otro*. Participaron más de 171 artistas de 43 países. Por primera vez se realizó de modo colateral un *Encuentro Internacional de Estudiantes de Arte*.

La octava edición llegó en el año 2003 bajo una nueva dirección, Hilda María Rodríguez; su tema fue *El arte con la vida*, participaron más de 150 artistas de 48 países.

La novena (2006) y la décima (2009) bienales de La Habana fueron dirigidas por Rubén Del Valle, bajo los temas *Dinámicas de la cultura urbana* e *Integración y resistencia en la era global*, respectivamente. En cada una participaron más de 100 artistas de 50 países.

Las ediciones, décimo primera (2012) y décimo segunda (2015) fueron dirigidas por Jorge Antonio Fernández Torres y respondieron a los temas *Prácticas artísticas e imaginarios sociales* y *Entre la idea y la experiencia*, respectivamente; cada una reunió a más de 115 artistas de 43 países.

La decimos tercera edición (2019), fue dirigida por Jorge Alfonso bajo el tema *La Construcción de lo Posible*. La décimo cuarta (2021-2022), dirigida por Nelson Ramírez de Arellano, su tema fue *Futuro y Contemporaneidad*; por primera vez abarcó un período de seis meses, divididos en tres etapas o experiencias; *Experiencia 1: Preámbulo* (del 12 de noviembre al 5 de diciembre de 2021); *Experiencia 2: La Habana de la Bienal* (del 6 de diciembre al 24 de marzo de 2022); y por último la *Experiencia 3: Regreso al porvenir* (del 25 de marzo al 30 de abril de 2022).

## **5.7. Impacto en las artes visuales de los 80**

La Bienal de la Habana es un evento que tiene múltiples significaciones, dependiendo de la perspectiva desde donde se analice. Es innegable que para el estado cubano es un instrumento político y responde a una estrategia de propaganda política; en el mismo sentido que, he señalado anteriormente, los eventos organizados por la Casa de las Américas y el ICAIC. Como apunta De la Nuez, “la Bienal fue la continuación de la *Tricontinental* por la vía del arte” (De la Nuez, I., comunicación personal, 19-20 de septiembre de 2020). Hecho que queda claro en la valoración que hace Morais (1990) sobre la Primera Bienal “había un sentido claramente político porque la

gente pensó: bueno, es Cuba, entonces voy a mandar obra política; voy a mandar panfletos” (p. 59). Lograr un equilibrio entre lo político, de lo que no se puede desprender por ser un evento auspiciado por el Estado, y lo artístico, sin que lo primero anuló el sentido de lo segundo, fue el gran logro de los curadores en las siguientes ediciones de la Bienal. Como todo evento creado desde la oficialidad no puede desligarse de su claro propósito ideológico, pero fue capaz de trascender lo meramente político y convertirse en un referente cultural de una nueva discursividad sustentada en una cartografía renovada que da la espalda a una representación hegemónica del mundo configurada desde los grandes centros de poder, como nueva York, Londres, París, etc.

Para el llamado nuevo arte cubano (1980-1990), las tres primeras ediciones de la Bienal fueron de suma importancia. Más allá de las implicaciones ideológicas y el capital político que ganó el gobierno cubano con ellas, e incluso de lo que representó y representa este evento para el mundo del arte contemporáneo, la Bienal de la Habana tuvo un gran impacto en la generación de artistas cubanos que surgiría y se consolidaría entre 1984 y 1990, justo el período de las tres primeras entregas. Al mismo tiempo que se gestó la primera edición, en las escuelas y academias de arte de todo el país se formaba una generación de jóvenes artistas que pronto comenzó a reclamar su espacio y conformaron la generación de la segunda mitad de los 80. Si bien, en la Primera Bienal el arte cubano tuvo una amplia representación, muchos artistas jóvenes sentían que eran marginados por ser recién graduados de las escuelas de arte o por aun estar estudiando en ellas; es justo antes de la segunda entrega que, en la Playita de 16, aparece un mural con el texto: “NO NECESITAMOS BIENALES, NOSOTROS TENEMOS EL ESPACIO”. A. Menéndez, del grupo *ArteCalle* relata:

Fue un mural muy polémico (...) la gente pensó que era obra de algunos pintores que habían quedado fuera de la selección oficial de participantes cubanos a la Bienal. Nadie podía imaginar que los verdaderos autores eran estudiantes de entre 14 y 15 años. La noticia de que había unos artistas “renegados” pintando en las calles prendió como la pólvora en la capital (...). (Comunicación personal, entre el 8 y el 15 de enero de 2020).

En 1986 irrumpen en el panorama artístico de la capital grupos como *Puré*, conformado por estudiantes del ISA; el propio *ArteCalle*, que estaban terminando el nivel elemental y pasarían a la Academia de San Alejandro; *Provisional*, gestado en el taller de serigrafía artística René Portocarrero, cuyos integrantes eran egresados de la ENA y el ISA; entre otros grupos y artistas independientes cuya obra empezaba a destacar sin respetar los límites de forma y contenido impuestos desde la oficialidad. Gerardo Mosquera desempeñó un papel muy importante en el equipo curatorial de las tres primeras bienales y fue un gran valedor del arte joven cubano de ese período habla de lo que significaron estos eventos en la configuración de esta generación:

Los artistas se beneficiaron del conocimiento de manifestaciones artísticas procedentes de casi todo el mundo que la Bienal ofrecía, así como del intercambio y conexión con colegas, curadores y críticos de todos lados que acudían al evento. La Bienal sirvió además como plataforma de legitimación y lanzamiento internacional de los nuevos artistas, pues –en una lucha victoriosa dentro de la institución– conseguí que la representación cubana en aquellas primeras bienales estuviese constituida mayoritariamente por los nuevos artistas. (Mosquera G., comunicación personal, 6 de diciembre de 2020).

Iván de la Nuez, ensayista y curador, contemporáneo con los artistas visuales de la generación de los 80, cuando le pregunté por el impacto que tuvo en el panorama del arte joven cubano la bienal, me respondió

El impacto fue absoluto, salvo en algunos artistas que no encajaban en sus presupuestos teóricos, como Arturo Cuenca, por ejemplo. (...) Y su idea original de hacer desde el Tercer Mundo un reposicionamiento del arte contemporáneo fue muy interesante. Muchos curadores se fijaron por primera vez en el arte cubano emergente y fue un espaldarazo importantísimo para ellos. En lo que ha derivado la Bienal ya es otra cosa que no tiene que ver con su destino primero. (De la Nuez, I., comunicación personal, 19-20 de septiembre de 2020).

Un aspecto fundamental de la Bienal de la Habana que ganó espacio e importancia con cada edición fue el evento teórico con el que se complementa, así como los talleres impartidos por artistas invitados. Teóricos, críticos y curadores, además de artistas, de todo el mundo acuden, no solo a ver arte, sino a intercambiar ideas, discutir proyectos y construir sentido desde el arte. En este contexto, los artistas cubanos, en especial los jóvenes, salen favorecidos, sean invitados a exponer o no. La primera edición a la que asistí, como espectador, fue la tercera y enriqueció sobre manera mi modo de ver y entender el arte, fueron dos meses muy intensos. En la cuarta edición, participé con obras en una exposición colateral organizada por la Asociación Hermanos Saiz (AHS) y en un taller.

M.G. Álvarez destaca:

Esos contactos con las grandes figuras de la *mainstream* o las grandes figuras de pensamiento de avanzada desde el sur fueron fundamental, eso no es cuestionable. Yo creo que no hay más que ver el libro, esa compilación que se llama la *Bienal de La Habana para leer*. Ahí te das cuenta del nivel de discursividad que había, y no solamente eso, sino que la propia Bienal, en su estrategia de exhibición, les dio un papel importantísimo a los artistas cubanos, la gente de *Volumen Uno* fue impresionante, a mí todavía no se me quita la cabeza el Martí de Elso, *El Síndrome de Marco Polo* de Flavio, *El Golpe del Tiempo* de Bedia, en la Segunda Bienal de La Habana. Yo todavía tengo la vivencia de esa calidad de obras de artistas cubanos dentro de la Bienal; entonces eso es muy representativo. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

Con las bienales, no solo entró a Cuba lo que el gobierno esperaba, también entró una visión plural del mundo que influyó notablemente en el arte que se hizo en Cuba en ese período. Un evento de la magnitud de la Bienal trae a Cuba, aislada doblemente —primero por su condición insular, pero sobre todo por su posición política— una apertura al mundo que no deja de despertar interrogante entre los artistas cubanos, limitados por el cepo de “con la Revolución todo, contra la Revolución nada (Castro, 1961). Una de estas interrogantes es ¿por qué el Estado cubano, celebra y promueve, un arte contestatario o de cuestionamiento de las realidades sociales en otros países, mientras no lo permite a los artistas cubanos? Los artistas de la generación de los 80, al plantearse a esta cuestión, ven con claridad que el arte debe desafiar al *statu quo* y no ser un mero instrumento al servicio de la ideología oficial. Esta consideración es fundamental a la hora del relevo generacional y permite ver el paso entre el modo de asumir el arte de los artistas de la primera mitad de los 80 a la generación de la segunda mitad de los 80.

Con *Volumen Uno* inició una renovación formal y conceptual de las artes visuales cubanas que quedó consagrada con la importante presencia de que los artistas en esta mítica exposición; así como otros de esta generación, en las dos primeras ediciones de la Bienal. La generación de la segunda mitad de los 80 a partir de 1984 (Primera Bienal de la Habana) fue ganando espacios y protagonismo, desafiando la hegemonía ideológica que el Estado imponía al arte. Los discursos contrahegemónicos y decolonizadores que se hicieron presente en las bienales fueron reinterpretados como respuesta a la situación cubana y favoreció una nueva lectura que rompió con la idea de la construcción de un “hombre nuevo”. La noción de globalización se asumió en el sentido de: no pueden atarnos a los temas y las formas que el Estado considera “cubanas”, lo que amplió el horizonte de recursos expresivos. No solo quedó en el punto de mira la relación del Estado con los artistas jóvenes, se empezaron a cuestionar problemas como la situación de la mujer en la familia y la sociedad cubana (Ana Albertina Delgado); la vigencia de la Revolución (Aldito Menéndez); el adoctrinamiento político e ideológico a los jóvenes (Lázaro Saavedra); la pertinencia de las consignas (Glexis Novoa), entre otros temas. Es importante destacar de que, a pesar de que las artes visuales cubanas de la segunda mitad de los 80 son consideradas políticas por numerosos artistas y críticos de arte, no lo fue en el sentido panfletario (para hacer declaraciones políticas no hacen falta obras de arte); fue más político en el despliegue social de los artistas que en lo propiamente artístico; sin restar importancia a lo que podrían decir las obras, lo realmente novedoso estaba en la intención de desafiar al monopolio temático del hombre nuevo.

A finales de los 80, coincidiendo con la Tercera Bienal de la Habana celebrada en 1989, el Estado y el MinCult volvieron con los antiguos métodos represivos contra el arte y los artistas que, sin ser disidentes *per se*, desarrollaban poéticas divergentes a la narrativa del poder. Se censuraron y cerraron múltiples exposiciones, como, *A Tarro Partido II* de Tomás Esson (1987); el *Proyecto Castillo de la Fuerza* (1989) y *El objeto Esculturado* (1990), entre otras. Esta nueva ola represiva contra los artistas jóvenes fue una de las razones por la que Mosquera dejó el equipo de curaduría de la Bienal y al Centro Wifredo Lam: “lamentablemente, la crecida represiva en el empalme de las décadas de 1980 y 1990 fue una de las razones que me condujeron a renunciar” —de la Bienal de la Habana— (Mosquera, G., comunicación personal, 6 de diciembre de 2020).

## **5.8. A modo de conclusiones**

Para comprender la importancia de la Bienal de la Habana para los artistas de mi generación no hay que ir muy lejos, solo basta visualizar la vida en un país del socialismo real, doblemente aislado, por un lado el bloqueo norteamericano a la isla y por otro el auto bloqueo impuesto por una cúpula militar en el gobierno que considera que hasta el arte es un arma que tiene que ser usada a su favor y mantiene la unidad interna a costa de un perenne estado de guerra. En este contexto, un evento como la Bienal abre una ventana infinita de posibilidades; una apertura al arte que se hacía en otros países, una apertura a información, una apertura a mostrar la propia obra, en fin, una apertura.

Como es de suponer, a las dos primeras ediciones de la Bienal no asistí ni siquiera como espectador, era un niño de 11 y 13 años cuando se celebraron estas (1986 y 1987 respectivamente). Mi primera Bienal fue la tercera, ya era estudiante de artes visuales y había hecho mi incursión en el mundo del arte con el grupo *La Campana* y algunas exposiciones; me trasladé a la Habana por más de un mes, realmente fue una experiencia alucinante. La gran exposición en el Museo

Nacional de Bellas Artes fue impresionante. Lo que más me impactó fue la representación cubana, algunos amigos tenían obras en ella y aunque esta era una bienal del tercer mundo, a nosotros no nos importaba mucho eso y tratábamos de ser artistas del mundo, sin etiquetas; fascinados con el arte contemporáneo, pero sin copiar, tratando de crear nuestro propio lenguaje, sin complejos y mirando a nuestra realidad. El discurso contra hegemónico de la Bienal no calaba mucho en nosotros, pues para entonces nos considerábamos más víctimas del dogmatismo socialista que del capitalismo. Las obras de los artistas jóvenes cubanos eran muy fuertes, la *Etapa Práctica* de Glexis jugaba con la iconografía triunfalista socialista; Adriano Buergo presentó una instalación de escombros a los que tituló *El lago de los cisnes*, alegoría del estado paupérrimo en que estaba la Habana de la gente, a donde no llegaban los invitados extranjeros a la Bienal; Carlos Rodríguez Cárdenas con una exposición escatológica dentro de la exposición, Ciro Quintana y su postmodernismo caribeño, entre muchos artistas jóvenes más. También destacaba la representación de la generación anterior, la gente de *Volumen Uno*, ya convertidos en artistas consagrados.

Yo participé con obras en una exposición colateral organizada por la Asociación Hermanos Saiz en la galería de su sede en la Madriguera en la Habana, no era ni mucho una gran exposición ni super visibilizada, pero era un lugar al que asistía gran cantidad de público joven y atrajo a algunos de los artistas y críticos invitados al evento oficial y me permitió entablar amistad con algunos artistas extranjeros y discutir de arte y como veía la sociedad y la política cubana con ellos. El evento teórico de la Bienal y las conferencias y conversaciones que se generaban fueron muy enriquecedoras.

El lo social, ambiente que se crea alrededor de la Bienal —con la gran afluencia de extranjeros, cambia la atmósfera de la Habana; sobre todo, al final de los 80, con la Perestroika instalada en nuestra cabeza y los jóvenes anhelando un cambio— ayudó a crear la sensación de un cambio cultural importante en Cuba, que por fin nos parecía que se abría al mundo, aunque en realidad solo era -y aún es- un espejismo; una faceta más del régimen que es capaz de mostrar una cara represiva hacia adentro y al mismo tiempo, maquillarla para que parezca magnánima hacia afuera. De cualquier modo, nosotros tratábamos de aprovechar todas las oportunidades para ensanchar nuestro espacio de libertad, que luego de la Tercera Bienal de la Habana (finales de 1989), se acabó y comenzamos a abandonar Cuba en la medida en que se nos habrían las posibilidades.

### **5.9. Epílogo (Polémicas recientes)**

A lo largo de los años, la Bienal se ha visto involucrada en múltiples polémicas, sobre todo porque, además de ser un evento artístico, tuvo fuertes connotaciones ideológicas y políticas. Como alternativa a la XIII edición y producto de su posposición, un grupo de artistas liderado por Luis Manuel Otero Alcántara lanzó el proyecto Bienal 00 (2018) que tuvo gran acogida por artistas, críticos y curadores nacionales e internacionales. La reacción del gobierno no se hizo esperar, acusándolos de agentes de la CIA y de estar pagados por el gobierno de Estados Unidos con el propósito de desestabilizar a Cuba, la vieja fórmula de buscar un enemigo externo para justificar las propias falencias ha sido recurrida desde el triunfo de la Revolución; algunos artistas fueron detenidos por la policía y los invitados extranjeros deportados a sus países de origen.

En el momento en que se convocó la XIV edición de la Bienal de la Habana (2021-2022), varios artistas estaban presos en Cuba, entre ellos Luis Manuel Otero Alcántara y Hamlet Labastida; este último fue liberado con la condición de irse al exilio —desde el inicio de la Revolución

el Estado obligó a artistas e intelectuales que le eran incómodos al régimen a escoger entre la cárcel y el exilio—. Es conocido el acoso y persecución a los que están sometidos el Movimiento San Isidro, Tania Bruguera, entre muchos más. En las cárceles cubanas guardan prisión cientos de personas inocentes por el hecho de salir a protestar pacíficamente contra el gobierno en el levantamiento popular del 11 de julio de 2021 (11J). Por estas razones, un gran grupo de artistas, críticos de arte y curadores se han sumado al boicot a la Bienal de la Habana. Tania Bruguera, Coco Fusco, Henry Eric Hernández, Sandra Ceballos Obaya, Tomás Sánchez, entre muchos más, han firmado una declaración en la que exponen sus razones:

Decimos NO a la participación en la Bienal de La Habana por las injusticias que está cometiendo el gobierno cubano contra los artistas y ciudadanos cubanos, que buscan ejercer sus derechos constitucionales.

Decimos NO a la participación en la Bienal de La Habana, porque artistas cubanos han estado, y otros aún permanecen, en prisión; porque docenas de profesionales del arte están bajo reclusión domiciliaria; porque más de mil de nuestros conciudadanos fueron arrestados durante las protestas masivas que tuvieron lugar el 11 de julio. (¿Por qué decimos no a la Bienal de la Habana y te pedimos que hagas lo mismo? 2021).

## Conclusiones Primera Parte

La Revolución cubana pretendió que todo arte fuera literal — no literatura— que toda obra se pudiera leer y que transmitiera un mensaje que no necesitara interpretación, de fácil acceso para las masas porque, al fin y al cabo, la razón del arte era ayudar al individuo a hacerse parte de la masa y, por otro lado, ser un arma de lucha. No obstante, poder político y arte no son esferas confluentes, al margen de que la primera sienta la necesidad de controlar la segunda, asimilándola como parte de la ideología política del Estado, y la segunda, como parte del entramado social sea complaciente o reaccione ante el poder.

La fotografía cubana de la década del 60 ayudó a construir el mito del relato revolucionario, era fácil de interpretar y funcionaba como propaganda ideológica. En ese momento era la versión cubana del Realismo Socialista soviético, antes de que este se intentara imponer a finales de los sesenta y durante los años 70. Fue un instrumento indispensable, en el mismo sentido que lo utilizó el fascismo, para estetizar la política y con ello enajenar a la masa e imponer la figura de un caudillo, que la modela como el artista al barro, y está más allá del bien y del mal. Como apunta Lyotard (1986) “El totalitarismo consistirá en la subordinación de instituciones legitimadas por la Idea de libertad a la legitimación por el mito” (p. 66). Estas fotografías, acompañadas de los discursos de Castro cargados de una retórica bélica, que obligaba a tomar partido con la Revolución, pues de lo contrario estás contra ella.

Desde el mismo año 1959, el Estado comenzó a crear instituciones artísticas, como El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, El Ballet Nacional de Cuba, La Casa de las Américas, entre otras; de las cuales muchas tenían como objetivo la diplomacia cultural y atraer a la causa cubana a la intelectualidad internacional. En el mismo sentido se crean concursos y eventos, como el concurso Casa de las Américas y el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano. Las luchas ideológicas y de poder entre los diferentes grupos de intelectuales que abrazaron la Revolución, trajo enfrentamientos entre las nuevas instituciones y en la medida que el Estado reaccionaba para apagar los conatos de fuego, se comienza a conformar la política cultural cubana, de un modo más reactivo que programático. Integrada en casi su totalidad por discursos, o medidas que se fueron tomando como respuestas a situaciones específicas, así sucedió con *Palabras a los Intelectuales*, el discurso pronunciado por Castro (1961) al concluir el *Encuentro con los Intelectuales de la Biblioteca Nacional* en 1961, a raíz de la censura al documental *P.M.* de Saba Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, patrocinado por la revista *Lunes de Revolución*; en ese contexto Castro pronunció la frase que ha regido la política cultural cubana hasta la actualidad: “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada”.

En 1969, luego del Caso Padilla, el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura radicaliza la política cultural, al afirmar que “el arte es un arma de la Revolución” y el artista un “soldado” de la Revolución (CNEyC, 1971, p.150). Ya la detención de Padilla y su posterior *mea culpa* forzado mostraron que las autoridades estaban dispuestas a todo con tal de acallar toda narrativa diferente al relato de la Revolución. Esta prerrogativa hace que el arte producido en Cuba implique una actitud política; pues entender al arte como algo diferente de esto, o como una actividad autónoma, es considerado un desafío a la hegemonía del estado sobre lo que se puede o no se puede crear.

El sistema de enseñanza artística de la Revolución surge en 1961 con la ENA; en 1976 inician las escuelas de nivel elemental de Artes Plásticas y se crearon otras academias profesionales en el interior del país, lo que contribuyó notablemente al desarrollo de las artes plásticas en todo el territorio nacional.

El mismo año abre sus puertas el ISA, que supuso un salto cualitativo en la formación artística cubana, en sus aulas se formaron los artistas de las dos generaciones de los 80 y muchos de ellos, al graduarse, pasaron a formar parte del claustro de profesores, como es el caso de varios de los miembros de *Volumen Uno*, que introdujeron múltiples innovaciones pedagógicas, defendiendo la investigación como premisa de la creación artística, lo que sin dudas fue uno de los factores que incidió en el surgimiento de la generación de la segunda mitad de los 80.

La Bienal de la Habana trajo al arte cubano problemáticas como el colonialismo, el racismo y el feminismo; no obstante también causó un efecto inverso al deseado por las autoridades, consolidó el proceso de occidentalización del arte cubano, de lo cual da fe Herrera Ysla (2016):

La Bienal de La Habana —cuya primera edición data de 1984— sirvió como extraordinaria plataforma para impulsar estos cambios que venían operándose en el campo artístico cubano. La Bienal propició el encuentro de artistas y expertos de numerosas latitudes del planeta interesados en interactuar con los creadores cubanos y sus instituciones, a sabiendas de que algo «nuevo» estaba ocurriendo en este pequeño país: la enorme vitrina que significó el evento enriqueció el debate y las prácticas artísticas que entonces asomaban en todos los ámbitos. Su aporte resultó a la larga decisivo para la consolidación, madurez y promoción de tal movimiento, de artistas específicos y de nuevas actitudes.

## **SEGUNDA PARTE: POLITIZACIÓN DEL ARTE**

## Politización del arte (II)

En la introducción a la Primera Parte ya abordé el asunto de la *Politización del arte* en relación con la *Estetización de la política*, lo que creí necesario para entender el vínculo entre los dos conceptos. En la introducción a la Segunda Parte, vuelvo sobre el tema, pero esta vez contextualizado a la relación existente entre la ejecución de la política cultural de la Revolución y la generación de la segunda mitad de los 80 en las artes visuales cubanas.

Benjamín contrapone el concepto de *Politización del arte* al de *Estetización de la política* y los atribuye al comunismo y al fascismo respectivamente. Desarrolla ambos conceptos muy sucintamente, mientras que a la *Estetización de la política* les dedica par de páginas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de la *Politización del arte* solo se limita a decir “el comunismo le responde con la politización del arte” (Benjamin, 1936, p.57), lo que me llevó a recurrir a otro texto suyo, *El autor como productor* (1934), para acercarme a este concepto, como quedó recogido en la introducción a la primera parte. Un detalle importante es que Benjamín escribió ambos textos en un momento en que parecía estarse realizando la utopía socialista y en el que, además, la Unión Soviética era vista como una esperanza ante el fascismo.

Según este texto, “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo puede establecerse —o mejor: elegirse— con base en su ubicación dentro del proceso de producción” (Benjamin, 1934, p.37), lo que coloca al artista ante una disyuntiva: por un lado, mantenerse en su nube intelectual (autor) y conformarse con expresar su solidaridad con el proletariado sólo desde el discurso ideológico, lo cual en la práctica tendrá una función contrarrevolucionaria porque no sacaría de la enajenación, ni a sí mismo, ni a otros; o, por otro lado, transformar el medio de producción (productor), él hace referencia específica al periódico, pero puede ser cualquier otro medio artístico, esto lo analiza desde la perspectiva del socialismo soviético, en el cual los medios de comunicación social y de visibilización artística estaban (en teoría) en manos del proletariado (el estado), tal y como sucede en Cuba desde el triunfo de la Revolución hasta la actualidad).

Elegir asumirse como “productor” significa “volverse un escritor de tendencia”, que renuncia a su autonomía para ser útil al proletariado en la lucha de clases (Benjamin, 1934, p.20); lo que, para Benjamin (1934), garantiza la calidad artística (“la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria” (p.25)).

Lo que Benjamín vio de un modo positivo, que los medios de producción estén en manos del proletariado, incluidos los medios de comunicación masiva y cualquier otro medio de visibilización del arte, a mi juicio, propició la “politización del arte” en el estado comunista.

El problema está en que la propiedad de los medios de producción por el proletariado es puramente nominal (una fantasía, una “utopía”), en realidad están controlados por el Estado, que hace suya la consigna de que una obra para ser buena debe de tener una tendencia política correcta, lo que trae como consecuencia que promueva a todo artista que comulgue con los intereses del proletariado (estado) y censure y persiga aquello que cuestione su legitimidad, porque, según esta ecuación: carece de calidad (Becker, 1982, p.212); en la utopía platónica, están tres grados lejos de la realidad (Pl, *República X*, 599a).

Castro (1961) tuvo esto claro desde que tomó el poder, mientras que la obra de arte tenga un contenido “revolucionario” políticamente, será revolucionaria artísticamente, independientemente de lo formal. Ya en la primera parte, al analizar la fotografía cubana de los primeros años

de la Revolución, la tomamos como ejemplo de la *Estetización de la política*, por su orientación a legitimar a un caudillo; pero en ese momento, escribí que tanto la *Estetización de la política*, como la *politización del arte*, eran fenómenos no exclusivos del fascismo y el socialismo respectivamente, sino que ambos se daban simultáneamente en esos dos sistemas; pues esta misma fotografía cubana de ese período cumple lo que señala Benjamín (1934): “Lo que debemos exigir del fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda y de conferirle un valor revolucionario” (p. 42).

La *politización del arte* se entiende en función de la construcción de la utopía. En este sentido, Bolívar Echavarría (2004) escribe en el prólogo de su traducción de *El autor como productor*, “la lectura de su texto setenta años después de que fuera escuchado en París resulta, sin duda, extraña. Sobre todo, porque lleva al lector a sorprender a la utopía en el momento en que ella cree estar realizándose” (Benjamin, 1934. p.14).

La Revolución cubana en sus inicios pareció ser la realización de la utopía (aún hay quienes lo creen). Uno de los propósitos fundamentales de su política cultural fue la creación de una nueva generación de artistas (nacidos del “hombre nuevo”) que estuvieran libres del pecado original, que consiste en “no ser verdaderamente revolucionarios” (Guevara, 1965, p.49), y en base a esta idea creó el sistema nacional de enseñanza artística. Pero este hombre (artista) nuevo no podía jugar con las mismas reglas del juego que los artistas de los países capitalistas, por tanto, se abolió el mercado del arte. Sí para Benjamín es el propio intelectual el que debe de tomar la determinación de identificarse en la praxis con el proletariado y actuar en consecuencia (Tretiakov); en el caso que estudio, es el Estado el que elige por el artista y lo convierte en obrero: no puede intentar vivir de su obra y tiene que ser empleado del estado, un obrero del estado, lo que garantizará, no por convicción, si no por coacción su tendencia política correcta; ya que ser “verdaderamente” revolucionario es acomodarse a la tendencia oficial. Cualquier otra posición, por muy revolucionaria que se pretenda, por muy liberadora o utópica o aparentemente democrática es falsa. Verdad y falsedad son valores de tendencia, que tiene que ver con los contenidos y no las formas.

Lo que trae a la palestra nuevamente el asunto de la autonomía, en el caso del artista de tendencia al que alude Benjamin, el artista renuncia a su autonomía por un bien mayor; en el socialismo real la autonomía es secuestrada por el estado. De ahí que uno de los aspectos fundamentales del renacer del arte cubano consistió en recuperar la autonomía perdida, y por eso fue un período traumático que terminó, como propone Platón, expulsando a los poetas de la ciudad (Pl, *República* X, 595a); tal parece que las utopías se construyen a base de la exclusión.

## 6. De la utopía a la entropía

Es imposible disociar la evolución del arte cubano de algunos fenómenos artísticos y extra artísticos que ejercieron gran influencia en los jóvenes que llegaban a la mayoría de edad en la década de los 80. Más aún, cuando la mayoría de edad se caracteriza por la búsqueda de la autonomía que, en teoría, le da a todo adulto la capacidad de elegir libremente como quiere vivir y la posibilidad de contribuir a transformar la sociedad.

En este capítulo analizaré parte del contexto del mundo del arte en Cuba en la década de los 80, período en el que se destacaron dos generaciones; la primera, a pesar de haber nacido antes de la Revolución (1959), se formó en su sistema de educativo; después llegó la generación de la segunda mitad de los 80, artistas que nacimos y nos formamos en el período revolucionario, por lo que estamos ligados -por activa o por pasiva- a su proceso utópico.

Estamos de acuerdo en que la revolución cubana, en su génesis y sobre todo en sus primeros años, fue un proyecto utópico, como quedó analizado en el capítulo 1. Por lo tanto, en el presente capítulo abordaré el proceso de corrección o re-orientación de esa utopía que se dio a finales de los 80, en el que coincidieron las aspiraciones legítimas de libertad, apertura y democracia de la juventud cubana, inspiradas en parte por la Perestroika soviética y alimentadas, en cierta medida, por la traducción cubana de esta, llamada Proceso de Rectificación de Errores impulsada por Fidel Castro y el Partido Comunista de Cuba en su Tercer Congreso (1986). Este proceso abrió un horizonte de esperanzas que, en la práctica, sólo fue un eufemismo lingüístico que no alcanzó, ni pretendió, corregir los errores que esperábamos: como la falta de participación, el culto a la personalidad del líder, la falta de libertad y democracia, entre otros tantos reclamos que teníamos los jóvenes cubanos.

Luego abordaré cómo este fenómeno se puso de manifiesto en las artes visuales cubanas, hasta el punto de que se ha considerado al Nuevo Arte Cubano un proceso utópico en sí mismo; que, si bien no fue una creación de la utopía oficial, sí fue una consecuencia y reacción a esta; hasta el punto de ser prácticamente imposible que se diera al margen de ella o desnaturalizarse si se desconecta de esta. En el mismo sentido, un detalle que no se puede pasar por alto es que la Revolución, al triunfar, desconectó al arte cubano del mercado del arte. Los artistas para sustentarse debían de emplearse en las instituciones culturales o educativas del Estado que, además de convertirse en empleador único, ejerció un monopolio absoluto sobre la producción artística, orientándola en función del propio Estado o la venta a la población de obras puramente decorativas y, en ocasiones, kitsch; por lo que cualquier arte que se produjo fuera de estos márgenes se creó por la necesidad de los artistas a desarrollar su obra de un modo casi utópico —por lo absurda que puede parecer que la idea de que “el arte por el arte” haya tenido una trascendencia mas allá de lo estético—. La nuestra fue una generación sin mercado; esto influyó notablemente en nuestra narrativa y modo de ver el mundo.

### 6.1. Entropía

El concepto de utopía, aunque bastante familiar, puede ser equívoco y significar, desde algo absurdo por irrealizable, hasta representar las aspiraciones legítimas -y alcanzables- de justicia e igualdad ansiadas por los pueblos. Por otro lado, como sostiene Ranciere (2000):

Es una palabra cuyas capacidades definicionales fueron completamente devoradas por sus propiedades connotativas: ya sea el loco ensueño que conduce a la catástrofe totalitaria, ya

sea a la inversa, la apertura infinita de lo posible que resiste a todas las clausuras totalizantes. (p.51).

En el contexto cubano no es diferente, conocí la palabra en su acepción peyorativa, como sinónimo de absurdo; luego, cuando leí *Utopía* de Tomás Moro, descubrí el origen del concepto y que lo “absurdo” puede ser peligroso; no obstante, no lo asocié ni a la Revolución cubana, ni a mi papel como artista joven en esta. La relación del concepto con ambas realidades es algo que conocí mucho después, y estoy de acuerdo con Hernández (2019) en que es una etiqueta atractiva que romantiza la violencia de la Revolución y funciona para vender obras. De modo que la lectura que hago de ambos fenómenos, no es una aceptación *per se* de la idea que encierra, sino más bien una reflexión crítica sobre la misma.



Figura 57. Alejandro Aguilera: *Sin título*, 1991 (Foto: Lázaro Estrada)

La revolución cubana desde su mismo inicio se convirtió en abanderada del ideal que encierran todas las utopías: “traer a la realidad una sociedad ideal perfecta, para superar el actual estado de injusticia”. Clamor de justicia e igualdad que es común denominador entre todos las personas y movimientos de izquierda en los países en vías de desarrollo y de los progresistas del primer mundo; al fin y al cabo, la Revolución cubana realizó muchas de estas reivindicaciones: con la reforma agraria repartió las tierras entre los campesinos, educación y salud gratuitas de buena calidad para todos, entre otras. Cuba es un país que el imaginario colectivo suele idealizar haciendo énfasis en algunos aspectos loables a costa de ignorar otros. No se puede negar lo atractivo que resulta que una pequeña isla construya la utopía socialista a solo 90 millas del imperio más poderoso de la tierra. No obstante, no voy a analizar este fenómeno desde las expectativas de personas de otras latitudes, sino desde las mías propias, en el contexto de la generación de jóvenes y artistas cubanos de los 80.

En este período había dos modos de entender el fenómeno: por un lado, los que creían firmemente en la utopía revolucionaria, encabezados por la juventud comunista que a través de organizaciones de masas como la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) y la Federación de Estudiantes de Enseñanza Media (FEEM), movilizaba a la mayoría de los jóvenes y adolescentes al ritmo de consignas como “31 y pa’lante” —se refería a los 31 años de la Revolución y el compromiso de continuarla—; “Pa’ lo que sea Fidel, pa’ lo que sea” —muestra la fidelidad incondicional al líder—. Entre estos, los había por genuino convencimiento, por oportunismo o porque eran prácticamente obligado por las instituciones donde trabajan o estudian.

Por otro lado, estaban los que paulatinamente se fueron decepcionados del proyecto revolucionario porque sentían que su libertad había sido coartada y pedían reformas políticas y eco-

nómicas. La utopía social de muchos de los artistas e intelectuales que participaron en las luchas clandestinas contra la dictadura de Batista y luego se incorporaron al carro de la Revolución duró apenas unos años. Entre estos, los hubo más liberales, como el grupo que se nucleaba alrededor de *Lunes de Revolución*; mientras los más conservadores se aglutinaban en el periódico *Hoy* y el *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC)*.

Muchos de estos intelectuales, incluidos otros que regresaron de los países donde residían atraídos por la esperanza compartida de construir una nación en la que primara la justicia, apoyaron a la Revolución, pero aspiraban a realizar una obra artística de calidad y no mera propaganda ideológica. Esta identificación de la utopía artística con la utopía social duró hasta el discurso de Castro conocido como “palabras a los intelectuales” en la Biblioteca Nacional (1961); como analicé al referirme a las luchas culturales e ideológicas entre los diferentes grupos que participaron en la revolución. Luego, Guevara (1965) en su texto *El socialismo y el hombre en Cuba* definió la nueva utopía socialista de la Revolución y marcó el derrotero para llegar a ella.

Foucault (1967) presenta a las utopías como emplazamientos sin lugar real que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación de analogía directa o inversa. Son la sociedad misma perfeccionada o son el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales (p.86). No obstante, más allá de su carácter irreal, la realización de esta sociedad siempre ha estado en el imaginario de la humanidad; mientras, en algunos hombres permanece en forma de sueño o anhelo, en otros se concreta como un proyecto de lucha contra lo fáctico, en este último sentido es que Mannheim (1936) afirma que “... se designarán con el nombre de utopías, aquellas orientaciones que trasciendan la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de las cosas existentes en determinada época” (p.169). Este es el caso de la Revolución Cubana, con el agravante de que, al lograr imponerse por las armas, se convierte en un nuevo orden fáctico que depura las aspiraciones y esperanzas de la utopía original e impone nuevos dogmas hasta convertirse en una ideología política militante en la que no cabe ni la propia utopía original; de ahí la expresión de J. Sabina (2017): “Es tremendo lo mal que envejecen las revoluciones...”.

Desde esta perspectiva, la realidad alternativa que propone la utopía de la revolución cubana, desde el mismo momento en que es concebida comienza a corromperse. Desde su nacimiento, en su propia naturaleza porta el gen de la entropía, tiende al caos de un modo inexorable. Basta con ver en su historia cómo unos ideales “perfectos” se fueron desintegrando de manera exponencial desde el momento de su realización y para mantener viva a la utopía se le debe conferir el carácter de “ya, pero todavía no”, de estar en proceso y se crean discursos como “Construir el socialismo” o “somos continuidad”. La Revolución cubana es “de la especie de utopías que ponen el bien en el futuro y ayudan a relativizar el mal de camino a aquél” (Sloterdijk, 1983, p. 321); pero ese futuro promisorio se resiste a hacerse realidad, de lo que da testimonio el fenecido campo socialista.

Lo que comenzó con la esperanza de realización de un proyecto de todos, muy pronto se transformó en la imposición del proyecto de uno sobre todos. Cuando las esperanzas de un pueblo están supeditadas al proyecto personal “universalizado” de un caudillo se llega al totalitarismo. Como señala Lyotard (1986) “el totalitarismo consistirá en la subordinación de instituciones legitimadas por la idea de libertad a la legitimación por el mito. Se trata más bien de un despotismo en el sentido kantiano del término...” (p.66). Guevara en su libro utópico de 1965, hace énfasis en la integración del líder —Fidel— y la masa; pues bien, de acuerdo con Benjamin (1936), el único

modo de dominar a la masa y que se mantenga el *statu quo* es la guerra (p.56); que en Cuba se promociona como “la guerra de todo el pueblo”; ante el enemigo (real o ficticio) de la Revolución todos somos soldados. No hay más que ver, que cuando un cubano decide residir en otro país y no regresa de un viaje al extranjero, el término oficial para categorizarlo es “desertor” (o “traidor”); lo curioso es que no solo se le llama así en Cuba, sino que es considerado del mismo modo por el resto del mundo, dejando entrever que está normalizado el relato según el cual todos los cubanos somos soldados.

## **6.2. Corrección de la utopía (“perestroika” a lo cubano: *Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas*)**

En la década de los a finales de los 70 y en la de los 80 alcanzó la madurez la primera generación de jóvenes que nacimos y nos educamos completamente en el periodo revolucionario. Fuimos parte medular del proyecto utópico de la Revolución: “el advenimiento del hombre nuevo”, que construiría el socialismo, a imagen y semejanza de lo “profetizado” por Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965):

Las nuevas concepciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni becarios que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. (P.49).

Esta es una de las razones de la etiqueta de “generación de la utopía” —que en este sentido debería más bien ser “hijos de la utopía”—. Otra razón sería cómo asumimos críticamente nuestro momento en la historia. La gran mayoría de la juventud cubana en los 80 participó —en mayor o menor medida— en un renacer de la utopía, y no me refiero a la de PATRIA O MUERTE —donde patria es sinónimo de una ideología política y no creo que muchos estuviéramos dispuestos a morir por ella, por lo menos yo no—. Me refiero a una utopía en la que no se renegaba de la Revolución, pero ya veíamos cómo esta se desdibujaba y no guardaba correspondencia con lo que su propio concepto expresaba y exigíamos restaurar la imagen auténtica; lo que nos pareció posible cuando comienzan a llegar a Cuba noticias de apertura en la Unión Soviética y el bloque de Europa del Este.

A partir de 1986 la Unión Soviética se embarca en la *glásnost*, un proceso de apertura que tuvo como objetivo crear un debate interno, relajar la censura e introducir grados de democracia en los distintos niveles de gobierno. Esto trajo aparejada una conciencia crítica ante los abusos que se habían cometido en el pasado. De la mano venía la *Perestroika* que pretendía hacer lo mismo en el plano económico, propiciando una reestructuración que la librara de la grave crisis a la que la había llevado el centralismo estatal sobre todo el sistema de producción.

Los jóvenes cubanos de ese período recibimos con ánimo estas noticias, como deja ver Machover (2022): “En aquel entonces, creíamos en la “glasnost” y la “perestroika” implementadas por Mijaíl Gorbachov. Algunos, de una forma u otra, pensábamos, sin creérnoslo del todo, que la democratización de la Unión Soviética iba a arrastrar a Cuba”. Gorbachov, quien fue el artífice de estos procesos, pasó a ser símbolo de la esperanza de los jóvenes cubanos, universitarios, estu-

diantes de arte y todos aquellos que clamabamos un cambio, pues creíamos que el modelo político del socialismo -sobre todo el socialismo cubano- se había vuelto disfuncional y poco propenso al cambio.



Figura 58. Carlos Pérez Vidal: *Graffiti y obras en el taller del artista*, 1989. (Foto: cortesía del artista).

Yo, como muchos otros jóvenes, buscaba con ahínco toda información sobre ese proceso y los cambios que iba provocando. La revista soviética *Sputnik* se volvió muy popular, en ella se podía ver cómo la Unión Soviética se iba abriendo, social y económicamente; cómo los ciudadanos ya podían expresarse de un modo más libre que en los años previos; lo que estaba en perfecta sintonía con nuestras aspiraciones. Otra publicación en la cual se podía ver un tipo un tipo de contenidos diferentes a los de la prensa oficial fue *El Correo de la Unesco*, a través de esta revista podía hacerme una idea de cómo era el mundo real fuera de la isla. Mi realidad era la misma de miles de jóvenes; conversando con muchos de los artistas que consulté o entrevisté para esta investigación, la mayoría expresó ideas parecidas. Todos compartíamos la esperanza de una sociedad diferente; como expresa J. Rojas:

Empezaron a llegar noticias de la Perestroika y el Glasnost, se hablaba de los crímenes de Stalin y de abrir aquellas sociedades. Para mí, aquello fue algo muy grande; vi las cosas claras, todo era igual que en Cuba. Entonces, el Muro de Berlín se vino abajo y pensamos que también llegaría nuestro momento; algunos creímos que empujando desde el arte cam-

biaríamos al poder, y tendrían que abrir la sociedad; no fue así, el poder totalitario solo puede devorarse a sí mismo. (Comunicación personal, octubre de 2020).

En 1986 se celebró el *Tercer Congreso del Partido Comunista de Cuba*, en él se habló del inicio de un *Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas*, llevándonos a pensar que en Cuba se iniciarían reformas parecidas a las soviéticas. G. Novoa, habla las expectativas que esto despertó en los artistas jóvenes:

(...) Fue como combustible para las interrogantes que teníamos, como grupo y como artista, en ese momento, con respecto a la ideología, al intercambio de poder con el gobierno, esa prueba de fuerza con las instituciones. Digamos que el *Glasnost* y la *Perestroika* era la referencia más posible que teníamos nosotros, era un poco lo que estábamos intentando hacer. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de julio de 2020).

Para decepción de todos los que esperabamos reformas en dirección a la democracia, el proceso cubano siguió un derrotero completamente inverso, centralizó más la economía y promulgó un paquete de políticas que restringían aún más la propiedad privada y la ya muy limitada libre empresa; se prohibió fabricar cosas artesanales en las casas con propósito comercial y se eliminaron los vendedores ambulantes. La misma suerte corrió el mercado libre campesino, única instancia donde los campesinos podían vender sus productos sin la intermediación onerosa del Estado. Al mismo tiempo, se forzó la integración de granjas privadas en el sistema de Cooperativas de Producción Agropecuaria (CPA) controladas por el Estado (en la práctica, reversó la Ley de Reforma Agraria que les había entregado la tierra a los campesinos). En el discurso de clausura del congreso, Castro (1986) señaló:

Hay que hacer trabajo de conciencia, sí, y los demás mecanismos, los factores económicos, son medios, instrumentos auxiliares del trabajo político y revolucionario que requiere una verdadera revolución, y, sobre todo, que requiere la construcción del socialismo y los caminos del comunismo.

Insistiendo en supeditar toda la vida económica y social del país a la política revolucionaria, lo que ubicaba la “rectificación de errores” más en el camino de una cacería de brujas, que en el de una apertura verdadera. En vez de propiciar una mejora para la economía y la vida de los cubanos, contribuyó a ahondar la crisis de finales de los 80, agravada por la caída de la Unión Soviética y la subvención que esta aportaba a la economía cubana; período al que se llamó eufemísticamente: “Período Especial en tiempos de paz”.

A pesar de ello, los jóvenes tomamos literal lo de “Rectificación de errores” y reclamamos nuestra propia *glásnost*; “fue un momento de regreso a Occidente, por un lado, y de aires de renovación que, curiosamente, venían de la Unión Soviética por otro” (I. De la Nuez, comunicación personal, 10 de julio de 2020). La mayoría de nosotros no eramos disidentes, ni pretendíamos derrocar el gobierno, simplemente queríamos revolucionar a la Revolución desde dentro, que esta se democratizara y abriera espacios de participación. G. Novoa aclara: “Nosotros queríamos cambiar el sistema desde adentro; estábamos, ingenuamente, tratando de cambiar nuestra realidad desde un punto de vista revolucionario, pero al mismo tiempo nos atrevimos a tocar temas que hasta ese momento no se podían tocar” (comunicación personal, entre el 25 de mayo y el 22 de Julio de 2020). Esto desencadenó en un movimiento cultural dinámico caracterizado por un “tira y afloja” con el poder.

En este contexto es que surgen nuevos artistas y grupos en el arte cubano que cuestionaron y desafiaron la política cultural y las instituciones del Estado. En uno de esos hechos “extraños” en el contexto político cubano, le permitieron a Abdel Hernández publicar un artículo titulado *Adentrándonos en una nueva ética*, en el periódico *Granma* (órgano oficial del Partido Comunista de Cuba), que tenía aires de manifiesto, en el cual, hablando en nombre de los artistas visuales, daba cuenta del ideal ético de nuestra generación —que sin lugar a dudas es un claro ejemplo de los que Mosquera, Camnitzer y Weiss, llamarán luego “utópico”—, a la vez que exigía apertura y participación:

En nuestro proceso de rectificación la cultura ha de tomar una posición más analítica. Muchas veces no se toma conciencia del papel primordial que ejerce este campo en el pensamiento del hombre. De todas las manifestaciones del pensamiento vivo es el arte, después de la filosofía, el que más directamente influye sobre la ideología. (Hernández, 1988, p.37).

Este fenómeno no se limitó a las artes visuales, se extendió al cine, la literatura, al teatro, y otras manifestaciones artísticas. En este período surgió el proyecto *Paideia* (1989-1992), que se autodefinió como un “grupo de trabajo para la promoción, investigación y crítica de la cultura” y que aspira a convertirse en “un estado de concurrencia de las fuerzas vivas de nuestra cultura” (*Paideia*, 1989) y que envían cartas a varias personalidades políticas al frente de instituciones culturales del país, como Abel Prieto, presidente de la UNEAC; Carlos Aldana, ideólogo y secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba; entre otros; en las que pedían “un diálogo prefigurador de una praxis social cada vez más democrática” (*Paideia*, 1989). *Paideia* fue el equivalente en el campo intelectual al nuevo arte cubano. Estos actos atrevidos despertaron un fuerte rechazo por parte del Estado, llegando incluso a que Fidel Castro en persona tuviera que intervenir para apaciguar a los estudiantes de periodismo de la Universidad de la Habana. Lo que provocó que el gobierno eliminara la distribución y venta de revistas, como las mencionadas *Sputnik* y *El Correo de la UNESCO*, que a partir de entonces solo estuvieron disponibles en bibliotecas muy específicas.

Vale la pena destacar que los artistas visuales no eramos un grupo especial o diferente al resto de los jóvenes cubanos, la diferencia es que tuvimos un modo privilegiado para expresarnos, el arte, y podíamos escondernos en su lenguaje simbólico que puede traer consigo ambigüedad y polisemia.

Un himno de este período fue la canción de C. Varela (1989) “*Los Hijos de Guillermo Tell*”, a la que ya me he referido anteriormente, que recoge de una forma metafórica el espíritu utópico de la juventud cubana de finales de los 80 —también de los artistas— cuando dice: “Guillermo Tell tu hijo creció./ Quiere tirar la flecha./ Le toca a él probar su valor/ usando tu ballesta”; al tiempo que marca el distanciamiento entre la generación del “hombre nuevo” y la utopía ideológica de un estado envejecido y poco flexible: “Guillermo Tell no comprendió el empeño/ pues, quién se iba a arriesgar al tiro de esa flecha./ Y se asustó cuando dijo el pequeño:/ “Ahora le toca al padre la manzana en la cabeza”, continúa la canción de C. Varela (1989). En la canción, como en la realidad cubana de finales de los 80, el hombre nuevo, que no es el “hombre nuevo” que vaticinó Guevara (1965), reclama su espacio en la sociedad cubana, sin estar subordinados a la ideología y política de una generación vieja; que hizo la Revolución pero la dejó congelar, como algo estático sin posibilidades de evolución. La nueva generación no buscó destruir la utopía, “sino devolver a

ésta su carácter de “irrealidad”, de montaje de palabras y de imágenes aptas para reconfigurar el territorio de lo visible, de lo pensable y de lo posible” (Rancière, 2014, p.52).

El título de la canción *Los hijos de Guillermo Tell* se usó, además, para una exposición de artistas cubanos contemporáneos<sup>48</sup> realizada en 1991, haciendo una alegoría de la agonía (lucha) del arte cubano de final de la década de los 80.

### 6.3. Utopía Vs. autonomía

Una de las primeras sistematizaciones sobre la creación de un estado utópico fue la que expresó Platón en *La República* (380 a.C.). En el texto, Platón se vanagloria de que entre todas las razones para creer que está creando la ciudad más perfecta posible el acierto más importante es su reglamento sobre la poesía (595a.). En dicho estado no tenían cabida los artistas por corromper a la juventud mostrando una falacia radicalmente apartada de la realidad (un simulacro).

En modo análogo, el estado socialista en nombre de la utopía social fiscaliza las expresiones artísticas e imponen un monopolio absoluto sobre el intercambio de bienes culturales, asumiendo el control de la narrativa de la cultura y el arte cubano. La realidad que define el estado es la única verdad posible y sospecha del espíritu utópico característico del arte. Los artistas solemos ver al mundo de un modo peculiar, que va desde lo onírico a lo crítico: por una lado, por medio de la imaginación, creamos mundos nuevos que solo existen en nuestra fantasía -elementos estos a los que Marcuse da una gran importancia-; y por el otra lado, cuestionamos al poder, así como a la realidad política y social.

Si bien, a lo largo del período revolucionario gran cantidad de artistas por temor o compromiso plegaron su obra al relato ideológico promovido desde poder, a inicio de los 80 esta dinámica comenzó a cambiar. Como afirma Deleuze (1987) “un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad” (p.7). De esto da fe Torres Llorca (1998):

“Si tú eres un artista, tú haces arte. Tú no puedes (negarlo), es algo que está en tu carácter, está en tu condición (...). Tú, lo haces o te mueres, tienes tu propia naturaleza. Esa naturaleza es anárquica, y la Revolución —o sea (los) sistemas represivos— conoce muy bien eso, que todo artista un pensador, y toda persona que piense libremente es peligrosa” (p.13).

Esta necesidad impulsó a los artistas cubanos a la búsqueda de la autonomía; que sin dudas, es uno de los rasgos fundamentales que caracterizan la utopía del nuevo arte cubano, y de la que posiblemente emanen todas los demás. *Volumen Uno* fueron los primeros que desafiaron al *stabilchmen* “al superponer la autonomía al compromiso, aquella revuelta cultural de los 80 quebró la narrativa oficial sobre la historia del arte cubano” (Rojas, 2017b); este fue un camino que siguieron los artistas de la generación de la primera mitad de los 80. Aquí, la autonomía se usa en sentido ambivalente, refiriéndose por partida doble al arte y al artista, reafirmando la capacidad de ambos de existir independiente de influencias externas —política, sociedad o historia— lo que fue un principio fundamental en el modernismo, tal como lo planteaba Greenberg (1993). En el plano estético, el nuevo arte cubano busca su propia identidad y se enfoca en los elementos intrínsecos del arte contemporáneo, abogando por la autenticidad la expresión artística, emancipándose de cual-

---

48 *Los Hijos de Guillermo Tell*. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela, 3 February-3 March, 1991; Banco de la República de Colombia, 4 April-17 May, 1991.

quier propósito utilitario al servicio de intereses externos, llámese partido, política o gusto popular. No obstante, como artistas posmodernos, estábamos conscientes de que el arte no puede existir en un vacío cultural o histórico, de lo que da cuenta la intertextualidad, la apropiación, la mezcla de estilos y referencias, así como la conexión con la cultura popular, que usábamos en nuestras obras, rompiendo con la pureza del modernismo; pero reafirmando el derecho a estar consciente de las influencias recibidas, a elegir los recursos expresivos a usar y sobre todo, el derecho a no estar determinados por la política cultural oficial, lo que se traduce en una autonomía estética y ética a la vez.

Fue una apertura estética y conceptual fundamentalmente que acercó lenguajes contemporáneos a las artes visuales cubanas; introdujeron un caudal de nuevos recursos expresivos, como el performance, la instalación y la intervención en el paisaje, natural o urbano. Estos artistas no desarrollaron un discurso contestatario, pero tampoco siguieron el guion escrito, lo cual es en sí, una actitud política; lo mismo que la poesía para Platón: “pues sus obras, en último término, no son más que fantasmas que no tienen ninguna realidad” (*República*, X, 599a), porque solo el rey-filósofo determina que es real en una sociedad planificada:

En nuestro Estado no podemos admitir otras obras de poesía que los himnos a los dioses y los elogios de los héroes; porque tan pronto como des cabida a la musa voluptuosa, sea lírica, sea épica, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de las leyes, en lugar de aquella razón cuya excelencia la comunidad reconozca en cada caso. (Pl., *República*, X, 607a).

Al contrario que en la *República*, en el estado socialista la excelencia de la razón puede resultar peligrosa si se sale de los canales institucionales preestablecidos por el partido mediante lineamientos ideológicos rígidos; en cambio, cuando el artista da rienda suelta a “la musa voluptuosa que moviliza las pasiones y las emociones”, no lo reprime; por el contrario, lo asimila, siempre y cuando estas expresiones estén en función de ensalzar a “los dioses”, elogiar a los héroes y enaltecer a la patria.

#### **6.4. En busca de la realidad**

La generación de la segunda mitad de los 80 partió de las reformas introducidas por la generación anterior, pero su discurso rebasó lo estético. Su obra no se limitó a ignorar la utopía socialista, sino que en algunos momentos pusieron en tela de juicio los fundamentos de esta. Si con *Volumen Uno* el arte cubano conquistó un espacio de tolerancia, con la Bienal de la Habana este espacio se amplió y los artistas aprovecharon la brecha hasta poner en jaque a las autoridades del Ministerio de Cultura (MinCult), dependiente, como todo en Cuba, del Ministerio del Interior (Minint). Los artistas de la segunda generación usaron los mismos recursos expresivos que la primera, pero con una finalidad que trascendía lo estético y se adentraba en el compromiso ético. La “realidad” de la obra de arte trascendió el objeto artístico y su realización final se daba en la interacción con los espectadores, ya se tratase de performances, instalaciones, esculturas, dibujos, pinturas o cualquier tipo de intervención.

Mosquera en un texto de 1990, sin mencionar la palabra utopía, esboza bastante bien esta idea cuando afirma: “Su impulso -el de el nuevo arte cubano- busca evolucionar el socialismo cubano atacando sus enemigos internos (centralización, democracia, corrupción, ineficiencia), reverdeciendo la eticidad guevarista” (p.274). Mosquera (1990), destaca la importancia del papel

social e ideológico del arte en este período; lo que lo convirtió en una tribuna única en la que se ventilaron, analizaron y discutieron problemáticas de la sociedad cubana que no eran atendidas por ninguna otra instancia. No obstante, según el autor, el debate ideológico no abarca, ni agota toda la praxis del Nuevo Arte Cubano, que se caracterizó por un humanismo renovado -martiano diría yo- más antropológico que antológico, pues aunque no deja de lado las reflexiones sobre el ser, tiene bien claro en qué “seres” centra su atención y es cuando lo antropológico adquiere carácter etológico, pues la identidad cultural juega un papel preponderante, una identidad que es la propia del artista, que también es un cubano de a pie y se apropia de las religiones afrocubanas, del kitsch, y hace uso del humor, no como quien lo ve desde afuera, sino de quien es parte del fenómeno y alejado de folklorismos refleja una concepción dinámica de la cultura, situada en una encrucijada de interacciones y en constante evolución.

El líneas generales, estas consideraciones de Mosquera las comparten Luis Camnitzer y Rachel Weiss, profundizando en ellas en sus textos *The new art of Cuba* (1994) y *To and from Utopia in the New Cuban Art* (2011), respectivamente; cada cual a su manera y enfatizando aspectos diferentes.

Camnitzer (1994) hace énfasis en que “Es una generación artísticamente militante, intensamente preocupada por el contenido y produciendo trabajos controvertidos que suscitan cierta oposición en Cuba. Con esta generación, el arte no está sujeto a la política, sino que participa activamente en la política” (p. xxviii); de este modo, destaca que el carácter utópico del arte cubano es inherente al propósito de los artistas de mejorar la revolución y el socialismo, al que considera un sistema mucho más propicio para el arte que el capitalismo, por lo que puede dar respuestas contraegemónicas a los problemas de los países del tercer mundo. A mi juicio, si bien es cierto que la gran mayoría de los artistas en el período éramos revolucionarios —pues no conocíamos otra forma de ser, fuimos criados y educados ideológicamente para darle continuidad al socialismo—, Camnitzer, obvia que la lucha que se estaba llevando a cabo contra las instituciones, el dogmatismo político y la falta de libertades cambió la dinámica del arte cubano de finales de los 80 a una confrontación en la que el arte y el estado socialista están en bandos diferentes y el poder termina por imponerse. Como destaca Becker (1994): “El Estado puede atacar al artista o el trabajo, atacar al artista atacando su trabajo. En las sociedades totalitarias, los artistas corren riesgos considerables. (...) El régimen puede tratarlos como aborda otros elementos políticamente peligrosos” (p. 218). De ahí que considerar al régimen cubano un socialismo no represivo (p. 324) que propicia y patrocina la creación de buen arte es simplificar la situación, al mismo tiempo que obvia la larga historia de censura y represión a los artistas instaurada desde el mismo triunfo de la Revolución. Del mismo modo, minimiza a uno de los artistas y colectivos más destacados y contestatarios del período, como es el caso de Juan-Si y el grupo *Ar-De*, cuya obra considera de poco valor estético, renegándolos al simple papel de agitadores políticos.

Weiss explora la relación entre el nuevo arte cubano y los cambios políticos y sociales en Cuba. Aunque no oculta su admiración por la revolución cubana, no justifica el régimen o sistema político que esta generó, de este modo el nuevo arte cubano es una utopía que surge ante la esclerosis u oxidación de la vieja utopía social. Pero lo hace sin un programa político o ideológico —ni siquiera artístico—, surge que de modo espontáneo en los 80, los puntos en común entre los artistas jóvenes de un modo espontáneo se van articulando en un movimiento artístico; no militante, pero

que se involucra en la vida social del país, desde una cotidianidad que es la cotidianidad del cubano de a pie y que su modo de asumir al arte implica una postura que se interpreta como política.

El nuevo arte cubano creció en las corrientes sobrealimentadas y conflictivas de la revolución, a veces encaminado a su optimismo y otras escaldado por él. Pero más que eso era un arte con una relación y relevancia extraordinarias para la vida del país a través de registros sociales, domésticos, culturales y psicológicos: agresivo, proteico y perennemente inquieto dentro de una extraordinaria convicción sobre las posibilidades del arte. (Weiss, 2011, p. xiv).

De este modo, es necesario conocer y entender la utopía de la revolución, para comprender al nuevo arte cubano; este solo se pudo dar en ese contexto y no únicamente como reacción, también gracias a esta: un viaje desde y hacia la utopía, idas y venidas, abandonos, decepciones y deserciones. Que Weiss deja explícitas al final del texto cuando habla de “retirada de la utopía”. Una retirada hacia la realidad. En este sentido, es un antecedente a la exposición *Adiós Utopía*.

La idea de “retirada de la utopía” es poderosa y no solo en el contexto del tránsito del arte comprometido de finales de los 80 al “cínico” de los 90 y su inserción en el mercado; lo es también en cuanto al hecho de que la utopía social de la Revolución se fue diluyendo. La propia Weiss que en 2008 declaraba que la Revolución Cubana “representa (...) la posibilidad de la victoria, de influir sobre los procesos históricos”<sup>49</sup>; en su libro de 2011 se muestra crítica con el régimen y da cuenta de como fallan sus ideales utópicos y la relación de estos con el Nuevo Arte Cubano.

La retirada de la utopía comenzó desde el mismo momento en que la utopía revolucionaria triunfó y se estableció como un estado. Toda retirada de la utopía es una búsqueda de la realidad. No creo que sea coincidencia que en el 2017 se realiza una de las más grandes exposiciones de arte cubano de los últimos tiempos, con un título análogo, *Adiós Utopía. Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950*<sup>50</sup> (Adiós utopía: sueños y engaños en el arte cubano desde 1950), que aborda, como eje transversal de su proyecto curatorial la utopía social y artística en Cuba, mostrando más de 100 obras que dan cuenta del desarrollo de la producción artística en la isla desde el triunfo de la revolución en 1959 hasta el colapso de la Unión Soviética a principios de la década de 1990 (Walker Art Center, 2017). Mosquera (2017) justificó la validez de la exposición afirmando que:

Debido al carácter mismo de la Revolución Cubana, la cuestión de la utopía ha sido de enorme importancia en el arte, ya sea como fruto de los ideales utópicos, o como reacción ante el fracaso de estos. Es el eje fundamental de una porción considerable de la producción artística durante la etapa revolucionaria. (G. Mosquera, como es citado en Birbraher-Rozencwaig, 2017).

Mosquera introduce aquí un elemento que no estaba en sus textos de los 80 y los 90, la posibilidad de que el nuevo arte cubano fuera una reacción ante el fracaso de los ideales utópicos de la Revolución en vez de un intento por mejorarlas. En *Adiós Utopía. Dreams and Deceptions*

---

49 Prácticamente en los mismos términos Fernández-Buey (s.f.) define el concepto de utopía: “se usa en sentido positivo para referirse a la esperanza de igualdad, como idea reguladora y horizonte sin el que no puede haber una realidad aceptable” (como es citado en López, 2018).

50 *Adiós Utopía. Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950* (Adiós utopía: sueños y engaños en el arte cubano desde 1950) fue una exposición organizada por *The Cisneros Fontanals Fundación para las Artes* (CIFO) y en colaboración con el *Museum of Fine Arts* de Houston (MFAH) (5 de marzo - 29 de mayo de 2017) y el *Walker Art Center* de Minneapolis (11 de noviembre de 2017 - 18 de marzo de 2018).

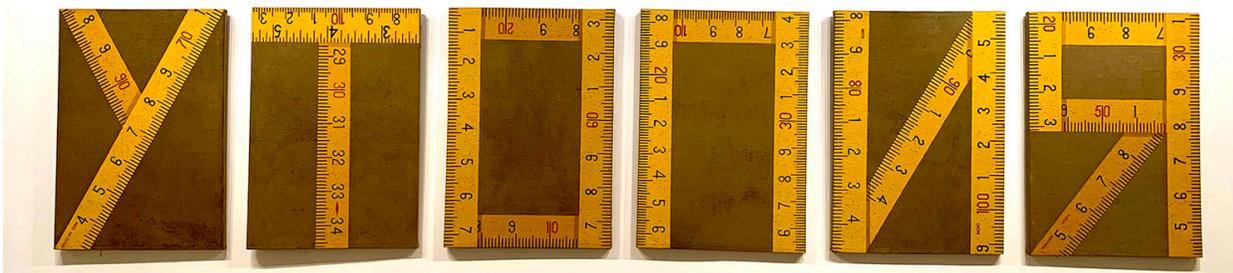


Figura 59. Eduardo Ponjuan: *Utopía* (políptico), 1991 (Foto: Lázaro Estrada)

in *Cuban Art since 1950* Mosquera estuvo a cargo de la curaduría del período comprendido entre 1970 y 1990, su texto en el catálogo tiene el sugerente título de *Arte y Utopía, dos décadas en guerra*<sup>51</sup> y en él escribe que en ese período -la década de los 80- se da, “por vez primera en Cuba, la impugnación de la utopía. Los artistas recusaron entonces los resultados de la utopía social, a veces sin abandonarla” (p.92).

Recusar la utopía solo se puede hacer desde dos posiciones fundamentalmente, desde el nihilismo o desde una nueva postura utópica dentro de una vieja utopía oxidada de la que solo sobreviven las consignas y las armas para defenderla. Como afirman Rodríguez, Mosquera, Vega:

El arte cubano ha expresado desde dentro el desengaño del gran sueño utópico y su contraste con la dura situación. Ha desnudado la retórica política triunfalista para mostrar las múltiples caras de la realidad. No solo ha denunciado: ha actuado como un espacio público —aunque limitado— de crítica y reflexión, algo difícil en un país donde la sociedad civil es muy débil. (AA.VV. 2017, p.358).

De lo anterior se puede inferir porqué las generaciones de artistas cubanos de los 80, se consideraron utópicas, al margen de la utopía entendida como proyecto político, de la cual la revolución cubana en algún momento fue un espejismo.

Para Ranciere (2000), las “ficciones” del arte y de la política más que utopías, constituyen heterotopías (p.52). El conflicto surge cuando la utopía temporal realizada no satisface la utopía que la originó, como sucedió en Cuba en la segunda mitad de los 80, cuando muchos nos dimos cuenta de la distorsión existente entre el discurso y la realidad. Mannheim señala que “El intento por escapar de las deformaciones ideológicas y utópicas es, en último análisis, una busca de la realidad (1936, p. 86). Nuestro intento de buscar la realidad en la utopía ideológica que era nuestro medioambiente fue como buscar un no-lugar. Siempre chocábamos con el cristal del espejo, único ente real y necesario punto de conexión entre nuestra realidad orweliana y la promisoría utopía de

51 En este texto, Mosquera, además del libro de Rachel Weiss “*To and from Utopia in the New Cuban Art*” (2011), menciona una serie de exposiciones y los textos de sus catálogos sobre arte cubano en los que se hace referencia, directa o indirectamente, al concepto de utopía:

*Mundo soñado. Joven plástica cubana* (Madrid: Casa de América, 1996), y *New Art from Cuba. Utopian Territories* (Vancouver: Morris & Helen Belkin Gallery, British Columbia University and Contemporary Art Gallery, marzo-abril de 1997). *La referencia a una insularidad actuante aparece en otros: No Man Is an Island. Young Cuban Art* (Pori: Pori Art Museum, 6 de mayo al 17 de junio de 1990); *Cuba: la isla posible* (Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona y Ediciones Destino, 1995); *Cuba: una isla mental. Paseo por el Malecón* (Torrevieja: Sala de Exposiciones Vista Alegre, 2006); *Surrounded by Water. Expressions of Freedom and Isolation in Contemporary Cuban Art* (Boston: Boston University Art Gallery, 2008). (P. 91).

la Revolución. El problema de atar el carácter transgresor del arte a las utopías temporales, legítimas o no, es que este, en cierto momento se verá obligado a romper también con las realizaciones utópicas.

Esta búsqueda de la realidad no necesariamente coincide, en el caso del arte, con el análisis que pueden hacer disciplinas como las ciencias sociales que se esfuerzan por ser objetivas y se valen del método científico asociado a cada una de ellas para conseguirlo. El abordaje que hace el artista de la realidad es mucho más subjetivo, ya se valga de la mimesis o del puro simulacro. De acuerdo con Deleuze (1994) “La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza” (p.259), semejanza que está supeditada al criterio del que juzga, por eso la frontera entre la mimesis y el simulacro es difusa. El poder siempre ha gustado del realismo, que crea copias falsas de la realidad sin problematizarla, en cambio el simulacro puede ser incómodo al poder y al *statu quo*.

### 6.5. De la utopía al “no-lugar”<sup>52</sup>

Una utopía “triumfante” como la cubana está más cerca de lo que Foucault llama Heterotopía para referirse a espacios físicos que tienen una relación diferente con el espacio circundante. Lugares que no son necesariamente físicamente diferentes, pero tienen un significado o función social que los diferencia del espacio común, como por ejemplo: cementerios, cárceles, jardines, lugares de peregrinación religiosa, teatros, museos, entre otros. Pero que en el caso de Cuba, ella misma es ese “espacio otro”, ese emplazamiento real alterno a ella misma que están a la vez representados, impugnados e invertidos, una especie de lugares que está fuera de todos los lugares, aunque sea sin embargo efectivamente localizables (Foucault, 1967, p.86).

Yo, para referirme a mi generación, prefiero el significado etimológico de la palabra utopía. Más que de la utopía —en cualquiera de los sentidos posibles—, fuimos la generación del “no-lugar”. Cuba es, en sí misma, como una sala de espera; un lugar que existe, pero que todavía no. Cuando se está una sala de espera<sup>53</sup>, llegaste al lugar al que vas, pero aún no estás en él.

La propia retórica revolucionaria da pistas de esta singularidad, comenzando por la creación de un “hombre nuevo” y el eterno estado de construcción del socialismo —con un carácter inconcluso perenne— que en sus primeros momentos puede motivar y exaltar a la juventud pero que, con el tiempo, al no haber progresos termina desilusionándolos. El embargo de los Estados Unidos a Cuba (conocido como “bloqueo” en la isla) es una forma de ser excluidos de la dinámica del mundo real; no obstante, esta exclusión se usó como pretexto de una auto exclusión que pretende justificar la poca capacidad de cambio del propio sistema; tener un enemigo externo siempre ayuda a mantener al pueblo en estado de guerra. Con el tiempo, los cubanos comenzamos a pensar que el bloqueo interno era más dañino que el externo y al ver la perestroika en la Unión Soviética

---

52 Uso el concepto de “no lugar” como un juego de palabras por ser el significado etimológico de utopía. Imagen de como la utopía de hacer de “mi lugar” (mi país) un mejor lugar, terminó empujándome a un lugar que “no es mi lugar” (un “no lugar” - el exilio). Marc Augé (1992) usa el mismo concepto en un sentido diferente, él se refiere a espacios creados por la sobremodernidad y que no son en sí lugares antropológicos (lugares impersonales e indeterminados, como aeropuertos, las cadenas de hoteles, hospitales, etc.) (p.83). En cambio, el “no lugar” (exilio) al que me refiero, puede tener el más alto sentido, cultura, historia y significado antropológico para la humanidad toda, y aún así sentirme “fuera de lugar”, ajeno, extraño.

53 Max Aub usa el concepto de “Sala de espera” como título de su revista unipersonal (1949-1951), en la que aludía a su condición de exiliado (prácticamente en el mismo sentido que yo).

quisimos ser parte del cambio, cosa que no sucedió, no se nos permitió y continuamos en la espera. Como dice una popular canción cubana:

A lo mejor para el año que viene nos llega la buena / Y la esperanza y la fe serán viejas penas. / Camina el siglo cargando los sueños, de un pueblo crecido de llanto / Y que aspira tan solo a ser dueño de poco y de tanto. / A lo mejor para el año que viene se extingue el quebranto / Y la sonrisa dará luz a rostros que en sombras se tienen. / Si la confianza no ha de faltar y es necesaria para continuar / A lo mejor para el año que viene / A lo mejor para el año que viene / A lo mejor para el año que viene / Lo bueno sucede. (Isaac Delgado, 1995).

Muestra generación creció escuchando expresiones como: a lo mejor para el año que viene la cosa se pone buena; a lo mejor para el año que viene mejora la economía; a lo mejor para el año que viene se muere Fidel; a lo mejor para el año que viene seremos libres y democráticos; a lo mejor para el año que viene se cae la Revolución; pasaron muchos años, pero ni mejoró la economía, ni cayó la Revolución, ni Cuba fue —ni es— un país democrático<sup>54</sup>.

En ese momento, prácticamente ningún artista se planteó hacer un arte netamente político para luchar contra la Revolución. La idea era hacer un arte auténtico que, sin ser un arte de tendencia, que de algún modo reflejaría los problemas de la sociedad (como señaló el propio Marx). De acuerdo con Molina (2007) “Que el arte cubano, aparentemente politizado, sea en general arte sobre la política, no impide que sea leído políticamente, tanto por las instancias de poder, como por los propios artistas y el público en general” (p.180).

La mayoría de los artistas del período (con mayor o menor presencia) no estábamos en contra de la Revolución, una prueba de eso fue la acogida a la invitación a realizar el performance-mural MEDITAR en la Plaza de la Revolución; pero, la Revolución no entendió a sus artistas, como tampoco entendió que una generación que no participó en las luchas clandestinas ni en las guerrillas de la Sierra Maestra tuviera algo que aportar, más que integrarse a las masas. Frente a las instituciones culturales colocaron a nuevos funcionarios, más intransigentes, que retiraron obras de exposiciones o las censuraron completamente; expulsaron a estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA) y a otros los despidieron de sus empleos o les exigieron hacer *mea culpa* públicos (como el caso Padilla); llegando, incluso, a condenar a la cárcel a algunos. Finalmente, empujaron a buena parte de esta generación al exilio (al no-lugar).

## **6.6. La utopía solo es posible sin mercado: arte por amor al arte**

En 1959 en Cuba, por edicto del Estado, se derogó al “arte burgués” —que en la retórica de los líderes revolucionarios— era un instrumento más a favor de la enajenación de las masas y, en cierto sentido, convertía a los artistas en mercenarios que sirven al mejor postor; bajo este argumento, E. Guevara (1965) firmó su acta de defunción: “El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver maloliente en arte, su decadencia de hoy” (Guevara, 1965, p.46).

El proceso de liquidación del mundo del arte al estilo occidental comenzó con la censura del cortometraje *P.M.* y el posterior encuentro de Castro con los artistas e intelectuales en la Biblioteca Nacional, y no se completó hasta 1968 con el Caso Padilla y el subsiguiente Primer Congreso de Educación y Cultura (CNEyC) en 1971, por la resistencia de unos pocos artistas y las

---

54 Fidel finalmente murió el 25 de noviembre de 2016 y todo siguió igual.

## EL ARTE UN ARMA DE LUCHA



Figura 60. Lázaro Saavedra: *El arte un arma de lucha*, 1988. Instalación.

En esta obra, en forma de pancarta política, Saavedra echa mano de la ironía, para de algún modo burlarse de la política cultural cubana, que afirmaba que “el arte es un arma de la Revolución” y, al mismo tiempo, juega con el gusto popular por lo kitsch y el hecho de que este tipo de arte es el que el Estado le vende al pueblo. (Foto: cortesía del artista).

luchas de poder entre los diferentes grupos de intelectuales. La evolución de este proceso de “liquidación” se puede ver en tres fases —que se resumen en frases— que, como ya he mostrado, sintetizan la política cultural de la Revolución: primera: “con la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho” de Castro (1961); segunda, “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios” de E. Guevara (1965, p.49); y tercera, “el arte es un arma de la Revolución” (CNEyC, 1971).

Una de las primeras consecuencias de este proceso, que sí se dio en los propios inicios de la Revolución, fue la desconexión del mercado del arte internacional, creando un mercado local, en el cual el Estado asumía todas sus funciones, convirtiéndose en el único intermediario y fuente de ingreso de los artistas, que perdieron su autonomía y pasaban a ser asalariados del Estado, y su obra de un modo u otro debía de representar la ideología de la Revolución.

Para Benjamín (1936), el mercado certifica la muerte del aura de la obra de arte, transformándola en mercancía. Si bien, la obra aurática en la concepción mística que le atribuye, “irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda

estar” (Benjamin, 1936, p.75), tiene un carácter óptico en el sentido de que el objeto artístico tiene valor en sí mismo, manteniendo su alejamiento de quien lo observe, incluso independientemente de si es observado o no. La reproductibilidad técnica facilitó que cualquiera tuviera acceso a una reproducción, invierte el sentido, es la misma obra la que va en busca del espectador, ahora transformado en consumidor y, por tanto, desea poseer al objeto de su deseo, o por lo menos un sucedáneo que haga las veces de la obra de arte, destruyendo el aura de esta. De acuerdo con Rossi (2005):

Este triunfo aparece precedido por tres momentos: con la reproductibilidad técnica —motor de la transformación— se inicia el pasaje de la Dingwelt (mundo de la cosa) al Warenwelt (mundo de la mercancía) hasta transformar este último en Plakatwelt (mundo de la publicidad).

Este es un proceso que, según Benjamín, se da en el capitalismo y su estadio superior el fascismo, llegando a estetizar la política; a mi juicio, también es claramente identificable en el socialismo real, llegando incluso a caracterizar al arte oficial. El arte que se transforma en mercancía, en la URSS y en Cuba, terminó siendo propaganda, del mismo modo que en el fascismo.

Cuando el Estado se erige como monopolio del mundo del arte, no solo asume las funciones de distribución y comercialización de las obras de arte, sino que crea políticas encaminadas a controlar la creación artística, tanto en forma como contenido. Configurando de este modo un mundo del arte particular que, en el mismo sentido que apunta Becker (1982): “define los límites del arte aceptable, reconoce a quienes producen el trabajo que puede asimilar como artistas con derecho a una membresía plena y niega esa membresía y sus beneficios a aquellos cuyo trabajo no puede asimilar” (p.263-264).

Esta desconexión del mercado del arte internacional genera varios tipos de artistas, me detendré en dos fundamentalmente:

Primero. Hay artistas que entran de modo consciente en la dinámica del mercado, aceptando sus reglas y configuran su obra de modo que responda a los intereses de este, siguiendo la moda de lo que más se vende. No obstante, en medio de esta dinámica regida por la ley de la oferta y la demanda, el artista tiene la libertad, primero, de entrar en ella y segundo, de seguir una u otra tendencia del mercado según se acomode esta a su estilo. Todo esto es legítimo, pues el artista al igual que cualquier otra persona, necesita vivir de su trabajo honradamente; cuando digo “honradamente” me refiero al simple hecho de intercambiar su trabajo por valores. Estos son los profesionales integrados, que dominan el oficio, conocen las reglas del mercado y tienen las habilidades necesarias para moverse en el mundo del arte sin representar una amenaza para nadie (Becker, 1982, p.265-266). En el caso cubano, estos profesionales integrados tienen algunas de las siguientes características:

- Evitan todo contenido que pueda ser ambiguo o problemático políticamente.
- Son fieles a los preceptos formales preferidos por el Estado.
- Exaltación del carácter estético del arte por encima de lo conceptual.
- Realismo, sobre todo en representaciones de pasajes de la historia oficial y retrato de héroes.
- Idealización de los mitos que legitiman al Estado.
- Asumen su obra como propaganda ideológica y política a favor del poder.
- Se integran como cuadros políticos en instituciones culturales.
- Forma parte de organizaciones de masas, como el Partido Comunista de Cuba (PCC), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) o cualquier otra manejada por el Estado.
- Exponen en instituciones oficiales y comercializan su obra a través de estas, como el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC).

Los artistas de estas características abundaron y dominaron la década de 1970 a 1980. Ejemplos claros de este “profesional integrado” son, Orlando Yanes (n.1926), pintor ligado al poder del Partido Comunista Cubano, considerado un artista oficial; realizó magníficos retratos de héroes revolucionarios, algunos enclavados incluso en la mítica Plaza de la Revolución de la Habana; Yanes usó la misma fórmula estética que había usado en los gobiernos anteriores, políticamente antagónicos, para ensalzar a los héroes revolucionarios. Por otro lado, Manuel Mendive (n.1944), pintor folclórico que trabaja temas afrocubanos idealizados, sin ninguna referencia política y que aún hoy día mantiene una buena presencia en los medios artísticos de la isla. Otro ejemplo, sería, Roberto Fabelo (n.1950), a quien Weiss (2011) define como “caricaturista de kitsch, onirista tea-

tral de lo cotidiano” (p. 8) que, a pesar de ser contemporáneo a la generación de *Volumen Uno*, se mantuvo fiel a la estética oficial. Evidentemente, esto no hace ni bueno ni malo a un artista, hay artistas extraordinariamente talentosos que entran en esta dinámica, del mismo modo que los hay de escaso talento haciendo de rebeldes.

Segundo. Existe un grupo de artistas que se resiste a someterse a las normas del mundo del arte oficial, e incluso se atreven a desafiarlo, yendo contra corriente. “Los rebeldes inician su carrera como principiantes convencionales. Aprenden lo mismo que otros jóvenes aspirantes de su mundo de arte” (Becker, 1982, p.171). Aunque en todos los períodos posteriores al triunfo de la Revolución, hubo artistas rebeldes, en la década del 80, a partir de *Volumen Uno*, fueron irrumpiendo con más fuerza y en el período 1984-1990 dominaron el panorama artístico cubano. C. Quintana, uno de los protagonistas de esta generación, la caracteriza del siguiente modo:

La generación de los 80 partió de crear y mostrar una obra que rompía con los cánones establecidos hasta ese momento en el arte cubano. Empezaron a cuestionar todo desde el arte, incluso su relación con el mismo arte; partiendo no de una enajenación de la realidad, sino de tomar temas de la realidad para darle un nuevo concepto, o mejor dicho, una nueva conceptualización en cuanto a cómo se presentaba o como lo veías como artista. (C. Quintana, comunicación personal, 13 de septiembre - 18 de Noviembre de 2020).

*Volumen Uno*, además de actualizar al arte cubano, como dejó claro en el capítulo 4, también empujó a las instituciones culturales a abandonar el modelo soviético estalinista de gestión del mundo del arte. El nuevo arte cubano no era compatible con el viejo y oxidado aparato estatal encargado de administrar un arte que iba asimilando un modo de concepción y producción occidental, que no solo lo distinguía de lo que se hacía en décadas anteriores, sino que incluso lo diferenciaba en el contexto latinoamericano; en palabras de Camnitzer (1984) “Cuba es diferente de los otros países latinoamericanos, y uno pudiera esperar que esto se refleje en su arte” (p.15). Por tanto, se comienzan a crear eventos e instituciones que, sin dejar de estar centralizadas, respondían a una concepción más occidental del arte, como son centros de artes a nivel provincial y nacional, salones de arte contemporáneo, múltiples galerías, eventos teóricos, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y, sobre todo, la propia Bienal de la Habana. Todo esto, acompañado de la gran vitalidad del Instituto Superior de Artes (ISA) gracias a las innovaciones pedagógicas y los nuevos programas de estudio creados por artistas-profesores jóvenes como Flavio Garcíandía, Osvaldo Sánchez, Consuelo Castañeda, Magdalena Campos, en la producción artística y Lupe Álvarez, Cajonera, Magalis Espinoza, entre otros, en teoría e Historia del Arte y Estética. Por otro lado, críticos como Gerardo Mosquera, primero, e Iván de la Nuez y Antonio Eligio Fernández (Tonel), entre otros, después, acompañaron al arte joven y le abrieron espacios en las instituciones. En este sentido, I. de la Nuez hace el siguiente análisis:

En los ochenta, la política cultural cubana experimenta un hecho insólito en el mundo: el emplazamiento de un sistema de arte occidental sin mercado. Los soviéticos no tenían mercado, pero no tenían un sistema del arte al estilo de Occidente. Los occidentales lo tenían, pero no eran un Estado comunista. En Cuba se crea toda una estructura de arte occidental (Bienales, Centros de Arte, apoyos a la producción, crítica social) regida por normas socialistas y eso es único. Si bien, en la primera mitad, la proyección de ese arte fue estética, en la segunda mitad fue ideológica, llevando a las instituciones que en buena medida la habían

propiciado hasta el límite de permisividad y generando espacios de debate desde el arte, pero no sólo por y para el arte. (Comunicación personal, 10 de julio de 2020).

Los nuevos funcionarios del Ministerio de Cultura, más pragmáticos que los extremistas estalinistas que controlaron la década del 70, provenían de un ala intelectual burguesa y, sin transgredir el límite que determinaba la sentencia de Castro: “con la Revolución todo, contra la Revolución nada” (1961), pretendieron actualizar las instituciones y hacer de las artes plásticas un ejemplo mundial, como ya lo era el Ballet Nacional de Cuba, entre otras manifestaciones artísticas criollas. Con este propósito se abrió un espacio de tolerancia para los artistas jóvenes. Estos, simbólicamente, tenían un gran valor político e ideológico, pues era la primera generación de artistas que, casi en su totalidad, había nacido después del triunfo de la Revolución, y sobre todo, se formaron en su sistema de enseñanza artística.

Por otro lado, estos artistas jóvenes, al salir de las academias o del ISA, inmediatamente el Estado les propiciaba trabajo para sustentarse; materiales de alta calidad para realizar su obra y la posibilidad de exponerla, independientemente de su valor de mercado. En las academias de arte y el ISA no preparaban a los estudiantes para lidiar con el mercado, prevalecía la visión de que el artista es alguien que crea por necesidad y, en una sociedad socialista, trabaja para el pueblo, pero como los gustos del pueblo iban por otro lado, finalmente se creaba “por amor al arte”.

En la época en que nosotros hacíamos arte en los años 80, realmente ninguno pensaba en el mercado, nadie vendía obras. Se hicieron exposiciones impresionantes, como la de Rubén Torres Llorca *Cine en el Hogar*, otra de Flavio Garcíandía *Vereda Tropical*, y muchas más; tremendas exposiciones con obras magníficas y nada de eso se vendía, las cosas se regalaban generalmente a amigos o se quedaban en un lugar u otro. (A. López, comunicación personal, 19 de enero 2021 - 25 de febrero 2021).

Lázaro Saavedra (2009), en una entrevista que le realizó Rachel Weiss, da cuenta de la inocencia de los artistas de su generación respecto al mercado:

Entonces éramos muy ingenuos: pensábamos que las galerías eran espacios sin fines de lucro, en lugar de lugares de negocios. El tipo de trabajo que hicimos no estaba destinado a venderse. Las galerías (en La Habana) en ese momento no eran comerciales como lo son hoy.

La falta de un mercado fue un factor determinante en la autopercepción del artista de este período, como se puede ver en la producción artística que, además de conquistar su autonomía frente el estado, no tuvo que configurarse según los gustos del mercado; primó “una voluntad de creación más allá de toda posibilidad de comercialización. Así, pues, el acto estético quiere recobrar su sentido primigenio y convertirse en un valor social, al margen de la convencional ‘traducción’ económica” (De la Fuente, 1992, p.93). Esto le confirió una identidad particular y destacable en la historia del arte cubano. Coincido plenamente con I. De la Nuez cuando me dice: “sin sublimar la falta de interés económico (...). Por regla general, vivíamos en una burbuja humilde pero no miserable. Y las obras se planteaban con cierta trascendencia, con espiritualidad, con investigación, con humor, pero no pensando en un mercado” (Comunicación personal, 10 de julio de 2020).

En cuanto a lo político-ideológico, en principios casi todos apoyábamos a la Revolución (era lo único que conocíamos) y queríamos mejorarla, a lo que me he referido anteriormente cuando hablé de la Glásnost y la Perestroika, pero ante la resistencia del Estado comenzamos a desafiar

y cuestionar al poder, al punto que el desafío a las autoridades se convirtió en el nuevo “mercado” del arte cubano, aunque los artistas no recibieran remuneración económica por sus obras, ganaban notoriedad en el mundo del arte joven y en el ámbito social, por el carácter contestatario de las obras, que expresaban lo que la gente pensaba, pero no podía decir. El hecho de que censuraran una obra o cerraran una exposición pasó de ser un escarnio a algo que le otorgaba estatus y notoriedad al artista.

Para 1990, la mayoría de los artistas de la generación de los 80, emigró y se establecieron en el exilio, primero México y después USA. La desconexión del mercado del arte, al estilo occidental, terminaría pasándole factura a los artistas de la segunda mitad de los 80:

Cómo afectó esa vida sin mercado a los artistas no la encontrarás en la Cuba de los ochenta, sino en el exilio de los noventa, donde hubo mucho desajuste por el impacto real, económico y psicológico para el que no estábamos preparados y que liquidó algunas carreras y las modificó casi todas (no siempre para bien). (I. De La Nuez, comunicación personal, 10 de julio de 2020).

A partir de 1990, la política cultural del Estado, dio un giro más y se abrió completamente al mercado internacional, permitiendo a los artistas vender su obra, muchos coleccionistas y galerías internacionales vinieron a Cuba; eso sí, para poder participar de este mercado, la obra no solo debía adaptarse a él, sino que los artistas tenían que mantener una postura política acorde a la Revolución. El mercado —conectado o desconectado— siguió siendo un mecanismo de control: “VENDER es ahora la consigna. Y no MEDITAR<sup>55</sup>, como hace algunos años (...) en el afán de vender podríamos vender nuestra alma al diablo” (Hernández, 1992).



Figura 61. Nilo Castillo: *Oferta Especial: Los 100 Picassos*, 1988. Performance en la exposición *No es solo lo que vez*, en la Facultad de Filología de la Universidad de la Habana.

Decidí aparecerme como un vendedor ambulante que ofrecía la posibilidad de obtener un billete para la compra de arte. Ofrecía mi obra gratis y de manera bastante anónima para la compra de cualquier producto artístico. Lo anónimo se refiere a que no firme el billete con mi nombre ya que intentaba darle más legitimidad al billete como tal más que al hecho de que un artista lo hubiera realizado. (Castillo, s.f., p.9). (Fotos: Cortesía del artista).

<sup>55</sup> Hace referencia al performance-mural *MEDITAR*, realizado en junio de 1988 en la Plaza de la Revolución, realizado por buena parte de los artistas jóvenes de la generación de la segunda mitad de los 80. (Más adelante volveré sobre esta obra).

## 6.7. Manifestarse vale más que un manifiesto

En este período, la dinámica colectiva ayudó a definir las individualidades. Todo el movimiento funcionó como una especie de taller y tertulia sin fin; era común estar realizando una obra y que, al llegar un amigo, pedirle su opinión y en ocasiones, a tenor de esas opiniones modificar la obra. Los textos pasaban de mano en mano y se discutían por horas, analizando las obras a partir de las lecturas. Se creaban proyectos colectivos pensando en el impacto que tendrían las obras; a falta de un mercado del arte, el mecanismo de validación fueron los propios colegas. A pesar de esto, algunos críticos han afirmado que fue un grupo desorganizado que no respondía a un proyecto común. Para Weiss (2011):

El nuevo arte cubano no fue un “movimiento” *per se*. Nunca tuvo un manifiesto. Fue espontáneo en su irrupción, más un fenómeno que cualquier otra cosa. Se consolidó en varios niveles, primero entre y por los propios artistas y por ciertas críticas, hasta fusionarse como una entidad reconocible. (P. XIV).

Si bien es cierto que nunca se pretendió, por lo menos de forma expresa, crear un movimiento, ni artístico, ni político, al estilo de las vanguardias, ni se adoptó un nombre; es innegable que sí hubo un espíritu de grupo y de generación bien fuerte que, en el camino, se fue consolidando como una entidad con personalidad propia, a la que críticos y especialistas le etiquetaron nombres que han pasado a ser, casi propios, como *Nuevo Arte Cubano*, *Década Prodigiosa*, entre otros. Aldito describe a este espíritu como:

Comunal y desinteresado que se respiró durante el breve tiempo que duró la movida del arte cubano de la segunda mitad de los 80, fue un indicio de un nuevo tipo de arte, verdaderamente revolucionario, libre de las ambiciones y egoísmos que la competitividad del arte comercial produce, que se estaba fraguando en Cuba y que fue abortado brutalmente por la propia revolución o, mejor dicho, por la propia contrarrevolución en el poder. (Menéndez López, 2011).

Por otro lado, no hubo un manifiesto consensuado entre la mayoría de los artistas, pero la mayoría de los grupos, por lo menos en los catálogos o textos de sus exposiciones, declaraban —de modo más o menos claro— qué es lo que pretendían como grupos, como artistas e incluso como generación.

Esa fue una etapa en la que lo colectivo influyó mucho en lo personal ya que los artistas, para lograr un impacto sociocultural poderoso en la dinámica social, decidieron agruparse en equipos, grupos o proyectos con programas comunes para influenciar y, a la vez, desde lo colectivo poder dar paso al entendimiento individual de su obra. Fue una década de manifiestos, muy similar a las primeras décadas de las vanguardias del siglo XX, en la que cada grupo, proyecto o estilo, contaba con una plataforma conceptual o un manifiesto. (A. Somoza, comunicación personal, 31 de agosto 2021).

Esto se puede constatar en grupos como *Puré*, *Arte Calle*, *Provisional*, *Ar-De*, *ABTV*, *La Campana* y otros más efímeros, que surgieron puntualmente para organizar alguna exposición o realizar performances; los proyectos colectivos como el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, el *Proyecto Pilón*, el *Proyecto Hacer*, el *Proyecto Nada*, *La plástica joven se dedica al béisbol*, también fueron de capital importancia, a ellos me referiré ampliamente más adelante.

Uno de los tantos textos con aires de manifiesto que vieron luz a finales de la década de los 80, Abdel Hernández aboga por la apertura que exigía nuestra generación:

Los artistas plásticos jóvenes nos manifestamos en este sentido: por la necesidad de una confrontación seria, profunda, crítica, donde desaparezca el miedo a lo nuevo, a lo renovador, a lo que cuestione las ideas de lo artístico establecidas, aspectos estos que pertenecen a la esencia misma del arte.

Llega un momento en el que las ideas globales entran en crisis con la experiencia inmediata, con el conocimiento empírico. No es sólo que todos caminemos por una causa humana socialista, sino que también se utilicen en todo su potencial los aportes de las nuevas generaciones que nacen dentro de la Revolución. (...) La multiplicidad en la cultura es algo que se torna muy necesario; de lo contrario estaríamos subestimando a nuestro hombre social, estaríamos provocando en la juventud, sin quererlo, un acercamiento mitificando a la cultura extranjera. (Hernández, 1988, p.37).

Hernández, que entre los artistas jóvenes fue uno de los mayores interlocutores con las altas esferas ideológicas del gobierno y, mientras fue posible, abogó por el diálogo con las autoridades —sin jugar a favor de ellos—, usa un lenguaje demagógico parecido al discurso de la juventud comunista para exigir en nombre de los artistas visuales, apertura, participación en los procesos de renovación social y respeto a la libertad de expresión, tanto en forma como en contenido. No obstante, la mayor fuente de textos en los que se puede ver el imaginario de esta generación está en sus exposiciones y proyectos, en las palabras a los catálogos, pero sobre todo en sus obras.

Las preocupaciones de los artistas no son exclusivas de ellos, la comparten con gran parte de la juventud cubana, que siente que la Revolución les ha fallado, que se ha quedado petrificada en el pasado y no les permite avanzar. Izquierdo (1989), profesora en el ISA, identifica las causas de este movimiento en las artes plásticas cubanas fundamentalmente en el ámbito de lo político-social, pero que “es parte de un cambio mayor, que comienza a ser sensible a nivel de la vida cotidiana, mediante variaciones —amén del contexto internacional— en la forma de comportamiento y de vida que tienen su incidencia en el terreno político” (p. 42-43).

### **6.8. Identidad generacional**

La identidad generacional les permitió reconocerse como diferentes, no solo de los artistas que habían trabajado en el período revolucionario pero que se formaron antes de la revolución y su obra se acomodó a las exigencias ideológicas de esta; sino que se sentían diferentes de artistas que se formaron después de la Revolución, como los miembros de *Volumen Uno* y *Hexágono*, con los que compartían el escenario artístico y vínculos de amistad y respeto como colegas ya que muchos de ellos fueron sus profesores.

El fundamento de esta diferenciación es que los artistas visuales de la segunda mitad de los 80 consideraban que el progreso de los artistas de la primera mitad se limitó a lo formal: “*Volumen Uno* fue la generación que abrió el camino al arte contemporáneo, a las tendencias internacionales; crearon un arte que tenía una estructura diferente en lo formal y lo conceptual; pero sobre todo formalmente, introdujeron las instalaciones, los performances, etc.” (G. Novoa, comunicación personal entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020). Ciro Quintana va un poco más lejos, pues además de reconocer los aportes de la generación anterior, esboza lo que los hace diferentes:

*Volumen Uno* influyó de manera formal y conceptual, dejando ese legado, pero nuestra generación fue más aguda en las ideas, en los contenidos. Nosotros partimos de la puerta que ellos abrieron y muchos de ellos fueron nuestros profesores, aun así, la obra de nuestra generación fue más atrevida y desfachatada que lo que ellos propusieron, porque hicimos arte directamente en un medio social que agonizaba, pero al mismo tiempo enriquecía la obra en temas y conceptos. (Comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020).

Quintana deja ver qué es realmente lo que, según él, separa a ambas generaciones: la agudeza a la hora en las ideas, en los contenidos; con lo que se refiere a que abordaron temas que hasta entonces estaban vedados y fueron más frontales a la hora de poner en tela de juicio el orden establecido desde el poder (“la distribución del espacio sensible”). A eso es a lo que se refiere Camnitzer (1994) cuando dice “Si bien las generaciones anteriores de la década de 1980 están, en gran medida, preocupadas por la estética, esta generación está preocupada por la ética, incluidas las que gobiernan el mercado del arte” (p.177). Queda claro que a los artistas más jóvenes se le hizo insuficiente revolucionar únicamente el aspecto formal de la obra de arte porque aunque lo novedoso siempre llamaba la atención e incluso podía ser criticado, como de hecho lo fue *Volumen Uno* por introducir corrientes del arte contemporáneo, de algún modo seguía respetando la división salomónica de la dicotomía forma-contenido consignada en la política cultural de la Revolución: hay libertad formal, pero el contenido siempre debe de estar con la Revolución (Castro 1961). En cambio, lo que la generación de la segunda mitad de los 80 puso en tela de juicio fue la politización del arte promovida por el estado socialista, y cuestionó la legitimidad de su dogma inamovible.

Definitivamente sí fuimos los primeros que, con algún nivel de visibilidad a nivel de grupo, a nivel de generación, a nivel de movimiento, hicimos una ruptura abierta con la política cultural oficial; aunque, todo eso descansaba en el privilegio que tuvimos de desarrollarnos en esa breve etapa de tolerancia que hubo, gracias a que quizás el Ministerio de Cultura nos subestimó a nosotros o sobrestimó las estrategias y la inteligencia de la Seguridad del Estado y su eficacia para contenernos. (G. Novoa, comunicación personal 25 de mayo de 2020 - 22 de julio 2020).

## **6.9. Arte y política**

En el contexto cubano, como ya he dejado claro en capítulos anteriores, todo arte es político porque la sociedad en general y cada persona en particular vive en una agonía política, permeada por la impronta de que un grupo tiene el poder y lo ejerce en función de mantenerlo; ya sea manipulando a las masas por medio de un sistema de control ideológico paternalista; ya sea por medios coercitivos ejercidos por los órganos represivos de la Seguridad del Estado (policía política), una agencia de inteligencia muy bien estructurada, como la *KGB* (URSS) o la *Stasi* (RDA) en el antiguo campo socialista. Partiendo de esa premisa, la cultura y el arte han sido entendidas y usadas desde el poder como instrumentos ideológicos que distorsiona la realidad en función de sí mismo. Desde estos presupuestos hay concluir que la generación de artistas visuales de la segunda mitad de los 80 fue una generación que hizo un arte político en más de un sentido, por lo que es pertinente hacer algunas consideraciones y distinciones en cuanto a esto.

Por un lado, toda expresión artística en Cuba está regida por la política cultural del Estado, que no es más que una de las formas del ejercicio del poder de la Revolución, que se explicita en

consignas como “con la revolución todo, contra la revolución nada” (Castro, 1961) y, sobre todo, al decretar que “el arte es un arma de la revolución” (CNEyC, 1979), por lo que toda obra, sin importar la intención del artista, es asumida como política desde el poder; siguiendo la doctrina marxistas en la que el arte es parte de la ideología y por tanto, o enajena facilitando la conservación del *statu quo*, o se convierte en un instrumento de lucha a favor del proletariado, como propone Benjamin (1934). Toda forma de evadir el compromiso político en un estado totalitario es visto desde el poder como una forma de disidencia, porque estos sistemas estructuran su praxis a partir de ese principio antidemocrático que reza “todo el que no está conmigo, está contra mí”, de lo que sigue que, desde esta perspectiva, todo arte es político, el Estado politiza el arte.

Hay varias formas de definir y entender la función de la política, pero la mayoría de los pensadores contemporáneos la relacionaría directamente con la democracia, en la cual el diálogo es fundamental para garantizar la convivencia. “La política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder” (Rancière, 2005, p.14); el poder político debería de estar en función de la garantía de los derechos fundamentales del pueblo. Desde esta perspectiva, me atrevería a afirmar que el sistema socialista cubano no es un sistema político porque los totalitarismos eliminan la política al eliminar el diálogo y concentrar todo el poder en el Estado, dejando a los demás actores sociales subordinados a los designios de este.

El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber quién posee el lenguaje y quién solamente el grito. (Rancière, 2005, p.14).

En Cuba, el Estado tiene la voz y la maltrecha sociedad civil el grito y balbuceos inherentes a la imposibilidad de expresarse libremente. Cuando el estado usa el poder para secuestrar la voz en vez de darla, la política se confunde con la policía. Este es el reverso de la utopía, porque el reverso de la utopía siempre es una distopía orweliana (adoctrinamiento, manipulación, control, vigilancia, represión, politización...), justo como lo descubrió Fusco (2017):

Como cualquier otra actividad en Cuba, el arte está sometido al peso de la ley, que es administrada por el Ministerio del Interior. (...) ... las organizaciones políticas y policiales tienen autoridad suprema sobre lo que los artistas pueden o no hacer en Cuba. Estas organizaciones se toman su labor en serio y actúan proactivamente. Los artistas están siempre en su radar. Crean siempre conscientes del poder que el Estado mantiene sobre ellos, tratan o no la situación imperante en sus obras. (p.14).

Esta es la cara visible del aparato represivo del Estado, pero su lado oculto es más abyecto: todo el mundo es obligado a vigilar a todo el mundo y aunque no todo el mundo lo haga, nunca se sabe del todo quien sí y quien no; lo que hacía difícil expresarse porque nunca acabas de conocer a tu interlocutor; no importa si es amigo, vecino o familiar, puede trabajar para la Seguridad del Estado y delatar. A veces estábamos conversando en algún pasillo de la escuela, o en una galería o parque y llegaba alguien no tan cercano y decíamos, “vamos a hablar de pelota”, dando a entender que no confiábamos en esa persona, aunque también lo decíamos por broma para molestar a amigos. No obstante, fueron muchos los amigos, profesores y compañeros en las escuelas de arte que trabajaron para la Seguridad del Estado —obligados o voluntariamente—, lo que creó un ambiente de incertidumbre al que nos debimos de sobreponer. Poco a poco nos volvimos más

sigilosos y herméticos o más descarados. La ambigüedad y el doble sentido de las obras respondía a lo de “sigilosos”; los performances, por lo general, se inscribían en la categoría de lo descarado (desde las intervenciones de *ArteCalle* y *Provisional* en eventos artísticos sin ser convocados, hasta los performances mucho más explícitamente políticos como los de Ar-De y el de escatológico de Ángel Delgado).

De modo qué, el acto de recuperar la voz es en sí —y siempre— un acto político, redistribuye el espacio social, es un acto de resistencia en sí mismo. Resistencia que, en la generación de artistas visuales de la primera mitad de los 80, se manifestó énfasis en la autonomía de los lenguajes artísticos, declinando la participación en cualquier proyecto de un arte planificado desde el poder y que la generación siguiente usó para cuestionar los fundamentos del poder establecido.

Por otro lado, esta generación no fue un grupo de activistas políticos que defendió una ideología determinada y se valió del arte como plataforma para poder llevar a cabo su programa disidente; ni siquiera los artistas más radicales del período, como Juan-Sí y el grupo *Ar-De*, tuvo una agenda completamente de esta índole. No fue un arte político *per se*, en la mayoría de las obras producidas se ven temas y modos de representación diversos, que no necesariamente tenían un contenido político, o la pretensión de llevar un mensaje explícito de esa índole. De acuerdo con Rancière (2005):

La política sobreviene cuando aquellos que “no tienen” tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. (Pp.14-15).

Mosquera (2017), en su texto *Arte y utopía 1970 a 1990: dos décadas en guerra*, afirma que el movimiento emanado del Nuevo Arte Cubano consiguió dismantelar la política cultural oficial e imponerse, al triunfar en una “batalla de ideas” y acciones contra la ideología oficial pre-vaeciente, su poder político y su autoritarismo central (Pp.92-93). Yo no creo que el nuevo arte cubano haya triunfado o dismantelado la política cultural de Cuba, una muestra de ello es que esa generación fue empujada a marcharse al exilio y treinta y dos años después aún se acosa, persigue y encarcela a los artistas. Ahora bien, sí creo que fue un agente de cambio, pero ese cambio se dio en las personas, en las nuevas generaciones de artistas, que como Luís Manuel Otero Alcántara, se dieron cuenta de que sí se puede resistir y, si no se puede cambiar al Estado, sí se puede plantear una alternativa.

Esta alternativa, no fue en ningún modo un panfleto o propaganda antisistema. Como afirma Deleuze (1987) “la obra de arte no es un instrumento de comunicación” (p.14), aunque sí puede ser un medio de contra-información; con lo que estoy de acuerdo. Nunca una obra de arte o un movimiento artístico logró derrocar un gobierno. En el mismo texto, Deleuze (1987) hace una distinción entre información y contra-información que sirve para analizar el papel del nuevo arte cubano y su relación con el poder: siendo información “un conjunto de palabras de orden. Cuando

se les informa, se les dice aquello que ustedes deben creer. En otros términos: informar es hacer circular una palabra de orden” (p.12) y contra-información, las voces que disienten del discurso oficial y que se da, sobre todo, en países “donde en condiciones particularmente duras o crueles, (...), por ejemplo, en los países con dictaduras. (...) Lo que hay que constatar es que me parece que jamás la contra-información alcanzó para nada” (p.12).

La contra-información deviene efectivamente eficaz cuando ella es (y lo es por su naturaleza) cuando es o deviene acto de resistencia. El acto de resistencia no es ni información ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se vuelve acto de resistencia. (Deleuze, 1987, p.12).

En el socialismo real el gobierno tiene “la voz” (Rancière) y es el que “informa” (Deleuze), garantía que le da el control hegemónico que ejerce sobre todos los medios de difusión masiva puestos al servicio de la conservación del poder, manteniendo el control de la narrativa ideológica que lo sustenta. Por esta razón, es posible afirmar que las artes visuales de los 80 se movieron en el campo de la resistencia y fue una generación política en el sentido que destaca Rancière (2005):

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide este tiempo y puebla ese espacio. (...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico, una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política. (Pp. 17-13).

Esto no quita que el arte pueda tener un contenido político, lo cual es completamente legítimo; pero, a mi juicio, ese no puede ser su único fin. Los artistas cubanos de la generación de la segunda mitad de los 80 se veían a sí mismos como provocadores, justo en el sentido en que Beuys (1969) propone, al afirmar que todo artista es un provocador que está llamado a influir y determinar la historia, pues de lo contrario sería la historia la que lo determinaría a él; y en este mismo sentido no puede aceptar que las circunstancias políticas y económicas determinen al artista, él debe determinarlas a ellas (p.39). Este provocar-evocar está orientado siempre al hombre, que al sentirse interpelado por la obra descubre que es un ser creativo y artístico, dándole sentido a la vida (p.40), porque la gente está empezando a darse cuenta de que el espíritu creativo no puede ser sojuzgado, porque sólo el arte hace posible la vida (p.39).

Las relaciones arte-vida, creatividad-ser humano, tan importantes en el concepto ampliado del arte de Beuys fueron apropiadas y recontextualizadas desde la óptica de los artistas jóvenes cubanos y su modo de percibir la realidad. Para Bedia, “a través de la obra de Beuys se puede producir una recuperación total del mundo a partir de un “renombramiento” que él, como un mago, fue operando sobre todas las cosas. Las posibilidades que él abrió son (...) ilimitadas... (Navarro, 1990, p.260). De este modo, se llevaron a cabo proyectos artísticos inmersivos en diferentes contextos que desafiaban a la política cultural del estado, en comunidades aisladas, entre obreros en micro brigadas de construcción, entre otros, con una fuerte connotación antropológica. Los performances, acciones e intervenciones adquirieron una dimensión disruptiva con las instituciones culturales, pero se acercaron notablemente al público (pueblo), involucrándoles, interactuando

y en ocasiones haciendo de portavoces de su grito, devolviendo simbólicamente la voz secuestrada. Félix Suazo, un artista que estuvo involucrado en los equipos que crearon algunos de los proyectos más importantes de finales de los 80, afirma a propósito de la influencia de Beuys en las artes visuales del período:

Sus pretensiones de un arte “curativo” son especialmente tentadoras, y por ello son quizás las que mayor atención (y sistematización) han recibido en nuestro contexto.

Ahora bien, se debe ser consciente de que la efectividad de esa “cura” propuesta por Beuys se da parcialmente, como “catarsis temporal” y no como “curación” definitiva, puesto que muchas de las “patologías sociales” enfrentadas por tales prácticas artísticas exigen una “terapia” más radical, a saber, la modificación de estructuras económicas y sociopolíticas. (Navarro, 1990, p.264).

Partiendo de la idea de política como reconfiguración de lo sensible de Rancière (2005), se puede afirmar que solo es posible “curar” visibilizando a quienes solo contaban como “relleno” y son mantenidos en la penumbra; devolviéndoles la voz y escucharlos como a seres dotados de palabra a aquellos que han sido excluidos del debate y no eran considerados más que animales ruidosos, masa informe cuyo papel reservado es corear consignas, lo que inaugura un proceso de creación de disensos que, para el autor, constituye una estética (p.15). La obra de Beuys podría usarse para ejemplificar lo anterior, él tuvo una posición política bien definida, incluso fundó un partido político, creó la Universidad Libre y su tiempo como profesor en la academia de bellas artes de Dusseldorf se caracterizó por su modo de enfrentar las políticas restrictivas del centro y del estado; al ser preguntado, en uno de los largos debates en la Documenta de Kassel 5 (1972), sobre si su obra ¿es una acción política directa”, respondió:

No. Para mí es una acción artística. Porque ese concepto artístico está pensado para hacer que la autodeterminación que exige la democracia se vea ya como posibilidad. Hay mucha gente que dice “sí, bien, pero el ser humano no puede determinarse a sí mismo, no tiene libertad interna”. Así que lo que queremos discutir es una ciencia de la libertad. Queremos partir cada vez más de la autodeterminación, de la libertad humana como punto de partida creativo, o sea artístico. Así que es una cuestión cultural, antes que nada, además, una cuestión de educación (...) De modo que no partimos de los medios de producción, sino de la libertad del ser humano como criatura creativa que se auto determina, y ahí encontramos el medio de producción primario que actúa en la historia y crea el futuro. (Beuys & Bodenmann-Ritter, 1998, pp.48-49).

La influencia de esta “reconfiguración de lo sensible” que caracteriza la obra y la figura de Beuys se pone de manifiesto en la obra y el espíritu de la generación de la segunda mitad de los 80. Aunque, por supuesto, hay muchas otras influencias y préstamos que se asumen desde una perspectiva posmodernista, que pone en tela de juicio toda narrativa; estos referentes son: Duchamp un paradigma de la iconoclasia; *Fluxus*, la performática; Hans Haacke, la sospecha de los relatos oficiales; el *Pop Art* y en especial Warhol por su modo de tomarse las cosas un poco en juego, un poco en serio; solo por mencionar algunos ejemplos internacionales; pero, también incluyó una revalorización y relectura del arte cubano, que recupera figuras como Antonia Eiriz, Raúl Martínez, entre otros artistas olvidados o condenados al ostracismo por la oficialidad, como señala Izquierdo (1989) “estos cuestionamientos de proyección histórico-cultural, (alcanzan hasta) la propia

existencia del movimiento y el camino hasta hoy recorrido se convierten en cuestionadores de las relaciones efectivas existentes entre la producción artística y la institución arte” (p.43).

### **6.10. A modo de conclusiones**

El espíritu utópico de la juventud cubana, inflamado por los cambios deseados e inspirados en la “glasnost” y la “perestroika”, chocó con la utopía institucionalizada, transformada en ideología de masas e instituida como estado. La revolución cubana, aún antes de triunfar, se vendió como una utopía que prometía la construcción de un mundo justo y sintetizaba las aspiraciones de paz y libertad, de hombres y mujeres de todo el mundo, pero, sobre todo, como dijo Castro (1961): “una Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes”.

El error de la línea de pensamiento de los ideólogos del socialismo cubano estuvo en que al no “crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni becarios que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas”, crearon personas críticas, capaces de cuestionar, incluso, la propia narrativa del “hombre nuevo” y todo relato que sustenta al poder (cobra sentido la historia aparecida en tantas mitologías donde las criaturas se rebelan contra los creadores). En palabras de Torres Llorca (1998):

Es indudable que el marxismo y la dialéctica como cualquier otra filosofía bien empleada es una herramienta muy peligrosa. Y cualquier instrumento que tú le des a un adolescente para pensar, lo usa y lo usa. Entonces, digamos, lo trágico de esto es que ellos educaron bien a toda una generación y después esa generación pensó con su propia cabeza, y eso fue lo que no pudieron controlar. (p.13).

Como afirma Sloterdijk (1983) “no se puede convencer a ningún hombre de que crea en el “espíritu de la utopía” o en un “principio de esperanza”, si él no descubre en sí mismo experiencia y motivos que llenen de sentido estas expresiones” (p.210). El “hombre nuevo” buscó su identidad más allá de la utopía que le dio lugar y cuestionando su realización terrena

Desde el triunfo de la Revolución, Cuba salió del mercado de arte internacional y todo mercado de arte en general. Los artistas ya no podrían aspirar a vivir de su obra, y pasaron a ser empleados del Estado. Si en *El autor como productor*, primero era el propio artista (el ejemplo de Tretiakov) el que se identificaba con la masa y, en función de eso, configuraba libremente su obra en función de la causa del proletariado, casi como un acto pedagógico. En nuestro caso, el Estado convirtió a todos los artistas en obreros de la cultura, que no podían depender económicamente de su obra, sino de presentarse a una oficina y hacer un trabajo relacionado con el arte, incluso, cuando este era propiamente artístico, como actuar, bailar, pintar un mural, etc. Además, todo trabajo artístico tenía que estar alineado con la ideología política del Estado, con lo que los artistas son obligados a convertirse en lo que Benjamin (1934) llama “artistas de tendencia” y con ello acaba su autonomía (p.20); de aquí se infiere qué, todo arte permitido en el socialismo real es un arte que sigue una “tendencia”. Hay quien me dirá que en el mundo capitalista y neoliberal pasa lo mismo, los artistas se ven obligados a trabajar en cualquier cosa para pagar sus estudios o crear su obra; la mayoría de las veces sin ninguna relevancia, y es cierto; la diferencia está en que, los primeros lo hacen por obligación y los segundos por la esperanza en una posibilidad, quizás mínima pero real, de conseguirlo.

No obstante, aunque el concepto de utopía se asoció a las artes visuales de los 80 y, en cierto sentido, los artistas del período participaron de ese espíritu, a partir de *Volumen Uno* se

fueron distanciando de él. “La utopía de las artes plásticas cubanas tenía que ver con la conquista de una autonomía o de un lugar de enunciación propio, que permitiera una representación crítica o distanciada de lo político, sin abandonar el territorio de lo estético” (Rojas, 2017b). De acuerdo con Mannheim (1936), “un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre” (p.169).

## 7. Reconfiguración de los espacios

Tanto para el filósofo como para el poder, la organización de la sociedad debe responder a un esquema o proyecto ideal preestablecido, en el que cada actor cumple la función asignada —dinámica semejante a una sinfonía, en la que cada instrumento desempeña un papel único y contribuye a la creación de una composición musical coherente, armoniosa y sin ruidos disonantes—. Esta es la razón por la que, de acuerdo con Rancière (2000), Platón, antes de fundamentar la prohibición de los poetas en el contenido inmoral de sus obras, se centra en la dificultad de estos de desempeñar dos funciones simultáneamente, de ahí que la cuestión de la ficción radique, en primer lugar, en la distribución de los espacios. Desde el punto de vista platónico, el escenario teatral, que funciona tanto como un espacio para la actividad pública como un lugar para presentar “fantasmas”, interrumpe la división de identidades, actividades y espacios (p.11). Al poder no le importa, en principios, si las obras tienen un contenido político *per se*, le importa como encajan en su proyecto; de este modo, acepta todo lo que lo fortalece, como los “cantos de alabanza a los dioses y a los héroes” (Pl., *República*, X, 607a) —obras que son mera propaganda que apuntalen el estado actual de la distribución de los espacios, sin modificaciones sustanciales o perturbaciones en el orden establecido—.

Para Rancière, la base estética de la política consiste en “reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era...” (2005. p.15); esto difiere de la idea de Benjamin de “estetización de la política” característica de la “era de las masas” —él mismo se encarga de apuntarlo— (2000, p.10). No obstante, a mi juicio, ambas ideas no son auto excluyentes, Rancière se refiere a una característica constituyente de la política, lo que queda claro al comenzar fundamentarla en la Política de Aristóteles cuando este afirma que el hombre es un animal político por naturaleza y lo argumenta con la capacidad del habla (p.9); mientras que la tesis de Benjamin se fundamenta en uno de los estadios que puede adoptar la política cuando la distribución de los espacios, de los que habla Rancière, es incautada de forma perversa por “una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte” (2000. p.10) y la “política” se instrumentaliza para quitar la voz e invisibilizar por el simple hecho de ser o pensar diferente, que es el segundo argumento que esgrime Platón para expulsar a los poetas de la ciudad, “componer sólo obras sin valor, si se las coteja con la verdad; (...) puesto que remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón.” (Pl., *República*, X, 605b-c).

En esta sociedad planificada “tener tal o cual “ocupación” define las competencias o in-competencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera.” (Rancière, 2000, p.10). Recuerdo que, en mi juventud, el modo favorito de las instituciones culturales y los órganos de la seguridad del estado para vulnerar un derecho fundamental, como la libertad de expresión, fue retirar el reconocimiento como artistas, algo que sufrí en carne propia desde adolescente, al ser etiquetado como aficionado (no profesional), loco, delincuente, diversionista ideológico, contrarrevolucionario, entre otra infinidad de epítetos, con los que nos etiquetaban a todos los que nos atreviéramos a pensar diferente, con el objetivo de quitarnos la voz. De igual modo, cuando un funcionario entendía que una opinión u obra tenía contenido “sospechoso ideológicamente” lo primero que me decía era “si quieres

cambiar las cosas alzáte<sup>56</sup> en la Sierra Maestra y has una revolución, como Fidel”; “alzarse”, en este contexto, significa tomar las armas e irse a las montañas a luchar contra el gobierno, lo cual deja ver —de un modo tácito— que para el estado cubano la única forma en que una persona puede hacer política es una que no es política; por lo que, tanto el artista, como cualquier otra persona, no es un ciudadano, es simplemente “masa”. En estas circunstancias, la política es una puesta en escena donde todo sucede según el guion, el plan maestro contempla y anticipa todos los pormenores de la sociedad planificada, siguiendo un diseño previo ideado por el gran arquitecto del proyecto. Para el poder, el arte cuando no es servil es peligroso.

Platón busca con el reglamento sobre la poesía mantener el buen orden de la ciudad y usa el poder para excluir a quienes ofrecen resistencia contra ese orden; de acuerdo con Deleuze (1987):

Hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. ... el arte es lo que resiste y es ser no la única cosa que resiste, pero que resiste. De ahí esa relación tan estrecha entre el acto de resistencia y el arte, la obra de arte. Todo acto de resistencia no es una obra de arte, aunque de alguna manera lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo de alguna manera, lo es. (Pp.14-15).

El acto de resistir, a finales de los 80 en Cuba, no se caracterizó por crear un arte “de tendencia” sino, de jugar con los espacios de libertad, reconfigurando el régimen de lo visible. Ignorar lo dado (oficial) e involucrarse o iluminar espacios marginados por la política cultural y rechazados desde el poder. La idea era, más bien, rechazar el arte “de tendencia” impuesto por el oficialismo, un golpe pendular que buscaba entablar un diálogo en las antípodas del discurso ideológico totalitario y totalizante, explorando lo que este excluyó. El problema reside en que, en los predios del estado que declaró que el arte es un arma a su servicio, toda narrativa alternativa, por muy inócua que sea, es disidente, pues promueve valores diferentes a los oficiales.

### **7.1. Identidad Transida: Iconografía de la cultura popular, el kitsch y el pastiche**

La Revolución fijó el canon de la identidad cubana a partir de la recuperación de elementos que, ciertamente, formaban parte de ella; al mismo tiempo que desechó otros, que también lo eran —pero no se adaptaban a sus intereses—; operación que se realizó pasando la cubanidad por un filtro ideológico que legitimara el nuevo proyecto político. En el campo de las artes, reprimió con fuerza todo intento de expresión que no encajara en su esquema político, a la vez que promovió una especie de realismo socialista bucólico que tenía como base la academia rusa —que justo como el arte burgués que denostaba, tenía como base el realismo francés de mediados del siglo XIX— que identificaba arte y realidad; solo que en el socialismo real el estado determina que es lo real. Los artistas de los 60 y los 70 tuvieron que adaptarse, Servando Cabrera pasó de pintar formas y cuerpos desnudos homoeróticos a guajiros (campesinos) machos y musculosos; Raúl Martínez dejó el arte abstracto para pintar héroes de la Revolución; Antonia Eiriz, simplemente, dejó la pintura; entre tantos otros casos de artistas que cambiaron radicalmente su obra para poder sobrevivir en un país cuyo gobierno considera que el más alto logro de la cultura nacional es la revolución socialista y que, por tanto, el único fin posible del arte que se produce en su territorio es educar y formar a la juventud dentro de sus propios valores morales (CNEyC, 1971, p. 150), como lo que propone Platón en su *República*.

---

56 Alzarse: revelarse contra el gobierno e irse a las montañas a hacer guerra de guerrillas.

La generación de artistas, proveniente de las masas, llamada a llevar a cabo de forma natural estos propósitos propagandísticos y didácticos renunció a ellos. Preferimos explorar soluciones formales nuevas acordes al arte contemporáneo sin importar de donde vinieran —incluido el mundo capitalista—. Recurrimos a temas lo más cercanos a lo popular posible, no lo popular idealizado, lo popular real; porque la mayoría proveníamos de familias humildes y obreras, tanto los de la Habana, que estudiaron en San Alejandro, como los de provincias, que se formaron en la Escuela Nacional de Arte (ENA) o en las academias provinciales y luego, tanto los unos como los otros, en el ISA. Esta cercanía con la cultura y las religiones populares les facilitó a muchos artistas su comprensión y la posibilidad de tematizarla desde dentro. Como señala Mosquera (2003) este fue

Un proceso significativo fue la expansión de sensibilidades, gustos estéticos y valores de la cultura vernácula urbana y aun de sectores marginales que han tendido a volverse cada vez más influyentes en los hábitos de la vida cotidiana. (...) se legitimó toda una estética de las formas malas, elaboradas desde el barroquismo escandaloso de decoraciones populares domésticas y festivas. (p.220).

En *Volumen Uno* esto se puso de manifiesto de varias formas: acercamiento a las religiones afrocubanas, el juego con el kitsch y la estética de los *mass media*, pero siempre desde una perspectiva intelectual, casi académica en el sentido de las investigaciones etnológicas de unos y la experimentación técnica de otros. El grupo *Puré* y sus integrantes llevaron estos temas al siguiente nivel, la exposición *Puré expone* fue en sí una súper instalación colectiva, compuesta con las obras individuales de los miembros del grupo, en la cual el espectador debía de sumergirse para poder apreciarla. Las obras tenían todo tipo de referencias populares, desde objetos cotidianos hasta humor. Ellos inauguraron un nuevo modo de exponer, que involucró activamente al espectador, pero sin llegar a ser un performance o un happening.

La generación de la segunda mitad de los 80, para dar cuenta de la identidad del cubano, no recurre a ideas intelectuales, ni a referencias a las tradiciones afrocubanas o al kitsch intelectualizado como *Volumen Uno*; mucho menos al metarelato construido desde la oficialidad. Su reflexión sobre lo cubano y la cultura popular está más ligada a la cotidianidad, objetos, artefactos y tradiciones que se crearon o resemantizaron con la Revolución y la condición a la que yo llamo “trastorno cultural disociativo” que trajo ésta, cuando en los hogares cubanos comenzaron a convivir aparatos, objetos, imágenes, ropa y tradiciones que provenían del período capitalista, con sus sucesores provenientes del campo socialista, y la nueva cultura politizada. Todo esto se puede entender de un modo bastante claro desde el trabajo sobre cultura material cubana de Cabrera Arús y su proyecto *Cuba Material*<sup>57</sup>, compuesto por “objetos, documentos y vestuario producido, comercializado o utilizado en Cuba durante la Guerra Fría” (Cabrera Arús, 2011). El grupo *Puré* parte de esta *cultura material* e integra en sus obras e instalaciones objetos, que son

“símbolos” extraídos de la vida cotidiana, que eran manipulados o representados en las obras: ya fuera un televisor marca “Caribe”, completamente soviético por dentro, ensamblado en Cuba; o una fosforera “Made in Taiwan” con el logo de Cubatabaco. Todo eso era parte de un espíritu cultural de la época que se expresó en una redefinición del concepto de lo cubano en el arte. (L. Saavedra, comunicación personal, 8 de junio de 2020).

Esta *cultura material* se volvió en parte central de las nuevas representaciones que los artistas crearon de la identidad. Los “nuevos” objetos se funden de un modo casi esquizofrénico

---

57 <https://cubamaterial.com>

con los tradicionales, generando una estética barroca en la que conviven cursis figuras de yeso con otras de porcelana; flores de plástico y estampas del sagrado corazón de Jesús con fotos de los héroes de la Revolución y matrioskas rusas. Y por supuesto, no fuera esquizofrenia sino funcionara igual y al revés, el ejemplo más paradigmático es cuando el “Comandante en Jefe”, ex guerrillero y comunista, cambia su uniforme militar verde olivo, primero por una pulcra guayabera blanca y luego, por una indumentaria deportiva marca Adidas (en las antípodas de su predicamento), como señala Cabrera Arús (2022).

Ese espíritu ecléctico y barroco nos empujó a buscar soluciones surrealistas para sobrellevar el día a día; creamos barbacoas para duplicar el espacio en las casas coloniales; convertimos motores de lavadoras rusas en ventiladores para no pasar calor; o le pusimos motores de Lada (un vehículo soviético) a un automóvil norteamericano clásico, entre mil inventos más; y como si lo anterior fuera poco, por encima de todo, somos capaces de reírnos de nuestras propias vicisitudes. Estas peculiaridades, que dichas de este modo evocan la típica postal de la utopía socialista caribeña que aman los turistas y enarbolan los intelectuales partidarios y defensores de la izquierda, esconde detrás a personas que viven en la miseria y carecen de libertades mínimas para expresarse.

El grupo *Puré*, primero, y muchos otros artistas después, integraron esta “cultura material” en alucinantes instalaciones que interpretan y ofrecen una versión de la historia de un modo diferente al relato oficial. Al final de todo, está la decadencia y la ruina, como en la obra de Buergo en la *Tercera Bienal de la Habana*, no solo los objetos son parte de nuestra cultura, sino también su pérdida, su ausencia, las ruinas que se amontonan sobre ruinas.

A partir de este eclecticismo, que los artistas de la segunda mitad de los años 80 asumimos —irónicamente— como posmodernismo (no creo que haya nada más posmoderno que, a finales de la Guerra Fría, abrir el capó de un Ford del ‘54 y descubrir que le da vida un motor modificado de un Lada soviético), articulan un discurso estético y conceptual en el que abunda la apropiación, el pastiche y la referencia a la cultura popular, entremezclados con los modos de hacer del arte contemporáneo.

**Ciro Quintana**<sup>58</sup> afirma que, más que postmodernistas, los artistas cubanos de su generación eramos “post-jodernistas” (comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020). Desde sus primeros pasos en el mundo del arte, muestra una propensión formal por lo barroco, mientras que conceptualmente considera su creación artística como

...Crónicas de lo que pasó, pasaba y pasará. Siempre, dentro de mi *statement* como creador, he tenido el objetivo de crear una obra que fuera partícipe del medio en que se creaba; que pasara a ser una crónica conceptual y formal de ese contexto en que nacía; captando ese

---

58      Ciro Quintana, nació en la Habana en 1964, estudió en la Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de octubre (23 y C) (1976-1979); en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro (1979-1983) y en el ISA (1983-1988). Fundador del grupo *Puré*. Entre sus exposiciones personales más importantes del período están *Postmodernismo en Cuba, NOO...* (Fototeca de Cuba, La Habana, 1988); *Hacer arte a lo cubano* (CPAPD, La Habana, 1988); *Made in Cuba* (Museo Provincial de Villa Clara, 1990); *Obra para una Bienal No del Tercer Mundo* (galería Servando Cabrera Moreno, *IV Bienal de la Habana*, 1991). Al mismo tiempo participó en imperantes eventos y exposiciones colectivas como *Young Cuban Art* (Massachusetts College of Art, Boston, USA, 1988); *Contemporary Cuban Art* (Tretriakov Gallery, Russia, 1988); *Young Cuban and RDA Art* (Alten Museum or Old Museum, Berlin, Germany, 1989); la *III Bienal de la Habana* (1989); *Kuba Ok* (Stadische Kunsthalle, Dusseldorf, Germany, 1990); *No Man Is an Island* (Pori Taiden Museum, Finland, 1990); *No por mucho madrugar amanece más temprano* (Fototeca de Cuba, Habana, 1990); entre otra. Actualmente continúa una ardua labor artística desde miami, USA, donde vive y trabaja.



Figura 62. Ciro Quintana: *Aventuras y desaventuras de Ciro Art*, 1989. (Foto: Lázaro Estrada).

medio cultural en que se creaba y mostrará mi visión y mi idea sobre ese propio medio. (Comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020).

Menéndez (2017) destaca que “Ciro arrastra una enriquecedora y obsesionante propensión al barroquismo, unida a su fetichismo por la imagen y los signos, con los que realiza —sin avergonzarse de las mezclas—, verdaderos aquelarres”. En ese mismo sentido, para Castillo (2010) creó un “estilo estético neo-pop” en el que combina la apropiación del cómic heroico y el revisionismo neo-historicista de la pintura en rotundas instalaciones neo-barrocas en las que interactúan pinturas, esculturas, dibujos, carteles y objetos diversos.

Sus obras son un constante juego de referencias y símbolos que asocia y disocia según le conviene, para traer a debate el arte cubano, sobre todo el contemporáneo a él. Como señala Batet (2021) “constituyen sofisticados collages visuales donde el artista gusta de encontronazos culturales y yuxtaposiciones semánticas” (p.18). Enfatizan el efecto de la representación de la teatralidad, el artificio, la parodia y la irrealidad (Quintana, s.f.).

Se apropia de conceptos e imágenes que recontextualiza, para lo que son indispensable los títulos que les pone, pues estos son parte integral de estas, se convierten en un contenedor determinante que pone orden y dan significado en una configuración que de otro modo sería caótica (Camtitzer, 1994, p.244).

Su trabajo tiene mucho de autobiográfico, por lo tanto, lo construye a partir de su propia experiencia como “un ser en el mundo del arte”; lo que, en su caso, significa que asume el dibujo como un relato de su propia experiencia; más desde la perspectiva de cómo la cultura lo afecta, que desde la anecdótica tradicional (Camnitzer, 1994, p.242). Quintana se desdobra, habla de sí en tercera persona; a su alter ego, al otro, a CiroArt, es a quien le ocurren las cosas. Quintana vive, se deja vivir, para que CiroArt pueda tramar su arte y ese arte lo justifica, los justifica. Poco a poco va cediéndole todo, aunque le consta su perversa costumbre de falsear y magnificar.



Figura 63. Adriano Buergo: *El Roto* (1989). (Foto: cortesía del artista).

Por otro lado, **Adriano Buergo**<sup>59</sup> parte del barroco ecléctico y pobre de los hogares de los barrios urbanos habaneros para crear una poética cargada de ironía y desfachatez, en la que la gente de a pie se reconoce. Sus obras hablan en el lenguaje de la calle, creando un collage en el que representan la cotidianidad de necesidad que acecha al cubano, en este sentido, Mosquera (1990) lo llama “el pintor de la chusmería, la suciedad, el hacinamiento y la depauperación urbanas. Su obra resulta a la vez una crítica cariñosa y una expresión de este estado de cosas” (p.276).

Su metáfora de la decadencia toma cuerpo y se encarna en “Roto”, un ventilador bricolage armado con el motor de un aire acondicionado en desuso, que se erige como un verdadero personaje,

cuya agonía es un homenaje a la inventiva que nace de la necesidad que ha empujado al cubano a crear verdaderos “frankenstein” a partir de artefactos (autos, refrigeradores, ventiladores, televisores, etc.) de origen norteamericanos previos a la Revolución, para que siguieran funcionando o reconvertirlos para realizar otras funciones. Pero su obra no se queda en lo anecdótico, es una profunda crítica social que cuestiona el estado paupérrimo del nivel de vida del pueblo y como tiene que ingeniárselas para sobrevivir, mientras todos los recursos son destinados al turismo internacional, pues como relata Mosquera (1990), “a Roto le aguarda un destino grandioso: convertirse en un sol —como en un mito— y calentar radiante el paraíso kitsch de una playa turística” (p.276).



Figura 64. Adriano Buergo: *El lago de los cisnes* (1989). (Foto: cortesía del artista).

Buergo fue invitado a participar en la Tercera Bienal de la Habana (1989), para la ocasión presentó una instalación en el piso compuesta por escombros, como si un pedazo de techo se hubiese venido abajo, alegoría de los frecuentes derrumbes que ocurren en la Habana Vieja, de decadencia de una ciudad que alguna vez fue esplendorosa de la que ya quedaban solo ruinas. Tituló la obra, *El lago de los cisnes* —como la pieza que Garcíandía presentó tres años atrás, en la Segunda Bienal de la

Habana—; la referencia es muy obvia como para ignorarla, la obra de Garcíandía abordaba el tema del kitsch y el gusto popular, que también acaparó la atención de Buergo durante gran parte de su obra; pero ya, de ese paraíso idílico del gusto popular solo quedaban ruinas. Otro dato interesante,

59 Adriano Buergo, nació en la Habana en 1964, cursó estudios de artes plásticas en Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de octubre (23 y C), entre 1976 y 1979; en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, entre 1979 y 1983) y en el ISA, entre 1983 y 1988. Antes de Puré (1985-1987) formó parte del grupo Vinculación (1983-1984). Buergo realizó varias exposiciones personales en la segunda mitad de los 80, entre ellas *Del Ambiente* (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 1986); *Roto Expone (Proyecto Castillo de la Fuerza*, La Habana, 1989); Ana Albertina y Adriano (Ninart, Ciudad de México, 1991). De igual modo, participó en varias de las exposiciones y proyectos colectivos más importantes de la década de los 80. Después de 1990 emigró, como la mayoría de los artistas de su generación, primero a México y luego a USA donde reside actualmente.

es que el título/tema de esta Tercera Bienal fue Tradición y contemporaneidad, con lo que Buergo parece decir que la tradición era la idealización de la belleza y la buena vida presente en las representaciones kitsch y la contemporaneidad (actualidad) solo despojos.

Siguiendo con la idea del eclecticismo, el barroco y las formas malas, es importante mencionar que el kitsch era visto por las autoridades culturales e ideológicas del país como un vestigio de la decadencia capitalista, la cual se buscaba erradicar de la sociedad cubana. No obstante, al abordar estas formas culturales con poéticas posmodernas que, en lugar de negarlas, las exaltaron a la galería, los artistas protagonizaron un acto de rebeldía. Esta misma dinámica de reinterpretación y apropiación también se aplicó a las religiones afrocubanas, el humor y otros elementos culturales, que exploraré con más detalle en las páginas siguientes.

## 7.2. Humor como recurso

La apelación al humor como modo de relativizar la adversidad, de burlarse de lo sagrado y el poder, es propio de la naturaleza humana, todas las culturas comparten esto; también el pueblo cubano. Jorge Mañach, en su libro *Indagación del choteo* (1928), presenta al “choteo” como parte de la psicología del cubano; una forma de ser que es parte de nuestra idiosincrasia —por lo menos de la popular y poco educada—. Según este autor, este fenómeno tiene una amplia tesitura, que va desde la elemental burla: “el relajamiento de todos los vínculos y coyunturas que les dan a las cosas un aspecto articulado, una digna integridad” (p.22); hasta desconocer a las autoridades ilegítimas o despóticas: “el choteo surge en toda situación en que el espíritu criollo se ve amargado por una autoridad falsa o poco flexible” (p.38). El análisis del fenómeno que hace Mañach quizás peque de elitista al no considerar al “choteo” como una forma auténtica de humor, entre tantas otras que caracterizan al cubano, que no es más que esa capacidad que tenemos de burlarnos de nuestros problemas y de nosotros mismos, porque no hay nada tan sagrado y definitivo como para que no podamos reírnos de ello, ni siquiera nuestras desgracias y tragedias, el humor es nuestra mejora evolutiva que nos permite sobrevivir: reímos para no llorar. Desde esta perspectiva lo ve Piñera (1960) al analizar este asunto:

Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado. A primera vista tal contingencia acusará superficialidad en el carácter de nuestro pueblo. Mañana podrá cambiar ese carácter, pero creo firmemente que dicha condición es, en el momento presente, eso que el griego Sócrates definía en el “conócete a ti mismo”, es decir saber cómo eres. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez. Por otra parte, puede muy bien ocurrir que esta Revolución cambie ese carácter. Porque, en definitiva, y en gran medida, ese chiste, esa broma perpetua no es otra cosa que evasión ante una realidad, ante una circunstancia que no se puede afrontar. Frente a una frustración (...) había dos modos de reaccionar: por lo trágico o por lo cómico. (p.10).

En 1960, como muchos de los intelectuales cubanos, Piñera vaticinó que la Revolución cambiaría ese “estado de frustración” del pueblo, lo que debió traer como consecuencia un cambio en la naturaleza de nuestro humor. No le faltó razón, aunque no necesariamente en la dirección que él previó, pues después del momento de exaltación, júbilo y esperanzas, el estado de frustración regresó *in crescendo*, por lo que nunca dejamos de ser trágicos y cómicos a la vez.

Weiss (2011) afirma que:

“En el nuevo arte cubano, el humor se ha relacionado menos con la tragedia que con lo grotesco. Esto lo convierte en un reino más agitado, más asintótico y no correspondido: más proteico, corpóreo y criminal. La transgresión de la risa en el Nuevo Arte Cubano sucedió, o superó, el “sueño confuso de la dialéctica” y desató el “juego de la contradicción” en toda su temible gama.

(...) Este grotesco fue la trayectoria inevitable de un hecho solitario: las revoluciones están destinadas a comerse a sus crías.” (Pp. 76-77).

En parte comparto esta afirmación, y en parte no. Por un lado, considero que el humor del nuevo arte cubano tiene su origen en la tragedia. La vida diaria de un cubano es un drama, al que las dificultades económicas y la falta de libertades fundamentales convierten en tragedia; una tragedia que no conduce a una catarsis, debido al control policíaco que ejerce el Estado sobre el pueblo. El trauma reprimido agobia a la gente y el único modo de liberarlo es el humor. En nuestro caso, la catarsis viene por el humor (en la sátira, el choteo, la jodedera), creamos un lenguaje secreto —que todos conocían— con el que expresar nuestro trauma —nuestra tragedia— y crear un pequeño espacio de libertad. El humor se convirtió en la única forma posible de decir lo que se piensa. El simulacro del pueblo es ver la tragedia política y social como una comedia —más bien como un circo—.

Por otro lado, es cierto que se desarrolló una poética grotesca, representada principalmente por Tomas Esson; la *Etapa Romántica* de Glexis Novoa, Ana Albertina delgado, Sandra Ceballos y algunos más, y que evidentemente en algunos momentos pudo entenderse como humor en el sentido que le da Weiss, pero más que hacer reír, buscaban impactar, escandalizar y en cierto punto, causar controversia.

No obstante, creo que en la vertiente que más filo le sacó al humor y lo convirtió en su estrategia, predominó el doble sentido, la intertextualidad y la sutileza, como es el caso de Lázaro Saavedra, Pedro Álvarez, Reinerio Tamayo y muchos más que no desarrollaron una obra dependiente de este recurso, pero sí hicieron uso de este recurso, como Ciro Quintana, Adriano Buergo, entre otros.

Los artistas cubanos de la generación de finales de los 80 desarrollamos una capacidad de relativizarlo todo. El doble sentido, el cinismo y la ambigüedad nos conectó directamente con la tradición del humor. Desarrollamos un humor que no era para matar de la risa a nadie, pero sí para sacar sonrisas cómplices y despertar suspicacias. Su objetivo fue traer al centro del debate cuestiones que afectan a la gente, pero con buena dosis de mordacidad e ironía. Un adagio popular reza “las cosas serias de dicen jugando”; precisamente ese es el sentido de usar el humor como recurso, no es solo para reírse; es, más bien, para sonreír y pensar: caer en la cuenta de que, sin pretenderlo, se entró en una conversación que de otro modo —en serio— estaría prohibida.

### **7.2.1. Humor en las artes visuales**

En las artes visuales cubanas el humor jugó un papel importante, tanto en la sátira política gráfica, como en la pintura; destacaron grandes artistas que usaron este recurso para reflejar la idiosincrasia del cubano o como modo de cuestionar la autoridad.



Figura 65. Víctor Patricio Landaluze: *José Francisco, s.f.* (Foto: Lázaro Estrada).

Víctor Patricio Landaluze (1830-1889)<sup>60</sup>, de origen vasco se afincó en la isla desde los 20 años hasta su muerte. Fue un excelente dibujante humorístico y fundador de un periódico satírico; no obstante, merece mención especial su obra pictórica, en la que destaca su gran ingenio y sentido del humor al representar inigualables escenas costumbristas cubanas. Sus obras eran de mis preferidas en las salas de arte cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, al igual que de muchos otros artistas que encontraron en la picardía con la que representaba la realidad una inspiración para crear un arte inteligente y jocoso.

Otro artista cuya obra abarca la pintura y el dibujo humorístico fue Rafael Blanco (1885-1955) que, en vez de seguir los caminos trillados de la caricatura convencional, desarrolló una obra moderna e innovadora que se caracterizó por

su originalidad. Blanco creó un estilo distintivo y único en el que destacó su carácter impresionista, sintético y mordaz, por lo que se le considera un precursor del movimiento de arte nuevo que se desarrolló en Cuba a partir de mediados de los años 20.

Un humorista ingenioso y punzante fue Eduardo Abela (1891-1965), creador del mítico personaje *El Bobo*, que se convirtió en un poderoso instrumento de lucha política contra la dictadura de Gerardo Machado. Abela logró burlar la censura al presentar a *El Bobo* como un personaje ingenuo, pero que en realidad era astuto, con la picardía característica del cubano de a pie.

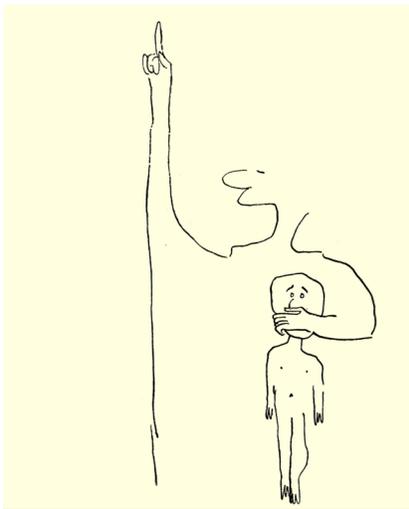


Figura 66. Santiago (Chago) Armada: de *Débiles y poderosos* (Armada, 2063, p.84).

Por último, Santiago “Chago” Armada (1937-1995), pintor y caricaturista que luchó en la clandestinidad como miembro del Movimiento 26 de Julio (M-26-7) y en la Sierra Maestra. Trabajó como director artístico en la revista *Ahora*, editada por la Escuela de Periodismo de La Habana en 1956. En 1958, creó sus primeros personajes de historietas, *Julito 26* y *Juan Casquito*, para el periódico *El Cubano Libre*. Fundó el semanario humorístico *El Pitirre* en 1960, y creó el controvertido personaje *Salomón* para el periódico *Revolución* en 1961. En 1963 publicó un libro llamado *El Humor Otro* y en 1964 fue nombrado director artístico de *Ediciones R*. A partir de 1965, redefinió su enfoque humorístico como *Humor Gnosis*.

Estos artistas, entre muchos otros, legaron un modo peculiar de ver la idiosincrasia y la cultura cubana, usando la picardía y el sentido del humor del cubano de a pie, capaz de hacer un chiste de sus propios problemas como modo de des-

60 Víctor Patricio Landaluze, nace en Bilbao, España, 1830. Se instala en Cuba alrededor de 1850, trabajó como dibujante para la revista *El Almendares* y en 1962 fundó el periódico satírico *Don Junípero*, también colaboró en diversas publicaciones, como el álbum *Los cubanos pintados por sí mismos* (1952) y *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881). En el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana hay varias obras suyas. Muere en Guanabacoa, La Habana, en 1889.

ahogo, pero también como modo de reflexión e incluso como herramienta política para denunciar o protestar.

Un artista que sirve de puente entre la vieja guardia y los artistas de la segunda mitad de los 80 es Antonio Eligio Fernández, más conocido como Tonel, –artista multidisciplinario que ha destacado en diversos campos como la instalación, la pintura y la crítica de arte– a él me he referido antes, como parte del *Equipo de Creación Colectiva Hexágono*; una de sus facetas más reconocidas es, precisamente, la de dibujante humorístico dado que, a lo largo de su trayectoria, ha creado una gran cantidad de obras que se caracterizan por su ingenio, ironía y sarcasmo a la hora de tratar –de forma recurrente– temas como el autorretrato o las referencias a la historia, la sociedad, la economía, la cultura popular o a la propia condición de la obra del arte. Lo íntimo, lo familiar y lo doméstico se mezcla con lo histórico de un modo provocativo que combina humor, crítica e ironía. En su obra también es muy importante la combinación de imagen y texto para crear distintos niveles de lecturas, con los que cuestiona dogmas ideológicos, culturales y políticos de la narrativa oficial y muestra que el arte es una poderosa herramienta para la reflexión crítica sobre la sociedad. Otro dato interesante es que Tonel, como artista, expuso con Chago Armada<sup>61</sup> y con los creadores jóvenes de finales de los 80 y, como crítico de arte, escribió sobre ellos.

### 7.2.2. *La consagración de la jodedera*

Más que humorismo, jodedera —del verbo joder— era el concepto al uso a finales de los 80 para referirse al empleo del humor como estrategia expresiva por los artistas visuales. El término “joder”, aunque tiene otras acepciones, incluso de índole sexual, en el contexto cubano se usa casi exclusivamente en el sentido de: molestar o fastidiar mucho a alguien, en cierto modo, una actualización del tradicional “choteo”; por otro lado, también se usa en el sentido de frustrar una situación. Como es de esperar, esta jodedera toma diferentes formas, desde el uso explícito de la burla, que como dice Mañach (1928) se endereza contra lo que la autoridad de contradictorio consigo misma, minando su autoridad haciendo algo cómico de esa contradicción (p.19); hasta la crítica sutil, pero con filo, que recurre a la ironía, el sarcasmo; sin dejar de lado lo extraño, absurdo y hasta grotesco. Olivera (2020) destaca que:

El humor se redescubre ardid particularmente útil, lo mismo como mecanismo de sublimación que de exorcismo ante distintas frustraciones; además de condimento mordaz capaz de despertar perspicacia y levantar miradas sediciosas en mensajes aparentemente inofensivos pues pocas cosas hay más subversivas que una briosa carcajada.

Al analizar el uso del humor por la generación de la segunda mitad de los 80, la obra de **Lázaro Saavedra**<sup>62</sup> (La Habana, 1964) merece un análisis particular; primero, porque sin ser humorista es un eje transversal presente en toda ella; segundo, por la abundancia de recursos formales contemporáneos que usa, yendo desde dibujo hasta sofisticadas instalaciones, pasando por

61 Humor: Chago y Tonel, Galería de Arte, Cerro, La Habana, 1982.

62 Lázaro Saavedra González, nació en la Habana en 1964, realizó estudios artísticos especializados en Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de octubre (23 y C) (1976-1979); en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro (1979-1983) y en el Instituto Superior de Arte (ISA) (1983-1988). Ha obtenido varias becas y residencias artísticas en distintas partes del mundo. Fue por muchos años profesor en el ISA y en 2014 se le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas. Actualmente vive y trabaja en La Habana, Cuba. Es considerado por Mosquera (1993b) “un gran cronista plástico de la vida de Cuba, y su filósofo popular”.



Figura 67. Lázaro Saavedra: *Después de todo, nos llevamos bien*, 1988. (Foto: cortesía del artista).

la pintura, la fotografía, el videoarte, el arte digital, el performance o cualquier modo de expresión que se ajuste a lo que quiere decir.

El contenido de su obra se caracteriza por un discurso que se origina en el conocer la calle, al ser humano de a pie, que lucha por sobrevivir en una sociedad donde no se puede decir todo lo que se piensa, pero se buscan modos alternos como el humor, caracterizado por la sorna, la ironía y el sarcasmo; su

finalidad va más allá de hacer reír, provoca que el espectador reflexione. Mosquera (1993b) lo considera “un gran cronista plástico de la vida de Cuba, y su filósofo popular”. El propio Saavedra da fe de ello cuando me dice:

Me interesa que el lenguaje sea lo más claro y directo (dentro de lo posible), con el objetivo de que la idea de la obra entre rápido en la mente, el humor es vital en esto, una vez dentro, pues a rumiar. En el caso de una “bala perforadora” explota dentro. Y sí, sucede eso de sonreírte al principio y decir inmediatamente ¿debo reírme de esto? Es la relativa independencia entre la forma en que te dicen algo y el contenido de lo que te están diciendo. (Comunicación personal, 8 de junio de 2020).

Su lenguaje es claro y espontáneo, sin dejar de ser elaborado y conceptualmente sólido. Si bien el humor, a menudo, se considera como una forma de liberarse de las limitaciones impuestas por el pensamiento racional, la obra de Saavedra suele requerir el uso de la lógica para poder entender la falta de lógica en los eventos que mencionan (De La Nuez, 1998, p.516).

Sus “hombrecitos” son celebres y lo han acompañado durante gran parte de su carrera, los crea por montones en blocks de notas que muchas veces permanecen inéditos o sirven como bocetos de una obra y, en otras ocasiones, los expone como obras definitivas. Tal es el caso de la exposición *Pintar lo que pienso, pensar lo que pinto*<sup>63</sup> (1988) en la que, precisamente, estas hojas de blocks y cartulinas pobladas de “hombrecitos” que, en lenguaje llano, cuestionan la realidad en todos sus niveles, ideológico, cultural, ético, etc., eran el plato a digerir en una “mesa sueca” a la que el artista invita al público a alimentarse espiritualmente, degustando “en caliente” sustanciosas porciones de humor punzante y provocador (Pereira, 2015, p.5). Saavedra canaliza el subconsciente popular, dice por medio de metáforas y el doble sentido los que otros no pueden y lo dice con el mismo lenguaje del pueblo. En palabras de Mosquera, “más que un intelectual actuando como conciencia crítica viene a ser un representante de los estratos populares empleando un bagaje intelectual para discutir la realidad desde los intereses y puntos de vista extendidos entre la población de Cuba” (Fernández et al., 2011, p.18). Estos dibujos, de trazos ágiles y sencillos, son su modo de hacer catarsis, en el más puro sentido griego: “purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de una situación trágica” (Oxford Languages). Son lugar de encuentro, donde el espectador también hace catarsis, pues la tragedia es común.

63 *Pintar lo que pienso, pensar lo que pinto* (su tesis de graduación del ISA), Galería L, La Habana, 1988.

Luego, están obras como *El arte un arma de lucha de la Revolución* (1988) en la que se burla de la política cultural oficial, o el *Detector de ideología* (1989) un mordaz cuestionamiento a la politización de la cultura por parte del Estado.

La exposición *Una mirada retrospectiva*<sup>64</sup> — junto a Rubén Torres Llorca— analiza con humor el mundo del arte cubano de finales de la década de los 80. Contextualizada por los autores cerca del año 2200 por medio de un documento que hicieron circular en el que advierten a los visitantes, ubicados 200 años en el futuro, que están ante una reconstrucción de lo que habría sido una exposición de artes plásticas en Cuba a finales del siglo XX, reconstruida a partir de los descubrimientos arqueológicos realizados en excavaciones en el puerto de la Habana:

Doscientos años nos separan del siglo XX. Hacer la reconstrucción de una exposición modelo de la década 1980-90 no es tarea difícil hoy, teniendo en cuenta la tecnología con que contamos (...). La excavación realizada dos años atrás en el área del antiguo puerto de La Habana nos regaló la grata sorpresa de encontrar casi intacta una de las llamadas exposiciones personales. (Torres Llorca y Saavedra, 1989).

Por medio de este simulacro, los autores se permitieron tratar temas acuciantes en la sociedad cubana de la época: “la obra de los Hacedores, una vez separada de su autor, cobraba vida propia y no se le podía juzgar a través de la individualidad del creador, sino por sus efectos en la sociedad” (Torres Llorca y Saavedra, 1989); por otro lado, también hacen un análisis “sociológico” del propio mundo del arte, en este sentido destaca la obra *Sin título* (que con el paso del tiempo todos recuerdan como *Altar a San Joseph Beuys*) de Saavedra, que simulaba los altares a las deidades afrocubanas tan característicos en la religiosidad popular cubana; solo que, en vez de estar dedicado a dioses sincréticos como Changó (Santa Barbara), Ochún (Virgen de la Caridad del Cobre), Babalú Alle (San Lázaro) u otro, estaba dedicado a San Joseph Beuys “patrono de los artistas”:

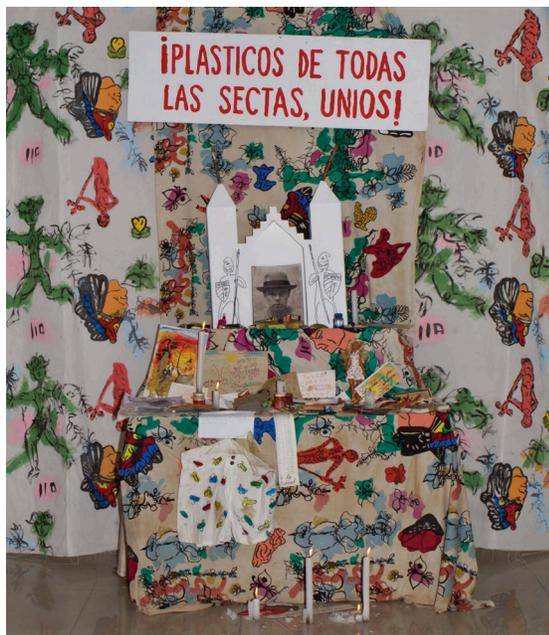


Figura 68. Lázaro Saavedra: *Sin título* (*Altar a san Joseph Beuys*), 1989. (Foto: cortesía del artista ).

Especial relevancia histórica tiene el ídolo dedicado al patrono de los artistas, San José Beuys, místico germano que sufrió suplicio en vida para lavar los pecados de sus colegas. A los pies de este se encontraron numerosas ofrendas votivas, relativas a solicitudes que iban desde los viajes internacionales hasta las glorias personales, (...). Mucho más curioso y enigmático es el periplo tan anormal que tuvo que recorrer la leyenda para que un artista teutón fuera adorado en la tierra de Shangó y Ochún. (Torres Llorca y Saavedra, 1989)

Es una obra llena de referencias, a Joseph Beuys, a la Religión Afrocubana, a la propia obra de Torres Llorca, a la ideología y sus consignas; en ella se podía leer: “Plásticos de todas las sectas

uníos”, parodiando al Manifiesto Comunista y llamando a mantener la unidad de los artistas en un momento en que las principales amenazas eran el deterioro de la unidad generacional por los intereses personales de los artistas y el aumento de la censura por parte del gobierno.

La original idea en la que se sustentó la exposición, los temas y calidad de las obras, más el hecho de que reuniera dos de los creadores más importantes de las dos generaciones de los 80, hicieron de esta muestra un documento importante para entender las artes visuales de este período, digno de redescubrir en 200 años. Saavedra, además fue un destacado miembro del grupo Puré, cuya obra abordaré en un capítulo posterior.

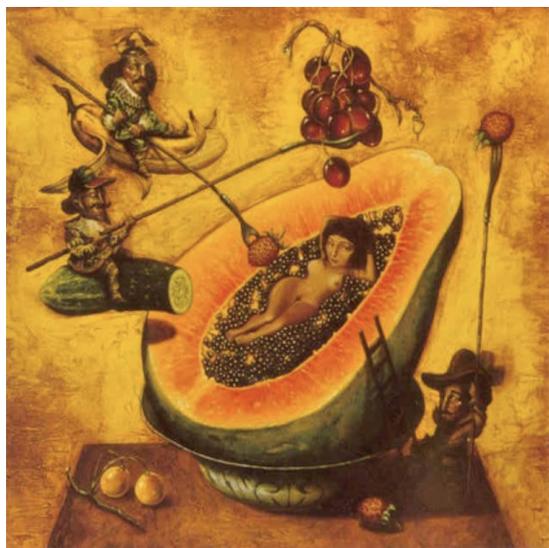


Figura 69. Reinerio Tamayo: *La reina de la papaya*, 1996. (Foto: Sánchez, 2000, p.49).

Si el uso del humor en Saavedra conduce a una reflexión filosófica y sociológica y no se puede afirmar que es un humorista, aunque su obra nos saque sonrisas “pícaras”; **Reinerio Tamayo**<sup>65</sup> (Holguín, 1968) sí articula toda su obra a partir del humor. No produce un humor gratuito o elemental, su obra está construida a partir de referencias, citas y apropiaciones de la historia universal y la historia del arte, así como de la cultura popular y la política; lo que hace que su humor pueda ser considerado “culto”, aunque no inaccesible. Tamayo se inscribe en la tradición de Landaluze, sobre todo por el gran virtuosismo técnico al que recurre para la realización de sus obras, haciendo uso de medios tradicionales de la pintura, ya sea al óleo o acrílico sobre lienzo o acuarela sobre papel; pero, sobre todo, por el uso del humor. Su obra parte de apropiarse y

“chotear” referentes del arte cubano e internacional, nada se salva de su peculiar sarcasmo; ni el mundo del arte cubano, ni las costumbres y tradiciones culturales o populares, mucho menos los artistas consagrados. Las vacas sagradas y los dogmas son puestos en tela de juicio en la narrativa que reconstruye en sus obras, en las que la historia se recuenta como una gran “jodedera”. Como afirma Caballero (1998) “El primer y más abarcador rasgo de su modelación de motivos y sentidos, que contiene y activa todos los demás, reside en su aquelárrica carnavalización de la historia” (p.53). Su obra tiene, del típico “choteo” cubano la agilidad de pensamiento, el buscarle filo a toda situación y hacer de ella un chiste, un relajo, una “jodedera”; pero no es un humor fácil, la propia factura de pintura de caballete y los referentes que usa hacen que su humor sea a la vez refinado y elegante. Sánchez (2000) lo caracteriza como:

Un ferviente y asiduo caníbal, presto a devorar todo aquel referente que incite su goloso espíritu desacralizador. Dentro de la herencia artística todo vale y resulta aprovechable respecto a sus ejercicios neohistoricistas: las taxonomías categoriales de la historia del arte,

65 Reinerio Tamayo, nace Mayarí, Holguín, 1968. Se graduó en la Escuela Elemental de Artes de la Isla de la Juventud (1983); En la ENA (1987) y en el ISA (1992). Ha realizado múltiples exposiciones individuales y participado en algunas de las colectivas más importantes desde finales de los 80 a la fecha. Actualmente vive y trabaja en La Habana, Cuba.

los paradigmas del arte occidental, los mitos artísticos, las “obras maestras”, las poéticas individuales, el aura de originalidad de una manifestación como la pintura. (p.44)

**Pedro Álvarez**<sup>66</sup> (La Habana, 1967 - Arizona, 2004) es particularmente deudor de la visión de Landaluze y, a la vez, la actualiza. Usa la intertextualidad para crear obras que a primera vista no son graciosas, pues su mirada de la cultura y la sociedad cubana de finales de los 80 es mordaz e irónica; lo gracioso nace de una cierta amargura nostálgica que contrasta el discurso político oficial con la praxis y la realidad agrisada del día a día; por eso afirma que su intención es, ante todo, más “ideológica” que estética. Como se puede leer en una entrevista que concedió a la crítica Suset Sánchez:

En la serie After Landaluze, en la que todas las obras son versiones de los cuadros de Landaluze, en el cuadro original José Francisco, que se llama Vladimir en mi versión, en vez de estar un retrato, que es como de la Avellaneda, un busto de mármol que el criado está besando, he puesto a Carlos Marx, y el cuadro se llama Vladimir. O sea, estoy haciendo chistes sobre la cultura cubana, sobre la Historia de Cuba, sobre la vuelta que ha dado, la carambola. Entonces, de una parte lo estoy usando de una forma muy fuerte, por supuesto



Figura 70. Pedro Álvarez: *Vladimir* (Fuente: El Sr. Corchea).

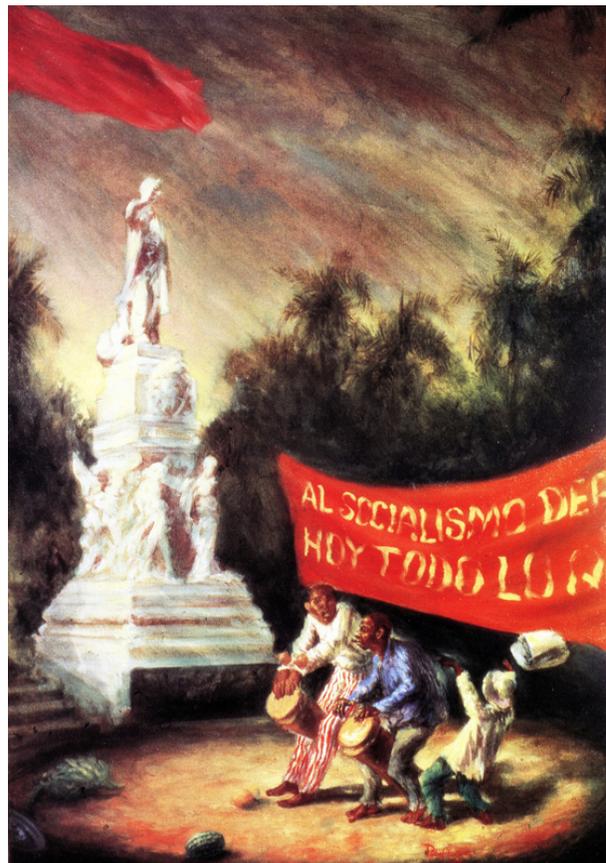


Figura 71. Pedro Álvarez: *Al socialismo debemos hoy todo lo que somos* (Fuente: El Sr. Corchea).

66 Pedro Álvarez, nace en la Habana, 1967. Se graduó en la Escuela Elemental de Artes de la Isla de la Juventud (1981) y en la Academia de San Alejandro (1987). Realizó varias exposiciones individuales y participó en algunas de las colectivas más importantes desde finales de los 80 y los 90. Murió en Arizona, USA, en 2004.

en el momento en que empiezo a hacerlo, cuando en las escuelas era oficial la lectura de Landaluze como aquel artista gracias al cual se puede saber cómo eran las costumbres del siglo XIX, pero que era un reaccionario, antirrevolucionario, racista. Pero a pesar de ello digo que pintó al negro al óleo, en primer plano, e hizo un cuadro que se llama *El Cimarrón*. Entonces hice una obra que es un chiste perteneciente a la serie *El fin de la Historia*, de 1994, que se llama *Al socialismo debemos hoy todo lo que somos, y son tres negritos de Landaluze tocando tumbadora debajo de la estatua de Martí en el Parque Central*. Todas esas contradicciones del discurso oficial sobre la historia, del discurso político sobre Cuba, y la historia misma que te niega las cosas, que te dice lo contrario, son las que he utilizado. (Álvarez, 2000).

Tanto Tamayo como Álvarez recurren a la apropiación posmoderna para construir sus poéticas, en ambos casos queda claro que, como afirma Martín Prada (2001):

La práctica apropiacionista posmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo. No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y de lo político. (P. 7-8).

Ambos artistas fueron bisagra entre la generación de finales de los 80 —contestataria y que priorizó la experimentación y el contenido— y la de los 90, preocupada por una “buena” estética y abocada al mercado.

Muchos otros artistas del período recurrimos al humor a la hora de concebir nuestras obras, ya sea de un modo claro y sistemático, de la misma manera que en los casos tratados anteriormente; u ocasional e indirecto, como se verá más adelante a la hora de tratar el uso del sexo, la referencia a los héroes y a los símbolos patrios; tal es el caso de Tomás Esson y su uso de lo grotesco y escatológico; Carlos Rodríguez Cárdenas con el uso de las consignas, etc. Coincido con Rodríguez Bolufé (2016) en que:

El humor opera entonces como vehículo para encauzar intencionalidades reflexivas y se revela como un recurso altamente eficaz a nivel comunicativo, en función de sustentar estrategias de resignificación con relación a estereotipos y referentes simbólicos de una cultura centralizada, cuya autoridad se cuestiona y se deconstruye. (p.37).

Otro ámbito donde el humor se volvió un recurso fundamental fue en los performances que, en su gran mayoría, siempre tenían un componente “jodedor”, tendiendo a relajar las situaciones o contextos considerados serios o solemnes; una burla a las instituciones, a la política, a la cultura “oficial” o a los propios espectadores; dando la razón a Piñera (1960) cuando sostiene que el cubano es un jodedor que “se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas” (p.10). No obstante, sería un error afirmar que las artes visuales cubanas se caracterizaron por ser humorísticas, ese fue un recurso comunicativo que —en mayor o menor medida— usamos algunos artistas para conectar con la gente y decir cosas que de otro modo no habríamos podido decir, evitando así la censura.

### 7.2.3. *Humor como mecanismo de control*

Un aspecto pocas veces tratado al estudiar el uso del humor en las artes visuales —o en cualquier otra manifestación artística— en la segunda mitad de los 80 es su uso como mecanismo de control, pues funciona como válvula de escape en un país en el que, como afirma Fusco (2017), “el Estado (...) ha forjado una conducta revolucionaria a través de, por un lado, restricciones sobre los cuerpos de su ciudadanía, imponiendo límites a la interacción social, el comportamiento, el discurso y los movimientos físicos” (p. 10). Por esta razón, a pesar de estas restricciones, era fácil encontrar humor políticamente picante en cualquier manifestación artística y en cualquier medio controlado por el gobierno, ya sea impreso, en las artes visuales, en el teatro, en el cine y en la televisión; sin olvidar la picaresca popular.

A mi juicio, el Estado toleró el humor, permitiendo algún nivel de crítica social que no implicara un ataque político directo, por dos motivos; primero, como mecanismo de control social; segundo, restarle seriedad a la crítica etiquetándola como humor.

Como mecanismo de control social, permitió algún escape a la presión y vigilancia ejercida sobre la gente, que no tiene un foro legítimo para expresar sus descontentos y preocupaciones y se desahoga con chistes de doble sentido. El *show* humorístico sustituyó, en cierto sentido, al debate inexistente de una sociedad civil castrada por el autoritarismo. Este fenómeno se dio primero en el cine y el teatro, películas como *La Muerte de un burócrata* (1966) o *Los Sobrevivientes* (1978), entre otras, hicieron gala de un humor negro en los primeros años de la Revolución. Después vinieron cintas como *Alicia en un pueblo de Maravillas* (1991), *Fresa y chocolate* (1993), entre otras, que cuestionaban algunos aspectos más picantes como la homofobia institucional inherente a una revolución de machos alfas o la ineficacia administrativa de las empresas estatales. En las artes escénicas, además de los comediantes individuales que hacían *stand up comedy*, surgieron varios grupos de teatro como *Salamanca* y *Nos y Otros* en la Habana y *Las Avispas* y *La Señal del Humor* en provincias, que crearon espectáculos muy bien concebidos, con un humor refinado y sutil que, de igual modo conectó, con la gente. Como señala Quintero (s.f.)

Tales características determinaron que este modo de hacer fuese percibido a menudo como “humor inteligente”. Y aunque este rótulo suele identificarse con el de “humor de minorías”, lo cierto es que el nuevo movimiento tuvo un éxito de público incuestionable. Los humoristas se las ingeniaron para no perder la comunicación con el más amplio público, para que los elementos culturales, e incluso intelectuales, no constituyeran un obstáculo a esa comunicación.

1989 fue un año clave en el devenir del nuevo arte cubano, el descontento de los artistas iba en aumento, al igual que el control y la censura por parte del Estado que, aunque podía proscribir artistas y cancelar proyectos como el *Castillo de la Fuerza*; para mantener su imagen de democrática, no podía fulminar a todo el arte de los más jóvenes, menos aún en el momento en que se preparaba la Tercera Bienal de la Habana, dado que esta movida artística ya había trascendido los límites de la isla. La estrategia oficialista consistió en concentrar las obras de los artistas de esta generación en una sub-exposición titulada *Tradición del humor en el arte cubano*. Herrera Ysla (1989) en las palabras al catálogo plantea que:

En muchos sentidos resulta ejemplar el modo de abordar los disímiles problemas humanos y sociales por estos artistas. Continuidad y ruptura, tradición y contemporaneidad, nacio-

nalidad y universalidad, son polos directrices de sus obras a las que no faltan la audacia, la espontaneidad y la madurez que el arte necesita para su evolución transformadora. (p.323)

Esta sub-exposición que compartió espacio en el Museo Nacional de Bellas Artes con la muestra central de la Bienal mezcló obras genuinamente humorísticas con otras que apelaban a algunos elementos usados por el humor, como la ironía o la burla, y otras —la mayoría— que muy difícilmente podrían catalogarse dentro de este género; tal es el caso de la *Etapa práctica* de Glexis Novoa; *Made in Cuba* de Ciro Quintana, *El lago de los cisnes* de Adriano Buergo, entre otras que, tanto formal como conceptualmente, proponían un tipo de reflexión sobre temas como la ideología, la cultura e identidad cubana o símbolos patrios y la libertad de expresión. Camnitzer (1990) sostiene que:

La muestra aisló varias de las obras más fuertes de toda la Bienal. Error o triunfo táctico, de acuerdo con el punto de vista que se tenga, las obras tratan un criterio filo-político que en el contexto del humor quedó roto. (...). Ponerlos en un *ghetto* humorístico corre el peligro de denigrar los valores artísticos para, convertirlos en broma, o, más seriamente, de quitar fuerza a cierta potencial agresión política. (p.137)

Camnitzer consideró a esta estrategia como un error, dado que algunas de estas obras eran de las mejores de la Bienal y etiquetarlas como humorísticas pretendió restarle importancia a la actitud contestataria de las mismas; triunfo táctico, en caso de que la intención de las autoridades del Ministerio de Cultura fue aplicar una censura blanda —permite exponer a los artistas y al mismo tiempo limitar su alcance—, como de hecho lo fue. A los ojos del mundo, el régimen pretendió dar la imagen de tolerante: si recibía con los brazos abiertos a los artistas revolucionarios del llamado tercer mundo, no podía mostrarse como censor y represor de sus propios artistas. A esta llamada “censura blanda” se contraponen la censura cruda, que ha caracterizado a la política cultural cubana en el período revolucionario; como es sabido, poco tiempo antes de la Bienal, funcionarios del Ministerio de Cultura y agentes de la Seguridad del Estado, retiraron obras de las exposiciones *La Bella y la Bestia* de Sandra Ceballos y *Artista Melodramático* del equipo Ponjuan-René Francisco; *Homenaje a Haans Haacke* del grupo ABTV no llegó a abrir y, finalmente, el *Proyecto Castillo de la Fuerza* fue clausurado; anteriormente corrieron la misma suerte *Artista de Calidad* de Carlos Rodríguez Cárdenas en la Galería Habana y *A tarro partido* de Tomás Esson en el Centro de Arte 23 y 12. En medio de este clima de censura y persecución, Gerardo Mosquera renunció al equipo organizador de la Bienal —de la que fue fundador— luego de esta edición y una de las razones que esgrimió fue, precisamente, “el conservadurismo oficial y la creciente censura a los artistas cubanos críticos con el sistema” (2020, p.120), de más está decir que Mosquera fue promotor y defensor del nuevo arte cubano.

Al denominar la crítica social como humor, el Estado trató de quitar legitimidad al mensaje dando a entender que todo aquello que se expresa usando en humor como recurso no es “serio”, sino un “simple relajo” producto de la idiosincrasia choteadora del cubano. Incluso, se llegó a etiquetar como humor obras que no eran humorísticas, pero que cuestionaban al sistema; justo como cuando el poder “diagnostica” como loco al que lo desafía, cambiando la cárcel por el manicomio.

### 7.3. Sexo vs. moral socialista

La búsqueda de espacios de libertad fue un elemento que caracterizó a los artistas visuales cubanos de la generación de los 80, para esto experimentaron con temáticas que habían estado proscritas o restringidas en el arte, pero sobre todo en lo social. El sexo, el machismo y la homofobia fueron algunos de los temas tabúes que se transgredieron en la década.

La Revolución cubana es patriarcal, un grupo de machos alfa han ostentado el poder por más de 60 años e impusieron a la sociedad una moral socialista caracterizada por la censura en la cultura, el control estatal de la conducta sexual y la homofobia. Los antiguos tabúes de la moral judeocristiana llevados a su máxima expresión (émulo de la edad media) solo que, esta vez, bajo el estandarte de la “dictadura del proletariado”. Carlos Alberto Montaner, en su artículo *Historia genital de la revolución cubana* (2015) hace una excelente aproximación a este fenómeno, llegando a afirmar que “El peor aspecto del totalitarismo es la intromisión del Estado en la zona afectiva de los individuos y su control de las relaciones sexuales”; sentencia que corrobora el historiador e investigador Abel Sierra Madero al definir a la Revolución cubana —entre otras cosas— como un proyecto moralizador (2021).

La cruzada por erradicar la decadente moral burguesa no se limitó a la prohibición de la prostitución y enviar a las prostitutas a granjas-escuelas donde se las recluía y obligaba a aprender oficios (Sierra, 2021); todo el aparato educativo y cultural se dio a la tarea de implantar una nueva ética, dado que “para construir el comunismo, simultáneamente con la base material, hay que hacer al hombre nuevo” (Guevara, 1965, p.30). De este modo:

Las relaciones y las preferencias sexuales de los individuos también cayeron bajo el control afectivo del régimen. Quienes tomaron el poder en Cuba en 1959 tenían una clara idea sobre cómo debía ser el comportamiento moral de los cubanos, cuáles eran las costumbres sexuales revolucionarias y cuáles las contrarrevolucionarias. (Montaner, 2015).

El adoctrinamiento y control de la vida sexual de las personas, como casi siempre sucede, lo primero que alcanza es lo estético —lo que se ve—, los modos de expresar la sexualidad y, sobre todo, la forma de representarlo en el arte. El tema del sexo y el erotismo no era nuevo en la plástica cubana, tiene una presencia constante desde finales del siglo XIX, en obra de artistas como Miguel Melero (La Habana, 1836-1907) y Armando García Menocal (La Habana, 1863-1942) con el trato que daban al desnudo femenino en medio de alegorías mitológicas. La censura a este tipo de obras en nuestra plástica también es de larga data, Guillermo Collazo (Santiago de Cuba, 1850 - París, 1896) fue acusado de vulgar y sus obras “*Desnudo*” y “*Voluptuosidad*” consideradas pornográficas en su época. A lo largo del siglo XX aparecieron representaciones menos idealizadas y más explícitas en las obras de Carlos Enríquez (1900-1957) —que incluso tocó el tema homoerótico femenino—, Víctor Manuel (1897-1969), Mariano Rodríguez (1912-1990), Servando Cabrera (1923-1981), Raúl Martínez (1927-1995) y Umberto Pena (1937-2023), entre otros.

Como es de esperar, esta “moral revolucionaria” permeó también las instituciones culturales y determinó lo que los artistas tenían derecho expresar y representar, y lo que no. Castro (1971), en su discurso de clausura al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (CNEyC) estableció qué era lo que podía considerarse con o sin valor estético: “Para un burgués cualquier cosa puede ser un valor estético, que lo entretenga, que lo divierta, que lo ayude a entretener sus ocios (...). Pero esa no puede ser la valoración para un trabajador, para un revolucionario, para un

comunista” (p.169). Al mismo tiempo, el CNEyC, determinó quien podía ser considerado intelectual y artista, dando inicio al llamado *Quinquenio Gris*, que intensificó la persecución a todo el que no encajó en el “perfil” de artista revolucionario, ya sea por sus obras, por sus ideas e incluso por su orientación sexual; el Congreso “llegó a la conclusión de que no es permisible que por medio de la «calidad artística» reconocidos homosexuales ganen influencia que incido en la formación de nuestra juventud” (CNEyC, 1971, p.140-141). Como recuerda Garciandía (2022)

Fue justo después del infame Congreso de Educación y Cultura (...), donde sin mencionarlo se acusó a Servando de las peores perversiones e inmoralidades sin cuento, condenándolo al ostracismo, que tuvimos la oportunidad de conocerle y visitarle.

Éramos un grupito de avezados diversionistas ideológicos, que estudiábamos artes plásticas en la Escuela Nacional de Arte. Por visitarle corríamos el riesgo de ser expulsados de la escuela y, cómo mínimo, ser acusados de maricones.

El “puritanismo de estado” ha sido objeto de debate en diferentes contextos y ámbito, dado que se utilizó como una herramienta para limitar, no solo la libertad sexual de las personas, sino también la libertad de expresión y la creatividad artística, así como para imponer una moralidad y unos valores determinados que no siempre han sido compartidos por todos, un ejemplo de eso es la censura a la película *P.M.* —que he tratado anteriormente— por representar valores éticos diferentes a los promovidos por la Revolución.

Las instituciones culturales y las personas a cargo de ellas, desde el triunfo de la Revolución hasta ya entrados los años 80, censuraron sistemáticamente obras con contenido erótico o sexual. Contra estos fenómenos se revelaron los artistas cubanos a finales de los 80, creando obras con temas eróticos o sexuales explícitos, cuestionando la moral socialista y la cultura machista que dominó la sociedad cubana, imponiendo restricciones y marginaciones en nombre de un proyecto de “hombre nuevo” que debía de surgir sobre las cenizas del hombre viejo. De acuerdo con Fernández (1992) “Esa pacatería, convenientemente disfrazada de “buen gusto”, es aún hoy el sustento de una estética reduccionista, que se las está viendo negras con la honestidad y el desenfado de muchos artistas al referirse a estos asuntos” (p.107).



Figura 72. Flavio Garciandía: *Sin título*, de la serie *Tropicalia I*, 1988. (Fuente: Rialta.org).

Flavio Garciandía supo tematizar y burlarse con mordacidad de la moral revolucionaria; sus series *Tropicalia I* y *II* trata con tal desenfado la ideologización del sexo en la sociedad cubana, que Sánchez (2020) afirma que bien pudo llamarla “*La Sexestroika*”. Sus obras, llenas de ironía, critican tanto a la ética, como a la estética socialista, que el Estado promovió. Flavio no apela a representaciones explícitas ni realistas de cuerpos o actos sexuales, las figuras coquetean con lo abstracto y lo decorativo, dejando entrever una legión de hoces y martillos sexualizados, con enormes “pingas” —como los cubanos llamamos al órgano sexual masculino— que fornican desenfrenadamente en una bacanal interminable. Lo

tropical está dado, tanto por la composición sensual y carnavalesca, como por la inclusión de ramas, que bien podrían ser de caña de azúcar —el monocultivo del que dependía la economía cubana— y una estética que profundiza en sus investigaciones sobre el kitsch, pero con una factura exquisita que incluye referencia al grandes hitos del arte moderno y contemporáneo —cubismo, futurismo, expresionismo abstracto (*dripping* de Pollock), sin dejar de lado que estas obras coquetean con el abstraccionismo—.

El *Action Painting* aparecía como trama, como escenografía de “jungla” —¿a lo Lam? —, para una estructura ideológica inamovible —la hoz y el martillo—. Ese emblema ideológico era transfigurado en falo —presumiendo de su genitalidad, como la política cubana—, en tótems armados con la obsesión articuladora de los movimientos radicales modernos — Bauhaus, Cubismo, Suprematismo, Productivismo, Futurismo...— que hacían del símbolo comunista un cuerpo engarrotado por su verga descomunal. La orgía ideológica parecía contaminar el trópico. Nada más irónico, Futurismo y *Action Painting* para representar el inmovilismo cubano. (Sánchez, 2020).

La crítica a la ética pasa por poner en evidencia la doble moral y la persecución que, en nombre del socialismo, sufrieron los artistas —un ejemplo de ello su maestro Servando—. Lo estético, porque a pesar de que en teoría había libertad formal, el Estado intentó imponer el realismo socialista; las hoces y martillos hacen referencia su estética. Estas son obras en las que “los significados se expresan así en diversos planos, de los cuales habría que destacar —para entender esa relación entre sensualidad y textualidad en un contexto autorreferativo— el plano de la plasticidad de la obra” (Molina, 2007, p.185), pero al mismo tiempo son frescas y divertidas, a las que no les falta una buena dosis de humor, como cuando una hoz se fornicaba a una mulata en una esquina de un lienzo — justo como el socialismo nos fornicó a los cubanos—.

**Tomás Esson**<sup>67</sup>, por otro lado, apela a lo popular desde lo grotesco y una estética mucho más espontánea y expresionista. Su obra “Mi homenaje al Che” muestra a dos seres monstruosos copulando ante la imagen del héroe que profetizó el advenimiento del “hombre nuevo”. Coincido con la afirmación de Sánchez (2007) en que “lo abyecto y el exhibicionismo más contundente se apropian de las composiciones para espantar a un espectador cuya conciencia es interrogada y puesta en precario” (p.356). El tratamiento que le da al tema está lejos de las sutilezas técnicas y conceptuales de Flavio; su obra es más descarnada y salvaje, llena de lascivos seres polimorfos que le dan la espalda al mundo y, a la vez, son su representación. Tal y como señala Fernández (1992),

Se insiste en la magnificación grotesca del cuerpo y de los aspectos físicos de la relación sexual, así como en imágenes ocupadas en documentar lo escatológico. Son obras eminentemente simbólicas, cuyas apelaciones a lo obsceno, más allá de su carácter implícitamente desmitificador, van dirigidas a comentar rasgos desagradables de la moral y la conducta sociales: el fraude, la impudicia, los desafueros. (p.107).

Esson explota una iconografía llena de alusiones a la política y al sexo desde una perspectiva que sacraliza lo vulgar y vulgariza lo sagrado. En su exposición en el *Proyecto Castillo de la*

---

67 Tomás Esson nació en la Habana el 8 de febrero de 1963. Estudio en la Escuela Elemental de Artes Plásticas de 23 Y C (1978), se graduó de la Academia de San Alejandro en 1982 y del ISA en 1987. Participó en varias exposiciones colectivas en la segunda mitad de los 80 y realizó las siguientes muestras individuales: A Tarro Partido (Museo Provincial de Villa Clara, Cuba 1987); A Tarro Partido II (Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba, 1988); ¡Patria o Muerte! (Proyecto Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba, 1989). Actualmente vive y trabaja en Miami, USA.



Figura 73. Tomás Esson: *Patria o Muerte* (Fuente: *Hypermedia Magazine*).

*Fuerza*, se apropia de la consigna de lucha de la Revolución: “Patria o Muerte” y titula de este modo una obra gigantesca en la que está representado uno de sus personajes humanoides musculosos de grotesca morfología, adornado con un par de cuernos piramidales que salen de sus cienes, “comiéndose” un sexo femenino eyaculante de color rojo, colocado en una especie de *kebab*, por cuyos extremos sobresalen otro par de cuernos. Su pene es un cañón, cuya forma recuerda al obelisco de la Plaza de la Revolución, con la palabra “SOCIAL” escrita, disparando proyectiles ha-

cia los espectadores. A propósito de lo políticamente picante, Batet (2020b) recuerda que esta obra se realizó en el año 1989, momento en que Cuba, después de quince años de intervención militar en África, comienza a retirar sus tropas de Angola. El precio humano, a pagar por el pueblo cubano, es, todavía hoy, inestimable. A la izquierda de la cabeza, hay una moneda de un peso con la inscripción “Patria o Muerte”. Todas las figuras están dibujadas a carboncillo sobre el lienzo, y el fondo está compuesto por cuadros rosas, como de tablero de ajedrez.

**Sandra Ceballos**<sup>68</sup> es una artista que desafía estereotipos a través de una obra audaz que abraza la experimentación sin restricciones. Su obra no se limita a temáticas erótico-sexuales, no obstante, estos temas forman parte de la cotidianidad de la vida que ella pretende desmitificar, llegando incluso a escandalizar a las autoridades del Ministerio de Cultura que censuraron su exposición *La Bella y la Bestia* en el Proyecto *Castillo de la Fuerza* por una obra de contenido sexual explícito que produjo en colaboración con Glexis Novoa; no obstante, en vez de retirar la obra respondió exponiéndola cubierta con un nailon negro. Ceballos no condiciona su obra a un discurso ideológico o político, aunque en ocasiones ha tocado temas de esta índole, pero la motivación parte fundamentalmente de lo ético y lo humano. Sandra me reveló algunas claves sobre los fundamentos de su obra: “Yo exporto sentimientos e ideas y deconstruyo lo escolástico, desorganizo la lógica y el cálculo. Desaprendo lo estigmatizado e intento invadir el territorio de la auto-represión y tabúes humanos, concepciones estéticas ortodoxas” (comunicación personal, 20 de abril 2021). En 1994 Ceballos creó en su casa de la Habana —junto al también artista Ezequiel Suárez— *Espacio Aglutinador*, el primer espacio expositivo independiente y alternativo de Cuba, en el cual ha realizado innumerables proyectos en los que ha dado voz a casi todos los artistas que

68 Sandra nació en Guantánamo, Cuba, el 21 de marzo de 1961, pero aún siendo una niña se trasladó a la Habana, donde estudio artes plásticas en la Academia de San Alejandro, graduándose en 1983. Participó en la mayoría de las grandes exposiciones de la segunda mitad de los 80 y realizó varias muestras personales en el periodo, entre las que se encuentran *Diálogo* de Sandra y Manuel Vidal, Galería L, La Habana (1985); *Paisajes y Paradojas*, Centro de Arte de 23 y 12. La Habana (1986); *Beta* (con el artista José Forte), Museo Napoleónico, La Habana (1987) y *La Bella y la Bestia*, *Proyecto del Castillo de la Fuerza*, La Habana (1989).

han sufrido censura y persecución en el período revolucionario, desde Chago Armada hasta Ángel Delgado y Luis Manuel Alcántara.

Otros artistas del período realizamos obras con temáticas sexuales, ya sea de un modo ocasional, tangencial o como hilo conductor de nuestras propuestas. Yo realicé algunas pinturas en mis inicios (1987-1988) que, aunque no tenían una estética realista fueron ampliamente criticadas por lo explícita que era la simbología empleada y los textos que contenían; obras en las que, más que lo sexual, pretendía reflexionar sobre cuestiones como la traición, la doble moral, las relaciones de poder y, sobre todo, escandalizar a las autoridades encargadas de gestionar la cultura. Eduardo Lozano pintó paisajes de gran formato que insinuaban o dejaban entrever gigantescos falos o vaginas, sobre todo en sus obras *Península* y *Bahía*, en las que el parecido de las palabras a pene y vagina, además de la forma de ambos accidentes geográficos que en el lenguaje popular eran asociados para chistes y referencias con doble sentido. Elio Rodríguez (La Habana, 1966), hace uso de la temática e iconografía sexual en su obra, pero su reflexión va más a lo identitario y cultural cubano-caribeño, que a lo político; aunque, como he mencionado antes, en Cuba todo arte es interpretado en clave política, tanto el poder, como la gente, están llenos de suspicacia.

El uso del sexo como temática en las artes visuales a finales de los años 80, trascendió lo sexual en sí, y fue uno de los tantos recursos usados para llamar la atención sobre problemáticas conflictivas en la sociedad cubana, que van desde la coerción a la libertad de expresión, el machismo como símbolo del poder revolucionario y la imposición de una moral revolucionaria que era continuidad de la moral católica colonialista; solo que, en vez de ser impuesta desde un código civil o religioso, lo fue desde un poder de facto, efectivo y policiaco. Esa fue la razón por la que el arte cubano de este período tendió a “conjugar los emblemas de lo “sacrílego” (por ejemplo, el sexo), con los emblemas de lo “sagrado” (por ejemplo, la política). La emblemización —ese adulterio entre la forma y la ideología— responde en los ochenta a una intención de raíz ética”, como sostiene Sánchez (1990c, p.54).

#### **7.4. Religión: entre desafío y búsqueda de identidad**

La vuelta a la temática religiosa y el uso de su simbología en los 80 (tanto *Volumen Uno* como la generación de finales de la década) obedece más a un interés de tipo antropológico sobre la identidad (*Volumen Uno*), a un cuestionamiento sobre lo cubano y latinoamericano e incluso a un cuestionamiento de la autoridad, que a un propósito propiamente religioso o la influencia de la iglesia en el mundo del arte.

La religión y el arte, desde siempre, han mantenido una relación de mutua dependencia, ya sea porque la primera financie o le sirva de motivo a la segunda; ya, porque la segunda sea un instrumento para sustentar la fe de los creyentes; no ha sido de otra forma en las artes visuales cubanas, cuya historia se puede consultar el libro *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba* (1971) del artista visual e investigador Jorge Rigol (Guantánamo 1910-La Habana 1991). Si bien, con las vanguardias esta relación desaparece, muchos artistas —dentro o fuera de estas— trabajan estos temas hasta la actualidad, en el caso particular de Cuba, casi desaparecieron en su totalidad con el triunfo de la Revolución y la paulatina adopción e imposición de una ideología marxista fundamentada en el materialismo histórico, que niega y proscribire la religión: “Renunciar a la religión en tanto dicha ilusoria del pueblo es exigir para este una dicha verdadera. Exigir la renuncia a las ilusiones correspondientes a su estado presente es exigir la renuncia a una situación que ne-

cesita de ilusiones” (Marx, 1944, p. 50). En este sentido, el CNEyC (1971) declara: “las distintas religiones no significan un fenómeno de peso en el desarrollo ideológico de nuestro pueblo, ni en el ámbito de nuestra sociedad, monolíticamente activa en el propósito de la construcción del socialismo” (p.134).

El gobierno entendió que la única religión válida como interlocutora era la católica, en el CNEyC (1971) a la vez que vio con buenos ojos “el papel que juega hoy en nuestro continente el movimiento revolucionario de ciertos sectores católicos, cuyo punto de mira es nuestra revolución” (p.135); lo cual no impidió que sus miembros fueran perseguidos y excluidos de la vida política y social debido a sus creencias, así como los cristianos protestantes y creyentes de otras religiones. Sobre todo, es muy notable, que en este congreso no se haga referencia —como si no existieran— a las religiones afrocubanas que, de algún modo, son las que practican las personas más desprotegidas y vulnerables; la religión de los negros —por sus profundas raíces africanas—, de los pobres y de los barrios populares de las ciudades; arrebatarles el reconocimiento muestra el carácter racista de una Revolución dirigida, fundamentalmente, por una élite blanca y ex-católica. Esta élite, aunque dejó de lado la religión, usó su simbología y las creencias del pueblo a su favor.

Los artistas de *Volumen Uno* fueron los primeros en acercarse a los temas religiosos desde una perspectiva identitaria como un acto de resistencia, su trabajo exploró las bases para un nacionalismo diferente al promovido por el oficialismo, más abarcador y basado en valores que subyacen en la cultura popular. Rubén Torres Lorca incorpora en sus collages e instalaciones iconografías religiosas como son la Virgen de la Caridad del Cobre, San Lázaro y altares sincréticos, propios de las religiones afrocubanas; no obstante, el valor simbólico que prevalece es el popular y cultural, sobre el religioso o místico de sus contemporáneos, José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey y Juan Francisco Elso Padilla, que comparten —en mayor o menor medida— una pasión por explorar las tradiciones religiosas afrocubanas. Coincidió con la afirmación de Tejo (2005):

El triángulo formado por Juan Francisco Elso, José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey ha supuesto en el panorama pluridiscursivo de los ochenta una sólida apuesta por el rescate



Figura 74. Rubén Torres Llorca: *Esta es tu obra*, 1989. (Foto: Lázaro Estrada).

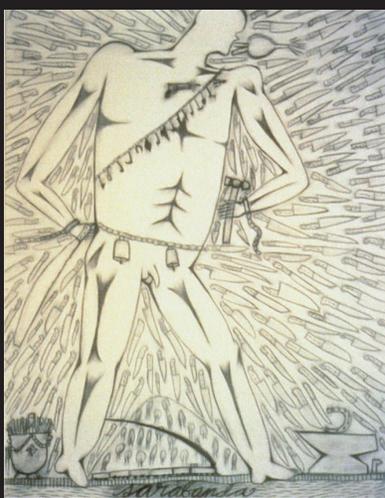


Figura 75. José Bedia: *Sarabanda*, 1984. (Fuente: rialta.org).

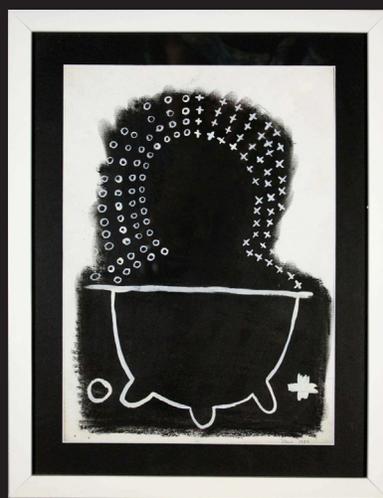


Figura 76. Ricardo Rodríguez Brey: *Sin título*, 1989. (Fuente: panamericanart.com).

de las tradiciones de origen africano e indoamericano como estructura esencial de la obra de arte. (p.48).

Cada uno de ellos ha encontrado inspiración en los rituales de la Santería<sup>69</sup> y el Palo Monte<sup>70</sup>, incorporando estos elementos en su obra para explorar temas como la identidad, la colonización y la espiritualidad. Bedia, por ejemplo, es palero y un estudioso de las tradiciones africanas y amerindias. Ha usado mitos paleros como fundamento de su trabajo. Como afirma Camnitzer (1994) “Bedia es incapaz de definir visualmente una esencia cubana sin referirse a la tradición africana” (p.41). Por otro lado, Ricardo Rodríguez Brey es más afín a la Santería, aunque en ocasiones también toma elementos de rituales de Palo Monte, para expresar su visión panteísta del universo. Al infundir el proceso pictórico con cualidades de la santería, deriva así el poder no de las formas occidentales sino del ritual afrocubano (Camnitzer, 1994, p.50), tocando temas como la colonización y la resistencia de la naturaleza a la ciencia. Finalmente, Elso abordó la reorganización de la naturaleza y exploró las posibilidades de los rituales derivados de las tradiciones amerindias y africanas. Su obra apunta a una nueva mitología continental consciente de la historia que integra elementos de la santería y otras tradiciones para expresar su visión de una espiritualidad latinoamericana (Camnitzer, 1994, p.52), de la que se siente partícipe:

Para mí el arte es un largo proceso de aprehensión del mundo y de mí mismo como parte del mundo. Los procesos y los discernimientos son más importantes que mi trabajo. Actúan casi como una experiencia de aprendizaje místico y dan forma a mi actitud ante la vida. . . El todo de esta experiencia está basado en una espiritualidad latinoamericana que solamente ahora estamos comenzando a proyectar como un sistema de valores. De este desarrollo vendrán cambios culturales y algunos de nosotros seremos sus modestos heraldos. (Elso, como es citado en Camnitzer, 1989, p.56).

La generación de la segunda mitad de los 80 aborda el tema desde una perspectiva menos espiritual, apropiándose de su iconografía, más por su importancia histórica y su valor simbólico —social—, que por un interés religioso en sí, aunque con excepciones, sobre todo en las postrimerías de la década, cuando algunas iglesias católicas en Cuba comenzaron a desarrollar programas culturales y acogieron a muchos artistas e intelectuales marginados por el Estado; tal es el caso del grupo *La Campana* que realizó la exposición *Los siglos no se olvidan* (1989) en la Parroquia San Gerónimo de las Tunas, en este caso los miembros del colectivo sí eran creyentes e hicieron un llamado de atención a una estructura política ideológica que pretendía negar los aportes del cristianismo a la cultura cubana. Mas allá de esta exposición, los miembros del colectivo vuelven recurrentemente al tema religioso, particularmente **Eduardo Lozano**<sup>71</sup> (Las Tunas, 1967) que usa

---

69 La Santería, también conocida como Regla de Ocha, es una religión afrocubana que combina creencias y prácticas yoruba con elementos del catolicismo. Se centra en la adoración de orishas, deidades con diferentes atributos y características que representan aspectos de la naturaleza y la vida humana. La Santería es un ejemplo de la capacidad de resistencia los excluidos para crear nuevas formas de expresión y de identidad cultural.

70 Palo, también conocido como Palo Monte, palería, congo, palo monte o regla conga, es una religión afrocubana que se originó en la región del Congo en África Central. Combina creencias y rituales africanos con elementos del catolicismo y se centra en la adoración de los mpungos, espíritus divinos que representan diferentes fuerzas de la naturaleza y aspectos de la vida humana. Los practicantes de Palo creen en la capacidad de los mpungos para sanar y proteger a las personas, así como en su capacidad para causar daño si no se respetan adecuadamente.

71 Eduardo Lozano, nació en las Tunas en 1967. Estudió en la Escuela Elemental de Artes El Cucalambé (1979-1982); en la ENA (1982-1986) y en el ISA (1986-1991). Ha realizado varias exposiciones individuales y participado en numerosas colectivas. Vive y trabaja en Valencia, España.



Figura 77. Eduardo Lozano Martínez: *Vía Crucis*, 1989. (Foto: cortesía del artista).

el tema religioso para reflejar las vicisitudes de la gente común, ya sea por la fe que les da sentido a sus vidas —la propia incluso—, como por el autosacrificio que sustenta su resistencia. Fernández (2000) afirma que el artista:

En sus pinturas anteriores llegó con frecuencia al borde de lo abstracto, da una vuelta en redondo para representar a los cubanos y las cubanas de la calle, a quienes retrata en unidad indivisible con su Santa Patrona, y con la Vía Crucis.

Que los artistas visuales cubanos de los 80 hayan vuelto, sin pedir permiso, a la iconografía y temas relativos a la religión, trascendió, de un modo u otro, a la religión en sí. Coincido con Gago (2020) en que “en la base de tal representación, la praxis del cristianismo es asumida como un código ético y moral desde el cual se discursa sobre lo propio en el campo de lo social”.

En el plano puramente estético, usar símbolos e iconografía de los diferentes sistemas de creencias, tanto afrocubanos como cristianos, cuando los religiosos eran perseguidos y socialmente excluidos, solo se puede entender como un acto de resistencia. A nivel ético, inició un debate sobre la búsqueda de la identidad negada por la ideología, sobre la pluralidad y la participación, y dejó al descubierto los resortes que usa el poder para manipular al pueblo. Como afirma Caballero (1994) “los discursos oblicuos y tropológicamente incisivos, algunas de cuyas vertientes pudieran esbozar enseguida: la alegoría religiosa como forma de indexar la actualidad sociopolítica” (p.240).



Figura 78. Lázaro Saavedra: *Marx*, 1988. (Fuente: Artcronica.com).

### 7.5. La crisis del poder simbólico

Los artistas cubanos de la generación de la segunda mitad de los 80 estuvimos muy interesados en aspectos teóricos de los lenguajes artísticos. Dada la avidez de información de lo que pasaba en el mundo del arte internacional, además de historia del arte, leímos mucha filosofía, estética y semiótica. Estábamos conscientes de que el estudio de los símbolos es fundamental como herramienta analítica que facilita la comprensión y apreciación



Figura 79. Glexis Novoa: de la serie *La etapa práctica*, 1989. (Fuente: Farber Collection).

de las formas de comunicación visual y simbólica presentes en las obras artísticas. Además, resulta indispensable a la hora de construir, deconstruir y reconstruir dichas obras y, sobre todo, la simbología a la que estábamos expuestos en un estado que se sustenta en el poder simbólico (de ahí la interminable batalla de ideas).

Estos estudios e indagaciones se dieron tanto a nivel académico, fomentados por profesoras como Lupe Álvarez en el ISA, como por los maestros de las distintas especialidades, que no toleraban la ingenuidad a la hora de producir una obra. Por supuesto, estas indagaciones e intereses no se limitaron a los estudiantes del ISA; todos los artistas jóvenes del período nos contagiarnos.

Aunque las clases de filosofía que nos daban en las escuelas de arte y la universidad se enfocaban,

de un modo casi exclusivo, en el marxismo (de hecho, la clase de filosofía se llamaba *Marxismo* y la de estética, *Estética Marxista*). La sospecha inherente al marxismo nos enseñó a sospechar de todo, incluido el propio marxismo. Y una vez sospechamos, comenzamos a ver todo con suspicacia; en especial, el relato que sustenta la ideología socialista cubana, cuya infinidad de símbolos representan sus principios, valores y objetivos.

En Cuba, el mito fundacional de la nacionalidad impuesto por la Revolución se asienta en el concepto de “continuidad”, como he explicado antes, le otorga carácter de símbolos a las ideas estereotipadas —y maquillada a conveniencia— de los héroes. También son de gran importancia otros símbolos, más tradicionales, como los que representan a la nacionalidad: la bandera nacional, el escudo, el himno; otros más ligados a la Revolución: la bandera del 26 de julio; y algunos importados, que hablan del carácter socialista del Estado: la *oz* y el martillo, la bandera roja, Marx, Lenin; entre muchos más, de diversa índole, que apuntalan su narrativa.



Figura 80. Oscar Aguirre: S/T. Del conjunto *Via Crucis*, 1993. (Fuente: Cortesía del autor).

El exceso de símbolos, “mitos” y consignas ejercen un papel crucial en la construcción de un sistema de significados y la consolidación de un poder político hegemónico. Estos símbolos y mitos, junto a la narrativa del progreso socialista y la figura del líder carismático, sirvieron para legitimar y mantener el poder del Estado. Por lo tanto, terminaron produciendo un hartazgo en los jóvenes del período por su capacidad de distorsionar la realidad y ocultar las contradicciones y las represiones inherentes al sistema, creando un simulacro político al que las artes visuales responden resistiéndose al tematizar de un modo crítico todas las formas simbólicas de

representación del poder. Como señala el artista Alexis Somoza (1989) en un texto sobre ideología y simbolismo:

Podemos ver la vocación criticista de las producciones artísticas del último decenio en un contexto real y no imaginario y mucho menos fantasmagórico. (...) Sin obviar el relativo autodesarrollo de los postulados del arte con respecto a los sucesos reales, es en el propio “desgaste sufrido por las fórmulas que hasta hace poco funcionaban como nexos ideológicos con lo real” y en la necesidad de que estas sean renovadas, donde debemos buscar las causas originarias del criticismo que atraviesan, si no todos, por lo menos la mayoría de los discursos artísticos del período que nos ocupa. (p.13).

En respuesta a esta necesidad de crítica y renovación, los artistas del período produjeron una gran cantidad de obra en la que deconstruyeron los símbolos, cargándolos de nuevos significados o simplemente vaciándolos de significado, si tal cosa es posible. Un ejemplo de esto es el trabajo de **Glexis Novoa**<sup>72</sup>, quien se apropia de la monumental estética estalinista para crear instalaciones impresionantes visualmente, compuestas por obras que evocan a primera vista la pintura y la gráfica propagandista de la era soviética, pero también tiene elementos del *Pop Art*.



Figura 81. Glexis Novoa: *Sin título (de la Etapa Práctica)*, 1989. (Fuente: Cortesía del autor).

72 Glexis Novoa: nació en Holguín en 1964. Se graduó de la ENA en 1984. Fue una de los artistas más innovadores y activos de finales de los 80, trabajando tanto con el grupo *Provisional*, como individualmente. Participó en numerosas exposiciones colectivas y proyectos como el Castillo de la Fuerza y la Tercera Bienal de la Habana. Como la mayoría de los artistas de su generación, emigró al finalizar la década, actualmente vive y trabaja entre Miami (USA) y la Habana (Cuba).

Mientras la gráfica soviética y el realismo socialista resaltaba la figura de los héroes y llamaba al pueblo a gestas épicas; Novoa vacía de sentido los símbolos ideológicos y, como el mismo dice, los vuelve abstractos. Sustituye los retratos de héroes y campesinos por los de sus amigos en el arte, los textos también pierden su significado, los compone a partir de un alfabeto inventado e ininteligible que para el cubano de a pie dicen lo mismo que los caracteres cirílicos rusos: no dicen nada y al mismo tiempo lo dicen todo; nada, porque son ajenos a nuestra cultura y la mayoría de la gente de pueblo no puede leerlo; todo, por la soviétización y estalinización a que fuimos sometidos durante la década del 70 y que se mantenía en los 80 y que esos textos evocan.

Novoa, es consciente de que el público está saturado de la propaganda, la gráfica y la retórica de las consignas políticas omnipresentes en la cotidianidad cubanas (vallas, carteles y letreros en las calles, medios de comunicación masiva, etc.), propiciando que de un modo subconsciente el espectador al enfrentarse a sus grandes pinturas o instalaciones espere y anticipe un mensaje político; en cambio, al acercarse, cae en la cuenta de que le han tomado el pelo, los símbolos, las imágenes y los textos carecen de sentido; entonces, casi de modo automático, el espectador incauto se da a la tarea de descubrir “el significado oculto” y termina inventándolo, tal como sucede con un test psicológico proyectivo (Rorschach, T.A.T., los más conocidos) en el que cada persona proyecta en las imágenes parte de sí mismo y lo que ve, revela más de sí que de la imagen que tiene en frente. De este modo, Camnitzer, (1990) opina que, invirtiendo un cierto esfuerzo para quebrar el código, se llega a entender que uno de ellos podría deletrear P.C.C. (Partido Comunista de Cuba) y otro podría decir “Patria o Muerte” (p.137). Novoa, que llama a estos textos abstractos, dice a propósito de esta faceta de su obra:

Quando introduzco los ideogramas es otra parte de mi obra que tiene que ver con el abstraccionismo; ahí el abstraccionismo sufre una conversión, pudiera decirse estética, en la representación: el símbolo pierde sentido y se vuelve abstracto. La idea que había en el fondo, era una idea de guerrilla, decirle al gobierno de una manera irónica que el mensaje que ellos estaban transmitiendo no tenía sentido, era vacío; que los símbolos habían perdido el contenido ideológico, ya no más esa ideología. Era un ataque directo, pero que la idea era diseñarlo como tal, por eso la llamé la Etapa práctica, porque fue un proyecto pensado, premeditado para tener éxito y con esa estrategia premeditada la idea de la Etapa práctica era toda una actitud. (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).

Así, al romper el código, el símbolo y el signo que en otro contexto resultan instrumentos de adoctrinamiento ideológico adquieren un carácter divergente y traslucen una actitud de rebeldía que cuestiona la ideología de la que provienen porque mantienen la referencia estética a esta, pero su “vacío de contenido” la vuelve subversiva. El contenido emana, precisamente, de su ausencia y la preponderancia de la forma. En cierto modo, ironiza sobre la famosa libertad formal de las Palabras a los intelectuales de Fidel Castro (1961), que no es tal libertad porque tratan de imponer el realismo socialista por un lado y reserva para la Revolución la hegemonía sobre el contenido, por el otro.

Otro elemento a destacar, es que además de la teatralización de las formas estilo realismo socialista, también incorpora elementos del *pop art*, los retratos guardan cierta familiaridad con los serigrafados realizados por Warhol de personajes icónicos de la cultura popular; también se pueden observar alguna influencia del pop cubano de los años 60 y 70 en las figuras de Raúl Martínez

y Umberto Peña, que incorporan el texto con notable valor visual en sus obras, aunque sin perder su legibilidad, pero muchas veces con humor e ironía.

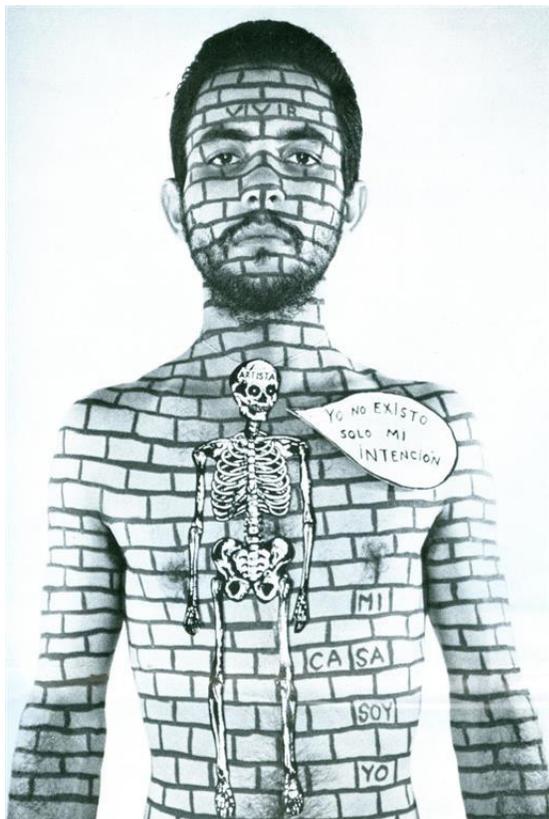


Figura 82. Carlos Rodríguez Cárdenas: *Sin título*, 1989. (Foto: Adalberto Roque).

Del mismo modo, el artista **Carlos Rodríguez Cárdenas** (1962)<sup>73</sup> desarrolló una extensa obra que cuestionaba radicalmente toda narrativa dada como legítima por el poder. Su obra juega con las construcciones simbólicas que sustentan la ideología política del socialismo cubano, especialmente a través de la relación entre imagen y texto, presente en la mayoría de su producción de este período, los textos funcionan como paráfrasis agudas y cínicas de slogan revolucionarios como “patria o muerte”; “con estudio trabajo y fusil conquistaremos el porvenir”, “las ideas llegan más lejos que la luz”, “Luchar, Resistir y Vencer”, entre algunos otros. Tal como señala Gascón (2013b):

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. (p.16).

Formalmente, su iconografía es simple: símbolos alusivos a la Revolución y el socialismo, cielos azules, cascos de constructores, muros de ladrillos, figuras humanas, etc.; todo en perfecta armonía para ofrecer un relato alternativo —lleno de humor y sarcasmo— al de la Plaza de la Revolución, las grandes vallas propagandísticas y los interminables discursos. “En sus obras, los horizontes privados y el sentido histórico, político, social o religioso, se mezclan y se oponen conscientemente a los enunciados unívocos y a las esquematizaciones; lo figurativo es renovado por una intensidad subversiva” (Vallée, 2019).

Muchas de las obras de Cárdenas son una especie de paradoja visual, por su afición a combinar elementos contradictorios para crear un efecto paradójico y extraño en el que las cosas cotidianas se vuelven caóticas; por ejemplo, cuando el cielo pasa de ser imagen de inmensidad y

73 Carlos Rodríguez Cárdenas, nace en Santi Spiritus, Cuba en 1962. Realizó estudios artísticos en la ENA (1978-1982) y en el ISA (1982-1987). En el período estudiado realizó las siguientes exposiciones personales, *Pinturas, Dibujos y Esculturas* (Galería L, La Habana, 1987); *Artista de Calidad* (La Habana, 1988), censurada; *Patria o Muerte*, en el *Proyecto Castillo de la Fuerza* (La Habana, 1989) y *Obra reciente* (Galería Nina Menocal, Mexico, D.F, 1990). Colectivamente participó en algunas de las exposiciones más importantes del período. De igual modo, realizó murales y performances, tanto individuales como con el grupo *Provisional*. Actualmente reside en Miami, USA.

libertad a un muro de ladrillos azules que se levanta entre las montañas y un fondo negro en el cual aparece el texto que le da título a la obra con tipografía de reloj digital (Construir el Cielo, 1989).

Para su participación en la Tercera Bienal de la Habana diseñó su propia exhibición dentro de la exposición general, la tituló *Filosofía popular* a la que se ingresa a través de cortinas pintadas sobre madera para apreciar una serie de pequeñas telas escatológicas que, en un estilo de arte popular, presentan variaciones sobre las relaciones entre el ser humano y sus heces.

La serie de imágenes está intercalada con textos con mensajes positivos y optimistas como “La palabra que encierra la verdad no necesita ser bella”. Hay que hacer notar, sin embargo, que la frase parece escrita con materia fecal. En otra tela se afirma que “El mundo no es mierda” con una frase que circunscribe el globo terráqueo pintado como un mosaico de pequeñas cápsulas marrones. Las mismas cápsulas, de mayor tamaño, definen la salida de la sala y le confieren el aspecto de un muro rocoso. (Camnitzer, 1990, p.137).



Figura 83. Carlos Rodríguez Cárdenas: *Resistir, Luchar, Vencer*, 1989. (Fuente: Cortesía del autor).

Estas paradojas visuales, por muy rebuscadas que parezcan, son la traducción que hace el artista de la realidad, en la que los ideales utópicos impuestos por la ideología conviven y se trastocan en situaciones absurdas e irracionales el día a día de la gente. En una entrevista concedida al crítico y coleccionista François Vallée en 2023, Rodríguez Cárdenas comentó su enfoque artístico a finales de los 80. En este contexto, explicó:

Mi realidad era mi inspiración cotidiana: el gobierno hablaba de la Revolución y su continuidad, y la realidad develaba un panorama triste y miserable, sin futuro.

Terminé la serie de las consignas con la obra *Luchar Resistir Vencer*. En su esencia, estas obras evocaban una realidad y cuestionaban los mecanismos de imposición ideológica. Eran contestatarias desde una disidencia personal y desde el arte me manifestaba en contra de una realidad impuesta por el poder gubernamental militarizado, las instituciones culturales subordinadas a ese poder político establecido. (Rodríguez Cárdenas, 2023).

Aunque su obra parezca surrealista, lo surrealista no es su arte, es la vida misma; “su obra invita al espectador a cuestionar la realidad, a ver más allá del mundo de la palabra oficial impuesta por un sistema que se había vuelto insensato” (Camnitzer, 1990, p.137).

Rodríguez Cárdenas deconstruye la retórica de las imágenes y las consignas utópicas de la Revolución, rehaciéndolas desde la perspectiva de la desilusión de quien sabe que las consignas solo son consignas en las cuales el sacrificio es real y la victoria ficción. Como concluye Sánchez: “Cualquiera que haya vivido una revolución sabe más allá del júbilo de los altavoces que es en la vida cotidiana donde se resuelven las fisuras entre la utopía y el café con leche” (como aparece en Weiss, 2011, p. 58).

Una obra suya que captó el espíritu del momento fue el mural *Manera de marchar adelante*<sup>74</sup> (15 x 4 metros aproximadamente) que realizó en la Avenida de los Presidentes esquina 15 en 1988. En él aparece una secuencia semejante a la popular ilustración de evolución humana, pero el origen no es un primate sino una silueta bien esquematizada de una figura humana que parece un soldado porque calza botas militares y la forma de marchar, el cuerpo esta pintado como un muro de ladrillos. En cada una de las imágenes de la secuencia la figura va deconstruyéndose, perdiendo partes, hasta perder la forma. Al final aparece el texto “Manera de marchar adelante” escrito con una tipografía de reloj digital muy cuidada. Esta obra es una parodia mordaz a toda la parafernalia que involucra de idea del progreso del socialismo. Una obligación de todo cubano era marchar cada primero de enero, congregarse en la Plaza de la Revolución todos los 26 de julio o cada vez que Castro lo deseara, para reafirmar las conquistas de la Revolución, a eso se le llama “La marcha del pueblo conveniente”, la personificación del pueblo en la obra de Rodríguez Cárdenas, no marcha hacia la victoria y al marchar no está reafirmando su compromiso revolucionario; su marcha es la premonición de su extinción, lo que de algún modo queda explícito con la tipografía de reloj.



Figura 84. Carlos Rodríguez Cárdenas: *Manera de marchar adelante*, 1988. (Fuente: artepoli.com).

En mayor o menor medida, los artistas del período produjeron obras atrevidas a partir de los símbolos ideológicos en que se asentaba el poder fáctico del estado. Tomás Esson es explícito, toma la bandera nacional y le da forma orgánica mutilada por cuyas heridas asoman ojos o eyacu-

<sup>74</sup> Una versión de esta obra fue expuesta en el espacio del *Instituto Internacional de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)* de Tania Bruguera en la DOCUMENTA 15 de Kassel (septiembre de 2022).



Figura 85. Tomás Esso: *Bandera Cubana*, 1988. (Fuente: Hypermediamagazine.com).

lan. Saavedra, con su característico y mordaz humor, vuelve sobre el valor simbólico de la bandera cubana actual, creada por Narciso López (partidario de la anexión de Cuba a los Estados Unidos) contraponiéndola a la bandera de La De Majagua (la bandera original de las luchas de independencia). Por otro lado, en varias obras toma la imagen de Marx y le razga un fragmento, mostrando detrás los músculos anatómicos, como si le arrancara la piel (de esta obra también realizó versiones en escultura, con un busto de yeso blanco que en la parte del ojo está desgarrado dejando ver la anatomía muscular del personaje, buscando la humanidad detrás del mito). Oscar Aguirre, en su *Viacrucis*, emplea todo tipo de símbolos para representar a la sociedad cubana cargando con su cruz.

La ambigüedad en el contenido y sus posibles niveles de lectura es una característica de la generación de la segunda mitad de los 80, que le permitió a los artistas lidiar con los censores, que

cuando alegaban que una obra tenía diversionismo ideológico o un mensaje “contrarrevolucionario”, el artista refutaba que ese mensaje estaba en la mente del funcionario y no en la obra, por tanto, quien debía revisar sus convicciones era él y no el creador.

### 7.6. Nuevos modos de representación y resignificación de la figura de los héroes

La Revolución cubana desde que triunfó, en 1959, se encargó de imponer una relectura de la historia y la cultura de la nación conforme a un constructo al que ha dado a llamar “continuidad”, en el que pretendió conectar la cultura aborigen prehispánica con la actualidad, integrando todo en el mito de una doctrina del “destino manifiesto” criollo que solo puede realizarse en y por medio de la Revolución. En este proceso se sacralizó la figura de algunos héroes históricos al mismo tiempo que defenestró a otros, según se acomodaran a su discurso ideológico; enalteció a los líderes de las luchas clandestinas con la figura de Castro al frente, como se evidencia en este texto de Mayor (2007) “lo primero es luchar por la Revolución, la que ha permitido percibir a Martí en su grandeza. Para mantenerlo vivo, debemos defender la Revolución, porque Fidel, la Revolución y Martí son uno”.

El nuevo proyecto político secuestró figuras de la historia y la cultura nacional, así como los símbolos patrios, en función de un proyecto político mesiánico en el que Castro es “el salvador” y la Revolución “el reino de los cielos”. A esta narrativa responde Meurice (1998) cuando presenta al pueblo cubano como inducido a confundir “la Patria con un partido, la nación con el proceso histórico que hemos vivido en las últimas décadas y la cultura con una ideología”.

El artista cubano de la generación de la segunda mitad de los 80, a pesar de haber sido educado bajo esa doctrina, puso en duda ese relato; no siempre desde una perspectiva ideológica o política, pero la actitud crítica adquirida en los años de formación lo llevó a cuestionar lo

“sagrado” del propio sistema y cuando este reaccionó, entonces defendieron el “legítimo derecho a la jodedera”. De este modo, de acuerdo con Camacho (2003):

Se abrían así las compuertas de la historia y la política al cuestionamiento de la imaginación. El arte revolucionario según la estética del realismo socialista impuesta desde los años 60 en la isla, anulaba cualquier espacio de duda o ambigüedad en la representación artística exigiendo del artista una transparencia ideológica acorde con los presupuestos revolucionarios. El arte debía ante todo ser un arma de lucha, debía enseñar, y construir la nueva sociedad y el nuevo sujeto. (p.2).

El arte cubano de este período rompe doblemente con lo “aurático” de los modos de entender, concebir y presentar a los héroes y símbolos patrios. En el plano estético, ni el realismo de Jorge Arche<sup>75</sup>, ni el vanguardismo de Carlos Enríquez<sup>76</sup>, ni siquiera la exaltación popular de Raúl Martínez<sup>77</sup> satisfacen a esta generación iconoclasta: la imagen debe ser construida de nuevo prescindiendo de “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” a la que Benjamin llama “aura”, (1936, p.24). En el caso del uso y representación de figuras que se han exaltado a un plano mítico, el “des-alejamiento” debe comenzar desde la reflexión ética, es necesario despojar al hombre del mito, “des-alejarlo”, traerlo al presente, lo que siempre puede resultar peligroso en un estado totalitario en el que la lógica de la simulación no tiene ya nada que ver con la lógica de los hechos (Baudrillard, 1978). El poder, que se sostiene en la fuerza y el miedo, simula que se sustenta en los símbolos y los ideales (simulados también).

### **7.6.1. La hoz y el Martí-yo<sup>78</sup>**

En cada institución educativa de Cuba (también el ISA) al lado de la bandera hay un busto de Martí y en cada aula una imagen —vigilante— del Che. El conocido recurso de mitificar la Revolución por medio de la imagen y la retórica se ceba con la figura de estos héroes, su imagen se multiplicó y objetualizó hasta el cansancio y su pensamiento fue retocado hasta hacerlos parecer profetas.

Según esa idea, Martí anunció el advenimiento del “salvador”: Fidel Castro; como lo canta (a ritmo de son montuno) Nicolas Guillen en un poema:

Te lo prometió Martí / y Fidel te lo cumplió. / Se acabó. / Garra de los garroteros, / uñas de yanquis ladrones / de ingenios azucareros: / ¡a devolver los millones, / que son para los obreros! / La nube en rayo bajó, / ay, Cuba, que yo lo vi; / el águila se espantó, / yo lo vi. (1985, p.140).

---

75 Jorge Arche (Las Villas, Cuba 1905- Cádiz, España, 1956) en 1943 pintó un retrato de José Martí vistiendo una sencilla camisa, con una mano sobre el pecho y la otra sobre el marco del retrato, insinuando que era más que una imagen. Como señala De Juan (2005) Arche intenta “traer la figura del Apóstol a la inmediata contemporaneidad, algo similar a lo habitual en diversas obras del Bajo Medioevo, en el cual los personajes bíblicos adoptan vestimentas y atributos contemporáneos del artista en pinturas y vitrales”

76 Carlos Enríquez (1900–1957) pintó la obra Dos ríos (1939) en la que representa la muerte en combate de Martí, con su peculiar estilo cargado de transparencias en las que parecen fundirse en un torbellino de agua caballo y caballero.

77 Raúl Martínez (Ciego de Ávila, 1927- La Habana, 1995) fue uno de los artistas que más recurrió a la figura de los héroes en su obra, en su caso no se limitó únicamente a Martí, sino que usa la imagen de héroes de la revolución, como Ernesto Guevara, Camilo Cienfuegos y el propio Fidel Castro; a los que repite hasta el cansancio, junto a gente común, en sus lienzos en una adaptación cubana del Pop Art.

78 Título de una obra de Carlos Luna a la que me referiré más adelante.

Guillen, poeta nacional y funcionario castrista no estaba diciendo nada nuevo; en 1956 cuando Castro se autodefendió en un juicio al que fue sometido por asaltar un cuartel militar declaró que “nadie debe preocuparse de que lo acusen de ser el autor intelectual de la Revolución, porque el único autor intelectual del asalto al Moncada es José Martí el Apóstol de nuestra independencia” (como aparece en M. Rojas 2020). Por otro lado, según R. Rojas (2014):

Desde que Cuba es país su figura ha ocupado el centro de la simbología nacional. Martí ha sido una especie de monarca –unas veces secreto, otras público– de la nación cubana. (...) Rey al fin, Martí está sentado en un trono y rodeado por esa neblina que cubre los altares. Para los cubanos, olvidarlo es, pues, una vía de liberación o, por lo menos, un aligeramiento. (p.6).

El aligeramiento del pesado “mármol” de los héroes, quizás comenzó con la madera, el barro y la sangre de Juan Francisco Elso Padilla<sup>79</sup>. En su obra *Por América* (1986)<sup>80</sup>, una escultura de madera y yeso al estilo de la imaginería española, cubierta con barro y la propia sangre del artista, en la que la figura de Martí parece avanzar con un machete en una mano; el cuerpo tiene encajados dardos rojos y verdes (sangre y retornos; sufrimiento y esperanzas). Camnitzer (1989) considera que

Con su multiplicidad de lecturas políticas y religiosas, con su certera referencia estética hacia el pasado y hacia la vanguardia, Elso logró crear un icono visual que se expresa como propiedad colectiva. Es una obra que vive por sí sola, sin tener que ser individualizada por una firma de artista.

La influencia de Elso y de su obra fue determinante en la configuración de la siguiente generación, ya sea por su enseñanza como profesor, ya por su amistad; pero, sobre todo, por la honestidad de su obra. Lázaro Saavedra, de la generación de la segunda mitad de los 80, pero contemporáneo con Elso, narra su primer encuentro con la obra *Por América*:

Caminaba en compañía de unos colegas por el laberinto de cubículos de paneles montados para exhibir las obras en la planta baja del Museo Nacional. Al doblar uno de los recodos, sin saber lo que iba a encontrar, la energía visual de esa obra me paralizó en el lugar. No levanté la vista al cielo, la bajé al suelo en un gesto de leve reverencia hacia la ‘escultura’. El héroe-santo-mártir- apóstol, sin pedestal, sin caballo, sin ilustración de libros de Historia de Cuba, sin imagen de cartel (panfleto visual político) o valla de propaganda ideológica. Sin pluma, ni pistola en la mano. Despojada de la retórica del discurso político hipócrita, sin zapatos (porque nacemos encueras y sin zapatos) y desnudo o semidesnudo. Algo de ropaje-piel de tierra, ¿Dermis suelo? ¿Vestuario suelo? No había dilema. Recuperado del impacto me moví por el espacio ‘estudiando’ la obra. Disfruté los diferentes puntos de vista hasta que me acerqué lo más que podía (hasta donde la plataforma me lo permitió). Inclinado, en reverencia, (la escultura era ‘pequeña’) le miré a los ojos que dejaron de ser de vidrio. Me sentí enano en una iglesia contemplando los ojos de Jesús en la cruz. (como es citado en González, 2023).

---

79 Elso Padilla, de la generación de *Volumen Uno*, fue un referente importante para la generación que le siguió, fue profesor de muchos, pero su obra fue su mayor legado.

80 Me he referido a esta obra con anterioridad, en los capítulos sobre la Bienal de la Habana y en el dedicado a la generación de *Volumen Uno*; así como en otros lugares según viniera al caso.

Precisamente, nutriéndose de esa desnudez de retórica de la que Elso despojó a la imagen del héroe; pero, sobre todo, haciendo énfasis en la idea que el pueblo tiene de este. El grupo *Puré*, en su exposición callejera *Homenaje II* (1986), comenzó el proceso de desmonte de lo “aurático” en el arte cubano que tenía como tema a los héroes (que de algún modo mantenía el Martí de Elso) y lo hace a lo grande, rindiendo un homenaje poco ortodoxo al héroe nacional de Cuba. Los artistas, en vez de recurrir a la iconografía que sacraliza al personaje, optaron por destacar a su lado humano, centrándose en los aspectos éticos de su pensamiento mostrando un Martí sin pedestales y lleno de actualidad para los jóvenes (Mosquera, 1986, p.129). El Martí de *Puré* está lejos de la imagen de la propaganda ideológica que desfigura al hombre para convertirlo en un instrumento político más.

La retórica oficial llevó, en cierto sentido y por cansancio, a que la gente se acostumbrara a percibir la imagen y el pensamiento de los héroes como un “objeto” más de la cotidianidad —en vez de un sujeto— (un objeto —físico— en bustos, banderas, camisetas, postales, sellos; un objeto —ideológico— que justifica acciones y políticas). No obstante, mientras el objeto está a la mano, el sujeto se mantiene lejos, casi transfigurado en su memoria. Es desde ese objeto que el grupo *Puré* recupera al sujeto:

El cuestionamiento histórico y la actitud desacralizadora hacia una personalidad histórica como José Martí en la exposición “Homenaje”, la cual expuso una actualización visual de las ideas martianas y no la simple repetición representativa de su cara o figura, algo bastante agotado y manido en ese momento. (L. Saavedra, comunicación personal, 8 de junio de 2020).

El “des-alejamiento” de la propuesta de *Puré* llega al extremo de montar su exposición en plena calle, frente a la vidriera de la librería La Moderna Poesía situada en el bulevar de Obispo —una concurrida calle habanera—; el contacto directo con la gente fue esencial, el arte y el héroe salieron a pie a su encuentro, hablando su idioma.



Figura 86. Carlos Luna: *La hoz y el Martí-yo*, 1990 (Fuente: cortesía del artista).

Este “aligeramiento” o busca de otro modo más cercano de relacionarse con Martí no es exclusivo del arte, el héroe nacional tampoco escapó del humor y la ironía popular. En la cotidianidad, el cubano de a pie hace chistes de doble sentido sobre Martí, ya sea parafraseando con ironía sus versos o quejándose de los tantos textos que el oficialismo le atribuye para legitimar sus acciones. Por ejemplo, en uno de los chistes más populares de la época, la maestra pregunta a Pepito ¿qué día murió Martí? y el niño no sabe la respuesta, por lo que la docente hace venir a su padre a la escuela y le comunica que lo mando a buscar porque su hijo no sabía el día de la muerte de Martí, el padre exclama sorprendido: ¡coño! ¿y Martí murió? De este humor y sarcasmo popular se nutren los artistas para crear sus obras, en este caso en necesario mencionar la obra

de Lázaro Saavedra, por medio de la figura de los héroes para hacer cuestionamientos políticos, culturales e ideológicos de la sociedad cubana y su sistema de creencias.

**Carlos Luna** (Pinar del Río, 1969) apela a la ironía y el sarcasmo para dar cuenta del hartazgo que causa en la gente el abuso de la imagen y el pensamiento de Martí en función de legitimar la ideología y proyecto político del gobierno. En la obra *La hoz y el Martí-Yo* (1990) retrata a un Martí de rostro áspero de color rojo, cubierto de hoces y martillos por cuya nariz salen dos rayos de humo.



Figura 87. Alejandro Aguilera: *Por el mar de América*, 1988. (Foto: Luis Camnitzer, Cortesía del artista)

*América* (1988), en el que junta a José Martí con Simón Bolívar, Las Casas, Ernesto Che Guevara y Camilo Cienfuegos, todos ellos con aureolas de santos, que en vez de mar podría haberla llamado “En el cielo de América”; por supuesto, un cielo más mítico que místico, que reúne a personajes tan distantes en el tiempo como en su doctrina y obrar, ejemplo: Martí y a Che Guevara. La obra está realizada a partir de tallas y ensamblaje de madera que recupera de muebles y objetos antiguos; al artista le importa la huella que el paso del tiempo deja en los materiales, su historia pasa a formar parte de su trabajo.

En la obra *Playitas y el Granma*<sup>82</sup>, Aguilera (1989) coloca a Martí junto a “los tres juanes” (personificados en Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y a Juan Almeida) en el bote que encuentra a

81 Alejandro Aguilera, nace en Holguín en 1964. Se graduó de la Escuela Profesional de Artes de Holguín en 1983 y del ISA en 1988. Fue co curador del Proyecto Castillo de la Fuerza (1989) y realizó varias exposiciones personales, entre ella *De lo real irreal a lo irreal real*. (Junto a Carlos Rodríguez Cárdenas. Galería L, La Habana, 1986); *Los buenos y los malos* (Galería Ramis Barquet, Monterrey, 1992), entre otras. Del mismo modo, participó en algunas de las exposiciones colectivas y eventos más importantes de la década de los 80. En 1990 emigró a México y actualmente vive y trabaja en Atlanta, USA.

82 *Playitas y el Granma*, se trata de dos desembarcos o expediciones. El de Playitas de Cajobabo lo protagonizaron José Martí y Máximo Gómez en 1985, procedentes de Montecristi, República Dominicana para continuar la Guerra de independencia de Cuba; El Granma, es el nombre del barco en que en 1956 Fidel Castro junto al Che y otros 79 expedicionarios viajaron desde México a Cuba para el último tramo de la lucha revolucionaria.



Figura 88. Alejandro Aguilera: *Playitas y el Granma*, 1988. (Foto: Cortesía del artista).

la Virgen de la Caridad, Patrona de Cuba; le gusta la idea de juntar personajes bajo un criterio atemporal. Los tres héroes de la Revolución aparecen con aureolas de santos sobre sus cabezas, en actitud pasiva, con los brazos caídos, mientras Martí, sin aureola ni distinción alguna, es el único que rema; dando a entender que era el único vigente por méritos propios y que los líderes de la revolución de 1959 solo utilizaban su legado en clave instrumental; esta, de por sí, es una interpretación peligrosa. Después está la anacronía en la reunión de personajes, en la que coincido con Camacho (2003) en que “El simple hecho de reunir los iconos guerreros dentro de un marco figurativo, no expuesto a la contingencia y los reclamos de la historia, hacían de ella una representación sui-generis, abiertamente problemática para la ideología revolucionaria en el poder” (p.2).

Otro elemento provocador es el contexto en que une a los personajes, la aparición (el encuentro) de la virgen de la Caridad del Cobre (patrona de Cuba). En los 80 la religión era vista como algo anticientífico y burgués por las autoridades comunistas de la isla. Tengo amigos que fueron expulsados de la universidad o no pudieron acceder a ella por ser cristianos practicantes. De ahí que

colocar a estos iconos de la Revolución en una “postal” con la Virgen de la Caridad era por un lado una provocación; pero, por el otro lado, reflejaba una realidad de muchas casas cubanas donde, sobre todo las personas mayores, conservaban las imágenes religiosas pre-revolucionarias de su devoción y al lado colocaban la de los caudillos de la Revolución que las proscribían.

Las representaciones que Alejandro Aguilera hace de los héroes, como él mismo afirma, “estuvieron más relacionadas con la historia y la mitología a un nivel de conciencia popular, de creencias. Hice dos o tres obras un poco más políticas, pero que no eran denuncias de nada sino otra forma de ver esos temas” (A. Aguilera, comunicación personal, entre el 25 y el 27 de abril de 2020). No obstante, como fue frecuente en el período de finales de los 80 sus obras fueron vistas muchas veces por las autoridades como contestatarias.

Yo usé la imagen de Martí en su representación más ideológica, la escultura que acompaña al obelisco de la Plaza de la Revolución, en una serie de obras estilo pop art en las que repetía la efigie del apóstol en la plaza. Me interesaba más el símbolo ideológico que la persona detrás de él; y, sobre todo, el plus de la carga simbólica aportada por el lugar, tanto así que sustituí el rostro de Martí por un autorretrato. Lo mismo hice con la estatua de la libertad, asomando mi rostro bajo su corona. Ambos repetidos hasta el cansancio —al estilo Warhol—, estas obras forman parte de una serie más grande titulada *Maldita sea tu estampa*, en la que jugaba con la representación de símbolos ideológicos del mundo polarizado, por un lado de la cultura del *mass media* capitalista

y por otro los carteles políticos soviéticos y cubanos, en todos usaba autorretratos míos buscando relativizar el dogma ideológico y sustituirlo por el dogma del yo, egocéntrico y descarado; pensando solo en mí mientras que el mundo dividido en bandos busca pretextos para hacerse la guerra.

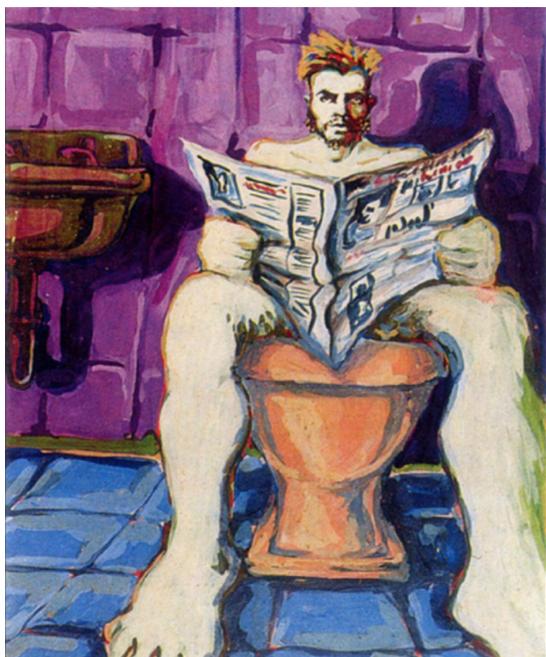


Figura 89. Alexis Esquivel: *Retrato de Che Guevara*, 1990. (Foto: cortesía del artista).

### 7.6.2. *El Che, la imagen del posthumanismo revolucionario*

Si ligar a José Martí a la Revolución Cubana solo pudo hacerse de un modo artificial y a pesar de los esfuerzos del aparato ideológico del gobierno siguió siendo patrimonio de los cubanos más que de los “revolucionarios”; no sucede lo mismo con la otra figura, la preferida de todos los “revolucionarios y “progresistas” del mundo: el Che. Al Che no hizo falta reconvertirlo, porque él es un símbolo por antonomasia de la Revolución cubana, de todas las revoluciones populares; el David que enfrenta a todos los Goliat del mundo.

Su imagen es ubicua en la Cuba, cercanía que oculta la lejanía intrínseca de la idea asociada al personaje: “hombre nuevo”. Ideal que expresa la popular canción *Hasta siempre, Comandante*<sup>83</sup> (1965) de Carlos Puebla: “Aprendimos a quererte / desde la histórica altura / donde el sol de tu bravura / le puso un cerco a la muerte. // (...) // Seguiremos adelante / como junto a ti seguimos / y con Fidel te decimos: / ¡Hasta siempre, Comandante!”.

Entre los miles de fotografías del Che destaca *Guerrillero heroico* (Alberto Korda en 1960), conocida en cualquier rincón del mundo como una especie de icono universal de la utopía social. En los últimos 60 muchos artistas (cubanos y extranjeros) la han usado como punto de partida para la creación de sus obras —en la mayoría de los casos— para expresar su admiración por el personaje o las ideas que representa. Aquí me ocuparé de los artistas cubanos de finales de los 80 que buscaron desmontar el relato mítico construido sobre ella y el héroe.

En el capítulo 1 expuse como la ideología del estado cubano usa la imagen y la retórica como medios de adoctrinamiento político que encubre el modo real que sustenta su poder: la violencia. En todo este entramado gráfico destaca el uso de la valla —Cuba está llena de vallas—. Las vallas son estructuras gigantes que, por lo general, muestran al público un solo lado, con el que pretenden comunicar su mensaje, mientras que el andamiaje que la sustenta queda oculto; no prohibido, pues se puede acceder a él, pero a casi nadie le interesa ver la parte fea de las cosas, aunque ésta sea la cosa verdadera. Como sucede con toda estructura de poder, en una valla lo que queda a la sombra es lo que importa, no solo porque sostiene, sino porque desde ahí maneja la opinión —más bien la conciencia— popular. La obra *Ciencia e ideología. Che* (1987-1988) de Arturo

83 Según *All versions of some musics*, esta canción tiene más de 266 versiones en español, interpretada por artistas de todas latinas de partes del mundo; más de 20 versiones en diferentes idiomas, incluidos inglés, francés, alemán y ruso, entre otros; además de 26 versiones instrumentales para bandas y orquestas. (<http://alltheversions.blogspot.com/2010/06/carlos-puebla-1917-1989-cuba-spanish.html>).

Cuenca busca desmontar la narrativa que soporta al poder, la pieza es una fotografía del reverso de una monumental valla de propaganda ideológica de la Revolución<sup>84</sup>. La estructura, antes oculta, ahora pasa a un primer plano, dejando ver el hierro oxidado que la mantiene en pie; como en una cárcel, el espectador está del otro lado de los barrotes que dejan ver a través del metal la silueta de la famosa foto del *Guerrillero heroico*. A pesar de ser solo un manchón oscuro, para los que se identifican con la Revolución, la “silueta” sigue teniendo el mismo valor ideológico que la imagen plena. En cambio, el texto que completa la valla (“El revolucionario tiene que ser un trabajador infatigable”) se puede leer claramente —con alguna dificultad por la estructura—, intencionalmente no está invertido, su frente es el reverso de la valla. Los “creyentes” únicamente ven lo que quieren ver, en sus mentes la idea de la valla —como la Revolución— es eterna, mientras que en realidad es una estructura oxidada que se mantiene en pie por la fuerza del hierro que la sostiene.

Tomás Esson, por su parte, no busca detrás de las vallas el significado de las estructuras de poder, su *Homenaje al Che* (1987)<sup>85</sup> es más bien un homenaje a la cotidianidad a la que el héroe asiste como *voyeur* desde el retrato enmarcado en la pared, cubierto por dos seres extraños y grotescos que copulan desenfrenadamente sin importarles su “presencia”. Guevara, que en su libro *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) “diseña” al hombre nuevo que necesita la Revolución y describe la relación de éste —integrado en la masa— con su dirigencia política prácticamente de un modo erótico y sexual: “vibran en un diálogo de intensidad creciente hasta alcanzar el clímax

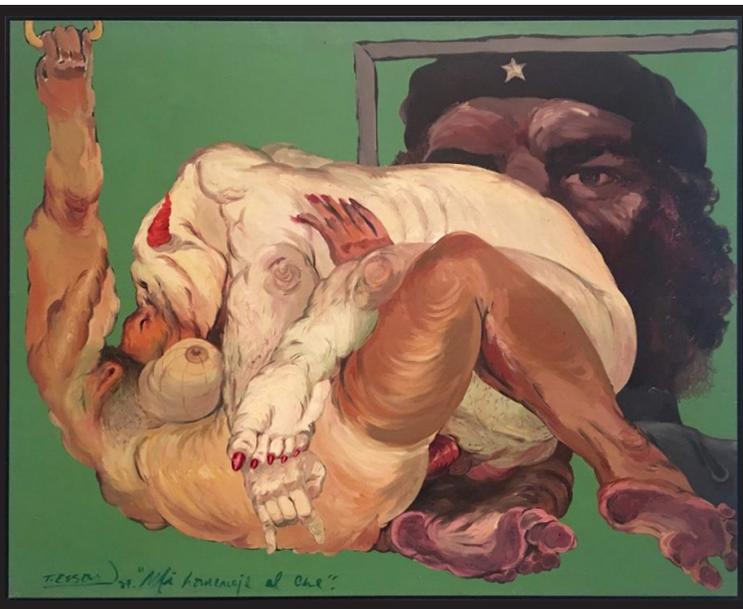


Figura 90. Tomás Esson: *Retrato del Che*, 1982. (Foto: Ermi Taño Carrillo).

Figura 91. Tomás Esson: *Mi homenaje al Che*, 1988. (Fuente: journals.openedition.org).

A la derecha, retrato del Che (reproduciendo la foto *Guerrillero heroico* de Alberto Korda) realizado como proyecto de graduación de la academia de San Alejandro, en la pared de una fábrica, cuando Tomas era miembro de la juventud comunista y creía en la “doctrina del hombre nuevo” (1982). A la derecha, “Mi Homenaje al Che” (1987) muestra la evolución del modo de ver la figura de los héroes y la retórica oficial por Esson y la mayoría de los artistas de esta generación.

84 Esta misma valla —o alguna variante— se podía ver en techos de edificios, sobre enormes pilares en las carreteras y avenidas de toda Cuba.

85 La exposición personal *A tarro partido* (1988) de Tomás Esson en la galería Centro de Arte 23 y 12 no llegó a abrir sus puertas al público, fue censurada por las autoridades del Ministerio de Cultura y la Seguridad del Estado (policía política).

en un final abrupto, coronado por nuestro grito de lucha y de victoria” (p.24). Es obligado ver cómo, en la obra de Esson, el “hombre nuevo” no se integra en la masa, no vibra con los héroes, que han pasado a ser decoración en la pared; son un recordatorio de quien no llegamos a ser, de quien no queremos ser. El “hombre nuevo” deja de lado la ideología y fornicó entregado a sus más primitivos deseos, dejando ver que el proyecto “posthumanista” de la Revolución había fracasado.

Aunque concebida como un “homenaje” la obra escandalizó a los funcionarios del Ministerio de Cultura para los que las imágenes de los héroes solo pueden venerarse —como antes las de los santos— representadas en gestas heroicas o como propaganda política e ideológica. Veinticinco años después del caso *P.M.* (documental de Saba Cabrera Infante y Orlando Leal) la causa de la censura sigue siendo la misma, los héroes deben permanecer lejanos en su gloria y el pueblo está para ser una masa de milicianos y obreros obligados a “salvar la patria, la Revolución y el socialismo” (Castro, 1990).

El caso de Esson es curioso y sirve para ilustrar un fenómeno que abarca a casi toda la generación de final de los 80. Él fue un creyente en la Revolución, miembro activo de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) mientras estudiaba en la Academia de San Alejandro; incluso, parte de su trabajo de tesis fue un gran mural en una fábrica con un gran retrato realista del Che, hecho a partir de la célebre fotografía de Korda. Con el paso del tiempo, la visión del artista evolucionó y la representación realista no era suficiente para expresar un sentimiento que era común en la juventud cubana: “los que nos piden que seamos como el Che son los que más lejos están de él”, “su imagen está más presente que sus ideas”, etc. Su obra fue censurada y, como a la gran mayoría de su generación, a él se le diagnosticó *diversionismo ideológico* primero, *contestatario* después y finalmente *terminó en el exilio como disidente*.

La obra *Una imagen recorre el mundo* (1988) del equipo *ABTV* toma como punto de partida la historia de la imagen más famosa del Che, la ya mencionada fotografía *Guerrillero heroico* tomada por Korda<sup>86</sup> en 1960 y dada a conocer al mundo por Giangiacomo Feltrinelli. El trabajo inicia con un proceso investigativo que, como resultado, deja al descubierto la manipulación a que son sometidos los símbolos por el poder (económico o político). Valiéndose de la “crítica institucional” propuesta por Hans Haacke (la intención queda evidenciada en el propio título de la exposición en la que presentaron la obra *Homenaje a Hans Haacke*) en la que desmontan el relato oficial de la pureza ideológica del símbolo y desenmascaran los intereses a los que sirve.

La obra deja al descubierto como el valor simbólico de la fotografía que representa las presuntas realizaciones utópicas de un pueblo y de millones de gentes alrededor del mundo —desde jóvenes con legítimos reclamos de justicia hasta terroristas— termina siendo “valor agregado”, estrategia de marketing comercial. Las instituciones políticas y culturales cubanas no rechazaron lo de que hizo Feltrinelli con la fotografía del Che, por el contrario, aprovecharon la publicidad para convertirla en un producto rentable para la economía socialista, lo que se puede concluir al constatar que la versión de la foto editada de Feltrinelli es la que se usa oficialmente en vallas, camisetas y en la mayoría de la propaganda oficial, incluso la moneda de tres pesos cubanos, tanto la convertible, como moneda nacional, la incluyen.

---

86 La historia de cómo la foto llegó a convertirse en un ícono universal, que nunca fue “clasificada” o un “secreto de estado”, tampoco era conocida, ni accesible por el cubano de a pie, razón por la que al revelarse despertó mucha suspicacia.

Para la exposición de la obra, en el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, ABTV imprimió carteles con la referida imagen con la intención de venderlos por tres pesos, para lo que improvisaron un punto de venta similar a los que se pueden encontrar en cualquier feria comercial o zona turística de la Habana. Como es sabido, la exposición *Homenaje a Hans Haacke* fue censurada por las autoridades del Ministerio de Cultura de Cuba y no pudo exhibirse al público<sup>87</sup>.

En el ciclo de exposiciones *Proyecto Castillo de la Fuerza* se realizaron otras exhibiciones que tocaron —directa o tangencialmente— la cuestión de la representación de los héroes; tal es el caso de la exposición de Alejandro Aguilera que incluyó las obras *Playitas y el Granma* y *Por el mar de América* (ya mencionadas) que, además de usar la imagen de Martí y el Che, incorporaron a Fidel Castro.

### 7.7. El minotauro y el espejo (la imagen de Castro)

En el capítulo 1 se trató el tema de como la ideología del Estado se sustentó en el uso de la imagen y la retórica como medio de adoctrinamiento político que encubría la forma real en que se sustentaba el poder: la violencia. En todo ese entramado gráfico destacó la figura de Fidel Castro cuya imagen fue omnipresente para todos los que nacimos en la Revolución (fotos en todos los espacios públicos, vallas con su imagen y frases de discursos suyos, siempre en la televisión y la radio, discursos interminables).

Un dicho popular cubano dice “juega con la cadena, pero con el mono no”<sup>88</sup> con el que se advierte que se está a punto de cruzar la barrera de lo permisible. La imagen de Castro fue esa frontera (el “mono” furioso con el que no se podía jugar), no obstante, se jugó. La juventud cubana influenciada por los cambios que introdujo la Perestroika en la URSS y la revisión histórica que esta trajo consigo comenzó a mirar con sospecha la historia propia y el papel del líder. En la calle, en grupos pequeños, la gente hacía chistes sobre Castro; en un muro alguien grafitió un texto que se hizo legendario: “Abajo “quien tú sabes”<sup>89</sup>; “quien tú sabes” era una especie de nombre clave para referirse a él cuando se le iba a criticar. La ambigüedad y el doble sentido se convirtieron en el modo natural de hablar de política, externar alguna opinión sobre la economía o hacer cualquier comentario que pudiera interpretarse como contrarrevolucionario. Los artistas cubanos de la generación de la segunda mitad de los 80 se apropiaron de estos recursos y trataron su imagen con suspicacia, llegando a cuestionar el relato que soporta el mito del héroe devenido en salvador y “dios” de la patria.

La audacia de cuestionar el liderazgo del líder y el uso ambiguo de su imagen siempre terminó en censura. Las obras fueron asumidas por las autoridades como un disparo al punto de flotación del buque ideológico de la Revolución. Tal como sucedió con la ya mencionada exposición *Artista Melodramático* del equipo Ponjuan y René Francisco; la obra *La sonrisa de la verdad* del grupo ABTV; y el caso del *David* de Yoel Rojas (todas estas obras las analicé anteriormente por lo que no me extenderé mucho más aquí).

---

87 Como dato interesante, vale mencionar que el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba —pretendiendo simular apertura— adquirió en el año 2022 la obra (en realidad no es la obra, pues al quedar solo la serigrafía con la foto del Che, como obra independiente se descontextualiza, pierde “valor simbólico” de la obra original).

88 Una forma popular de advertir que se están traspasando los límites, que se está entrando en terreno peligroso y puede traer graves consecuencias.

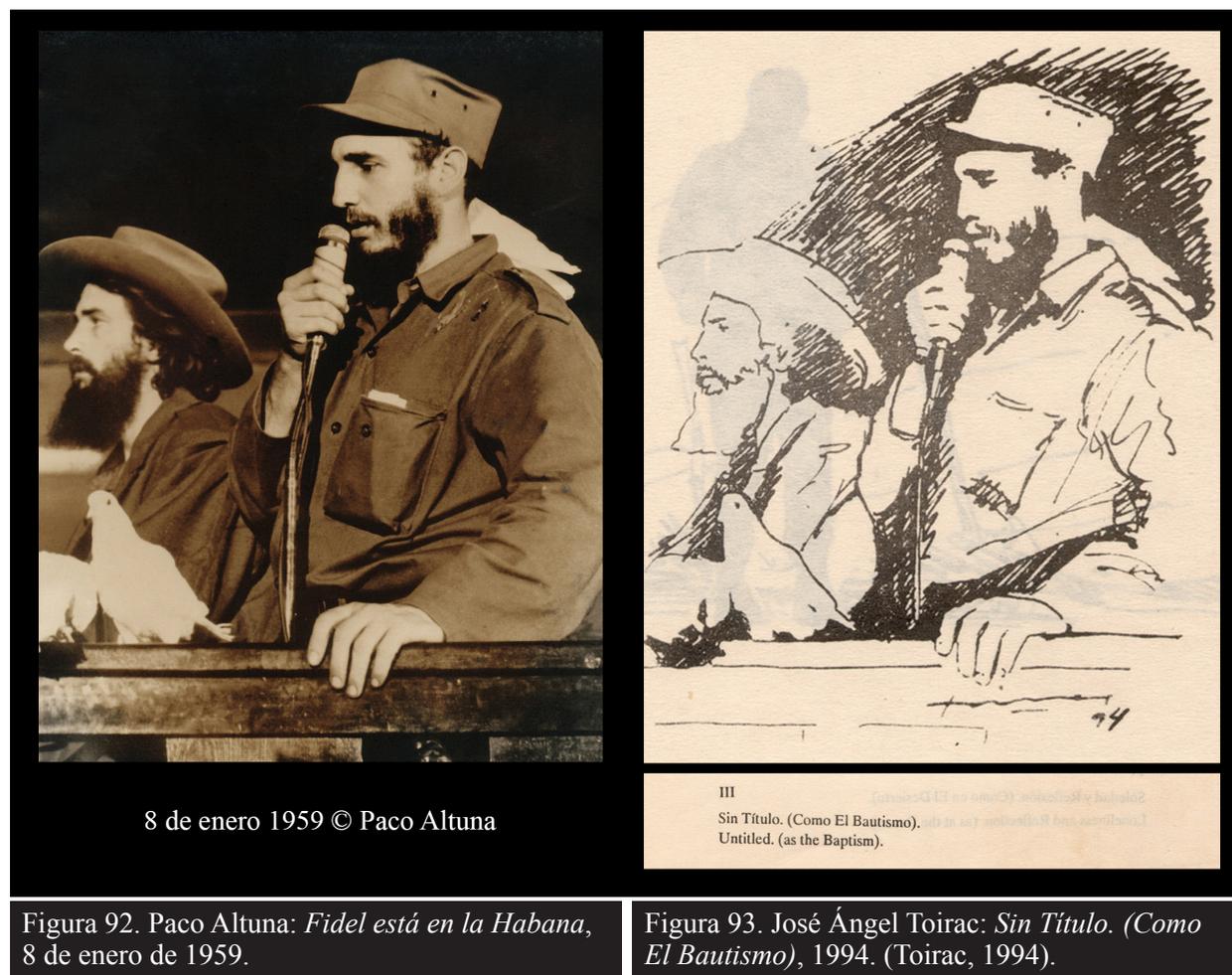
89 No me consta que ese grafiti haya existido, pero no importa; realidad o ficción se convirtió en un fenómeno que todo el mundo comentaba y dio por real.

### 7.7.1 Parábolas de la prensa (José Ángel Toirac)

Quizás una de las obras más sutiles e incisivas del período fue el pequeño libro de dibujos *Parábolas de la prensa* de José Ángel Toirac, en él deja al descubierto como el poder usó la fotografía y la retórica en los primeros años de Revolución con el propósito de crear una narrativa que legitimara el relato según el cual está destinada a colmar las esperanzas de los desposeídos y oprimidos, realizando las antiguas promesas de la religión; para ello, la imagen de Castro llegó a publicarse “transfigurado” como el mesías en la revista más popular del país (tratado ampliamente en el capítulo 1). Toirac deconstruye ese relato poniendo en evidencia el mecanismo de manipulación que esconden estas imágenes. Como él mismo dice a propósito de su obra:

Yo solo soy uno de los muchos artistas que nos hemos ocupado en desmontar esos disfraces, en reconocer la raíz religiosa de nuestra idolatría, en demostrar que la historia es nuestro mayor plagio de Dios. (Toirac, 1994, p. 1).

Esta obra consiste en un pequeño libro con 33 dibujos sencillos que reproducen igual número de fotografías aparecidas en periódicos y revistas oficiales, en las que puede observar una extraordinaria simetría con ciertas escenas o imágenes tradicionales de la vida de Jesucristo que al ser recontextualizadas con oportunos textos (estilo *vía crucis*), hace evidente la correspondencia, entre las “iconografía sagrada” de épica revolucionaria y algunos pasajes del nuevo testamento, en cuanto a la estructura del mito. Toirac (2018), en el prólogo de su obra, señala:



8 de enero 1959 © Paco Altuna

Figura 92. Paco Altuna: *Fidel está en la Habana*, 8 de enero de 1959.

Figura 93. José Ángel Toirac: *Sin Título. (Como El Bautismo)*, 1994. (Toirac, 1994).

## EGO SUM QUI SUM

*Todo fue renombrado por el héroe fundador, cuyo radicalismo era comparable al del genio moderno.*  
Oswaldo Sánchez

De la misma manera que el cristianismo se apropió de las festividades paganas; desde sus inicios la Revolución Cubana montó, tras la desconfianza oficial hacia los creyentes, gran parte de su historia sobre la sensibilidad religiosa del pueblo. Hemos olvidado ya la polémica que provocó, a principios de los 60, una foto de Fidel retocada "artísticamente" hasta parecerse a Cristo, publicada por la revista Bohemia en su portada. Cuentan que fue entonces tan trascendental como esa otra polémica acerca de si Cristo era o no hijo de Dios. En 1959, año de su entrada triunfal en La Habana, Fidel cumplió 33 años, la misma edad de Cristo cuando lo crucificaron. En otra ocasión una paloma se posó en el hombro del líder ante miles de habaneros y las cámaras atentas de la televisión. Sin dudas subyace un mensaje de paz en este hecho, pero recuerda también al Espíritu Santo, que se apreció en forma de paloma mientras Cristo era bautizado. La declaración del carácter socialista de la Revolución, inmortalizada en 1961 por una foto de Raúl Corrales, bien podría ilustrar El Sermón que dio Cristo en el Monte para exponer completamente la doctrina del Señor. El modelo de los Doce Apóstoles no sólo renace, como afirmó en su libro Carlos Franqui, entre los expedicionarios del Yate Granma, reducidos a doce casi inmediatamente después del desembarco; sino también en 1975, en el Primer Congreso del Partido Comunista donde eligieron justo doce miembros (además de Fidel) para el Buró Político.

Hoy son tiempos de unir: es una consigna oficial. Los creyentes pueden ser miembros del Partido. Vivimos miles de privaciones pero "no sólo de pan vive el hombre". Cuba es como el Arca de Noé, sola en medio del diluvio provocado por la caída del sistema socialista en Europa del Este. Son muchos los ejemplos de cómo han sido resemantizados los clichés del cristianismo. Son miles los ejemplos de cómo históricamente el poder ha instrumentado mecanismos similares. Yo soy sólo uno de los muchos artistas que nos hemos ocupado en desmontar esos disfraces, en reconocer la raíz religiosa de nuestra idolatría, en demostrar que "la historia es nuestro mayor plagio a Dios"

*José Ángel Toirac*  
La Habana, febrero 1994

Figura 94. José Ángel Toirac: *EGO SUM QUI SUM*, 1994. (Toirac, 1994).

de Fidel Castro, esa imagen omnipresente que sale a tu encuentro por múltiples canales, televisión, prensa y sobre todo las vallas que pueblan el paisaje urbano. No obstante, no todas estas imágenes son iguales y las publicadas en la prensa, como ya he resaltado, han logrado un nivel de sutileza comunicativa extraordinario y gran notoriedad. El propio autor dice a propósito:

De a poco, fui percibiendo un paralelismo entre la retórica católica y la manera en que la prensa cubana manejaba la figura de Fidel Castro. Así fue como se me ocurrió deconstruir la historia de un hombre que devino Dios basándome en la historia de Dios devenido hombre. Es decir, tomé treinta y tres pasajes del Nuevo Testamento que narran los avatares de Jesús y los ilustré con imágenes de Fidel. (Toirac, 2018).

Otro elemento importante de esta obra es que, a pesar de la saturación de imágenes de Fidel, no estaba permitido que ésta fuera motivo de obras de artes visuales, a no ser que fueran retratos realistas; esto no era una ley escrita, pero sí una norma que seguían al pie de la letra los funcionarios que dirigían la cultura en el país. Cinco años antes, una exposición en el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, del propio Toirac y el colectivo *ABTV* no fue abierta al público por el uso de la imagen de Fidel; lo mismo paso con una obra de Eduardo Ponjuan y René Francisco en el

De a poco, fui percibiendo un paralelismo entre la retórica católica y la manera en que la prensa cubana manejaba la figura de Fidel Castro. Así fue como se me ocurrió deconstruir la historia de un hombre que devino Dios basándome en la historia de Dios devenido hombre. Es decir, tomé treinta y tres pasajes del Nuevo Testamento que narran los avatares de Jesús y los ilustré con imágenes de Fidel.

Según la opinión de Gago, 2020, "sería esta obra de arte puramente político el objeto de análisis más importante que en relación con arte y religión que haya sido registrado durante los últimos cincuenta años" en Cuba.

Toirac, como cualquier otro cubano, ha estado por década sobre expuesto a la imagen

mismo proyecto, que fue retirada de la vista del público, entre tantos otros ejemplos que trataré más adelante. Esta obra no corrió suerte diferente, la edición contó con 250 ejemplares, los cuales fueron retenidos por la Seguridad del Estado inmediatamente salieron de imprenta.

Era lógico que después del proceso de investigación no devolvieran todos los ejemplares, pero nunca esperé que al recontarlos faltara casi la mitad de la edición. Por la cantidad que no devolvieron se pudiera hacer un cálculo aproximado del número de personas que analizaron el asunto y le consultaron sobre la pertinencia o no de presentar públicamente *Parábolas...*” (Toirac, 2018).

El sutil análisis de Toirac da cuenta de cómo se construye un gran relato partir de la retórica de otro relato hegemónico. Lo que importa de esta obra es su trasfondo conceptual, construido a base de la intertextualidad, el sarcasmo, el humor y la ironía. A un nivel técnico, la obra es completamente gráfica, compuesta por 33 dibujos lineales a tinta, muy simples, que bien pudieron calcar-se sobre las fotos, con un texto debajo (en español e inglés) que resalta cómo la foto hace alegoría a un pasaje de los evangelios. El libro lo abre un texto de una página de extensión (de igual modo, en español y en inglés) en el que contextualiza la obra.

Esta obra de Toirac es una muestra de cómo la fotografía cubana después del triunfo de la Revolución era un instrumento de vital importancia para sus líderes, que muy pronto vieron el potencial del medio para crear una narrativa favorable, para eso se valieron no solo de las ansias de prosperidad y justicia del pueblo cubano, sino que manipularon “el inmenso arraigo de la fe católica en el pueblo cubano en un momento histórico determinado y como el mismo deviene en potencialidad para convertir hombres en leyendas” (Gago, 2020), y de ese modo construyeron un relato” que devino en la ideología totalitaria.

### **7.8. A modo de conclusiones**

El principal mérito del arte cubano de los 80 fue intentar reconfigurar los espacios de visibilidad. Al poder no le gusta que se exploren identidades diferentes a las de la narrativa oficial y, como afirma Rancière (2000), “Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (p. 10-11). Estos espacios de visibilidad de articularon, esencialmente, con total descaro, alrededor de actitudes y maneras de tratar temas prohibidos o tabúes en la sociedad socialista y por ende en la política cultural cubana. Se abrieron espacios en los que se resignificó la figura de los héroes, ya no orientados al mito fundacional del metarrelato de la “continuidad” de la Revolución Socialista, sino a su humanidad, fuente de a una nueva ética.

El humor, tan característico del cubano, se volvió una herramienta fundamental, apporto un alto grado de ironía y el sarcasmo ante la cultura y las instituciones oficiales, de tal modo que caracterizó gran parte de la producción del período. Al mismo tiempo, fue una herramienta recurrida para tratar cualquier otro tema, siempre con doble sentido y ambigüedad; pues, el poder no tolera al humor; primero, porque es incapaz de reírse de sí mismo; segundo, porque asume toda riza como una afrenta y no como una posibilidad de superación.

En definitiva, se abrieron espacios de diálogos éticos, sociales y políticos de los cuales Cuba carecía —y aún hoy carece— desde el arte, con pretensiones legítimamente artísticas y, al mismo tiempo, los artistas fueron ciudadanos que reclamaron su derecho a participar y, más aún, dar una voz a tantas voces silenciadas.

## 8. Dinámicas identitarias y colectivas en el arte cubano de finales de los 80

### (Lo afectivo es lo efectivo)

A diferencia de otros grupos y movimientos en el arte cubano del siglo XX, los artistas que irrumpieron en el panorama artístico nacional en la segunda mitad de los 80 creamos lazos profesionales y afectivos que nos vinculaba estrechamente, no solo en el modo de ver y comprender el arte y la vida, que propiciaron un ambiente fraternal y de complicidad creativa sin borrar o disminuir nuestras individualidades. Por el contrario, estos vínculos enriquecieron las diferencias y criterios individuales y fueron un factor constante de crecimiento. Dos elementos que destacar de este período son la identidad generacional de los artistas y la tendencia a agruparse en colectivos. Como apunta Camnitzer (1994):

(Esta generación) es radicalmente diferente a la anterior. Aunque también exhibieron individualmente, se organizaron en grupos aún más intensos que la primera generación. Son muy conscientes de pertenecer a una generación y de la voluntad de encontrar su propia expresión generacional. Incluso, aunque la mayoría de los distintos grupos desaparecieron al final de la década, la generación misma todavía mantiene una especie de “identidad de grupo” como generación. (P.175).

En capítulos anteriores he tratado dos de los factores que contribuyeron notablemente en el surgimiento de la identidad y el sentido de pertenencia generacional.

El primero es la formación artística, en especial el programa de becas del Sistema Nacional de Formación Artística que juntó jóvenes de todo el país, con un mismo sueño y propósito, en las escuelas nacionales de arte. El objetivo del Estado fue la creación del hombre nuevo y la masificación de la cultura. Como es de esperar, en un estado comunista es prioridad toda acción que conduzca al colectivismo y transforme al pueblo en masa, reduciendo a cero el individualismo: “aparecía en la historia de la Revolución cubana, ahora con caracteres nítidos, un personaje que se repetirá sistemáticamente: la masa” (Guevara, 1965, p.21). Esta masificación que imponen las propias condiciones de la formación en la que los aspirantes artistas seguían el mismo programa de estudio según la especialidad y, en su gran mayoría, convivían en internados de la misma escuela, propició relaciones duraderas, no solo en lo profesional, sino también en lo afectivo. No es extraño ver como 40 años después la mayoría seguimos siendo amigos y mantenemos contacto a pesar de residir en ciudades y países distintos. Un ejemplo de ello es que a la hora de emprender este proyecto pude contactar a la gran mayoría y todos se ofrecieron a colaborar sin reparos.

La generación nuestra salió de las academias y de la calle. Es una generación despelote, rockera, de mucha bulla, irreverente, grupal. Tiene gente *street smart* y gente *book smart*. Con una raigambre juvenil y popular muy fuerte. Influida por el arte internacional, pero que presta atención al arte cubano de los 60; que está al tanto de los problemas de censura y marcada por la falta de información como las demás. Es iconoclasta. Desvinculada de asuntos mercantiles. Apasionada. (A. Aguilera. Comunicación personal entre el 25 y el 27 de abril de 2020).

Si a la convivencia y la pasión se le añade el componente crítico que imprime la formación artística, ese pensar fuera del cajón en el que hicieron hincapié notables profesores y que propiciaron, como dijo José Franco, que “esta fuera la primera generación en Cuba que puedo hacer en la escuela el mismo tipo de trabajo que hacen en casa, con respecto a los que actualmente están estu-

diando en el ISA” (como es citado en Camnitzer, 1994, p.175). La formación artística y el trabajo colaborativo los llevó a recuperar la voz y con ello dejar de ser masa —que es dejar de “realizar con entusiasmo y disciplina sin iguales las tareas que el gobierno fija” (Guevara, 1965, p.22)—. Esta generación, en vez de seguir ciegamente al “líder”, lo cuestiona y pone énfasis en su propia identidad.

El segundo factor fue la falta de mercado, como enfatiza G. Novoa:

Si yo tuviera que definir particularmente cual es la generación de los 80 diría que es la generación que no estuvo expuesta al mercado. Esa es la generación a la que yo pertenezco y pienso que ese fue el factor que detonó un arte que no estaba mirando al *mainstream*, un arte que no estaba mirando a cumplir los requisitos que cumplía el arte contemporáneo de esa época y por eso exactamente en Cuba se hizo un arte *sui géneris*, peculiar y muy original. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).

La falta de mercado no solo nos apartó del *mainstream*, también nos hizo independientes y nos llevó rechazar los lineamientos tanto ideológicos como de la estética oficial.

La identidad generacional se pone de manifiesto sobre todo en tres dinámicas de colaboración colectiva que configuraron el quehacer de la generación de la segunda mitad de los 80; en primer lugar, los grupos, equipos y colectivos que surgieron en este período y sus aportes; en segundo lugar está el performance y el happening, dado que la actividad de varios grupos se centró en estos modos de hacer arte de modo colaborativo y, en la mayoría de los casos, involucrando a los espectadores, volviéndolos participes —o cómplices según el caso— de la acción; y por último, la evolución de los grupos a los proyectos organizados y curados por artistas en los que convocaban a otros artistas de la generación.

El hecho de que la mayoría de los artistas que formamos parte de los colectivos, al desintegrarse éstos desarrollaron una obra individual destacada y participaron en proyectos más amplios de alcance generacional, trataré su obra en estos diferentes contextos, por lo que sus nombres aparecerán en reiteradas ocasiones. Incluso, sus trabajos individuales pueden ser mencionados en varios de los ejes de interés de la generación. No obstante, prefiero estas repeticiones a no proporcionar una imagen completa de cada uno de estos ejes y contextos.

### **8.1. Dios nos cría y el diablo nos junta (colectivos)**

Los grupos o colectivos de creación artística en las artes visuales cubanas no fueron exclusivos de la segunda mitad de los 80, con anterioridad se dieron dinámicas grupales de gran valor: *Los Once* en la década del 50; al *Grupo Antillano* en los 70 y al propio *Volumen Uno*, a principio de los 80; entre otros.

La novedad del período fue que se formaron varios, con propuestas diversas que fueron desde el performance y el grafiti callejero hasta exposiciones de *white cube*. Conforme a C. Quintana (*Grupo Puré*) estos colectivos:

Fueron contextuales y coyunturales, creados por grupos de artistas con una misma idea de que decir en arte, lo que le dio un movimiento de torbellino al ámbito artístico y cultural cubano de ese tiempo; fue como un renacimiento de nuevas ideas. Los grupos en el arte cubano de esa década han sido los que más han producido ideas de ruptura e innovación y han dejado un legado incuestionable. (Comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020).

Al analizar el contexto y coyuntura en que se da este fenómeno se pueden identificar varios factores, entre los que destacan, la formación artística, las características del propio mundo del arte en Cuba, la necesidad de hacer frente común para resistir al poder, entre otros.

La fuerte identidad generacional y vínculos de amistad entre muchos de los artistas propició que surgieran múltiples grupos que, por lo general, se gestaron en el ISA y las academias de artes plásticas o entre egresados de estos centros. Como dice, A. Menéndez (*Grupo ArteCalle*) “la mayoría de los artistas de La Habana eran o habían sido compañeros de trabajo o de estudios o alumnos y/o profesores entre sí; lo cual facilitó cierto tribalismo o enfoque colectivo en sus prácticas y proyectos (comunicación personal, entre el 9 y el 15 de enero de 2020). No obstante, al margen de esta identidad generacional, evidentemente se dieron luchas de ego y una fuerte competencia por sobresalir, L. Saavedra (*Puré*), al ser cuestionado sobre el particular, responde:

El arte de la llamada generación de los 80 tiende a percibirse generalmente como un bloque homogéneo, contraponiéndose al de otras generaciones anteriores y posteriores. Sí y No. Porque cuando te sumerges dentro de dicha generación aparecen clanes, alianzas, guerras, además de algunos matices e imagino que esto es válido para cualquier demarcación temporal, llámese “generación” o cualquier otro nombre. (Comunicación personal, 8 de junio de 2020).

Los conflictos y la competitividad, lejos de desfigurar a esta generación, son signos de lo vivo que estaba el movimiento; más allá de los egos primó el espíritu colaborativo y solidario que denotaba la búsqueda de unos objetivos comunes. De acuerdo con A. Somoza, “se creó un clima de competencia intelectual alto y solidario en función de un mismo objetivo: lograr una inserción más amplia del nuevo arte en la sociedad” (comunicación personal, 31 de agosto 2021).

Por otro lado, la propia organización del mundo del arte en Cuba nos obligó a crear estrategias para poder exponer nuestras obras; una de las más recurridas fue agruparnos en muestras colectivas, pues “nos resultaba mucho más fácil participar en exposiciones colectivas que conseguir una muestra personal en alguna galería oficial —que no eran muchas y todas pertenecían al Estado—; privilegio reservado a los artistas consagrados y a los comprometidos con el régimen” (A. Menéndez, comunicación personal, entre el 9 y el 15 de enero de 2020). En este mismo orden, J.A. Toirac añade:

El sistema de instituciones del arte en Cuba fue diseñado para que el artista lo transite progresivamente desde abajo hasta arriba, en la base estaban las escuelas de arte y las Casas de Culturas que tenían modestas salas de exposiciones y en la cúspide estaba el Museo de Bellas Artes. (...) Para un artista joven tomaba muchísimo tiempo y esfuerzo transitar individualmente ese circuito por lo que moverse en rebaño es parte del ciclo natural en la vida de todo artista, una manera de acortar el camino. (Comunicación personal, 15 de octubre de 2020).

Conseguir un espacio donde exponer se hacía difícil, más si los artistas aún nos encontrábamos en formación y nuestra obra no estaba alineada con los intereses ideológicos de la Revolución; o no era del gusto del funcionario a cargo; o pudiera ser asociada con estéticas provenientes del capitalismo. Por tanto, las dinámicas colectivas fueron una alternativa al problema, al que también se puede atribuir el auge del performance en este período.

Otro factor que facilitó este fenómeno fue que nos enfrentamos a problemáticas similares y a un “enemigo” común, el poder. La razón de esta unión no fue iniciar una ofensiva contra el Estado o las instituciones culturales oficiales, sino resistirlos. De este modo, según a A. Menéndez, “era más difícil que las autoridades o instituciones del Estado censuraran y castigaran a todo un grupo, que a un solo artista” (comunicación personal, entre el 9 y el 15 de enero de 2020). Lo que corrobora Juan-Sí (2017) cuando dice: “sospecho que era más inspirador, seguro y poderoso intentar cambios desde un discurso colectivo, que exponerse y lanzarse al ruedo de manera individual. Las posibles censuras y represalias se repartirían entre todos y el ensañamiento sería menor” (p.19). En ese mismo orden, L. Álvarez afirma:

Había un criterio muy claro de que en la unión está la fuerza, una nueva mentalidad de que la mayoría de las personas que estábamos involucradas en eso éramos cómplices; no cómplices, esa no es la palabra; éramos afines a ese tipo de cambio y creíamos que juntos podíamos hacerlo mejor. (Comunicación personal 21 de enero de 2021).

La existencia de estos grupos no evitó que muchos artistas actuaran como independientes, sin adscribirse a ningún colectivo; incluso, los miembros de los colectivos también crearon obras y expusieron de forma individual; además, como ningún grupo existió durante todo el segundo lustro de los 80, sus exintegrantes emprendieron proyectos en solitario.

## **8.2. Grupo Puré: la cultura popular y el kitsch como recurso.**

El grupo *Puré* fue el primer grupo en surgir en la segunda mitad de los 80, en enero de 1986 realizaron su primera exposición en la sala Talía, en la Habana. Lo formaron cinco artistas en ese momento cursaban el tercer año de la carrera de Pintura en el ISA:

Ana Albertina Delgado<sup>90</sup>, para Mosquera (1986), era “la más sutil y compleja del grupo. Sus proposiciones son muy matizadas, con gran riqueza de significados (p.129). Su obra toca problemáticas humanas, en un sentido más cercano a lo intuitivo y alegórico que a lo literal. Según ella su “aporte al grupo y a mi generación fue tocar aquellos temas críticos que afectaban a la mujer dentro de la sociedad; (...) el manejo social de su sexualidad, como algo barato y sin importancia. (A. Delgado, comunicación personal, entre el 23 y el 30 de noviembre de 2021).

Lázaro Saavedra González, en el catálogo de *Puré Expone* da algunas pistas sobre su obra: “Planteo los conflictos de las relaciones humanas utilizando un código específico de símbolos (miradas palabras y pensamiento) donde establezco una relación título obra. Otros planteamientos van encaminados a incorporar lo espontáneo sobre cosas preconcebidos para lograr una nueva relación”. Para Mosquera (1986): Lázaro es el más fuerte del grupo, por su profundidad. Compara su obra con la de un moralista al estilo del mejor Quevedo; que se caracteriza por su gran espontaneidad plástica, mediante la cual profundiza en la complicada conducta humana (p.129).

Adriano Buergo tiene especial interés en la iconografía de la cultura popular, el kitsch y el pastiche, pero con ello consigue articular un discurso personal con identidad propia. En el catálogo

---

90 Nació en la Habana, Cuba en 1963. Realizó sus estudios de artes plásticas en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro entre 1979 y 1983. Posteriormente, entre 1983 y 1988 estudió la especialidad de pintura en el Instituto Superior de Artes de la Habana.

Posterior a la desintegración del grupo, participó con su obra individual en varias exposiciones colectivas, con colegas de su generación. Del mismo modo, realizó numerosas muestras individuales, tanto en Cuba como a nivel internacional. A inicios de los 90, como gran parte de su generación, partió al exilio; primero a México, para luego establecer en Miami, EE.UU., donde actualmente reside y mantiene una incansable producción artística.



Figura 95. Grupo Puré, 1986. De izquierda a derecha: Ciro Quintana, Ermi Taño Carrillo, Lázaro Saavedra, Ana Albertina Delgado y Adriano Buergo. (Foto: Cortesía de Ana Albertina Delgado).

de *Puré Expone* (1986) declaró que para concebir su obra parte de llevar a un plano estético la iconografía popular del momento, utilizando la ironía como recurso que modula la carga de significados que reafirma su actitud crítica. En esta misma época, Mosquera (1986) escribe, “Él hiperboliza más allá de sus límites formas y estructuras propias de representaciones kitsch, en particular las barroquerías de la pintura tropicalista. Llega así a otra dimensión donde el kitsch deja de serlo por su propio exceso, alcanzando otra significación” (p.129).

Para Ciro Quintana la experiencia colectiva fue una especie de escuela en la que maduró como artista y le ayudó a “tomar el arte por el mango”. La propia dinámica de trabajo del grupo en la cual todos los integrantes aportaban ideas y a la vez todas eran sometidas a un profundo escrutinio crítico. La creación colectiva le aportó la economía de las estrategias discursivas que usa para concebir y realizar las obras, así descubre que no vale cualquier modo para convertir en obras las ideas que quiere expresar, porque los recursos formales que usa están estrechamente ligados al contenido, por lo que nada debe asumirse ingenuamente (C. Quintana, comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020). En el catálogo de *Puré Expone*, resume sus pretensiones artísticas del siguiente modo: “Reflejo mis vivencias cotidianas que vinculo con mi vida de joven; creando toda una relación de símbolos e imágenes asociándolas con un rejuego en las ideas, representándolas y criticándolas”.

Ermi Taño Carrillo<sup>91</sup> estructura su obra a partir de establecer relaciones entre elementos, que hacen las veces de símbolos, reconocibles por los espectadores para que se identifiquen con la obra de un modo intuitivo natural, pero también analítico: pasar de la contemplación a la acción (catálogo de *Puré Expone*, 1986). Consciente del riesgo de ser censurado o perseguido a causa de la polisemia presente en su obra (como en gran parte de la producción de finales de los 80) respon-

91 Nació en la Habana en 1964, cursó estudios de artes plásticas en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, entre 1979 y 1983 y en el ISA, entre 1983 y 1988. Luego de la disolución de Puré, Ermy Taño participó en buena parte de las exposiciones y proyectos más importantes de la última mitad de los 80. También realizó, exposiciones personales. Actualmente vive y trabaja en la Habana, Cuba.

día en una entrevista: Lo más importante para mí es hacer valer la función práctica del arte, aunque sólo proponga una toma de conciencia de los problemas que atravesamos. (...) No obstante, siento que debo plantear los problemas, aunque traigan consigo la incompreensión. (Roque, 1988, p.191).

*Puré* fue un grupo de estructura estable y cerrada que durante toda su existencia mantuvo los mismos integrantes. En sus inicios la acción colectiva estaba más en la concepción de la exposición que en el proceso de crear las obras, las cuales eran realizadas de forma independiente por cada uno de los artistas. Compartían una estética y un modo de entender y vivir el arte semejante que no aniquiló sus particularidades expresivas, pero sí propició la sintonía que permitió que funcionaran perfectamente como grupo. Esta sintonía fue fruto de profundos lazos afectivos que se crearon al transitar juntos la formación artística en su totalidad, desde el nivel elemental de artes plásticas en la escuela de 23 y C, hasta el ISA,

Otra razón que justifica la existencia del grupo fue que compartían preocupaciones con respecto al arte cubano; desde su origen toman conciencia de pertenecer a una nueva generación y ve la necesidad de romper, no solo con el arte anterior a *Volumen Uno*, sino también con el formalismo y exquisitez de estos.

Su trabajo evolucionó desde una situación en la que cada artista aportaba obras individuales que integraba en una exposición que adquiría personalidad propia, convirtiéndose en una obra en sí misma rebasando las individualidades sin anularlas; hasta un momento en el que producían las obras colectivamente como un equipo en el que todos aportaban ideas, puntos de vista y participaban en la realización. Como afirma L. Saavedra

A pesar de que *Puré*, en un inicio, utilizó obras individuales para conformar instalaciones en el espacio que ocupaban las paredes, techos y pisos, según el grupo fue evolucionando se fueron creando instalaciones donde no se podían identificar autores, las cuales eran antecedidas por un trabajo colectivo previo de mesa. (Comunicación personal, 8 de junio de 2020).

Este “trabajo de mesa” al que se refiere Saavedra es parte de la estrategia de producción del grupo, en la que prima el diálogo, todas las ideas son escuchadas y valoradas de un modo democrático para luego ser procesadas. Para darle forma a un proyecto deben de llegar a consensos en una negociación en la que se integran las propuestas individuales pues, al fin y al cabo, el objetivo no es una muestra colectiva en la que se muestren las obras individuales de los artistas; el objetivo es integrar todo en una obra común que es la muestra y en la que se funden las individualidades. Según C. Quintana, “El proceso creativo era muy intuitivo; era funcionar como un grupo de Jazz, la improvisación era el hilo de la creación”. (Comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020). La improvisación determina el carácter de juego que hace del proceso creativo un proceso incierto, se sabe de dónde se parte, pero no como ni dónde concluirá; tanto la génesis y el desarrollo del proyecto es configurado por las aportaciones de todos los colaboradores. De este modo, esta estrategia de juego favorece que todos los miembros se involucren en el proceso y se convierte en una condición indispensable para poder conformar el resultado (Marín, 2007, p.221).

Aunque el grupo realizaba un gran el trabajo de mesa previo y planificaba minuciosamente cada exposición, el espacio siempre se constituía en una especie de “pie forzado” que condicionaba la obra y obligaba a improvisar y replantearse todo. C. Quintana lo dice bien claro: “Llegába-

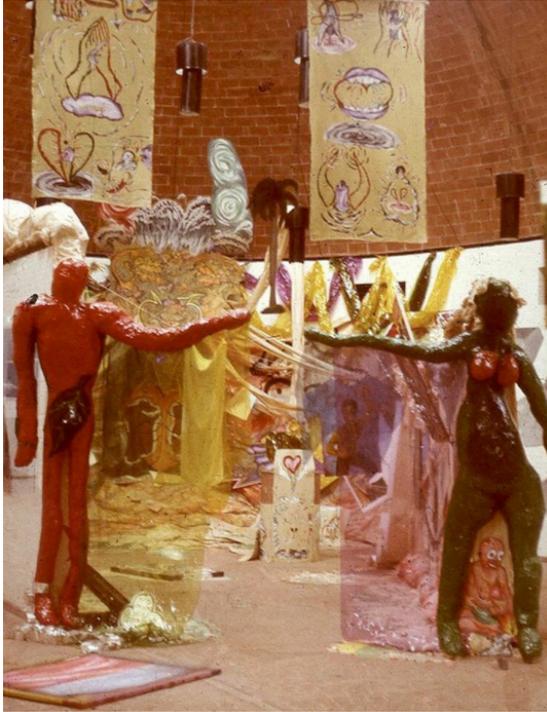


Figura 96. Puré: *Sin título*. (Fuente: Cortesía Ana Albertina Delgado).

mos a un espacio y comenzaba la improvisación de la mano de algunas obras que ya habíamos creado individualmente. Cada espacio era un reto” (comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020).

A.A. Delgado aporta otros datos de proceso creativo del grupo:

Hubo obras del grupo que partían de una pieza individual y se ejecutaba en colectivo, eso quiere decir que entre todos discutíamos múltiples posibilidades de ejecución; al final se ejecutaba y el resto montaba otras piezas individuales que en el sitio se iban conectando y formando otras subideas en grupo, pues no éramos para nada tradicionales; después de tener clara la idea principal de un proyecto todo podía ser, si a casi todos los miembros les parecía bien. En ocasiones una obra individual dejaba de ser tuya, pues era intervenida en el monta-

je por otra idea de algún compañero que se hacía irresistible. (Comunicación personal, entre el 23 y el 30 de noviembre de 2021).

Las exposiciones de *Puré* terminaban siendo grandes instalaciones en las cuales las obras abarcaban todo el espacio (paredes, pisos, techos), como una especie de collage gigante pues “al igual que ocurre en cualquier otra forma de collage, pueden disponerse según diferentes procedimientos, entre los que destacan la acumulación, ordenada o caótica, la simultaneidad o la fusión” (Marín, 2007, p.223). Cada exposición era una experiencia inmersiva resultado de la acumulación, aparentemente caótica, en el cual el espectador se sumergía y establecía una relación con el arte diferente a la tradicional. Como señala Cazalla (2018)

Los integrantes del grupo lograron en sus exposiciones que el espectador perdiera toda referencia a un espacio expositivo habitual y, lo que es más interesante, perdidas las pautas espaciales, se entraba en un proceso donde se ponían en entredicho las propias pautas de conducta que el espectador debía guardar en una exposición de arte.

Desposeído de sus convencionales códigos de conducta, el espectador era víctima de una inseguridad que se veía reforzada por el ambiente de caos ocasionado por el literal amontonamiento de los supuestos objetos de arte, que, en el paroxismo de la desorientación, se ofrecían en una descarada falta de respeto, tanto en la factura como en la configuración. (Pp.8-9).

El grupo se enfoca en dos áreas, lo artístico y lo social, debatiéndose prácticamente en la misma dualidad a la que hace referencia Doug Ashford, de *Group Material*:

Me debato en esta dualidad: entre, por un lado, el arte como algo soberano y autónomo, ligado a una experiencia que se basa en el afecto y en la contemplación; y, por el otro, la

experiencia del arte como un trayecto ético fundamentado en la crítica social. (Kiaer et al., 2010, p.109).

Estas dos preocupaciones quedan claras en el catálogo de la primera exposición de *Puré*, titulada *Puré Expone* (marzo de 1986), en la Sala Talía (Galería L) los miembros del grupo declaran:

En primer lugar, “Esta nuestra surge como respuesta a la necesidad de ofrecer como criterio colectivo el resultado de un trabajo plástico en el que prevalecen criterios afines tanto en lo formal como en lo conceptual”; dejando ver su preocupación por el mundo del arte cubano y la necesidad de renovarlo. C. Quintana aclara:

Teníamos una idea: decir algo diferente, como crítica a muchos aspectos conceptuales y formales dentro de las artes plásticas cubanas; (...) la primera fue la forma de mostrar un producto o una idea que fuera en contra de los cánones establecidos, de cómo exhibir una muestra de arte; romper con el espacio, crear la obra para el espacio específico; la idea partía de encontrarse con un espacio y producir una obra para ese espacio. (Comunicación personal, entre el 13 de septiembre y el 18 de noviembre de 2020).

En el centro de su interés está el mundo del arte cubano; la figura del artista; la obra, como se expone, como se percibe lo expuesto; el papel del espectador y todas las relaciones que se generan a partir del acto creativo. Esta inmersión en entornos liberados, intervalos temporales cuyo ritmo contrasta con el impuesto por el afán del día a día (que para un cubano es luchar —conseguir— la comida), fomentar un tipo de intercambio humano que difiere de aquel forzado por las “áreas de comunicación” preestablecidas, es la naturaleza de las exhibiciones de arte contemporáneo (Bourriaud, 2009, p.16) y da cuenta de que, además del enfoque crítico hacia el arte cubano, la obra de *Puré* estaba en sintonía con el derrotero del arte global; no temieron asumir enfoques del arte contemporáneo internacional del que se apropian con total descaro, pero sin copiar, ni ánimo esnobista, sino incorporándolo como un recurso más, abandonando o relativizando la expresión de la propia subjetividad:

El reconocimiento desprejuiciado de las influencias artísticas foráneas dentro del contenido de las obras (la cita, pero en forma de auto “chucho”), algo que era una “vergüenza” en esa época para los artistas, fue un planteamiento novedoso en ese momento. Eran los momentos en que llegaban ecos del neoexpresionismo en sus variantes europeas y norteamericanas, la trasvanguardia italiana, etc. (L. Saavedra, comunicación personal, 8 de junio de 2020).

*Puré* defendió la asimilación de los lenguajes internacionales, llegando a la apropiación directa de imágenes de otros, esperando que de la mezcla surja algo personal e identificable. La influencia de la obra del artista contemporáneo estadounidense Jonathan Borofsky cambió su conciencia de cómo trabajar e integrar el espacio de la galería en su obra (Camnitzer, 1994, p.187).

En segundo lugar, “Nuestra propuesta expresa a través de los medios y formas actuales una visión crítica y valorativa de nuestra sociedad y momento; y respondemos a tiempo que cuestionamos el por qué, el cómo y desde donde asumir el arte” (*Puré*, 1986), dejando ver que miran a la sociedad, la política cultural y la ideología desde una perspectiva ética y crítica, cuestionándolas y dejando en evidencias sus falencias.

Estas dos grandes preocupaciones del grupo las asumen desde lo popular, con altas dosis de humor, no del que hace “morirnos de la risa”; sino del que, con buena dosis de ironía y sarcasmo,

nos hace pensar y darnos cuenta de incongruencias y contradicciones de nuestros códigos morales, ideológicos y políticos. A.A. Delgado lo expresa del siguiente modo:

Casi toda la obra de *Puré* tuvo un carácter crítico del sistema del arte, la cultura y la sociedad cubana. Asumimos la práctica cultural popular como material estético, junto al kitsch. Nuestras exposiciones que, al margen de sus contenidos sociales, siempre parecían que entrábamos a una fiesta o piñata. (Comunicación personal, entre el 23 y el 30 de noviembre de 2021).

Por otro lado, la mayoría de los miembros de *Puré* tomaron cursos de estudios urbanos en el ISA que los llevó a enfocarse en la ciudad y en la vida cotidiana, como queda recogido en uno de sus últimos proyectos *Arte en la basura* (una referencia a *Art in the Factory*), en el que sintetizan sus preocupaciones por el espacio y la experiencia cotidiana (Camnitzer, 1994, p.187).



Figura 97. *Puré: Puré Expone, Galería L (1986)*. (Fuente: Cortesía Ana Albertina Delgado).

### 9.2.1. *Puré expone (la apoteosis de la instalación)*

Aunque el grupo venía trabajando desde 1985, su primera exposición la realizaron en marzo de 1986 en la Sala Talía (Galería L) de la Habana, justo 5 años después de *Volumen Uno* y fue toda una novedad. Si bien ya algunos miembros de *Volumen Uno* y el *Grupo de Creación Colectiva Hexágono* había realizado excelentes instalaciones, estas se caracterizaban por el uso pulcro de los materiales y una concepción cercana a lo conceptualismo; en cambio, *Puré Expone* era en sí una gran instalación que abarrotaba de obras todo el espacio de la galería, incluidos pisos y el techo, compuesta por

obras bidimensionales y tridimensionales, caóticas, pero con orden y lógica interna. La exposición no pasó desapercibida, Mosquera (1986), siempre muy atento al arte joven y dispuesto a apoyarlo fue uno de los primeros críticos que se fijó en el incipiente grupo y publicó un artículo en que les dedicaba una parte al nuevo grupo:

Desbordaron paredes, techos, suelos, escaleras y cuanto espacio había en la Galería L con un montaje abrumador que convertía aquello en una sola obra donde el espectador se sumergía. Fue una muestra alegre, juvenil, juguetona, y a la vez crítica y profunda en sus planteamientos. Una trompetilla desmitificadora. La nueva libertad y los recursos traídos por la apertura posmoderna fueron usados para abordar cuestiones de nuestro contexto y a nuestra manera, no para imitar lo hecho en otra parte. El tono, los temas, los expedientes tenían más que ver con nuestra cultura popular que con cualquier otra cosa. (p.129).

Sin lugar a duda, con esta muestra *Puré* le da una vuelta de tuerca a la apertura iniciada por *Volumen Uno*, comenzando por el modo cómo se exponía la obra dentro del medio institucional (galerías, museo, etc.), produciendo obras para cada espacio en específico.

Ellos irrumpieron de una manera muy especial, como nunca lo había hecho nadie desde el punto de vista de la instalación, ellos le gastaron las posibilidades a lo que podía ser una instalación, a lo que se consideraba en aquella época que era una instalación en el occidente y lo hicieron de una manera muy original y súper orgánica y siguieron trabajando el



Figura 98. Puré: *Puré Expone*, Galería L (1986). (Foto: Cortesía Ana Albertina Delgado).

discurso del grupo de una manera consecuente. (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).

Jugaron con los conceptos de “original” y “copia”, creando a partir de ellos una amplia gama de parodias y referencias al arte popular, al kitsch, la religiosidad popular y al propio arte, que es tomado como objeto de sí mismo. De acuerdo con L. Saavedra:

Hubo también una autoconciencia de la cotidianidad ochentera. Los objetos, “símbolos” extraídos de la vida cotidiana eran manipulados o representados en las obras, ya fuera un televisor marca “Caribe” completamente soviético por dentro, ensamblado en Cuba o una fosforera “*Made in Taiwan*” con el logo de Cubatabaco. Todo eso era parte de un espíritu cultural de la época, que se expresó en una redefinición del concepto de lo cubano en el arte. (Comunicación personal, 8 de junio de 2020).

La búsqueda de nuevas formas de entender y expresar lo cubano que comenzó con *Volumen Uno* a principios de los 80 es llevada a un plano más popular, explorando la cotidianidad del cubano de a pie y la iconografía en que vive inmerso; que es generada por la necesidad y carencia que hace que un hogar cubano sea un *collage* donde se mezcla la estética soviética de los electrodomésticos y las edificaciones, con las imágenes de la nostalgia del capitalismo que perduran oxidadas por el tiempo en las paredes, en las que irrumpe también un cuadro con Fidel, el Che u otro héroe de la Revolución.

### 8.2.2. *Exposición Homenaje II (Los héroes son de carne y huesos).*

Dos meses después de *Puré Expone*, el grupo realizó una nueva muestra en la vidriera de la librería La Moderna Poesía, situada en el bulevar de Obispo, una concurrida calle habanera. Esta exposición se concibió como un homenaje a José Martí, el héroe nacional de Cuba; pero, en vez de recurrir a la iconografía que sacraliza al personaje, destacaron a su lado humano, centrados en aspectos éticos de su pensamiento mostraron un Martí sin pedestales y lleno de actualidad para los jóvenes (Mosquera, 1986, p.129), lejos de la imagen de la propaganda ideológica que desfigura la imagen del hombre para convertirlo en un instrumento político. Para L. Saavedra, un aporte importante de esta muestra fue:



Figura 99. *Puré: Exposición Homenaje II*, Vitrina de la Moderna Poesía (1986). (Fuente: Cortesía Ana Albertina Delgado).

El cuestionamiento histórico y la actitud desacralizadora hacia una personalidad histórica como José Martí en la exposición “Homenaje”, la cual expuso una actualización visual de las ideas martianas y no la simple repetición representativa de su cara o figura, algo bastante agotado y manido en ese momento (comunicación personal, 8 de junio de 2020).

Otro aspecto que destacar fue el planteamiento desenfadado de la propuesta, en plena calle y en contacto directo con el público fue sumamente importante pues la gente no tenía que movilizarse a la galería o el museo, sino que el arte va a su en-

cuentro para dialogar en su espacio.

Estos dos elementos, la desacralización de los héroes y el sacar el arte de la galería, continuaron apareciendo a lo largo de la segunda mitad de los 80 y caracterizaron parte de la producción artística del período.

En los siguientes dos años *Puré* realizó o participó en otras exposiciones, entre ellas destacan:

- *Aire fresco*, en la Casona del Fondo de Bienes Culturales.
- *Puré en los 10 años del ISA*, Museo Nacional de Bellas Artes en la Habana. 1986 (mayo-Junio)
- *Homenaje I*, Galería del Instituto Superior de Arte. La Habana. Exposición colateral a pedagogía '86.
- Instalación para la escenografía para el programa estelar de la TV “Mañana es domingo”, conducido por el cantautor Amaury Pérez en el ICRT. (1987)

*Puré* fue el grupo cubano que más se acercó a lo popular y sus modos de representación; además de sus inmersivas instalaciones, realizaron exposiciones en la calle y participaron en algunos performances, a pesar de ello su obra es considerada de *White cube* por algunos críticos. Mosquera (1986) considera que “La principal limitación de *Puré*, por paradoja, es su conservadurismo: sus búsquedas necesitan una acción menos convencional aún (p.129); mientras que Camnitzer, (1994) considera que “en sus etapas iniciales *Puré* esperaba poder romper los códigos artísticos, pero luego se dieron cuenta de que estaban condenados a dirigirse a un público especializado” (p.185).

El grupo se disolvió a finales de 1987, cuando el impulso individual de sus miembros superó al colectivo. Sus miembros mantuvieron una presencia significativa en el arte cubano y más adelante analizaré la obra particular de algunos de ellos en relación con algunos temas importantes del arte cubano del período.

### 8.3. Equipo Ponjuan - René Francisco

El tándem formado por Eduardo Ponjuan<sup>92</sup> (Pinar del Río, Cuba, 1956) y René Francisco Rodríguez<sup>93</sup> (Holguín, Cuba, 1960), debutó en el panorama de las artes visuales cubanas en 1988 con la exposición *Lectura 2*, en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana.

Como equipo, produjeron obras con autoría compartida y un modo fluido de trabajo a cuatro manos y dos intelectos que se complementaron a la perfección, como se puede apreciar en sus obras no se puede distinguir ni las manos, ni las ideas por separado de los artistas. Mientras que Mosquera (1989) se pregunta si son unos “¿Gilbert & Georges criollos?”, haciendo una analogía entre su método de trabajo y el de los célebres artistas británicos (p.488); a Camnitzer (1994) les recuerdan los métodos de los soviéticos Komar y Melamid (p.190); Hernández y Sánchez (1995) aseguran que el trabajo de estos dos artistas subvierte el concepto tradicional de autor, su identificación es tal que asumen y firman como propia la obra que crean, sin importan de cual partió la idea y como la realizaron. “Se trata de una labor intertextual por excelencia, manifiesta en los lenguajes, los medios, los motivos, que traspasa la creación colectiva hacia un suicidio del sujeto” (Mosquera, 1989, p.488).



Figura 100. Eduardo Ponjuan y René Francisco: *Tautología* (1989). (Fuente: ArtNexus.com).

El equipo estuvo activo entre 1986 y 1996, período en el que realizaron numerosas exposiciones, en la década de los 80, la más importante fue *Artista Melodramático*, dentro del *Proyecto Castillo de la Fuerza* en 1989; en ella, de acuerdo con Mosquera (1989) “el dúo demuestra la madurez de su propuesta de sello conceptual, que desconcierta por los niveles de ironía y las francas alusiones a los conflictos del entorno” (p.489). Ponjuan y René Francisco exploran gran variedad de temas, poniendo en función de ellos los recursos formales y técnicos, que van del *naif* al *pop*, del dibujo con grafito

a la pintura al óleo y la instalación, todo en función de traer al centro del debate problemáticas acuciantes de la realidad cubana, para los que no existe un espacio legítimo de discusión.

La muestra estuvo envuelta en una de las polémicas más sonadas de finales de los ochenta, dado que abrió al público y fue clausurada por las autoridades en menos de una semana, para luego abrir nuevamente con la peculiaridad de que faltaban las obras de toda una sección titulada *Tirart y tirart bien*, en alusión a una conocida consigna castrista que decía que “*todo cubano debe saber ti-*

92 Eduardo Ponjuan nació en Pinar del Río, en 1956. En 1978 se graduó en la Escuela Nacional de Arte (ENA) y en 1983 del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba. Premio Nacional de Artes Plásticas 2013, actualmente reside y trabaja en la Habana, Cuba.

93 René Francisco Rodríguez nació en Holguín, en 1960. Se graduó en 1982 en la Escuela Nacional de Arte (ENA) y en 1987 del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba. Premio Nacional de Artes Plásticas 2010, actualmente reside y trabaja en Madrid, España.



Figura 101. Eduardo Ponjuan y René Francisco: *Las ideas llegan más lejos que la luz* (1989). (Fuente: [www.textoserrantes.wordpress.com](http://www.textoserrantes.wordpress.com)).

*rar y tirar bien*” y que trataban el tema de culto a la personalidad del héroe ( toda estas obras tenían en común el uso de la imagen de Castro). Si el uso de esta imagen de Castro no escandalizó por su presencia, lo hizo de más por su ausencia; el fantasma de la censura volvió con fuerza e indignó a la comunidad artística y al público en general. Las obras retiradas por su contenido “político” no tenían nada del otro mundo, solo la imagen omnipresente de Fidel usada de un modo simbólico; colocada en lugar del foco del faro del Castillo del Morro, la noche (negro) a las espaldas y el día (rojo) al frente, la luz que emana de su rostro tiene forma de palomas (dos filas blancas y tres azules, a la izquierda una estrella, que completan la bandera cubana), debajo el texto: “Las ideas llegan más lejos que la luz” (una consigna revolucionaria); otra obra es un dibujo que muestra a un fisiculturista exhibiendo sus bíceps ante el espejo y el reflejo es un Castro musculoso, con el texto; “Reproducción prohibida”; otra obra representa una fortaleza en la que por una ventana asoma un retrato de perfil de Castro, debajo el texto: “La real fuerza del castillo”; quizás la obra más fuerte a nivel de contenido fue un retablo con un retrato de perfil de Castro compuesto con pedazos de espejo rotos, debajo pedazos más grandes forman una especie de muro en la que se refleja fragmentado el espectador, encima en forma de arco el texto, escrito igualmente con pedazos de espejo, “SUICIDA”. Como bien lo interpretó Díaz Bringas (2014):

Es posible que la reiterada imagen del líder haya convocado uno de los fantasmas que espantaban en tiempos de la perestroika: el culto a la personalidad. Tal vez ese espectro acechaba demasiado como para permitir lecturas más complejas de aquellas prácticas, en las que las referencias a la vanguardia rusa tenían que ver con repertorios visuales y experimentación artística, pero también con cierta idea de politización del arte.

Con la mutilación de esta exposición quedó vetado el uso de la imagen de Castro para los artistas, a no ser que fuera para destacar sus hazañas y su pensamiento o resaltar su varonil figura; el propio Castro ordenó que no hubiera culto a su personalidad, algo contradictorio en un país en el que, desde cualquier pared, valla o pantalla, mira su rostro, acompañado de frases que buscan exaltar el espíritu revolucionario de la masa, preparándola para “la guerra de todo el pueblo”. Para los jóvenes, que nacieron y crecieron escuchando los interminables discursos de Castro, de un modo inconsciente la imagen de éste se había vuelto en su contra discurso: si revolución implica movimiento y cambio, la imagen de Castro significa la imposibilidad de eso: quedarse preso del pasado por muy glorioso que pudo haber sido. En este sentido, la propuesta de Ponjuan y René Francisco también se relaciona con el *Realismo socialista nostálgico* de los soviéticos Komar y Melamid pues, al igual que en la obra de estos, usan la ironía para develar la manipulación sistemática de la historia y el arte desde el poder.

Un mes después, la exposición *Homenaje a Hans Haacke* del equipo *ABTV* fue censurada antes de la apertura porque los artistas se negaron a retirar una serie de obras que incluían una imagen de Castro; meses después, Joel Rojas fue expulsado del Instituto Superior de Arte (ISA), por usar la imagen de Castro en una representación del *David* de Miguel Ángel. Los artistas cubanos del período recurrieron a recursos como el doble sentido, el sarcasmo, y el humor, para burlar la censura y hablar en un lenguaje que le sea familiar al cubano de a pie, que ríe para no llorar. La sátira puede ser una forma terriblemente versátil, su salvajismo es proporcional a su destreza; en *Artista melodramático* todo ese alcance potencial y sutileza se redujeron a los medios más obvios y se disparó a quemarropa. El mensaje no era asociativo e indirecto; no mezclaba afectos ambiguos con pullas; quizás había llegado el momento en que los artistas no podían permitirse la paciencia y la distancia de los “tontos sabios”. En cualquier caso, había quedado claro qué, si querían desempeñar un papel más allá del de víctimas trágicas, tendrían que usar mejores tácticas. (Weiss, 2011, p. 92).

Ponjuan y René Francisco continuaron trabajando como equipo hasta 1996, su última exposición en conjunto fue en 1997. Ambos desarrollaron a partir de 1990 una destacada labor como docentes del ISA, siguiendo en gran medida la realizada por Flavio Garcíandía, Consuelo Castañeda, entre otros notables profesores.

### **8.3. Equipo Villazón-Ballester (límite de la apropiación, dicotomías, original vs. copia y aura vs. masificación).**

Equipo integrado por Ileana Villazón<sup>94</sup> (1969) y Juan Pablo Ballester<sup>95</sup> (1966) realizó una exposición titulada *El que imita fracasa* (1988) en la que, no solo se apropiaron de la frase popular

94 Ileana Villazón, nació el 10 de junio de 1969, en Trinidad, Santi Spiritu, Cuba. Se graduó de la ENA en 1988 y estudió en el ISA en entre 1988 y 1991. Actualmente reside en Texas, USA.

95 Juan Pablo Ballester, nació el 16 de septiembre de 1966, en Camagüey, Cuba. Se graduó del ISA en 1990. Actualmente reside en Barcelona, España.

que condena a los “copiones”, sino que todas las obras de la exposición eran parodias de otras de la autoría de reconocidas figuras del arte cubano —establecidas o emergentes—; en las que, mediante la apropiación de la estructura formal que caracterizaba, abordaron cuestiones controvertidas en el contexto del arte cubano contemporáneo, como la relación arte internacional vs. arte cubano, la vigencia de la criollización de las vanguardias internacionales y los límites de la propia apropiación. Sin dejar de lado las cuestiones benjaminianas que envuelven reflexiones sobre las dicotomías original vs. copia y aura vs. lo masificado. Incluso, las palabras al catálogo fueron un *copy paste* de diferentes fragmentos de textos publicados por Mosquera, el crítico más influyente del período y paladín del arte joven cubano.

Entre las obras apropiadas no podían faltar varias de artistas de la generación de la primera mitad de los 80 (Consuelo Castañeda, José Bedia; Flavio Garcíandía, Carlos García de la Nuez, Arturo Cuenca) ya consagrada en el panorama artístico nacional, pero a la vez cuestionadas por los más jóvenes al considerar que se ocupaban más por las soluciones estéticas y la actualización al arte internacional que de las cuestiones sociales; también parodiaron obras de artistas de su propia generación que iban destacando y poniéndose de moda (Tomás Esson, Pedro Vizcaino, Abdel Hernández, entre otros).

El proceso de apropiación no se circunscribió a simples referencias formales, partió de jornadas de investigación que fueron, desde aprender las técnicas de los artistas pasando tiempo en sus talleres, hasta el impacto de sus obras en el “mercado” del arte local. De acuerdo con Fernández (1992), Villazón y Ballester, “deconstruyeron, con habilidad mimética y sentido del humor, los “tics” y las recurrencias de diverso tipo que conllevan al reconocimiento de un “sello personal” en las obras de estos autores” (p.109). Incluso, muchos de los primeros espectadores de la muestra pensaron que se encontraban ante obras originales de los artistas parodiados y confiesan que solo se percataron de que estaban ante “apropiaciones” al analizar elementos de estas que dejaban ver la ironía y mordacidad con que abordaban los temas. En este proceso hay que destacar la complicidad de muchos de los artistas cuyas obras fueron apropiadas:

Los “apropiados” nos enseñaron la técnica de cada cual, sobre todo Consuelo, que me enseñó a hacer los tiburones de papel maché en su propia casa; Flavio, nos guio al copiar la técnica para los rayoncitos que llevaban *Perro que Ladra*; y Carlos García de la Nuez, tan

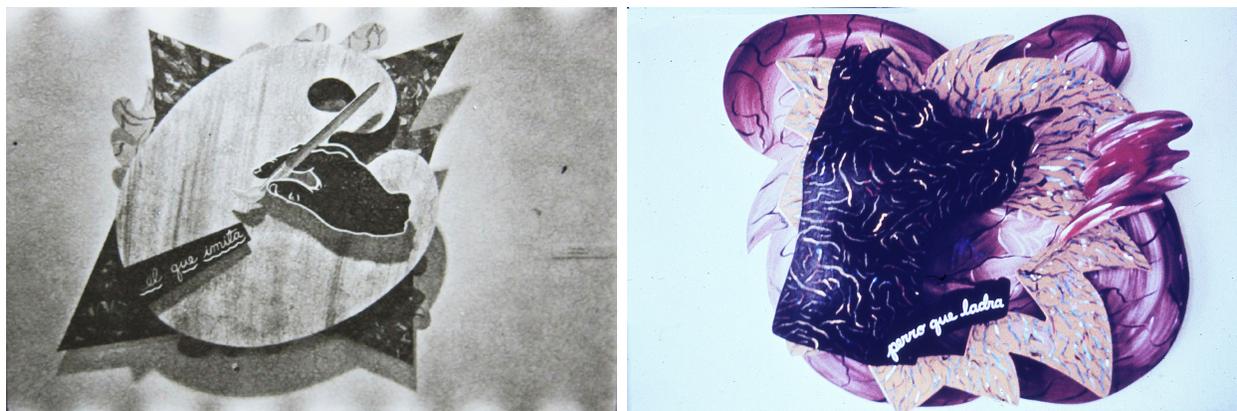


Figura 102. Equipo Ileana Villazón y Juan Pablo Ballester: *El que imita* (a la izquierda) y *Perro que ladra* (a la derecha). (Parodias a la obra de Flavio Garcíandía). Exposición *El que imita fracasa* (1988). (Fotos: Cortesía de Ileana Villazón).

gentil como siempre, hasta nos mandó a buscar la pintura de barcos que era muy difícil de usar. (I. Villazón, comunicación personal, 30 de octubre 2022).

Este fue el primer proyecto de apropiación posmoderna en Cuba, no significa que el recurso no haya sido explorado y explotado por otros artistas con anterioridad, pero Villazón y Ballester lo llevaron a su máxima expresión; por un lado, realizaron una investigación ideológica profunda y desde ahí construyeron un discurso conceptual sólido. Sánchez (1990a) afirma que la exposición funcionó “como crítica, sacando a la vista las miserias estilísticas de la apropiación. Las obras magnificaron esos efectos reveladores de una búsqueda constante de prestigio en el uso y abuso de los modelos metropolitanos”.

Con esto sentaron las bases de lo que sería *ABTV* al incorporar a Tanya Angulo y José Ángel Toirac.

#### **8.4. Equipo *ABTV*: deconstrucción de los metarrelatos que sustentan el poder.**

El equipo *ABTV*, formado a finales de los 80 cuando al equipo Villazón-Ballester se le unen los artistas Tanya Angulo<sup>96</sup> (1968) y José Ángel Toirac<sup>97</sup> (1966) que como ellos estudiaban en el ISA. El nuevo equipo se abrió un espacio en la plástica cubana del período por su rigurosa metodología de trabajo y sus exposiciones llenas de ironía en las que desmontaban los artilugios manipuladores del poder. El acrónimo *ABTV* fue creado por Camnitzer (1994) con las iniciales de sus apellidos en su libro *New Art of Cuba* ya que el colectivo trabajaba sin un nombre. El mismo autor considera que este es probablemente el grupo más riguroso en Cuba en el período de finales de los 80 ateniéndose, fundamentalmente, a la metodología y profundidad de su trabajo, en el que se apropiaban de la obra de otros artistas para hacer una crítica teórica sobre la cultura y la sociedad (p.188). No obstante, su obra no se limitó al uso de citas y apropiaciones; como apunta Fernández (1992):

Pronto se percataron de que poseían una herramienta cultural envidiable, útil no sólo para desdoblar hasta lo infinito sus identidades, sino también para desmontar, pieza por pieza, los más complejos (y en apariencia misteriosos) mecanismos del arte que les rodeaba. Se lanzaron entonces al jolgorio deconstructivo. (p.109).

Este factor deconstructivo fue lo que caracterizó su nueva etapa, orientada fundamentalmente a desenmascarar los mecanismos con los que política cultural cubana crea un relato alternativo a la realidad, suplantándola por una ficción ideologizada. Para ello, adoptaron estrategias como la curaduría de exposiciones, en las que dejaron en evidencia las manipulaciones de la narrativa oficial y politización que hace esta del arte. Como metodología, crearon una obra “crítica contra las instituciones desde las propias instituciones. Es decir, no buscar un espacio exterior o alternativo desde donde discursar sino hacerlo desde las mismas entrañas del monstruo” (J.A. Toirac, comunicación personal, 15 de octubre de 2020); un poco al modo del movimiento de la *Crítica institucional* del que formaban parte Marcel Broodthaers y el artista alemán Hans Haacke; a este último le dedicarían su proyecto más conocido, *Homenaje a Hans Haacke* —dentro del marco

---

96 Tanya Angulo Alemán, nació en La Habana, Cuba, 1968. Se graduó de la ENA en 1987 y en el ISA en 1992. Actualmente reside y trabaja en Valencia, España.

97 José Ángel Toirac, nació en Guantánamo, Cuba, el 7 de abril de 1966. En 1985 se graduó en la Academia de San Alejandro y en 1990 del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba. Premio Nacional de Artes Plásticas 2018, actualmente reside y trabaja en la Habana, Cuba.

del proyecto *Castillo de la Fuerza*—, por la polémica que suscitó su censura. Al margen de esta exposición, realizaron por lo menos otros dos proyectos importantes, ambos curatoriales en los que simulaban estrategias oficiales, para proponer relatos alternos a los establecidos por la política cultural oficial; asumiendo la premisa del propio Haacke: “Si el arte contribuye entre otras cosas a condicionar nuestro modo de ver el mundo y de configurar las relaciones sociales, entonces hay que tener en cuenta qué imagen del mundo promueve y a qué intereses sirve” (como es citado en Fernández, 2022).

#### **8.4.1. “Nosotros”: Exposición antológica de la obra de Raúl Martínez.**

Este proyecto surge a raíz de la muestra *Nosotros* una exposición antológica de Raúl Martínez organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana en 1988; curada por Corina Matamoros, que en su libro *Nosotros, la gran familia* se puede ver la manipulación de la narrativa oficial sobre la obra de este artista: “cómo Martínez reelaboró la cultura popular y el arte pop, y con estos dos ingredientes hizo algo completamente diferente. Transformó una importante tendencia internacional para hablar de la Revolución Cubana” (Matamoros, 2012). La exposición estuvo pensada de modo que priorizaba las obras que representaban a los héroes de la Revolución o asumidos por está —como José Martí—, los retratos de gente de pueblo, etc. Todos con factura pop y repetidos hasta el cansancio, de modo que daba a entender que la obra de Martínez era pura propaganda de la Revolución y, al mismo tiempo, negaba (por omisión) el contexto social y cultural represivo de los 60 y 70 en que fueron creadas; así como la censura y el acoso al que fue sometido el propio artista por su orientación sexual. Esta extrapolación de la obra de R. Martínez de su contexto situaba a las instituciones culturales como activadoras o represoras históricas de los contenidos de la obra artística (Sánchez, 1990a).

*ABTV* inauguró su propia exposición antológica de R. Martínez en el Centro Provincial de Desarrollo de las Artes Visuales de la Habana, en enero de 1989; a pocos días de cerrada su retrospectiva del Museo Nacional de Bellas Artes. El concepto curatorial hace especial énfasis en el tránsito de R. Martínez de artista paria a finales de los 60 y 70 (sobre todo durante el *quinquenio gris*) a artista de éxito y comercializado ampliamente por el Fondo Cubano de Bienes Culturales a finales de los 80. Para entonces R. Martínez había sido canonizado casi en su totalidad. Fueron los términos de esa rehabilitación en los que se enfocó *ABTV* a la hora de contraponer su proyecto curatorial a la narrativa privilegiada por la política cultural oficial. Relacionaron las obras con su contexto específico, montando una retrospectiva que consistía en fotocopias y obras olvidadas en lugar de obras maestras, prescindiendo de los originales y presentando información documental en su lugar (Weiss, 2011, p.82).

Su propuesta “fue una relectura de la obra de Raúl Martínez enfatizando en ciertos aspectos que lo vinculaban directamente con nuestra generación, como la actitud irónica, el cinismo y al mismo tiempo, el compromiso ético con la creación artística” (J.A. Toirac, comunicación personal, 15 de octubre de 2020). Mostraron obras que la exposición oficialista había omitido, acompañadas de información que las enmarcaba en su contexto real; para ello contaron con la complicidad y colaboración del artista, llegando a crear una obra con su colaboración. De acuerdo con Sánchez (1990a):

“*Nosotros...*’ expuso la necesidad de restituir la pérdida de contenido original por la ex-torsión que la circunstancia práctica de hablar desde la obra, desenmascaró el fetichismo

mercantil de la firma artística, y la arbitrariedad performativa de cada obra desplazada de su contexto original. La curaduría también se utilizó para evadir y sancionar los mitos de la crítica institucional, como la manipulación crítica de la crítica”.

En 1990 el grupo recibió un premio internacional de curaduría de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (IAAC) por esta exposición; e incluso, Corina Matamoros, la curadora de la exposición “oficial”, publicó una reseña muy positiva en la revista *Revolución y Cultura*, a pesar de que la exposición de *ABTV* puso en tela de juicio su trabajo como especialista en la obra de Raúl Martínez; pero, sobre todo dando a entender que se manejó dentro de los límites y presupuestos políticos que la institución oficial le había impuesto.

#### **8.4.2. Homenaje a Hans Haacke (política cultural puesta en tela de juicio).**

Por paradójico que parezca, el proyecto más conocido de *ABTV* es uno que no tuvo lugar; o lo tuvo, pero fue censurado antes de abrir al público, lo que en el contexto cubano de finales de los 80 lo catapultó a la categoría de “mítico”, aun cuando su propósito fue desmitificar los mecanismos de manipulación del arte desde las instituciones culturales al servicio del poder a partir de una investigación y análisis profundo de las relaciones de connivencia entre mercado, política cultural



Figura 103. Equipo *ABTV*, portada del catálogo de la exposición *Homenaje a Hans Haacke* (Proyecto Castillo de la Fuerza, 1989) En la Foto, de izquierda a derecha Juan Pablo Ballester, Ileana Villazón, en el centro, la viceministra de cultura Marcia Leiceca, José Ángel Toirac y Tanya Angulo. (Fotos Cortesía de Ileana Villazón).

y poderes fácticos. Concibieron el proyecto como un homenaje al artista alemán Hans Haacke y lo estructuraron conceptualmente a partir de la *Crítica Institucional* de este, extrapolando al contexto cubano

La manera en que develaba todo el entramado de intereses varios que hay tras las relaciones aparentemente neutrales y apacibles del mundo del arte. (...). La obra de Haacke mostraba como la vida cultural de instituciones y ciudades del llamado Primer Mundo se sustentaban con dinero procedente de operaciones y negocios en el tercer mundo, éticamente cuestionables. Como es lógico, su obra fue frecuentemente censurada por develar esas relaciones. Y nuestra idea al organizarle un homenaje a Hans Haacke en Cuba fue probar si esos trapos sucios serían tolerables en un país tercermundista y políticamente orientado hacia la izquierda. Resultó que nuestro homenaje fue también censurado. (J.A. Toirac, comunicación personal, 15 de octubre de 2020).

*ABTV* no dejó ningún cabo suelto, todo fue muy calculado, incluso, en la portada del catálogo aparece una imagen de los cuatro integrantes del grupo con Marcia Leiseca (viceministra de cultura y presidenta del Consejo Nacional de la Artes Plásticas) en el centro. Una foto aparentemente inocente, pero sumamente sugerente, que invita a pensar ¿quién manipula a quién? y como los artistas jóvenes de la generación de la segunda mitad de los 80 sabían que las instituciones pretendían manipularlos a su favor, pero usaban todos los recursos que les proporcionaban éstas para auto promoverse y poner en tela de juicio a las propias instituciones paternalistas y a la política cultural obsoleta y represiva.

Otro elemento que el grupo tomó en cuenta fue el espacio disponible, el Castillo de la Fuerza contaba con cinco salas de exposición y crearon una obra para cada una.

**1556-1988.** Establecieron una relación paralela entre los avatares de la organización del *Proyecto Castillo de la Fuerza* (1988) con la propia construcción de la fortaleza colonial (1556). A partir de esta analogía, establecieron de un modo irónico similitudes entre el modo en que las instituciones culturales oficiales gestionaban el arte que se hacía en Cuba en ese momento, fluctuando entre asumirlo como reto o amenaza.

***Ave Fénix.*** Se apropian de una acción y un texto de José María Juara, que no era en sí una obra de arte sino la destrucción de esta. La obra en cuestión fue *El Pavo Real* de Manuel Mendive que, luego de ser comprada en una subasta en el museo Cubano de Miami (hogar de la mayor comunidad de exiliados cubanos), fue incinerada públicamente frente este; en lo que pretendió ser un alegato “no contra el arte, sino contra los artistas que todavía colaboran con la tiranía castrista” (Juara, 1988), concluyendo que “al quemar públicamente el cuadro *Pavo Real* se estaba quemando al marxismo asociado con todos los pintores marxistas cubanos y se estaba repudiando la exhibición y venta de productos de cariz marxista en nuestra ciudad” (Juara, 1988). *ABTV* hizo lo propio y adquirió una serigrafía original firmada por Mendive, artista privilegiado del Ministerio de Cultura y ampliamente comercializado por el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) y la quemaron; junto al vídeo que documenta la acción colocaron el texto “Hay razones para quemar una serigrafía” y una reimpresión modificada del artículo de José María Juara “hay razones para quemar un cuadro” publicado en el *Nuevo Herald*. Esta obra fue una crítica a la bipolaridad ideológica en que viven los cubanos, en la que las instituciones oficiales politizan el arte, manipulándolo al punto asumir ciertos tipos de obras como estandartes de la cultura nacional y al mismo tiempo lo

convierte símbolo de todo lo que va más en la gestión de la cultura y el país. El texto del catálogo explica:

El FCBC enfoca su labor comercial en un tipo de mercado cuyas dinámicas son ajenas a la estructura económica de nuestro país... Como institución y no sólo como empresa, el FCBC debe funcionar en una manera ‘culta’, no para idealizar el valor de uso, pero al menos para defender su función simbólica... Al quemar la serigrafía de Mendive estamos quemando la hipérbole de su valor de cambio y nos pronunciamos contra el fetichismo con el que el FCBC ejerce su política comercial. (Como es citado en Camnitzer, 1994, p. 254).



Figura 104. Equipo *ABTV*: *La sonrisa de la verdad*, Exposición *Homenaje a Hans Haacke (Proyecto Castillo de la Fuerza, 1989)*. (Foto: Cortesía de Ileana Villazó)

**La sonrisa de la verdad.** La obra consistió en un retrato de Orlando Yanes, un pintor que era sinónimo de artista revolucionario, especializado en retratos de los héroes y que diseñó el logotipo del Partido Comunista de Cuba (PCC). El artista fue retratado en gran formato, usando sus propios recursos técnicos y formales, de modo que el cuadro parecía una de las grandes vallas que él mismo creó con la imagen del Che para la Plaza de la Revolución. En la parte inferior se podía leer una frase del propio artista:

Podemos contar con una poderosa fuente de inspiración como es nuestra Revolución. Este hecho nos impone una pregunta fundamental: ¿cómo fusionar las exigencias estéticas con la inspiración revolucionaria? Creo que la respuesta no se puede condensar en una sola fórmula; yo creo que cada artista debe encontrar “su fórmula”.

A todas luces parece que Yanes resolvió el dilema de la libertad de forma y contenido acorde a las exigencias de la sentencia de Castro (1961) “con la Revolución todo, contra la revolución nada” y en este sentido él dio con su propia “formula”, la que

dejó al descubierto *ABTV* al colocar junto a su retrato documentación fotográfica de un retrato que Yanes realizó a Fulgencio Batista en 1952 al lado de otro que pintó de Fidel Castro después de que este se hiciera con el poder en 1959; ambos personajes y realidades políticas compartían el mismo estilo y soluciones formales. Todo esto acompañado de un currículum del artista con información omitida en su hoja de vida oficial, referente a su trayectoria antes del triunfo de la Revolución, en la que se evidenciaba que gozaba del mismo estatus y privilegios que después de este.

**Una imagen recorre el mundo.** Si hay una imagen que se ha convertido en un icono universal, por ser ampliamente conocida, esa es la fotografía del Che realizada por Alberto Korda. No obstante, esta imagen tiene una historia poco conocida. La instantánea, realizada por uno de los fotógrafos emblemáticos de la Revolución fue popularizada por el editor Giangiacomo Feltrinelli,



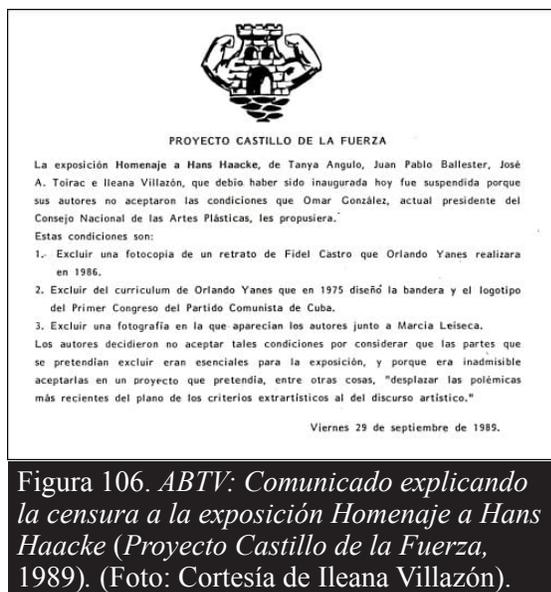
Figura 105. Equipo *ABTV*: Una imagen recorre el mundo, Exposición Homenaje a Hans Haacke (*Proyecto Castillo de la Fuerza*, 1989). (Foto: Cortesía de Ileana Villazón).

que la usó en la portada de su edición del *Diario del “Che” en Bolivia* y en el cartel promocional del libro, sin darle crédito a Korda, ni pagarle el correspondiente derecho de autor —que tampoco él reclamó—. La inmensa popularidad de la imagen y su asociación a ideas utópicas de liberación han propiciado que el valor simbólico de la imagen varíe según el contexto, puede ser desde un icono pop hasta inspiración ideológica de grupos antisistema; aparece en souvenirs y camisetas para turistas, también en banderas de guerrilleros y terroristas.

De más está decir que en Cuba esta imagen no solo mantiene esta ambivalencia, sino que es promovida por el Estado y las instituciones culturales; por un lado, representa la pureza de símbolo ideológico que todo cubano reconoce y asocia con la consigna “seremos como el Che”, y al mismo tiempo, es una ilustración puramente comercial que adorna objetos que se venden a los turistas en la moneda del “enemigo”. Aquí se hace presente nuevamente la teoría benjaminiana, la imagen idealizada del Che mantiene su lejanía (aura) por eso el hombre común aspira a ser como él; pero su reproducción técnica —el afiche en este caso— es

completamente vulgar y tiene asignado un valor de intercambiado, que a su vez es la misma imagen. Precisamente en este “trastorno de personalidad disociativa” de la imagen y su valor de intercambio es en lo que hace énfasis *ABTV* al imprimir afiches de la imagen y venderlos por tres pesos. La moneda de tres pesos en Cuba, tanto la convertible como moneda nacional, incluyen la foto editada de Feltrinelli en vez de la de Korda.

*Notas de Glexis*. La obra se concibió como un proyecto curatorial dentro de *Homenaje a Hans Haacke*, una parodia de su propia inclusión en el *Proyecto Castillo de la Fuerza*. Invitaron a exponer en una de las salas a Glexis Novoa, que ya había expuesto en el proyecto, el objetivo fue que funcionara como “un análisis autocrítico del rol que nosotros y nuestras obras desempeñaba en ese juego, para esto invitamos a otro artista (...) que nos sacara los trapos sucios” (J.A. Toirac, comunicación personal, 15 de octubre de 2020). *ABTV* expone las manipulaciones de las instituciones culturales que pretenden usarlos para limpiar su imagen; y a su vez, invitan a un artista que hace lo mismo con ellos. *ABTV* usó a Glexis para demostrar su tesis y Glexis aprovechó la oportunidad para exponer nuevamente en el Castillo de la Fuerza (el expuso junto a Carlos Rodríguez Cárdenas y Tomás Esson en el primer equipo); además, su muestra fue a su vez una parodia del proyecto de *ABTV*: “hice una versión de su exposición, eran cinco piezas y yo hice una versión de cada una, por supuesto eran una especie de burla de las obras, en contradicción con todas las obras y al mismo tiempo de diálogo ellas” (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).



artistas rechazaron la opción y después de deliberar sobre la conveniencia de hacer una declaración pública, Ballester y Villazón decidieron imprimir y distribuir un pequeño volante donde explicaban la censura.

#### **8.4.3. ¡Juntos y Adelante! Arte, Política y Voluntad de representación.**

ABTV se disolvió luego de *Homenaje a Hans Haacke*; no obstante, con posterioridad se reagruparon para crear obras para algunos proyectos nacionales e internacionales, aprovechando la notoriedad que había alcanzado el nombre del grupo; uno de estos proyectos fue la exposición *¡Juntos y Adelante! Arte, Política y Voluntad de representación*, en ocasión de la *IV Bienal de La Habana* (1991), exposición que realizaron en la Casa del Joven Creador, en la que actuaron como curadores. La exposición reunió a un diverso grupo de artistas de diferentes generaciones, incluidos los que enviaron a la Unión Soviética a estudiar arte con la pretensión de instaurar en el país el Realismo Socialista y otros muchos más jóvenes y contestatarios; todos bajo una consigna de la propaganda política oficial: "Por la plena igualdad. Juntos y adelante".

#### **8.5. Grupo *La Campana* (el Nuevo Arte Cubano también sucede en provincias).**

La actitud y las estrategias que adoptamos los artistas a finales de la década del 80 trajeron como resultado propuestas transgresoras más allá de lo artístico, que pronto estuvieron en contradicción con la política cultural oficial, que reaccionó instaurando la censura. En estas circunstancias surgen colectivos y proyectos que asumen "la calle" como recurso, lugar de encuentro reflexivo entre el arte y público, incorporándolo a sus poéticas creativas en franco desafío a los mecanismos de control del Estado. La mente creadora encarnada en su tiempo y realidad no resalta barreras y —aún sin pretensiones políticas— sólo enarbola las banderas de la libertad.

*La Campana* surgió en este contexto en septiembre de 1988. Además, tuvo la peculiaridad de fundarse en la ciudad de Las Tunas, "fue una prolongación de la movida que había en la Habana, mitad provinciana, mitad universal si se quiere, pero un hecho abocado a nacer de todas formas, lo interesante de nosotros es que no hubo nunca una génesis prefabricada" (M. Martínez, comunicación personal, 27 de octubre de 2022). En el ambiente provinciano del interior del país, la



Figura 107. Lázaro Estrada: *Sin título* (1988 - versión 2002). (Foto: Lázaro Estrada).

vigilancia y la intolerancia, tanto ideológico como estética, eran más fuertes que en la capital. En provincias, los funcionarios del Ministerio de Cultura y la Seguridad del Estado suelen ser intransigentes y fiscalizar al arte según sus propios criterios, haciendo valer como ley su gustos, prejuicios o creencias (Becker, 1982, p.264).

El grupo no se fundó como un proyecto premeditado, aunque nos gustaba la idea de los colectivos por el impacto que tenían estos en la plástica contemporánea cubana. Su origen se puede situar en una acción —más bien una reacción— a la censura de una exposición en la que participábamos, el salón *Mi ciudad en la plástica* de 1988. Por la amistad que nos unía y la afinidad entre nuestras obras teníamos por costumbre coordinarnos para participar en las exposiciones y salones, aun sin ser un grupo. Las obras de varios artistas tenían un carácter crítico y no fueron del agrado de los funcionarios del museo que, en la noche de la apertura, con decenas de personas esperando ingresar a la muestra, decidieron postergar la inauguración por-

que entendían que había obras con problemas ideológicos y debían de ser sometidas a un análisis político por especialistas en arte y la Seguridad del Estado.

Ante la persistencia de los artistas y el público en la entrada del museo, pasada las 9 de la noche, se personó el director provincial de cultura y convocó a los artistas a una reunión en la sala de teatro, en la que justificó la decisión. Ante esa situación, los artistas con obras en la muestra solicitamos que las mismas fueran devueltas al instante, a lo que accedió pensando que si nos lleváramos las obras a nuestra casa saldrían del problema. Pero no fue lo que hicimos, retiramos nuestras obras y desfilamos con ellas y todo el público detrás, desde el museo Provincial, por la calle hasta el portal de la tienda La Campana. Los espectadores que acompañaron a los creadores a su exilio provisional y los transeúntes que se sumaron a la improvisada muestra se volvieron uno con las obras; se corrió la voz del hecho y esa misma noche llegó gran cantidad de personas a ver “al grupo de artistas disidentes que se llevaron las obras prohibidas del museo y las expusieron en la calle”. Esto ocurrió el 9 de septiembre de 1988 y los artistas que formaron parte del grupo original fuimos: Oscar Aguirre Comendador (1965), Manuel Martínez Ojea (1968), Carlos Pérez Vidal (1965), Miguel Mastrapa Cruz (1966); Geandy Pavón (1974), Lázaro Estrada Tamayo (1973) y Eduardo Lozano Martínez (1967).

Considero ese primer evento como un performance, aunque no se concibió como tal; en él se puede ver, de un modo simbólico, como evolucionó nuestra forma de entender el arte, todo en un mismo hecho. Cuando los cuadros estaban colgados en las paredes del museo residía en ellos todo el valor estético y conceptual de la obra que, por otro lado, a pesar de que tenían como tema o inspiración la ciudad, eran propuestas atomizadas por la individualidad de la percepción de cada



Figura 108. Carlos Pérez Vidal: *Tienda lista para la defensa* (Exposición *La Vidriera*, Grupo *la Campana*, 1988). (Foto: cortesía del artista).

creador. Pero, cuando los cuadros son retirados comienza a fraguarse la OBRA —con mayúscula—. Con la procesión de los artistas llevando sus creaciones como estandartes hacia los portales de “La Campana” el significado estético-conceptual pasó a estar en el acto mismo; lo particular de cada pieza expuesta pasó a un segundo plano, tomando preponderancia la actitud y la interacción de la obra con el públicos en un ambiente no programado. Esto no pretendía ennoblecer estéticamente la realidad sino ampliar las fronteras de lo estético: el papel del artista no se limita a crear su obra en el taller, sino que es una cuestión de actitud ante la vida misma: la obra no muere en la galería. (Estrada, 2009).

*La Campana* se auto definió desde el primer momento como grupo independiente, lo cual es ir a contracorriente en un país en el que se pretende diluir al individuo en la masa y es obligatorio pertenecer a una o varias organizaciones políticas oficiales y a otras con fines más específicos, como la AHS y la UNEAC, por citar solo dos orientadas a los artistas. Para M. Martínez, “lo de independiente fue el hecho más valiente; era, por primera vez, cuestionar el pilar fundamental del sistema, “dentro de la Revolución todo, fuera de esta nada” (comunicación personal, 27 de octubre de 2022). Proclamarse independiente, en ese contexto, significó trascender la falacia de la libertad formal hacia una libertad de contenidos y de accionar que desbordó lo institucional.

Las actitudes contestatarias ya estaban presentes en los contenidos que se estaban abordando en el panorama nacional, quizás movido por un clima de cuestionamientos a nivel internacional, la plástica cubana (una parte de ella) era una versión criolla y de andar por casa, de los ecos de la *Glasnost*, y los *wind of change* que dirían los *Scorpion*, o sea un espacio de libre pensamiento y cuestionamientos de la realidad política, social, económica, es decir ideológica... Para mí, lo más interesante no era la crítica aguda, o panfletaria (para lo que se suponía valentía), sino la introducción de contenidos hasta el momento sagrados para la política oficial, consignas, símbolos patrios, la iconografía y el santoral del sistema eran manejados y hasta vaciados de los contenidos dogmáticos e incuestionables, ese fue un tema interesante que removía la oficialidad, como administradora de la cátedra y árbitro incuestionable. (M. Martínez, comunicación personal, 27 de octubre de 2022).

Si asumir el arte desde una perspectiva crítica, tanto en la forma como en el contenido era —y es— peligroso en la capital, esto aumenta de un modo exponencial en una provincia. Los artistas estaban en el foco de las autoridades de cultura y de la Seguridad del Estado, por un lado; y en una batalla generacional con tintes ideológicos y estéticos, por el otro; porque del mismo modo que hay artistas dispuestos a saltarse las reglas del régimen, hay otros que se sienten muy cómodos dentro de ellas y contribuyen a cerrar el cerco. L. Fuentes (1988), artista y funcionario del Ministerio de Cultura, atacó con fuerza al grupo desde las páginas de un suplemento cultural oficial:

Pretender identificarse como un grupo independiente los distancia de los objetivos de trabajo del Movimiento de Artistas Aficionados y la Asociación Hermanos Saiz. El sentido de dolor que no provocó lágrimas y sus propuestas tan disonantes, no llamaron a la re-



Figura 109. Eduardo Lozano: *Paissaje* (1989). (Foto Cortesía del artista).

flexión sobre la obra, sino sobre el autor. ¿Esta es la ética correspondiente a un creador de estos tiempos de reflexión? ¿Se trata entonces de una burla hacia la actitud seria de nuestro pueblo ante las tendencias negativas? ¿O la autosatisfacción de hacer ruidos desde el anonimato con frías actitudes, cuando otros jóvenes, artistas y no artistas las enfrentan valientemente? (p.5).

El gobierno llamaba a la sociedad a abrir un proceso de rectificación de errores, pero solo el Partido Comunista de Cuba (PCC) está autorizado y capacitado para identificarlos y rectificarlos. Cuando lo hacen los artistas, se les acusa de ser poco originales, por llamar a la reflexión sobre aspectos que el pueblo conoce, pero que solo el partido está capacitado para abordar “convertidos en uno de los problemas dentro del arte y la cultura del socialismo en Cuba” (Fuentes, 1988, p.5). A este cuestionamiento respondimos en el catálogo de la exposición *Luz Verde*, afirmando que “la relación arte-institución está rota, el diálogo de estas con los artistas es nulo; porque los funcionarios que rigen el arte y la cultura no están calificados, ni suficientemente informados, lo que los hace insensibles a las exigencias de un arte nuevo verdadero”.

*La Campana* operó como un colectivo, aunque definía el espacio para propuestas individuales; sus presupuestos conceptuales a la hora de la concepción, influenciados por Joseph Kosuth —en cuanto al arte como medio para reflexionar sobre sí mismo y el mundo— devenían en proyec-

tos, instalaciones y performances al ser ejecutados, todo en perfecta armonía con los medios tradicionales (como la pintura, el dibujo y la escultura) a los que nunca renunciamos (Estrada, 2009).

Luego de la exposición en la vidriera de la tienda La Campana, se sucedieron una serie de proyectos del grupo a los que se invitó a varios artistas a exponer con el núcleo original; marcando el retorno a los ambientes tradicionales. Entre estos proyectos, que luego pasaron a denominarse “soluciones”, destaca la exposición *Luz Verde* (Centro de Artes Visuales de Las Tunas, Cuba, noviembre de 1988), en la que, además de pinturas, esculturas e instalaciones, se realizaron performances y su catálogo hizo las veces de manifiesto de una nueva generación de artistas que reclamaban su lugar. Le sucedió, *Solución III: Institucional*, (instalaciones, performance y conferencia sobre los proyectos de La Campana, Galería Guillermo Nogueira, Las Tunas); *Solución V: Cristiana*, (Exposición, Taller de Iconos, Arte y Lenguaje, Galería de la Parroquia San Jerónimo, Las Tunas, septiembre; *Los siglos no se olvidan*, (Proyecto Nacional del grupo *La Campana* y artistas invitados de la Generación del Ochenta: Alejandro Aguilera, Lázaro García Medina, Ibrahim Miranda, Carlos Rodríguez Cárdenas, Nelson Villalobos, Acela Rey Zayas, Jaquelin Abdalá, Miguel Ángel Leyva, Tomás Maceira, Osvaldo Yero, Reinerio Tamayo, Segundo Planes, Giovanni Bosch y Esterio Segura), Galería de Arte Fayad Jamís, Las Tunas, Cuba, diciembre. (Estrada, 2009).

Otros artistas que eventualmente fueron invitados a exponer con el núcleo original de *La Campana* fueron: Kadir López, Leonardo Roque, Armando Martínez, Rolando Polanco, Marlon Lastre, René Peña Carbonel, entre otros.

## **8.6. A modo de conclusiones**

Las dinámicas de cooperación y colaboración que configuraron la identidad generacional y el quehacer de la generación de la segunda mitad de los 80, si bien es cierto que comenzaron con *Volumen Uno*, llegaron a su máxima expresión en la segunda mitad de la década. La nueva generación de artistas produjo un arte vital, auténtico y en sintonía con la realidad que, de un modo orgánico, devino en desafío a la rígida política cultural de la Revolución, el principal instrumento de intervención del Estado en la producción artística.

Los grupos, equipos y colectivos que surgieron en este período, conscientes de que la unión hace la fuerza, lograron visibilizar su arte y usar a su favor los escasos y controlados canales de distribución, todos en manos del Estado.

Estos colectivos funcionaron como una especie de taller, en el cual no solo colaboraban en la creación de proyectos y estrategias expositivas del grupo, sino que ahí discutían y colaboraban en las obras individuales de los miembros, lo que enriqueció a los propios artistas y en último término a las artes cubanas del período.

En este capítulo solo me ocupé de los grupos estructurados, con una plantilla de miembros estables y que, en la mayor parte de su historia, crearon objetos artísticos con fines expositivos. Evidentemente estos no fueron los únicos grupos, ni la única forma de producir arte, pero por cuestiones metodológicas, el siguiente capítulo (Cap.8) está dedicado a los grupos (en su mayoría también estables) y a los artistas individuales que usaron el performance como principal medio de expresión. En el capítulo 11, vuelve a aparecer otra forma de colectivos, pero en la forma de proyectos generacionales, que reúnen a gran cantidad de artistas en función de una gran exposición, un mural o un performance.

## 9. Guerra de guerrilla contra la institución (Performance II)

Una característica muy importante de los grupos y artistas cubanos de la segunda mitad de los 80 fue cómo su obra impactó en la comunidad artística y fuera de ella. Algunos grupos y artistas operaron dentro del marco institucional, siguiendo —más o menos— sus reglas, con propuestas conceptuales y una forma intelectual de asumir al arte —en la línea de *Volumen Uno*— al fin y al cabo, casi todos eran estudiantes del ISA y habían sido alumnos de ellos. Pero, como afirma A. Aguilera “La generación nuestra salió de las academias y de la calle. Es una generación despelote, rockera, de mucha bulla. Irreverente. Grupal. Tiene gente *street smart* y gente *book smart*. Con una raigambre juvenil y popular muy fuerte” (comunicación personal, entre el 25 y el 27 de abril de 2020). Este lado callejero —*street smart*— se manifestó en algunos grupos y equipos que rompieron con lo institucional y sacaron el arte a la calle buscando un impacto mayor, ya no en el público, sino en la gente de a pie. Además, incluyo en esta parte a algunos artistas individuales que realizaron *performances* y *happening* que tenían la misma tendencia a involucrar al público en sus acciones, convirtiendo la obra en una experiencia de impacto colectivo.

Este espíritu *underground* y callejero que se manifestó con fuerza en el arte en la segunda mitad de los 80 se gestó en la medida en que avanzó la década y en la medida en que los jóvenes cubanos se atrevieron a expresarse de modos que eran impensables en años anteriores; adoptaron modas provenientes de las grandes ciudades de occidente; se formaron tribus urbanas, rockeros, hippies, brekeros, cosas estas que eran mal vistas por las autoridades que las consideraban diversionismo ideológico. A. Menéndez López (*ArteCalle*) retrata perfectamente el momento en el siguiente pasaje:

Terminábamos las clases de artes entre 6 y 7 de la tarde, en el corazón de la ciudad, cerca de todo lo más o menos interesante que sucedía en la noche habanera. Conciertos en la escalinata de la universidad y en el parque del Saúl, festivales internacionales de cine y de jazz, la bienal de La Habana, galerías y centros de arte, los patios de la UNEAC, la Casa del Joven Creador, exposiciones y conciertos en casas de cultura y anfiteatros, ferias de artesanía en la Habana Vieja, el teatro Karl Marx, la Playita de 16, las fiestas de pepillos y frikis, la fauna nocturna del Coppelia, los jíbaros de yerba, cocaína, pastillas y alcoholifán<sup>98</sup>, los retos del *break dance*, los bisneros<sup>99</sup>, jineteras<sup>100</sup>, guapos, santeros, traficantes de carne rusa, fugados del servicio militar, locos de la guerra de Angola<sup>101</sup> y sobrevivientes de otros experimentos, refugiados de Sendero Luminoso, del Frente Sandinista (FSLN) y de cuanta

---

98 Nombre con el que se le llamaba a las bebidas alcohólicas destiladas caseramente a partir de alcohol de uso médico.

99 Negociantes ilegales que cambiaban divisas o vendían productos de las tiendas para extranjeros o difíciles de adquirir.

100 Sexo servidoras que solo tenían relaciones con extranjeros y que, por lo general, esta labor les permitía tener acceso a cosas que el resto de la gente no podía tener.

101 La *Operación Carlota* (intervención militar cubana en Angola) se extendió desde 1975 hasta 1991. Durante este período, el gobierno cubano desplegó a más de 300,000 soldados y a cerca de 50,000 colaboradores civiles, en su mayoría jóvenes del Servicio Militar Obligatorio, para participar en la guerra angoleña. Más de 2,600 de ellos perdieron la vida en combate, y varios miles regresaron con problemas de salud mental. Los jóvenes eran incorporados al Servicio Militar Obligatorio, obligatoriamente (valga la redundancia) tras completar su educación secundaria (alrededor de los 18 años). Tras dos meses de entrenamiento, muchos eran enviados a África como parte de esta operación, algunos se mutilaban, se hacían los locos e incluso se suicidaban, para evitarlo.

guerrilla de izquierda existiera en esa época junto a sus hijos criados en Cuba, tan confundidos y desencantados como nosotros.

Todo eso puede sonar muy bonito o emocionante, pero estamos hablando de una subcultura, de una cápsula de pseudo libertad cultural, tolerada por el gobierno para maquillar la imagen exterior de la revolu.

Los performances de la primera mitad de los 80 eran obras de un solo artista por lo general y tenían poco impacto en el público; incluso, en ocasiones se prescindía de este y se realizaban en lugares solitarios, produciendo únicamente evidencia documental que hacía las veces de objeto artístico. Los performances y *happening* de la segunda mitad de los 80 se fundamentaban en la relación con el público, pero no una relación acordada o consensuada, se caracterizaron por el factor sorpresa, funcionaban como una “brigada de respuesta rápida”<sup>102</sup>; los transeúntes se veían conminados a involucrarse de algún modo en una relación simbiótica; ya sea participando activamente, ya sea corriendo la noticia. En este sentido G. Novoa (grupo *Provisional*)

Si hablamos de lo *underground* estamos hablando de algo que es ilegal, que no es oficial (...) Una de las características fundamentales de los performances que nosotros desarrollamos es que eran imprevisibles, sin pedir autorización a nadie; por tanto, había un grado de ilegalidad en ellos. Nosotros tomamos esa idea de los “asaltos de la combatividad piorenil” y esa cosa de que una escuela asaltaba la otra en la “emulación revolucionaria”. Pero, realmente mi conexión con la cuestión callejera y *underground* no es fruto de una pose o una intelectualización del fenómeno; formé parte de esa realidad. Yo me relacionaba con esas personas realmente, no haciendo arte. No obstante, después me apropiaba de sus metodologías y maneras de hacer ciertas cosas y las incorporaba a las obras de arte; incluso, en algún momento invite a los *breack dancers* a participar. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).

Vale aclarar que del mismo modo que la parte más conceptual e intelectual de la generación tuvo su génesis en las aulas del ISA y la parte más *underground* la tuvo en las calles; no se trata de dos generaciones o grupos de artistas proveniente de contextos y clases sociales diferentes, en su gran mayoría todos los artistas de la generación eran de origen popular y se formaron en las mismas academias de arte y el ISA, participando de las mismas experiencias ciudadanas. Los enfoques artísticos distintos, pero igualmente válidos, provienen de perspectivas diferentes de tratar las mismas problemáticas.

Fusco (2017) da una de las mejores definiciones de la sociedad cubana que conozco, al llamarla “panóptica”, apropiándose del concepto político que surge con Jeremy Bentham en el siglo XVIII pero que se ha proyectado sobre las formas de dominación contemporáneas de la mano de Michel Foucault (*Vigilar y Castigar*, 1980). Lo aplica al régimen castrista en el sentido de que el Estado siempre está vigilando al ciudadano individual y también a los ciudadanos como colectivo; para eso creó múltiples organizaciones de masas que realmente son una extensión del aparato de vigilancia y represor del Estado. La *Unión de Pioneros José Martí* adoctrina a los niños

---

102 Grupos de choque (paramilitares) organizados por el gobierno para reprimir inmediatamente cualquier acción o protesta contra el sistema; bajo el presupuesto de que parezca que es el pueblo espontáneamente quien reprime a los disidentes en defensa de la Revolución y no el propio gobierno, aunque se sabe que la mayoría de los que se movilizan son militares o están obligados a hacerlo.

de educación primaria y los enseña a vigilarse uno a otros; los de nivel medio tienen la *Federación de Estudiantes de Educación Media (FEEM)*, que adoctrina; en la universidad, la *Federación de Estudiantes Universitarios (FEU)*; en la vida laboral está la *Central de Trabajadores de Cuba (CTC)* y la *Federación de Mujeres Cubanas (FMC)*; en el barrio están los *Comités de Defensa de la Revolución (CDR)*; todos vigilan y reprimen.

### 9.1. Asaltos e intervenciones

En 1986, Consuelo Castañeda y Humberto Castro realizaron un performance memorable que presentó características innovadoras que tuvieron una notable influencia en las acciones posteriores. Ambos artistas, disfrazados, Consuelo de vagina y Humberto de falo<sup>103</sup>, irrumpieron sin previa invitación en una mesa redonda titulada *Sexo y arte*, organizada por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en su sede nacional. El panel de expertos estaba compuesto por Mónica Kraus (sexóloga), Rogelio Martínez Furé (antropólogo), Gerardo Mosquera (crítico de arte) y Reina María Rodríguez (escritora). El programa oficial del evento incluyó a la artista Magdalena Campos invitada a realizar el performance *Ritos de Iniciación* en los jardines de la UNEAC, obra que es considerada el primer vídeo-performance del arte cubano (Novoa, 2012). Sin embargo, la acción de Castañeda y Castro, disfrazados como órganos sexuales y rociando a los asistentes con un líquido blanco, no estaba contemplada en el programa ni contó con autorización alguna. Según relata Castañeda en una entrevista realizada por G. Novoa para el documental *El Canto del Cisne* (2012):

(...) eso no se preparó como un evento artístico ni nada de eso, fue casi una broma, que se pudo hacer gracias a lo cautelosos que nosotros fuimos para no difundir la información, porque era una institución cultural con mucho control. La cosa de la sorpresa fue lo que permitió que nosotros lo hiciéramos, inclusive jugamos con esta cosa, propia del teatro, en la que tú eres un ente anónimo, el que ejecuta, porque estábamos enmascarados y la gente ni sabía ni quienes eran que lo estaban haciendo. Era la primera vez que se iba a discursar públicamente, en una institución oficial, el tema de la sexualidad. La sexualidad, la religión y el poder eran temas vedados. Y como se iba a tratar como algo abierto y normal, nos dijimos “vamos a presentar un hecho artístico completo a ver cuál es la reacción”.

Con los panelistas no hubo ningún problema, pero había gente del público que eran entidades de poder, directores de escuelas, etc. que rabiaban ante el hecho que estaba sucediendo ante sus ojos y no podían hacer nada. Gracias al anonimato que nosotros mantuvimos no se complicó más la cosa y hubo bastantes problemas después, porque a nosotros nos llamaron y mandaron cartas al Ministerio de Cultura diciendo que aquello había sido transgresor, etc. (Novoa, 2012).

De este performance no se conservan imágenes u otros documentos gráficos o impresos, pero ha perdurado en la memoria colectiva de los artistas cubanos como un paradigma casi mítico. Los elementos novedosos que introdujeron marcaron un punto de inflexión en esta manifestación artística en Cuba, sobre todo, la realización en modalidad asalto, por sorpresa y sin ninguna autorización. Características que fueron muy recurridas por grupos y artistas en la segunda mitad de los 80. Se volvió recurrente que en las grandes exposiciones y eventos organizados por las institu-

---

103 En el lenguaje popular cubano: “bollo” (vagina) y “pinga” (pene).

ciones culturales los artistas irrumpieran con performances y acciones anárquicas que desafiaban al poder, a los artistas participantes y al público presente. Estas intervenciones, en las fronteras de lo legal, le dieron carácter *undegraund* y conspirativo a la concepción de estas, pues debían de planificarse bien y mantenidas en secreto para poder realizarse, incluso cuando varios artistas o grupos se presentaban en un mismo evento. Algunas de las intervenciones más notorias tuvieron como blanco instituciones insignias del aparato ideológico cultural del Estado, como la UNEAC que agrupaba a los artistas reconocidos y afines a este. Además del performance de Castañeda y Castro mencionado anteriormente, escenas como esas se repitieron múltiples veces en exposiciones y conferencias organizadas por esta institución, tal es el caso de las intervenciones realizadas por varios artistas en 1987 durante un evento teórico en la Sala Rubén Martínez Villena, a la que fueron invitados entre prominentes figuras del mundo artístico cubano, incluyendo críticos de arte, artistas y autoridades del Ministerio de Cultura. En ese escenario se realizaron las intervenciones: *Arte Calle Experimento: No queremos intoxicarnos*, del grupo *ArteCalle*; *Japón*, del grupo *Provisional*; *Convenio de la vaca y el ternero para hacer un producto digerible*, de Nilo Castillo, entre otros. También en la sede de la UNEAC se realizaron otras intervenciones performativas, entre ellas, *La última obra de arte* de Aldito Menéndez y *A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh* del grupo *Ar-De*.

Otro evento intervenido con acciones radicales, en el que volvieron a coincidir Aldito Menéndez y el grupo *Provisional*, fue la conferencia de Robert Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, en el marco de su proyecto *ROCI*. Tanto Aldito, como *Provisional*, se valieron del sarcasmo al asumirse como indígenas ante la visita del poderoso artista extranjero agasajado por el Ministerio de Cultura.

## **9.2. Grupo *ArteCalle*: cuando la forma se vuelve subversiva**

*ArteCalle* surge en un contexto eminentemente urbano en junio de 1986, con una fuerte vocación *underground*, casi como una pandilla juvenil; sus fundadores eran adolescentes de entre 14 y 15 años que en ese momento estudiaban en la escuela elemental de artes 20 de octubre (23 y C) y mantenían fuertes vínculos de amistad. Originalmente lo integraron: Aldito Menéndez (1971), Ofill Echevarría (1972), Leandro Martínez (1971), Ariel Serrano (1971), Erick Rojas (1971), Irán Plata (1971), Ariel Cancio (1971). En septiembre de 1986 el grupo se reconfigura cuando algunos de sus miembros ingresaron a la Academia de Bellas Artes de San Alejandro y otros no lograron superar los exámenes de ingreso; quedaron de la formación original, Aldito, Ofill, Serrano y Leandro; a estos se les unieron cuatro miembros nuevos: Ernesto Leal (1971), Erick Gómez (1969), Iván Álvarez (1971) y Pedro Vizcaíno (1966).

*ArteCalle* es un grupo organizado, rígido e ideológico (Camnitzer, 1994, p.181) que mantuvo una estructura estable y cohesionada; su metodología de trabajo los coloca más cerca de lo que Marín (2007) define como equipo, dada la corresponsabilidad que asumen todos los miembros en las tareas y responsabilidades en el trabajo colectivo en constante diálogo, facilitando la creación un lenguaje común identificable, actuando como un solo ente (p.7).

La gran diferencia entre *ArteCalle* y los demás grupos, (...) fue que éstos eran agrupaciones de individualidades afines que exponían juntos, mientras que nosotros fuimos un verdadero colectivo; donde las obras se concebían y ejecutaban entre todos y se firmaban

como una sola unidad. (A. Menéndez López, comunicación personal, entre el 9 y el 15 de enero de 2020).

No obstante, comparten algunas características de los grupos, como la cantidad de miembros y que tenían un líder claro, Aldito Menéndez, que actúa como el portavoz indiscutible y que ha logrado una especie de estatura mítica en el panorama artístico cubano (Camnitzer (1994, pp.181-182), por lo que los demás lo siguen voluntariamente a razón de su visión peculiar del arte, fruto de haber crecido entre artistas de gran relieve (Aldo Menéndez y Nélide López) lo que le dio acceso a más información y contacto con artistas que sus compañeros que fueron madurando en la medida en que evolucionó el trabajo del grupo.

Para comprender el impacto de este grupo en el mundo del arte cubano e incluso en la sociedad cubana hay que partir de dos realidades que caracterizaban a estas. En primer lugar, los artistas trabajaban para exponer en galerías, más o menos al modo tradicional; incluso el grupo *Puré*, de gran vocación popular, a pesar de su propósito de renovar el arte cubano, lo hizo desde dentro y sin romper con la institución arte. En segundo lugar, nadie se atrevía a pintar, ni hacer grafitis por su cuenta en los muros de las calles de Cuba; los tantos murales que se pueden ver están realizados con la autorización y el patrocinio del gobierno que tiene un organismo llamado Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR) del Partido Comunista de Cuba (PCC) destinado a esos fines, que contaba con un taller gráfico integrado por artistas que realizaban carteles y murales con temáticas alusivas a la Revolución, llenos de consignas beligerantes como “Patria o Muerte”. *ArteCalle* transgrede esa barrera, como afirma A. Menéndez López, fueron los primeros en hacer arte urbano en Cuba e intervenciones en lugares públicos sin autorización (comunicación personal, entre el 9 y el 15 de enero de 2020). Rompieron radicalmente con la institución arte al liberar su obra de la objetualidad (Cazalla, 2018, p.9). No trabajan para galerías, museos u otras instituciones legitimadoras —y controladoras—; llevan su obra —mayoritariamente grafitis y performances realizados clandestinamente— al espacio público —que en Cuba nunca es tan público— sin autorización y sin seguir los lineamientos político-ideológicos del Partido o la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC).



Figura 110. *ArteCalle: El arte está a dos pasos del cementerio I* (Fragmento del mural en la avenida Zapata, frente al cementerio Colón, 1988). (Fuente: Fotograma del documental ARTE CALLE GROUP (1988).

Las pintadas en las paredes y los performances en modo irrupción eran algo nuevo en Cuba, donde todos temen y obedecen al gobierno; cualquier actitud que vaya más allá de lo que todos asumen como “permitido” es considerada disidente, palabra que oficialmente se sustituye por “contrarrevolucionario”, etiqueta que convierte en un paria a cualquier ciudadano. A lo que Menéndez López (2017) responde:

El grafiti sí era arte revolucionario y no el puñetero realismo soviético o el guajirismo y el pop cubano, que seguían girando alrededor de galerías y museos como cualquier arte burgués. Pintar en la calle, en espacios

públicos sin pasar por el filtro de ninguna institución, en contacto directo con el pueblo y su realidad, anónimamente, sin esperar nada a cambio, por el puro placer de expresarse libremente, eso sí nos parecía arte revolucionario. No arte de la Revolución, sino revolución del arte.

Los murales de *ArteCalle* recuerdan a grafitis parecidos que se pueden ver en cualquier gran ciudad del mundo; no obstante, tienen una iconografía muy particular —algo de *pop art*, factura estilo *bad painting* y textos provocadores— y no están hechos con pintura en spray; fueron realizados con los materiales tradicionales de las artes plásticas (pinceles, brochas, e incluso dibujando con tubos de óleo directamente sobre la pared), produciendo un resultado muy diferente a los grafitis de New York que los habían inspirado. Finalmente, importó más el acto de hacerlo que el resultado mismo de la obra (Camnitzer, 1994, p.182), en la que la relación imagen-texto adquiere un papel central como generadores de contenidos. Como apunta Cazalla (2018)

La enorme diferencia entre las manifestaciones plásticas de las tribus urbanas en las sociedades capitalistas y la utilización que de éstas hicieron *Puré* o *Arte Calle*, consiste en que mientras en los barrios neoyorquinos el *graffiti* es una manifestación de anárquica ruptura con las reglas sociales, en el caso de los grupos cubanos se convierte —no en la factura sino en los contenidos— en un modo altamente intelectualizado de protesta. (p.9)

El primer trabajo del grupo fue una pintada en la Playita de 16 La Habana (1986), realizado prácticamente de modo clandestino, sin contar con el permiso de ninguna autoridad y contravieniendo la ley que prohibía actos de este tipo. En la obra, además del *Bad Painting* y una iconografía que recordaba al cómic, destacaba un texto que decía: “*No necesitamos bienales, nosotros tenemos el espacio*”, haciendo referencia a que como no le permitían organizar exposiciones en galerías oficiales, tomaron el espacio urbano como galería. El mural estaba firmado por *ArteCalle*, por ninguna parte aparecían los nombres de los integrantes, lo cual llevó a los funcionarios del Ministerio de Cultura, la Seguridad del Estado y a la mayoría de la gente, a pensar que era la protesta de algunos artistas que no fueron seleccionados para participar en la Segunda Bienal de la Habana, en cuyos preparativos estaba enfrascado el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam y gran parte de las instituciones culturales del país.



Figura 111. *ArteCalle: El arte está a dos pasos del cementerio 2* (Fragmento del mural en la avenida Zapata, frente al cementerio Colón, 1988). (Fuente: cortesía Aldito Menéndez).

Hasta entonces, nadie conocía la identidad de los miembros de *ArteCalle* y menos aún que era un grupo de adolescentes, por lo que el rumor de unos artistas que desafiaban al Ministerio de Cultura llegó a todos los rincones de la Habana. Así fue como, según Menéndez López (2011b) los integrantes del grupo tomaron consciencia de que tenían algo serio entre manos y decidieron continuar trabajando; adoptando una filosofía que se convirtió en su principal estrategia de trabajo: para hacer algo atrevido no podían pedir permiso; era mejor actuar clandestinamente.

Su segundo mural fue en la chimenea de El Cocinero (La Habana, 1986), una planta industrial con grandes chimeneas ubicada en la calle 26 en el céntrico barrio del Vedado en la Habana (actualmente funciona ahí el club Fábrica de Arte Cubano). Este trabajo se realizó en septiembre, tres meses después del de Playita 16, comenzando el nuevo curso escolar y solo lo realizaron Aldito, Serrano, Leandro, Ofill y Eric.

Entre sus murales más conocidos está el de la avenida Zapata, frente a la Necrópolis de Colón en el Vedado (La Habana). Esta obra tuvo como eje central un texto digno de los dadaístas: “EL ARTE ESTÁ A POCOS PASOS DEL CEMENTERIO” (1988), que generó gran polémica al ser interpretado como un ataque al arte cubano y a las instituciones culturales del país. Para entonces se completó la plantilla del grupo, con nuevas incorporaciones, Leal, Erick, Iván y Vizcaíno. Además, colaboraron con el grupo *Provisional* en un mural en la Plaza Vieja de la Habana, así como con varios artistas individuales: Nilo Castillo y Nicolás Lara (de una generación mucho mayor). Algunos de estos trabajos, aunque tenían como base realizar una pintada en alguna pared de la ciudad (como los realizados frente al Museo Napoleónico y el de la calle Milagros en un barrio de la Víbora) fueron *happenings* que incluyeron otras acciones que sucedían mientras se pintaba e involucraban al público, que participó activamente en la realización.

En 1987 realizaron el ya mencionado performance *Arte Calle Experimento: no queremos intoxicarnos* en la UNEAC. En esta ocasión, los miembros del grupo irrumpieron en la sala donde se desarrollaba un evento, sin invitación previa ni aviso, vistiendo máscaras antigases y batas blancas que llevaban el lema “Arte Calle Experimento: No queremos intoxicarnos” y distribuyeron panfletos con un manifiesto que describía su acción y que incluía un cuestionario para que los presentes completaran. Al concluir las conferencias y debates, se colocaron detrás de los miem-



Figura 112. *ArteCalle: ArteCalle Experimento*. (1987) (Sala Rubén Martínez Villena, UNEAC). (Fuente: cortesía Aldito Menéndez).



Figura 113. ArteCalle: vista de la exposición *Ojo Pinta*. Galería L, 1988). (Fuente: cortesía Aldito Menéndez).

que no se retiraron las máscaras durante todo el evento.

En 1988 organizan la exposición sin obras físicas *Ojo pinta* en la Galería L. en ella los visitantes tuvieron un papel protagónico, prácticamente obligados a actuar e interactuar con lo que pasara en la galería (Galería L, La Habana). Las paredes estaban absolutamente vacías y por el salón de la deambulaba una oca (prestada por una vecina de Ofill) que se la pasó gazznando, defecando y picando a los visitantes toda la noche. En la exposición, concebida como un *happening*, colaboraron otros artistas, entre ellos Abdel Hernández, que leyó un libro con los pies atados y tumbado en una colchoneta sobre el piso con un cartel en el que se podía leer el texto “*Si quieres hablar de arte, desátame*” (Menéndez López, 2011b). El grupo *Provisional* intervino con el performance *Rock campesino*. Todo el que asistió a la apertura se sintió en libertad de expresarse como deseara y a intervenir en las diferentes acciones que se estaban llevando a cabo. Este *happening* se concibió como una parodia, “una burla 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



Figura 114. Abdel Hernández: Performance *Arte de curación* (exposición *Ojo Pinta*. Galería L, 1988). (Fuente: cortesía Aldito Menéndez).



Figura 115. Luis Gómez: Performance *Sin título* (exposición *Ojo Pinta*. Galería L, 1988). (Fuente: cortesía Aldito Menéndez).

del grupo. Para no traicionar el espíritu del grupo, *ArteCalle* deciden separarse. No obstante, esta disolución del grupo fue “blanda”, Aldito emprendió algunos proyectos en solitario, pero el resto de los miembros continuó usando el nombre de *ArteCalle* para realizar algunos performances en exposiciones, tal es el caso del presentado en la muestra colectiva “*No por mucho madrugar amanece más temprano*” en la Fototeca de Cuba.

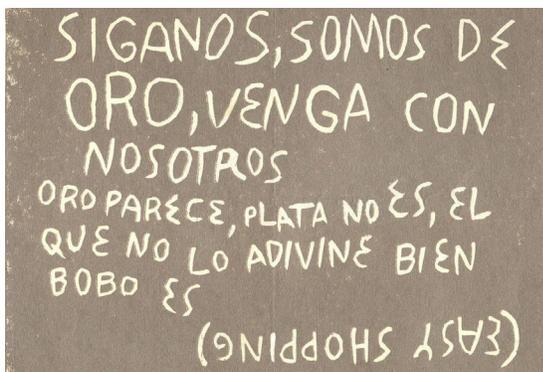


Figura 116. *ArteCalle*: Cartel del performance *Somos de oro* (diseño: Aldito Menéndez, 1987). (Fuente: Eduardo Marín's Collection).

mejor trabajo que hicieron —sus excompañeros— en esa etapa, contenido político y estructura conceptual en perfecta armonía” (Menéndez López, 2011b).

El trabajo más conocido y de mayor repercusión de *ArteCalle* esta etapa fue la exposición *Nueve alquimistas y un ciego*, realizada en la Galería L el 13 de octubre de 1988. En este proyecto se apartaron de su filosofía original que fue crear las obras en grupo y optaron por exponer obras individuales realizadas por sus miembros; como señala Vizcaíno (2008) la idea era exhibir obras colgadas en la paredes o pinturas, algo que Arte Calle no hacía usualmente. Cada cual respetó la obra del otro, NO HABÍA CENSURA dentro de nosotros, era un grupo espontáneo, libre, jodedor, crítico...

*Nueve alquimistas y un ciego* fue una gran exposición, con la galería abarrotada de obras que cubrían las paredes e incluso, algunas en el techo. En algunos casos se hacía difícil distinguir

que al verdadero y nuevo arte revolucionario” (Menéndez López, 1911). De acuerdo con Camnitzer (1994) este vuelco hacia el propio sistema artístico fue producto del fracaso de la pretensión de llegar al gran público de manera significativa (p.182).

En la medida en que *ArteCalle* se volvió referencial en el panorama artístico cubano, las autoridades del Ministerio de Cultura trataron de asimilarlo, uno de estos intentos fue proponerles realizar un mural en el marco de la *Tercera Bienal de la Habana*, lo que interpretaron como un intento de manipulación con el fin de desvirtuar la esencia

Otros performances tuvieron forma de intervención en espacios públicos, como el Paseo del Prado o el performance *Somos de Oro*, para el que cubrieron todo su cuerpo con pintura dorada y se sumergieron en las sucias aguas de la Bahía de la Habana, en las inmediaciones del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño. Desplegaron varios panfletos con frases como “*Easy Shopping*” (el eslogan de una cadena de tiendas de venta en divisas en Cuba, en ese momento solo para extranjeros); “*Oro parece, plata no es*” (una frase popular usada para decir que algo es falso o de mala calidad); “*Siganos, somos de oro*”, entre otras consignas. De acuerdo con Menéndez López (2011b), este “fue el

donde terminaba una instalación y comenzaba otra. Predominaban los textos, algunos conceptuales con sentido filosófico, otros irónicos; reflexionaban sobre el arte y la vida. Se realizaron varias acciones plásticas.

Vizcaíno realizó una instalación con carteles soviéticos y títeres que personificaban líderes comunistas. Iván Álvarez, expuso una pintura de grandes dimensiones, sobre el Servicio Militar obligatorio en Cuba, titulada *Soy un Soldado de la Patria* (1988). Eric Gómez es el autor de la obra *El triunfo del poder* (1988). Ofill Echevarría realizó el performance *Atari Humano*, en el que presentó breves obras de teatro —en privado— a los espectadores. Hugo Azcuí (La Habana, 1972) realizó un Happening durante el cual permaneció durante toda la exposición acostado en el suelo, vestido solo con pantalones cortos, con las manos se cubría el rostro y entre sus piernas había una lata de pintura negra y un pincel con el que los participantes pintaban y escribían sobre su cuerpo, llegando incluso a dibujar con los dedos; de su autoría también es la obra *Malevich Sobre Malevich* (1988). En la pared del fondo de la galería estuvo la obra conceptual *Masturbacion* (1988) de Ernesto Leal (La Habana, 1971); que, además, a él se debe el título de la exposición *Nueve alquimistas y un ciego*. Ariel Serrano presentó un retrato gigantesco del Che (inspirado en los carteles



Figura 117. Ariel Serrano (*ArteCalle*): *El Che: Hecho Historia o Hecho Tierra* (1988) (Exposición *Nueve alquimistas y un ciego*. Galería L, 1988). (Fuente: *Body Tracks TV: Arte Calle Group - Most Controversial Exhibition* (1988).

revolucionarios creados a partir de la fotografía *Guerrillero Heroico* de Korda) titulado *El Che: Hecho Historia o Hecho Tierra* (1988); en los bordes tiene los textos: “*Dónde estás caballero Bayardo*”, en la parte superior de la obra (sobre la cabeza) y, en la parte inferior, la interrogante “*¿hecho historia o hecho tierra<sup>104</sup>?*”. Esta obra terminó siendo la más polémica y trascendental de la exposición por una serie de hechos fortuitos. La pintura, por su gran tamaño, se tuvo que colocar en el piso, dejando poco espacio para transitar por los costados. A la apertura acudió gran cantidad de personas, que al inicio respetaron los límites que imponía el retrato del Che pero, dada la dificultad para transitar de un lado a otro de la galería, poco a poco se fueron transgrediendo los límites y pisando los bordes, hasta que un joven vestido con el uniforme de la policía cruzó por encima de la pintura de un extremo a otro, luego todos comenzaron a caminar por encima del retrato; fue un hecho muy simbólico, debido a que la policía era la encargada de reprimir actos como ese (aún no se sabe a ciencia cierta si esta persona era un policía real o solo un performance más escenificado por un espontaneo que aprovecho la oportunidad). Todo fue muy confuso y el acto represivo no se hizo esperar, la exposición fue suspendida y los espectadores desalojados de la sala; acto seguido, la Seguridad del Estado organizó una reunión para analizar lo sucedido. Menéndez López (2011a), que no participó en la exposición, considera que esta “fue como el asalto al Cuartel Moncada: un error táctico y organizativo, pero también un gran episodio histórico que le abrió los ojos a mucha gente”.

En 1989 *ArteCalle* se vuelve a reunir (Aldito Menéndez incluido) para producir un concierto al que llamaron *El Regreso de Nosotros*. Con este proyecto buscaban desarrollar un concepto que denominaron *El arte de la escena*, que involucraba a todas las manifestaciones artísticas en un espectáculo único, usando sus lenguajes y estrategias estéticas, tanto cuanto condujeran a potenciar el concepto y contenido de la obra; propuesta esta que recuerda al *concepto ampliado del arte* de Joseph Beuys, quien también incursionó en los espectáculos musicales en sus colaboraciones con *Fluxus* y otros colectivos. El Ministerio de Cultura, en un primer momento, aceptó la propuesta de *ArteCalle* de realizar el proyecto en el teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, pero luego les retiró el permiso.

*ArteCalle* encarnó y canalizó el espíritu rebelde de los jóvenes cubanos que se sentían libres en medio de un contexto que no nos permitía serlo, por lo que esperaban ser el motor de grandes cambios sociales, influenciados por lo que estaba pasando en los países socialistas de Europa y en la propia Unión Soviética. Esta innegable vocación urbana y popular los llevó a rechazar la concepción de la obra de arte como un objeto concebido para ser expuesto y disfrutado en galerías, museos o instituciones culturales (Cazalla, 2018, p.9).

### 9.3. Grupo *Provisional*

*Provisional* fue un grupo *sui generis*, pues a pesar de que su núcleo estuvo compuesto por Glexis Novoa (Holguín, 1964), Carlos Rodríguez Cárdenas (Sancti Spiritus, 1962) y Francisco Lastra (La Habana, 1963), no tenían integrantes fijos, cualquiera de ellos podía usar el nombre para actuar en eventos o realizar performances, solo o acompañados por otros artistas de la generación o incluso con personas ajenas al mundo del arte.

---

104 Parodia a unos versos del poema *Canción antigua al Che Guevara* (1970) de Mirta Aguirre (1912-1980), que se convirtieron en un himno revolucionario: “¿Dónde estás, caballero Bayardo / Caballero sin miedo y sin tacha? / (...) / Hecho historia, señora, hecho historia”.

El nombre *Provisional* hace referencia precisamente a la particularidad de funcionar como una especie de sombrilla bajo la que pueden guarecerse diferentes artistas para realizar proyectos de índoles diversas. La estructura maleable del grupo permitió a sus miembros valerse de propios y extraños para operar, razón que hace difícil definirlos como equipo, grupo o colectivo. El núcleo conformado por Rodríguez, Novoa y Lastra funciona como un equipo, en el que “predomina un diálogo fluido entre los colaboradores y contribuye a su cohesión y estabilidad (Marín, 2007, p.215). De acuerdo con Camnitzer (1994), estos artistas no distinguen entre su producción individual y su trabajo en equipo; no consideran que una actividad le quite tiempo a la otra, comparten ideas para su trabajo individual y las discuten con la misma intensidad con la que invierten en los proyectos del equipo (p.179). G. Novoa describe la dinámica del grupo como

Era un ámbito muy colaborativo, no había que seguir una especie de líder que aportaba las ideas, como era en *ArteCalle*, que prácticamente Aldito definía todo. Provisional era como un laboratorio de ideas que estaba muy ligado al impulso performático de las personalidades, como Francisco Lastra, que tenía impulso performático dentro de su propia personalidad; él era una persona que hacía *shows* en la calle, donde fuera, no tenía que ser una pretensión porque era parte de su personalidad, su influjo era bastante notable. Carlos, influenciaba mucho más por el lado de las ideas, él es una persona de una mentalidad creativa, romántica y muy suelta. Yo venía con impulsos más pragmáticos, como tratando de crear una audiencia y teniendo ideas de cómo hacer que funcionara y fuera efectivo en el lugar; que fuera abarcador, protagónico y eso era lo que estábamos haciendo. (Comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).

A pesar de funcionar a lo interno como un equipo, buscaban evitar cualquier tipo de etiqueta o institucionalización, ya sea a nivel administrativo o artístico. A diferencia de *ArteCalle* cuyos miembros aún eran estudiantes, la plantilla de *Provisional* eran profesionales; Novoa se graduó de la ENA; Rodríguez y Lastra, en el ISA. Los tres trabajaban en el Taller de Serigrafía Artística René Portocarrero cuando fundaron el grupo; esto propició que tuvieran excelentes relaciones con todos los artistas de su generación, viendo en ella una reserva de recursos humanos (Camnitzer, 1991, p.178). Colaboraron muy frecuentemente con otros artistas y grupos, creando dinámicas colectivas esporádicas para resolver proyectos específicos como solían ser performances o eventos puntuales, por lo que era habitual que compatibilizaran el trabajo en equipo con las colaboraciones con otros artistas y su propia obra individual (Marín, 2007, p.213).

*Provisional* operaba, por lo general, dentro del ámbito cultural y artístico; irrumpían sin invitación, ni aviso, en eventos culturales y exposiciones de colegas para realizar performances. Usaban de forma consciente la idea de los asaltos de “emulación socialista” en la que un centro educativo o laboral visitaba por sorpresa a otro de igual característica, llevando pancartas, cantos y consignas con las que pretendían dejar claro que estaban más comprometidos con la moral o la economía socialista que su homólogo. Sus performances estaban cargados de humor e ironía, cuestionaban el mundo del arte cubano e impedía que se volvieran demasiado serios; Camnitzer (1994) describe sus *happenings* como amables divertidos y amistosos (p.179).

A pesar de que la estructura del equipo, el método de trabajo y las referencias que tienen sus obras sugieren algún tipo de conceptualismo, G. Novoa descarta que este fuera el foco de su interés; a pesar de que algunos críticos de arte han asociado su actitud a esta tendencia, *Provisio-*

nal enfocaba sus ideas más a procesos de la intuición que a procesos del conocimiento: “el foco nuestro no tenía que ver con eso, tenía que ver con un situacionismo, una convicción más cerca del anarquismo que del conceptualismo, que no nos era ajeno, lo conocíamos, pero éramos más duchampianos, dadaístas en ese sentido” (comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020). En efecto, *Provisional* se burlaba de la seriedad que el mundo del arte confería a sus actos —exposiciones, conferencias, conciertos, etc.—; más aún cuando estos actos estaban organizados por el oficialismo. Por ejemplo, en el mismo evento en que *ArteCalle* intervino con el performance *ArteCalle Experimento*, ellos hicieron lo propio con el performance *Japón*. Improvisaron una ceremonia similar a las que realizaba el Partido Comunista de Cuba (PCC), la Central de Trabajadores de Cuba (CTC) y otras organizaciones e instituciones oficiales. Durante esta farsa, entregaron premios a varias personalidades del mundo del arte, como Flavio Garciandía “por su labor docente”, Aldo Menéndez (padre) “por su apoyo a los artistas jóvenes” (Provisional se fundó en el taller René Portocarrero que él dirigía y sus integrantes trabajaban allí), y Gerardo Mosquera, crítico de arte, “por apadrinar al nuevo arte cubano desde sus inicios”. Los premios consistían en pequeñas obras en forma de tarjetas con un esqueleto con la palabra “artista” escrita en la frente; al entregarlas personalmente, anunciaban que el galardonado había ganado un viaje a “Japón”.

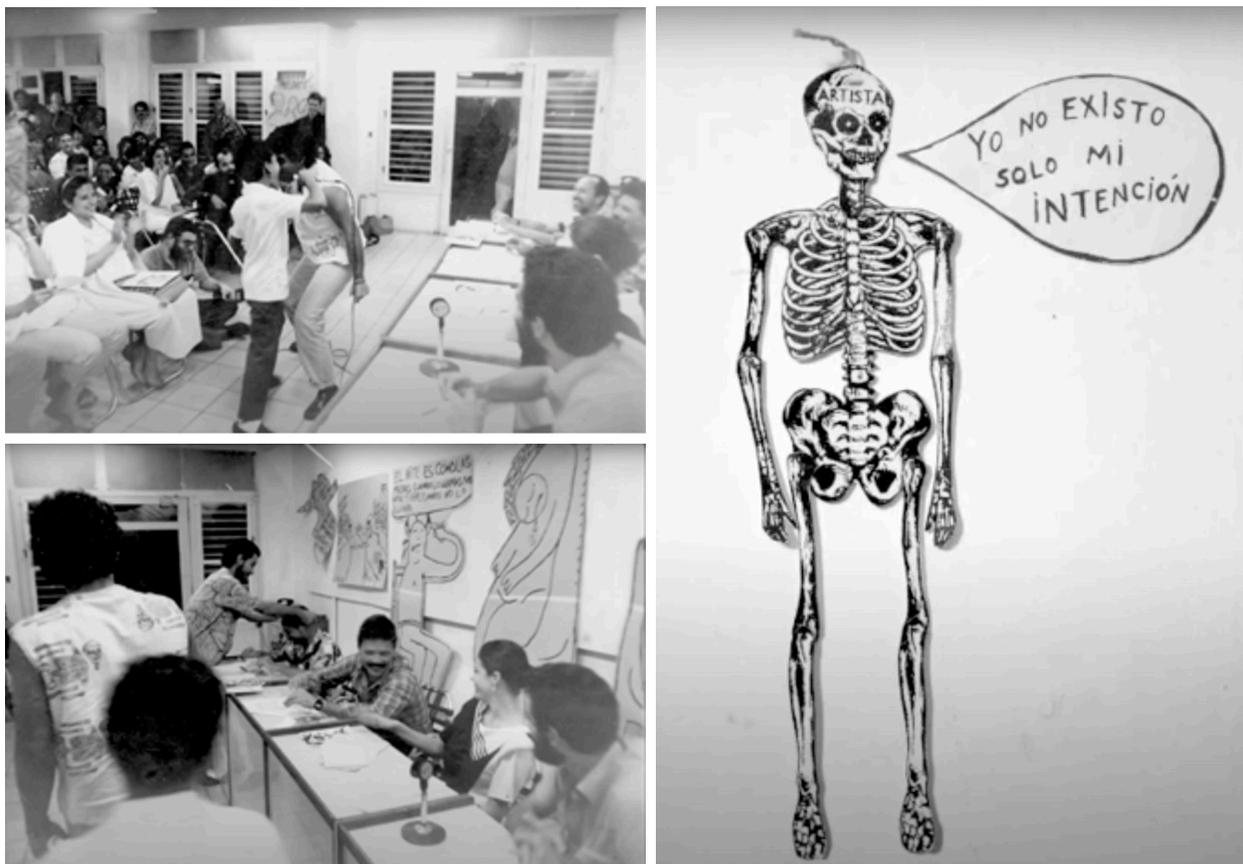


Figura 118. *Provisional* (Glexis Novoa, Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Alejandro Acosta): *Japón* (1987) (Sala Rubén Martínez Villena, UNEAC). (Fuente: Cortesía de Glexis Novoa).

Otro performance situacionista y divertido, en la que también coincidieron con Aldo Menéndez, fue *Very good Rauschenberg*. Intervinieron en el conversatorio con Rober Rauschenberg

en el Museo Nacional de Bellas Artes portando una gran pancarta con el rostro de un indio acompañado del texto “*Very good Rauschenberg*”. Invitaba a reflexionar sobre cómo la “bandera” del anticolonialismo que el régimen cubano defendía era simplemente una postura, evidenciada por el gran recibimiento oficial ofrecido a Rauschenberg, sin entrar a valorar su obra en sí misma. Mientras, desde el triunfo de la Revolución, se acusó y marginó a artistas jóvenes cubanos que, de alguna manera, integraron elementos del arte contemporáneo occidental en su obra; de repente, el Estado trae a uno de estos referentes internacionales y lo presenta como un logro de su política cultural. Como señala Camnitzer (1994), la admiración por Rauschenberg colocaba a los jóvenes artistas en el papel de colonizados (p.180). Una nota simpática de este performance fue que Novoa le proporcionó un pincel con pintura a Rauschenberg y le pidió firmara la pancarta, pensando que luego aumentaría su valor. Rauschenberg, borracho, pero no ofendido, accedió y autografió lo solicitado (Kegami, 2016).



Figura 119. *Provisional: Very Good Rauschemberg* (1988) (Museo Nacional de Bellas Artes). (Fuente: Cortesía Glexis Novoa).

La metodología “situacionista” a la que se refiere Novoa, junto con la combinación de técnicas, estilos y géneros, buscaba impactar en los dogmas estéticos de los espectadores —llevándolos a involucrarse en la obra de un modo divertido, pero a la vez crítico— los coloca cerca del neo dadaísmo; un ejemplo de esto es el performance en el que Novoa, en medio de una exposición abarrotada de gente, se apuñala violentamente el estómago, donde traía oculta una bolsa llena de vísceras y sangre animal que salió a borbotones ante el asombro, los gritos y el vómito de los espectadores, que pensaban que era su sangre y sus tripas las que brotaban de su barriga con un notable mal olor. No obstante, la mayoría de sus *happenings* estuvieron cargados de humor y espontaneidad, como cuando presentaron *Rock campesino* en la inauguración de la exposición sin obras *Ojo que pinta* del grupo *ArteCalle*, en el cual los integrantes del grupo —vestidos con guayaberas, sombreros de yarey e instrumentos musicales típicos— improvisaron música campesina. La música campesina era —y es— muy valorada por el gobierno cubano, mostrándola como símbolo de la identidad y poseedora de altos valores nacionales, pero a fines de los 80 no era popular entre

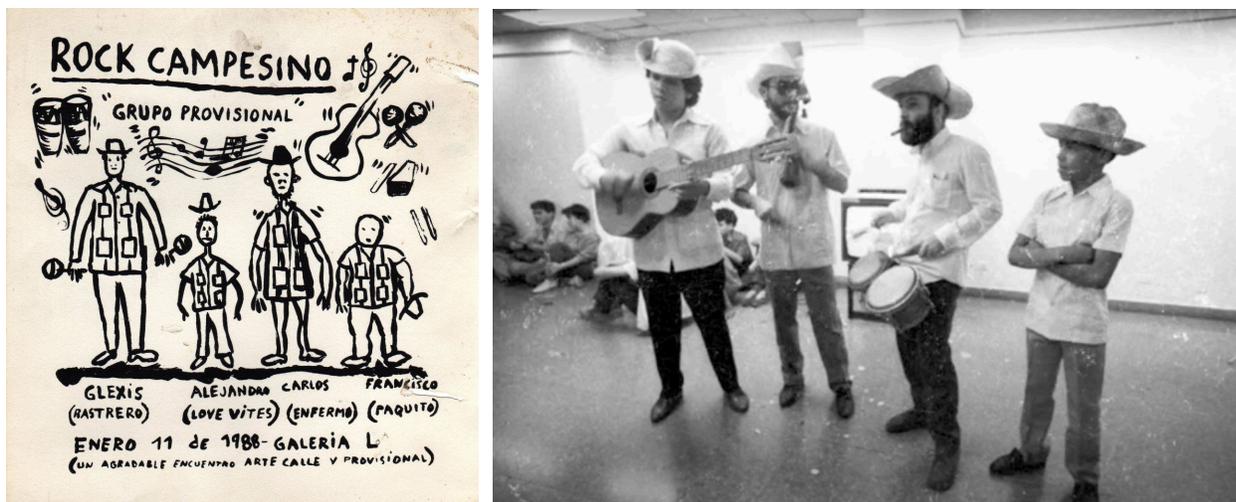


Figura 120. *Provisional* (Glexis Novoa, Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Alejandro Acosta): *Rock Campesino* (1988) (exposición *Ojo Pinta* del grupo *ArteCalle*, Galería L, 1988). (Fuente: cortesía de Glexis Novoa)

los jóvenes, sobre todo entre los de las ciudades, que eran aficionados a ritmos más actuales en ese momento, como el rock, el *break dance*, el jazz, entre otros que eran considerados peligrosos, o incluso, como armas ideológicas del enemigo (imperialismo norteamericano) para corromper a la juventud. La ropa —y el modo de llevarla— también fue un gran significador político, los intérpretes de música campesina vestían guayaberas, sobre todo blancas, y sombreros de yarey, prendas identitarias cubanas y que los funcionarios del Estado usaban en los actos y mítines; en cambio, los jóvenes que escuchábamos música rock y usábamos pantalones estrechos, botas militares, chaquetas negras de cuero, cabello largo, aretes en las orejas, muchas pulseras con pinchos y accesorios, fuimos acusados de diversionismo ideológico y marginados. Las instituciones oficiales y los órganos de la Seguridad del Estado hacían perfiles ideológicos de los jóvenes según el tipo de música que escuchaban y la ropa que vestían; siendo la música campesina cubana signos de compromiso revolucionario y el rock u otra música de origen extranjero, pruebas de diversionismo ideológico. *Provisional*, con este performance, se burla de esta dicotomía maniquea; ponen en tela de juicio que la identidad nacional se pueda parametrizar desde la ideología y los símbolos y signos de los que el poder se apropia y legitima para construir su narrativa. Este performance transformó la apertura de la exposición sin obras de *ArteCalle* en un evento divertido, lleno de humor, los espectadores se involucraron y cada cual lo entendió a su modo, fieles a la premisa duchampiana de que el espectador es el que hace la obra. Hay que destacar, que en esta acción participó y ejecutó un instrumento musical (la maraca) un niño, vecino de Novoa, que en este *happening* fue miembro de *Provisional* (como propone la filosofía del grupo).

#### 9.4. Grupo *Ar-De* (*Imán, Ritual*): Arte y Derechos Humanos

El grupo surge de la “simbiosis” de dos personajes que, en un principio, tenían vocaciones y profesiones diferentes: Juan-Sí González (1959), artista visual graduado del ISA al que los medios tradicionales no satisfacían sus necesidades expresivas y Jorge Crespo (196X), abogado, que aspiraba a ser el primer defensor de los derechos humanos en Cuba.

Tuvieron similitudes con otros grupos y artistas del período, sobre todo con *ArteCalle*; pero a diferencia de estos, Juan-Sí y *Ar-De* evolucionan hasta el punto de transformar su obra en activismo político expresado a través del arte, algo inusitado hasta ese momento en el panorama del arte cubano, donde primaba el miedo al poder. Como lo hace notar G. Novoa:

La propuesta de Juan-Sí y *Ar-De* se fue transformando en su proceso por influencias externas llamadas “censura” y en algunos casos fueron colaboraciones. Tanto los eventos de Coppelia fueron afectados por la intervención de las autoridades represivas, como mismo la Brigada Hermanos Saiz (AHS) facilitó el uso del parque de G y 23. Lo que hace una gran diferencia entre los dos colectivos es la proclamación abierta por parte de Juan-Sí, de convertir sus acciones en ‘activismo político’, más directamente citando los derechos humanos y derechos de libertad de expresión, entre otras cosas. (Comunicación personal, 23 de septiembre 2022).

Este proceso evolutivo de la conciencia política y social que se ve en *Ar-De* fue inherente a la gran mayoría de los artistas visuales cubanos de la segunda mitad de los 80, solo que en los demás se evidenció más tarde. Para el año 1990 el desencanto de la generación de la segunda mitad de los 80 era casi general, la censura y la persecución los llevó a tomar posturas políticas cada vez más radicales y finalmente a emigrar.

La conciencia social y tendencia al activismo político es un elemento imprescindible a la hora de valorar la obra de *Ar-De* (que significa arte y derechos) porque fue el primer grupo cubano que desde el arte cruzó esa frontera. Otra característica que hizo al grupo peculiar fue que uno de sus fundadores era un abogado, interesado en los derechos humanos y sin formación artística, pero con preocupaciones sociales y políticas parecidas a las de Juan-Sí. El grupo surge de un acuerdo entre estas dos personas: Crespo introduciría al Juan-Sí en el tema de los derechos humanos a la vez que este se lo reciprocaba con el asunto del arte contemporáneo (Madrigal, 2017, p.16). La opción por promover los derechos humanos es sumamente audaz en un país en el que hablar de la *Declaración Universal de Derechos Humanos* un tema tabú, visto por las autoridades como un acto contrarrevolucionario y puede significar ser considerado un espía al servicio de la CIA; no obstante, los performances y happening de *Ar-De* no eran panfletarios, invitaban a una reflexión

y debate sobre la realidad política y social desde un lenguaje artístico serio, sin descuidar el aspecto estético y conceptual de los mismos.

#### 9.4.1. Juan-Sí

Juan-Sí tenía experiencia con el performance y el arte efímero, su tesis de grado en el ISA (en 1984) fue una de las primeras que se realizó en esta modalidad en la institución. Luego, en marzo de 1986, realizó el performance *Ego-Art* en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana durante la inauguración del Salón Nacional de Premiados; en esta acción se presentó a la exposición con un traje similar al de



Figura 121. Juan-Sí: Performance *Ego-art*, 1986. (Inauguración del Salón Nacional de Premiados, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana). (Fuente: Madrigal, 2017).

los presos (con las rayas rojas y negras), llevando un pequeño cartel colgando del cuello, con la forma de ficha de obra.

Estos performances, aunque en espacios académico e instituciones culturales y ante un público informado, ya denotaban la intención del artista de transgredir los espacios oficiales; influenciado por el modo de asumir la práctica artística como práctica social independiente —sin la tutela de las instituciones culturales, ni del mercado— de Joseph Beuys. Juan-Sí declara que “Quería interactuar fuera del convento, con un público ajeno al mundo del arte y usar materiales alternativos para romper el círculo vicioso de codependencia con la institución arte” (Madrigal, 2017, p.16).

A finales del año 1987 realiza su primer performance callejero, *El año que viene va a verde de todo*. La acción consistió en vestirse con una guayabera blanca (camisa tradicional cubana que suelen usar los dirigentes y burócratas oficiales) e ir a limpiar la calle, empujando por una popular avenida de la Habana un carro de basura pintado de verde olivo (color de las Fuerzas Armadas Revolucionarias) con el texto “*El año que viene va a VERDE todo*” escrito con letras rojas sobre el contenedor. Mientras recogía basura de la calle repartió a las personas que encontró a su paso volantes que decían “*Salud para el arte*”. El performance hacía alusión a la esperanza (verde) que el cubano de a pie se veía obligado a depositar siempre en el futuro: mejora material y democracia. Juan-Sí partió del hecho de que mientras el gobierno prometía incesantemente un año próximo próspero, la gente mantiene las esperanzas de algún cambio; unos esperan se cumplan las promesas de la Revolución, otros que finalmente esta dejaría de existir. Esta “esperanza” no expresa más que un estado profundo de angustia y desesperanza, pues el cubano no ve salida de su situación y, aunque desea que mejore, solo espera que empeore. Mi padre suele decir: “lo bueno que tiene esto, es lo malo que se está poniendo”, la misma idea también queda recogida en un dicho popular: “no hay mal que dure 100 años, ni cubano que lo resista”.

#### 9.4.2. Proyecto Imán (Ar-De).

Las primeras acciones del colectivo eran discretas, una especie de toma de temperatura de la situación, salían por las zonas más concurridas de la Habana cargando obras gráficas con contenido ideológico; simulaban que iban a montar —o desmontar— una exposición y trasladan las obras en transporte público; llegaban caminando hasta a la parada de guaguas de la popular heladería Coppelia, pero sin ningún elemento extra que indicara que se trataba de una manifestación política o un performance artístico. Estos performances en espacio público los realizaron todos los miércoles de marzo de 1988 en el mismo lugar a las 5 de la tarde; ahí entablaban conversaciones con los curiosos que mostraban interés —explicándoles la necesidad de crear espacios públicos de debate— y cuando la policía los interpelaba, daban la excusa del transporte de obras para una exposición. La policía, al ver que cada semana se repitió el mismo acto, arrestó a los artistas y les prohibió presentarse en el parque.

A partir de este momento el grupo asumió actitudes más radicales y distanciadas de la tutela de las instituciones y autoridades culturales. *Ar-De* quebró los límites de lo permisible por las estructuras de poder en Cuba, trascendiendo el ámbito de las instituciones culturales, pues limitar el debate que proponían al mundo del arte es darle la espalda a la realidad de la gente de a pie. Como afirma Cruz (2021) la “semántica del conflicto” que sirve de tarjeta de presentación a la performance ya se habría extinguido si, periódicamente, los artistas no tensaran hasta límites



Figura 122. *Ar-De: El artista como hombre público*. (Parque de G y 23, 1987). (Fuente: Madrigal, 2017).

inasumibles su relación con las estructuras de poder políticas, económicas y sociales” (Cap.18, Párr.3).

Solo la Asociación Hermanos Saiz (AHS) les brindó alguna cobertura, propiciada probablemente más por la amistad que por interés de la institución. Rafael López-Ramos, que por entonces era el presidente de la seccional de Artes Plásticas de esta organización, defendió ante las autoridades el derecho de los artistas a exponer sus obras en el parque de 23 y G:

Aquellas reuniones fueron una especie de ordalía medieval, discutiendo con personajes que no tenían la más puta idea de lo que es el arte y sus funciones (acaso una noción muy ligera de su historia) y que sólo estaban preocupados por garantizar el control ideológico por métodos policiales, ya fueran dirigentes de la UJC o funcionarios de la provincia de Cultura. (R. López-Ramos, comunicación personal, 27 de octubre de 2021).

Quien opera fuera del amparo de las instituciones oficiales en un estado totalitario se expone a que este deje de reconocerlo como artistas y lo coloque en el “territorio” de la delincuencia común y sus actos artísticos, por muy inocentes que sean, podrán ser vistos por las autoridades como “escándalos públicos” según el *Código procesal penal*. El gobierno cubano no reconoce abiertamente que en el país haya disidentes, por lo que todo el que no esté de acuerdo con su ideología y se atreva a manifestarse es procesado como delincuente común.

#### **9.4.3. Proyecto Re/unión (Ar-De).**

El grupo trasladó sus acciones al parque de 23 y G, donde realizaron varios performances y happening con multitud de espectadores que de un modo u otro se vieron conminados a involucrarse en las acciones. A Juan-Sí y Jorge Crespo se unió el artista Eliseo Valdés, y varios artistas colaboraron en distintos eventos; entre ellos, los cineastas Ricardo Vega, Ramón García y Marco A. Abad, entre otros que iban al parque y que se involucraron activamente en los performances y happenings.

##### **9.4.3.1. Yo no te digo cree, yo te digo lee (1987)**

Performance conceptual que abordó el tema de la libertad de expresión y el adoctrinamiento político. Los transeúntes debían a escoger palabras que ellos quisieran perpetuar o eliminar del



Figura 123. *Ar-De: Performance Yo no te digo cree, yo te digo lee.* (Parque de G y 23, 1987). (Fuente: Madrigal, 2017).

lenguaje cotidiano; para ello debían de formar estas palabras con galletas dulces en forma de letras, dispuestas sobre papel fotográfico vencido, sosteniéndolo al sol junto al artista por un tiempo de entre 5 y 10 minutos, cuando este se quemaba, el artista y el participante retiraban y comían las galletas con forma de letras quedando en su lugar la palabra seleccionada en blanco (esquivada). Luego, si el participante decidía que la palabra desapareciera, la exponía al sol más tiempo para que terminara de quemarse o, por el contrario, la ponía a salvo de la luz en un tubo de cartón para que perdurara.

En una sociedad hiper vigilada y politizada como la cubana el simple hecho de escoger una palabra y decidir su futuro, o falta de este, es un modo de revelar los sentimientos y ansias de la gente; por eso, aparecieron y se reiteraron palabras como libertad, lealtad, información, arte, viajar, amistad, entre otras tantas que la gente quería en sus vidas; y otras que preferían que desaparecieran, como censura, represión, policía, vigilancia, desconfianza, etc.

#### 9.4.3.2. *Un modelo a seguir* (1987)

*Body Art* que juega con el uso de los símbolos patrios en el arte en un momento en que habían surgido varias polémicas sobre su empleo por parte de los artistas visuales. En Cuba, la bandera solo se puede usar como apoyo o propaganda ideológica del PCC. La acción consistió en rasurarse el torso, dejando con pelos la forma de la bandera (el triángulo sobre el ombligo y en él la estrella); además, en el pecho, dejó escrita la palabra CUBA. En la medida en que respiraba, repetía la letanía: “Ommm, Ommm... Yo soy Cuba. Cuba soy yo”. Luego, reprodujo en un radio las



Figura 124. *Ar-De: Performance Tarde de sándwiches*, 1988 (Avenida 23 en el Vedado, La Habana). (Fuente: Madrigal, 2017).

notas del himno nacional mientras movía el vientre en forma ondulatoria, de modo que la bandera pareciera flotar.

#### 9.4.3.3. *Tarde de sándwiches* (1988)

Este fue uno de los performances más atrevidos de *Ar-De*, consistió en una marcha pacífica por la calle 23 (literalmente por el centro de la calle, una de las más transitadas y populares de Cuba) desde la Avenida de los Presidentes (G) hasta el malecón. Cada participante elegía y portaba un sándwich (dos pancartas unidas por dos cuerdas, de modo que uno quedaba al frente de la persona y otra detrás) creadas por los miembros del grupo y otros artistas que colaboraron; estas pancartas contenían fotos, descargas pictóricas, dibujos o textos (o una combinación de estas). El performance fue abortado por una carga policial, múltiples vehículos y agentes rodearon a los participantes y, mediante el uso de la fuerza, destruyeron o confiscaron las pancartas. Arrestaron a los miembros del grupo, manteniéndolos arrestados 48 horas en el cuartel policial —acusados de atentar contra el orden público— hasta que la AHS intercedió a su favor y fueron puestos en libertad, con la prohibición de usar el parque de 23 y G para sus eventos —solo el Estado puede convocar marchas o reuniones—.

#### 9.4.3.4. *Alegato contra la censura* (1988)

Bajo este título *Ar-De* organizó una serie de happenings e intervenciones públicas en varios lugares de la Habana (el parque de 23 y G, el cine Yara y escalinata de la Universidad de la Haba-



Figura 125. *Ar-De*: Performance *Alegato contra la censura*, 1988 (Parque G y 23, el Vedado, La Habana). (Fuente: Madrigal, 2017).

na) como protesta por la destrucción de las obras durante la intervención policial en *La tarde de los sandwiches*. En algunas de estas acciones, vestían ropas semejantes a la que usan los agentes de la policía política o los funcionarios del Estado y luego las quemaban frente a los transeúntes; en otras acciones se envolvían en nailon transparentes —como momias— hasta que los espectadores se sentían obligados a liberarlos para que pudieran respirar. Estas y otras acciones generaron debates potentes entre los espectadores, los artistas, académicos, teóricos del arte y agentes de la Seguridad del Estado que se hicieron pasar por gente de pueblo. Esos debates eran el objetivo y el culmen de sus performances, ellos aspiraban a convertir los parques y las calles en un espacio de deliberación donde reinara cierto grado de libertad (Madrigal, 2017, p.66).



Figura 126. *Ar-De*: Performance *Acción Ritual* (intersección de las avenidas Vía Blanca y Calzada de 10 de octubre en La Habana, 1988). (Fuente: Madrigal, 2017).

#### 9.4.3.5. *Acción Ritual* (1987-1989)

Acción callejera realizada por Juan-Sí en intersección de las avenidas Vía Blanca y Calzada de 10 de octubre en la Habana (1987), en la cual se paró desnudo, con los brazos extendidos y el cuerpo pintado de nubes, mientras los autos, camiones y guaguas pasan a su lado (este performance se recreó para el cortometraje, realizado clandestinamente, *Ritual para una Identidad* (1989), dirigido por Marco A. Abad y editado por Ricardo Acosta). Por esta acción fue arrestado e interrogado nuevamente, esta vez en Villa Marista (sede del Departamento de Operaciones de la Dirección de Contrainteligencia del Ministerio del Interior).

La postura abiertamente irreverente y contestataria de *Ar-De* los convirtió en peligrosos, tanto para el poder, como para la comunidad artística; varios artistas los evitaban por miedo a ser asociados a ellos. Como afirma Juan-Sí:

En la misma medida en que la institución arte nos censuraba y excluía, la policía política nos reprimía y nos diseñaba un perfil de disidentes y los artistas oficiales nos evitaban bajo el pretexto de que lo que hacíamos era activismo y no arte. (Madrigal, 2017, p.22)

Juan-Sí es considerado por muchos artistas de su generación como el primer artista abiertamente disidente que, sin renunciar al doble sentido y el humor, expresó sus ideas políticas de un modo claro. Su objetivo era “generar y promover acciones y eventos que propiciaran el intercambio de información, el diálogo, el debate y la deliberación en una atmósfera de pluralidad de ideas y de respeto a la libre expresión” (Madrigal, 2017, p. 21). Como consecuencia, *Ar-De* fue el grupo más censurado y subvalorado del período; pero, a mi juicio, uno de los más interesantes y con un de las propuestas más contemporáneas; mientras otros eran más dadaístas, por decirlo de algún modo, *Ar-De* estaba más en la línea de grupos y artistas que desarrollaron una obra performativa en Latinoamérica en situaciones de conflicto político y social, sobre todo en Chile y Argentina durante las dictaduras militares. Y, al igual que a estos, se les acusó de preocuparse más por lo político que por lo estético; pero, al ver la documentación de sus performances se puede apreciar

que tal afirmación no se corresponde con la realidad, solo que no buscan ser complacientes con lo tradicional o visualmente permitido por la tradición academicista de la institución arte cubano.



Figura 127. *Ar-De: Performance A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh* (Sala Rubén Martínez Villena, UNEAC, La Habana, 1988). (Fuente: Madrigal, 2017).

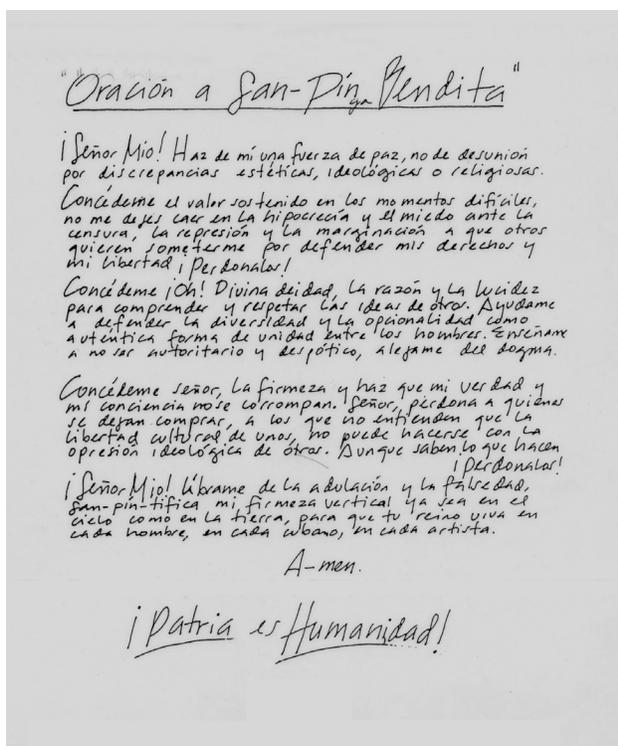


Figura 128. *Ar-De: Texto de la Oración a San-Pinga Bendita*, parte del performance *A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh* (Sala Rubén Martínez Villena, UNEAC, La Habana, 1988). (Fuente: Madrigal, 2017).

#### 9.4.3.6. *Ar-De: A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh*

La censura y detención de los miembros de *Ar-De* vino acompañada de una convocatoria de la UNEAC a un debate sobre sus performances, al que invitaron a varias personalidades del arte y la cultura cubana (como ocurrió en el caso Padilla). El grupo aprovechó la oportunidad para convertir el juicio político en un performance más. Al entrar al salón, colgaron en el fondo una pancarta con una oreja y el texto “*A palabras necias, la silenciosa, sangrante, oreja de Van Gogh*” y repartieron un papel con la *Oración a San-Pinga Bendita*. Aun con estas acciones, la institución prosiguió con su programa y el presidente de la UNEAC pronunció sus palabras de apertura; después de su intervención, los miembros del grupo se pusieron de pie, cantaron el himno nacional y pusieron una grabación en la que se repetía la frase “*Espacio cerrado, pienso... espacio cerrado, pienso...*”. Al acabar, Jorge Crespo rompió violentamente con un martillo un espejo grande de marco dorado que habían colocado sobre un caballete ubicado en el pasillo central del salón, al que le pusieron un micrófono y con el texto “*Si tienes algo honesto que decir, mírate y habla frente al espejo... tu opinión es parte de la gran obra*”. En medio de la confusión causada por el estruendo del cristal roto, los miembros del grupo salieron de la sala y cerraron ambas puertas con candados por la parte de afuera, dejando a los artistas e intelectuales, convocados por la UNEAC, encerrados dentro por más de una hora, hasta que los empleados de la institución lograron

romper los candados. Antes de abandonar la sede de la UNEAC clavaron unos pequeños carteles en el jardín que decían “*Pisar el césped*”. Juan-Sí y Crespo fueron detenidos e interrogados por la

policía, Abel Prieto, presidente de la UNEAC, solicitó su liberación y les propuso encontrar una solución y espacios institucionales, pero ya se había consumado el divorcio de *Ar-De* y las instituciones oficiales.

### 9.5. Performances a título individual.

La mayoría de los performances de la generación de la segunda mitad de los 80 los realizaron grupos que destacaron por sacar el arte de las instituciones culturales y realizar sus acciones en espacios públicos, en pleno contacto con la gente. Al mismo tiempo, sin pedir permiso o autorización, asaltaron (intervinieron) eventos oficiales con una actitud de claro desafío iconoclasta.

De igual manera, compartiendo los mismos valores estéticos y compromiso ético, varios artistas realizaron acciones notables de forma individual. Por lo general, eran performances más teatrales y conceptuales que, en su mayoría, se realizaron en espacios expositivos como galerías, museos, entre otros (para una sola persona era difícil —y peligroso— hacer lo que hacían los grupos, un ejemplo de ello fue el castigo ejemplar que recibió Ángel Delgado). Entre estos artistas del performance destacan Arturo Cuenca (de la generación de la primera mitad de los 80, con una obra que influyó a los artistas de la generación siguiente), Segundo Planes, Nilo Castillo, Willian Carmona y Tania Bruguera (misma que destacó sobremanera en las décadas posteriores, que a finales de los 80 realizó sus primeros performances).

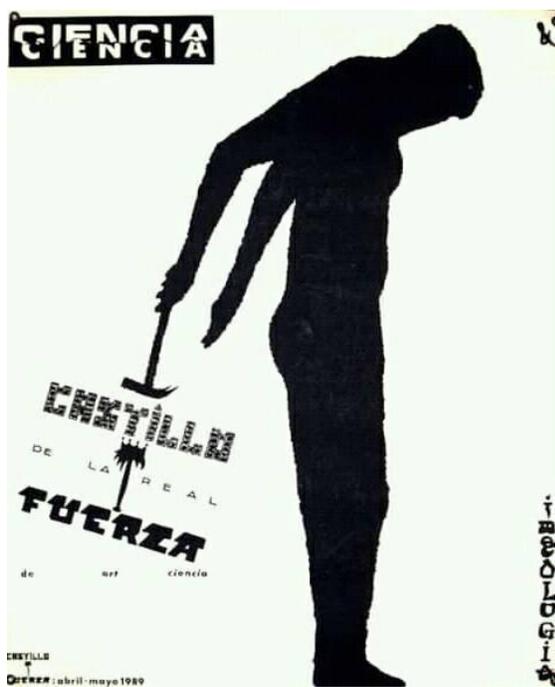


Figura 129. Arturo Cuenca: Cartel exposición *Ciencia e Ideología* (Castillo de la Real Fuerza, La Habana, 1989). (Fuente: Eduardo Marin's Collections).

#### 9.5.1. Cuenca, arte total.

Paralelo al *Proyecto Castillo de la Fuerza*, el Consejo Nacional de las Artes Plásticas organizó algunas exposiciones de artistas de la generación de la primera mitad de los 80 que se alternaron con las de los artistas más jóvenes, uno de ellos fue Cuenca. Su exposición consistió esencialmente en un gran performance al que tituló *Castillo de la Real Fuerza* (1989), construyendo su discurso sobre el valor simbólico del propio lugar donde realizaba la exposición, una vieja fortaleza colonial española edificada en el siglo XVI (entre 1558 y 1577) como epítome del poder, cimentada sobre rocas con vocación de eternidad, pero que su función defensiva careció de sentido, incluso antes de concluirse, porque la ciudad rebasó los límites que se pretendían defender; entonces se usó como residencia del Capitán General de Cuba, pasando por disímiles usos en la república y el período revolucionario, para a finales de los 80 ser usada como galería y cafetería. Para Cuenca, el Castillo era una representación de

la ideología, una construcción simbólica construida desde el poder que se muestra como sólida y eterna pero que, como el Castillo, se desvirtúa.

Eso fue como lo último que yo podía decir en Cuba desde el punto de vista crítico y mantener mis ideas; mantener las ideas de una utopía, de un hombre nuevo, de una sociedad mejor, que yo en ese sentido tengo que reconocer que estaba equivocado, no creo que eso se iba a dar allí; o sea, a producir un cambio que fuera a ayudar a crear realmente una conciencia, nosotros allí representábamos bien poco y la historia probó que eso no sirvió de nada. (Cuenca, en Novoa, 2012).

En el performance se trasluce la decepción de una generación que creyó en los ideales de revolución y vio como estos se fueron quedando en una representación puramente estética, sustentada por la retórica e imágenes de una épica gloriosa, pero carentes de contenidos que conectaran con el hombre real y mucho menos con los jóvenes que esperaban una perestroika cubana. En este sentido, Mosquera (2021) dice de este performance “un ataque a la ideología como opuesto a la ciencia, identificando a esta con el trabajo y el ser, y a aquella con una construcción legitimadora del “poder del no-trabajo”, hecha por las clases explotadoras”, donde clases explotadoras en el contexto cubano, no era la burguesía, que se había marchado con el triunfo de la revolución socialista.



Figura 130. Arturo Cuenca: Performance *Cuenca e Ideología* (Castillo de la Real Fuerza, La Habana, 1989). (Fuente: *Body Tracks TV: Arturo Cuenca's Science & Ideology*).

Cuenca, construyó su performance estéticamente desde lo que él llama neowagnerismo, del que toma el concepto de *obra de arte total*, que Wagner usaba para referirse a la fusión de la música, la escena y la palabra, en sus dramas musicales. Cuenca, por su parte, integra textos, fotografía, actuación y música; lee pasajes de textos filosóficos y, sobre todo, baila e interactúa con el público. Sus acciones proyectan su sombra sobre una foto colocada en una pared que representaba la silueta (su propia sombra) de un trabajador al que el pene se le convertía en un martillo, símbolo socialista del trabajo del proletariado. Como *Leitmotiv* de su drama, para joder, parafraseaba una canción cursi de los Pasteles Verdes que decía “Hipocresía, Morir de sed teniendo tanta agua”, lo que el sustituía por “ideología, morir de sed teniendo tanta ciencia”.

Un elemento fundamental de estas puestas en escena era que invitaba a funcionarios del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, a científicos y filósofos de la Academia de Ciencias de Cuba, así como a artistas e intelectuales, para realizar discusiones libres sobre la relación ciencia e ideología, buscando lograr un consenso, pero siempre resultó un simulacro, dado que en Cuba la gente se autocensura y no suele decir lo que realmente piensa, menos en cuestiones de política; fruto de la desconfianza de los demás que siempre pueden ser agentes encubiertos de la Seguridad del Estado.

Cuenca fue un artista que perteneció a la generación de la primera mitad de los 80, contemporáneo con los artistas de *Volumen Uno* —aunque no participó en la mítica exposición—, no obstante, su influencia sobre los artistas de la generación siguiente fue significativa; en mi opinión,

tanto como nivel de Garcíandía y Elso. Su obra, esencialmente conceptual, no se limitó al juego con las ideas y como estas se perciben; tal como expresa Mosquera (2021)

Si el conceptualismo ortodoxo hizo arte con las ideas, planteándolo como una proposición analítica (tautológica) acerca del arte mismo, que excluía lo estético, Cuenca lo incluye como ingrediente conceptual de su obra, que se abre además hacia lo sintético. Más allá de una reflexión sobre el concepto de arte, busca una transmutación del arte mismo en estética actuante.

Esta estética actuante, concepción heredada en cierto sentido del concepto ampliado del arte de Beuys; que bebe de las fuentes de Wagner y su idea de obra de arte total, son los mismos presupuestos de los que partió la generación de finales de los 80; de ahí parten los artistas del *Proyecto Pilón*, aunque con una puesta en práctica más cercana a la etnografía y a la reflexión filosófica; el proyecto de crear una Escuela de Arte Libre de Aldito Menéndez; El proyecto Nos, de Bárbaro Millares y Rafael Arzuaga; el Proyecto de las Microbrigadas de Alejandro López; entre otros tantos proyectos y performances que no solo desafiaron al poder desde los contenidos, sino que usaron la forma como fuente de contenidos, como propone Adorno.



Figura 131. Segundo Planes: Performance *El mundo está loco y la vida es una mierda* (ISA, 1988). (Fuente: cortesía del artista).

#### 9.5.2. Segundo Planes: todo es una mierda.

Nació en Pinar del Río, Cuba, el 18 de enero de 1965. Estudió en la Escuela Provincial de Artes de Pinar del Río desde 1975 hasta 1979, año en que ingresa en la ENA, donde se graduó de la especialidad de pintura en 1983. En 1989 se termina sus estudios en el ISA.

Segundo es uno de los artistas individuales más prolíficos del período, tiene una capacidad de trabajo inigualable con la que creó una poética muy particular. Él ofrece una visión clara de la razón que motiva su obra cuando dice “Mi trabajo, está estrechísimamente relacionado con quien soy. De hecho, el discurso en mi obra de los primeros años era autobiográfico, usaba esa estrategia como recurso”. (Planes, S., comunicación personal, 10 de agosto de 2020). Mosquera (1986) caracteriza al artista del siguiente modo:

Es un terremoto, el prototipo del artista carismático, cuya propia energía puede perderlo. Toda su obra consiste en autorretratos, como un diario personal que muestra sus relaciones con todo lo que le rodea y

aun consigo mismo. Es una obra “al duro”, descarnada, sin adornos ni circunloquios, contenidista al máximo y de una fantasía desbordante. Es un adentrarse en lo subconsciente sin desasirse de la realidad más concreta. Algún crítico pudiera llamar “realismo subconscien-

te” a estas imágenes francamente posmodernas. Ante casos como éste casi toda la pintura cubana de los años 70 parece postalitas del Día de las Madres. (p.130).

Sus obras son la materialización de sus sueños y pesadillas, parecen fluir directamente de su conciencia de un modo caótico y delirante, llevando a críticos como Camnitzer (1994) y al propio Mosquera, a considerar a su estilo “supersurrealista, superexpresionista y superbarroco” (p.274). A pesar de los elementos —usados conscientemente y fácilmente identificables— que visualmente referencian al surrealismo, el artista considera que su trabajo esta lejos de este movimiento, y lo relaciona más con el simbolismo, cerca de Baudelaire, Mallarme y sobre todo Rimbaud (Planes, S., comunicación personal, 10 de agosto de 2020).

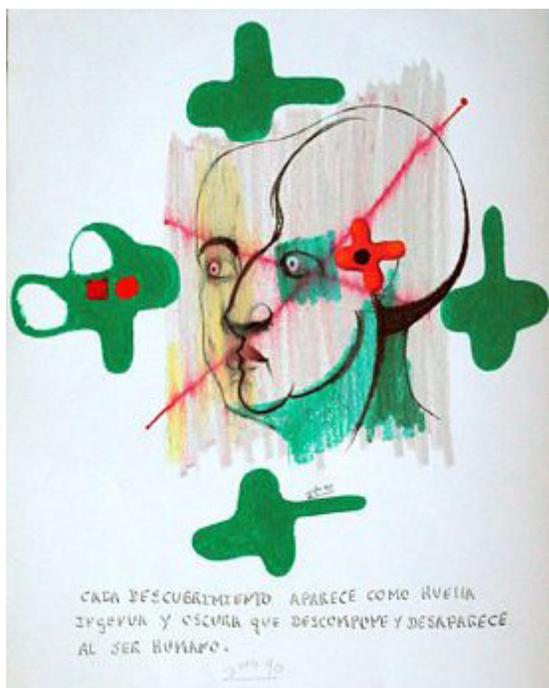


Figura 132. Segundo Planes: *Descubrimiento Humano*, 1990. (Fuente: cortesía del artista).

No obstante, más allá de esta afirmación, yo me atrevería a decir que su obra —y su persona— tiene también mucho de existencialismo; conociendo a Segundo, comprendo que se identifique más con los poetas del siglo XIX que con los filósofos del XX, de cualquier modo, ambos, Simbolismo y Existencialismo, priorizan la experiencia individual y el énfasis en la subjetividad; rechazan la realidad superficial y las convenciones artísticas; se preocupan por la angustia y la incertidumbre. Lo mismo que Segundo, al asumir al mundo como un misterio inescrutable y desde su obra va tratando de reconocerlo, pero lo hace dando una visión muy subjetiva trastocada por su sensibilidad, porque al fin y al cabo, el mundo que muestran sus obras es su mundo; pasando en ocasiones los límites entre el existencialismo y el nihilismo, sobre todo, cuando adopta una actitud pesimista y niega la existencia de sentido, llegando a la convicción de que el mundo es intrascendente, carente de valor o una mierda (*El mundo es una mierda* fue el título de su exposición

en el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, 1989); o cuando dice “No me preocupa mucho ser gran buen pintor (...). Me interesa el proceso de dudar, de cosas tales como si la humanidad sobrevivirá, o en la relación de lo racional con la irracionalidad” (como es citado en Camnitzer, 1994, p.274-275).

Segundo Planes fue uno de los primeros artistas de la generación de la segunda mitad de los 80 que realizó performances, presentando sus primeras acciones en 1983. Al igual que su obra pictórica, sus performances eran fruto de la introspección y una visión particular de la realidad que traducían en performances muy elaborados, en los que el público se asombraba o escandalizaba. En su trabajo de tesis del ISA, *La vida es una mierda y el mundo está loco* (1989), además de mostrar el culo a los presentes, leyó su tesis directamente desde papel sanitario donde la había escrito, del que iba partiendo pedazos y repartiéndolo. La copia de su trabajo teórico que entregó a la universidad y que se conserva en biblioteca de la institución es un rollo de papel higiénico.

A pesar de que él no buscó desafiar la política cultural oficial desde una posición contestataria o ideológica *per se*, por lo menos en cuanto a contenidos evidentes, su visión pesimista cercana al nihilismo, inherente a la concepción de la realidad, en la que ve —y trasmite— un mundo que es una mierda que oculta el sentido de la existencia resulta subversivo para un sistema ideológico que fundamenta su narrativa en el materialismo científico y proclama el progreso infinito de la nación con optimismo patológico. Bien apunta Sloterdijk (1983) que

El rechazo del nihilismo es la auténtica lucha ideológica de la modernidad. Si en algún sitio el fascismo y el comunismo luchan en un frente común, es en el frente contra el “nihilismo”, al que al unísono achacan la “decadencia burguesa”. A ambos les es común la decisión de oponer un valor absoluto a la tendencia “nihilista”: por una parte, la utopía popular; por otra, la comunista. Ambas garantizan una meta última que santifica todo medio y que promete un sentido a la existencia. (p.299).

Como ya ha quedado establecido, en este contexto escaparse del ámbito de lo político es imposible; si la obra tiene contenido político, pues lo es; y si no lo tiene, el contenido político de la obra a la actitud del artista.



Figura 133. Glexis Novoa: *Levitar* (Exposición colectiva *No por mucho madrugar amanece mas temprano*, Fototeca de Cuba, 22 de marzo de 1988). (Foto: Adalberto Roque).

### 9.5.3. Glexis Novoa

Novoa realizó varios performances como artista independiente. Entre ellos destacan: *Al final todos bailan juntos* (1987), performance realizado por Novoa con el *Grupo Cívico* y otros colectivos urbanos, en la inauguración de la exposición *Veintitantos abriles*, en Galería Habana (1987). La acción comenzó en la calle, con dos grupos de bailarines de *break dance* enfrentándose en un reto callejero en medio de una gran multitud que se aglomeraba a su alrededor; una vez

abierta la exposición, invadieron el lugar, pero ya adentro dejaron de lado sus diferencias y se integraron como un solo baile colectivo, involucrando a todos los asistentes.



Figura 134. Glexis Novoa: Performance *Al final todos bailan juntos* (Exposición colectiva *Veintitantos abriles*, Galería Habana, La Habana, 14 de marzo de 1987). (Fuente: cortesía del artista).

La idea detrás del performance fue dejar ver que después de todos los conflictos y pugnas que había en el arte cubano (ya sean generacionales, estéticos o modos de entender el arte y la relación con las instituciones) los artistas tenían fines comunes.

*Levitar* (1988) fue otro performance individual que realizó en la exposición *No por Mucho madrugar amanece más temprano*, una muestra de artistas jóvenes curada por Rubén Torres Llorca, en la Fototeca de Cuba, 22 de marzo de 1988.



Figura 135. Aldito Menéndez: *Performance del indio*, (Intervención en un encuentro con Robert Rauschenberg en el marco del proyecto *ROCI*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana). 1988. (Fuente: cortesía del artista).

#### 9.5.4. Aldito Menéndez

Aldito Menéndez, además de su participación en lo murales y varios performances del grupo *ArteCalle*, realizó otros a título personal. Entre estos destacan dos intervenciones en eventos oficiales. La primera, la realizó en la exposición de Robert Rauschenberg a Cuba en 1988. En función de este evento, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Ministerio de Cultura puso todo su empeño y, además de la muestra, se organizó un conversatorio con el artista al que

acudieron las autoridades y figuras más prominentes del arte y la cultura cubana, así como gran cantidad de público. En este contexto, Aldito Menéndez y el grupo *Provisional* intervinieron con dos performances que giraban sobre un mismo tema, como el Ministerio de Cultura enarbolaba la bandera del descolonialismo, por un lado, pero promovía una neocolonización por el otro.

Aldito Menéndez apareció en el encuentro con Rauschenberg disfrazado de indio, vestido con un atuendo muy estereotipado que incluía un taparrabos hecho de saco, un arco rudimentario, flechas y una lanza en la mano. Se sentó delante, en el suelo, entre el público y de vez en cuando realizaba reverencias como si el artista extranjero fuera un dios, manteniendo una actitud muy seria. Según el propio Aldito, la idea detrás del performance era desenmascarar la idea de apertura que quería transmitir la Revolución y criticar la actitud del mundo del arte en Cuba que se había volcado a la exposición de Rauschenberg, como los aborígenes ante los espejos de los españoles, por el otro (Menéndez López, 2017).

El segundo performance al que me referiré es *La Última Obra de Arte* en los jardines de la UNEAC en 1988. Consistió en repartir sobres con un documento escrito a mano a los participantes en un evento teórico en la UNEAC, en su mayoría artistas y críticos de arte. En el sobre se leía "*La última obra de arte*", Aldito Menéndez, en la parte frontal y las siglas S.O.S. en la parte trasera. Dentro del sobre había un papel con el siguiente mensaje manuscrito:

La cada vez mayor cantidad de información y conocimientos en manos de los artistas ha provocado que en los últimos años el arte haya ganado en complejidad y profundidad, pero proporcionalmente esto ha sido la causa fundamental de la ilegibilidad del arte moderno.

Preocupado como me siento, porque mis ideas sean entendidas y a la vez, obligado a no hacer concesiones, aprovecho la oportunidad de que en el trabajo que exhibo hoy existe una entrega de sobres para, de forma secreta, explicarles la idea de mi obra.

Si este texto cayera en manos de algún artista o crítico de arte, mi obra estaría en peligro de perder su carácter artístico, por lo que ruego al lector su mayor discreción.

Con este performance, Aldito cuestionó como la política cultural cubana limita la libertad de expresión, lo que llevó a los artistas a buscar formas de camuflar el contenido de sus obras para evitar la censura. Abogó por “liberar” la libertad de contenido en el mismo lugar donde, aproximadamente dos décadas antes, Padilla hacía su *mea culpa* luego de estar detenido en la sede de la Seguridad del Estado. Además, incluía un elemento irónico y mordaz: su texto no podía caer en manos de artistas; pero, era entre estos que lo estaba repartiendo; dejando cierta incertidumbre sobre quienes son artistas, quienes censores o cuál será el próximo en traicionarte; hay que recordar que a la UNEAC (organización dependiente PCC) solo eran admitidos los artistas consagrados y políticamente afines.



Figura 136. Nilo Castillo: *Convenio entre la vaca y el ternero para hacer un producto digerible*. (Sala Rubén Martínez Villena, UNEAC. 1987). (Fuente: cortesía del artista).

#### 9.5.5. Nilo Castillo

La obra performativa de Nilo parte de su rechazo a concebir el objeto artístico como mercancía con un valor de cambio determinado. Nuestra generación fue la última, de las formadas por la Revolución, que concibió el arte como algo puro que se realizaba solo por vocación y rechazaba el incipiente mercado del arte, que se institucionalizaba en Cuba por medio del Fondo Cubano de Bienes Culturales.

En la misma conferencia de la UNEAC en la que intervinieron *ArteCalle* y *Provisional* con los performances *No queremos intoxicarnos* y *Japón*, respectivamente; Castillo realizó el performance *Convenio de la vaca y el ternero para hacer un producto digerible*. Se presentó disfrazado de pincel (llevando una especie de túnica confeccionada con lienzo, en la parte frontal mostraba el mango de un pincel y sus propios cabellos simulaban las cerdas); su indumentaria la completó una paleta casi cuadrada atada a su cintura. Paseó entre los conferencistas y los participantes, entregando papeles al público con el texto: “Si mezclo un poquito de Flavio Garcíandía y otro poco de René Portocarrero, seguro que voy a vender un montón de cuadros”.

Este performance siguió la línea de otros de su autoría en los que criticó la tendencia a fomentar el valor de cambio de la obra de arte (comercialización) por encima de su valor artístico, para ejemplificarlo usa a dos artistas consagrados de generaciones anteriores, dejando ver la oposición de su generación a las generaciones que le precedieron, ya consagradas, del arte cubano.



Figura 137. Nilo Castillo: *Yo también quiero estar en esta exposición* (Exposición colectiva *No por mucho madrugar amanece más temprano*, Fototeca de Cuba, 22 de marzo de 1988). (Fuente: cortesía del artista).

Otro performance de Castillo con esta temática fue *Yo también quiero estar en esta exposición*, realizado en la exposición *No por mucho madrugar amanece más temprano* (Fototeca de Cuba, 22 de marzo de 1988), a la que estaba invitado a exponer obras físicas, pero que en vez de eso, decidió realizar un performance que comenzó andando por las calles cercanas a la exposición, para terminar mezclándose con el público a la hora de la apertura, ataviado con un traje peculiar con un cuadro en el que aparece representada una obrera de la construcción como símbolo del hombre nuevo, realizada en el mismo estilo de la propaganda revolucionaria, la cual colocó junto a las obras expuesta después de pasearse un rato con ella por la sala, mostrándose

“como un artista totalmente fuera de contexto y que quería de todas formas y de manera absurda formar parte de la vanguardia artística cubana” (Castillo, s.f, p. 7).

El performance más notable de Castillo en este período fue *Los 100 Picassos*, realizado en la exposición *No es solo lo que ves* (1988) en la Facultad de Filología de la Universidad de la Habana, en la que apareció como un vendedor ambulante que ofrece un billete con valor de *100 Picassos* para comprar arte (sobre esta obra hablo más en el acápite dedicado a la relación del nuevo arte cubano con el mercado).

#### 9.5.6. Willian Carmona: *El arte de hoy es un culo*

Willian Carmona (La Habana, 1967) realizó varios performances desde que era estudiante en la Escuela Nacional de Artes (ENA), entre los que destacó *El arte es un culo* (1990), en el que no criticó al arte contemporáneo sino a la censura y el cierre de exposiciones por parte de las autoridades culturales del país.

El performance consistió en un velatorio y procesión fúnebre con él haciendo el papel del muerto, acostado en el sarcófago adornado con flores. El cortejo fúnebre recorre algunas de las populosas calles de la Habana Vieja acompañado por artistas y curiosos; el punto de partida es el



Figura 138. Willian Carmona: *El arte de hoy es un culo* (Taller de Serigrafía René Portocarrero y calles de la Habana Vieja, 1990). (Fuente: cortesía del artista).

Taller de Serigrafía René Portocarrero (donde trabajaban y se reunían muchos de los artistas contemporáneos cubanos), este también es su destino. De regreso en el taller Carmona sale del ataúd, se baja los pantalones y muestra sus nalgas desnudas, pintarrajeadas de blanco, con el texto “el arte de hoy es un”, escrito con letras negras; luego se inclina para que al vérselo el culo se complete la idea que da título a la obra.

El velorio y la procesión fúnebre retrataron el momento; luego de la censura a las exposiciones de Sandra Ceballos, a la de Ponjuan y René Francisco y a la del equipo *ABTV*, en el del *Proyecto Castillo de la Fuerza*, el panorama del arte cubano se tornó incierto, el performance colectivo *La plástica joven se dedica al béisbol* dio fe de ello, que los artistas debían dedicarse a otra cosa, algo que no fuera susceptible de ser visto como diversionismo ideológico; por tanto, el arte cubano contemporáneo cubano había muerto; o más bien, había sido asesinado por el Estado, que lo veía como un culo.

### 9.5.7. Tania Bruguera: Performance y Artivismo

La obra performativa de Tania Bruguera (La Habana, 1968) comienza a consolidarse a finales de los 80, influenciada por todo el movimiento artístico de la generación de la segunda mitad de los 80, a la que ella perteneció, aunque su mayor relevancia nacional e internacional vino después de 1990. La serie de performances más destacados de la artista en este período fue su *Homenaje a Ana Mendieta* que desarrolló entre 1985 y 1996; en ellos reconstruye la obra de la mítica artista cubana-americana, llegando incluso a realizar performances que Mendieta había ideado o esbozado, pero que no llegó a hacer. Goldberg (1995) llamó a estas obras “las re-performances de Bruguera”, afirmando que este era “un enfoque enteramente nuevo en la historia del performance” (como es citado en Mosquera, 2009).



Figura 139. Tania Bruguera: Performance *Homenaje a Ana Mendieta*, 1985-1996. (Fuente: taniabruguera.com).

El enfoque de Bruguera no se limitó a reproducir miméticamente los performances de Mendieta, más bien recondujo su espíritu creador desde los presupuestos estéticos y conceptuales que compartía con su generación; como bien apunta Mosquera (1995),

Tania se “apropio” de Ana no sólo en cuanto a volver a hacer o reinventar sus obras, sino en el acercamiento mismo hacia el arte como actividad ritualística, ligada con una experiencia personal. La práctica de Elso, en cierta medida inspirada en sus inicios por Mendieta, se volvía a reencontrar con ella por medio de Tania. (p.55)

Estos performances evolucionaron, desde un homenaje emotivo con la intención de reconectar con Mendieta, que en ese momento era prácticamente desconocida en Cuba (a pesar de que la propia Mendieta fue a Cuba a finales de los 70 y principios de los 80 para reconectarse con su identidad, entablando amistad con los miembros de *Volumen Uno*); luego fue una especie de negación de su muerte; y por último, un gesto político sobre los artistas y amigos que se fueron de Cuba al final de la década de los 80 (Bruguera, 2004).

Tania vio como el Estado empujó a la mayoría de los artistas que destacaron de su generación abandonar el país, muchos eran amigos o ex compañeros de estudio y en base a los lazos afectivos, de cooperación y complicidad de este gran grupo de artistas, la sensación de desgarró fue fuerte para los que nos quedamos: “Todos ellos empezaron a desaparecer. Toda la energía estaba localizada alrededor de la salida de Cuba. Ana había estado en la búsqueda de la Cuba que había perdido, yo estaba en la búsqueda de lo que Cuba estaba perdiendo” (Bruguera, como es citada en Alonso, 2006)

En los 90 ya se había instalado, sobre las cenizas de los conflictos de finales de los 80, una nueva generación de artistas que rehuían al enfrentamiento con las autoridades y se refugiaban en el incipiente mercado que les propició una mejor situación económica y la facilidad de viajar, aun cuando el país vivía la peor crisis económica y social desde el triunfo de la Revolución, “Período especial en tiempos de paz”<sup>105</sup> lo llamó Castro. La situación era tal parecía que Cuba recién salía, maltrecha, de una guerra. Este es el contexto en que Bruguera crea *Memoria de la Posguerra*, otro de los proyectos que la ayudarían a configurar su obra posterior; concebido como un periódico independiente —toda la prensa en Cuba es controlada por el Estado— que formalmente es muy parecido al diario Granma —órgano oficial del Partido Comunista de Cuba—; pero ofrece una alternativa libre, que “se constituyó un foro para la discusión de temas no autorizados, críticas generalmente silenciadas por la censura estatal del periodismo cubano” (Bruguera, 2018). ). Camnitzer (1995), conector del movimiento artístico cubano de finales de los 80, escribió a propósito de la publicación:

... surge en un momento en el que el arte cubano corre el riesgo de perder la coherencia cultural de la década anterior. (...) El diálogo con el pueblo cubano (y entre los propios artistas) corre el riesgo de ser reemplazado por la competencia, y la cohesión anterior se está debilitando por las migraciones debido a factores económicos. (P.30).

---

105 El “Período Especial en Tiempos de Paz” el nombre que Fidel Castro le dio crisis económica que tuvo lugar en Cuba en los años 90 por el mal manejo de la economía del país, acelerada por el colapso de la Unión Soviética y el campo socialista de Europa del Este, de quien era dependiente. La crisis se caracterizó por la escasez extrema de alimentos, combustible y otros productos básicos, llevando a una drástica disminución en la calidad de vida del pueblo cubano.

*Memoria de la Postguerra* en sus dos primeras ediciones aborda aspectos claves de la historia cubana de fines de los 80 y principios de los 80. La primera edición, *Memoria de la Postguerra I* (1993) establece una la correlación entre la apariencia física de la ciudad y las ruinas que quedan como secuelas de una posguerra, planteando la idea de que esta se convirtieron en campos de batalla ideológica, donde los ciudadanos resultaron damnificados y víctimas de una confrontación política. Por otro lado, *Memoria de la Postguerra II* (1994) se enfoca en el tema del exilio y la migración masiva que tuvo lugar a fines de los años ochenta y principios de los noventa en Cuba. Durante este tiempo, un gran número de artistas, críticos e historiadores del arte abandonaron la isla debido a la represión y censura impuestas por el Estado respecto a las propuestas expositivas y la producción artística de la denominada “generación de los ochenta”, sin olvidar la Crisis de los balseros en 1994 en la que millares de cubanos se lanzaron al mar en precarias balsas artesanales con la esperanza de llegar a los Estados Unidos de América. Luego de lanzada la primera edición, las autoridades culturales y políticas advirtieron a Bruguera que no debía publicar un segundo número y cuando lo hizo, secuestraron la mayoría de los ejemplares, impidiendo su distribución. La tercera edición, *Memoria de la Postguerra III* (2003), nace en un contexto diferente, 10 años después de la salida del primer número como publicación acompañante de la exposición personal *Autobiografía*. Es un periódico sin nombre, fechas o ni noticias, que únicamente exhibe consignas y carteles políticos históricamente utilizadas por la Revolución. Este periódico simboliza la ausencia de libertad de expresión en cuba, tanto para el ciudadano común, como para la prensa en Cuba no ofrece un entorno propicio para el debate cívico ni una representación fidedigna de la realidad social, subrayando la falta de libertad de prensa y el control estatal sobre la información en Cuba.

A este tipo de trabajos, que requieren un proceso extenso y solo se pueden valorar después de un período prolongado, Bruguera nos llama “a largo plazo”. Estas obras están dirigidas a establecer instituciones y plataformas que fomenten la democracia, promoviendo así futuros políticos más inclusivos. Además de los dos proyectos antes mencionados, la artista desarrollo entre 2002 y



Figura 140. Tania Bruguera: *Memoria de la Postguerra*, I, 1993; II, 1994; III, 2003. (Fuente: taniabru-guera.com).

2009 *Cátedra Arte de Conducta*, una iniciativa de arte público que se centró en crear un espacio de formación alternativo en el ámbito del arte en la sociedad cubana. Buscó explorar la relación entre el arte y la transformación ideológica a través de la acción cívica, fomentando el “Arte de Conducta” y el “Arte Útil” para abordar déficits en la realidad. Otros proyectos a largo plazo son *Movimiento Inmigrante Internacional* (2011-2015); *Partido del Pueblo Migrante (PPM)* (2010-2015) y el *Instituto Internacional de Artivismo Hanna Arendt (INSTAR)* (2015-actualidad), entre otros.



Figura 141. Tania Bruguera: *El Susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)* (Centro Wilfredo Lam, 2009). (Fuente: taniabruguera.com).

Por otro lado, a aquellos proyectos que se completan o desarrollan rápidamente los denomina “a corto plazo” y se caracterizan por buscar generar impacto y provocar reflexión de manera inmediata. Suelen estar diseñados para involucrar al espectador de una manera intensa y directa en un período de tiempo breve, creando experiencias impactantes que desafíen el *statu quo*. Entre estos performances se encuentran trabajos como *El peso de la culpa* (1997), *El susurro de Tatlin # 6 (Versión para la Habana)* (2008), *Autosabotaje* (2009), *Sin título (Bogotá)* (2009), *La huelga general* (2010), entre otros. En estos performances, Bruguera aborda cuestiones relevantes en un espacio y tiempo limitados, para lo que se vale de la intensidad, la violencia y la provocación para generar reflexión y conciencia sobre cuestiones relevantes sociales, políticas y culturales contemporáneas.

Bruguera fusiona “arte” y “activismo” para crear un “arte útil”, que intenta cambiar la conducta política de las personas, como es lógico, el caldo de cultivo para muchos de sus proyectos es Cuba, pero ella es capaz de extrapolar lo esencial a otros contextos, en los que los problemas se manifiestan de otras maneras, pero las necesidades humanas son las mismas. Hay que señalar que Bruguera es el puente que une el arte “crítico” de la generación de la segunda mitad de los 80 con la corriente de performance radicalmente contestatario cubano de la segunda década del siglo XXI. En su *Catedra de Arte de Conducta* se formaron artistas como Carlos Martiel, Hamlet Lavastida, Luis Manuel Otero Alcántara, entre otros tantos.

## 9.6. A modo de conclusiones

Las acciones plásticas (proto-performances) de la generación de *Volumen Uno* eran, ante todo, un fenómeno estético y conceptual; incluso, algunos se realizaron sin público (o con un público muy limitado); consistiendo en una la acción que, en ocasiones, genera obra una obra física —una instalación efímera— que quedaba recogida en imágenes, como en el caso de Leandro Soto; el performance entonces consistía en la intención de priorizar la acción, asumiéndola como obra, el lugar de lo que la acción produjo, que es asumido como un vestigio de la acción. La gran novedad que introdujo la generación de la segunda mitad de los 80 fue la interacción con el público, las

acciones estaban orientadas a crear debate y confrontación sobre cuestiones que atañen al mundo del arte y al día a día de las personas; cuestiones sobre las que no se puede discutir en una conversación o una asamblea o de las que nadie puede quejarse porque el sistema político no lo permite (y lo condena). Como plantea Rancière (2005)

El arte “relacional”, la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. En los dos casos lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política. (p.13)

Aunque el régimen siempre ha afirmado que el espacio público (calles, universidades, instituciones culturales, etc.) es para los revolucionarios, durante un breve período, a finales de los 80, los artistas alteraron esta distribución de lo sensible, en franco desafío a la política cultural oficial o al Estado y su narrativa”. De este modo, las acciones performativas se convirtieron en una especie de ventana a una sociedad civil que pujaba por manifestarse, pero no lo conseguía. En esto jugó un papel muy importante el factor sorpresa o modalidad “asalto” (como lo llama Novoa, 2012) que tuvieron muchos de los performances, por su similitud con un tipo de acciones que llevaban a cabo las instituciones y organizaciones de masas en el marco de la llamada “Emulación Socialista” en la que centros educativos o de trabajo competían con otros por ser los líderes productivos o ideológicos. El performance es, en sí mismo, muy difícil de controlar por alguien externo a quien lo realiza, aunque el autor haya entregado un guion de lo que pretende hacer, puede cambiarlo deliberadamente en cualquier momento; por tanto, este factor “asalto”, intervención, en eventos o instituciones culturales oficiales sin invitación o pedir permiso supuso un nuevo nivel en la tirante relación de los artistas con el poder. En este contexto, resulta fundamental destacar la naturaleza inacabada de la acción, ya que no produce un “objeto” que la censura pueda secuestrar, sino que está en constante proceso de realización, siendo un acto puro y, como tal, fuera de control.

Otro factor fundamental está en el lenguaje empleado, la inclusión de elementos de la cultura popular, el uso de tendencias musicales, modas y bailes que interesaban a los jóvenes; y, sobre todo, recurrir a la “jodedera”<sup>106</sup>. La ambigüedad, el doble sentido y el sarcasmo se volvieron recursos indispensables, para estar en sintonía con el público y para evadir la censura o posibles represalias.

Sin lugar a duda, la práctica del performance fue una estrategia que contribuyó notablemente a la configuración de la generación de la segunda mitad de los 80, principalmente por su carácter cuestionador del *statu quo* y sacar el arte de las instituciones, volviéndose en ocasiones contra estas. En el contexto cubano, cualquier acción artística que desafíe la hegemonía del Estado sobre los espacios artísticos (o públicos), y aún más, sobre la “normativa” de la política cultural oficial que prescribe “contra la Revolución no hay ningún derecho” y que “el arte es un arma de la Revolución”, politizando el arte hasta permitir solo lo que, primero Marx y Engels, y luego Benjamín (1936), llamaron “arte de tendencia”, es asumido desde el poder como un claro desafío, aun cuando las obras no tienen originariamente un contenido político; el simple hecho de transgredir

---

106 El término “joder”, aunque tiene otras acepciones, incluso de índole sexual, en el contexto cubano se usa casi exclusivamente en el sentido de: molestar o fastidiar mucho a alguien o dañar una cosa o situación.

las normas formales se convierte de *facto* en “contenido político”. Por esta razón, como afirma León (2001) “El performance representa el discurso excéntrico por excelencia. Desde sus inicios estuvo estrechamente vinculado a las protestas sociales, y a la conocida lucha vanguardista de demostrar que el arte podía ser cualquier cosa” (p.3).

El performance cubano de este período fue disonante y estridente en medio de las voces secuestradas que corean en perfecta armonía consignas y juraban fidelidad al líder. El Estado cubano es “estético”, en el sentido de que busca mantener el orden y la armonía de las formas, tiene pre-establecido como todo se debe ver; en su afán de construir al “hombre nuevo” cree que, si moldea su comportamiento, aunque sea por medios coercitivos, podrá modelar su sistema de creencias y valores; de ahí que vigile las formas y condene todo aquello que rompa con estas. Por esa misma razón, la libertad formal que estipula la política cultural de la Revolución secuestró la libertad de contenido y nunca fue libertad: se pretendió imponer el realismo socialista y se condenaron todas las formas que los funcionarios del ministerio de cultura y la Seguridad del Estado consideraron sospechosas. De este modo, la apertura formal abrió la puerta a la rebelión del contenido en la que el performance fue un elemento fundamental, pues además del acto artístico en sí mismo, fue un acto ético y social. En un entorno represivo donde la libre expresión y las acciones de protesta son prácticamente imposibles, se manifiesta una sensación abrumadora de impotencia. En estas circunstancias, la única salida parece ser el gesto, un acto que se convierte en un grito silencioso de rabia, desafío y resistencia. Esto recuerda a la idea de los psicoanalistas sobre el “paso a la acción” (*acting out*), donde las restricciones y frustraciones se canalizan desde lo simbólico debido a la falta de alternativas reales.

## 10. Proyectos

A partir de 1988 la mayoría de los grupos fueron desapareciendo y los artistas, sin dejar de lado las estrategias colectivas, se integraron al movimiento generacional. Conforme lo que hace notar Camnitzer (1994), la actitud de *Provisional* de concebir a su generación como una reserva de recursos humanos, finalmente prevaleció y surgieron los proyectos organizados por artistas que según su índole convocaban a unos artistas u otros (p.178). De este modo, “crearon estrategias colectivistas para poder avanzar con mayor impacto y esas estrategias grupales tenían un basamento conceptual y social muy bien definido; partía la selección de los miembros por afinidades personales y afinidades conceptuales al proyecto en cuestión” (A. Somoza, comunicación personal, 31 de agosto 2021).

Estos nuevos proyectos buscaron maximizar el impacto del arte en la sociedad; pero como en Cuba este es un derecho que el Estado se reserva para sí, se hizo necesario aliarse con las instituciones para poder realizarlos. Ya sea para organizar un ciclo de exposiciones como las del *Proyecto Castillo de la Fuerza*, como para conseguir la autorización de instalarse en una comunidad rural o una microbrigada a desarrollar un proyecto con fundamentos sociológicos. Esta relación artistas-instituciones fue un último intento de acercamiento, condenado a fracasar desde el comienzo.

La política cultural y el sistema nacional de formación artística creados por la Revolución cubana, tenían como objetivo formar al artista revolucionario comprometido ideológicamente que orienta su obra a la educación del pueblo (Guevara, 1965); prácticamente en el mismo sentido que propone Benjamín (1934) cuando distingue, usando como ejemplo a Tretiakov, “al escritor que opera del escritor que informa. Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente” (p.26). La generación de la segunda mitad de los 80, conservó esta orientación social de su quehacer, pero sustituyó la combatividad tutelada desde el poder por una combatividad auténtica que cuestiona al poder, usando incluso a sus propias instituciones.



Figura 142. Carlos Rodríguez Cárdenas: cartel de la exposición *No es solo lo que ves* (1988). (Fuente: Eduardo Marín's Collections).

### 10.1. *No es solo lo que ves*

*No es solo lo que ves* fue un proyecto realizado en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana (1 de marzo de 1988), en el que participaron la mayoría de los artistas jóvenes de la generación de la segunda mitad de los 80, con pinturas, instalaciones, performances y un conversatorio con el público.

El objetivo de este proyecto, concebido y organizado por el grupo *Provisional* en colaboración con Dermis León (estudiante de término de Historia del Arte), fue acercar el arte contemporáneo que se realizaba en Cuba a los estudiantes de Historia del Arte de la Universidad de la Habana, que habían quedado al margen del debate sobre la producción de los artistas jóvenes; al mismo tiempo que surgía la polémica sobre si esta carrera debía de estar en el Instituto Superior de Artes o en la Universidad de la Habana. Como la facultad no contaba con



Figura 143. Exposición *No es solo lo que ves*. A la izquierda, público que asistió a la exposición; a la derecha, conversatorio con el público ofrecido por los artistas participantes; de izquierda a derecha: Nilo Castillo, Nicolás Lara, Glexis Novoa, Aldito Menéndez, Carlos Cárdenas, Sandra Ceballos y Abdel Hernández., 1988. (Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, 1 de marzo de 1988). (Fuente: Eduardo Marín's Collections).

una galería, la exposición y los performances se realizaron en el amplio vestíbulo de la institución, contribuyendo a destacar el carácter alternativo del proyecto.

A la exposición asistió gran cantidad de público, sobre todo jóvenes que veían en el arte cubano del período el reflejo de sus preocupaciones sociales y un espíritu rebelde ante el autoritarismo paranoico del Estado. Se realizaron los performances: *No es solo lo que ves*, de Glexis Novoa, en el que se apuñala el abdomen, del que brotan tripas y sangre de vaca que traía oculta debajo de la ropa; *100 Picassos*, de Nilo Castillo, sobre el valor de cambio y el valor de uso del arte; el performance de Alexis Somoza y Félix Suazo inspirado en *Las Cartas sobre la Educación Estética del Hombre* (Schiller, 1795), entre otros.



Figura 144. Glexis Novoa: Performance *No es solo lo que ves* (exposición *No es solo lo que ves*, 1988). (Foto: Gonzalo Vidal Alvarado).

Además, participaron: Francisco Lastra, Carlos Rodríguez Cárdenas, Eduardo Ponjuan, René Francisco, Ciro Quintana, Lázaro Saavedra, Roberto Figueroa, Tomas Esson, Abdel Hernández, Nicolás Lara, José Luis Alonso, más otros que se sumaron espontáneamente. Luego de las acciones, todos los presentes participaron en un debate abierto y distendido con los artistas, en el que se puso en evidencia que las artes visuales cubanas del período estaban en sintonía con las preocupaciones de su generación.

En la exposición se mostró por primera vez la instalación *Reviva la Revolu* de Aldito Menéndez. Una obra que ha adquirido una dimensión casi mítica; Una obra difícil de clasificar —



Figura 145. Aldito Menéndez: fragmento de la obra *Reviva la Revolu*, 1988). (Fuente: cortesía del artista).

como mucho del arte contemporáneo y el arte que se hacía en ese período en Cuba—, a medio camino entre una pintura, una instalación y el arte de acción. La pieza consistió en un cuadro negro, con el texto “*Reviva la Revolu*”, escrito con pintura blanca con pincel, con una caligrafía bastante rudimentaria y espontánea, que recuerda las pintadas que realizaban los jóvenes revolucionarios en la lucha clandestina contra el régimen de Batista, y debajo del cuadro colocaba aun letrero en el que explicaba que la obra no había sido terminada por falta de materiales e invitaba a los espectadores a donar dinero para completarla, para lo que dispuso un recipiente en el que depositar las donaciones. Esta obra se expuso dos veces, la primera en la exposición *No es solo lo que vez*, organizada por el grupo *Provisional* en la Facultad Filología de la Universidad de la

Habana y luego en *Suave y Fresco* una exposición organizada por la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde desapareció.

En ese momento, los encargados de manejar la política cultural del país se debatían entre tratar de integrar a los artistas jóvenes que habían logrado gran relevancia en el panorama artístico nacional y la censura, que se acrecentaba y crecía en violencia tratando de acallar cualquier obra que consideraban que tuviera un contenido que pusiera en duda la ideología de la Revolución.

La importancia de este proyecto radicó en la espontaneidad con que se presentaron las propuestas artísticas, sin filtros institucionales, lo que permitió mostrar obras novedosas que cumplieron rápidamente con las expectativas de la juventud, que esperaba ver reflejadas sus ideas, preocupaciones y expresiones en el arte. Esto se pudo lograr porque no fue una exposición curada para impactar en el mundo del arte o impresionar a los otros artistas. Se asemejó más a una gran fiesta *underground* que a una exposición tradicional realizada en un museo o galería. A la vez, declaraba que las artes visuales no eran solo para la recreación y el disfrute retiniano, que lo formal llevaba necesariamente a una reflexión, estética y ética de la función del arte en la sociedad.

## 10.2. Proyecto Castillo de la Fuerza

*El Proyecto Castillo de la Fuerza* fue, probablemente, el proyecto colaborativo entre artistas e instituciones más ambicioso de la década. Para finales de los 80 ya el arte cubano contemporáneo era conocido internacionalmente, galerías y coleccionistas se comenzaban a interesar en obras y artistas y las instituciones culturales buscaron canalizar esa demanda a través de ellas, para ello debían de mejorar su relación con los artistas jóvenes y maquillar la imagen de organismo censor. Por otro lado, lo poco atractivo de las estrategias expositivas tradicionales y el rígido control institucional propiciaron que los propios artistas comenzaran a curar sus exposiciones y a generar proyectos colectivos que, si bien necesitaban canalizar institucionalmente, les permitían más libertad conceptual, pues respondían a sus intereses en vez de a los de un funcionario. Como plantea Somoza (2019):



Figura 146. Logo del *Proyecto Castillo de la Fuerza*, 1989. (Fuente: cortesía de los artistas).

Los gestores políticos, para enfrentar eficazmente esta implosión artística y poder trazar sus estrategias exigían la institucionalización de esa rebeldía para poder encauzarla, y los jóvenes, para lograr también la efectividad social de sus objetivos necesitaban esa institucionalización de su rebeldía para poder incidir eficazmente en lo social en un país en el cual los medios para comunicar ideas masivamente están en manos del Estado.

Estas circunstancias propiciaron una “alianza” inusual, entre la viceministra de cultura Marcia Leiseca y los artistas Félix Suazo (1966)<sup>107</sup>, Alexis Somoza (1966)<sup>108</sup> y Alejandro Aguilera (1964)<sup>109</sup>, según este último, ellos tres buscaban un espacio para exponer esculturas de los artistas más jóvenes, por lo que se acercaron a la viceministra de

cultura Marcia Leiseca con la idea, pero ella les propuso ampliar el proyecto e incluir a lo mejor de ese momento (comunicación personal, entre el 25 y el 27 de abril de 2020).

El proyecto consistió en usar la vieja fortaleza colonial como espacio expositivo, concebido como un ciclo de exposiciones “encaminadas a viabilizar el debate arte–público (socialización del producto artístico) y la relación artista–institución en torno a la plástica más joven de los 80” (Gago, 2020). Buscó incidir en la forma en que se consumía arte en Cuba y para ello debían resolver primero el problema de la distribución, que abordaron teniendo como premisa que “la obra sola no basta, ni aun teniendo buena calidad: requerirá irremediablemente una distribución que la justifique, prestigie y difunda en la colectividad” (Achá, 1994, como es citado en Aguilera et al., 1989a, p.25). El nivel de incidencia que los organizadores buscaban solo se podía lograr aliándose puntualmente con el Estado, que ejercía un control absoluto sobre los canales y medios de distribución artística en Cuba (galerías, museos, centros de arte, teatros, etc.) e incide directamente en las premisas sobre las que se leen los contenidos de las obras; si el Estado apoyaba abiertamente al artista y exhibía sus obras en las galerías más importantes, la gente asumía que es una obra sin “problemas ideológicos”; pero, si por lo contrario, suprime una obra o censura a un artista, inmediatamente la gente buscará el filo político contestatario en ella (Becker, 1982, p.221).

Aguilera, Suazo y Somoza, en los textos que publicaron sobre el proyecto, dejaron claro que para los artistas jóvenes cubanos del período era sumamente importante la conexión entre las

107 Félix Suazo, nació en la Habana en 1966. Se graduó del ISA en 1990. Participó en numerosas exposiciones colectivas y personales. Actualmente vive en Miami, USA, donde trabaja como curador independiente y asesor de proyectos artísticos.

108 Alexis Somoza Erice, nació en La Habana, Cuba, en 1966. Estudió en la Academia de San Alejandro, en La Habana, Cuba (1981-1985) y se graduó del ISA en 1990. Participó en numerosas exposiciones colectivas y realizó varias personales. Ha publicado varios libros y artículos sobre arte cubano de la segunda mitad de los 80. Actualmente vive y trabaja en Miami, USA.

109 Alejandro Aguilera, nació en Holguín, Cuba el 3 de mayo de 1964. Estudio escultura en Escuela Profesional de Artes Plásticas de Holguín entre 1975 y 1983 y se graduó del ISA en 1988. Fue creador y curador del Proyecto Castillo de la Fuerza junto a Alexis Somoza y Félix Suazo en 1989. Participó en algunas de las exposiciones más importantes del período y realizó varias muestras individuales. Actualmente vive y trabaja en Atlanta, Georgia, USA.

prácticas artísticas y la realidad; como hace notar Rancière (2000), “La conexión de estas “simples prácticas” con los modos de discurso, las formas de vida, las ideas del pensamiento y las figuras de la comunidad, no es el fruto de ninguna desviación maléfica” (p.8). En este sentido,

*El Proyecto Castillo de la Fuerza* intenta crear una infraestructura que avale la diversidad de los discursos que lo integran. Se trata de propuestas que se caracterizan, efectivamente, por la diversidad y carácter. Sin embargo, empiezan a conformar lo que podríamos llamar un “saber socio-estético” que presupone la reconciliación entre las contingencias semióticas y las históricas. Un saber socio-estético incluye un intento de aproximación a ciertos fenómenos relativos a la realidad de nuestros tiempos y de nuestros acontecimientos, por lo cual se define como un arte participativo en la dinámica cultural a la que pertenece. (Aguilera et al., 1989b, p.13).

Los promotores intentaron flexibilizar las instituciones y actuar como pivote entre estas y la sociedad artística (De La Nuez, 1991) y con ello desplazar el debate desde el plano puramente político al artístico, evitando que el primero definiera al segundo, como venía ocurriendo y de este modo intentar crear un espacio de diálogo abierto que fortaleciera la confianza mutua entre los creadores, la sociedad y el poder (Somoza, 2019).

Los ciclos estuvieron organizados en equipos de entre uno y tres artistas que realizaron exposiciones individuales simultáneas usando diferentes salas del Castillo; además, participaron dos colectivos de creación, en este caso de Ponjuan/René Francisco y *ABTV*. De este modo, agruparon algunas de las propuestas más recientes que operaban de una manera sistemática y coherente en el medio artístico cubano de finales de los 80 y articularon un proyecto cuya inserción en la dinámica sociocultural permitía una aproximación y un esclarecimiento del período. (De la Nuez, 1991).

Sobre los artistas y exposiciones incluidos en el *Proyecto Castillo de la Fuerza* he hablado en otras partes de la investigación, por lo que no abundaré en ellos.

Las exposiciones se realizaron entre marzo y septiembre de 1989, en el orden siguiente:

**Equipo 1 (marzo-abril)**

- *Patria o Muerte*. Exposiciones personales de Tomás Esson, Carlos Rodríguez Cárdenas y Glexis Novoa.

**Equipo 2 (junio-julio)**

- *En el labio de Ana Albertina Delgado*

- *Roto Expone, de Adriano Buergo*

**Equipo 3 (julio-agosto)**

- Exposiciones individuales sin título, de Alexis Somoza, Félix Suazo y Alejandro Aguilera.

**Equipo 4 (agosto-septiembre)**

- *La Bella y la Bestia, de Sandra Ceballos* (agosto-septiembre). En su exposición tuvo como invitados a Ezequiel Suarez, Manuel Arenas, Pedro Vizcaíno y Glexis Novoa, con este último realizó una obra en colaboración que fue censurada por su contenido erótico-sexual, finalmente los artistas decidieron mantenerla en la exposición, cubierta con un plástico negro, a modo de protesta.

- *Artista melodramático*, de Eduardo Ponjuan y René Francisco. La exposición fue cerrada después de inaugurada y al ser reabierta días después, varias obras con la imagen de Fidel Castro habían sido retiradas de la muestra por las autoridades del Ministerio de Cultura.
- *Cangrejo* de Francisco Lastra (septiembre). (Esta exposición no he podido determinar con que equipo participó, pues ni el artista, ni los curadores, ni los miembros de los equipos recuerda quienes exponían en las otras salas del Castillo de la Fuerza).

#### **Equipo 5 (29 de septiembre)**

- *Homenaje a Hans Haacke*, de Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón (ABTV). Esta exposición fue censurada antes de la inauguración; ante la exigencia de las autoridades de retirar varias obras, los autores decidieron que no podían aceptar el desmembramiento de la muestra.

#### **Equipo 6 (octubre)**

- *Soy un estúpido*, de Segundo Planes. El artista simuló una exposición colectiva, al firmar obras con nombres de artistas ficticios, explorando el desdoblamiento de la personalidad.

Aguilera, Suazo y Somoza incluyeron en el proyecto al grupo *Paideia*, cuyos miembros ofrecieron conferencias y realizaron una lectura; además, trabajaron con Víctor Varela y su grupo de teatro *Cuarta Pared*, para una presentación de desnudos, entre otras colaboraciones, con el fin de agrandar el debate, de experimentar y por supuesto, unir fuerzas (A. Aguilera, comunicación personal, entre el 25 y el 27 de abril de 2020). Al mismo tiempo, el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP) mantuvo una programación oficial de exposiciones en el Castillo de la Fuerza, alternándolas con las del Proyecto. Entre estas, destacaron éstas tres de artistas de la generación anterior: *La última exposición*, de Flavio Garcíandía; *Castillo de la Real Fuerza: Ciencia e Ideología* de Arturo Cuenca; *Yo lo que quiero es ser feliz* de Antonio Eligio Fernández (Tonel); *La historia reconstruye la imagen* de Consuelo Castañeda; *Isla* de Magdalena Campos; *Final del Centauro* de José Bedia; entre otras.

El espíritu colaborador de los organizadores, tanto artistas, como funcionarios aliados, no fueron suficientes para que el proyecto llegara al final sin incidentes. Según opina De La Nuez (1991):

La institución no estaba preparada para tal reforma, cuyos contenidos (ideológicos, estéticos, sociales, políticos) la rebasaban. Por ese motivo y por la presión de otros aparatos no estrictamente culturales, terminó fracturando el proyecto y retrocediendo a la situación autoritaria en plan casi soviético de principios de los 80 o, incluso, finales de los 70.

La censura a las exposiciones *La bella y la bestia* de Sandra Ceballos y *Artista melodramático*, de Ponjuan y René Francisco, trajo como consecuencia que Marcia Leiseca perdiera su empleo como viceministra de cultura; posteriormente se canceló *Homenaje a Hans Haacke* del equipo *ABTV*, el proyecto fue intervenido por el nuevo viceministro de cultura, Omar González, que permitió realizar la siguiente exposición programada y finalmente abortó el proyecto.

### **10.3. Proyecto *Hacer* (Abdel Hernández San Juan)**

Abdel Hernández San Juan, nació el 12 de octubre de 1968 en la Habana, Cuba. Estudió en la Escuela Elemental de Artes y en la Academia de San Alejandro. Fue uno de los principales

artistas de la generación de los 80, muy preocupado por la estética, la filosofía y la antropología; estudios que utilizó para crear proyectos artísticos.

*Hacer* fue un proyecto concebido por Abdel en el que buscaba trascender los límites tradicionales del arte, por lo menos los que aún lo eran en el medio cubano. Una especie de entendimiento o adaptación criolla del concepto ampliado del arte propuesto por Joseph Beuys, entendiendo el arte como un modo de ampliar los horizontes creativos de la humanidad. El enfoque del proyecto tenía como objetivo transformar la práctica artística en una intervención activa dentro del contexto, partiendo de la investigación y reflexión filosófica, sociológica y antropológica; lo que implicó apropiarse de métodos y técnicas propios de estas disciplinas y cualquier otra que ayude a representar los traumas de una época e iniciar un proceso de curación (Beuys).

Aunque Abdel fue el teórico del proyecto, en su concepción se involucraron varios artistas entre los que se encontraban Alejandro López, Nilo Castillo, entre otros, que adoptaron el nombre de *hacedores*; a los que Torres-Llorca y Saavedra (1989) diferencian de los artistas plásticos: “los primeros no partían de ideas formales ni dependían de un estilo: ellos enfrentaban problemas concretos a solucionar, empleando una forma adecuada para cada problema enunciado”.

El proyecto no pretendía ser una acción u obra en específico, funcionaba como una plataforma conceptual y teórica desde la que se lanzaban estas acciones o intervenciones. Razón por la cual, a diferencia de Beuys, no renunció a asociarse con las instituciones culturales pues, aunque Abdel tenía claro que “la posibilidad de un apoyo institucional debe considerar sus límites” (como es citado en Díaz Bringas, 2016), para realizar este tipo de trabajo en Cuba es necesario algún soporte o permiso oficial.

*Hacer*, por su parte, no estaba interesado en reformar la institución, ni siquiera en provocar su “implosión” a la manera transvanguardista. Más bien pretendía utilizarla para sumergirse posteriormente en sus márgenes y operar o gratificarse en ellos. Estaba obligado, no obstante, a cobijarse en la institución y, una vez allí, se dejó confiscar su praxis. El proyecto tenía otra contradicción, pues buscaba interlocución con la “élite” y no desdeñaba la autorrealización (al menos parcialmente y en el campo teórico) en el circuito artístico. La obstaculización y posterior finalización de *Hacer* recambiaron el proyecto hasta dejarlo en el precario estatus de un documento. (De La Nuez, 1991).

Amén de que el proyecto, como tal, no tomó forma real o práctica más allá de documentos, reuniones y alguna que otra acción que se suscribía a él; su importancia radica en que dio origen a otros proyectos de este tipo que sí se realizaron, como el proyecto *Pilón*, y otros realizados por Alejandro López, Nilo Castillo, el propio Abdel y otros artistas, en los que efectivamente el arte abandona los museos y los espacios oficiales para formar parte de la vida, como un agente de cambio cultural, político y social, como proponía Beuys.

Abdel, además de los proyectos y estudios estéticos y filosóficos, realizó varias exposiciones y performances. Actualmente vive y trabaja en la Habana, Cuba.

#### **10.4. Proyecto Pilón**

El proyecto *Invasión de oriente a occidente* auspiciado por la AHS motivó a algunos artistas a proponer proyectos a las autoridades del Ministerio de Cultura con el objetivo de que tuvieran un impacto social parecido. La idea de la colaboración fue obtener los permisos para

realizarlos, así como los recursos necesarios. Los creadores involucrados en el Proyecto Hacer (Alejandro López, Nilo Castillo y Abdel Hernández) dieron vida al Proyecto Pilón, contando con la viceministra de cultura Marcia Leiseca, como aliada institucional (que también desempeñó un papel clave en la creación del Proyecto Castillo de la Fuerza). Fue ella quien propuso a los artistas presentar al Ministerio de Cultura el proyecto con la condición de llevar a cabo esta iniciativa fuera de las instituciones culturales convencionales, como galerías de arte y museos, entre otros lugares. (A. López, comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021). El grupo se completó con tres personas más, Lázaro Saavedra, Huber Moreno (artistas visuales) y Alejandro Frometa (cantautor).

Presentaron el proyecto al Ministerio de Cultura sin haber definido aún el lugar, y la institución les propuso llevarlo a cabo en Pilón, un remoto pueblo ubicado a más de 800 kilómetros de La Habana, en la región oriental del país. Pilón, con una población de alrededor de 8000 habitantes. La comunidad destaca por su singular mezcla cultural, que abarca elementos diversos como familias numerosas, situaciones de pobreza, un arraigado fidelismo, prácticas de santería y bajo nivel académico, entre otros aspectos; la mayoría de los residentes se dedican principalmente a la agricultura. El lugar resultó perfecto para un proyecto que se definía como investigación, “debido a que su estructura define un modo de acción experimental y no plantea como absoluta ninguna de sus exploraciones prácticas o teóricas” (A. Hernández, 1989, p.6).

El proyecto fue un experimento cultural planificado que usó una metodología propia de la antropología social: insertarse en una comunidad determinada para estudiarla desde adentro y proponer el arte como terapia. Partiendo de la afirmación de Beuys (1969):

El hombre está sólo realmente vivo cuando se da cuenta de que es un ser creativo y artístico. Exijo una implicación del arte en todos los reinos de la vida. (...) Por eso, yo abogo por una implicación estética, de la ciencia, la economía, la política, la religión, de toda esfera de la actividad humana. (p.40)

Los artistas asumieron el compromiso de trasladarse al lugar y permanecer largo tiempo (estuvieron en Pilón entre el 20 de octubre de 1988 hasta el 17 de mayo de 1989), no llevan obras para realizar exposiciones, ni ninguna acción preconcebida. No se presentaron en calidad de representantes oficiales del Ministerio de Cultura que les mereciera un trato especial; convivieron con la gente del lugar, estudiando sus costumbres y absorbiendo toda la información posible para, a partir de ello, crear obras de arte en un proceso colaborativo que puso en evidencia el valor social del arte y la estética: “el carácter científico de la estética aún no se ha revelado, nosotros proponemos ubicar la veracidad de su acción, no en un experimento de laboratorio, si no en la práctica social (...) en la praxis cultural extendida al desarrollo del hombre” (Hernández, 1988, p.5). Camnitzer (1994) refiere que a los miembros del *Proyecto Pilón* les gustaba hablar de sí mismos como un “pelotón estético” (p.197).

Las obras, producidas *in situ*, de algún modo reflejaron problemáticas y preocupaciones de las personas de la comunidad, vistas desde la percepción que cada artista se hizo de estas luego de analizar el contexto. El proyecto contempló que:

Las obras realizadas serán individuales, respetando el estadio de cada integrante. Sólo habrá trabajos colectivos cuando las condiciones del lugar lo requieran, de manera que habrá

experimentos individuales concebidos a raíz de la investigación colectiva y experimentos colectivos directamente vinculados a la investigación teórica. (A. Hernández, 1989, p.8).



Figura 147. Abdel Hernández: Performance durante el *Proyecto Pílon*. Pílon, 1989). (Fuente: cortesía de Alejandro López).

Luego del primer acercamiento, prepararon una exposición con obras que crearon conforme avanzó el trabajo de campo. Consistió en una serie de fotos realizadas por Alejandro López y Huber Moreno en la comunidad, intervenidas con dibujos y textos humorísticos por Lázaro Saavedra, con la ironía y mordacidad que caracteriza su obra. Antes de la exposición, Abdel Hernández realizó el performance *El enterramiento*, en el que se enterró hasta el cuello y alrededor colocó una serie de carteles con textos filosóficos destinados a que los espectadores reflexionaran sobre problemáticas existenciales y sociales; “fue algo muy enigmático y realmente impresionante. Las personas llegaban a este lugar y veían a un tipo enterrado hasta el cuello con toda esta serie de carteles que era realmente impresionante, fue maravilloso” (A. López, comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

Las obras y quehacer de los artistas-investigadores resultaron ser un elemento revulsivo que despertó todo tipo de suspicacias entre los dirigentes del Partido Comunista de Cuba (PCC) y las autoridades locales que no toleraron que el proyecto hiciera visibles zonas de conflicto social y desencuentro político (Díaz Bringas, 2016). Como relata A. López, “al final se armó tremendo caos, la gente del Partido Comunista de la región vinieron y destrozaron la exposición y llamaron al Ministerio de Cultura. Bueno, la cosa terminó en que se acabó el Proyecto Pílon, dada la censura” (comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

toridades locales que no toleraron que el proyecto hiciera visibles zonas de conflicto social y desencuentro político (Díaz Bringas, 2016). Como relata A. López, “al final se armó tremendo caos, la gente del Partido Comunista de la región vinieron y destrozaron la exposición y llamaron al Ministerio de Cultura. Bueno, la cosa terminó en que se acabó el Proyecto Pílon, dada la censura” (comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

### 10.5. Proyecto *Comisión para la Investigación de Fenómenos Históricos* (Alejandro López<sup>110</sup>)

El interés en crear proyectos fuera del marco institucional no se limitó únicamente a estrategias artísticas generadas por colectivos; artistas individuales crearon proyectos que superaron estas barreras, aunque manteniendo el enfoque compartido, por buena parte de la generación, de tener algún impacto social. Tal es el caso de Alejandro López, que refiere:

Yo tenía la intención de poder navegar en los dos mundos; o sea, en el mundo de la galería donde se podían presentar cosas y en el mundo real, donde se podían hacer cosas que de algún modo tuvieran un impacto sobre las personas que formaran parte de la experiencia, sin tener necesariamente tener que verlo como un objeto estético o de arte. (Comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

110 Nació en La Habana, Cuba, en el 1963. En 1986 se graduó de la Academia de San Alejandro, Habana, Cuba. Actualmente vive y trabaja en Beacon, New York, USA.



Figura 148. Alejandro López: *Performance sin título*, realizado como parte de la exhibición *Meta-Cero*, (Casa de la Cultura de Plaza, Marzo-Abril 1988). (Fuente: Cortesía del artista).

Alejandro López fue clave en la concepción y desarrollo del *Proyecto Pilón*, una vez cancelado este, se propuso crear un nuevo proyecto a título individual en las microbrigadas, para lo que requería colaborar nuevamente con las autoridades del Ministerio de Cultura a fin de obtener los permisos necesarios.

El proyecto partió del uso de la estrategia de *Meta teatro* que él había trabajado en exposiciones individuales anteriores (*Meta Cero*, en la Casa de la cultura de Plaza, 1988 y *Fundamentos Básicos de la Teoría de la Parapsicología del Arte*, en la Cátedra de Arte en Universidad de La Habana, 1989), que consistió en realizar eventos artísticos en contextos sociales determinados insertándose en la cotidianidad de la gente, en su pura realidad, con intervenciones artísticas planteadas de modo que no sea perciba como un evento, objeto estético u obra de arte, sino como una experiencia vivencial inmersiva (A. López, comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

Como en el *Proyecto Pilón*, López recurrió a elementos metodológicos de la antropología social, incluso incluyó a dos personas del departamento de sociología de la Universidad de la Habana que lo ayudaron a estructurar las experiencias, que definitivamente no tenía valor científico, dado que el objetivo fue crear un producto artístico a partir del simulacro de experimento social. Las microbrigadas eran, en sí mismas, un micro mundo diverso. Integradas por profesionales de diversa índole; desde neurocirujanos, hasta ingenieros, artistas y obreros que dejaban de lado su profesión para convertirse en constructores a tiempo completo, por períodos de uno o dos años, con el objetivo de que al terminar el Estado le otorgara un apartamento de estos que había construido. No obstante, nada aseguraba que eso sucediera, podía ocurrir que luego de dos años trabajando, por equis razón (o sin ella), no lo favorecieran con la vivienda. Siempre había más trabajadores que apartamentos y, además, algunos eran asignados a funcionarios. La diversa procedencia social



Figura 149. Alejandro López: *Proyecto Comisión para la Investigación de Fenómenos Históricos* (Área de construcción de un edificio de Microbrigada, La Habana, 1990). (Fuente: cortesía del artista).

y cultural de los miembros de una brigada la hacía particularmente interesante como objeto de estudio o experimentación; los lazos de amistad que se creaban en ellas podían ser tan duraderos como volátiles; como el objetivo de cada miembro era hacerse con un apartamento, todos los compañeros eran rivales y ahí entra el factor político-ideológico, los más fieles a la Revolución serán los favorecidos y eso implica denunciar las actitudes contrarrevolucionarias de sus colegas. Finalmente, esto fue lo que dio al traste con el proyecto, luego de que López (que no formaba parte de la micro brigada) introdujo elementos (imágenes y temas de religiosidad popular y arte, etc.) que afectaron de algún modo todo ese micro mundo, los representantes del Partido Comunista de Cuba (PCC) y la Unión de Jóvenes Comunista (UJC) le prohibieron volver y el Ministerio de Cultura canceló el proyecto.

López, con este proyecto se insertó en un contexto social conflictivo e incidió en él desde adentro, partiendo del estudio y análisis de sus particularidades socioculturales creó obras que dialogaban con la gente común, porque él mismo es una gente común. Los artistas, en particular el artista visual (y en gran medida también los humoristas), han actuado como una suerte de voceros de lo que el individuo común se ve obligado a reprimir en un contexto totalitario.



Figura 150. Mural-performance colectivo *MEDITAR I*, 1988. (Fuente: cortesía de Alejandro López).

### 10.6. *Meditar* (junio de 1988)

Fue un proyecto bastante atípico, tomó forma a partir de una invitación del Comité Central del Partido Comunista de Cuba (PCC) y el presidente de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) a realizar un mural en la Plaza de la Revolución, el lugar donde Castro daba sus discursos y, como si esto fuera poco, lo solicitaron a los artistas más rebeldes y críticos con el sistema, a los que M. Martínez llama “artista-amenaza, más antipático que colaborador” (comunicación personal, 27 de octubre de 2022) y no a sus numerosos acólitos deseosos de colaborar con el régimen; además, no los condicionaron ni formal, ni conceptualmente. Como relata A. López, el proyecto se fraguó así:

A Abdel le propusieron que reuniera un grupo de artistas para hacer un homenaje al Che Guevara en la Plaza de la Revolución como celebración de su natalicio. Abdel nos dijo, en una de las reuniones en su casa, “tengo esta oferta, vamos a ver si podemos hacer algo ahí, que sea un poquito diferente y represente lo que nosotros hacemos”. (...) la idea era hacer (...) algo que no representara la obra de ningún artista en particular, pero sí el espíritu de la generación. Esta era una generación cuya obra se caracterizó mucho por el uso de la palabra escrita, entonces esa fue una de las primeras cosas que se decidieron, “no hacer algo que fuera figurativo”, pues nosotros no éramos artistas figurativos, estábamos más en el orden de lo conceptual. (A. López, comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

El mural se realizó a modo de performance ante el público presente, al tiempo que se desarrollaban otras actividades artísticas de danza y música. Los artistas pintaron la gigantesca palabra de más de 15 metros de largo y 4 de alto con sus propias manos. Participaron Abdel Hernández, que solía hacer de mediador con las autoridades; Luis Gómez, que propuso la palabra “Meditar” para el mural; Alejandro López; Nilo Castillo; Rafael López Ramos; José Luis Alonso Mateo; Arnold Rodríguez (Peteco); Hubert Moreno; Lázaro Saavedra; Teresa Ortiz y Ciro Quintana. No obstante, no todos los artistas estuvieron de acuerdo con la palabra *MEDITAR*, favorecida por la mayoría; como plantea Weiss (2007) “Al mismo tiempo que puede haber existido unanimidad en cuanto a los objetivos por los que se luchaba, también hubo diferencias reales en estrategias y tácticas” (137); entre los artistas; algunos se negaron a participar, tal fue el caso de Glexis Novoa, Carlos Rodríguez Cárdenas y Aldito Menéndez, que propusieron que se usara el texto “*Reviva la Revolu*”, que Menéndez había usado en una obra suya y que resultaría mucho más provocador (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).

*Meditar*, hasta cierto punto, fue un intento de encontrar un lugar neutro de convivencia entre el poder y los artistas; sin dejar de ser, al mismo tiempo, un intento de manipulación por parte de las autoridades que buscaban domesticar a un grupo de artistas que los desafiaba y, al mismo tiempo, buscaban ganar espacio tanteando el grado de tolerancia de éstas sembrando, en el corazón de la retórica socialista revolucionaria una palabra que podía ser entendida como un



Figura 151. Mural-performance colectivo *MEDITAR 2*, 1988. (Fuente: cortesía de Alejandro López).

llamado a hacer las cosas de otro modo; al fin y al cabo era 1988 y la mayoría de los jóvenes cubanos creía que era posible una perestroika criolla, que aún era posible un cambio sin salirse de la Revolución. “Los artistas planifican su trabajo teniendo en cuenta como afectara la posible acción del Estado (Becker, 1982, p.222); la palabra Meditar, por otro lado, guarda un alto grado de ambigüedad; el necesario para no ser rechazada por las autoridades, aunque lo suficientemente perspicaz como para que parezca evidente el disenso. No obstante, esto no impide que, como afirma López-Ramos (2008), este mural-performance sea considerado “trascendental porque, a pesar de ser una obra negociada con el poder y realizada con su auspicio, fue uno de los cuestionamientos más visibles e inteligentes que este recibiera desde el terreno artístico”.

### 10.7. El objeto esculpado

Si bien, la cancelación del *Proyecto Castillo de la Fuerza* fue una señal inapelable de que la “concordia” entre el poder y los artistas era cosa del pasado y de que estos últimos entendían que el movimiento artístico y cultural que se desarrolló en los últimos cinco años había terminado, entre los estertores del fin surgió un nuevo proyecto que pretendió restaurar el viejo orden, se llamó *El objeto esculpado*, organizado por dos de los curadores del abortado *Proyecto Castillo de la Fuerza*, los artistas Félix Suazo y Alexis Somoza, esta vez en colaboración con el recién creado Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, dependencia del ya conocido Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP).

Fue una gran exposición colectiva en la que participaron varios artistas de la generación de finales de los 80. Sirvió como bisagra para introducir, no solo a varios artistas que destacarían en la década de los 90, sino a una nueva generación que sustituyó la combatividad ética de la anterior por el cinismo, privilegiando en el oficio y la inserción en el mercado; tal y como revela Lázaro Saavedra (s.f.) con su acostumbrada ironía:

Del proceso de rectificación de errores al período especial  
 De... a la corporación  
 De compañero a señor  
 De la penalización del dólar a la despenalización del dólar  
 De la valla política a la valla comercial  
 De la guagua al camello  
 De la exposición nacional a la exposición internacional  
 De la exposición organizada y curada por el artista a lo contrario  
 De lo colectivo a lo individual  
 De la utopía al escepticismo  
 De la candidez al simulacro

Del mercadito a la “chopin”

Del valor estético de la obra de arte al valor económico

De los 80 a los 90

El *Objeto Esculturado* fue una exposición “doblemente curada”; primero por los organizadores, que no buscaban confrontaciones político-ideológicas como se puede constatar en el título de la muestra e incluso en las palabras del catálogo, que priorizan lo conceptual y epistemológico de la relación escultura objeto, a los cuestionamientos ético-sociales que caracterizaron a la generación de la segunda mitad de los 80; en segundo lugar, la exposición fue revisada antes de su apertura por especialistas del Centro de desarrollo de las Artes Visuales y del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, entre los que siempre había agentes encubiertos de la Seguridad del Estado, además de los “encargados” de cultura de la Unión de Jóvenes Comunistas, el Partido Comunista de Cuba y del Ministerio del Interior que le dieron su “no objeción”.

### **10.8. *Es solo lo que ves***

A finales de los 80, cuando la censura se recrudeció y el Estado cerró exposiciones, Novoa propuso al Ministerio de Cultura realizar una gran exposición colectiva de arte abstracto, titulada *Es solo lo que ves*, en la que participarían todos los artistas que desearan sumarse, con obras consideradas contestatarias políticamente o no.

La actitud detrás de la exposición fue: “todos los artistas que estamos aquí, de la generación y todo el mundo; artista de arte abstracto o no, vamos a crear una obra abstracta para hacer un arte que no tenga contradicción política” (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020). La actitud fue protestar de un modo irónico y hasta divertido, sin buscar una confrontación directa con las autoridades. La acción tendría cierto paralelismo con *La plástica joven se dedica al beisbol* y en *Solución 4, Académica* del grupo *La Campana*; todas ellas, expresiones de rebeldía ante el control y la censura. El arte abstracto y académico es, en principio, un arte sin “problemas ideológicos” en cuanto al contenido. No obstante, la aptitud sí trae consigo un contenido político, “si no nos dejan crear libremente el tipo de obra que queremos, pues pintamos arte con un contenido inteligible” (G. Novoa, comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020).

El proyecto fue muy bien acogido por los artistas que comenzaron a crear obras abstractas para la exposición; no así por las autoridades que negaron el permiso para realizarla. No obstante, la mayoría de los artistas la añadió a sus currículos (y aún la mantienen) como un acto de rebeldía.

### **10.9. A modo de conclusiones**

Los proyectos generados por artistas que surgieron en este período fueron fundamentalmente de tres tipos; primero, los que buscaron facilitar espacios para exponer obras sin el control cercano de las autoridades del Ministerio de Cultura y los órganos de la Seguridad del Estado; segundo, los que tuvieron un componente de investigación sociológica o antropológica y se llevaron a cabo en el ambiente de los destinatarios de la acción, que a la vez eran el objeto de estudio; y por último, los proyectos que fueron acción o reacción a situaciones externas, como invitaciones por parte de autoridades o reacción a la censura ejercida por estas.

Las grandes exposiciones o ciclos de exposiciones individuales creadas y curadas por los propios artistas permitieron crear narrativas alternas a las que hacían los curadores oficiales, que más allá de criterios artísticos y estéticos, estaban condicionados por puntos de vista ideológicos,

propios o impuestos. La posibilidad de seleccionar a los artistas y las obras sin presiones externas (que no por esto dejaron de existir) ni criterios extra artísticos pretendía usar los espacios expositivos oficiales de un modo innovador, proponiendo exposiciones completamente experimentales; ya sea en lo conceptual, como las de *ABTV*; ya sea en lo formal (instalaciones, performances, mala pintura, etc.); pero, sobre todo, en los contenidos, se atrevieron a cuestionar las estrategias que persigue el poder con su política cultural y el relato que construye con esta.

Los proyectos creados desde una perspectiva de investigación sociológica o antropológica creando experiencias de inserción social: muchos de estos proyectos con un marcado carácter etnográfico (como el *Proyecto Pilón*), llevó a los artistas a convivir con su público (y objeto de estudio) en pequeñas comunidades del interior del país. Al crear las obras en el lugar, fruto de esa investigación y experiencia, contribuyeron a transformar las artes visuales cubanas de un estatus elitista en un fenómeno popular, la gente se sentía identificada con lo que expresaban las obras de arte.

Todos estos proyectos ampliaron el alcance de las artes visuales cubanas; incluyeron a al público, buscando transformarlos de espectadores pasivos a agentes activos dentro de las obras. Llevaron la colaboración a un nivel superior, ya no se trataba de colaborar en pequeños grupos de artistas, o colaborar con la mayoría de los artistas de su generación con los que se tenía afinidad, se trataba de colaborar con la sociedad, sustituyendo el diálogo con las autoridades para dialogar con la gente, expresándose en su mismo lenguaje y diciendo lo que estos no podían decir. Y cuando a los artistas también se le secuestró la voz, crearon nuevas formas para expresarse y crear proyectos desde la propia censura, con un humor fino y sagaz, como “el juego de pelota” (*La plástica joven se dedica al béisbol*) o la exposición *Es solo lo que ves*.

## 11. El canto del cisne<sup>111</sup>

Este capítulo abordó el tema de la censura en el arte cubano durante la década de 1980 y como esta provocó un sentimiento de frustración y desilusión generalizado en la generación de la segunda mitad de los 80. No obstante, a pesar de las políticas culturales represivas del estado desde el triunfo de la Revolución, en los 80 hubo un período de flexibilización que permitió el surgimiento de un nuevo arte, auténtico y vibrante. Sin embargo, a finales de los años 80, se produjo un regreso de la censura y la represión, con el cierre de exposiciones, la expulsión de estudiantes de las academias y el ISA y otras formas de represalia.

Abordo casos específicos de exposiciones que cerradas y otras que no llegaron a inaugurarse como resultado de la censura, que se dio en más de una modalidad; primera, la intervención directa del Estado ejerciendo el poder; segunda, la co-censura, que es ejercida por colegas y amigos que “quieren lo mejor para ti”; en tercer lugar; la autocensura que impone nuestro instinto de conservación.

Analizo como la posibilidad de la censura generó nuevas dinámicas en el arte cubano, generando respuestas creativas a la misma, como el uso de la ambigüedad, la ironía y el doble sentido; pero sobre todo la irreverencia y el descaro con que se transgredieron los espacios institucionales oficiales.

Por último, muestro como la represión y el cambio de política migratoria para los artistas en Cuba llevó a una migración masiva de artistas visuales y críticos de arte en la década de los 90, buscando libertad creativa y nuevas oportunidades en otros países.

### 11.1. Libertad de expresión (asignatura pendiente)

La asignatura pendiente de la política cultural revolucionaria es la libertad de expresión, ya Castro en 1961 en el encuentro con los artistas e intelectuales sabía que “el problema fundamental que flotaba en el ambiente era el problema de la libertad para la creación artística” y al declarar que la Revolución defendía la libertad formal, sofocó el primer conato de confrontación entre los artistas y el Estado, no sin antes dejar una advertencia: “cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución puede plantearse este problema”.

Respecto al derecho de los artistas a disfrutar de libertad de contenido, fue más explícito: La Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.

¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho. (Castro, 1961).

Esta sentencia liquidó *de facto* el derecho a la libertad de expresión —a elegir los temas y contenidos de las obras— y se convirtió en el pilar de la política cultural cubana, pocas veces fue

---

111 Título tomado del documental de Glexis Novoa (2012) para la exposición *Perder La Forma Humana, Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID).

puesta en entredicho, hasta que la generación de la segunda mitad de los 80 la desafió frontalmente con “su indiferencia a cualquier proyecto político concreto y su rechazo de cualquier participación en la decoración del mundo prosaico” (Rancière, 2005, p.29).

## 11.2. Censura

El fenómeno del Nuevo Arte Cubano de los 80 se dio porque los artistas visuales buscaron nuevas formas de expresarse en un contexto sociopolítico adverso, cuyas políticas culturales reprimían toda expresión que no estuviera alineada con los intereses del Estado. Como concluye Fusco (2017):

Las artes no son un campo ideológico minado en menor medida que cualquier otro aspecto de la realidad social cubana porque el Estado es todavía una fuerza institucional hegemónica que domina la producción cultural y controla la información sobre el arte cubano que circula dentro de la isla. (p.15).

No obstante, es innegable que por parte de las autoridades hubo una flexibilización que permitió, hasta cierto punto, que los artistas ganaran espacio a pesar de la no desaparición de esa hegemonía del Estado sobre la cultura y el arte, “hubo pausa en la represión, esta vacilación del régimen nos permitió, por unos años —a diferencia de los artistas de Europa del Este—, generar un arte auténtico y vibrante” (dice Torres Llorca, 2020). Ese espacio de tolerancia fue en aumento desde 1980 hasta 1988 aproximadamente. Hay que aclarar que no todos los artistas cubanos del período están de acuerdo con esta apreciación, algunos afirman que no hubo flexibilización y todo fue una conquista absoluta de los artistas, que lucharon contra el sistema y lo vencieron; por supuesto, esta no es mi experiencia ni los resultados que arroja mi investigación.

No se puede entender, de ningún modo, que durante los primeros años de la década no existiera una fuerte fiscalización del arte ni que no se dieran episodios de censura; solo que eran significativamente menos que en las dos décadas anteriores, cuando muchos de los artistas destacados se habían formado y desarrollado en un entorno capitalista. En cambio, los artistas que comenzaron a destacar en los 80 eran los “hijos de la revolución”:

Lo que pasa es que políticamente los tipos (los funcionarios y la seguridad del estado)) dijeron, bueno, es que no puede ser. No podemos reprimir a esta generación. Estos son los tipos que hemos educado nosotros, ¿entiendes? Vamos a darles un voto de confianza. Vamos a ver si ellos usan todas estas cosas en beneficio de la revolución, porque por la otra mano también pensaban, decían, bueno la revolución necesita un arte y una literatura que lo represente. (Torres Llorca, 1998. p.13)

A pesar de eso, a finales de los 80 volvió la censura; cerraron exposiciones, expulsaron estudiantes de las academias y centros de trabajo. Una de las primeras exposiciones censuradas fue *A tarro partido II* de Tomás Esson, en la Galería 23 y 12 (1988). Este episodio fue un punto de inflexión pues Esson encarnaba el prototipo de joven revolucionario; provenía de clase obrera, de raza negra y, sobre todo, un sincero y activo miembro de la Unión de Jóvenes Comunistas. Él pinta los cuadros de la exposición —incluido el que causó mayor polémica (*Mi homenaje al Che*)— como unos cuadros más porque creía, de verdad, que criticar a la Revolución era positivo, que decir las cosas que estaban mal era algo positivo (Esson, 2021). Con este incidente los artistas se dan cuenta que el “Proceso de Rectificación de Errores” es pura cosmética retórica que no busca

cambiar nada y que la Perestroika, que tanto emocionó a los jóvenes cubanos, no era bienvenida en la isla; como postula Rojas en su *Breve historia de la censura en Cuba* (2017):

La apertura de los ochenta terminó con el cierre de fines de la década, marcado por la oposición del gobierno cubano a que se produjera en Cuba un proceso de cambio similar al que tenía lugar en la Unión Soviética y los socialismos reales de Europa del Este. El giro represivo de la política cultural se manifestó de múltiples formas entre fines de los ochenta y principios de los noventa: cierre de publicaciones alternativas como *Naranja Dulce*, *Proposiciones*, *Albur* o *Memorias de la Postguerra*, clausura de proyectos autónomos de sociabilidad artística e intelectual como *Castillo de la Fuerza*, *ArteCalle*, *Hacer*, *Paideia* o el *Teatro Obstáculo* de Víctor Varela, arrestos y golpizas contra escritores y artistas que se radicalizaban estética y políticamente como los poetas María Elena Cruz Varela o Rolando Prats Páez o los artistas Ángel Delgado, Juan Si González o Jorge Crespo.

En el largo prontuario de censuras infringidos por las autoridades políticas y culturales, destacan las ejercidas sobre las exposiciones; *Artista Melodramático*, del equipo conformado por Eduardo Ponjuan y René Francisco, obligados a desmontar obras después de la inauguración para poder mantenerla abierta; la exposición *La bella y la bestia* de Sandra Ceballos, también sufrió una mutilación, cuando la obligaron a retirar una obra de contenido sexual y la artista reaccionó manteniéndola en la exposición cubierta con un plástico negro; al equipo *ABTV* le exigieron retirar una obra de la exposición *Homenaje a Haans Haacke*, pero estos decidieron no abrir la exposición y repartir en el momento en que debía hacerse la inauguración un volante explicando las razones de la censura. Todas estas exposiciones formaron parte del ciclo llamado *Proyecto Castillo de la Fuerza* (1989) —organizado por los artistas Félix Suazo, Alexis Somoza y Alejandro Aguilera— que con la censura a esta última exposición también fue clausurado definitivamente, a pesar de tener más exposiciones programadas.

La censura no fue un fenómeno exclusivo de la capital, en las ciudades del interior del país se manifestó de un modo brutal. La negativa de las autoridades de la dirección provincial de cultura inaugurar la exposición del Salón de la Ciudad en las Tunas (septiembre de 1988) porque consideraban que algunas obras tenían problemas ideológicos nos llevó a los artistas participantes a retirar las obras de la galería la misma noche en que debió abrirse al público y exponerlas en la parte de afuera de las vidrieras de la tienda La Campana, formándose ahí el colectivo del mismo nombre. La policía y Seguridad del Estado nos citó varias veces a “conversar”; en más de una ocasión nos detuvieron y amenazaron con la cárcel. También intentaron reclutarnos, el agente de la Seguridad del Estado a cargo de los artistas nos propuso colaborar con ellos a cambio de exposiciones o alguna otra prebenda.

Además de la intervención directa y bruta del Estado, que fue en aumento hasta 1990, surgieron otras modalidades “blandas” de censura, como la co-censura y la autocensura.

La co-censura —la ejercen colegas y amigos “en nombre de tu bien”— se manifestó de varias formas, desde unas aparentemente inocentes, como aconsejar y convencer a un colega de que no le conviene buscarse problemas, hasta modos mucho más radicales, llegando mutilar o alterar una obra sin el consentimiento del autor. Dentro de las formas “inocentes” de co-censura está lo ocurrido con la exposición *Artista de Calidad* de Carlos R. Cárdenas en la Galería Habana que debió de inaugurarse el 27 de octubre de 1988 pero fue abortada por el propio artista el día de

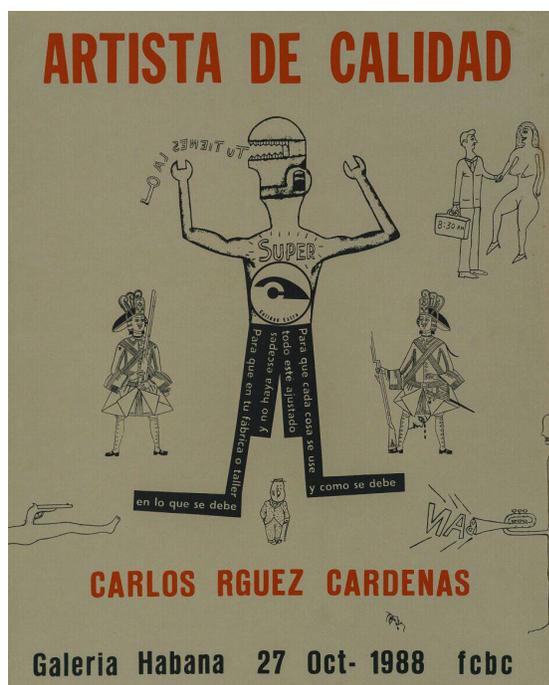


Figura 152. Carlos Rodríguez Cárdenas: cartel de la exposición *Artista de calidad*, 1988. No llegó a abrir al público. (Fuente: Eduardo Marín's Collections).

su inauguración por recomendación de Aldo Menéndez —artista visual y funcionario del Ministerio de Cultura que dirigía el Taller de Serigrafía René Portocarrero y hacía de padrino de varios artistas jóvenes que laboraban en esa institución—. El elemento persuasivo fue que en la noche antes de la inauguración agentes de la seguridad del estado fueron a ver —inspeccionar— las obras y ante el temor de represalias mayores Cárdenas accedió a cancelar la muestra. Un ejemplo de una forma mucho más radical de co-censura ocurrió con una de mis obras. Un amigo, con la intención de “protegerme”, borró un texto del cuadro sin mi consentimiento, considerando que el contenido podría causarme problemas. No supe de este hecho hasta la inauguración de la exposición, pero a pesar de las explicaciones del colega, tomé pintura y restauré la obra a su forma original en presencia del público.

Por otro lado, la autocensura no puede faltar en un ambiente represivo que no garantiza las libertades fundamentales; en estos contextos las

personas tienden a autocensurarse para proteger su integridad personal, lo que es completamente legítimo. Un caso diferente es el de los que se autocensuran por oportunismo, para no perder el favor y los beneficios que trae consigo el oficio de ser un cortesano del poder.

Muchas veces la censura es contraproducente, no solo para quien la sufre, sino también para quien la ejerce. Como se hizo muy frecuente en aquellos años que las autoridades decidieran no abrir algunas exposiciones minutos antes de inaugurarse, o cerrarlas ratos después de abrirse, con el público esperando para verla, agravó la sensación de censura y propició que se hablara del carácter político y contestatario de las obras cuando en verdad no pretendía ser un arte político o panfletario. Como apunta Becker (1982):

La posibilidad de intervención gubernamental (...), da a todo trabajo artístico una dimensión política. Si el Estado se niega a censurar un trabajo, la gente puede decidir que después de todo este no tiene contenidos políticos peligrosos, no importa cuánto se haya empeñado el artista en ello. A la inversa, si el Estado suprime un trabajo artístico, la gente tratará de encontrar en el mismo algún mensaje político radicalizado o peligroso, y por lo general lo logrará, no importa qué tan inocente de esa intención pueda ser el artista. (p.221).

Todo el mundo artístico y cultural del país, así como la gente de a pie, sabía que desde el gobierno estaban censurando obras y exposiciones por “problemas ideológicos”. El Ministerio de Cultura volvió a una política cultural de mano dura como en la década del 70. Los órganos de la seguridad del estado, siempre presentes, ya no disimulaban su intervención en las dinámicas propias de producción y exhibición de obras ni la persecución a ciertos artistas que consideraban peligrosos, como Juan Sí entre otros. Ante esto, los artistas comenzaron a jugar con la posibilidad de la censura que, por otro lado, era tan arbitraria como las obras censuradas polisémicas y ambiguas;

sin embargo, cada persona se las arreglaba para encontrar en ellas lo que buscaba; las autoridades veían mensajes contrarrevolucionarios, o atentados contra la moral socialista, falta de respeto a los héroes, pornografía, proselitismo religioso, entre otros contenidos contrarios a la Revolución. Al público le bastaba con que las autoridades censuraran las obras para certificar su carácter contestatario y disidente; por esta razón la gente se identificó con los artistas y acudían por cientos a las exposiciones, pues veía en las obras cosas que pensaban y no podían decir, pero sobre todo apreciaban la actitud de desafío a una estructura de poder rígida y anticuada.

La posibilidad de la censura en el horizonte y la arbitrariedad de su ejecutoria generó una serie de nuevas dinámicas en el arte cubano a finales de los 80, entre ellas estuvo provocar la censura; muchos artistas comenzaron a crear, *ex profeso*, obras cuyo fin era ser censuradas por las autoridades y con esto ganar celebridad en el ambiente artístico cubano e incluso internacional; ya que, en esos momentos, el arte cubano comenzó a interesarle a curadores y coleccionistas internacionales.

Otra dinámica interesante fue la organización de exposiciones y proyectos en los que se echaba mano de la ironía, para “joder” con el tema de la censura. Este fue el caso de la exposición *Solución 4, Académica* (1989) del grupo *La Campana*, una exposición de pinturas, dibujos y esculturas académicos semejante a ejercicios de clases de las academias. Glexis Novoa propuso al Ministerio de Cultura una exposición colectiva de arte abstracto, en la que podían participar todos los artistas activos del país que quisieran, a la que tituló *Es solo lo que ves*; dando a entender que las obras no tenían mensajes ocultos; evidentemente, el mensaje estaba en el título y la intención, por lo que no obtuvo el permiso para realizarla. El grupo *Ar-De* realizó el performance *A oídos sordos la sangrante oreja de Van Gogh* con el que intervinieron la propia asamblea de artistas e intelectuales oficialistas convocados por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) para analizar políticamente las acciones del grupo. Dentro de estas dinámicas creativas que tematizaron la propia censura para jugar al gato y al ratón con los censores hubo en evento de tan singular importancia que me atrevería a decir que aprehendió la esencia de todo el período, fue el performance colectivo *La plástica joven se dedica al béisbol* en el que se involucraron artistas de toda la década del 80.

### **11.3. La plástica joven se dedica al béisbol (1989)**

Si en un primer momento el Estado abrió un espacio de tolerancia que permitió la experimentación y la entrada de nuevas tendencias del arte contemporáneo facilitando la conjugación de forma y contenido con una libertad nunca vista durante el período revolucionario. Esta brecha la aprovecharon los artistas más jóvenes para empujar las barreras de lo políticamente permisible; como expresa G. Novoa, “realmente estábamos presionando en un nivel político desde la Revolución, pero la Revolución siempre te tiene que decir por donde es, no por donde tú dices, no le puedes sugerir mucho” (comunicación personal, entre el 25 de mayo de 2020 y el 22 de julio 2020). Todavía en 1988 había voluntad de ambas partes de no empeorar la maltrecha relación como testimonio el mural-performance *Meditar*, aunque fue más un parche que una solución.

El cerco político desde la dirección ideológica del Partido Comunista, por medio de las instituciones culturales y los órganos de seguridad del estado, se fue cerrando paulatinamente; reaccionaron interviniendo en la organización de todos los proyectos, censurando obras y exposiciones como las de Carlos Rodríguez Cárdenas, Tomas Esson, entre otras; llevando a los artis-

tas al límite del desencanto. La posterior censura a la exposición *Artista Melodramático* del dúo Ponjuan-René Francisco en el *Proyecto Castillo de la Fuerza* (inaugurada, cerrada y reabierta con algunas obras de menos) fue la gota que colmó la copa. La respuesta a esa frustración y malestar fue un performance colectivo memorable. La acción se fraguó en una reunión entre artistas en la casa de Abdel Hernández, como tantas exposiciones y proyectos de la época.

Allí surgió la idea, en cierto momento nos dijimos “hay mucha censura y control, vamos a hacer algo que sea irónico y provocativo, pero sutil, que no haya manera de censurarlo”; había muchas ideas que se estaban proponiendo y discutiendo, y al final, creo que fue Huber Moreno —que le encantaba la onda del béisbol— que sugirió: “por qué no hacemos un juego de pelota”, y a todo el mundo le pareció una idea muy buena, “de repente los artistas plásticos no van a hacer arte, se van a dedicar al béisbol”. Era una cosa que se podía tomar como una provocación, pero imagínate tú ¿quién te iba a decir que era una provocación? ¡Cómo van a censurar un juego de pelota! Un juego de béisbol. (A. López, comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021).

La pelota (béisbol) es el deporte nacional de Cuba y apasiona a la población; lo mismo a obreros, que intelectuales y artistas. Es muy común ver dos novenas de empresas, centros educativos o barrios, disputando un juego en cualquier centro deportivo, parque o espacio baldío; la gente



Figura 153. Performance colectivo *La plástica joven se dedica al béisbol*, 24 de septiembre de 1989 en el Círculo Social Obrero José Antonio Echevarría, La Habana (Foto: Kattia García Favat).

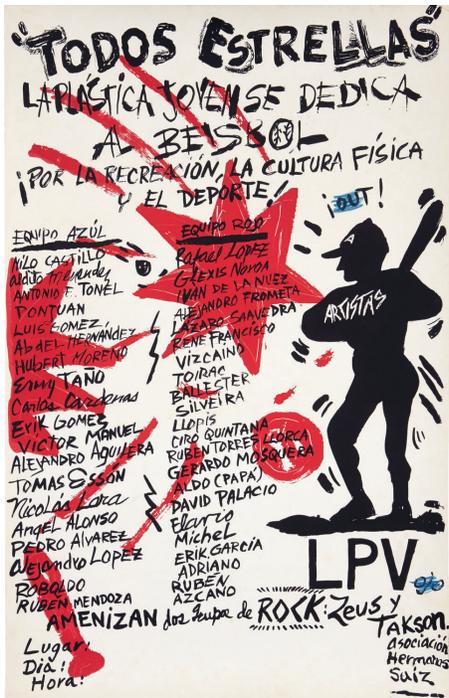


Figura 154. Pedro Vizcaíno: Cartel *La Plástica Joven se dedica al Béisbol*, 1989. (Fuente: Eduardo Marín's Collection).



Figura 155. El público asistente al Performance *La Plástica Joven se dedica al béisbol*, 1989. (Foto: José A. Figueroa. Cortesía Estudio).

lo disfruta y discute acaloradamente sobre el deporte, olvidando los problemas y dejando de lado la política. Es un modo de enajenación que el estado fomenta (podría decirse que es lo que fue el circo para los romanos) a fin de que la masa pierda la noción de la realidad; como se hace evidente en la popular frase “mejor vamos a hablar de pelota”, pronunciada cuando alguien comienza a hablar de temas peligrosos, que pueden ir desde imposibilidad de satisfacer necesidades materiales diarias, hasta opiniones políticas. Precisamente esto fue lo que hicieron más de treinta artistas y críticos de arte aquel 24 de septiembre de 1989 en el Círculo Social Obrero José Antonio Echeverría. Como refiere A. López, “fue un acto simbólico; cualquier cosa que organizáramos los artistas, sobre todo una cosa así de grupo, el sistema represivo iba a estar mirando, observando” (comunicación personal, entre el 19 de enero 2021 y el 25 de febrero 2021); “así que al ver devorado por la censura todo su espacio de expresión decidieron dedicarse a lo único que no estaba prohibido: el béisbol” (Cruz, 2021, Cap.15, *De El Castillo de la Fuerza a El objeto esculturado*, Párr.2). Este performance puso de manifiesto de forma evidente el espíritu de la generación de la segunda mitad de los 80. Dicho con palabras de Días (2014)

Las condiciones de posibilidad de aquel evento tuvieron que ver con la censura, pero asimismo con la existencia de un tejido cultural que compartía preocupaciones, debates, experimentaciones, estrategias críticas y que a la altura de 1989 podía reconocer un mismo malestar y al menos ensayar un posicionamiento común. La conciencia de movimiento que tenía para entonces la “plástica joven” fue determinante en esa invención colectiva que significó el Juego de pelota.

Los artistas gestionaron el permiso para llevar a cabo el juego que, más allá de la actitud, no tenía nada de peligroso, incluso los dos equipos que formaron tenían nombres casi infantiles: Rojo y Azul. Las autoridades otorgaron el permiso sin abandonar la suspicacia, en el terreno de al lado colocaron a jugar a un equipo gestionado por la Seguridad del Estado, listos para dar una respuesta rápida (represiva) en caso de que sucediera algo más allá del juego. El performance transcurrió sin sobresaltos, pero tuvo con secuencias; según Lázaro Saavedra la lectura que hizo el poder del juego de pelota es que fue una especie de huel-



Figura 156. Grupo de artistas participantes en el performance *La Plástica Joven se dedica al béisbol*, con la pancarta LPV —Listos Para la Vencer—, 1989. (Foto: José A. Figueroa. Cortesía Estudio).

ga inteligente, algunos de los artistas fueron convocados a una reunión con Carlos Aldana (director del Departamento Ideológico del Partido Comunista de Cuba) que vio en la acción una especie de manifestación pública (Novoa, 2012).

Pedro Vizcaíno diseñó el cartel con el que promocionaron el evento y lo pegaron por las zonas más céntricas y populares de la Habana, garantizando gran afluencia de público al estadio. El cartel está encabezado por el texto “*Todos estrellas; La plástica joven se dedica al béisbol; ¡Por la recreación, la cultura física y el deporte!*”. La figura principal es una silueta negra de un bateador en posición de hacer swing, con la palabra “artista” en el pecho —donde va el nombre del equipo— y encima de la cabeza “¡out!” Dando a entender que habían sido puestos fuera de juego sin batear. O. Hernández (2013) afirma en las palabras al catálogo de la exposición *Stealing Base: Cuba at Bat* que:

No se trataba de una broma (aunque el humor no ha estado nunca ausente en las actitudes de protesta realizadas por muchos de ellos), y muy pronto se supo que las decisiones erróneas que provocaron aquella especie de huelga creativa iban a tener consecuencias nefastas. Casi de inmediato comenzó el enorme éxodo de artistas hacia México, Estados Unidos, España, Venezuela, etc.

En palabras de Tania Bruguera, “el juego de pelota marco un cambio super fuerte, a partir de ahí el medio empezó a cambiar; la gente entendió que ya, hemos agotado todas las posibilidades, hemos hecho todo lo que podíamos, se acabó; esto es ahora cinismo” (Novoa, 2012).

#### **11.4. El fin**

Después de la censura al *Proyecto Castillo de la Fuerza* y el *Juego de pelota* (como casi todo el mundo conoció al performance *La plástica joven se dedica al beisbol*) hubo algunos intentos de continuar con el ritmo de exposiciones de años anteriores, fue entonces que sucedieron algunos de los episodios más lamentables de finales de los 80, además de cerrar exposiciones, Joel Rojas fue expulsado del ISA, se llegó a agredir a algunos y a condenar a la cárcel a algunos artistas.

La primera de estas exposiciones fue *Nueve alquimistas y un ciego* del grupo *ArteCalle*, de la que he hablado más ampliamente en el capítulo anterior. La que acciones “espontaneas” de los visitantes convirtieron una obra expuesta en el piso, con el retrato del Che, en un performance que provocó que las autoridades cerraran la exposición esa misma noche; luego de que una persona ligada al estado golpeó al autor de la obra. Convocaron a los artistas a una asamblea política para analizar lo sucedido y la directora de la galería que organizó la exposición fue castigada con separación del puesto de trabajo.

La otra exposición, que definitivamente marcó el fin de una era fue el *Objeto Esculturado*, un nuevo intento de Félix Suazo y Alexis Somoza (organizadores del malogrado *Proyecto Castillo de la Fuerza*, junto a Alejandro Aguilera, que no se embarcó en la nueva aventura) de dialogar con las autoridades culturales. El nuevo proyecto, organizado en colaboración con el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales juntó a gran parte de los artistas de las generaciones de los 80 y a parte de los que dominarían la década siguiente. La exposición en sí —aunque muy bien concebida y con obras realmente destacable— no significó un cambio en la dinámica de las relaciones arte e institución. Pero fue el escenario en el que un performance espontáneo de un artista no invitado por los organizadores acabó por terminar con las esperanzas y los sueños utópicos de una de las mejores generaciones de artistas visuales cubanos.

##### **11.4.1. El caso Rojas**

“Se sufrió mucho cuando empezaron los primeros grandes éxodos de artistas y de profesores. Y, obviamente, ya después de fines de los 90, el ISA pasó a ser un lugar diferente totalmente al ISA nuestro” (L. Álvarez, comunicación personal, 21 de enero de 2021).

Cuando el mundo del arte en Cuba se volvió convulso y las autoridades del Ministerio de Cultura, de la mano de la Seguridad del Estado, volvieron a proscribir a artistas y a censurar exposiciones, el Instituto Superior de Artes no fue ajeno a este proceso; primero, porque muchos de los artistas protagonistas del período aún estudiaban en la institución o habían egresado muy recientemente de ella; segundo, porque en la institución se respiraba cierto aire de libertad y tolerancia, lo que favoreció que se convirtiera en un referente del arte cubano, no solo por la calidad de su enseñanza, sino también por su agitada vida cultural. Como relata L. Álvarez:

Hubo un diálogo con las fuerzas más conservadoras. La lucha ideológica o el enfrentamiento entre diferentes sentidos pedagógicos, no recuerdo que hayan sido cruentos. Creo que se pusieron más tensos cuando las generaciones de finales de los ochenta empezaron a copar o a tratar de implicar la vida pública; ya no la zona reservada más elitista del arte, sino involucrar debates que estaban en la vida social, donde no se daban. Las obras eran

muy directas, muy poco dispuestas a una contemplación arábica e incitaban a reflexionar sobre aquello que no estaba bien en la sociedad. (Comunicación personal, 21 de enero de 2021).

El marco cuasi jurídico, según el cual se regía la política cultural cubana, se creó conforme al discurso de Castro (1961) *Palabras a los intelectuales* y más aún se asentó en la frase “con la Revolución todo, contra la Revolución nada”. Sobre esta simple frase, puramente demagógica, junto a la utopía del “hombre nuevo”, se sentó la formación artística cubana; que, a pesar de haber adoptado el modelo de adoctrinamiento ideológico soviético, se debatió entre éste y otro más liberal que provenía de la república y que de algún modo había sobrevivido a la guillotina en que pereció la democracia.

La academia rusa nunca logró imponerse del todo, se vio influida por el academicismo que prevenía de la tradición de San Alejandro y, sobre todo, por las vanguardias cubanas. En el plano teórico pasaba lo mismo, la estética soviética a pesar de estar en todos los manuales y libros de textos oficiales debió de abrirle paso a las lecturas clandestinas de semiótica, filosofía y teoría del arte que provenían de occidente y que pasaban de mano en mano por medio de fotocopias. “Empezamos a discutir de semiótica, de teoría de la recepción, de teoría crítica, de identidad. Se abrieron una serie de debates, sobre colonialismo, por ejemplo, alrededor de la Bienal de La Habana; fue un momento glorioso” (L. Álvarez, comunicación personal, 21 de enero de 2021).

Cuando el conflicto alcanzó al ISA, terminó la etapa de “bella vecindad” entre los artistas y las autoridades. El punto más álgido de este enfrentamiento fue la expulsión del estudiante Joel Rojas de la institución, por una obra considerada “un ultraje consciente a la Revolución y a la determinación revolucionaria de nuestro pueblo” (Resolución 131, p.1), porque contenían la imagen de Castro.

Aunque el culto a la personalidad del líder de la Revolución es un hecho cotidiano en los estados totalitarios, estaba prohibido representar a Castro de cualquier modo que no sea de modo épico y realista; como se puede constatar en la obra retirada de una obra al dúo Ponjuan - René Francisco y la censura a la exposición del grupo *ABTV*, ambas en el proyecto Castillo de la Fuerza. De acuerdo con propio J. Rojas:

Los límites eran muchos, los temas con figuras políticas, héroes, símbolos patrios, eran algunos de ellos. Pero había uno que era absolutamente prohibido: Castro; en la alusión a su conocida figura y su imagen, ninguna crítica era buena y nunca era momento para hacerla. Mi obra “El David” traspasó esos límites. (Comunicación personal, octubre de 2020).

“Contra la Revolución ningún derecho” significa que es incompatible sobrepasar esos límites y conservar los derechos ciudadanos del artista (o cualquier persona), a pesar de que son muy difusos y se aplican según el funcionario de turno, “el Estado y sus agentes actúan según sus propios intereses, que pueden coincidir o no con los de los artistas que crean los trabajos” (Becker, 1982, p. 195). Rojas fue expulsado del ISA, luego de que se negara a participar en asambleas políticas para analizar las obras, luego apeló la decisión ante el ministro de cultura, Armando Hart, quien desestimó la apelación y determinó:

Después de haber apreciado la obra en cuestión, llego a la conclusión de que en el proceso disciplinario seguido al co. Joel Humberto Rojas Pérez, (...) se le brindó en más de una ocasión, la posibilidad de analizar la obra tanto artística como políticamente con estu-

diantes y profesores de la Facultad de Artes Plásticas, entendiendo que dicha obra resulta indudablemente irrespetuosa hacia la Revolución, lo que la hace incompatible con los principios estéticos de nuestra sociedad y de esa institución docente. (Resolución 131, p.2).

El discurso oficial, desde *Palabras a los Intelectuales* (1961), afirmó la libertad formal que tienen los artistas para crear sus obras, aunque en la práctica se trató de imponer el Realismo Socialista; por esta razón resulta interesante que en el documento hable de “principios estéticos de nuestra sociedad”, lo cual denota que aunque no haya leyes explícitas sobre la estética de las obras de arte, si las hay de modo implícito y para el Estado es tan peligrosa como el contenido, cuando no se alinean con sus preceptos. De acuerdo con Becker (1982)

Los funcionarios políticos y administrativos pueden ser tan calculadores como sugiere lo anterior. Con frecuencia, sus propias convicciones estéticas los llevan a pensar que aquello que respalda sus intereses políticos es arte genial o bello, y a considerar que lo que perjudica sus intereses es mal arte o que ni siquiera es arte sino basura. La fusión de política y estética, entonces, afecta lo que puede considerarse arte, la reputación de medios y géneros completos, así como la de los artistas. (Becker, 1982, p. 196).



Figura 157. Joel Rojas: *El David*, 1989.

Yo hacía unas obras que trataban de tomar visualidad estética del discurso político de los murales y vallas del pobre realismo socialista de terminales y cafeterías. Sustituí los atributos heroicos del líder desnudo, en el cuerpo del David de Miguel Ángel; por atributos ridículos: cazuela, cotorra, hoz —que le laceraba un ojo—, gorro de arlequín, y otros. (J. Rojas, comunicación personal, octubre de 2020). (Fuente: Cortesía del artista).

La “Resolución Ministerial 131” del Ministerio de Cultura fue un zapatazo más sobre la libertad de expresión, émulo del incívico acto de Nikita Jruschehov en la Asamblea General de la ONU<sup>112</sup>. El chivo expiatorio fue Joel Rojas; las víctimas: los artistas que trataban de hacer una obra seria y consecuente, que a partir de entonces tendrían que hilar fino cuidando que sus obras no resulten irrespetuosas hacia la Revolución y que los principios estéticos de las mismas sean compatibles con los de dicha sociedad. Este hecho marcó el comienzo del fin de uno de los períodos más ricos de la formación artística en Cuba: de renacer pasó a muerte súbita (Estrada, 2009). El artista “ahora era el enemigo. Los juicios políticos eran constantes, recuerda que las llamadas asambleas de críticas y autocríticas eran eso. El totalitarismo es un sistema de que no puede permitir grietas, que no admite disenso” (J. Rojas, comunicación personal, octubre de 2020). Como enemigo, creador de simulacros 180 grados lejos de la verdad construida desde el poder, el artista no tiene cabida en el Estado.

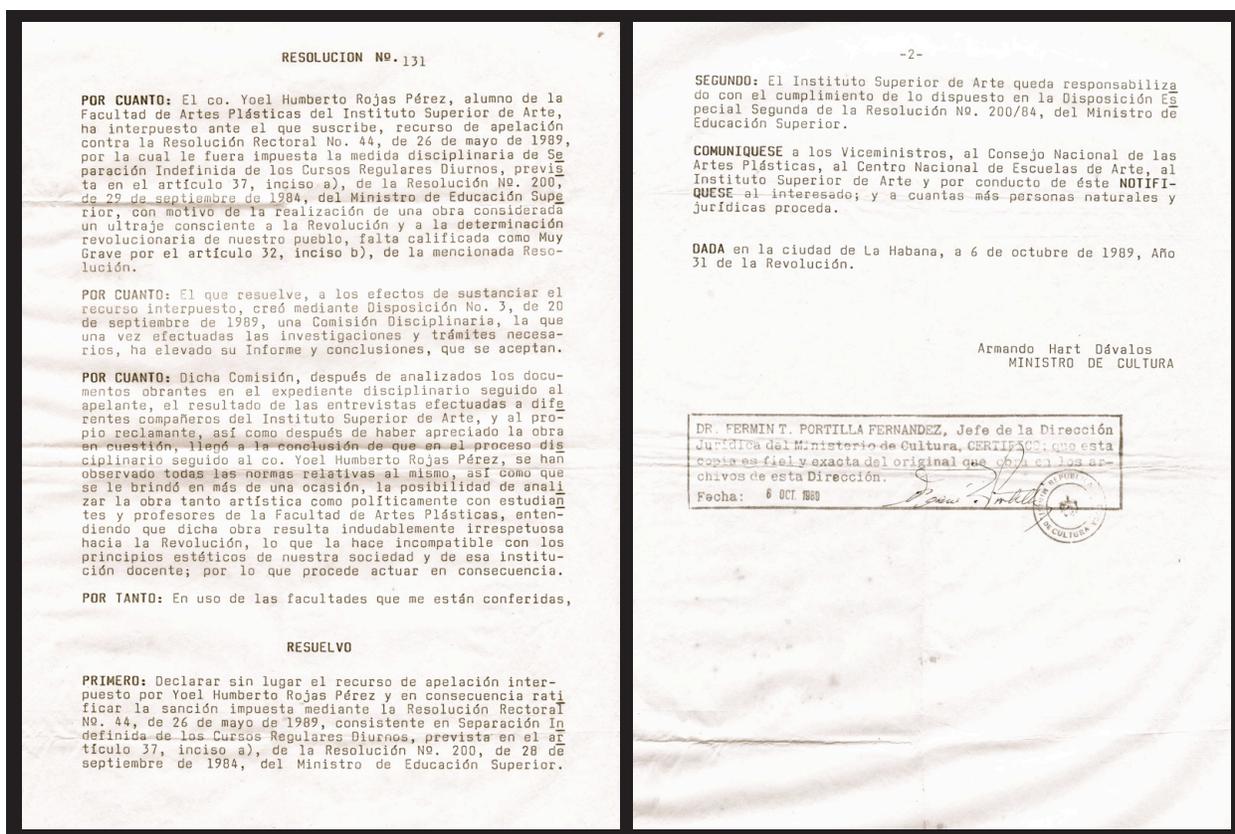


Figura 158. Resolución 131 del Ministro de Cultura en el que se ratifica la expulsión de Joel Rojas del ISA, 1989. (Fuente: cortesía de Joel Rojas).

Los regímenes totalitarios son propensos a retirar el reconocimiento a toda persona que considere diferente o disidente (los nazis llamaban cucarachas a los judíos, en Cuba se les llama gusanos a los que no aceptan a la Revolución). Al expulsar a Rojas del ISA, en cierto modo se

112 Me refiero al episodio en que, el entonces líder de la Unión Soviética, Nikita Jruschehov golpeó de modo teatral su estrado de delegado con un zapato, durante la Reunión Plenaria número 902 de la Asamblea General de las Naciones Unidas, del 12 de octubre de 1960, en plena Guerra Fría.

le arrebató —o se intentó arrebatarse— su identidad de artista (en Cuba los artistas que no se graduaban eran considerados aficionados y por tanto no artistas profesionales). No le volvieron a permitir exponer en los círculos oficiales y fue considerado un paria por las autoridades culturales. De acuerdo con Thaylor (1993), la necesidad de ser reconocido se vuelve urgente debido a la conexión supuesta entre el reconocimiento y la identidad, entendiendo esta última como la forma en que una persona interpreta sus características fundamentales como ser humano. La idea central es que nuestra identidad se forma en parte a través del reconocimiento que recibimos o la falta de este (p. 43).

Rojas necesitó reinventarse como artista para continuar creando a pesar de la censura y el acoso de las autoridades. Entre 1989 y 1990 buena parte de los artistas de las generaciones de los 80 se exiliaron en México, en Miami o donde pudieron. Rojas vivió su exilio en Cuba, el artista sobrevivió a la prematura muerte social con un acto de libertad, continuó haciendo arte a pesar de que lo tenía prohibido; se centró en su obra la cual en vez de verse mutilada se tornó más fuerte y se diversificó, saliendo de los límites de la pintura tradicional. Su obra más importante de este período la realizó cuando, haciendo una parábola de su “patética condición social”, se recluyó en una cueva ubicada en la Loma de la Candela, en las afueras de la Habana, a trabajar. Parodiando el proceso creativo aborigen pintó sobre las rocas de la caverna un reflejo de lo que era la sociedad cubana contemporánea: consignas políticas y símbolos patrios al servicio de una ideología. Este gran “performance” —concíbese o no como tal— no es más que una imagen, una reflexión sobre su (la) realidad, el acto es secreto —Joel Rojas no es sujeto de derechos artísticos— y efímero (Estrada, 2009).



Figura 159. Joel Rojas: Pictografías en la Loma de la Candela, 1989. (Foto: cortesía del artista).

#### 11.4.2. *La esperanza fue lo último que perdimos*

El 4 de mayo de 1990, mientras transcurría plácidamente la inauguración de la exposición *El objeto esculturado*; Ángel Delgado, que no fue invitado a participar en el evento, se presentó en el lugar espontáneamente y realizó un performance sin el permiso de los directivos del centro ni el conocimiento de los organizadores. Escogió un lugar y con varias copias de un grabado pequeño en forma de huesos verdes realizó un círculo en el piso de cerca de dos metros de diámetro; tomó un periódico *Granma* (órgano oficial del Partido Comunista de Cuba) que traía consigo y le rasgó un pedazo en el centro, dejando un hoyo —semejante a una letrina— y lo colocó dentro del círculo de huesos. Luego procedió a desabrocharse el pantalón y bajarlo junto con su ropa interior hasta la rodilla, se agachó y defecó en el hueco que había hecho en el centro del periódico. Mientras llevaba a cabo su acto, ante la mirada atónita de los presentes, se acercó Feliz Suazo —uno de los organizadores de la muestra— y trató —con poco éxito— de convencerlo de abortar la acción argumentando que “tenía que levantarme del lugar, que lo que estaba haciendo no estaba bien, que había agentes y seguridad ahí en el lugar que querían que yo me levantara, pues yo sencillamente no me paré, esperé a terminar mi acción” (Delgado, 2008). Después se limpió con el pedazo de



Figura 160. Ángel Delgado: Performance *La esperanza es lo último que se está perdiendo*, Exposición *El Objeto Esculturado*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 1990. (Fuente: cortesía del artista).

periódico que rasgó, se paró y repartió a los espectadores otras copias del grabado con forma de huesitos verdes. Conuerdo con Fusco (2017) que:

En el contexto cubano, el performance de Delgado resuena tanto a nivel lingüístico y político como psicológico y sociocultural. Su regodeo en el juego de palabras no era una estrategia inusual –referencias al habla y al uso de textos abundan en las artes visuales cubanas–. La popular expresión “me cago en”, aparte de su significado literal, es también una expresión simbólica del poder sobre lo sagrado. Los cubanos exclaman con frecuencia: “Me cago en la madre” (o en la Virgen) o “Me cago en Dios” para expresar sorpresa extrema, para enfatizar que están muy molestos o para expresar hostilidad hacia otra persona. Es también una manera de invocar el derecho de un individuo a rechazar la autoridad. (p. 28).

No obstante, creo que “El me cago en...” mas repetido en Cuba era “Me cago en la mierda” y en este sentido, el performance no era solo un rechazo a la autoridad -más bien al autoritarismo- que había reinstaurado un ambiente de censura y represión a finales de los 80; también expresaba su malestar ante la actitud de muchos artistas que se plegaron ante el poder y no mantuvieron una actitud éticamente ante estos abusos. Literalmente, se estaba cagando en la mierda, en la mierda política, en la mierda institucional, en la mierda que era que los artistas buscaran colaborar con el poder que los reprimía; por eso los huesitos que dispuso en círculo al inicio del performance y que repartió al final, se pueden interpretar como que los lobos habían sido domesticados y los perros tenían amos.

Este tipo de obras o acciones llamadas escatológicas porque usan directa o indirectamente elementos relacionados con los desechos corporales, como heces, orina, cadáveres, u otros elementos considerados tabús. Desde los 60 son muchos los artistas que hacen uso de estas prácticas, sin duda provocadoras y a menudo consideradas ofensivas. Algunos de los ejemplos más notables son: la famosa *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni en la que el artista enlató sus propios excrementos y los vendió como arte, viéndose como una crítica al mercado del arte; otra obra que causó gran controversia, llegando a abrir un debate sobre la libertad de expresión fue *Piss Christ* (1987), una fotografía de Andres Serrano en la que se ve un crucifijo sumergido en un recipiente lleno con su propia orina; de la misma índole fue la controversia generado por la obra *The Holy Virgin Mary* (1996) de Chris Ofili, obra de técnica mixta que representa a la Virgen María africana con estiércol de elefante entre otros materiales; en las practicas performativas destaca Vito Acconci con sus acciones provocadoras, como la de abril de 1972 en la Galería Sonnabend de Nueva York, en la que se masturbó debajo de una rampa sobre la que caminaba el público mientras por el altavoz se escuchaban sus gemidos y fantasías sexuales, en otras acciones mostraba su cuerpo ocultando el pene entre sus piernas para aparentar un cuerpo femenino. Estos son solo algunos ejemplos entre cientos de obras con la que los artistas de un modo o de otro, cuestionaron, escandalizaron, pusieron en entredicho reglas sociales y desafiaron estándares artísticos y estéticos. Algunas de estas obras provocaron protestas contra su exhibición o contra sus autores e incluso, en ocasiones reacciones violentas contra ellas con el afán de destruirlas. Estas acciones u obras que menciono, a pesar de lo disruptivas que fueron, se realizaron dentro de instituciones artísticas o culturales, pero no siempre este es el caso. El performance de Delgado, pese a realizase en una institución cultural y en el marco de una exposición de arte contemporáneo fue una irrupción, no fue invitado a participar y nadie sabía lo que haría. Como apunta Fusco (2017):

La negativa a trabajar dentro del marco institucional establecido es una acción distintiva de la práctica del arte de vanguardia —es la manera en que el artista declara su derecho a cambiar las reglas del juego—, pero en un país donde la conducta pública es vigilada de cerca buscando signos de desviación ideológica, el rechazo simbólico a la autoridad es un paso peligroso con graves consecuencias. (Fusco, 2017, p.28).

En el ámbito local, también existían antecedentes de este tipo de prácticas, recuerdo las obras de Glexis Novoa de su Etapa Romántica en la que pintó cuadros con su propia mierda y, sobre todo, el performance No es solo lo que ves en la exposición del mismo nombre realizada en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, en el que se abrió la barriga con un cuchillo y sacó viseras ensangrentadas de vaca que guardaba debajo de la camisa; no se puede pasar por alto la instalación de su socio Carlos Rodríguez Cárdenas en la Tercera Bienal de la Habana en la que en sus obras no solo usaba sus excrementos, sino que hacía apología de ello.

Ninguno de estos artistas sufrió una reacción por parte de las instituciones o el Estado comparable a la que sufrió Delgado. Su performance fue declarado “no arte”, dejándolo en la recurrida tipificación de “escándalo público” usada para reprimir cualquier reunión o acto que atente contra sus intereses y con esto retirarle el reconocimiento de artista. Le niegan el derecho a ser reconocido y valorado por sí mismo y en relación al grupo al que se pertenece; a Delgado no solo le arrebatan su lugar entre los artistas, también vulneraron su identidad al negarle el nombre y suplantarlo con un número de recluso, sin haber cometido un delito (Taylor, 1989). Pero, el Estado tampoco lo reconoce como disidente y lo procesa como delincuente común. Seis días después del performance la policía lo detuvo en su casa y la fiscalía lo acusó de “escándalo público”, en un juicio sumario en el que lo condenaron a seis meses de prisión que cumplió íntegros en la cárcel con presos comunes, en lo que constituye una de las reacciones represivas más violentas del poder contra un artista. El estado cubano no reconoce que haya disidencia, todo el que no comparte su ideología es, o delincuente común o agente de la CIA. El artista fue a la cárcel y prácticamente nadie dijo nada, nadie abogó por él, ni protestó por sus derechos; ni instituciones culturales, ninguna organización de masas o profesional, ni artistas ni intelectuales; la hipervigilancia y el miedo lo dejaron solo.

Acorde a lo que postula Becker (1982) “el Estado puede atacar al artista o al trabajo, o atacar al artista atacando su trabajo. En las sociedades totalitarias, los artistas corren riesgos considerables. (...) el régimen puede tratarlo como aborda otros elementos políticamente peligrosos” (p. 218). En “el caso Delgado”, Mosquera (1996) enfatiza en que:

La ejemplaridad del castigo ignoró todo atenuante: naturaleza artística del hecho, juventud del autor, ausencia de antecedentes penales o de mala conducta... Más bien fueron los atenuantes los que determinaron lo drástico de una condena que iba más allá de las circunstancias legales: fue una clara advertencia a los intelectuales en un momento cuando el poder realizaba una contraofensiva reaccionaria.

Delgado encarna en sí la definición de artista rebelde que describe Becker (1982), “los rebeldes, por tanto, pierden o renuncian a todas las ventajas que los profesionales integrados disfrutan de forma más a menos automática. Pero también se ven libres de las limitaciones relacionadas con esas ventajas” (p.274). Su intervención dio al traste con la neutralidad política de *El objeto esculpado* y trajo como consecuencia el cierre de la exposición el mismo día de su inauguración (días después volvería a abrir) y el despido de Beatriz Aulet, directora de la institución.

El termino escatológico también hace referencia a las postrimerías, al fin de los tiempos y precisamente el performance de Delgado marcó el fin de una era. Comparto plenamente el planteamiento de Fusco (2017) cuando afirma que este notorio acto fue un punto de inflexión en la historia del arte cubano posrevolucionario: Existe un “antes” y un “después” del performance de Ángel Delgado (p.22).

Weiss (2011), aborda este cambio a partir del concepto de “Retirada”:

1. Retirada de la tierra prometida, retirada a la tierra prometida
2. Retirada de una utopía del horizonte
3. Retirada de lo público a lo privado ...  
... de lo épico a lo mundano
4. Retirada de lo colectivo a lo individual
5. Retirada de la controversia política
- 6 Retirada del enfrentamiento con la Institución del Arte
7. La retirada en parte satírica de la sátira a la metáfora
8. Retirada de lo conceptual a lo visual (Weiss, 2011, p.160-163).

Este momento de ruptura y de cambio de paradigmas en el arte cubano parece evidente, tanto para artistas, como para académicos; pero a principios de los 90 no éramos conscientes de ese cambio, aunque sí estábamos tremendamente decepcionados, después de mucho batallar nos sentíamos derrotados. Algunas de las mejores exposiciones habían sido censuradas, se volvió casi imposible presentar proyectos nuevos sin claudicar a nuestra identidad y los amigos comenzaban a irse del país, o más bien a no regresar —prácticamente nadie decía que iba a viajar y menos que no pensaba regresar a Cuba—.

El Estado dictó sentencia: el arte y los artistas de la generación de la segunda mitad de los 80 eran enemigos de la Revolución, aún antes de que la mayoría de estos se identificaran como disidentes. Los funcionarios más reaccionarios se propusieron eliminar los vestigios del arte crítico de la década anterior. Este no solo fue un movimiento artístico, sino también una renovación crítica de espíritu independiente y antiautoritario que, a través de la expresión artística, influyó en todo el entorno cultural cubano (Mosquera, 1996).

### **11.5. Exilio (el “no lugar”)**

En las postrimerías de la década de los 80 y recién iniciado 1990, el estado cambió su política de los viajes de los artistas a eventos y exposiciones en el extranjero. Si previamente restringía cada intento de viaje o colaboración internacional, ahora parecía incentivarlos y empujar a los artistas a viajar y quedarse a residir en los países de destino. La solución que encontró el poder para sofocar al movimiento artístico cubano de los 80 fue empujar a buena parte de esta generación al exilio (al no-lugar). Ichikawa (1994) reflexiona sobre los modos de no estar que impone el exilio:

No estar, irse, es una condición posible. De hecho, hay quienes se fueron y el exilio cubano es una realidad, tenga la textura que tenga. No están o están lejos, porque esto de aquí -ahora no es un ente sino un algo-contingente que permuta todos los días. Cambio acelerado que es capaz de pasmar al mismísimo Heráclito. Los antiguos signos se van perdiendo mientras quedamos atrapados en un doble proceso de resignación y designación. Te vas y

recuerdas un país que ya no existe, un país que se te escapa, aunque quieras quedarte, aunque quieras experimentar, desde allá, una manera de estar acá. (p.1 y 18).

Del mismo modo en que los poetas “no tenían lugar” en la *República* de Platón, los artistas visuales cubanos no tenían lugar en la utopía socialista; la razón, la misma: su función es entretener y no cuestionar, es loar a los héroes y los líderes del régimen; pero de ningún modo está permitido, indagar en identidades diferentes de las oficiales, o crear versiones alternas de la realidad, o darle voz a quienes han sido privados de ella. El poder no tolero que se cuestionara su narrativa y renegó de los artistas, igual que Platón de los poetas:

Tenemos justos motivos para condenarle y ponerle en la misma clase que el pintor. Tiene de común con él el componer sólo obras sin valor, si se las coteja con la verdad; y también se le parece en su relación estrecha con una parte del alma que no es la mejor; y, por lo tanto, tenemos fundados motivos para rehusarle la entrada en un Estado que debe ser gobernado por leyes sabias, puesto que remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón. (*República*, X, 605b).

La parte mala del alma es esa que no se puede negar, la que define nuestra identidad, ya sea sexual, política o estética; expresarla siempre es un desafío, un acto de resistencia y el poder no tolera la resistencia, “los gobiernos tienen la idea, que se impone mediante la censura, de qué ciertos temas y sus tratamientos resultan ofensivos para la moral pública” (Becker, 1982, p.220). Los regímenes totalitarios se han caracterizado —entre otros desmanes— por producir cantidad ingente de desterrados y exiliados. Cuba no es una isla que destaque por su democracia; cuando dejó de ser colonia, pronto navegó por regímenes dictatoriales de diversas índoles hasta el día de hoy. Muchos de sus hijos más ilustres, como José Martí, han sido desterrados o han tenido que exiliarse. Todo exilio es un viaje a la utopía, al “*no lugar*”, “*este no es el lugar* donde nació”, “*no es el lugar* donde crecí”, “*no es el lugar...*”; en ese sentido, la generación de la segunda mitad de los 80 puede ser considerada la generación de la utopía, primero, porque “no teníamos lugar” en una sociedad que no contemplaba la resistencia y luego porque a finales de los 80 fuimos silenciados e invisibilizados por el poder. Tal parecería que todo aquel que enarbola la bandera de la utopía termina creando estados totalitarios o encarcelados, exiliados o asesinados por los primeros.

El éxodo fue una desbandada en la que cada cual cogió para donde pudo, generalmente invitados por galeristas o amigos; ante la anuencia de las autoridades que estaban felices de solucionar un problema que se les había ido de las manos y el único modo de guardar las formas era permitirles emigrar o, en algunos casos, presionarlos a hacerlo. La alternativa era desatar la represión al estilo de los 70, pero eso sería contraproducente para el régimen; no obstante, paulatinamente llegó a ello y hoy en día hay artistas desterrados violentamente y otros condenados a 5 y 10 años de cárcel. Como concluye Mosquera (1994)

La migración masiva es la reacción al cierre cultural impuesto desde fines de los 80 (contrayendo los espacios de exposición y debate, las publicaciones, etc.) con el fin de detener una cultura crítica que rebasaba los márgenes de tolerancia y manipulación. Este cierre transformó el rico ambiente cultural de los 80, recordado hoy como una Edad de Oro. A lo anterior se unió la crisis económica, social y moral del país, la escasez de medios materiales no ya para la cultura sino para la vida cotidiana, el desengaño ante el quiebre de la utopía, y la ausencia de un proyecto popular para afrontar la nueva situación. (p.11).

El destino más popular en ese momento fue México, gracias a la cobertura que les facilitó Nina Menocal, una periodista y profesora de historia de origen cubano afincada en el país azteca. Menocal viajó a Cuba en 1989 y conoció a varios artistas, entre ellos a Tomás Sánchez y a Arturo Cuenca, a quienes en ese mismo año organizó exposiciones individuales, a Cuenca en el Auditorio Nacional (mayo) y a Tomás Sánchez en la galería Arvil de la Ciudad de México (noviembre). El propio Cuenca sirvió de enlace entre el resto de los artistas cubanos y Nina Menocal, que fundó la galería Ninart, jugando un papel fundamental al facilitar la emigración de talentosos artistas cubanos una vez la relación de estos con las instituciones culturales oficiales estaba totalmente quebrada. Nina narra en una entrevista el primer momento del éxodo a México:

Los artistas fueron llegando a México por sí solos. Arturo Cuenca les había dicho que aquí Nina se ocuparía de hospedaje, exhibiciones y catálogos. Todos eran fantásticos: Gustavo Acosta, Zaida del Río, José Bedia, Carlos R. Cárdenas, Glexis Novoa, Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, Consuelo Castañeda, Quisqueya, Rubén Torres Llorca, René Francisco y Ponjuán, Ibrahim Miranda, Sandra Ramos, Agustín Bejarano, Segundo Planes, Alejandro Aguilera, Ángel Delgado, Ángel Ricardo Ríos, Leandro Soto, Israel León, Cuenca, Tomás Sánchez; todos exhibieron en la galería entonces llamada Ninart.

Compré obras de todos estos, y de otros artistas que me las mostraban: Luis Gómez, esas fueron mis primeras compras; Gory, a pesar de que refunfuñaba; Gustavo Pérez Monzón, un ángel, quien también diseñó catálogos para Ninart; Tomás Esson, quien se creía Dios; José Luis Alonso, que amanecía casi siempre en el sofá de Ninart; Tonel, muy serio; José Franco...

El criterio fue mi mirada. Y sobre todo el amor que tuve por los artistas y sus parejas sin excepción; eran tan jóvenes, tan flacos, creían en la utopía, un mundo mejor por ahí –casi siempre en la “Yuma”–, donde ellos serían genios y famosos. ¡Y no sabían ni lo que era un cheque bancario! (Menocal, 2015).

Algunos permanecen en México hasta hoy (Flavio Graciandía, Segundo Planes, Francisco Lastra, entre otros); pero la mayoría siguió rumbo a USA con la anuencia y la ayuda de Nina. Hoy en día la mayoría vive en Miami, otros en New Jersey, New York, Atlanta y otras ciudades norteamericanas; también los hay en distintos países de Europa y América Latina.

Entre 1993 y 1994 Tania Bruguera crea su obra *Memoria de la Postguerra*, que consistió en un periódico independiente donde “indaga sobre la relación entre el aspecto físico de la ciudad y las ruinas de una postguerra, proponiéndolo como un espacio donde se ha llevado a cabo una guerra ideológica de la cual hay damnificados y víctimas” (Bruguera, 1993, p.1). En la primera edición incluyó una lista de 106 artistas exiliados y el país en el que residían en esa fecha; probablemente la cantidad real hubiese duplicado ese número, si se hubiera rastreado el destino de artistas poco conocidos y de provincias; a continuación, pongo una lista inspirada en la de la obra, organizada por países, en la que actualizó los datos de algunos e incluyó a otros que no estaban incluidos.

### **México**

Carlos García de la Nuez (pintor)

Flavio Graciandía (pintor)

Francisco Lastra (pintor, performer)

Segundo Planes (pintor)

Ibrahim Miranda (grabador, pintor) (actualmente en Cuba)

Hubert Moreno (pintor)

Martha María Pérez (fotógrafa)

Carlos Luna (pintor) (actualmente en USA)

Glexis Novoa (pintor, performer) (actualmente en USA)  
 Ofill Echevarría (pintor, performer) (actualmente en USA)  
 Eduardo Ponjuan (pintor) (actualmente en Cuba)  
 José Luis Rodríguez (crítico)  
 Osvaldo Sánchez (crítico)  
 Eduardo Azcano (pintor)  
 René Azcuy (diseñador)  
 Emilio Castro (arquitecto, dibulante)  
 Marlo Diaz (fotógrafo)  
 Kalia GARCIA Fayat (fotógrafa)  
 Ernesto García Pera (pintor)  
 Alredo González Rostgaed (diseñador)  
 Madeline Izquierdo (profesora, crítica)  
 Israel León (pintor)  
 Minerva López (pintora)  
 Eduardo Muñoz Bachs (diseñador)  
 Eduardo Muñoz Ordoqui (fotógrafo)  
 Isary Paulet (grabadora)  
 Antonio Pérez (Niko) (diseñador)  
 Gustavo Pérez Monzón (pintor)  
 Eduardo Ponjuan (México) (actualmente en Cuba)  
 Rigoberto Quintana (México)  
 Carlos Rafaar (escultor)  
 Sandra Ramos (grabadora) (actualmente en USA)  
 Ángel Ricardo Ríos (pintor)  
 Ebert Rojas (profesor, artesano)  
 Waldo Saavedra (pintor)  
 Alexis Somoza (escultor) (Actualmente en USA)  
 Leandro Soto (pintor) (murió en USA, 202X)  
 Luis Miguel Valdés (grabador)

### **España**

Gustavo Acosta (pintor) (actualmente en USA)  
 Juan Pablo Ballester (pintor)  
 Francisco Bernal (pintor)  
 Tanya Angulo (pintora)  
 Jacquelin Maggi Holands (escultora)  
 Aldito Menéndez López (pintor)  
 Iván de la Nuez (crítico)

René Francisco Rodríguez (pintor) actualmente en España, a principios de los 90 en México y luego un largo período en Cuba)  
 Darío Blanco (pintor)  
 Luis Cabrera (grabador)  
 Maite Díaz (pintora)  
 Modesto Braulio Flórez (diseñador)  
 Juan Carlos García (pintor)  
 Juan Garces Sigas (pintor)  
 Evelio Lecour (ceramista)  
 Heriberto Moria (pintor)  
 Alberto Morales (Ajubel) (humorista)  
 Raimundo Orozco (grabador)  
 Jorge Pantoja (pintor)  
 Umberto Peña (pintor, diseñador) (antes México)  
 Adria Pérez Herrera (pintora)  
 Nelson Villalobos (pintor)  
 Oscar Aguirre Comendador (escultor)  
 Eduardo Lozano (pintor, grabador)  
 Bárbaro Miyares (pintor)  
 Manuel Martínez (Pintor)  
 Lázaro García (pintor)  
 Arquimides Duberje (grabador)

### **United States**

Alejandro Aguilera (escultor)  
 José Bedia, pintor (dibujante)  
 Adriano Buergo (pintor, dibujante)  
 Tania Bruguera (performer)  
 Maria Magdalena Campos (pintora)  
 Consusio Castañeda (pintora)  
 Arturo Cuenca (pintor)  
 Ana Albertina Delgado (pintora)  
 Tomás Esson (pintor, dibujante)  
 Rogelio López Marín (GORY) (fotógrafo)  
 Sandra Ramos (grabadora)  
 Carios Rodríguez Cárdenas (pintor)  
 Ciro Quintana (pintor)  
 Rafael López Ramos (pintor)  
 Ivan Canas (fotógrafo)  
 Alberto Jorge Carol (pintor)  
 Carlos Alberto Cruz (crítico)  
 Antonia Eriz (pintora, grabadora)  
 Fernando García (pintor, serígrafo)  
 Marlo García Joya (fotógrafo, camarógrafo)

Florencio Gelabert Soto (escultor)  
Adela González Ricardo (escultora)  
Quisqueya Henríquez (pintora) (es dominicana de ascendencia cubana, estudió en el ISA)  
Frank León (pintor, artesano)  
Aldo Menéndez (pintor) (antes en España)  
Lourdes Porrata (grabadora, artesana)  
Raúl Rodríguez Borodino  
Tomas Sánchez (pintor) (actualmente en Costa Rica)  
Dania Del Sol (pintora)  
Rubén Torres Llorca (pintor)  
Ileana Villazón (pintora)  
Pedro Vizcaino (pintor)  
Alejandro López (pintor, fotógrafo)

#### **Puerto Rico**

Wilam Carmona (pintor)

#### **Canada**

Antonio Eligio Fernández (Tonel) (dibujante, crítico)

#### **República Dominicana**

Oscar Caraballo (grabador)  
José Franco (pintor) (actualmente en Argentina)  
Omar Puentes (pintor) (murió en 2019)  
Eleomar Puentes (pintor) (Actualmente en USA)  
Arturo Salazar (pintor y grabador)

#### **Colombia**

Angel Alfaro (grabador)

#### **Holanda**

Jeuelin ABDALA, pintora

#### **Belgica**

Raúl Corral (Corrales) (fotógrafo)  
Ricardo Rodríguez Brey (pintor)

#### **Francia**

Humberto Castro (pintor)  
Moldes Finalé (pintor)

#### **Venezuela**

José Fors (fotógrafo)  
Félix Suazo (escultor)  
Abdel Hernández (hacedor) (regresó a Cuba posteriormente)  
Carlos González (escultor)  
Salvador González (pintor, artesano)  
David Palacios (pintor, diseñador) (murió en Londres en 2023)  
Gilda Pérez (fotógrafo)  
Pablo Quert (grabador)

#### **Ecuador**

Nilo Castillo (pintor) (actualmente en Alemania)  
María Guadalupe Álvarez (crítica)

#### **Brasil**

Roberto Figueroa (pintor)  
A. Iglesias (pintor)

#### **Exiliados en Cuba**

Lázaro Savedra (pintor, dibujante)  
José Ángel Toirac (pintor)  
Luis Gómez (escultor)

Esta lista incluye artistas de generaciones anteriores que emigraron a finales de los 80 y principios de los 90. Están incluidos para que se vea la dimensión del éxodo, que sacó de circulación a gran cantidad de artistas considerados “problemáticos” y abrió las puertas a una nueva generación, más preocupada por el acabado estético de las obras que entendían que el artista se tiene que ocupar del arte, dejando la política a los políticos y a los disidentes. Para que esta nueva “división de lo sensible” funcionara, el Estado abrió el arte cubano al mercado internacional, los artistas podían exponer y vender en los grandes centros de arte del mundo y luego regresar a sus talleres en la Habana para conservar la denominación de origen “arte cubano”. Coincidió con Mosquera (2017) en que “con el fracaso de la utopía artística y “una creciente pérdida de fe en el

poder social del arte ha dado el adiós final a la utopía” con el advenimiento de una generación más avocada al mercado” (p.359).

### **11.6. A modo de conclusiones**

La generación de la segunda mitad de los 80 se caracterizó por crecer en un entorno revolucionario en Cuba, pero experimentó una sensación de estancamiento y falta de progreso. Se les llamó la generación de la utopía, pero yo la llamo del “no lugar” porque vivimos en una especie de limbo, atrapados entre la realidad presente y la esperanza de un futuro que no llegaba. La idea no fue crear un arte político para luchar contra la Revolución, sino más bien buscar la autenticidad y reflejar los problemas de la sociedad en la que vivían desde una postura revolucionaria y aunque no era de tendencia, sí terminó siendo interpretado en claves políticas, tanto por las autoridades como por los propios artistas y el público en general.

La Revolución no comprendió ni valoró a sus propios artistas ni reconoció la contribución que podían hacer, por lo que reactivó la censura, expulsiones, persecuciones y hasta penas de cárcel para aquellos artistas que no se alinearon con la ideología oficial y expresaron sus ideas de forma crítica; por lo que muchos artistas nos hemos visto obligados a exiliarnos.

Las obras y exposiciones censuradas en Cuba durante este período fueron varias y abarcaban diferentes temáticas y estilos. La censura se extendió tanto a la capital como a ciudades del interior del país, de forma directa y brutal. La arbitrariedad y posibilidad de censura generaron nuevas dinámicas en el arte cubano de finales de los 80, incluyendo la provocación de la censura como estrategia para ganar notoriedad y la utilización de la ironía para desafiar las restricciones impuestas.

Ante la resistencia y la crítica que surgió del movimiento artístico cubano de los 80, el poder decidió empujar a muchos de estos artistas al exilio. El exilio se presenta como un “no lugar” en el que los artistas se encuentran lejos de su país de origen y experimentan un cambio acelerado que les impide mantenerse conectados con su identidad y su pasado.

## Conclusiones

La presente investigación, orientada a la revisión y análisis crítico de las condiciones políticas, sociales y artísticas que propiciaron el surgimiento de la generación de artistas visuales de la segunda mitad de los 80 en Cuba, revela los modos en que el arte se usó como un instrumento para la promoción y consolidación de la ideología de la Revolución y cómo el modo de asumir el arte y obra de los artistas de las generaciones de los 80 revolucionó el panorama artístico cubano. En este contexto, es fundamental recapitular brevemente los objetivos que guiaron esta indagación.

En el desarrollo de la investigación, la revisión crítica de los textos y reseñas críticas publicadas en el período, así como la literatura posterior; contrastándolo con la información suministrada por los protagonistas y mis propios recuerdos; emergió como una herramienta esencial para desentrañar las complejas relaciones entre las condiciones estéticas e ideológicas que moldearon la generación de artistas visuales cubanos de la segunda mitad de los años 80. Este enfoque permitió arrojar luz sobre los factores que impulsaron su surgimiento, proporcionando así una visión detallada y contextualizada de este fenómeno artístico singular, más allá de las idealizaciones surgidas con el tiempo. El análisis de su impacto fue clave para comprender a profundidad cómo esta generación transformó el panorama artístico cubano e influyó en lo político y social. Al evaluar su influencia, se contribuye a una comprensión más rica de la evolución del arte cubano.

La exploración de los objetivos de esta investigación da cuenta de cómo el Estado controla el mundo del arte en Cuba a través de una Política Cultural que coarta la libertad de expresión de los artistas, proporcionando valiosa información sobre el contexto en que se desarrolló el nuevo arte cubano. Al analizar el impacto de la formación artística, sale a la luz como, a pesar de que el Estado buscó adoctrinar a las nuevas generaciones de artistas, la formación fue buena y los jóvenes lograron desarrollar una conciencia crítica que cuestionó al propio sistema. La identificación de elementos generacionales aporta una comprensión sobre las motivaciones de los artistas, revelando cómo construyeron su sentido de pertenencia e identidad generacional. El estudio de las dinámicas de colaboración explora cómo el auge de grupos y colectivos propiciaron nuevas estrategias artísticas y expositivas. El registro y análisis de las contribuciones y acciones de los artistas da cuenta no solo de su impacto en la escena artística cubana, sino que también proporciona un catálogo detallado que sirve como referencia para la comprensión de su legado. El papel de la crítica de arte y las publicaciones destaca la interacción compleja entre los artistas y las instituciones culturales oficiales, así como el impacto de la crítica en la percepción pública de su obra. Complementando este panorama, entender la relación con el público ofrece una visión única de cómo estos artistas desafiaron las barreras entre el arte y la cotidianidad, llegando a ser voz del subconsciente popular que expresaba simbólicamente lo que la gente de a pie no podía decir.

### **Relevancia del estudio en el contexto de la investigación histórica sobre el arte cubano.**

La relevancia de esta investigación se despliega en tres dimensiones fundamentales. En primer lugar, mi propia experiencia como artista joven en los años 80, en los que formé parte de un colectivo, participé en varias exposiciones y fui amigo de muchos de los artistas estudiados; lo que aportó una perspectiva única y vivencial al estudio que, unida a la colaboración de muchos otros artistas y críticos de arte destacados del período —por medio de conversaciones y entrevistas— ofrece una conexión con las vivencias y desafíos enfrentados por esta generación, aportando una perspectiva diferente al abordarla y hacer una relectura de la misma, que emerge como un fe-

nómeno de gran trascendencia artística y social. El enfoque histórico, cercano a la autoetnografía me proporcionó una perspectiva valiosa, permitiéndome apreciar matices y detalles que podrían pasar desapercibidos en enfoques más objetivos. Esto facilitó una interpretación más completa de la dinámica y evolución de esta generación, destacando aspectos esenciales para entender su impacto en el arte cubano posterior. La colaboración con varios de los artistas estudiados, quienes contribuyeron generosamente a la investigación mediante entrevistas, conversaciones y facilitándome bibliografía e imágenes documentales, ha fortalecido la autenticidad de la investigación. La conexión personal me permitió explorar de manera profunda las motivaciones y procesos creativos, enriqueciendo la investigación con una visión más personal y contextualizada.

Por otro lado, el resultado de todo este trabajo de campo se complementó con una profunda investigación bibliográfica que integró la crítica de arte generada en el período estudiado, publicada en revistas, periódicos y catálogos de exposiciones, así como la consulta de textos inéditos; contribuyendo a analizar cómo era visto el fenómeno desde diferentes perspectivas: artistas y críticos de arte afines al poder, artistas y críticos de arte ajenos al poder, instituciones culturales, ideólogos del socialismo, gente común, los propios artistas involucrados. También se revisaron e integraron las publicaciones y estudios posteriores. Este enfoque crítico agrega en nuestra opinión una capa adicional de comprensión que enriquece la investigación académica al integrar la subjetividad y la experiencia personal en el análisis. En conjunto, esperamos que estos aportes metodológicos hayan permitido desvelar no solo la evolución artística de la generación estudiada, sino también su impacto sociocultural. Esta generación, a través de proyectos artísticos que rompen con la política cultural cubana y la estetización de la política y la politización del arte impuesta por el Estado, ha convertido lo “estético” en una herramienta de interacción directa con el público, desafiando la censura y el acoso de los órganos de la seguridad del estado. En este sentido, la investigación contribuye, además de al conocimiento del arte cubano de los años 80, a la comprensión de cómo el arte puede ser un ente de resistencia en contextos sociopolíticos adversos.

En segundo lugar, la generación de artistas visuales de la segunda mitad de los años 80 en Cuba se revela como un fenómeno artístico trascendental. Su obra, más allá de lo estético y conceptual, explora elementos arraigados en la identidad del cubano de a pie, como el humor, el choteo, el kitsch y el doble sentido. Distinguiéndose por su búsqueda de identidad más allá de las consignas políticas, rompen con los límites del espacio artístico tradicional impuesto por el Estado y llevan su obra al encuentro del público alterando la cotidianidad. A través de performances e intervenciones casi clandestinas, convierten lo “estético” en una herramienta de interacción directa con los espectadores, tratando de evadir la censura, el acoso y el amedrentamiento de la Seguridad del Estado.

En tercer lugar, la continuidad hasta el día de hoy de las problemáticas y desafíos identificados en la investigación destacan la vigencia y la importancia de su estudio. Más de 30 años después, los artistas, tanto de la generación estudiada como de períodos posteriores, enfrentan obstáculos similares en su búsqueda de la libertad de expresión, participación y democracia frente al poder de un estado totalitario. La institucionalización de la censura mediante leyes como el Decreto 349 de 2018, el destierro de artistas como Hanlet Lavastida y el encarcelamiento de Luis Manuel Otero Alcántara, entre otros casos, demuestra la persistencia de tensiones entre el arte y el Estado. La resistencia actual, expresada a través de gestos y acciones como huelgas de hambre y protestas pacíficas, refleja la continua lucha por la libre expresión y el derecho a no ser acosa-

dos por las autoridades, violaciones de los derechos humanos que han sido incluso reconocidos organismos internacionales, incluyendo instancias como el Parlamento Europeo. Esta conexión temporal destaca la importancia de comprender y documentar la historia para contextualizar los desafíos actuales y futuros en el ámbito del arte cubano.

### **Hallazgos Principales**

El análisis de la política cultural de la revolución cubana revela cómo el arte se convirtió en un instrumento fundamental para la promoción y consolidación de la ideología revolucionaria. Durante este período, los líderes revolucionarios reconocieron la capacidad única de la fotografía para llegar a las masas de manera simultánea y colectiva, en contraste con otras artes visuales más tradicionales como la pintura. Esta preferencia por la fotografía y la retórica se alineó con la agenda política que pretendía imponer una narrativa ideológica que la Revolución Cubana logró difundir a nivel nacional e internacional, consolidando su influencia en el ámbito cultural y artístico. Esta transformación de la política en una puesta en escena donde el arte y los *mass media* son utilizados para mantener el control sobre las masas y sublimar la violencia inherente de un estado totalitario está en sintonía con la estetización de la política que propone Benjamín (1936). Si bien, originalmente la “estetización de la política” hace referencia a la manipulación de las masas por parte del fascismo, esto se aplica de igual modo a estados totalitarios del socialismo real como Cuba, en los que la política se convierte en un espectáculo, idealizando la violencia y la guerra como un medio para canalizar la ira de estas y mantener su sumisión —manteniendo intactas las condiciones de la propiedad de los medios de producción, que pasaron de mano de la burguesía a las del Estado—. Este fenómeno implica la construcción de un “aura” en torno a un líder caudillo, que se convierte en un director egocéntrico, cercano y alejado de las masas.

El estado socialista cubano, para hacer efectiva y mantener esta “estetización de la política”, necesitó “politizar el arte” y al artista, lo que implica que el autor debe comprometerse activamente en la lucha de clases, eligiendo su posición dentro del proceso de producción. Puede optar por mantenerse en un papel intelectual y expresar su solidaridad desde un discurso ideológico, lo que, según Benjamin (1934), podría tener una función contrarrevolucionaria al no liberar a nadie de la enajenación. Alternativamente, el artista puede convertirse en un “productor”, renunciando a su autonomía artística para servir al proletariado en la lucha de clases, transformando el medio de producción para ser útil a la causa. Benjamin enfatiza que esta elección garantiza la calidad artística, siempre y cuando la obra tenga la tendencia política correcta (p.25).

En teoría, en los regímenes comunistas el control de los medios de producción (incluyendo los medios de comunicación y la creación artística) está en manos del proletariado. Sin embargo, en la práctica, esta supuesta propiedad es una falsa ilusión, ya que, en realidad, estos medios de producción están bajo el control y la autoridad del Estado, en lugar de ser gestionados y dirigidos democráticamente por los trabajadores. Por lo tanto, a pesar de la retórica de empoderamiento del proletariado, el Estado ejerce un control significativo sobre estos medios y los utiliza para promover sus propios intereses y para censurar a las voces críticas. El Estado solo promueve a artistas que se alinean con sus intereses y censura cualquier obra que cuestione su legitimidad, basándose en la idea de que solo una tendencia política correcta garantiza la calidad artística.

Este conflicto entre la autonomía del artista y la imposición de una tendencia política correcta plantea desafíos significativos. En el contexto de la Revolución cubana, la utopía inicial se

encontró con la realidad, y la política cultural estatal intentó crear una nueva generación de artistas “verdaderamente” revolucionarios, pero bajo un control estricto. La autonomía del artista se vio amenazada, y la lucha por recuperarla marcó un período traumático en la historia del arte cubano.

La política cultural cubana se configuró según discursos pronunciados por Fidel Castro y otros líderes revolucionarios. Estos discursos, a menudo resumidos en frases icónicas como “con la Revolución todo, contra la Revolución nada” (Castro, 1961b) y “El arte, un arma de la revolución” (CNEC, 1979), han servido como directrices para los funcionarios culturales, lo que ha llevado a la fusión de política y estética, llegando a imponerse la interpretación personal de los funcionarios políticos a la hora de juzgar como genial o basura una obra de arte, dependiendo de si respalda o perjudica los intereses políticos.

Desde 1959, el Estado creó múltiples instituciones culturales, como la Casa de las Américas, el Centro Wifredo Lam y el Ballet Nacional de Cuba, que alcanzaron notables éxitos nacionales e internacionales. Estas instituciones, así como eventos como la Bienal de La Habana y festivales artísticos, se utilizan como herramientas de diplomacia cultural para influir en América Latina y el Caribe. Si bien han contribuido al desarrollo cultural de Cuba, también han estado al servicio del poder, respaldando el orden social y persiguiendo objetivos ideológicos.

La política cultural cubana ha experimentado cambios a lo largo de las décadas de los 60 y los 70, pero en su núcleo, ha buscado afianzado y recrudescido el control estatal sobre la creación y la conducta de los artistas, privilegiado los intereses de este por encima de la libertad expresiva, condenando al ostracismo, a la cárcel, al olvido y al exilio a escritores y artistas de estos períodos. El Estado intentó introducir una especie de realismo socialista bucólico que transmitiera un mensaje ideológico claro, imponiendo una concepción restrictiva del arte como “arma de la Revolución”. Otro elemento determinante en el devenir del arte cubano fue que con el triunfo de la Revolución, el gobierno asumió el control del mercado de arte y los artistas, que ya no podían aspirar a vivir de su trabajo artístico, se convirtieron en empleados del Ministerio de Cultura, limitando su capacidad de depender económicamente de su obra; pasando a ser “obreros de la cultura” que debían realizar trabajos relacionados con el arte según las directrices del Estado; lo que llevó a la pérdida de autonomía artística. Todas estas restricciones llevaron a los artistas a sentirse atrapados en un dilema político constante.

Partiendo de la premisa de que era necesario formar artistas que fueran verdaderamente revolucionarios (Guevara, 1965, p.49), el Estado creó la Escuela Nacional de Arte (ENA), la Escuela Nacional de Instructores de Arte (ENIA) y, más tarde, en 1976 el Instituto Superior de Artes (ISA), instituciones que contribuyeron significativamente al desarrollo artístico cubano. Desde temprana edad, recibimos una sólida base técnica y conceptual, enriquecida con lecturas de literatura, teoría artística y filosofía; fomentando la conciencia crítica y la necesidad de mantenernos informados sobre el arte contemporáneo internacional. Esta combinación de habilidades técnicas y un profundo interés en la investigación artística definió nuestro enfoque, a pesar de las limitaciones impuestas por la politización y la ideologización de la educación y la cultura por parte del Estado. La sospecha inherente a la formación en filosofía marxista de algún modo nos condujo a desarrollar una actitud de cuestionamiento que se convirtió en una característica distintiva de esta generación que cuestionó la realidad y desafió los dogmas preestablecidos, incluso aquellos que otorgaban cierta libertad formal a cambio de mantener la alineación ideológica con la Revolución.

Los años ochenta trajeron una época de distensión de la represiva política cultural de la década precedente y los artistas jóvenes aprovecharon esta atmósfera para explorar nuevas formas de expresión artística y un pensamiento independiente. En este sentido, la generación de Volumen Uno fueron pioneros y desempeñaron un papel crucial al abrir las puertas del arte cubano a las tendencias y movimientos artísticos internacionales. Actuaron como vasos comunicantes entre el arte cubano y lo que estaba sucediendo en la escena artística global, actualizando el lenguaje y la estética del arte en la isla. Estos artistas introdujeron el performance como una forma de expresión artística y asumieron una perspectiva que consideraba al arte como una actividad autónoma, no sujeta a la política. Rompieron con la imposición del Realismo Socialista y adoptaron una visión de la creación artística como un proceso investigativo y experimental; preparando el camino a la generación que vendría después. La generación de finales de los 80 comprendió que hacer un arte que no estuviera concebido como “un arma de la revolución” era en sí mismo un acto subversivo en el contexto político cubano. Esta conciencia los impulsó a desafiar las expectativas y restricciones impuestas por el Estado en su búsqueda de la libertad expresiva y artística.

El espíritu utópico de la juventud cubana, inflamado por los cambios deseados y las aspiraciones de apertura inspiradas en la “glasnost” y la “perestroika”, se enfrentó a la utopía institucionalizada ya transformada en ideología de masas. A medida que avanzó la década de los 80, los artistas cubanos se distanciaron de la utopía institucionalizada. Su utopía se centraba en la conquista de una autonomía artística que les permitiera hacer arte de forma crítica y libre sin que se considerara que abandonaban el terreno de lo estético y entraban en el de la disidencia política. Este distanciamiento refleja la incongruencia entre el estado de espíritu utópico y la realidad política en la que operaban. El conflicto entre la utopía aspiracional y la utopía institucionalizada creó una dinámica compleja en el arte cubano del período. Los artistas se esforzaron por mantener su autonomía y capacidad crítica dentro de un entorno político y cultural altamente controlado. La relación entre la utopía y la realidad en Cuba durante la segunda mitad de los años 80 fue un factor crucial en la evolución de las artes visuales en la isla. Esta generación de artistas se encontró en una encrucijada entre sus aspiraciones utópicas y las restricciones impuestas por el Estado, lo que dio lugar a una compleja interacción entre la creatividad artística y la ideología de Estado.

La politización del arte llevada a cabo por el estado desembocó en que todo arte que se producía en Cuba tuviera un carácter político, ya sea de manera activa o pasiva. Los artistas de este período, nacidos y formados por la Revolución, que pretendían mejorarla y creían en ella —el potencial “hombre nuevo”—, buscaron crear un arte auténtico y renovador, que en ocasiones reflejó problemas que aquejaban a la sociedad cubana desde una perspectiva crítica, pero dentro de la Revolución. No obstante, pesar de que no tenían la intención de crear arte político para luchar contra la Revolución, sus obras fueron interpretadas en clave política tanto por las autoridades como por el público en general. Esto condujo a las autoridades a “determinar” que tenían problemas ideológicos y, por ende, pasaron a ser considerados una amenaza. En respuesta, los artistas optaron por desafiar la política cultural, lo que fue otra forma de politizar el arte, pero no desde una posición de fuerza sino de resistencia. Sus obras enfatizaron la actitud de comportarse como personas libres en un contexto que no lo permitía, cuestionando las narrativas ligadas a los símbolos que sustentan el poder, sin recurrir al panfleto.

De este modo, las prácticas artísticas se convirtieron en formas de intervenir en la distribución general de las maneras de hacer y en las relaciones con las maneras de ser y las formas de

visibilidad, como sostiene Rancière (2000, p. 10-11). Estos nuevos espacios de visibilidad introdujeron nuevas formas de comprender y hacer arte, tanto en lo formal, lo conceptual y la inserción de contenidos. Esto implicó explorar identidades y temas prohibidos o tabúes en la sociedad socialista y utilizar el arte como una ventana a una sociedad civil que buscaba manifestarse.

De este modo, se reinterpretó la figura de los héroes, lejos de la orientación oficial de sus-  
tentar en ellos el mito fundacional del metarrelato de la “continuidad” de la Revolución Socialista,  
sino hacia su humanidad, lo que contribuyó a una nueva ética.

El arte cubano de los años 80 abrió espacios de diálogo ético, social y político que antes  
estaban ausentes en la sociedad cubana. Los artistas utilizaron sus obras como medio para expresar  
cuestionamientos y opiniones, a menudo de manera indirecta y ambigua debido a la falta de tole-  
rancia hacia la crítica abierta. Los artistas no solo fueron creadores, sino también ciudadanos que  
reclamaron su derecho a participar en la conversación pública y dar voz a las voces silenciadas en  
la sociedad cubana. El arte se convirtió en una herramienta para expresar la disidencia y la bús-  
queda de un espacio de libertad de expresión; desafiando las limitaciones impuestas por el Estado  
y la política cultural oficial, al mismo tiempo que abrió nuevas vías de expresión y diálogo dentro  
de la sociedad cubana.

El humor caracterizó gran parte de la producción artística de ese período, convirtiéndose  
en un recurso privilegiado por su capacidad de decir las cosas serias como si fueran bromas; se  
utilizó para abordar temas tabúes y también como una forma de crítica social; tomando con ironía  
y sarcasmo la seriedad de las instituciones oficiales, utilizando el doble sentido y la ambigüedad  
para evadir la censura.

El trabajo colaborativo y cooperativo fueron elementos fundamentales a la hora de definir  
la identidad generacional. Los artistas vieron que unidos podían lograr mayor visibilidad y burlar  
el control del MinCult; de este modo crearon grupos, equipos y colectivos que hasta cierto punto  
funcionaron como talleres de creación, en los que se discutía y generaban proyectos y estrategias  
expositivas tanto a nivel grupal como individual, que enriquecían la producción artística, a la vez  
que desafiaron la política cultural, que era el principal instrumento de intervención del Estado en  
el mundo del arte, marcando un cambio significativo en la relación entre los artistas y el poder.

El performance se volvió una estrategia privilegiada, por necesitar pocos recursos para  
ejecutarlo y su facilidad de sacar el arte de las instituciones y llevarlo a la calle; por lo general, se  
realizaban en forma de intervenciones, sorpresivos y sin ningún tipo de autorización, lo que los  
hacía difíciles de controlar. En un contexto totalitario, donde la libre expresión y las acciones de  
protesta están absolutamente prohibidas, el performance se convirtió en una forma de resistencia  
simbólica.

Además de los performances, los artistas llevaron a cabo una amplia variedad de proyectos.  
Estos se pueden clasificar en tres categorías principales: 1. Los que buscaban espacios para expo-  
ner obras sin el riguroso escrutinio del Estado; 2. Los proyectos con un enfoque de investigación  
sociológica o antropológica en el que los artistas se insertaban en diferentes contextos o comuni-  
dades y desde esa experiencia construían su obra, y 3. Proyectos que fueron reacción a situaciones  
como la censura. En estos proyectos se organizaron exposiciones o ciclos de exposiciones en las  
que los artistas hacían de curadores y tenían un control sobre la selección de los artistas y obras;  
permitiéndoles crear narrativas alternas a las impuestas por los curadores oficiales. Estos proyectos

transformaron el panorama de las artes visuales cubanas. La interacción directa con la gente volvió al arte más accesible y significativo. Estos proyectos buscaron un diálogo directo con la sociedad cubana, transformando a los espectadores en agentes activos.

Aunque la mayoría de los artistas de esta generación creció y se formó dentro de la Revolución y no se plantearon crear un arte político per se para enfrentarla, su espíritu crítico no fue comprendido por el Estado y muchos artistas experimentaron la censura y la persecución por parte de las autoridades. La Revolución no valoró sus contribuciones al arte y reaccionó con censura y en algunos casos envió a la cárcel a los artistas. Finalmente, a inicios de la década del 90, buena parte de los artistas que destacaron en la década anterior habían abandonado el país y optado por el exilio como única salida viable ante la creciente represión.

### **Contribuciones teóricas**

La investigación contribuye al estudio del arte como resistencia al analizar cómo este puede desafiar y buscar transformar contextos políticos totalitarios. Esto puede inspirar estudios y discusiones teóricas sobre el papel del arte como agente de cambio social. Por otro lado, se puede partir de los resultados para estudios comparativos con otros movimientos artísticos que enfrentan desafíos similares. Esto puede proporcionar entendimientos adicionales sobre estrategias de resistencia y evolución de movimientos artísticos en contextos autoritarios.

Por último, la metodología cercana a la autoetnografía utilizada puede contribuir al refinamiento y la expansión de enfoques metodológicos en la investigación artística. La integración de experiencias personales, combinada con el trabajo de campo y el análisis documental, pueden ser consideradas como elementos esenciales para comprender movimientos artísticos y culturales.

### **Contribuciones prácticas**

Aunque la investigación se centra en un período temporal y a un país en específico, sus resultados pueden extrapolarse a cualquier contexto totalitario, en el que la democracia y libertad de expresión estén amenazadas. El arte y la libertad creativa pueden erigirse en un ente cuestionador que promueva el diálogo y la democracia sin convertirse en un mero vehículo político o en panfletos ideológicos, y sirviendo como resistencia creativa frente a la injusticia. Tal como en el caso de la generación de la segunda mitad de los 80, las obras artísticas pueden generar reflexión y estimular la imaginación política al abordar temas sociales de manera simbólica. El arte puede crear conciencia empoderando a la gente y contribuir así a la construcción de sociedades inclusivas y tolerantes, manteniendo su esencia y evitando convertirse en un panfleto político, coexistiendo con una preocupación social y política significativa.

## Conclusions

In this research, I sought to review and critically analyze the political, social, and artistic conditions that led to the emergence of the generation of visual artists of the second half of the 80s in Cuba. I have argued that art was used as an instrument for the promotion and consolidation of the ideology of the Revolution and how the way the art and work of the artists of the generations of the 80s was appropriated revolutionized the Cuban artistic panorama. In this context, it is essential to briefly recapitulate the objectives that guided this inquiry.

In the development of the research, I engaged in the critical review and analysis of the texts published during that period, as well as literature published in subsequent years. I contrasted the analysis of published sources with accounts provided by protagonists and my own memories. This diverse pool of sources was essential to unravel the complex relationships between the aesthetic and ideological conditions that shaped the generation of Cuban visual artists of the second half of the 1980s. This approach made it possible to shed light on the factors that drove the emergence of this art movement, thus providing a detailed and contextualized view of this unique artistic phenomenon, beyond the idealizations that emerged over time. The analysis of its impact was key to understanding in depth how this generation transformed the Cuban artistic landscape and influenced the political and social spheres. By evaluating the influence of this artistic movement, I aim to contribute to a richer understanding of the evolution of Cuban art.

This research gives an account of how the State controls the art world in Cuba through a cultural policy that restricts artists' freedom of expression, and provides valuable information about the context in which the new Cuban art developed. When analyzing the impact of artistic training, it comes to light that, even though the State sought to indoctrinate the new generations of artists, the training was of high quality, and young artists managed to develop a critical consciousness that questioned the system itself. The identification of generational elements provides an understanding of the motivations of the artists, revealing how they built their sense of belonging and generational identity. The dynamics of collaboration explored in this research underscores how the rise of groups and collectives fostered new artistic and exhibition strategies. The registration and analysis of the contributions and actions of the artists not only account for their impact on the Cuban art scene but also provide a detailed catalog that serves as a reference for understanding their legacy. The role of art criticism and publications played highlights the complex interaction between artists and official cultural institutions, as well as the impact of criticism on the public perception of the artists' work. -Understanding the relationship with the public offers a unique vision of how these artists challenged the barriers between art and everyday life, becoming the voice of the popular subconscious that symbolically expressed what ordinary people could not say.

### **Relevance of the study in the context of historical research on Cuban art.**

This research underscores three main outcomes. First of all, I drew from my own experience as a young artist in the 80s. As part of a collective, I participated in several exhibitions, and I was friend with many of the artists discussed, which brought a unique and experiential perspective to the research. The collaboration with many other outstanding artists and art critics of the period, through conversations and interviews, afforded a close connection with the experiences and challenges faced by this generation. It also provided a different perspective on Cuban art in the 80s, which is considered a phenomenon of great artistic and social significance. The histori-

cal approach, close to autoethnography, provided me with a valuable perspective, allowing me to appreciate nuances and details that could go unnoticed in more objective approaches. This facilitated a more complete interpretation of the dynamics and evolution of this generation, highlighting essential aspects necessary to understand its impact on later Cuban art. The collaboration with several of the artists discussed, who generously contributed to the research through interviews and conversations and provided me with a bibliography and documentary images, has strengthened the authenticity of the research. The personal connection allowed me to explore in depth the motivations and creative processes and enriching the research with a more personal and contextualized vision.

The data collected through fieldwork was complemented with deep bibliographic research that included art criticism articles published in magazines, newspapers, and exhibition catalogs. I also analyzed unpublished texts, which provided a broader perspectives representing the voices of common people and artists and art critics outside the hegemonic power and cultural institutions. Subsequent publications and studies were also reviewed and integrated in the analysis. This critical approach adds, in my opinion, an additional layer of understanding that enriches the academic research by integrating subjectivity and personal experience into the analysis. Altogether, we hope that these methodological contributions have made it possible to reveal not only the artistic evolution of the generation studied but also its sociocultural impact. This generation, through artistic projects that broke with Cuban cultural policy and the aestheticization of politics and the politicization of art imposed by the State, has turned the “aesthetic” into a tool of direct interaction with the public, challenging censorship and harassment of state security forces. In addition to the knowledge of Cuban art of the 80s, the research contributes to the understanding of how art can be an entity of resistance in adverse socio-political contexts.

Secondly, the generation of visual artists from the second half of the 1980s in Cuba is revealed as a transcendental artistic phenomenon. Their work, beyond the aesthetic and conceptual, explores elements rooted in the identity of the common Cuban person, such as humor, mockery, kitsch, and double entendre. Distinguishing themselves by their search for identity beyond political slogans, Cuban artists break the limits of the traditional artistic space imposed by the State and bring their work to the public, altering everyday life. Through performances and almost clandestine interventions, they turn the “aesthetic” into a tool of direct interaction with spectators, trying to evade censorship, harassment, and intimidation by State Security forces.

Thirdly, the fact that the problems discussed in this research are still present today in Cuba highlights the relevance and need of this type of research. More than 30 years later, artists, both from the studied generation and subsequent periods, face similar obstacles in their quest for freedom of expression, participation, and democracy against the power of a totalitarian state. The institutionalization of censorship through laws such as Decree 349 of 2018, the banishment of artists such as Hamlet Lavastida, and the imprisonment of Luis Manuel Otero Alcántara, among other cases, demonstrate the persistence of tensions between art and the State. The current resistance, expressed through gestures and actions such as hunger strikes and peaceful protests, reflects the continuous struggle for free expression and the right not to be harassed by the authorities. Human rights violations that have even been recognized by international organizations, including instances such as the European Parliament. This continuum highlights the importance of understanding and documenting history to contextualize current and future challenges pertaining to Cuban art.

## Main Findings

The analysis of the cultural policy of the Cuban Revolution reveals how art became a fundamental instrument for the promotion and consolidation of revolutionary ideology. During this period, revolutionary leaders recognized the unique ability of photography to simultaneously and collectively reach the masses, in contrast to other more traditional visual arts such as painting. This preference for photography and rhetoric aligned with the political agenda that sought to impose an ideological narrative that the Cuban Revolution successfully disseminated both nationally and internationally, consolidating its influence in the cultural and artistic sphere. This transformation of politics into a spectacle where art and mass media are used to maintain control over the masses and downplay the inherent violence of a totalitarian state resonates with the aestheticization of the policy proposed by Benjamin (1936). Although originally the “aestheticization of politics” refers to the manipulation of the masses by fascism, this applies in the same way to totalitarian states of real socialism such as Cuba, in which politics becomes a spectacle, idealizing violence and war as a means to channel the anger of these events provoke and to maintain their submission of the population. This allow authoritative governments to keep intact the conditions of ownership of the means of production, which passed from the hand of the bourgeoisie to those of the State. This phenomenon involves the construction of an “aura” around a leader, who becomes an egocentric director, close and far from the masses.

To effectively maintain this “aestheticization of politics,” the Cuban socialist state needed to “politicize art” and the artist, implying that the author must actively engage in the class struggle, choosing their position within the production process. They could remain in an intellectual role, expressing solidarity through an ideological discourse, which, according to Benjamin (1934), might have a counterrevolutionary function by not liberating anyone from alienation. Alternatively, the artist could become a “producer,” renouncing their artistic autonomy to serve the proletariat in the class struggle, transforming the means of production to be useful to the cause. Benjamin emphasizes that this choice ensures artistic quality as long as the work has the correct political tendency (p. 25).

In theory, in communist regimes, the control of the means of production (including the media and artistic creation) is in the hands of the proletariat. However, in practice, this alleged property is a false illusion. In reality, these means of production are under the control and authority of the State, instead of being managed and administered democratically by the workers. Therefore, despite the rhetoric of empowerment of the proletariat, the State exercises significant control over these media and uses them to promote its own interests and to censor critical voices. The State only promotes artists who align with their interests and censors any work that questions its legitimacy, based on the idea that only a correct political trend guarantees artistic quality.

This conflict between the artist’s autonomy and the imposition of a correct political tendency poses significant challenges. In the context of the Cuban Revolution, the initial utopia clashed with reality, and the state’s cultural policy attempted to create a new generation of “truly” revolutionary artists under strict control. The artist’s autonomy was threatened, and the struggle to reclaim it marked a traumatic period in Cuban art history.

Cuban cultural policy was shaped by speeches from Fidel Castro and other revolutionary leaders. These speeches, often summarized in iconic phrases like “with the Revolution everything, against the Revolution nothing” (Castro, 1961b) and “Art, a weapon of the revolution” (CNEC,

1979), have served as guidelines for cultural officials, leading to the fusion of politics and aesthetics. Personal interpretation by political officials determined whether an artwork was considered genius or garbage, depending on whether it supported or harmed political interests.

Since 1959, the State created multiple cultural institutions, such as the House of the Americas, the Wifredo Lam Center, and the National Ballet of Cuba, which have achieved remarkable national and international successes. These institutions, as well as events such as the Havana Biennial and artistic festivals, are used as cultural diplomacy tools to influence Latin America and the Caribbean. Although they have contributed to the cultural development of Cuba, they have also been at the service of power, supporting the social order and reaffirming ideological objectives.

Cuban cultural policy has changed over the years, but at its core, it has sought to strengthen and tighten state control over the creation and behavior of artists, privileging state interests over expressive freedom, condemning writers and artists of these periods to ostracism, prison, oblivion, and exile. The State attempted to introduce a kind of bucolic socialist realism that conveyed a clear ideological message, imposing a restrictive conception of art as a “weapon of the Revolution.” Another determining element in the evolution of Cuban art was that with the triumph of the Revolution, the government assumed control of the art market, and the artists, who could no longer aspire to live from their artistic work, became employees of the Ministry of Culture, limiting their ability to depend economically on their work; they became “workers of culture” who had to carry out works related to art according to the guidelines of the State; which led to the loss of artistic autonomy. All these restrictions led artists to feel trapped in a constant political dilemma.

Based on the premise that it was necessary to train artists who were truly revolutionary (Guevara, 1965, p.49), the State created the National School of Art (ENA), the National School of Art Instructors (ENIA) and, later, in 1976, the Higher Institute of Arts (ISA), institutions that contributed significantly to Cuban artistic development. From an early age, aspiring artists received a solid technical and conceptual basis, enriched with readings of literature, artistic theory, and philosophy; encouraging critical awareness and the need to stay informed about international contemporary art. This combination of technical skills and a deep interest in artistic research defined our approach, despite the limitations imposed by the politicization and ideology of education and culture by the State. The suspicion inherent in the formation of Marxist philosophy somehow led us to develop an attitude of questioning that became a distinctive feature of this generation that questioned reality and challenged the pre-established dogmas, even those that granted a certain formal freedom in exchange for maintaining ideological alignment with the Revolution.

The eighties brought a time of relaxation from the cultural and political repression compared with prior decades. Young artists took advantage of this atmosphere to explore new forms of artistic expression and independent thinking. In this sense, the Volume One generation were pioneers and played a crucial role in opening the doors of Cuban art to international artistic trends and movements. They acted as communicating vessels between Cuban art and what was happening in the global art scene, updating the language and aesthetics of art on the island. These artists introduced performance as a form of artistic expression and assumed a perspective that considered art as an autonomous activity, not subject to politics. They broke with the imposition of socialist Realism and adopted a vision of artistic creation as an investigative and experimental process; preparing the way for the generation that would come later. The generation of the late 80s understood that making art that was not conceived as “a weapon of the revolution” was in itself a subversive act in the

Cuban political context. This consciousness drove them to defy the expectations and restrictions imposed by the State in its quest for expressive and artistic freedom.

The utopian spirit of Cuban youth, ignited by desired changes and aspirations for openness inspired by “glasnost” and “perestroika,” clashed with the institutionalized utopia already transformed into a mass ideology. As the 1980s progressed, Cuban artists distanced themselves from the institutionalized utopia. Their utopia focused on achieving artistic autonomy, which allowed them to create critically and freely without being considered to abandon the aesthetic realm and enter political dissent. This distancing reflects the incongruity between the utopian spirit and the political reality in which they operated. The conflict between aspirational utopia and institutionalized utopia created a complex dynamic in Cuban art in the 80s. Artists strove to maintain their autonomy and critical capacity within a highly controlled political and cultural environment. The relationship between utopia and reality in Cuba during the second half of the 1980s was a crucial factor in the evolution of the visual arts on the island. This generation of artists found themselves at a crossroads between their utopian aspirations and the restrictions imposed by the State, resulting in a complex interaction between artistic creativity and state ideology.

The politicization of art by the State resulted in all art produced in Cuba having a political character, either actively or passively. The artists of this period, born and formed by the Revolution, who sought to improve it and believed in it—the potential “new”man”—sought to create authentic and renewing art that sometimes reflected problems that affected Cuban society from a critical perspective, but within the Revolution. However, even though they did not intend to create political art to fight the Revolution, their works were interpreted politically by both the authorities and the general public. This led the authorities to “determine” that they had ideological problems, and, as a result, they became considered a threat. Other artists chose to challenge cultural politics, which was another way of politicizing art, but not from a position of strength but of resistance. Their works emphasized the attitude of behaving as free people in a context that did not allow it, questioning the narratives linked to the symbols that support power, without resorting to the pamphlet.

Thus, artistic practices became forms of intervening in the general distribution of ways of doing and in relationships with ways of being and forms of visibility, as Rancière (2000, p. 10–11) argues. These new spaces of visibility introduced new ways of understanding and making art, both formally, conceptually, and in the insertion of content. This involved exploring identities and taboo or prohibited themes in a socialist society and using art as a window for a civil society seeking to express itself.

In this way, the figure of hero was reinterpreted, moving away from the official orientation of sustaining the foundational myth of the metanarrative of the “continuity” of the Socialist Revolution towards their humanity, which I argue contributed to a new ethic.

The Cuban art of the 80s opened spaces for ethical, social, and political dialogue that were previously absent in Cuban society. The artists used their works as a means to express questions and opinions, often indirectly and ambiguously due to a lack of tolerance for open criticism. The artists were not only creators but also citizens who claimed their right to participate in public discourse and give voice to the silenced voices in Cuban society. Art became a tool to express dissent and the search for a space of freedom of expression, defying the limitations imposed by the State

and official cultural policy while opening new avenues of expression and dialogue within Cuban society.

Humor characterized a large part of the artistic production of that period, becoming a privileged resource for its ability to say serious things as if they were jokes. Humor was used to address taboo topics and also as a form of social criticism, taking with irony and sarcasm the seriousness of official institutions, using double meaning and ambiguity to evade censorship.

Collaborative and cooperative work were fundamental elements when defining this generation of artists' identity. The artists saw that together they could achieve greater visibility and circumvent the control of the MinCult. In this way they created groups, teams, and collectives that to some extent functioned as creation workshops, in which exhibition projects and strategies were discussed and generated both at the group and individual level. These events enriched the artistic production, while challenging the cultural policy, which was the main instrument of intervention of the State in the art world. This represented a significant shift in the relationship between artists and power.

Performance art became a privileged strategy because it needed few resources to execute and was easy to take from the institutions to the streets. Generally they were carried out in the form of unexpected interventions and without any type of authorization, which made them difficult to control. In a totalitarian context, where free expression and protest actions are prohibited, performance became a form of symbolic resistance.

In addition to the performances, the artists carried out a wide variety of projects. These can be classified into three main categories: 1. Those who were looking for spaces to exhibit works without the rigorous scrutiny of the State; 2. projects with a sociological or anthropological research approach in which the artists were inserted in different contexts or communities and from that experience built their work, and 3. projects that were a reaction to situations such as censorship. In these projects, exhibitions or cycles of exhibitions were organized in such a way that artists acted as curators and had control over the selection of other artists and artworks; allowing them to create narratives that alternated with those imposed by the official curators. These projects transformed the panorama of the Cuban visual arts. Direct interaction with people made art more accessible and meaningful. These projects sought a direct dialogue with Cuban society, transforming viewers into active agents.

Although most of the artists of this generation grew and formed within the Revolution and did not consider creating political art per se to confront the status quo, their critical spirit was not welcomed by the State and many artists experienced censorship and persecution by the authorities. The Revolution did not value their contributions to art and reacted with censorship and, in some cases, sent the artists to jail. Finally, at the beginning of the 90s, a good part of the artists who stood out in the previous decade left the country and opted for exile as the only viable way out of the growing repression.

### **Theoretical contributions**

This research contributes to the study of art as resistance by analyzing how it can challenge and seek to transform totalitarian political contexts. It can inspire theoretical studies and discussions on the role of art as an agent of social change. Additionally, the results can serve as a basis for comparative studies with other artistic movements facing similar challenges. This can provide

additional insights into resistance strategies and the evolution of artistic movements in authoritarian contexts.

Finally, an inquiry approach informed by autoethnography used in this research can contribute to the refinement and expansion of methodological approaches in artistic research. The integration of personal experiences, combined with fieldwork and documentary analysis, can be considered essential elements in understanding artistic and cultural movements.

### **Practical contributions**

Although the research focuses on a temporary period and a specific country, its results can be extrapolated to any totalitarian context, in which democracy and freedom of expression are threatened. Art and creative freedom can be erected into a questioning entity that promotes dialogue and democracy without becoming a mere political vehicle or ideological pamphlet and serving as a creative resistance against injustice. As in the case of the generation of the second half of the 80s, artistic works can generate reflection and stimulate political imagination by symbolically addressing social issues. Art can create awareness by empowering people and thus contribute to the construction of inclusive and tolerant societies, maintaining its essence and avoiding becoming a political pamphlet.

## Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (2017). *Adiós utopía: Arte en Cuba desde 1950*. CIFO/Cisneros Fontanals Art Foundation.
- Abensour, M. (1997[2017]). *De la compacidad. Arquitecturas y regímenes totalitarios* (A. Mejía, Trad.). *Revista de Estudios Sociales*. <https://doi.org/10.7440/res35.2010.13>
- Acosta, L. M. (2018). *La Historia del Arte: Límites y ensanchamientos*. *Artcrónica Revista de Artes Visuales Cubanas*, 10. <https://www.artcronica.com/revista/no-10/la-historia-del-arte-limites-y-ensanchamientos/>
- Adorno, T. (1970[2004]). *Teoría estética* (J. Navarro, Trad.). [EPub] <https://www.epublicbre.org/libro/detalle/15022>
- Aguilera, A., Somosa, A., & Suazo, F. (1989a). *La fuerza tiene un castillo* (Primera parte). *El Caimán barbudo*, 25.
- Aguilera, A., Somosa, A., & Suazo, F. (1989b). *La fuerza tiene un castillo* (Segunda parte). *El Caimán Barbudo*, 12-13.
- Alegría, C., de Beauvoir, S., Benítez, F., Bost, J.-L., Calvino, I., Castellet, J. M., Claudín, F., Deutscher, T., Dosse, R., Duras, M., Einaudi, G., Magnus Enzensbeger, H., Fernández Santos, F., Flakoll, D., Fossey, J. M., Franqui, C., Fuentes, C., González, Á., González león, A., ... Valente, J. Á. (1971). *Segunda carta de los intelectuales a Fidel Castro*. Rialta. <https://rialta.org/segunda-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/>
- Alonso, A. (1981[2002]). *Sano y sabroso: ahora para una nueva muestra*. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 81-83). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en el periódico Juventud Rebelde, 25 de enero de 1981).
- Alonso, J. (2006). *Tania Bruguera o el performance como medio de reflexión*. *Estudios Culturales* 2003. <http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/taniabruguera.html>
- Alvares, L. (1996) *Memoria de nubes*. En A.I. Santana (ed.) *Nosotros los más infieles*. (pp.271-276) Cendeac. (Publicado originalmente en la revista Cupulas No.III).
- Álvarez, P. (2000). *El juego de Pedro Álvarez: la historia como carambola* [Blog El Sr. Corchea]. <https://elsrcochea.com/el-juego-de-pedro-alvarez-la-historia-como-carambola/>
- Anderson, T. F. (2009). *Piñera y la política: Escritos en Revolución y Lunes*. *Revista Iberoamericana*, LXXV, 71-94.
- Arendt, H. (1963). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (C. Ribalta, Trad.; 1. ed). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Barral, C., de Beauvoir, S., Calvino, I., Castellet, J. M., Claudín, F., Cortázar, J., Daniel, J., Duras, M., Magnus Enzensbeger, H., Faye, J.-P., Franqui, C., Fuentes, C., García Márquez, G., Goytisolo, J., Goytisolo, L., Jouffroy, A., Pieyre de Mandiargues, A., Mansour, J., Mascolo, D., ... Vargas Llosa, M. (1971). *Primera carta de los intelectuales a Fidel Castro*. Rialta. <https://rialta.org/primera-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/>
- Batet, J. (2020). *Esson sí se hace: A contra pelo*. *Hypermedia Magazine*. <https://www.hypermedia-magazine.com/arte/artes-visuales/esson-si-se-hace-a-contra-pelo/>
- Batet, J. (2021). *Ciro Quintana: Barroco del sincretismo*. *Artepoli*, XXIX, 18-21.

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro* (P. Rovira, Trad.). Kairós.
- Becker, H. S. (1982[2008]). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico* (J. Ibarburu, Trad.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Bedia, J. (2022, julio 5). *José Bedia, a contracorriente: La historia de Volumen I, la exposición que marcó un antes y un después en la cultura latinoamericana* (W. Guerra) [CNN en Español]. <https://cnnespanol.cnn.com/video/wendy-guerra-jose-bedia-arte-contemporaneo-3-minutos-parte-2/>
- Benjamin, W. (1931[1989]). *Pequeña historia de la fotografía*. En J. Aguirre (Trad.), *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia* (pp. 61-86). Taurus.
- Benjamin, W. (1934[2004]). *El Autor como productor* (B. Echeverría, Trad.). Ed. Ítaca.
- Benjamin, W. (1936[1989]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En J. Aguirre (Trad.), *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia* (pp. 15-60). Taurus.
- Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú* (1a. ed). Taurus.
- Bernard, H. R. (1994). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches* (2nd ed). Sage Publications.
- Beuys, J. (1969[2010]). *Ensayos y entrevistas* (M. Salmerón, Trad.). Síntesis.
- Beuys, J., & Bodenmann-Ritter, C. (1998). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista: Conversaciones en Documenta 5 - 1972*. Visor.
- Birbragher-Rozencwaig, F. (2017). *Adiós Utopía, Sueños y engaños en el arte cubano desde 1950*. Artnexus, 105. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/602fea8bfdb3c9e17b606915/105/adios-utopia>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional* (C. Beceyro & S. Delgado, Trads.; 2da.). Adriana Hidalgo editora.
- Bruguera, T. (1993). *Memoria de la Postguerra I* [Edición de periódico]. <https://www.taniabruquera.com/memoria-de-la-postguerra-i/>
- Bruguera, T. (1994). *Memoria de la Postguerra II* [Edición de periódico]. <https://www.taniabruquera.com/memoria-de-la-postguerra-i/>
- Bruguera, T. (2003). *Memoria de la Postguerra III* [Edición de periódico]. <https://www.taniabruquera.com/memoria-de-la-postguerra-i/>
- Bruguera, T. (2004). *En relación a Ana – Tania Bruguera* (R. Goldberg) [Taniabruquera.com]. <https://www.taniabruquera.com/en-relacion-a-ana/>
- Bruguera, T. (2018). *Memoria de la Postguerra III*. Taniabruquera.com. <https://taniabruquera.com/memoria-de-la-postguerra-iii/>
- Caballero, R. (2008). *Arte cubano, 1981-2007: Dime lo que más te ofende*. Revista Temas, 56, 11.
- Caballero, R. (1990[2002]). *La década prodigiosa*. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 21-24). ArteCubano Ediciones.

- Caballero, R. (1994[2007]). *Los recuerdos del complice*. En Santana, A (Ed) *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. CENDEAC, 2007, Pp. 229-241 (publicado originalmente en la revista *Revolución y Cultura*, No.3, 1994).
- Cabrera Arús. (2011). *Cuba Material*. Cuba Material. <https://cubamaterial.com/descripcion-del-proyecto-cuba-material/>
- Cabrera Arús, M. A. (2018). *For Sale: Cuba's Revolutionary Figured World*. *Age of Revolutions*. <https://ageofrevolutions.com/2018/01/22/for-sale-cubas-revolutionary-figured-world/>
- Cabrera Arús, M. A. (2022). El ropaje del silencio y el traje nuevo del emperador. *El Estornudo*. <https://revistaelestornudo.com/vestidos-politicos-ropaje-del-silencio-y-el-traje-nuevo-del-emperador/>
- Cabrera Infante, G. (1992) *Mea Cuba* [EPub] <https://www.epublicre.org/libro/detalle/44890>
- Cabrera Salort, R. (2018). *El reto del inédito viable (Desde los réditos contextuales de la relación arte y pedagogía)*. *Artcrónica Revista de Artes Visuales Cubanas*, 10. <https://www.artcronica.com/revista/no-10/el-reto-del-inedito-viable-desde-los-reditos-contextuales-de-la-relacion-arte-y-pedagogia/>
- Calvo, P. (2016). *Percepciones de la Sierra Maestra. La visión de la insurrección cubana (1957-1958) a través de los periodistas latinoamericanos*. *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 7, 92-115.
- Camacho, J. (2003). *Los Herejes en el Convento: La recepción de José Martí en la plástica y la crítica cubana de los años 80 y 90*. *Espéculo*. *Revista de estudios literarios (UCM)*, 24. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/herejes.html>
- Camnitzer, L. (1984[2017]) *La primera bienal de arte latinoamericano*. En Castellanos, I. (Ed) (2017) *Bienal de la Habana, Palabras críticas: 1984-2010*, (pp. 9-20). Reseña publicada originalmente en la revista *Art in America*, 41-49.
- Camnitzer, L. (1987) *La Segunda Bienal de La Habana*. En Castellanos, I. (Ed) (2017) *Bienal de la Habana, Palabras críticas: 1984-2010*, (pp.100-109). Reseña publicada originalmente en la revista *Arte en Colombia* No. 33 en mayo de 1987, 79-85.
- Camnitzer, L. (1989). *Juan Francisco Elso Padilla*. *ArtNexus*, 41. [https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5f3dae2e478dac6f899b137f/-41/juan-francisco-elso-padilla?fbclid=IwAR2wMxfcuK\\_1XFt4t9jmhHApwZQ1X5y6NWqNiaWVlbnYb77l-FXk0qs1RcQ8](https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5f3dae2e478dac6f899b137f/-41/juan-francisco-elso-padilla?fbclid=IwAR2wMxfcuK_1XFt4t9jmhHApwZQ1X5y6NWqNiaWVlbnYb77l-FXk0qs1RcQ8)
- Camnitzer, L. (1990[2017]) *La Bienal del Tercer Mundo Un Laboratorio Vivo*. En Castellanos, I. (Ed) (2017) *Bienal de la Habana, Palabras críticas: 1984-2010*, (pp.134-144). Reseña publicada originalmente en la revista *Arte en Colombia* No. 43 (pp.60-67).
- Camnitzer, L. (1994[2003]). *New Art of Cuba* (2 Edition Revised). University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (1995) *Books Review: Memoria de la Postguerra, Cuba, 1994*, *Art Nexus*. vol.#15, Febrero-Abril. p. 30.
- Camnitzer, L. (2017, noviembre 5). *El arte bien entendido es un campo de subversión y de resistencia*". *Mitote*. <https://mitote.org/2017/11/05/luis-camnitzer-el-arte-bien-entendido-es-un-campo-de-subversion-y-de-resistencia/>

- Candiano, L. M. (2017). *La cultura durante la construcción del nuevo estado en Cuba (1959-1961). Intelectualidad y política en los inicios de la Revolución*. Revista de la Red Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea: Segunda Época, 7, 92-103.
- Candiano, L. M. (2018). *Fomentar la herejía, combatir el dogma. Polémicas culturales en la Revolución Cubana (1959-1964)*. Sociohistórica, 41, e043. <https://doi.org/10.24215/18521606e043>
- Canetti, E. (1981). *Masa y poder* (H. Vogel, Trad.). Muchnik editores.
- Carvajal, M. F. (2005). *Acerca del «Auror como Productor» de W. Benjamin*. Aisthesis, 38, 286.290.
- Castillo, M. (2018, septiembre 21). *Ana Mendieta, una artista cubana que sobrepasó los límites*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>
- Castillo, N. (s.f.). *Pinturas-Dibujos 1986-1990*. (Texto inédito proporcionado por el autor).
- Castro, F. (1956). *La historia me absolverá*. Editorial de Ciencias Sociales. <https://library.biblio-board.com/content/ecfa0bbd-b6b7-4277-815b-c25a6498b6f2>
- Castro, F. (1961, abril 16). *Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la república, efectuado en 23 y 12, frente al cementerio de Colón*. Cuba.cu. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html>
- Castro, F. (1961b). *Palabras a los Intelectuales*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Castro, F. (1961c, agosto 22). *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario, en la clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas, efectuada en el Eatro «Chaplin»*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f220861e.html>
- Castro, F. (1967, julio 26). *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y primer ministro del gobierno revolucionario, en la conmemoración del XIV aniversario del asalto al Cuartel Moncada, en Santiago de Cuba*. Cuba.cu. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f260767e.html>
- Castro, F. (1971). *Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*. Referencias. Universidad de la Habana, 2, 157-176.
- Castro, F. (1986, diciembre 2). *Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la clausura de la sesión diferida del Tercer Congreso del Partido*. [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f021286e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f021286e.html)
- Castro, F. (1990). *Salvar la Patria, la Revolución y el Socialismo*. Editora Política.
- Cazalla, J. (2018) *El renacimiento del arte cubano*. En *I Jornadas de Jóvenes Hispanistas*. Universidad de Buenos Aires (UBA). ISBN 978-987-8363-59-2. Recuperado de: <http://eventos-academicos.filo.uba.ar/index.php/payro/III1998/paper/viewFile/1471/570>
- CNEyC. (1971). *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*. Instituto Cubano del Libro.
- Constitución de la República de Cuba*. (1976). DOR.

- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social* (S. Díaz Ugarte & M. Díaz Ugarte, Trads.). McGraw-Hill.
- Cruz, P. A. (2021). *Arte y performance: Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Akal.
- Curbelo, B. (2021, abril 13). *Escuela Nacional de Instructores de Arte: «El pueblo es el gran creador»*. Portal Cubarte. <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/escuela-nacional-de-instructores-de-arte-el-pueblo-es-el-gran-creador/cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/escuela-nacional-de-instructores-de-arte-el-pueblo-es-el-gran-creador/>
- Dardel, M. (2015). *Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: Breve recorrido historiográfico*. Poliantea, 11(20), 251-267.
- De la Fuente, A. (2013). *Grupo Antillano: The Art of Afro-Cuba*. Pittsburgh (Estados Unidos): University of Pittsburgh Press, 2013. ISBN 978-0822962557.
- De la Fuente, J. (1992) *La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción*, Temas, 22.
- De la Nuez, I. (1991). *Más acá del Bien y del Mal El espejo cubano de la posmodernidad*. Cubiata magazine. <http://cubistamagazine.com/050116.html>
- De la Nuez, I. (1998). *Mariel en el extremo de la cultura*. *Encuentro de la Cultura Cubana*, 8-9, 105-109.
- De la Nuez, I. (Ed.). (2016). *Iconocracia: Imágen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea*. Turner.
- De la Nuez, I. (2020). *Éxodo del Mariel en Cuba*. Rialta Magazine. <https://rialta.org/extremo-mariel/>
- De la Nuez, R. (1998[2019]). *Muriendo libre: La encrucijada Humorística de Lázaro Saavedra*. En Santana, A. (Ed.) *Lenguaje Sucio*, Tomo I. Pp.510-525. (Publicado originalmente en “LA GACETA DE CUBA”, no5 Sept/Oct, 1998. Pp.42-45).
- De la Nuez, R. (2000) *Estética y necrofilia: el cuerpo humano hacia un materialismo del espíritu*. Revista ArteCubano n-3. (Pp.30-33).
- Del Valle, T. (2018). *Taller de Serigrafía René Portocarrero: Vanguardia del arte gráfico cubano*. Sitio oficial del Ministerio de Cultura. <https://www.ministeriodecultura.gob.cu/es/actualidad/noticias/taller-de-serigrafia-rene-portocarrero-vanguardia-del-arte-grafico-cubano>
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Revista Fermentario, 6, Article 6. <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110>
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del Sentido*. Planeta.
- Delgado, Á. (Director). (2008). *ANGEL DELGADO: The Famous Performance*. <https://www.youtube.com/watch?v=wzQsX564HTg>
- Delgado, I. (1995). *El Año Que Viene*. <https://www.discogs.com/release/7618764-Issac-Delgado-El-Año-Que-Viene>
- DePalma, A. (2007). *El hombre que inventó a Fidel: Cuba, Castro, y Herbert L. Matthews del New York times*. J. Pinto Books.
- Díaz Bringas, T. (2014). *Nueve entradas en 1989*. Art Journal, 73(2), 66-89.

- Díaz Bringas, T. (2016). *Quisiera ser Karl Ioganson... (pero no se va a poder)*. *Aplicaciones cubanas del "arte útil"*. Textos Errantes. <https://textoserrantes.wordpress.com/2016/04/26/quisiera-ser-karl-ioganson-pero-no-se-va-a-poder-aplicaciones-cubanas-del-arte-util/>
- Díaz Martínez, M. (2006, 2007). *La pistola sobre la mesa*. Encuentro de la Cultura Cubana, 43, 147-156.
- Dotta, P. (Director). (2018). *Arte Calle—'No Queremos Intoxicarnos' (Performance) UNEAC, La Habana, 1987*. [https://www.youtube.com/watch?v=MjWurHEZD\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=MjWurHEZD_Q)
- EICFC. (1961[2007]). *Encuentro de los intelectuales cubanos con Fidel Castro*. Encuentro de la Cultura Cubana, 43, 157-175.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). *Autoetnografía: Un Panorama*. Astrolabio, 14, 249-273.
- Espinosa, M. (2018). *Arte y Pedagogía: Un sacerdocio en dos dimensiones*. *Artrónica Revista de Artes Visuales Cubanas*, 10. <https://www.artcronica.com/revista/no-10/arte-y-pedagogia-un-sacerdocio-en-dos-dimensiones/>
- Esson, T. (2021, diciembre 3). «LibreXpresión»: *Entrevista con el artista cubano Tomás Esson (W. Guerra)* [Entrevista]. <https://cnnespanol.cnn.com/video/art-basel-wendy-guerra-tomas-esson-libreexpresion-cnn/>
- Estrada, L. (2009, septiembre 10). La Campana, Hecho antes que dicho. Para los disGUSTOS se hicieron los COLORES. <http://lazaroeet.blogspot.com>
- Estrada, L. (2009, octubre 18). The Citizen Rojas. Para los disGUSTOS se hicieron los COLORES. <http://lazaroeet.blogspot.com/search/label/Joel%20Rojas>
- Fernández, A.E. (1992[2007]) *Acotaciones al relevo*. En Santana, A (ed.) *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. CENDEAC, 2007, Pp. 104-110 (Texto aparecido originalmente en la revista Temas, La Habana, No.22, 1992).
- Fernández, A.E. (1999) *Árbol de muchas playas: el arte cubano en movimiento (1980-1999)*. En *Contemporary Art from Cuba/ Arte Contemporáneo de Cuba*. Delano Greenidge Editions. ISBN 0-929445-05-8 (pp.53-66).
- Fernández, A. E., Espinosa, M., Fernández, A., Matamoros, C., Mosquera, G., Navarro, W., Power, K., José A. Toirac, Torres Llorca, R., Vorbeck, M., & Weiss, R. (2011). *Altamente Confidencial*. FLACSO.
- Fernández, A.E. (2000) *Xilografías modernas de Eduardo Lozano*. <https://eduardolozanomartinez.es/xilografias-modernas-de-eduardo-lozano>
- Fernández, P. (2022, febrero 28). *Descubrimos los secretos del «nuevo» Reina Sofía... De la mano de su director*. [viajar.elperiodico.com](http://viajar.elperiodico.com). <https://viajar.elperiodico.com/viajeros/manuel-borja-villel-ensena-reina-sofia-dentro-director>
- Fernández, P. A. (2009, mayo 17). *Lunes de Revolución: del mito a la realidad* (I. Fernandez) [Latinamericandya]. <http://latinamericandya.blogspot.com/2009/05/lunes-de-revolucion-del-mito-la.html>
- Fernández Pequeño, J. M. (2020). *La llamada Guerrita de los Emails*. Editions Hoy no he visto el paraíso. <https://editionshoynohevistoelparaiso.wordpress.com/2020/11/29/la-llamada-guerrita-de-los-emails/>

- Fernández Retamar, R. (1989). *Treinta años de la Casa de las Américas*. Estudios Avanzados, 3, 69-75. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141989000100007>
- Ferrer, A. (2021, octubre 1). *Tu hermano que siempre te quiere” Una familia cubana tras 1959*. Letras Libres. <https://letraslibres.com/revista/tu-hermano-que-siempre-te-quiere/>
- Fontanals-Cisneros, E. (2020, agosto). *Gustavo Pérez Monzón: Viaje al centro de mí mismo*. EL NACIONAL. <https://www.elnacional.com/entretenimiento/gustavo-perez-monzon-viaje-al-centro-de-mi-mismo/>
- Fornet, A. (2007). *El quinquenio gris: Revisitando el término*. Casa de las Américas, Nº 246, 3-16.
- Foucault, M. (1967[1997]). *Los espacios otros*. Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, 7, 83-91. <https://doi.org/10.12795/astragalo.1997.i07.08>
- Foucault, M. (1988). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (M. Morey, Trad.; 3. reimpr). El Libro de Bolsillo [u.a.].
- Foucault, M. (1994). *El poder, una bestia magnífica: Sobre el poder, la prisión y la vida* (3a ed). Siglo XXI.
- Francastel, P. (1951). *Pintura y sociedad*. Ed. Catedra [u.a.].
- Francastel, P., & Soba, S. (1948). *Sociología del arte* (5ta.). Alianza Editorial.
- Francastel P. (1965[1988]) *La realidad figurativa*, (G. González, Trad.) Paidós.
- Franqui, C. (1981). *Retrato de Familia con Fidel*. Seix Barral.
- Fuentes, L. (1988) *Ruidos disonantes sin alegrías ni lágrimas de dolor*, QueHacer, Suplemento cultural del periódico 26 de julio, año II, No. 11.
- Fusco, C. (2017). *Pasos peligrosos: Performance y política en Cuba*. Turner.
- Gago, B. (2020, junio 18). *DISCURSO Y SUSURRO DE UNA TRADICIÓN. La expresión de lo cristiano en el arte cubano contemporáneo*. Parte II. El Sr. Corchea. <https://elsrcorchea.com/discurso-y-susurro-de-una-tradicion-la-expresion-de-lo-cristiano-en-el-arte-cubano-contemporaneo-parte-ii/>
- Garciandía, F. (2014). *Flavio Garcíandía: Quisiera ser Matisse (pero no se va a poder)* (N. Pérez & D. May) [TV MACAY]. <https://www.youtube.com/watch?v=5KK7LL3gGu4>
- Garciandía, F. (2022). *Servando Cabrera*—Rialta Magazine. <https://rialta.org/servando/>
- Gascón, J. C. (2013b). *La década prodigiosa del Arte Cubano Contemporáneo: El contexto histórico sociocultural en los lenguajes de los ochenta*. AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 2(23). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4530214>
- González, A. (1981[2002]) *Desafío en San Rafael*. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 21-24). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en la revista *El caimán barbudo*, edición 159, marzo de 1981).
- González, A. (2017). *¿Dónde encontrar carteles cubanos en Internet? Una guía de recursos*. gráfica, 5(10), Article 10. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.78>

- González, B. (2023, febrero 21). *Juan Francisco Elso: El valor de la resistencia en el arte*. El Estornudo. <https://revistaelestornudo.com/juan-francisco-also-el-valor-de-la-resistencia-en-el-arte-cuba/>
- González Limia, I. (2021, abril). *Cuba. Artistas contemporáneas: Marta María Pérez Bravo y su muestra Firmeza*. Resumen Latinoamericano. <https://www.resumenlatinoamericano.org/2021/04/06/cuba-artistas-contemporaneas-marta-maria-perez-bravo-y-su-muestra-firmeza/>
- Greenberg, C. (1993 [1960]) 'Pintura modernista'. En O'Brian, J. (ed.) Clement Greenberg: Los ensayos recopilados y la crítica, vol. 4: Modernismo con venganza, 1957—1969, Chicago, IL, Chicago University Press, pp. 85—100.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Alianza Editorial.
- Guerra, L. (2006). *Una buena foto es la mejor defensa de la Revolución*. Encuentro de la Cultura Cubana, 43, 11-21.
- Guerra, L. (2019). «Feeling Like Fidel»: *Scholarly Meditations on History, Memory, and the Legacies of Fidel Castro*. Cuban Studies, 47(1), 111-142. <https://doi.org/10.1353/cub.2019.0007>
- Guevara, A. (2003). *Tiempo De Fundación* ( camilo Pérez Casal, Ed.). Iberautor Promociones Culturales, S.L.
- Guevara, E. (1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. Ediciones Revolución. [https://enriquedusel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/PyF\\_revolucionarios\\_marxistas/Socialismo\\_hombre\\_Cuba-Ernesto\\_Guevara.pdf](https://enriquedusel.com/txt/Textos_200_Obras/PyF_revolucionarios_marxistas/Socialismo_hombre_Cuba-Ernesto_Guevara.pdf)
- Guillén, N. (1985). *Obra Poética*. Letras Cubanas.
- Haacke, H. (1983). *Museums, Managers of Consciousness*. Art in America, n. 72, 1983, pp. 9-17.
- Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y del arte*. Labor, Punto Omega.
- Hernández, O. (2013). *Stealing Base: Cuba at Bat Essay. The 8th Floor*. <https://www.the8thfloor.org/new-page-98>
- Hernández, A. (1988) *Adentrándonos en una nueva ética*, en M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 35-38). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en el periódico Granma, 8 de abril de 1988).
- Hernández, A. (1988). *Proyecto Pilón*. (Inédito, cortesía del artista)
- Hernández, H. E. (2019). *Henry Eric Hernández: El arte cubano o la violencia...* (C. A. Aguilera) [Rialta Magazine]. <https://rialta.org/henry-eric-hernandez-el-arte-cubano-o-la-violencia-divina/>
- Hernández, I. y Sánchez, M. (1995) *Corriente Alterna: René Francisco y Ponjuán*, Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”.
- Hernández, O. (1992) *Todo para vender o de cómo T&T logran disfrazar el dinero de arte* (palabras al catálogo de la exposición T&T (José Ángel Toirac y Tanya Angulo) Todo para vender, Galería Habana.
- Hernández, O. (2013) *Stealing Base: Cuba at Bat Essay*, palabras al catálogo de la exposición.

- Herrera Ysla, N. (1989) *La tradición del humor*. En el catálogo de la Tercera Bienal de la Habana. Centro Wifredo Lam, La Habana. (Pp.323).
- Herrera Ysla, N. (2014). *Ni a favor ni en contra... Todo lo contrario*. Artecubano Ediciones.
- Herrera Ysla, N. (2016). *Acciones, performances y actitudes en el arte contemporáneo cubano* | revistaerrata.co. Errata#, 15. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/acciones-performances-y-actitudes-en-el-arte-contemporaneo-cubano>
- Hexágono (1982[2002]). *Hexágono*. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 115-116). ArteCubano Ediciones. (Texto del Catálogo de la exposición Instalaciones y Documentos, de Hexágono, Equipo de creación colectiva, Galería Habana, junio de 1983)
- Ibarra, M. (2019, junio 9). *Observación participante: Características, tipos y ejemplos*. Lifeder. <https://www.lifeder.com/observacion-participante/>.
- Ichikawa, E. (1994). *Añoranzas por Cuba*. Memoria de la Postguerra, 1 y 18.
- Ikegami, H. (2016). *Rauschemberg*. <http://glexisnova.com/very-good-rauschemberg/>
- INSTAR (Director). (2021). *Los historiadores cubanos Rafael Rojas y Abel Sierra Madero sobre Poder y Cultura en Cuba*. <https://www.facebook.com/InstitutoArtivismo/videos/estratos-unaserieparaestrategias-poder-y-cultura-en-cuba/845875022657861/>
- Izquierdo, M. (1989[2002]). *Lo estético y lo ideológico en la joven plástica cubana*. En T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 39-44). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en la revista Albur, del Instituto Superior de Arte, año III, No.VII-VIII, octubre de 1989).
- Jarauta, F. (2015) En *Bienales de La Habana, itinerarios 1984-1994*. HazLink (11), Artecubano Ediciones. <http://www.carlosruncietanaka.com/fondos/bienales%20de%20la%20habana.pdf>, 2
- Jiménez, O. (2008). *Un baile de fantasmas* (Entrevista realizada por Manuel Zayas. Encuentro de la Cultura Cubana, 50, 191-203).
- Jiménez, O., & Zayas, M. (Eds.). (2012). *El caso PM: Cine, poder y censura*. Editorial Colibrí.
- Jouffroy, A. (2020, marzo 18). *La revolución del arte es el arte de la revolución*. Rialta. <https://rialta.org/alain-jouffroy-la-revolucion-del-arte-es-el-arte-de-la-revolucion/>
- Juara, J.M. (1988). *Hay razones para quemar un cuadro*. El Nuevo Herald, martes 26 de abril de 1988. <https://villagranadillo.blogspot.com/2012/09/jose-juara-silverio-explica-por-que-le.html>
- Kabous, M. (2009). “*El ICAIC presenta...*” *1959-2009: Medio siglo de cine revolucionario en Cuba* (C. Paz, Trad.). *Cinémas d’Amérique latine*, 17, Article 17. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1718>
- Kairus, R. (2019). *El intelectual y el discurso de la política cultural cubana*. Revista Foro Cubano de Divulgación, 2.
- Kiaer, C., Fore, D., Vilensky, D., Steyerl, H., Ashford, D., & Holmes, B. (2010). *Los nuevos productivismos* (M. Expósito, Ed.). Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. [https://marceloexposito.net/pdf/losnuevosproductivismos\\_libro.pdf](https://marceloexposito.net/pdf/losnuevosproductivismos_libro.pdf)

- León, G. (2001[2007]). *La condición performática*. En A.I. Santana (ed.) *Nosotros los más infieles*. (pp.790-798) Cendeac.
- López, C (2018) *Herbert Marcuse: “El final de la utopía” en el siglo XXI*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, nº 74 (Mayo-Agosto).
- Ley N°. 299 de 1959. *Disolución y pase al Ministerio de Educación, de distintos organismos culturales autónomos.*, 299 (1959). <https://ufdc.ufl.edu/AA00063775/00006/285x>
- Lezama Lima, J., Calvo, C., Díaz Martínez, M., & Tellet, J. (1968). *Acta del jurado de poesía, Concurso UNEAC 1968*. Rialta. <https://rialta.org/acta-del-jurado-de-poesia-concurso-uneac-1968/>
- Llanes, L. (1997). *Cómo, por qué y para qué se hace la Bienal*. Artecubano: revista de artes visuales. <http://www.lajiribilla.cu/como-por-que-y-para-que-se-hace-la-bienal/>
- Llanes, L. (2009). *Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana*. Ramona, 95, 11.15.
- Llanes, L. (2012). *Memorias: Bienales de la Habana 1984-1999*. Arte Cubano Ediciones : Consejo Nacional Artes Plásticas.
- Llinás, G. (2000). *Entrevista con el pintor cubano Guido Llinás*. Diario de Cuba, 7-8, 16-18.
- Llopiz-Casal, J. (2021, agosto). *Arturo Cuenca: El Volumen aparte*. El Estornudo. <https://revistatalestornudo.com/cuenca-arturo-artista-cubano-volumen-aparte/>
- López, A. R., & Gartzia, U. (2002). Los carteles políticos. Imagen y crítica del poder. Revista de cultura e investigación vasca, 16, 183-202.
- Löwy, M. (2004). *El marxismo romántico de Walter Benjamin*. Bajo el Volcán, 4(8), 85-100.
- Lunes de Revolución. (1959). *Editorial N° 3*. Lunes de Revolución.
- Lytard, J. F. (1986). *La posmodernidad explicada a los niños* (E. Lynch, Trad.). Gedisa.
- Maccioni, L. (2018). *De cuando el rojo se fue volviendo gris: Revolución cubana, intelectuales y literatura*. Astrolabio, 21, 90-104.
- McCollum, M., & Granados, O. (2022). *Los éxodos masivos que siguieron a la revolución cubana*. Wisconsin Public Radio. <https://www.wpr.org/social-issues/los-exodos-masivos-que-siguieron-la-revolucion-cubana>
- Madrigal, R. (2017). *Juan-Sí González y el Grupo Ar-De*. inCUBAdora Ediciones.
- Machover, J. [jacobomachover.3]. (26 de mayo de 2022). *Fue hace 33 años, en mayo de 1989. Para mí parece como si hubiera sido ayer. En aquel entonces, creíamos* [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/jacobomachover.3/posts/pfbid02svkwW6Zyo3rj51f9VFXjpZWmPwu9Bd2GqPNjynrZCxJdpGxou1jCMHg6ZXv-f6BUI>
- Mannheim, K. (1936[1993]). *Ideología y utopía: Introducción a la sociología del conocimiento* (S. Echavarría, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Mañach, J. (1928[209]). *Indagación del choteo*. [www.linkgua-digital.com](http://www.linkgua-digital.com).
- Marín, R. (2020). *Rogelio López Marín (Gory): “El arte es un espejismo lejano, obsoleto”* (F. Vallée) [Rialta Magazine]. <https://www.hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/el-bunker/rogelio-lopez-marin-gory-el-arte-es-un-espejismo-lejano-obsolete/>

- Marín, T. (2007) *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo*. En Marín García, T. y Krakowski, A. (coord). *Tecnologías y estrategias para la creación artística*. (pp. 200 a 230). Universidad MiguelHernández-Alfa ediciones gráficas.
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad* (1. ed). Ed. Fundamentos.
- Martínez-Barragán, C. (2011). *Metodología Cualitativa Aplicada a las Bellas Artes*. Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, 1, 46-62.
- Matamoros, C. (2012). *Conversación sobre el libro: Raúl Martínez: La Gran Familia* (Cuban Art News The Farber Foundations) [THE ARCHIVE | CUBAN ART NEWS]. <https://cubanartnewsarchive.org/es/2012/10/25/conversacion-sobre-el-libro-raul-martinez-la-gran-familia/>
- Matthews, H. L. (1957, febrero 24). *Cuban Rebel Is Vicated in Hideout*. New York Times. <https://www.nytimes.com/packages/html/books/matthews/matthews022457.pdf>
- Marx, K. (1944[2005]). *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, (Melgar, A. Trad.) Ediciones del Signo. p. 50.
- Mayor Lorán, J. (2007) *La guerra de los símbolos*. Granma. Organo oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, 11 de septiembre de 2007. [hip://www.granma.cu/granmad/2007/09/11/nacional/arRc01.html](http://www.granma.cu/granmad/2007/09/11/nacional/arRc01.html).
- McEvelley, T. (1984, Summer). *On the Manner of Addressing Clouds*. Artforum, 22(10). <https://www.artforum.com/print/198406/on-the-manner-of-addressing-clouds-35366>
- Menéndez, A (1982) *Cuatro por cuatro*. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 119-120). ArteCubano Ediciones.
- Menéndez, A. (2017). *Pintura como política de la memoria: Ciro Quintana / Una fecunda trayectoria*. ArtSolido. <https://artsolido.com/2017/06/22/ciro-quintana-una-fecunda-trayectoria-by-aldo-menendez/>
- Menéndez, L. (2017) *Un viaje a través de las artes plásticas... ¿afrocubanas?*. Afro-Hispanic Review, vol. 36, no. 2, fall 2017, pp. 163+. Gale Academic OneFile, [link.gale.com/apps/doc/A672726430/AONE?u=anon~9f803e1d&sid=googleScholar&xid=778dc213](http://link.gale.com/apps/doc/A672726430/AONE?u=anon~9f803e1d&sid=googleScholar&xid=778dc213).
- Menéndez López, A. (2011). *Grupo Artecalle. Historia logotípica*. CAsT0r JABAo. <https://malditomenendez.blogspot.com/2011/03/grupo-artecalle.html>
- Menéndez López, A. (2017). *Reviva la revolu* (II) (C. A. Aguilera) [Hypermedia Magazine]. <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-a-aguilera-reviva-la-revolu-ii/>
- Menéndez López, A. (2011a). *(M)ALDITO MENENDEZ, sobre 9 A y 1 C* (R. Lopez-Ramos) [Blog Los lirios del Jardín]. <http://losliriosdeljardin.blogspot.com/2011/04/maldito-menendez-sobre-9-y-1-c.html>
- Menéndez-Conde, E. (2009). *Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba* [Duke University]. <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/1635>
- Menocal, N. (2015). *No es tan necia como parece* (1)El (E. R. Castro) [Sr. Corchea]. <https://elsr-corchea.com/no-es-tan-necia-como-parece-1-2/>

- Meurice, P. (1998). *Palabras de bienvenida al Papa Juan Pablo II*. Città Nuova. <https://www.cittanuova.it/palabras-de-mons-pedro-meurice-estiu-al-darle-la-bienvenida-al-papa-juan-pablo-ii/?ms=006&se=007>
- Molina, J. A. (1998). *El espejo y la máscara. Comentarios a la fotografía cubana posrevolucionaria*. Encuentro de la Cultura Cubana, 11, 59-73.
- Molina, J. A. (2007). *Inmanencia de lo cubano. Algo pasa en mis frijoles negros (o la extraña vida sexual de Flavio Garcíandía)*. Revista de la Universidad Cristóbal Colón, 27, 176-193.
- Montaner, C. A. (2015, julio 10). *Historia genital de la revolución cubana*. Libertad Digital - Cultura. <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2015-07-10/carlos-alberto-montaner-historia-genital-de-la-revolucion-cubana-76151/>
- Montes Huidobro, M. (2007). *Testimonios*. Encuentro de la Cultura Cubana. 43, 183.
- Morais, F. (1990). *Tradición y contemporaneidad*. Arte en Colombia, 43, 59-60.
- Morales, R. (2009, diciembre 7). *Carteles contra agresiones de Estados Unidos a la Revolución Cubana*. Revelión. <https://rebellion.org/carteles-contra-agresiones-de-estados-unidos-a-la-revolucion-cubana/>
- Morín, F. (1998). *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*. Universal.
- Mosquera, G. (1978[2002]). Seis nuevos pintores. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 15-18). ArteCubano Ediciones.
- Mosquera, G. (1981[2002]). Volumen Uno. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 19-20). ArteCubano Ediciones.
- Mosquera, G. (1986[2002]). Nuevos artistas. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 127-131). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en la revista *El caimán barbudo*, edición 228, noviembre de 1986).
- Mosquera, G. (1989[2008]). Arte haciendo política. Eduardo Ponjuan y René Francisco, en Santana, A. (Ed.) *Nosotros los más infieles*. Pp.488-490. (Publicado originalmente en *Arte en Colombia Internacional (Art Nexus) No.42*, diciembre de 1989).
- Mosquera, G. (1990[2002]). Los catorce hijos de Guillermo Tell. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 273-282). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en el catálogo de la exposición *No Man is an Island*, Taidemuseum, Pori, Finlandia, 1990).
- Mosquera, G. (1990). *Concepción de la Bienal*. Arte en Colombia, 43, 58-59.
- Mosquera, G (1993a) *Crece la Yerba*. Catalogo de la exposición *Las metáforas del Templo*, Galería del Centro de Desarrollo de Artes Visuales de La Habana, febrero de 1993.
- Mosquera, G (1993b) *La calle dentro de la galería*, catalogo de la exposición *La imagen del pensamiento el pensamiento de la imagen*, Galería Habana, 1993.
- Mosquera, G. (1994). *Sexta Bienal de La Habana* (G. Haupt) [Universes in Universe]. [http://universes-in-universe.de/car/havanna/opinion/s\\_mosqu.htm](http://universes-in-universe.de/car/havanna/opinion/s_mosqu.htm)
- Mosquera, G. (1995). *Resucitando a Ana Mendieta*. *Poliester*, 4(11), 52-55.

- Mosquera, G. (1996). *Arte Preso. Ángel Delgado 1242900*. Catálogo de la exposición *Arte Preso. Ángel Delgado 1242900*. Galería independiente Espacio Aglutinador, La Habana, 1996.
- Mosquera, G. (2003) *El Nuevo arte Cubano*. En Aleš Erjavec (Ed.) *Postmodernism and the Post-socialist Condition*. Politicized Art under Late Socialism (Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, ps. 208-246.
- Mosquera, G. (2009). *Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social*. AVAE. <http://archivoarte.uclm.es/textos/cuba-en-la-obra-de-tania-bruguera-el-cuerpo-es-el-cuerpo-social/>
- Mosquera, G. (2017) *Arte y utopía 1970 a 1990: dos décadas en guerra*. En *Adiós utopía: arte en Cuba desde 1950* (catálogo). CIFO/Cisneros Fontanals Art Foundation.
- Mosquera, G. (2020). *The Third Bienal de La Habana in Its Global and Local Contexts*. OnCurating. 46, 120-126. <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/the-third-bienal-de-la-habana-in-its-global-and-local-contexts.html#.ZD2x2C9j7Rb>
- Mosquera, G. (2021). *Arturo Cuenca: Arte y filosofía*. Hypermedia Magazine. <https://www.hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/arturo-cuenca-critica/>
- Ley N°169 de1959. *Crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*. 20 de marzo de 1959. (17). 17, Article 17. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1735>
- Navarro, D. (1990[2002]). *Un Beuys, en fin, cubano*. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 259-266). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en la revista La Gaceta de Cuba, julio de 1990).
- Novoa, G. (Director). (2012). *El Canto del Cisne*. <https://www.youtube.com/watch?v=FLZ5O-4CXt58>
- Ojeda, D. (2020). *El Instituto Superior de Arte, su proyecto pedagógico y la noción ampliada del arte*. [Universidad de la Habana]. [https://elsrcorchea.com/2020/07/21/el-instituto-superior-de-arte-su-proyecto-pedagogico-y-la-nocion-ampliada-del-arte-parte-i/?fbclid=IwAR0IwMgekfKM4reMEoBvlRPdhzJtau99xRe39igTP957an5iqa\\_GPYAbBVc](https://elsrcorchea.com/2020/07/21/el-instituto-superior-de-arte-su-proyecto-pedagogico-y-la-nocion-ampliada-del-arte-parte-i/?fbclid=IwAR0IwMgekfKM4reMEoBvlRPdhzJtau99xRe39igTP957an5iqa_GPYAbBVc)
- Olivera, M. C. (2020). *CONTEXTOS Y DESPLAZAMIENTOS DEL ARTE EN CUBA a partir de los años 80*. Segunda Parte. El Sr. Corchea. <https://elsrcorchea.com/contextos-y-desplazamientos-del-arte-en-cuba-a-partir-de-los-anos-80-segunda-parte/>
- Otero, G. (2010). *Fotografía Cubana, Absolut Revolution (1959-1969)*. Hemisphere: Visual Cultures of the Americas, 3(1), 8.
- Padilla, H. (1968). *Heberto Padilla: Poemas de 'Fuera del juego' (selección) - Rialta*. <https://rialta.org/poemas-de-fuera-del-juego-seleccion/>
- Padilla, H. (1971). *Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*. Casa de las Américas, n. 65-66, 191-203.
- Paideia. (1989). *Siete cartas*. Cubista Magazine, 1.
- Paredes, D. (2009). *De la estetización de la política a la política de la estética*. Revista de Estudios Sociales, 34. URL: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/15100>
- Parlamento Europeo. (2021). *RESOLUCIÓN COMÚN sobre los derechos humanos y la situación política en Cuba | RC-B9-0341/2021 |*. [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/RC-9-2021-0341\\_ES.html](https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/RC-9-2021-0341_ES.html)

- Partido Comunista de Cuba. Comité Central, & Castro, F. (1975). *Informe del Comité Central del PCC al Primer Congreso. Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*. <https://books.google.com.do/books?id=iTRqAAAA-MAAJ>
- Peramo Cabrera, H. (2001). *La Escuela Nacional de Arte y la plástica cubana contemporánea*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Pereira, M. de los Á. (2015). *Saavedra en straight*. *Artecubano: Revista de Artes Visuales*, 1, 2015(1), 5-8.
- Pérez Bravo, M. (2003) Palabras recogidas en el catálogo: VVAA. Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana (1991-2002), Lunwerg Editores / Fundación Telefónica.
- Pérez Bravo, M. (2020, noviembre 20). *Marta María Pérez Bravo: “Mi obra sí marcó una diferencia en Cuba”* (C. González) [Hypermedia Magazine]. <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/marta-maria-perez-bravo/>
- Pérez Monzón, G. (2015). *Gustavo Pérez Monzón: La vida en un dos por tres* (H. Montero) [Art Oncuba]. <https://artoncuba.com/blog-es/5357/>
- Pérez-Cruz, F. de J. (2011). *La Campaña Nacional de Alfabetización en Cuba*. *Varona*, 53, 10-23.
- Piñera, V. (1960b, febrero 17). *Puntos, comas y paréntesis*. *Revolución*, 2.
- Piñera, V. (1960a). *Teatro Completo*. Ediciones R.
- Piñero, G. A. (2014). *Políticas de representación/políticas de inclusión: La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(104), 157-186.
- Platón. (1986). *La República* (C. Eggers Lan, Trad.). Gredos.
- Plejánov, G. (1912). *El arte y la vida social* (J. Korsunsky, Trad.). Cenit.
- Pogolotti, G. (Ed.). (2006). *Polémicas culturales de los 60*. Editorial Letras Cubanas.
- Ponte, A. J. (2007). *Una reunión de miedo*. *Encuentro de la Cultura Cubana*, 43, 190-193.
- Porro, R. (2005) *Una arquitectura a la imagen del hombre* (Fernández, J. Entrevistador). *Revolución y Cultura* n° 4 Octubre- Noviembre.
- Quintana, C. (s.f.). *Ciro Quintana*. DCS CONTEMPORARY. <https://dcscontemporary.com/ciro-quintana/>
- Quintero, A. (s. f.). *El nuevo humor cubano de los años 80*. *Humor Sapiens*. Recuperado 16 de marzo de 2023, de <https://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/el-nuevo-humor-cubano-de-los-anos-80>
- Quiroga, J. (2005). *Cuban palimpsests*. University of Minnesota Press.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (1.ª ed.). LOM.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. MACBA.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado* (A. Dilon, Trad.). Manantial.
- Rancière, J. (2012). *El desacuerdo: Política y filosofía*. Nueva Visión.
- Rauch, H., & Suro, F. (1992). *Ana Mendieta's Primal Scream*. *Americas*, 44(5). <https://www.questia.com/magazine/1G1-13665466/ana-mendieta-s-primal-scream>

- Restany, P. (1990). *III Bienal de la Habana, la bienal del Tercer Mundo*. Arte en Colombia, 43, 56-58.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía [recurso electrónico]: Alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales. <https://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/download/211/194/890-1?inline=1>
- Rialta, A. (2020, marzo 19). *EXPEDIENTE | Salón de Mayo, La Habana, 1967*—Archivo Rialta. Rialta Magazine. <https://rialta.org/salon-de-mayo-la-habana-1967/>
- Rodríguez Bolufé, O. (2016). *El humor como estrategia creativa en el arte cubano contemporáneo*. ARARA, The Poetics and Politics of Humour in Contemporary Art(12), 35-59.
- Rodríguez Brey, R. (2008). *Dejar el ghetto, pero no con las manos vacías* (D. Matos) [Cubaencuentro]. <https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/dejar-el-ghetto-pero-no-con-las-manos-vacias-68534>
- Rodríguez Cárdenas, C. (2023, julio 28). *Carlos Rodríguez Cárdenas: 'Cuba y La Habana se van a recuperar'* (F. Vallée) [Hypermedia Magazine]. <https://hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/el-bunker/carlos-rodriguez-cardenas-cuba-y-la-habana-se-van-a-recuperar/>
- Rodríguez de Armas, J. L. (2008). *Servirse de lo dado*. Cubaencuentro. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/servirse-de-lo-dado-140503>
- Rodríguez, R. F. (2018). *René Francisco: Pedagogía sin barreras* (D. Mateo) [Artcrónica Revista de Artes Visuales Cubanas]. <https://www.artcronica.com/revista/no-10/rene-francisco-pedagogia-sin-barreras/>
- Rojas, M. (2020, septiembre 21). *El único autor intelectual del asalto al Moncada es José Martí*. Tribunal Supremo Popular de la República de Cuba. <https://www.tsp.gob.cu/noticias/el-unico-autor-intelectual-del-asalto-al-moncada-es-jose-marti>
- Rojas, R. (2014). *José Martí: La invención de Cuba*. Hypermedia. [www.editorialhypermedia.com](http://www.editorialhypermedia.com)
- Rojas, R. (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. <https://www.overdrive.com/search?q=857738E9-DFDA-4310-8345-9062FA4EE9E6>
- Rojas, R. (2004). *Cultura y poder en Cuba*. Nexos, Junio 2004. <https://www.nexos.com.mx/?p=11182>
- Rojas, R. (2007). *Confesión de timidez*. Encuentro de la Cultura Cubana, 43, 186-189.
- Rojas, R. (2017a, enero 28). *Breve historia de la censura en Cuba (1959-2016)*. La Razón. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/breve-historia-de-la-censura-en-cuba-1959-2016/>
- Rojas, R. (2017b, abril 19). *La utopía y el adiós*. Hypermedia Magazine. <https://www.hypermediamagazine.com/critica/rafael-rojas-la-utopia-y-el-adios/>
- Roque, A. (1988[2002]). *Mirar y ver más allá*. En M. González, T. Parson, J. Veigas (Ed.), *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80* (pp. 179-193). ArteCubano Ediciones. (Texto publicado originalmente en la revista Caimán Barbudo, No.248 y 249, 1988).
- Rossi, M. J. (2005). *Formalización y mercantilización de la obra de arte en Walter Benjamin*. Cuadernos del Sur. Filosofía, 34, 115-126.
- Saavedra, L. (2009). *Lázaro Saavedra in conversation with Rachel Weiss* (R. Weiss) [Afterall]. <https://www.afterall.org/article/lazaro-saavedra-in-conversation-with-rachel-weiss>

- Saavedra, L. (s.f.) *Sin título*. En Santana, A (ed.) *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. CENDEAC, 2007, p. 9.
- Saavedra L. (2020, agosto 4) *ESSON SÍ SE HACE*. [Publicación de Facebook] Recuperado de: <https://www.facebook.com/lazaro.a.saavedra.gonzalez/posts/10157402363029135>.
- Sabina, J. (2017, agosto 14). *Joaquín Sabina: “Hoy a los idiotas los reconoces por su autoestima”* (D. Hopenhayn) [The Clinic]. <https://www.theclinic.cl/2017/08/13/joaquin-sabina-hoy-los-idiotas-los-reconoces-autoestima/>
- Sánchez, M. (2013). *La Educación Artística en Cuba; antecedentes y actualidad*. Atenas, 2(22). <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=478048958001>
- Sánchez, O (1990a). *Acciones de Toirac-Tanya y Ballester-Villazón*. Suplemento al catálogo Kuba o.k. Düsseldorf.
- Sánchez, O. (1990c[2006]). *Sincretismo, posmodernismo y cultura de resistencia*. En Power, K. y Espinosa, M. (ed.); *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano*; Perceval Press, Santa Mónica, California, 2006, p. 54. (Texto aparecido originalmente en el catálogo Kuba OK ; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1990
- Somosa, A. (1989). *Ideología y Simbolismo*. Revista Caimán Barbudo, 1989. (P.12-13).
- Sánchez, O. (2020). *Flavio Garciandía en el Museo de Arte Tropical*. Rialta Magazine. <https://rialta.org/flavio-garciandia-en-el-museo-de-arte-tropical/>
- Sánchez, S. (2000). *El vagar del canon, lujuria en el laberinto. La intervención del legado artístico occidental por el arte cubano contemporáneo* [Universidad de la Habana]. <https://susetsanchez.files.wordpress.com/2019/03/tesis-licenciatura-suset-sanchez-1.pdf>
- Sánchez, S. (2007). *Tomás Esson: Desacatos y escatologías de un iconoclasta*. Encuentro de la Cultura Cubana, 45/46, 255-256.
- Santos, R. (2018). *Exposiciones de arte global como idearios de redefinición geopolítica y social a finales del siglo XX*. Humanidades, 8(2), 78-105.
- Saruski, J., & Mosquera, G. (1979). *The cultural policy of Cuba*. Unesco.
- Schiller, F. (1990). *Kalias; Cartas sobre la educación estética del hombre* (J. Feijóo & J. Seca, Trads.). Anthropos.
- Sierra, A. (2021, julio 23). *Sexo y Revolución. Escuelas para prostitutas en Cuba*. Hypermedia Magazine. <https://hypermediamagazine.com/columnistas/fiebre-de-archivo/sexo-y-revolucion-escuelas-para-prostitutas-en-cuba/>
- Sloterdijk, P. (1983). *Crítica De La Razón Cínica* (M. Á. Vega, Trad.). Siruela.
- Somosa, A. (2019). *La generacion de la esperanza cierta | Parte I*. <https://www.facebook.com/notes/691754411459044/>
- Suárez, L. (2021). *El retorno de la artista cubana emigrada María Magdalena Campos Pons al panorama artístico de Cuba*. Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas, 12, 45-51.
- Taylor, C. (1989[2006]). *Las fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*. Paidós.
- Taylor, Ch. (1993) *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*. Fondo de Cultura Económica
- Tejo, C. (2005). *Marta María Pérez Bravo: el culto a lo cotidiano*. Bellas Artes, 3, 39-62.

- Toirac, J. Á. (1994). *Parabolas de la Prensa*. Ediciones\*.
- Torres Llorca, R. y Saavedra, L (1989). *Una Mirada Retrospectiva* (palabras al catálogo) Centro de Artes Plásticas y Diseño. Luz y Oficios. Habana Vieja.
- Torres Llorca, R. (1998). *Oral history interview with Ruben Torres-Llorca* (J. Martínez) [Archives of American Art, Smithsonian Institution]. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ruben-torresllorca-13547>
- Torres Llorca, R. (2020). *Rubén Torres Llorca: “El artista ha sido siempre el eslabón más débil”* (F. Vallée) [Hypermedia Magazine]. <https://hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/el-bunker/ruben-torres-llorca-el-artista-ha-sido-siempre-el-eslabon-mas-debil/>
- UNEAC. (1968). *Declaración de la UNEAC acerca de los premios a H. Padilla y A. Arrufat*. Rialta. <https://rialta.org/declaracion-de-la-uneac/>
- Valdés, L.M. (2017, febrero 1) *Llegué a la ENA el 15 de febrero de 1965*. [Actualización de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/luismiguel.valdes/posts/pfbid02XzXd9CW46ST-G6W4Bdne6J5w43a5GQWg715RnAV8rsNkywSZKAWHSfzkmXugDMqC8l>
- Valencia, M. (2016). *Performatividad y plástica: El cruzamiento artístico en la obra de Leandro Soto durante la década “contaminada” de los 80s en Cuba*. Latin American Theatre Review, 49(2), 69-89. <https://doi.org/10.1353/ltr.2016.0014>
- Vallée, F. (2019, mayo 22). *Carlos Rodríguez Cárdenas y el arte redentor*. Hypermedia Magazine. <https://hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/el-bunker/carlos-rodriguez-cardenas-y-el-arte-redentor/>
- Vicent, M. (2007, enero 12). *El recuerdo del «quinquenio gris» moviliza a los intelectuales cubanos*. El País. [https://elpais.com/diario/2007/01/13/cultura/1168642801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/01/13/cultura/1168642801_850215.html)
- Victoria, C. (1998). *Fragmentos del Mariel*. Encuentro de la Cultura Cubana, 8-9, 133-134.
- Vizcaíno, P., Limia, M., & López-Ramos, R. (2008, julio 19). *Nueve alquimistas y un ciego*. Los lirios del jardín. <http://losliriosdeljardin.blogspot.com/2008/07/nueve-alquimistas-y-un-ciego.html>
- Walker Art Center. (2017). *Adiós Utopia: Dreams and Deceptions in Cuban Art*. Walkerart.org. <https://walkerart.org/press-releases/2017/261386>
- Weiss, R. (2007) *Performing Revolution: Arte Calle, Grupo Provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986-1989*. En Stimson, B. and Sholette G. (Ed.), *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, University of Minnesota Press, 2007.
- Weiss, R. (2008, abril 16). «*Es interesante ver cómo el concepto de revolución se traduce en material expositivo*». *Entrevista a Rachel Weiss* [Arte nuevo]. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/04/es-interesante-ver-cmo-el-concepto-de.html>
- Weiss, R. (2011). *To and from Utopia in the New Cuban Art* (1 edition). Univ Of Minnesota Press.
- Weiss, R. (2011). *Rachel Weiss: “Fue la fuerza de las obras lo que capturó mi atención”* [THE ARCHIVE | CUBAN ART NEWS]. <https://cubanartnewsarchive.org/es/2011/08/10/rachel-weiss-fue-la-fuerza-de-las-obras-lo-que-capturo-mi-atencion/>

## Índice de figuras

Figura 1.	<i>Fidel Castro Saluda a la multitud en un acto en la Habana en 1959</i> .....	32
Figura 2.	<i>Castro sigue vivo y sigue luchando en las montañas</i> .....	34
Figura 3.	Retrato de Fidel Castro en la portada de Bohemia (“Edición de la Libertad”) .....	35
Figura 4.	Liborio Noval: Fidel durante una comparecencia en la televisión cubana.....	38
Figura 5.	Alberto Korda: <i>Guerrillero Heroico</i> .....	41
Figura 6.	<i>¡Porque convertiste las hieles en miel!... GRACIAS FIDEL</i> .....	43
Figura 7.	<i>Esa bandera, ese cielo, esta tierra. La defenderemos al precio que sea necesario</i> .	43
Figura 8.	<i>Muerte al Invasor</i> .....	45
Figura 9.	Jesús Forjans Boade: <i>Viet-Nam estamos contigo</i> .....	45
Figura 10.	Raúl Martínez: <i>Lucia</i> (cartel de la película de Humberto Solas) .....	46
Figura 11.	René Azcuí: Besos Robados. Cartel de la película francesa de François Truffaut ....	46
Figura 12.	Ernesto Padrón Blanco: <i>Todos con Viet Nam</i> .....	47
Figura 13.	Elena Serrano: <i>Día del guerrillero heroico</i> .....	47
Figura 14.	Alfredo Rostgaard: <i>Retaliation to crime: Revolutionary Violence</i> .....	47
Figura 15.	Lázaro Saavedra: <i>Detector de ideologías</i> .....	71
Figura 16.	Mural realizado por artistas participantes en el <i>Salón de Mayo en la Habana: Cuba Colectiva</i> .....	74
Figura 17.	Nilo Castillo: Performance <i>El loco</i> .....	91
Figura 18.	Escuela Nacional de Arte de Cuba .....	102
Figura 19.	Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro.....	106
Figura 20.	Instituto Superior de Arte .....	111
Figura 21.	Gustavo Pérez Monzón: Portada del catálogo <i>6 nuevos pintores</i> .....	123
Figura 22.	Cartel para la exposición <i>Volumen Uno</i> .....	125
Figura 23.	Vista de la exposición <i>Volumen Uno</i> .....	125
Figura 24.	Rubén Torres Llorca: obra en la exposición <i>Sano y Sabroso</i> de <i>Volumen Uno</i> ....	136
Figura 25.	Flavio Garcíandía: <i>Cuchillo de Palo</i> .....	128
Figura 26.	Flavio Garcíandía: <i>Corazón que no siente</i> . .....	128
Figura 27.	Flavio Garcíandía: <i>Pájaro en mano</i> .....	128
Figura 28.	Juan Francisco Elso Padilla: <i>Mano Creadora</i> .....	129
Figura 29.	José Bedia: <i>El golpe del tiempo</i> .....	129
Figura 30.	Rubén Torres Llorca: <i>Te llevo bajo mi piel</i> .....	129
Figura 31.	Rogelio López Marín, “Gory”: Serie <i>Ausencias Historia Breve</i> .....	130
Figura 32.	Tomás Sánchez: <i>Relación</i> .....	130
Figura 33.	Ricardo Rodríguez Brey: <i>La estructura de los mitos</i> .....	130
Figura 34.	Gustavo Pérez Monzón: <i>Vilos</i> .....	131
Figura 35.	Leandro Soto: <i>Kiko constructor</i> .....	131
Figura 36.	José Manuel Fors: <i>Hojarasca</i> .....	131
Figura 37.	Arturo Cuenca: <i>Ciencia e ideología</i> .....	132
Figura 38.	Ana Mendieta: <i>El árbol de la vida</i> (© 2023 The Estate of Ana Mendieta Collection) .....	133
Figura 39.	Ana Mendieta: <i>Imagen del Yágul</i> .....	133
Figura 40.	Ana Mendieta: <i>Sin título, Serie Siluetas</i> .....	133
Figura 41.	Obras de los integrantes del grupo 4X4. Carlos Alberto García: <i>Sin título</i> ; Moisés de los Santos Finalé: <i>Sueño</i> ; José Franco: <i>Sin título</i> ; Gustavo Acosta: <i>El banco</i> .....	134

Figura 42.	<i>Equipo de Creación Colectiva Hexágono: Pirámides</i> .....	135
Figura 43.	Consuelo Castañeda: <i>Lichtenstein y los griegos</i> .....	136
Figura 44.	Antonio Eligio Fernández (Tonel): <i>El Bloqueo</i> .....	136
Figura 45.	María Magdalena Campos: <i>La ofrenda de la propia sangre</i> .....	137
Figura 46.	Marta María Pérez Bravo: <i>No matar, ni ver matar animales.</i> De la serie <i>Para concebir</i> .....	138
Figura 47.	Marta María Pérez Bravo: <i>Estos me los dio la ceiba, su aire y su nacri dan vida.</i> De la serie <i>Para concebir</i> .....	138
Figura 48.	Leandro Soto: Performance <i>El hombre y sus estorbos</i> .....	144
Figura 49.	Catálogo <i>Primera Bienal de la Habana</i> .....	149
Figura 50.	Flavio Garcíandía: <i>El lago de los Cisnes</i> .....	150
Figura 51.	Catálogo <i>Segunda Bienal de la Habana</i> .....	151
Figura 52.	Juan Francisco Elso Padilla: <i>Por América</i> .....	152
Figura 53.	Catálogo <i>Tercera Bienal de la Habana</i> .....	153
Figura 54.	Glexis Novoa: <i>Sin título</i> , de la <i>Etapa Práctica</i> .....	154
Figura 55.	José Bedia: <i>Vive en la línea</i> (Instalación en <i>Magiciens de la terre</i> ) .....	155
Figura 56.	Catálogos de las ediciones cuarta (1991), quinta (1994) y sexta (1997) de la <i>Bienal de la Habana</i> .....	156
Figura 57.	Alejandro Aguilera: <i>Sin título</i> .....	169
Figura 58.	Carlos Pérez Vidal: Grafiti y obras en el taller del artista .....	172
Figura 59.	Eduardo Ponjuan: <i>Utopía</i> .....	179
Figura 60.	Lázaro Saavedra: <i>El arte un arma de lucha</i> .....	182
Figura 61.	Nilo Castillo: <i>Oferta Especial: Los 100 Picassos</i> .....	186
Figura 62.	Ciro Quintana: <i>Aventuras y desaventuras de Ciro Art</i> .....	200
Figura 63.	Adriano Buergo: <i>El Roto</i> .....	201
Figura 64.	Adriano Buergo: <i>El lago de los cisnes</i> .....	201
Figura 65.	Víctor Patricio Landaluze: <i>José Francisco</i> .....	204
Figura 66.	Santiago (Chago) Armada: <i>De Débiles y poderosos</i> .....	204
Figura 67.	Lázaro Saavedra: <i>Después de todo, nos llevamos bien</i> .....	206
Figura 68.	Lázaro Saavedra: <i>Sin título (Altar a san Joseph Beuys)</i> .....	207
Figura 69.	Reinerio Tamayo: <i>La reina de la papaya</i> .....	208
Figura 70.	Pedro Álvarez: <i>Vladimir</i> .....	209
Figura 71.	Pedro Álvarez: <i>Al socialismo debemos hoy todo lo que somos</i> .....	209
Figura 72.	Flavio Garcíandía: <i>Sin título</i> , de la serie <i>Tropicalia I</i> .....	214
Figura 73.	Tomás Esson: <i>Patria o Muerte</i> .....	216
Figura 74.	Rubén Torres Llorca: <i>Esta es tu obra</i> .....	218
Figura 75.	José Bedia: <i>Sarabanda</i> .....	218
Figura 76.	Ricardo Rodríguez Brey: <i>Sin título</i> .....	218
Figura 77.	Eduardo Lozano Martínez: <i>Via Crucis</i> .....	220
Figura 78.	Lázaro Saavedra: <i>Marx</i> .....	220
Figura 79.	Glexis Novoa: de la serie <i>La Etapa Práctica</i> .....	221
Figura 80.	Oscar Aguirre: Estación IV del conjunto <i>Via Crucis</i> .....	221
Figura 81.	Glexis Novoa: <i>Sin título</i> (de <i>La Etapa Práctica</i> ) .....	222
Figura 82.	Cárlos Rodríguez Cárdenas: <i>Sin título</i> .....	224
Figura 83.	Carlos Rodríguez Cárdenas: <i>Resistir, Luchar, Vencer</i> .....	225
Figura 84.	Carlos Rodríguez Cárdenas: <i>Manera de marchar adelante</i> .....	226

Figura 85. Tomás Esson: <i>Bandera Cubana</i> .....	227
Figura 86. Carlos Luna: <i>La hoz y el Marti-yo</i> .....	230
Figura 87. Alejandro Aguilera: <i>Por el mar de América</i> .....	231
Figura 88. Alejandro Aguilera: <i>Playitas y el Granma</i> .....	232
Figura 89. Alexis Esquivel: <i>Retrato de Ché Guevara</i> .....	233
Figura 90. Tomás Esson: <i>Retrato del Che</i> .....	234
Figura 91. Tomás Esson: <i>Mi homenaje al Che</i> .....	234
Figura 92. Paco Altuna: <i>Fidel está en la Habana</i> .....	237
Figura 93. José Ángel Toirac: <i>Sin Título. (Como El Bautismo)</i> .....	237
Figura 94. José Ángel Toirac: <i>EGO SUM QUI SUM</i> .....	238
Figura 95. <i>Puré</i> .....	244
Figura 96. <i>Puré: Sin título</i> .....	246
Figura 97. <i>Puré: Puré Expone</i> .....	248
Figura 98. <i>Puré: Puré Expone (instalación)</i> .....	249
Figura 99. <i>Puré: Exposición Homenaje II</i> .....	250
Figura 100. Eduardo Ponjuan y René Francisco: <i>Tautología</i> .....	251
Figura 101. Eduardo Ponjuan y René Francisco: <i>Las ideas llegan más lejos que la luz</i> .....	252
Figura 102. Equipo Ileana Villazón y Juan Pablo Ballester: <i>El que imita (a la izquierda)</i> <i>y Perro que ladra (a la derecha)</i> .....	254
Figura 103. Equipo ABTV, portada del catálogo de la exposición <i>Homenaje a Hans Haacke</i> ..	257
Figura 104. ABTV: <i>La sonrisa de la verdad (exposición Homenaje a Hans Haacke)</i> .....	259
Figura 105. ABTV: <i>Una imagen recorre el mundo (exposición Homenaje a Hans Haacke)</i> .....	260
Figura 106. ABTV: Comunicado explicando la censura a la exposición <i>Homenaje a Hans Haacke</i> .....	261
Figura 107. Lázaro Estrada: <i>Sin título</i> .....	262
Figura 108. Carlos Pérez Vidal: <i>Tienda lista para la defensa</i> .....	263
Figura 109. Eduardo Lozano: <i>Paissaje</i> .....	263
Figura 110. <i>ArteCalle: El arte está a dos pasos del cementerio 1</i> .....	270
Figura 111. <i>ArteCalle: El arte está a dos pasos del cementerio 2</i> .....	271
Figura 112. <i>ArteCalle: ArteCalle Experimento</i> .....	272
Figura 113. <i>ArteCalle: vista de la exposición Ojo Pinta</i> .....	273
Figura 114. Abdel Hernández: Performance <i>Arte de curación</i> .....	273
Figura 115. Luis Gómez: Performance <i>Sin título</i> .....	274
Figura 116. <i>ArteCalle: Cartel del performance Somos de oro</i> .....	274
Figura 117. Ariel Serrano ( <i>ArteCalle</i> ): <i>El Che: Hecho Historia o Hecho Tierra</i> .....	275
Figura 118. <i>Provisional</i> (Glexis Novoa, Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Alejandro Acosta): <i>Japón</i> .....	278
Figura 119. <i>Provisional: Very Good Rauschemberg</i> .....	279
Figura 120. <i>Provisional</i> (Glexis Novoa, Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Alejandro Acosta): <i>Rock Campesino</i> .....	280
Figura 121. Juan-Sí: Performance <i>Ego-art</i> .....	281
Figura 122. <i>Ar-De: El artista como hombre público</i> .....	283
Figura 123. <i>Ar-De: Yo no te digo cree, yo te digo lee</i> .....	284
Figura 124. <i>Ar-De: Tarde de sándwiches</i> .....	284
Figura 125. <i>Ar-De: Alegato contra la censura</i> .....	285

Figura 126. <i>Ar-De: Performance Acción Ritual</i> .....	286
Figura 127. <i>Ar-De: Performance A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa ... oreja de Van Gogh</i> .....	287
Figura 128. <i>Ar-De: Texto de la Oración a San Pinga Bendita, parte del performance A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh</i> .....	287
Figura 129. Arturo Cuenca: Cartel exposición <i>Ciencia e Ideología</i> .....	288
Figura 130. Arturo Cuenca: Performance <i>Ciencia e Ideología</i> .....	289
Figura 131. Segundo Planes: Performance <i>El mundo está loco y la vida es una mierda</i> .....	290
Figura 132. Segundo Planes: <i>Descubrimiento Humano</i> .....	291
Figura 133. Glexis Novoa: <i>Levitar</i> .....	292
Figura 134. Glexis Novoa: Performance <i>Al final todos bailan juntos</i> .....	292
Figura 135. Aldito Menéndez: <i>Performance del indio</i> .....	293
Figura 136. Nilo Castillo: <i>Convenio entre la vaca y el ternero para hacer un producto digerible</i> .....	294
Figura 137. Nilo Castillo: <i>Yo también quiero estar en esta exposición</i> .....	295
Figura 138. Willian Carmona: <i>El arte de hoy es un culo</i> .....	295
Figura 139. Tania Bruguera: Performance <i>Homenaje a Ana Mendieta</i> .....	296
Figura 140. Tania Bruguera: <i>Memoria de la Postguerra</i> .....	298
Figura 141. Tania Bruguera: <i>El Susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)</i> .....	299
Figura 142. Carlos Rodríguez Cárdenas: cartel de la exposición <i>No es solo lo que ves</i> .....	302
Figura 143. Exposición <i>No es solo lo que ves</i> .....	303
Figura 144. Glexis Novoa: Performance <i>No es solo lo que ves</i> .....	303
Figura 145. Aldito Menéndez: fragmento de la obra <i>Reviva la Revolu</i> .....	304
Figura 146. Logo del <i>Proyecto Castillo de la Fuerza</i> .....	305
Figura 147. Abdel Hernández: Performance durante el <i>Proyecto Pilon</i> .....	310
Figura 148. Alejandro López: Performance <i>Sin título</i> , realizado como parte de la exhibición <i>Meta-Cero</i> .....	311
Figura 149. Alejandro López: Proyecto <i>Comisión para la Investigación de Fenómenos Históricos</i> .....	312
Figura 150. Mural-performance colectivo <i>MEDITAR 1</i> .....	313
Figura 151. Mural-performance colectivo <i>MEDITAR 2</i> .....	314
Figura 152. Carlos Rodríguez Cárdenas: cartel de la exposición <i>Artista de calidad</i> .....	320
Figura 153. Performance colectivo <i>La plástica joven se dedica al béisbol</i> .....	322
Figura 154. Pedro Vizcaíno: Cartel <i>La Plástica Joven se dedica al Béisbol</i> .....	323
Figura 155. El público asistente al performance <i>La Plástica Joven se dedica al béisbol</i> .....	323
Figura 156. Grupo de artistas participantes en el performance <i>La Plástica Joven se dedica al béisbol</i> , con la pancarta LPV -Listos Para la Vencer- .....	324
Figura 157. Joel Rojas: <i>El David, 1989.</i> .....	327
Figura 158. Resolución 131 del Ministro de Cultura en el que se ratifica la expulsión de Joel Rojas del ISA .....	328
Figura 159. Joel Rojas: Pictografías en la Loma de la Candela .....	329
Figura 160. Ángel Delgado: Performance <i>La esperanza es lo último que se está perdiendo</i> (exposición <i>El Objeto Esculturado</i> ) .....	330

## APÉNDICES

## **Apéndice I. Entrevista a Aldito Menéndez**

(9-15 de enero de 2020)

### **Hablemos de tu formación.**

Estudié tres años en la Escuela Elemental de Artes de 23 y C y un año en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, entre 1983 y 1987 en La Habana.

En 23 y C Los profesores eran jóvenes egresado del ISA y de la ENA, que habían estudiado durante los años grises de los 70 y sufrido los obsoletos programas docentes soviéticos, donde se limitaban a enseñar el realismo académico en que se basó el arte oficialista del período estalinista conocido como realismo socialista. Como eran sabedores de lo que nos esperaba en el nivel medio y superior de la enseñanza artística, nos permitieron experimentar y jugar con cierta libertad con los materiales y técnicas artísticas en sus clases, sin gobiarnos demasiado con el rancio realismo académico.

Lo que aprendimos en ese período no fue por el programa de estudios, ni por las instalaciones y materiales que tenía la escuela, sino por la cercanía a los lugares donde realmente se fraguaba el arte más moderno; que nada tenía que ver con el realismo socialista; y por los profesores; algunos de los cuales eran jóvenes artistas que detestaban la academia soviética y simpatizaban con las nuevas tendencias conceptuales y postmodernas del arte europeo y norteamericano tanto como nosotros —como Elso Padilla y Pepe Franco, por ejemplo; que pertenecían a los grupos Volumen Uno y Cuatro X Cuatro, respectivamente—; que fueron bastante indulgentes y abiertos de mente con nuestra educación.

Personalmente, mis verdaderos maestros fueron mis padres y sus amigos colegas. Los libros, las visitas a exposiciones y estudios de artistas y los conocimientos prácticos esenciales para llegar a ser un artista los recibí de ellos, no de ninguna institución oficial. Mi padre fue el que me enseñó a tensar y preparar un lienzo en un bastidor, porque ni siquiera en San Alejandro contaban con telas y bastidores nuevos para darnos y los profesores nos hacían pintar sobre cuadros de antiguos alumnos.

### **Mencionas a artistas como Elso Padilla, Pepe Franco, que influyeron de un modo positivo en la formación de los más jóvenes artistas.**

Menciono a Elso y a Franco porque fueron profesores en la escuela Elemental de 23 y C, pero hubo muchos artistas de generaciones y grupos (*Volumen Uno, Cuatro x Cuatro, Hexágono*) anteriores que nos apoyaron y/o influyeron; como Arturo Cuenca, Flavio Garcíandía, Consuelo Castañeda, Aldo Menéndez (padre) y Rubén Torres Llorca, entre otros; ya fuera como profesores, mentores, compañeros de trabajo, amigos o colegas de exposición. Pertenecían a las dos generaciones anteriores a la nuestra (nacidos en las décadas de los 50 y 60, principalmente), pero tenían gustos y enemigos comunes a los nuestros, como la música rock y la censura, respectivamente. Ellos sufrieron represión por escuchar a los Beatles y a Pink Floyd y llevar el pelo largo cuando eran estudiantes, y censura o marginación como artistas en su momento por no seguir los estilos oficiales del guajirismo y el pop revolucionario; mientras que a nosotros nos reprimían por la música y los pelos punks, los grafitis y las intervenciones públicas.

Tres generaciones formadas o deformadas en las mismas aulas y reprimidas en las mismas calles, con las mismas carencias materiales y espirituales; hambre de proteínas y de libros occidentales prohibidos por el régimen; sin los medios e instituciones adecuados para ganarse la vida profesionalmente, ni el derecho a crear espacios propios, expresarse con libertad o a viajar a otros países; por fuerza tenían que congeniar.

### **¿Podrías hablar de la influencia de estos artistas, y otros de la generación anterior, a la tuya?**

Más que influencia de una generación sobre otra, lo que había era un constante intercambio de información y de ideas entre artistas de edades diferentes, pero con inquietudes y problemas similares, del que nos beneficiamos todos. *Volumen*, *Cuatro x Cuatro* y *Hexágono* tenían más experiencia y profesionalidad, pero *Puré*, *ArteCalle* y Provisional poseían más frescura y atrevimiento; virtudes todas que se mezclaron libremente a medida que nos fuimos relacionando y colaborando unos con otros. Buen ejemplo de ello es que la obra de Lázaro Saavedra ganó en seriedad y la de Torres Llorca en humor, tras la exposición que hicieron juntos en 1988 en La Habana.

*ArteCalle* en particular bebió de todas partes. Nos encantaba la agresividad visual de la *bad painting* que practicaban artistas como Umberto Castro y Carlos Alberto García y algo de eso se nota en murales como el del cementerio y en la tipografía de nuestros textos. Nos gustaba como Cuenca jugaba con la moda y con la actitud en sus performances; factores o elementos a los que también nosotros concedimos gran importancia en nuestras acciones; aunque de forma muy distinta (Cuenca era un *new wave*, elegante y exquisito y nosotros unos *punkis* sucios y provocadores). Y de la obra de Bedia, Llorca y Elso intuimos cierta mística en el proceso creador que otorga una *fuerza* especial al resultado de la obra.

### **¿San Alejandro fue otra historia?**

San Alejandro, a diferencia de la Escuela Elemental de 23 y C, poseía un claustro de profesores bastante viejo, mediocre y recalcitrante; comprometidos con el gobierno y educados muchos de ellos en Moscú; que conservaba la atmósfera gris de los años 70 y reprimía cualquier impulso experimentador de sus alumnos. El acoso a los miembros de Artecalle fue tal que a mí me expulsaron a principios del segundo curso y al resto del grupo les prohibieron cualquier actividad artística extraescolar, so pena de expulsión.

### **¿La academia no pudo tolerar lo nuevo y terminó expulsándote?**

Técnicamente no me expulsaron, pero en la práctica fue lo mismo. Jorge Rodríguez, director de San Alejandro por ese entonces y posterior decano del ISA, me dio la opción de trasladarme a la ENA, pero yo no acepté. No había cometido ninguna falta, pero el tipo estaba decidido a separarme del resto de Artecalle para intentar desintegrar al grupo. En la ENA, a las afueras de la ciudad y alejado de mis compañeros, podrían controlarme mejor y él se quitaba el problema de arriba; pero yo no di mi brazo a torcer y me fui a trabajar de aprendiz en el taller de serigrafía artística René Portocarrero que dirigía mi padre en La Habana Vieja.

### **¿Continuaste de formarte como artista en el taller de serigrafía René Portocarrero?**

En el taller Portocarrero —foco de los artistas más modernos y transgresores del momento— aprendería muchísimo más que en cualquier escuela. Mientras mis amigos pasaban día tras día dibujando al mismo modelo viejo y con dos dedos de menos en una mano en San Alejandro, yo trabajaba codo con codo con jóvenes figuras como Arturo Cuenca, Carlos Cárdenas, Segundo Planes, Israel León, Pedro Vizcaíno y Nilo Castillo y tuve la oportunidad de conocer a muchos artistas que colaboraron con el taller; como a los integrantes de los grupos *Volumen Uno*, *Puré*, *Hexágono* y *Provisional*; a intelectuales como Desiderio Navarro y Orlando Hernández y a figuras internacionales como Joseph Kosuth, Mimmo Rotella, Luis Camnitzer, Rafael Canogar y Robert Rauschenberg, entre otros.

## **¿Cuál fue el aporte de Aldo Menéndez padre y el Taller de Serigrafía a la generación de los 80?**

Codearse con artistas de talla internacional es valioso para cualquier artista joven y sin duda en el taller Portocarrero se dio esa oportunidad en muchas ocasiones, pero creo que el aporte más importante del taller al arte de los 80 fue como espacio de confluencia y experimentación entre los propios artistas cubanos de distintas generaciones y posturas estéticas. Allí se fraguaron muchas exposiciones y acciones de los 80 y nació el grupo Provisional.

## **¿Cómo fue posible que surgiera una generación de artistas como tú, nacidos y formados después de 1959, que desafiara directa o indirectamente al poder?**

La enseñanza artística en Cuba era muy mala en los 80, sobre todo por los desfasados y asfixiantes programas de estudios y por la política cultural oficial en general; que siempre ha visto con resquemor y suspicacia a los artistas e intelectuales y solo apoya a los que siguen su guion y les sirven de propaganda; pero independientemente a eso, en los 80 se dieron una serie de circunstancias que permitieron un renacimiento cultural.

La censura y la represión en Cuba, siguiendo el modelo soviético de cortina de hierro, fue muy fuerte durante los años 70, pero tras el éxodo del Mariel empezó a entrar a la isla mucha información prohibida sobre el mundo occidental que enviaban a sus familiares en la isla los exiliados cubanos en Estados Unidos y España, principalmente. En las escuelas de arte se continuaba impartiendo el realismo socialista, pero los estudiantes y artistas jóvenes escuchaban música rock, leían a Umberto Eco y devoraban las revistas ArtNews y Art in America que circulaban de mano en mano. Medio siglo de estrecha relación comercial y cultural con Norteamérica dejaron huella en la población cubana, que nunca acabó de tragarse a los rusos.

Y aunque las escuelas eran malas, eran muchas en La Habana —Escuela Elemental de 23 y C, Escuela Elemental del Cerro, Escuela de nivel medio de San Alejandro, el Tecnológico de Ciudad Libertad, Escuela de nivel medio ENA, el ISA y la Escuela Provincial de Diseño; sin contar las escuelas de música y ballet y la Facultad de Letras— y entre todas reunían en la capital a cientos de estudiantes de toda la isla con similares inquietudes y necesidades que asistían en manadas a cuánta exposición, concierto o conferencia se celebraba en la ciudad y por las noches se reunían en casas y parques para intercambiar información, mostrar sus trabajos y debatir sobre arte, política, educación y demás temas de actualidad; conformando en poco tiempo el caldo de cultivo del llamado fenómeno del arte cubano de los 80.

Por otra parte, tras más de diez años de aislamiento del mundo, los cubanos estaban locos por expresarse y, al producirse cierta apertura cultural por parte del gobierno —se permitió la religión, el turismo de países capitalistas y la venta de arte y artesanía, se toleró la música rock, se empezó a dejar que los artistas viajaran a países que no fueran del campo socialista, se creó la Bienal de La Habana, la Escuela y el Festival internacionales de Cine y se puso a tecnócratas a dirigir la economía y a intelectuales en vez de a sargentos la cultura— no tardaron en surgir en el ámbito de las artes iniciativas independientes y a menudo contestatarias impensables pocos años atrás; como las exposiciones y reuniones en viviendas privadas, los debates públicos, la crítica a las instituciones y políticas culturales oficiales, la formación de diversos colectivos y manifiestos, los proyectos sociales, las muestras colectivas curadas y producidas por los propios artistas y las pintadas, performances e intervenciones en lugares públicos sin autorización oficial; que sacudieron a la cultura nacional con diversos escándalos e intensas polémicas.

### **¿Dices que en los 80 hubo un período de tolerancia?**

La generación de estudiantes y artistas que se rebeló en los 80 no fue reprimida inmediatamente como las anteriores, sino que se le dio cierto margen; ya que se esperaba de ella que fuera la primera hornada de auténticos “hombres nuevos”, nacidos y educados dentro de la revolución; y por esa razón contó al principio con el apoyo de muchos profesores, intelectuales y funcionarios de cultura y de otras ramas que simpatizaban con la Perestroika y Glásnot de Gorbachov en la URSS y con el socialismo democrático y de mercado de Felipe González en España. Pero con la caída del Muro de Berlín y el fusilamiento del general Ochoa, el ala más estalinista del gobierno tomó las riendas del poder, quitó las reformas, anunció el inicio del Período Especial y empezó la represión o el acoso y la intimidación contra los artistas, intelectuales y funcionarios que protagonizaron la movida cultural de los años 80.

### **Allá por 1990 propusiste, como proyecto, la creación un centro de formación artística alternativo, ¿Qué proponía y traía este proyecto como novedad y qué lo diferenciaría de la formación oficial?**

La Escuelita era un proyecto de experimentación sobre la enseñanza artística que intenté realizar en 1990 y que se basaba en el auto aprendizaje y el desarrollo de la creatividad por medios alternativos y directos; sin profesores ni programas de estudio; donde cada estudiante elige individualmente aquello que más desea aprender o descubrir y el resto del grupo le ayuda a conseguirlo. Una idea que me sigue apasionando, pero para la cual no estaba preparado ni contaba con los medios en ese entonces. Menos de un año después abandonaría la isla definitivamente.

### **Hablemos de *ArteCalle***

Sobre *ArteCalle* ya he hablado mucho en otras entrevistas y me cuesta volver con el tema. Te invito a que las leas primero y si hay alguna cosa que no me han preguntado antes, envíame la pregunta.

[http://archivo.diariodecuba.com/cultura/1518816906\\_37432.html](http://archivo.diariodecuba.com/cultura/1518816906_37432.html)

<https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-a-aguilera-reviva-la-revolu-i/>

<https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-a-aguilera-reviva-la-revolu-ii/>

### **¿Disolver *ArteCalle* tuvo un propósito ulterior?**

*Artecalle* convocó en 1988, a una reunión con los estudiantes de todas las escuelas de arte y miembros de cada colectivo artístico, en el parque de los punkis —como le llamábamos— en el Vedado. El objetivo era anunciar la disolución del grupo como un gesto artístico y proponer la creación de una asociación cultural independiente al estado que agrupara a todos los creadores, colectivos y facciones de la movida del arte en ese momento, para que nos defendiera de la censura y nos representara ante las instituciones del estado. Todos estuvimos de acuerdo en la necesidad de crear algo así, pero fue demasiado tarde y la maquinaria de la Seguridad del Estado ya se había puesto en marcha para dismantelar el movimiento, infiltrando a sus colaboradores en nuestras filas para dividir a la gente y sabotear la precaria relación con las instituciones.

### **¿Qué diferenció a *ArteCalle* del resto de los grupos?**

Pienso que la gran diferencia entre *ArteCalle* y los demás grupos, como *Volumen Uno*, *Hexágono*, *Cuatro x Cuatro*, *Puré* y *Provisional*, fue que éstos eran agrupaciones de individualidades afines que exponían juntos, mientras que nosotros fuimos un verdadero colectivo; donde las obras se concebían y ejecutaban entre todos y se firmaban como una sola unidad. Además, fuimos

los primeros en hacer arte urbano en Cuba e intervenciones en lugares públicos sin autorización.

**¿Por qué crees que en los 80 se formaron tantos grupos y colectivos en el arte cubano?**

La abundancia de colectivos artísticos en los 80 se debió, creo yo, a cuatro factores principalmente. Primero que los grupos tenían ya cierta tradición dentro del arte cubano; como *Los Once* en los años 50 y *Volumen Uno* a principios de los 80. Segundo que resultaba mucho más fácil participar en expos colectivas que conseguir una muestra personal en alguna galería oficial —que no eran muchas y todas pertenecían al estado—. Privilegio reservado a los artistas consagrados y a los comprometidos con el régimen; que solían ser siempre los mismos. Tercero que la mayoría de los artistas de La Habana eran o habían sido compañeros de trabajo o de estudios o alumnos y/o profesores entre sí; lo cual facilitó cierto tribalismo o enfoque colectivo en sus prácticas y proyectos. Y cuarto que era más difícil que las autoridades o instituciones censuraran y castigaran a todo un grupo, que a un solo artista.

***Reviva la Revolu* es una de tus obras más conocidas. Para Mosquera “se ve a las claras (...) que expresaba la posibilidad de que la utopía revolucionaria fuese completada, al pedir, en una colecta simbólica, fondos para terminar la obra”. ¿en verdad creías que era posible completar o reparar la Revolución?**

*Reviva la Revolu* puede interpretarse como dice Mosquera; pero esa es la lectura fácil, la distracción para no alarmar a los censores. No hay que olvidar que el texto dice “Cómo verá esta obra está casi en blanco...” y pide ayuda para terminarla, cuando en realidad el cuadro está casi en negro y terminar la obra implica acabar de tachar el texto en blanco. *Revolu* no significa que la palabra está incompleta, sino que es preciso acabar de tachar la palabra Revolución.

Quizás ahora, décadas después y fuera de contexto resulte difícil de entender, pero en ese momento pintar la palabra revolución incompleta era algo que nunca se había visto en Cuba y parecía un sacrilegio y al mismo tiempo una revelación que se pudiera partir o romper la Revolución; aunque solo fuese literalmente.

Eso a nivel de contenido, porque a nivel conceptual o estético la idea del *Reviva* no versa sobre política, sino sobre el problema de la ambigüedad en la obra de arte; que tiende a que su mensaje se pierda si es demasiada, o a que se vuelva panfletario si escasea. Hallar el equilibrio perfecto entre ambigüedad y comunicación era una de mis obsesiones en aquella época.

**Después de *ArteCalle* realizaste una serie de obras como *El performance del Indio* y *La Última Obra de Arte*, entre otros. ¿Qué hay detrás de estos performances en cuanto a tu visión de las instituciones gestoras del arte en Cuba?**

En el caso de esas dos intervenciones específicamente, las instituciones significaban para mí el escenario donde realizarlas, con todas las connotaciones que tuviera cada lugar y acontecimiento.

El Indio tenía sentido en la conferencia de Rauschenberg en el Museo Nacional; en otro contexto no hubiera tenido gracia o se habría malinterpretado. Mi mensaje no iba dirigido contra Rauschenberg ni contra la cultura norteamericana como forma de colonización; aunque jugaba con esa idea; sino que señalaba la existencia en Cuba de un arte totalmente nuevo y nuestro, que merecía más la atención del público cubano que el viejo arte Pop.

Con *La Última Obra de Arte* pasa lo mismo. Existe una conexión directa entre el texto de esa intervención y el lugar y el evento en que lo hice.

### **¿Por qué el performance, qué aporta a tu narrativa?**

Me gusta más el término intervención que performance para describir mis trabajos efímeros o intangibles. Otros artistas hacen verdaderas performances, porque conciben sus actos artísticos como lo hacen los actores y dramaturgos; como actuaciones ante un público, con ensayos, entradas y todo; pero lo que yo hago no es actuar sino accionar; intervenir en una situación equis de un modo no-ordinario y cargado de simbolismo que le confiera otras connotaciones e influya en el público de forma directa, sin separación entre éste y la obra, como hacen el teatro y el arte objetual.

Tanto el teatro como la pintura y la escultura establecen una distancia entre el artista, la obra y el público; donde la obra juega el papel de intermediario entre el autor y el espectador. Por el contrario, y como yo lo veo, el arte efímero o de acción constituye una herramienta artística que permite a los creadores y a los espectadores cruzar la línea divisoria y encontrarse en algún punto en común dentro de la obra; que de ese modo se vuelve más real y trascendente para ambas partes, pese a su fugaz existencia. Un acto o acontecimiento compartido que nutre de realidad práctica al artista y de creatividad al público, y que nunca olvidarán.

### **¿Al ver estas obras y performances parece que los artistas podían decir cosas que el cubano de a pie no podía decir?**

Creo que el éxito del arte de los 80 entre el pueblo cubano ejemplificaba la sed de libertad y de información que padecía. El arte de vanguardia no es popular en ninguna parte del orbe, salvo entre la élite cultural. Cuando la gente de a pie de un país hacen colas y abarrotan las exposiciones de artistas emergentes y estafalarios es porque los estantes de las librerías están vacíos y los periódicos y la tele no dicen nada de lo que pasa en el mundo, y no existen instituciones, partidos o sindicatos que los defiendan y den voz a sus demandas. El pueblo cubano acudía en masa a nuestras muestras y acciones atraído por los aires de libertad que en ellas se respiraban; como si en cualquier momento fuera a estallar otra revolución en medio de una galería; y sí se esforzaban por entender nuestro lenguaje —y muchos lo conseguían o al menos lo intuían— era porque el contenido lo extraíamos de los problemas de la vida cotidiana en la isla y los temas que tratábamos eran las preocupaciones e inquietudes de la mayoría de los cubanos.

### **¿Cómo si se vieran como voz del subconsciente popular?**

Tanto *Artecalle*, como *Puré*, *Provisional* y muchos otros grupos e individualidades del arte de los 80 exploraron las temáticas populares para enriquecer su obra y acercar el arte a las masas. Temas que eran tabú en la prensa y los medios oficiales, como las religiones afrocubanas, la burocracia y la corrupción estatal, la doble moral, el sexo, la prostitución, las drogas, la Perestroika, la escasez de alimentos, las epidemias y el exilio, entre otros, se toleraban en las escuelas de artes y en los espacios culturales y el pueblo sencillo acudía a las exposiciones en busca de la información y el debate prohibidos en el resto de la sociedad.

### **¿El humor y doble sentido?**

Por otro lado, el humor y el doble sentido que explotaron los artistas de los años 80 en sus obras para burlar la censura son característicos de la idiosincrasia cubana y también facilitaron la comunicación y la complicidad con el pueblo llano.

### **A principio de los 90s., el movimiento y efervescencia artística que marcó la década anterior perdió protagonismo ¿Cómo el “poder” venció al nuevo arte cubano?**

A partir de 1989 nos cerraron el grifo y ya no se pudo exponer más, y las pocas muestras

que se permitieron acabaron de mala manera; como el proyecto Castillo de la Fuerza, Nueve Alquimistas y un Ciego, el concierto censurado de Artecalle en el teatro del Museo de Bellas Artes y el caso de Ángel Delgado en el *Objeto Esculturado*; que acabó preso. A los artistas más problemáticos los acosaban con el servicio militar o los marginaban profesionalmente hasta que no les quedaba más remedio que el exilio o “reintegrarse a la revolución”. La mayoría nos fuimos, pero algunos prefirieron quedarse y beneficiarse del vacío que dejamos; como René Francisco, Lázaro Saavedra y Sandra Ceballos, entre otros que ahora son los artistas “contestatarios” oficiales de Cuba.

**¿Qué momento, exposición o acción, crees que sería el que marcaría el fin del nuevo arte cubano?**

Tras la censura de la expo en el Castillo de la Fuerza y del concierto de *ArteCalle* en el Museo de Bellas Artes quitaron a la viceministra Marcia Leiseca y a su gente de la dirección de cultura y se acabó el diálogo y la buena onda entre los artistas y las instituciones. No se aprobaron más proyectos ni exposiciones curados por los propios artistas. El último gesto posible fue sin duda el Juego de Pelota y después nos fuimos.

**¿Por qué se consideran una generación con identidad propia y diferente de las precedentes?**

El arte de los 80 fue un fenómeno único en el arte cubano porque se produjo en circunstancias sociales e históricas muy especiales; como vivir en una dictadura comunista en el Caribe en los años previos a la caída del Muro de Berlín y a la disolución de la URSS; no se parece a nada de lo que se había hecho antes y además marcó indeleblemente al arte posterior con esa mezcla desconcertante de experimentación conceptual, crítica social y choteo criollo que lo caracterizó.

**¿En qué no se parece en nada a lo que se habían hecho antes, elementos rompedores y diferenciadores? ¿Se pueden identificar también elementos de continuidad?**

Lo que diferencia radicalmente al arte cubano de los 80 del anterior es que introduce por primera vez lo conceptual en su lenguaje, sometiendo la estética al discurso de las ideas. Hasta entonces nadie había usado el texto dentro de un cuadro en Cuba, salvo como elemento formal en algunas composiciones del fotorrealismo y pop cubanos.

**Según Mosquera “el nuevo arte cubano logró dismantelar la política cultural oficial”. ¿Estás de acuerdo?**

Yo no creo que lográramos dismantelar nada. Por el contrario, creo que el fenómeno del arte de los años 80 fue un experimento del gobierno que se les fue de las manos durante un tiempo y al que, no obstante, han sabido sacarle el jugo y lo siguen haciendo, pese a que terminó con el éxodo de artistas e intelectuales más grande de la historia de Cuba.

**¿Qué te dice la frase en la que se funda de la política cultural de la Revolución “con la Revolución todo, contra la Revolución nada”?**

Yo no viví los tiempos en que fue pronunciada esa frase, porque aún faltaban once años para que naciera, pero no tengo dudas sobre su significado. “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada” implicaba y lo sigue haciendo, que cualquier actividad artística o intelectual que se salga del guion oficial o afecte de un modo u otro a la dictadura autodenominaba revolución, será reprimida.

**¿Cómo ser un artista libre en un contexto totalitario, es posible resistir?**

El arte en Cuba es una farsa y los únicos artistas auténticos que produce terminan en el exilio tarde o temprano, porque no es posible ser un artista libre en una dictadura. Lo puedes intentar un tiempo, hasta que te aplastan. En mi opinión, resistir tuvo sentido en los 80, cuando parecía que el régimen caería tras la URSS, pero ya no hay esperanzas.

**¿En qué fecha saliste de Cuba y que derroteros ha seguido tu obra? ¿Los performances y el humor siguen siendo fundamentales?**

Me fui de Cuba con 20 años en 1991 y desde entonces he vivido y trabajado en Estados Unidos y en España. He seguido desarrollando mi obra en el exilio, pero al margen del mercado, tal y como hacía en Cuba y siempre apuntando a la isla; cuya realidad continúa siendo una de mis temáticas principales.

El humor siempre está presente de algún modo más o menos evidente o sutil en todo mi trabajo; ya sea obra objetual o efímera; instalaciones, esculturas, vídeos, intervenciones, ensayos, cómics o memes. Me he dado el gusto de experimentar con muchas herramientas y lenguajes creativos y comunicativos diferentes; lo cual probablemente no habría podido hacer si me hubiera dedicado a complacer al mercado. Algo que, por otra parte, nunca me sedujo y además sería incapaz de soportar. El arte no es para mí un modo de ganarme la vida, sino un modo de vida.

**Por último. La Bienal de la Habana es uno de los eventos culturales más apreciadas por el Ministerio de Cultura de Cuba y ampliamente bien vista por artistas y especialistas en arte, tanto en el Tercer Mundo como en occidente. En uno de los primeros murales de Arte Calle se podía leer “No necesitamos bienales, nosotros tenemos el espacio”. ¿Qué significaba para ustedes?**

La Bienal de La Habana, como todos los eventos culturales de Cuba, tiene como objetivos principales proyectar una falsa imagen de vanguardia y libertad sobre la dictadura de cara al exterior; captar a intelectuales y artistas izquierdosos de segunda fila para propagar por el mundo las bondades del régimen; e influir en el mercado internacional del arte para promocionar a los artistas oficialistas, marginar a los creadores disidentes y a los del exilio, lavar dinero y especular de mil maneras.

## **Apéndice II. Entrevista a Alejandro Aguilera** (25 y el 27 de abril de 2020)

### **Hablemos de tu formación artística**

¿A quién le puede interesar esa información de escuela? La educación académica es casi la misma donde quiera. En el viaje se descubre lo mismo: romper las formas cerradas y buscar las abiertas o más cosmopolitas. Lo demás, lo ponen las lecturas y vivencias. Literatura y antenas parabólicas bien puestas.

### **Como dice Walter Benjamín, “el estado comunista intenta politizar el arte” ¿crees que la formación artística estaba orientada a esos propósitos?**

El estado comunista es enemigo de las artes como si fuera una inquisición, eso que dice Walter Benjamin suena suave. Yo no entiendo eso de “intentar politizar el arte”. Hitler hizo la exposición “Arte Degenerado” y Fidel Castro tiene “Palabras a los Intelectuales” más dos éxodos de artistas por razones políticas. Es una tragedia, no un intento de politización.

La Revolución es enemiga de la libertad de expresión, la de los artistas individuales, sobre todo. Usó el cine y la fotografía como medio de propaganda. Pero es más difícil tratar con los artistas individualmente. Aun así, hubo Realismo Socialista, arte de propaganda y control sobre todos los artistas. La revolución que mejor usó a los artistas fue la mexicana con su muralismo.

### **¿Cómo fue posible que una generación de artistas nacidos y formados después de 1959 desafiara directa o indirectamente al poder?**

Es la misma historia que sucedió en los países del este, el control total siempre tiene grietas. En Cuba esa grieta empezaba con la información. Saber lo que sucedía fuera de la isla, eso era un deporte en los 80. Yo empecé a leer influenciado por mi abuela, ella fue quien me puso en la escuela de arte; era lectora de tabaquería y tenía biblioteca personal.

Ningún país ha hecho hombres nuevos a partir de la formación artística, eso no corresponde con la idea de libertad que se tiene. Y va en contra del principio de individualidad, todavía más incontrolable. La formación artística en Cuba tiene mucho de adoctrinamiento porque el trasfondo filosófico es marxista. Pero la mayor contradicción es política: ningún país ha invertido tanto formando artistas para después no dejarlos expresar, no dejarlos hablar o para controlar lo que dicen.

### **El período previo a los 80 se conoce como el “Quinquenio Gris” por el nivel de control y censura ejercido sobre el Estado sobre el arte. ¿La bisagra entre este período y la generación de los 80 fue la exposición *Volumen Uno*?**

*Volumen Uno* es un grupo y una exposición, es una generación bastante más selecta. Estuvieron muy influidos por el arte conceptual y los movimientos de vanguardias fuera de Cuba. A pesar de que se sabe que fue una adaptación del arte internacional a la realidad de Cuba. Yo la veo como una generación que se formó sobre su propia marcha. Una generación más intelectual que la nuestra. Con una formación, a lo mejor, más fuerte y disciplinada. Fueron los que abrieron las primeras puertas, hasta que llegaron al ISA y cambiaron lo que se tenía que cambiar. Es una generación con muchas influencias dentro y fuera de sus obras. Y no solo en Cuba sino en Latinoamérica.

**Me dices que cuando algunos de los integrantes de *Volumen Uno* llegaron al ISA como profesores “cambiaron lo que había que cambiar” ¿qué fue lo que cambiaron, cuales eran esas cosas que había que cambiar?**

Ellos cambiaron los planes de estudio y el rol del profesor frente a los alumnos. Además, al mismo tiempo, eran artistas desarrollando sus obras personales y tenían reconocimiento por ello. En lugar de enseñar del modo vertical tradicional, de arriba hacia abajo, cambiaron el sistema: usaron su influencia y el debate abierto basado de las ideas como metodología pedagógica. A ese cambio también contribuimos algunos que fuimos sus alumnos, convertidos en profesores y desarrollando nuestras obras.

**Elso murió joven y su figura se ha erigido casi en un mito ¿porque su obra influyó tanto en los artistas de los 80?**

La obra de Elso Padilla, como también la de Ana Mendieta y José Bedia, fueron de las más importantes de esa época. La obra de Elso es una síntesis espiritual de toda su vida y de todo lo que debió saber hasta llegar a ellas. Es una obra influyente para artistas, críticos y curadores. Da cátedra de historia, de cómo ver la antropología, la religión, y los libros en un sentido espiritual. ¡Trascendente de verdad! Es una obra que después de la muerte de Elso crea su propia mitología, cómo debe ser cuando se le va de las manos a “los controla todo”. Es una obra que tiene de arte conceptual, textos, gráficos, fotocopias de libros escritos por descubridores. Después te pongo digo más sobre Elso y como lo vi en esa época, antes de su Martí en la Bienal de la Habana, que tanto nos impresionó. Es una influencia no necesariamente directa, cómo por ejemplo se ve en la obra de Luis Gómez, sino algo más general.

**¿Diferencias de tu generación respecto la generación de *Volumen Uno*?**

La generación nuestra salió de las academias y de la calle. Es una generación despelote, rockera, de mucha bulla. Irreverente. Grupal. Tiene gente *street smart* y gente *book smart*. Con una raigambre juvenil y popular muy fuerte. Influida por el arte americano e internacional.

Una generación que presta atención al arte cubano de los 60's, que está al tanto de los problemas de censura y marcada por la falta de información como las demás. Es iconoclasta. Desvinculada de asuntos mercantiles. Apasionada.

**¿El arte cubano de la generación de los 80 puede entenderse como una forma de resistencia al poder?**

El arte siempre representa una resistencia, incluso el arte no político. Y esto sucede por el impulso creativo individual (o de grupo), por razones de libertad u originalidad. Hay un principio en las obras de arte que no siempre se puede reducir a lo social o político. Y ese impulso estuvo en el arte de los 80, muy relacionado a la calle y las cosas más populares.

El arte tiene ‘poder absoluto’ de significación. El estado, por medio del poder y sus instituciones, trata de romper esa influencia. Por eso me parece pérdida de tiempo tratar de entablar un diálogo con instituciones sin independencia. Y menos aún, pedirles que cambien. Yo creo que ese sistema desprecia a los intelectuales, ya les ha dicho de mil maneras que no los necesita.

**En ese contexto ¿Qué te dice la frase “con la Revolución todo, contra la revolución nada”?**

Es el punto donde se le niegan a los artistas sus derechos más universales, de ahí que sea un asunto político a tratar. Fue algo impuesto a la fuerza, estar “dentro de la revolución”. No creo que haya sido una operación de marketing, sino una imposición. Ya se conoce, por la historia universal,

lo que sucede siempre que se impone un dogma u ortodoxia: los intelectuales se repliegan, fingen, actúan, se delatan; hasta llegar a padecer Síndrome de Estocolmo y terminan pensando como el opresor.

### **¿La cierta “libertad vigilada” que se nos permitió a los artistas a mediados de los 80 fue una especie de experimento gubernamental?**

Libertad vigilada es un contrasentido. Es como decir agua seca, agua no húmeda. No creo en eso de experimento que salió mal. Lo que se les exige a los intelectuales es filiación política y boca callada. Cero crítica. Pero en el mundo influido por la Perestroika, y después del éxodo del Mariel, ya no se podían ocultar las cosas. Los 80 ejercieron esa presión y abrieron las puertas a la cañona

### **¿Cuál es el alcance de la responsabilidad social del artista?**

El intelectual que piensa con cabeza propia la tiene, el que se indigna y la siente dentro. No es una responsabilidad, es parte de la función social de cualquier persona que se destaque. Los artistas no siempre sienten esa responsabilidad. Los intelectuales la sienten mucho más.

De muchas maneras, se sabía que el arte de esa época era algo nuevo, y lo era por lo provocador que fue. Lo iconoclasta. Fue una época donde todos aprendimos a hablar delante de nuestras obras: a “defenderlas”, según se decía.

Por otro lado, siempre han existido artistas enajenados, en los 80 los hubo. Artistas más concentrados en ellos mismos, viviendo en los alrededores. Y se sabe que hay mucha cultura y ruido del bueno en los alrededores de la cultura.

### **¿Entre cuales eventos artísticos o sociales enmarcarías esta generación?**

De donde a dónde se despliega esa generación yo no lo tengo muy claro, con el Mariel se descubrió, mundialmente, que en Cuba se reprimía a cualquiera, blancos, negros, mujeres, niños, homosexuales, religiosos. Y todavía hasta hoy es una historia no incluida en la cuenta más nacional.

Creo que el *Objeto Esculturado* marcó una especie de final. Y no precisamente por las obras sino por el hecho que protagonizó Ángel delgado y su encarcelamiento. En una reunión de esa época, Omar González, el director que reemplazó a Marcia Leiseca, nos dijo: “a ustedes están a punto de enseñarles los instrumentos de torturas”. Fin del cuento. Mi suegra recibió una carta del partido de Plaza con una lista de artistas que “estaban a punto de cometer actos contrarrevolucionarios”, y ese mismo día nos aconsejó irnos de Cuba: “Porque a Alejandro le van a meter un palazo en la cabeza”. Y colorín colorado, en un mes estábamos en México.

### **Tú y otros tantos artistas organizaron exposiciones e hicieron de curadores. Organizando proyectos que pretendieron dialogar con las instituciones a finales de los 80. ¿a qué se debió este fenómeno?**

Yo creo que fue parte de todo lo que se nos ocurría hacer, y también una respuesta a la censura que venía de más arriba, del Ministerio, de la política cruda, de Carlos Aldana y su corte. Esos proyectos no eran diálogos tranquilos con las instituciones, eran discusiones de tú a tú para las cuales nos preparábamos. Creo que así empezó la presión sobre las puertas de salida del país.

Yo creo que esos proyectos le salieron al paso a la censura y a los especialistas demasiados acomodados en sus puestos de trabajo. También tuvieron mucho de socarronería, de bombas de tiempos. Porque se trataba de usar los espacios para hacer lo que queríamos, no lo que estaba esta-

blecido. Y de ahí salió lo mejor y más serio. Lo otro es que no eran proyectos comerciales, la idea de “bienes culturales” la despreciábamos.

**Hace un rato mencionaste el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, a propósito de eso ¿Bajo qué circunstancias o condiciones las instituciones estatales accedieron a colaborar?**

El proyecto del Castillo empezó con nosotros tres buscando un espacio para exponer esculturas hechas por los más jóvenes, aire fresco. Pero, cuando fuimos a ver a Marcia Leiseca, ella nos esperaba con la idea de ampliar la cosa e incluir a lo mejor de ese momento. La idea era como de asesoramiento para asegurarnos un final sin censuras. Y así sucedió hasta que apareció Carlos Aldana en el horizonte, vino la represión agresiva y la gran mayoría terminamos emigrando. Según he leído, ese plan de dejar salir a los artistas para “descompresionar la olla” lo tenía Fidel Castro en mente desde mucho antes, porque ya sabía del “ruido” que se traían los artistas “revoltosos”.

**¿Qué criterios usaron para seleccionar a los artistas?**

Escogimos a los artistas por sus obras, lo que nos parecía más significativo, lo más controversial. Primero, fueron Carlos Rodríguez Cárdenas, Glexis Novoa y Tomás Esson. Escogimos variedad de obras y ‘estilos’, lo que según nosotros más se destacaba.

**A tu juicio ¿Cuál fue la importancia y el valor artístico del proyecto?**

Yo creo que fue importante para cada uno por separado, cada uno tuvo su viaje personal, marcó mucho nuestro sentido de independencia con relación al mundo del arte y a las instituciones paternas y censoras.

Yo aprendí mucho trabajando con Félix y Alexis, que son muy rigurosos teóricamente. No hablan lo que no saben y están siempre preparados en lo que dicen. Leíamos en casa de Alexis los fines de semanas y discutíamos las ideas, un ambiente para nada complaciente porque también competíamos entre nosotros. Y creo que el Castillo nos unió como grupo, como generación “más joven y problemática”.

Aprendí también a tomar distancias de los egos, que había muchos. Pero cada artista y grupo tuvo un viaje determinado, algo que también habíamos previsto una vez empezado el ciclo de exposiciones. Nosotros tres estuvimos detrás de las exposiciones hasta donde se pudo.

**Rachel Weiss dice que los grupos cubanos trabajaban sin manifiesto, en grupos erráticos basados más en la amistad que en la metodología ¿estás de acuerdo con eso?**

Siempre hay de todo, pero no fue el caso nuestro. Nosotros teníamos cosas ya publicadas en el *Caimán Barbudo* y estábamos precisamente detrás de las ideas de los artistas de mejores propuestas, recuerdo que le dedicamos tiempo a leer todo eso. Rechazábamos un poco a los intuitivos que no siempre acertaban en sus opiniones. Félix y yo teníamos un ensayo escrito sobre la escultura en Cuba que había ganado premio en una jornada científica en el ISA y nos lo publicaron. Artistas como Arturo Cuenca, Rubén Torres Llorca, el mismo Abdel Hernández y su proyecto Pílon, desmienten esa generalización de Rachel Weiss. Pero, al mismo tiempo, se sabe que esa generación tenía un impulso callejero, no necesariamente ligado a los libros y el debate, sino al aquí estoy yo de a porque sí. Rachel también mueve esa idea desde los escritos de Gerardo Mosquera, que ve el origen popular de todo esto en las escuelas de arte regadas por toda la isla. Pero ese punto no siempre explica lo demás. Los artistas no son teledirigidos por nada más que por sus ideas e intereses de grupo. Eso sucede siempre. En esa época sobraron los escritos teóricos y los panfletos.

### **¿Cuales grupos consideras más importantes y qué aportaron al debate del arte cubano de la época?**

Nosotros tres trabajamos y teníamos en lista al grupo *Paideia*, para que hicieran una lectura en el Castillo de la Fuerza. También trabajamos con Víctor Varela y su grupo de teatro la *Cuarta Pared*, para una presentación de desnudos en el proyecto. Además, pusimos en lista a un grupo de rock de esa época que no recuerdo su nombre ahora.

Todos esos grupos lo que hicieron fue agrandar el debate, las ideas eran de experimentación y mezcla de esto con aquello. Unir fuerzas, vernos las caras, dejar los egos en casa e ir al grano en lo que de verdad se proponía como nuevo. También nos prestamos para el juego de pelota, tan famoso hoy por hoy.

Los artistas de *Volumen Uno* no bajaron a ese nivel de la calle, creo que se movieron más como individualidades. Y creo que se “criaron” más dentro del paternalismo institucional de esa época. Para nosotros “la obra” significaba hacer todas esas conexiones. Lo que obra hacia adelante es la “obra”.

### **¿Qué me dices de grupos como *Puré*, *Provisional*, *Ar-De*, *ArteCalle*, *ABTV* entre otros? ¿Qué consideras que aportaron?**

*Puré* fue refrescante como grupo, pintura fresca y posmoderna, *Bad Painting*, trasvanguardia y todo lo demás. Hoy deberían actualizar la idea que tienen del arte y la pintura en sus obras en un posible catálogo.

El grupo *Ar-De* tuvo a Juan-Si de líder, estuvieron en la calle haciendo performances e interactuando con la gente. Cuando empezaron a encadenarse, las cosas se complicaron y terminaron presos de verdad. Hablaron de libertad y derechos, había abogados incluidos. El arte y la estética tenían segundo lugar para ellos.

*ArteCalle* fue eso mismo, grafiti, murales callejeros, hacer lo que les da la gana, música, drogas, jevitas lindas. Todo cuenta.

Y el grupo *ABTV* fue como tener a Hans Haacke en la Habana, se dedicaban a dejar al descubierto las más finas manipulaciones, tanto de las instituciones como de los artistas. Un grupo metido en la piel de las cosas como la obra que Haacke lo hizo en los 80. Muy socarrones y muy críticos.

Lo que aportaron todos esos grupos todavía está por verse, me imagino que vendrán artistas que los volverán a tener en cuenta. Qué es la mejor forma de medir las influencias. Cuando eso suceda se podrá medir ese alcance. Como pasa en el arte donde quiera. El Greco se conoció otra vez por los pintores impresionistas. Cezanne le debe su fama a ser antecedente visto por Picasso. *Dadá* es *Fluxus*. Los grupos avanzan cuando influyen, también los artistas individuales.

### **¿Te parece que el arte cubano de la época funcionó como una catarsis: cuestionaron y dieron lo que el cubano de a pie no podía decir?**

El arte de esa época fue también catártico, porque le dio pautas y ejemplos a muchos artistas que habían sufrido censura anteriormente. Las obras y los estilos individuales también fueron una especie de catarsis de grupo.

Lo mejor en una generación son las influencias que despide, y en ese sentido también creo que fue catártico. Pero creo que no llego a ser lo que debió ser, en términos más sociales. Fueron como brotes aquí y allá, el Taller de Serigrafía, el ISA, la calle de Arte Calle. Cuando más influencias habíamos generado, llego la censura. Hoy veo que muchísimos artistas, e incluso escritores con sobrada puntería, reconocen haber trabajado bajo la influencia de los 80. Se creó un ambiente

que todavía persiste y está muy relacionado con la libertad. La que todavía hoy se exige. En ese sentido le dimos voz a los que la necesitan.

**Ahora, tocaré dos o tres características del arte de los 80 para que me digas que importancia le das en el panorama general.**

**Uno es el uso del performance**

Participe en un happening que hizo Carlos Rodríguez Cárdenas en el ISA y tuvo mucha repercusión. Fue un ejercicio de clases, trabajamos con actores y bailarines, hasta una vaca incluidos. También trabajé con gente de teatro, haciendo escenografías en el río Quibú, para actuaciones más o menos efímeras. Ayudé a Segundo Planes cuando hizo otro performance frente a las cúpulas del ISA. Trabajar en esos eventos era una constante discusión. Y mucho entusiasmo por hacer lo que nos daba la gana en términos de arte. También supe de las ideas de Glexis para sus performances en la Facultad de Artes de la universidad. Eran cosas efímeras de muchas influencias. Mucha discusión acerca de qué sería lo mejor y por qué.

Estuve en varios performances que sucedieron en la UNEAC, de Arte Calle, Consuelo Castaneda y Humberto Castro. Después supe de uno que hizo el grupo de Juan-Sí, donde dejaron encerrados al público y le pusieron un candado a la puerta de entrada. Creo que fueron super importantes esos eventos. Influyentes por efímeros. Era como decir “desmaya eso” en términos artísticos.

**Algunos se realizaron en ambientes meramente culturales, como galerías, museos, o el mismo ISA como mencionas; otros en espacio totalmente públicos ¿Qué valor le otorgas a ambos escenarios?**

Eran lugares que tenían que ser “luchados”. Otros eran parte de programas expositivos para los cuales funcionaba mucho esa “sorpresa”, pero tuvieron tremenda fuerza por eso de abrir las puertas de las instituciones. Aire fresco siempre, eventos en contra de la uniformidad y la burocracia en última instancia. Pero no siempre eran bien vistos por la oficialidad.

**¿Y los que se hicieron en la calle y sin autorización?**

El grupo *Ar-De* de Juan-Sí y *ArteCalle* hicieron eventos de ese tipo. Ponían lo estético en segundo lugar, también a las galerías y los espacios más controlados. Fue algo a lo que ellos llegaron poco a poco, porque también expusieron en galerías y fueron nominados en el Ministerio de Cultura para esto o aquello, pero que luego se radicalizaron.

El grupo *Ar-De* tiene su historia ya impresa sobre lo que les sucedió después. Todo eso está conectado con lo que sucede hoy en día en Cuba en términos de arte y activismo. Una buena conexión.

**Un recurso recurrente en el arte cubano del período es el humor, la sátira, el doble sentido y el cinismo, como recurso expresivo. ¿Se podría considerar esto también como una especie de manifestación subconsciente popular?**

Es parte de la cultura, de la psicología del cubano, la doble moral socialista, el choteo. El arte social en Cuba está relacionado con toda esa cultura de los dos estándares. Desde Víctor Patricio Landaluz hasta las pinturas de Pedro Álvarez, que actualiza esa doble mirada. Es una respuesta al dogma y a la falsa seriedad ritual del sistema comunista, es la risa frente a los falsos valores del catolicismo, es historia vernácula, es teatro.

**En ese período hubo grandes mujeres artistas que trabajaron desde todos los ámbitos y su aporte fue fundamental, tanto en la docencia como en la creación artística ¿qué me dices de las mujeres en la plástica cubana de los 80?**

La misma que los hombres. El mismo talento, la misma importancia. A lo mejor faltaron más mujeres en ese movimiento, no sé realmente. Martha María tiene una obra fotográfica que se impone hoy por hoy, su obra tiene influencias de Volumen Uno, y del arte conceptual fotográfico americano. Está Ana Albertina Delgado y Belkis Ayón con obras muy importantes. La misma Sandra Ceballos estuvo incluida en el Proyecto del Castillo de la Fuerza con una obra super fuerte. Unas obras más largas que otras.

Tania estuvo sin brillo durante los 80, y después supo lo que tenía que hacer en los 90. Tuvo tremendo despertar, y es una artista que todo lo manipula para bien de su obra y de los demás.

**La Bienal de la Habana surge y se consolida en la década del 80. Es un evento, reconocido internacionalmente como vitrina de los artistas de la periferia ¿Como artista joven cubano que viviste y trabajaste en Cuba en ese período, qué valor le das?**

Son eventos vitrinas, como tú dices. Tanto la Bienal de la Habana, como los *Magos de la Tierra*, funcionaron en su momento, pero son eventos super curados y controlados por la izquierda académica que hoy lo controla todo. Y también censuran y excluyen. Los artistas prestan sus obras para esos eventos porque las obras tienen diferentes ángulos de historia, y se prestan para ilustrar esto o aquello. Pero fueron eventos también con una determinada ideología cultural, exclusivos y excluyentes. Centrados en la periferia, pero como se sabe, nada de eso de existe de verdad. El arte y la cultura son más abiertos que las “buenas intenciones”.

**¿Crees que institucionalmente abrió puerta a los artistas cubanos jóvenes?**

Abrió puertas a artistas individualmente, y sobre todo a los más jóvenes en aquella época. Pero también hubo mucho control en lo que se exponía, visitas dirigidas a los estudios con mucha anterioridad al evento. Un ejemplo del mal manejo y control del jurado en la Bienal de la Habana fue la mención que le dieron a la obra de Elso Padilla “Por América”, que debió haber sido premiada y puesta en el lugar que hoy tiene. Siempre hay premios y castigos en esos eventos, y los artistas lo aceptan o se largan de allí. Desde hace más de 20 años los artistas que viven en Cuba lo hacen a condición de mantener sus bocas calladas. Un espíritu contrario al de los 80. Pero así es esto, unos dicen que sí, y otros que no.

**Al hablar de Cuba y del nuevo arte cubano todo se tiende a idealizar. ¿Qué me dices del concepto “utopía”, tan en boga últimamente al hablar de arte cubano de los 80?**

Es un término que todavía tiene cierta actualidad si se entiende como un viaje basado en las creencias y los ideales. Pero hoy por hoy no se ajusta al desastre que ha significado la Revolución Cubana para las artes y la cultura. Y también se usa en un sentido ideológico, como generalidad. Creo que los que en verdad creyeron en esa utopía en Cuba fueron nuestros padres, que trabajaron y adaptaron sus vidas a la causa prometida. Y hoy enfrentan la gran desilusión. Pero nosotros no somos hijos de ninguna utopía, todo lo contrario. Hay muchas obras distópicas o que hablan del fenómeno contrario. Hay mucha frustración, mucha desilusión. Utopía significa todo lo contrario.

Es un término que vende en el mercado de izquierda. Un término suave y literario, filosófico. No una realidad.

**Uno de los elementos característicos de la generación de los 80 es el hecho de cuestionar todas las cosas que se habían dado como verdades absolutas, no solo respecto al arte, sino también respecto a la historia, la figura de los héroes, la religión, etc. ¿Cómo deconstruyes y construyes nuevas narrativas a partir de los relatos oficiales?**

Leí de historia, leí literatura de América, leí de religión. Vengo de una familia semi religiosa, de una provincia. Leí sobre catolicismo. Durante años leí la biblia y la estudié por mí mismo. Me hice cristiano cuando me hizo falta inspiración y leí estudios de iconología. También leí teoría rusa en contra de la religión. Me gustaban las ideas de Lezama sobre las posibilidades que se abren dentro de la historia. Leí mucho sobre el pensamiento analógico, que después supe por Octavio Paz que era central dentro de las ideas de la modernidad. Leí a Vallejo. Leí a Virgilio Piñera. Era muy idealista, me protegí trabajando, estudiando y traté de estar entre los primeros, seguí un consejo de mi abuela que decía que Cuba era racista y había que estudiar. Leí mucha semiótica. Leí mucho a Levi Strauss. Visitaba las iglesias, tuve muchos amigos religiosos. Supe que era un mundo censurado y apartado. Leí mucha mitología. Leí mucha crítica de la revista *Art in América*. Traducía escritos. Escribíamos libros a mano. Leí mucho a Octavio Paz, sus dos libros sobre Duchamp. Leí sobre Marisol Escobar, sobre el escultor el Aleijadinho. Y al final mezclé todo eso. Hay un ingrediente de violencia en mis esculturas, hay sangre, hay fango. No son obras que buscan la luz de los reflectores, son alegóricas, de homenaje. Son santos, no son figuras heroicas en el sentido más oficial.

**¿Cómo relacionas la iconografía a la que recurres en tu obra con la narrativa oficial, en la que el papel del arte parece ser propaganda política?**

La propaganda política está en el lado contrario del arte. La propaganda manipula los mensajes, los pone en fila. Las imágenes artísticas son más explosivas, no van hacia un solo lugar, como pretende la propaganda. Tú sabes, yo creo que son enemigos.

**Tu obra denota horas de taller, tanto en la concepción como en la realización ¿háblame del proceso?**

Trabajo sobre cosas y temas que me inspiran o me conmueven, tratando de tejer cada detalle con el otro. Y todo lo que hago tiene más del 50% de improvisación, de trabajo sobre la marcha. Uso muchas partes de cosas encontradas en la vil calle. Hago obras sobre temas e ideas que necesitan una voz en el arte. Soy alérgico al formalismo vacío, a la destreza del que dice poco. Creo mucho en las cosas efímeras. Creo que el arte debe apostar por las influencias, los olores, los lugares que todavía no conocemos. Trabajo por partes y doy a cada parte la importancia del todo. Me gusta ensamblar tanto como tallar y descubrir cosas. Dejar algo como mismo lo descubres. Me gustan las cosas populares, objetos que también andan en sus viajes hasta que uno se los encuentra.

**¿Importa la historia detrás de los materiales que usas para construir tus obras? ¿qué aportan conceptualmente?**

Todo lo que uso tiene una historia por separado, las maderas viejas vienen con sus historias de lugares y usos, cosa que pregunto dónde las compro. Los objetos que compro. Acabo de terminar una escultura con las maderas de desechos de un baño que restauré aquí en mi estudio. Madera de los 30's, me pareció un crimen botarlas y aquí hice una escultura con ellas, clavadas unas con otras sobre un libro tallado manualmente. Algunas veces me acerco a estilos artísticos ya reconocidos, otras veces hago esculturas muy religiosas y figurativas, policromadas. Son obras que homenajean al arte de otra época. Últimamente me he dedicado más al dibujo, improvisado sobre

el piso como si fueran gráficos o planos. Trabajo hasta el punto en que las obras te dicen que es lo que sigue, y así uno se deja llevar

**Si, los dibujos me encantan y parte de lo más genial que tienen es que son una crónica super actual de lo que pasa en Cuba y también de otras realidades actuales**

Tengo dibujos semi abstractos y también esa serie de caricaturas que empecé en 2008 y ya van por las 400, estoy planeando una exposición con ellas en Miami. Y ya les hice un catálogo que quedo muy bien. Caricaturas políticas, cosas del *every day life*. Actuales.

**¿Tu obra en los ochenta se podría considerar arte político o solo arte que tuvo una trascendencia política?**

Estuvieron más relacionadas con la historia y la mitología a un nivel de conciencia popular, de creencias. Hice dos o tres obras un poco más políticas, pero que no eran denuncias de nada sino otra forma de ver esos temas. Algunas medio conceptuales, con textos escritos sobre la pared. Como la que está en la colección del Museo Nacional. Un texto escultórico con materiales que anuncian la ruina de hoy en la Habana. Cemento, fango, sangre, azulejos.

### **Apéndice III. Entrevista a Glexis Novoa**

(25 de mayo de 2020 - 22 de julio 2020)

#### **Comencemos por la Formación Artística**

Yo crecí en una familia de artistas y eso fue lo que más influyó en mi formación o en mi interés de convertirme en artista, o de hacerme una idea sobre qué es el arte. Mi madre es escritora, mi tía es escritora, mi abuelo fue escritor, sobrino del famoso escritor francés Boris Vian, escritor, músico y poeta. Mi padre también fue pintor y llegó a exponer en la Cinemateca de Cuba con pintura abstracta. Empecé en la secundaria, asistiendo al taller de grabado de la Plaza de la Catedral, donde recibí clases informales de litografía y aprendí a trabajar con maestros como Luis Contino, Armando Pose, Fremes, y otros destacados artistas como Fabelo y Nelson Domínguez. Esto fue antes de ingresar a la ENA. Me formé y aprendí mucho sobre gráfica allí, y mi obra es primariamente gráfica, tanto en el dibujo como en la pintura. Además, fui impresor en el Taller de Serigrafía Artística Rene Portocarrero después de graduarme en la ENA.

#### **¿Generación?**

Creo que, a pesar de ser considerada una generación política, la obra de los artistas de los 80 no debe ser vista de manera generacional. Cada uno de nosotros, aunque nacidos en una sociedad socialista, demostró ser una individualidad artística. Aunque tuvimos apoyo gubernamental y éramos artistas oficiales, también nos atrevimos a desafiar al sistema y explorar nuevos caminos. La generación de los 80 fue la última generación revolucionaria y, aún hoy, veo mi obra como parte de ese impulso de cambio y contribución al sistema revolucionario.

Si yo tuviera que definir particularmente cual es la generación de los 80 diría que es la generación que no tuvo mercado, que no estuvo expuesta al mercado; esa es la generación que yo pertenezco y pienso que ese fue el factor que detonó un arte que no estaba mirando al *mainstream*; un arte que no estaba mirando a cumplir los requisitos que exigía el arte contemporáneo de esa época y precisamente por eso se hizo en Cuba un arte *sui generis*, peculiar y muy original.

En cuanto a la distinción entre las generaciones de los 80 y 90, creo que es una perspectiva algo estrecha. Artistas como Tania Bruguera, que se consideran influenciados por la generación de los 80, han cruzado límites temporales y geográficos. Mi respuesta se centra en mi experiencia personal y no en categorías generacionales, dejando esa evaluación a historiadores, curadores y otros interesados en el arte cubano.

#### **¿Cómo lograste equilibrar la formación académica con el espíritu callejero y underground de tu generación?**

El espíritu callejero y underground de mi generación no era de la generación. Eso era un espíritu de *ArteCalle*, Juan-Si, que tomo la idea de *ArteCalle*, pero él le dio otro tono. Lo callejero y underground se diferenciaba de la influencia popular asociada al kitsch, proveniente del grupo *Puré*, que estaba más alineado con la cultura popular pero no necesariamente vinculado a lo callejero o underground. Todos ellos, sin embargo, eran alumnos de Flavio en el ISA, siendo muy intelectuales y conscientes de sus acciones, a pesar de ser del pueblo, como todos éramos del pueblo en Cuba y esa es la gran diferencia.

Cuando hablamos de lo underground, nos referimos a lo ilegal, no oficial, como en el caso de Aldito Menéndez, con quien trabajé en varias ocasiones. Nuestros performances se destacaban por su imprevisibilidad y la falta de autorización, lo que les confería un grado de ilegalidad. Adoptamos la idea de los “asaltos de la combatividad piorenil” y otros conceptos relacionados con las

“emulaciones revolucionarias”. Mi conexión con lo callejero y underground no era una pose o una intelectualización del fenómeno, forme parte de esto en la realidad.

**A propósito de la generación de *Volumen Uno* ¿Cuáles crees que son las diferencias principales, formales y conceptuales de la generación tuya?**

Según mi criterio, la generación de *Volumen Uno* rompió más bien los cánones de tipo formal en la escena del arte cubano. En el momento en que irrumpieron, prevalecía un realismo socialista criollo que representaba a los guajiros y obreros, con un estilo más latinoamericano que no era importado de la Unión Soviética. Este arte buscaba una versión bucólica de la Revolución. Otro grupo de artistas eran abstractos y, por ende, considerados extranjerizantes, lo que no estaba respaldado oficialmente por el gobierno en ese momento.

*Volumen Uno* irrumpió en la escena con performances como los de Leandro Soto e instalaciones como las de Gustavo Pérez Monzón; utilizando objetos de la vida cotidiana, como hilos y piedras, con visos de conceptualismo. Considero que este arte se basaba más en experimentar, en expresar nuevas ideas con nuevos medios y con una nueva estética.

Luego, a finales de los 80, surge una generación que comenzó a abordar directamente ideas identificadas como políticas y contestatarias. Intentábamos crear disidencia ideológica dentro del arte sin adentrarnos en el ámbito político. No éramos militantes dispuestos a todo, éramos artistas descarados que deseaban destacar y tener nuestro momento en la historia. Hicimos todo lo posible para lograrlo, presionando puntos neurálgicos del poder, las instituciones y el *establishment*, desafiando las ideas partidistas del Partido Comunista. Lo hicimos desde una posición revolucionaria, buscando cambiar el sistema desde adentro, sin pedir pluralidad de partidos o libertad de prensa. Ingenuamente intentábamos cambiar nuestra realidad desde un punto de vista revolucionario pero, al mismo tiempo, nos atrevimos a abordar temas que hasta entonces eran intocables.

Lo hicimos en un clima estratégicamente propiciado por el Ministerio de Cultura para dar espacio a los jóvenes, una especie de válvula de escape. Surgió la Brigada Hermanos Saíz para proporcionarnos un espacio, aunque terminó siendo más recluso; una especie de espacio de tolerancia para que los artistas pudieran expresarse sin afectar la calle ni el pueblo. Nos enfrentamos directamente a las ideas en una sociedad más abierta y eso fue lo que implementamos en general. Nuestra generación hizo incidencia directa en las ideas políticas e ideológicas, soñando con cambiar hacia una estructura más abierta y libre, con menos censura en el arte relacionado con las ideas políticas. Estas eran las pequeñas cosas que queríamos cambiar ingenuamente, pensando que estábamos dando grandes pasos ideológicos. Nos dejamos llevar por las puertas que nos abrieron y los espacios que nos indujeron a ocupar, estrategias hábilmente planeadas por las autoridades culturales que se infiltraron entre los artistas para intentar controlarlos.

Estas son las grandes diferencias: *Volumen Uno* buscaba una apariencia formal diferente e introdujo conceptos, aunque no fue un movimiento puramente formal, sino más bien incipiente. Poco a poco, abrieron espacio para que los conceptos se convirtieran en la idea principal y el centro de la mentalidad creativa de ese momento. Hasta ahí, eso es lo que puedo decirte sobre estas diferencias.

**Mencionas el Taller de Serigrafía René Portocarrero. En torno a él se creó un buen núcleo de artistas. Según Aldo fue mucho más importante en la formación de muchos artistas de la época que las mismas escuelas ¿Qué papel jugó?**

Sin dudas, el papel que jugó el Taller de Serigrafía René Portocarrero fue fundamental, principalmente debido a la presencia de Aldo Menéndez un artista que también fungía como fun-

cionario del Ministerio de Cultura en ese momento y tenía conexiones directas con altas esferas, incluidos el ministro de cultura Armando Hart y Nilcia Agüero, directora del Fondo Cubano de Bienes Culturales al que pertenecía el taller de serigrafía.

El taller de serigrafía fue fundamental porque nos proporcionó infraestructura, plataforma, aprobación y respaldo legal. En un contexto de episodios de censura, intranquilidad e inquietud en el ámbito artístico, el ministro de cultura expresó su preocupación después de varios casos de censura, como los de Tomás Esson, Carlos Cárdenas y el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, ocurridos en 1989; Aldo Menéndez, con su inteligencia y personalidad magnética, nos respaldó y brindó oportunidades dentro de los límites institucionales; con su nivel cultural nos hizo sentir bien y nos abrió un gran espacio, aunque este estaba dentro de la institución y bajo cierto control. Incluso se encargó de no abrir la exposición de Carlos Cárdenas para protegerlo, ya que la seguridad del Estado la había visto y decidido que no podía abrirse en la Galería Habana.

Ganábamos mucho dinero en ese lugar, estábamos en una posición muy favorable. No todos los artistas estaban protegidos por el taller; éramos los que trabajábamos allí y algunos otros simpatizantes de Aldo Menéndez. Él fue crucial desde el principio hasta el final, haciendo posible todo lo positivo que surgió. También nos influyó mucho en la información sobre arte contemporáneo y facilitó la flexibilidad en este contexto.

Aldo Menéndez fue un intermediario entre el ministro de cultura y los jóvenes más agresivos, como su propio hijo Aldito Menéndez, quien actuó como el *enfant terrible* o la oveja negra de la familia, incluso cuando su padre estaba casi en la dirección del Ministerio de Cultura. Aunque puede sonar contradictorio, ambos hicieron lo que debían hacer, como se evidencia en la historia.

**Dijiste anteriormente que la gran mayoría de los artistas de tu generación operaban dentro de las instituciones culturales y no eramos disidentes *per se*, pero finalmente se conocen por ser los primeros en romper de un modo, más o menos radical, con el guion que las instituciones oficiales tenían diseñado.**

En términos cronológicos y más allá de estos, nuestro grupo de artistas fue pionero en llevar a cabo una ruptura más abierta. Esta acción, como mencioné anteriormente, se apoyó en el privilegio que tuvimos durante una etapa de tolerancia breve, donde quizás el Ministerio de Cultura subestimó nuestras acciones o sobreestimó las estrategias y eficacia de la seguridad del estado.

Definitivamente, fuimos los primeros en realizar una ruptura a nivel de grupo, generación y movimiento artístico. No fue simplemente por nuestras condiciones o valentía, sino que estuvimos ubicados en un microclima específico y se crearon estrategias en ese momento. Fue una época de bonanza económica, dentro de lo que se puede llamar así, en el contexto de la Revolución. A finales de los años 80, la economía estaba más relajada en todos los sentidos, y comenzaron a surgir facilidades y acceso al consumismo que no existían anteriormente. Los viajes también se volvían más comunes, y la situación parecía estar experimentando cambios incipientes.

**Mas allá del espíritu callejero de una parte de los artistas de la época como me dijiste antes, algo que también merece mención aparte es la investigación y la búsqueda de resortes conceptuales que sustentara la obra artística, como decíamos “estar actualizados, informados”, ¿cómo manejaron la búsqueda y acceso a la información? ¿Influencia de este fenómeno en la obra individual y del colectivo?**

La información en ese período llegaba en pequeñas cantidades, especialmente en lo que respecta al arte contemporáneo. Los libros eran escasos, a menudo desfasados, y circulaban de mano en mano como piezas valiosas. La información compartida era considerada preciosa y esca-

sa, y cada individuo la guardaba o atesoraba como un tesoro.

La falta de información significativa creó lagunas que compensamos con referencias a estrategias políticas, la sociedad popular, el mal gusto y las artes populares. Creamos versiones de la retórica oficialista, tanto formal como conceptualmente, y desafiábamos las formas tradicionales en que se manejaban los discursos académicos, filosóficos y críticos del arte en Cuba, muchos de los cuales tenían una perspectiva marxista.

En aquel tiempo, el ISA estableció una estructura sólida en cuanto a conceptos y filosofía, y algunos artistas de la generación dedicaron su tiempo a estudiar la teoría. Este enfoque influyó significativamente y sirvió como laboratorio para desarrollar obras. Algunos artistas abrazaron el arte conceptual más que otros, y hubo cambios hacia nuevas direcciones artísticas.

Por ejemplo, Abdel consideraba que yo era un artista ingenuo, una especie de naif posmodernista, sugiriendo que actuaba principalmente por intuición y no entendía completamente las estructuras teóricas y las profundidades que él manejaba con destreza. Fue una época caracterizada por un alto nivel teórico dentro del grupo, cada uno explorando y desarrollando su propia comprensión del arte contemporáneo.

**Como dice Walter Benjamín, “el estado comunista intenta politizar el arte” ¿crees que la formación artística estaba orientada a esos propósitos?**

Definitivamente, el arte se politizaba porque operábamos dentro de las instituciones. No existía un marco paralelo que representara un arte fuera de esas instituciones. El simple hecho de estar dentro ya politizaba el arte.

En Cuba, si eras un artista que trabajaba con las instituciones estabas inmerso en la política. Tenías que enfrentarte a la censura, negociar y ser políticamente correcto dentro del sistema. Esto no ha cambiado; la única diferencia es que ahora te permiten ganar dinero. Sin embargo, incluso si obtienes ingresos, si contradices la política, te enfrentas a problemas. En ese sentido, las dinámicas siguen siendo las mismas.

**Podría decirse que el sistema de enseñanza artística de la Revolución fue concebido para corregir el llamado “pecado original de que los artistas no eran verdaderamente revolucionarios”, entonces ¿cómo fue posible que surgiera una generación de artistas como tú, nacidos y formados después de 1959, que desafiara directa o indirectamente al poder?**

Es una respuesta bastante sencilla porque no se trata de ser artista o de tener otro tipo de profesión. En este caso, se trata de una evolución natural, un cambio natural. Cuando somos niños estamos en la casa de nuestros padres sin tener otra opción. No podemos elegir y, en la casa de nuestros padres, debemos cumplir las reglas que nos imponen hasta que nos convertimos en adultos. Una vez adultos, si queremos pensar y actuar de manera diferente, hacer las cosas de manera diferente, lo máximo que podemos hacer es salirnos de la casa de nuestros padres y crear nuestro propio hogar. Ya sea buscando una pareja y formando una nueva familia o explorando otras estructuras ideológicas, religiosas o de estilo de vida, etc. Es como vivir en casa de la familia, donde el abuelo dicta las normas y debemos seguirlas. Esto es lo que ha sucedido con todos los artistas y profesionales que han crecido dentro de la Revolución y este sistema.

En nuestra generación de artistas, simplemente desafiamos todo. Intentamos desafiar ese sistema. Algunos se atrevieron, otros no, y algunos simplemente se resignaron a seguir cargando con esas cosas o vivir la doble moral que existe allí. Pero es un sentimiento compartido a nivel de pensamiento, como todos los cubanos que, en algún momento, se han cuestionado y han dicho: “Ya son 60 años, hemos pasado todo este tiempo y tenemos que seguir”. Es esa historia. No es

necesario ceñirse exclusivamente al arte. Como mencioné antes, no fue nuestra intuición la que nos llevó a tener una opinión diferente al gobierno. Fueron los artistas de *Volumen Uno* quienes comenzaron haciendo esto, considerándose extranjerizantes y con penetraciones ideológicas simplemente por realizar instalaciones o performances. Estas acciones eran consideradas extranjerizantes y políticamente incorrectas, pero la intención no era política ni ideológica, sino más bien una intención de experimentar, probar y desafiar. Nosotros tuvimos una experiencia similar: al enfrentar resistencia por parte del gobierno, decidimos asumir ese papel problemático y hacernos sentir, aprovechando la voz que nos otorgaron.

### **Colectivos y performances como modo de resistencia**

#### ***Provisional* tuvo una estructura extraña, ¿qué fue?**

Es importante destacar que el grupo no tenía miembros permanentes. Funcionaba más como una especie de sombrilla bajo la cual se realizaban eventos y performances bajo el nombre de *Provisional* pero los integrantes no eran siempre los mismos. Cualquier miembro podía utilizar el nombre y actuar como parte de *Provisional*, ya sea solo o con otros artistas. Aunque el núcleo central del grupo estuvo conformado por Carlos Rodríguez Cárdenas, Francisco Lastra y yo, realizamos exposiciones con numerosos artistas de la misma época bajo el nombre de *Provisional*.

#### **¿Cuál era la dinámica del grupo, bajo que presupuestos estéticos y conceptuales operaban?**

Con respecto a los presupuestos estéticos y conceptuales, realmente eran ideas situacionistas y dadaístas; eso era lo que constituía nuestra base. El asunto era que, al igual que con los performances, el arte contemporáneo guiaba nuestras ideas y nos influenciaba. Sin embargo, hubo una retroalimentación con lo que mencionas sobre lo popular y el arte más callejero, más espontáneo. Recuerdo que incluso un vecino mío participó en un performance en el que tocamos música campesina; resulta interesante que hasta ese niño formara parte del grupo por un día, para un solo evento.

Era un ámbito muy colaborativo; no teníamos que seguir a un líder que aportara las ideas, como sucedía en *ArteCalle*, donde prácticamente Aldito definía todo. *Provisional* era como un laboratorio de ideas, muy ligado al impulso performativo de las personalidades, como Francisco Lastra, que tenía un impulso performativo dentro de su propia personalidad. Él era una persona que realizaba shows en la calle, donde fuera, pero no como una pretensión, sino como parte de su personalidad; el influjo de él era bastante notable. Carlos, por su parte, influenciaba mucho más en el ámbito de las ideas. Era una persona de mentalidad creativa y romántica, muy suelta. Yo venía con impulsos más pragmáticos, tratando de crear una audiencia y teniendo la idea de cómo hacer que funcionara. En términos de efectividad, en el lugar y que fuera más abarcador y protagónico, eso era lo que estábamos haciendo también. Buscábamos un protagonismo dentro de una escena en la que había que competir muy fuerte, ya que aparte de las obras de arte que se estaban desarrollando en los talleres, en el ámbito del performance ya habían comenzado muchos otros artistas, como Leandro Soto, que estaban creando cosas elaboradas, serias y conceptualmente concretas, como Hexágono. Nuestro enfoque no tenía que ver con eso; se relacionaba más con el situacionismo y una convicción anárquica, más cercana al anarquismo. Aunque conocíamos el situacionismo, éramos más duchampianos y dadaístas en ese sentido.

**¿Qué te aportó la colaboración con diferentes artistas? ¿Cómo llevaron la Dialéctica entre el individualismo de la personalidad protagónica del artista y el formar parte de un colectivo artístico donde integrar esa individualidad sin diluirla?**

Lo más importante de esa época es que no había dinero ni mercado, y la obra que uno hacía no esperaba una retribución monetaria. El máximo estatus que uno pudiera alcanzar por producir una obra de arte sería ir a un viaje al extranjero; eso era como lo máximo. Además, no le sucedía a todo el mundo, sino a muy poca gente. Entonces, se hacía un arte a nivel colectivo porque no existía una retribución especial para cada uno; entre todos estábamos ganando un espacio, confirmando nuestras ideas. Éramos un laboratorio donde las ideas pasaban de un oído a otro, se elaboraban en nuestra presencia, se reinterpretaban ahí mismo, y no eran propiedad de nadie, sin todos esos “trade marks” que tienen las obras. La gente no estaba pensando en eso; simplemente nos retroalimentábamos ahí, dentro de un laboratorio muy significativo para mí y para todos los que pude ver.

Eran ejemplos de laboratorios culturales, como el mismo Abdel Hernández, por ejemplo, que desarrolló una obra que involucraba el performance y la conexión y diálogo con otras personas a través de clases y participación en contenidos. También estaba Cuenca que convocó a ministros y funcionarios para hablar con él en el Castillo de la Fuerza durante un performance. Nosotros pertenecíamos a ese tipo de diálogo que ya salía de la galería y era más radical. Había varias personas que estaban moviendo ideas.

El grupo *Provisional* era mucho más radical, éramos la parte radical y anárquica. *ArteCalle* también era anárquico, pero éramos los que realmente desafiábamos y éramos más incontrolables porque el performance era impredecible. Era una estrategia en la que nadie sabía lo que iba a pasar; te podía detener la policía, como cuando detuvieron al grupo *ArteCalle* durante el performance del Che. Éramos bastante radicales en ese momento, y en eso se basaba toda aquella colaboración: en las ideas, sin esperar nada a cambio por esas ideas. Lo que realmente queríamos era poder cambiar la realidad y estábamos pensando en las instituciones y el mismo gobierno; no se trataba de cambiar la política ni nada por el estilo.

**¿El grupo se concibió como describes, como una especie de sombrilla o laboratorio creativo, sin integrantes fijos o solamente fue algo que se dio espontáneamente sin un propósito predefinido?**

Bueno, aquí viene algo interesante, lo que tú dices, de “al final un propósito predefinido”, ¿eso pudiera entenderse como arte conceptual, ¿no? ¿con intenciones de conceptualizar? Nosotros no hacíamos arte conceptual, pero sí que usábamos el arte conceptual, estábamos conscientes de nuestros gestos eran parte de nuestro lenguaje como artistas. En ese sentido, estábamos utilizando un lenguaje conceptual. Sin embargo, nuestro enfoque hacia las ideas se centraba en los procesos de la intuición, no en los procesos del conocimiento.

Pero bueno, esa es la idea, ¿no? Si se concibió desde el primer momento. Porque lo que sí jugaba mucho dentro de nosotros era el humor, y que fuera *provisional* precisamente; era *provisional* no solo en sus integrantes, sino en el tiempo que existía el grupo.

**¿Esa dinámica de usar el nombre *Provisional* libremente nunca causo conflictos entre el núcleo principal, porque alguno quisiera llevar a cabo una propuesta con la que los otros no estuvieran de acuerdo, ya fuera contrario a su concepción del arte, estética o conceptualmente o incluso por cuestiones ideológicas?**

Realmente no. Ya cuando los otros integrantes se involucraban, prácticamente cada uno era autónomo, ¿entiendes? Si era una idea muy intuitiva usábamos un lenguaje que fluía. No había

una competencia real, sino de involucrarse en la obra de cada uno; como tú sabes, un trabajo comunitario realmente; pero sin proponerlo, sin una premisa, sin un esquema, ningunas de esas cosas existían, ni se buscaban, ni hacían falta; era realmente una manera de tener una actitud política y tener una actitud situacionista. Era más bien dadaísta.

Pero el grupo *Provisional* manejaba otro tipo de sensibilidad con respecto al arte, los principales no teníamos una jerarquía, era así. Primaba la autonomía de cada uno, pero no era más que una jodedera, era una jodedera más que otra cosa.

### **¿Cuál fue su relación con otros colectivos de los 80? ¿Podrías decirme los que consideres más importantes y el por qué?**

Yo tuve una relación bastante buena, y todavía la mantengo, con integrantes del grupo *Puré*. Hice amistad con ellos y capté muy bien, enseguida, lo que querían expresar y en lo que estaban involucrados; tenía que ver con la iconografía vernácula, el kitsch y todo lo relacionado con “lo popular”, una frase que se definía en aquel momento y que la gente usaba para referirse a la inclusión de la idiosincrasia cubana más cotidiana dentro de la cultura, el devenir del pueblo y todo lo que ello implicaba, incluyendo todos los rituales y las conexiones institucionales y oficiales. Muy interesante, realmente fascinante el grupo.

*Puré* es un grupo que no se puede obviar al hablar de colectivos en el arte cubano, ya que irrumpieron de una manera muy especial, como nadie lo había hecho antes desde el punto de vista de la instalación. Le dieron nuevas posibilidades a lo que se consideraba, en aquella época, una instalación en el occidente, y lo hicieron de una manera muy original y orgánica. Además, continuaron trabajando el discurso del grupo de manera coherente. Por supuesto, luego cada individualidad tomó su propio camino y se desarrolló en su dirección, lo cual ya no formaba parte del grupo. El funcionamiento del grupo era sumamente interesante, y además de todo eso, la producción que llevaban a cabo estaba destinada al “white cube”; era para el museo, no un producto como el de *ArteCalle* que buscaba la atención pública de manera más directa. *Puré* trabajaba para el museo y la galería, una diferencia destacada entre tantas otras.

### **A propósito de los grupos, amplíame lo que me decías sobre *ABTV* y del *Castillo de la Fuerza* ¿cuál crees que fue su principal aporte? Así como el de *ArteCalle*.**

*ABTV* fue un grupo como ninguno en el arte cubano, muy peculiar en su metodología de trabajo. Estaban bastante influenciados, por ejemplo, por Hans Haacke. Trabajaban considerando muchas ideas del conceptualismo que estaba en boga en esa época. Todos estaban bien informados, eran astutos y refinados en su forma de trabajar, decantando todas las ideas. Tuve una experiencia muy buena trabajando con ellos, y creo que comprendí muy bien lo que estaban haciendo. Me gustó mucho. Ellos falsificaron, por así decirlo, una de mis obras para su exposición en el Castillo, como parte de una exposición en la que estaban falsificando obras de Mendive. Les dije cómo pinarla, les proporcioné toda la guía, y la ejecutaron de manera muy interesante.

Habría mucho que hablar sobre su trabajo. Me invitaron, como mencioné antes, a la exposición en el Castillo de la Fuerza, *Homenaje a Hans Haacke*, donde estaban apropiándose conceptualmente de la estructura de Haacke. Una de las piezas era yo, utilizándome como un artista célebre para atraer la atención, utilizando mi imagen como punta de lanza para introducirse en la fama oficial. Manejaban todas estas cuestiones abiertamente de una manera muy cínica que personalmente encontré muy atractiva. Muy desenfadada, con un humor inteligente. Les hice una versión de su exposición, eran cinco piezas, una especie de burla de todas las obras, en contradicción y diálogo con ellas al mismo tiempo. Tendría que recordar exactamente ahora, ya que hace

mucho tiempo que no veo esa pieza, para describírtela mejor. Poseo algunas imágenes de esa colaboración que realicé con ellos. Hubo censura política.

*ABTV* y el *Proyecto Castillo de la Fuerza* ¿qué es lo que pasa? Ellos tenían una obra donde aparecía un retrato de Fidel y otro de Batista hechos por el mismo artista, Orlando Yanes, que era en ese momento el pintor oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. Él hizo el Camilo gigante de la Plaza de la Revolución; fue un gran artista de la gráfica y la publicidad en Cuba de todos los tiempos, dominaba aquello y tenía mucho talento y, obviamente, ese talento venía de la época de Batista. El ganó un premio y había hecho un retrato a Batista y cuando triunfó la Revolución, le hizo un retrato a Fidel con el mismo estilo; muy bien dibujados los dos. Entonces el viceministro de cultura Omar González llegó a la exposición; estábamos todos los artistas allí, con el Castillo de la Fuerza cerrado, la exposición no estaba abierta al público todavía, eran unos días antes de que se inaugurara la exposición. Llegó el funcionario a la hora acordada y dijo: “vamos al grano, hace falta quitar la obra de Fidel y la del Che, porque había otra obra con el peso convertible de tres con la imagen del Che; que esa se podía negociar, pero había que quitar el retrato de Fidel. No se podía dejar la foto de Fidel porque era muy evidente que al ponerla ahí se ponía en tela de juicio la moral política de ese sistema, como el artista había servido a Batista y a Fidel También. Entonces, no querían dejar la imagen de Fidel junto a la de Batista porque los unía el mismo artista. Esto al poder no le venía bien, obviamente. Eso sucede en países como Corea, China, Tailandia, hay lugares donde tú no puedes usar las imágenes y así era allí, las imágenes de Fidel no se podían usar. Entonces el grupo decidió no abrir la exposición, fueron intransigentes, ellos se retractaron.

Ellos desafiaron al poder de una manera muy inteligente y astuta. Fíjate que hasta la viceministra de Cultura Marcia Leiseca posa en una de las obras que ellos tenían en la portada del catálogo; ellos hacen que la viceministra de cultura pose con el grupo en una foto personal, que era la portada del catálogo y una obra en sí misma. La foto con la viceministra era una obra porque ellos querían estar ahí al lado del poder; ellos querían decir, “sí, miren, somos nosotros, somos desafiantes, tenemos la foto de Fidel, estamos haciendo obras conceptuales y al mismo tiempo aquí estamos con la viceministra”; esa era la pose de la foto. Era una cosa bastante maquiavélica y muy sofisticada intelectualmente, muy fina, con un ojo muy fino.

### ¿Y Arte Calle?

Bueno, mira, *ArteCalle* pasó de ser una especie de curiosidad cultural porque eran casi unos niños que imitaban y hacían grafitis en las calles, al estilo de Nueva York. Andaban como punk, pintarrajeando las calles y creando una tensión, desde el punto de vista del arte, no solo entre los artistas.

*ArteCalle* comenzó así, como jóvenes rebeldes capaces de pintar en las paredes, pero se politizaron y fueron muy agudos. Aldito Menéndez se dio cuenta de que estaban llamando la atención, y lo primero que se le ocurrió fue el anarquismo, que es un peligro para cualquier sociedad. El gobierno puso el ojo en *ArteCalle*, pero Aldito era el hijo de Aldo Menéndez. Luego sucedió lo que pasó con la exposición de la galería L y la obra del Che, volviéndose una vez más un hito de censura y opresión por parte de las instituciones oficiales, como La Juventud Comunista, que golpeó a Serrano.

El grupo *ArteCalle* terminó hasta ese punto, el punto de violencia física, no de ellos hacia otras personas, sino de las instituciones hacia ellos. Terminaron siendo víctimas de esas censuras y de esa opresión injusta. Pero también estaban trabajando con el juego, porque era una obra para inducir a las personas a caminar por encima de ese Che. A propósito, fui la primera persona que

empezó a caminar, que lo atravesó completo, y luego todo el mundo empezó a caminar por encima. Después hicieron un baile erótico allá arriba con algunas muchachas. Fue una pieza muy linda, una pieza futurista con visión de futuro.

*ArteCalle* llegó a desafiar el poder de esa manera. Creo que el grupo se disolvió después precisamente por ese golpe. Serrano quedó traumatizado hasta nuestros días; era un artista que tenía miedo. En el año 2007, tenía miedo de mostrarme el Che original que guardaba. Estaba haciendo la investigación y quería hacerle una foto al Che, pero él lo había picado en 4 pedazos para esconderlo en un closet en casa de alguien lejano. Fue muy interesante el grupo *ArteCalle*; fueron auténticos en sus pasos y con mucho conocimiento, especialmente Aldito Menéndez, el número uno, pero cada individualidad de los que trabajaron con ellos también era artista fuerte e interesante.

### **¿El papel de los colectivos en el arte cubano?**

Volviendo al tema del colectivismo, este fenómeno está arraigado en la cultura de la oficialidad, los rituales y patrones institucionales de la Revolución. La creación de grupos, cuadrillas, destacamentos y sindicatos era común y se reflejaba en diversos ámbitos, incluyendo los grupos estudiantiles. Para los artistas, la formación de grupos ofrecía una fuerza que individualmente no tenían. Estos grupos funcionaban como laboratorios donde se intercambiaba mucha información práctica, observando el proceso completo desde la concepción de las ideas hasta su ejecución.

Hubo grupos que fueron coyunturales, como el que hizo aquel mural famoso de la Plaza de la Revolución. Ese fue un grupo de artistas que colaboraron en ese momento juntos, pero era una especie de colectivo en sí mismo por el proceso de cómo se concibió y se compartían las ideas. A propósito de ese performance, Aldito Menéndez, Carlos Rodríguez Cárdenas y yo nos retiramos porque no estábamos de acuerdo con el consenso que estaban llevando la mayoría del grupo. Así funcionaban las cosas, entre todos creábamos una estrategia

### **¿Los colectivos ante la censura oficial?**

Aquí, como mencionas y como ha sido ampliamente conocido, la censura oficial se refería específicamente a la restricción ejercida a través de las instituciones gubernamentales y sus funcionarios. No solo se limitaba a los funcionarios del ámbito cultural, sino que también involucraba a aquellos vinculados con la Seguridad del Estado del Ministerio del Interior. Aunque estas personas raramente revelaban su identidad, su enfoque era directo y formaba parte de una estrategia implementada a finales de los años 80 para contener un arte desafiante, que ya había comenzado con *Volumen Uno* en 1979.

Otro aspecto a considerar es cómo los artistas de grupo generaban intimidación, siendo percibidos como “terroristas en potencia”, según la expresión de Aldito. Esto se debía a nuestro entrenamiento en una ideología marxista-leninista, donde éramos considerados combatientes y nuestro actuar se traducía en la toma de calles. No era una ocupación literal de las calles como en un mitin político, sino más bien la apropiación del espacio oficial sin necesidad de permisos, incluso desafiando a la policía, directores de museos y galerías. Esta dinámica culminó con el encarcelamiento de Ángel Delgado, ya que no se ideó una estrategia más efectiva para controlar la situación. Posteriormente, experimentamos lo que se ha mantenido hasta hoy como una forma de autocensura, que guarda relación con los circuitos del arte internacional en otros países.

**Como había apuntado, el performance fue otro modo de expresión que caracterizó el arte cubano de los 80 y tú estuviste involucrado en algunos de los más memorables que puedo recordar ¿Por qué crees que se convirtió una estrategia recurrente en los 80?**

Esto se convirtió en una estrategia recurrente porque era una forma efectiva de llamar la atención. Los eventos y performances generaban una respuesta del público, que, en Cuba, siendo un público más tradicional, encontraba en estas expresiones un momento atractivo. Desafiar las formalidades y realizar acciones extravagantes dentro del ámbito social transformaba los rituales educados y formales, como las inauguraciones, en situaciones burlescas. Las inauguraciones ya no seguían el orden establecido, se rompía con ello a través de performances improvisados, tomando el espacio de manera espontánea.

Los artistas utilizaron esta estrategia de diversas maneras para transmitir mensajes urgentes relacionados con insatisfacciones o comentarios contundentes sobre la sociedad. Aunque no todos eran necesariamente políticos, en ese contexto cubano, cualquier comentario fuerte se consideraba político, ya que la situación era percibida como fuerte políticamente debido a la falta de ciertos elementos, escasez, limitaciones de información, entre otros. La escasez de dólares en las calles también contribuía a este ambiente.

La estrategia se asemejaba a los asaltos, a los asaltos que se realizaban entre instituciones, competencias entre escuelas bajo la emulación socialista, rituales que incluían actos como los asaltos y matutinos. Nos apropiamos de esa forma de invadir lugares, como llegar al patio del Museo de Bellas Artes e interrumpir a Robert Rauschenberg en medio de todo. No había una dimensión prohibida para nosotros, ya que todo era espontáneo y no estábamos invitados a las inauguraciones; de hecho, realizábamos los performances durante ellas.

Segundo Planes fue uno de los primeros artistas en Cuba en realizar performances elaborados. Aunque sus intenciones no eran incidir en la sociedad ni en la política, estas expresiones desafiantes, con desnudos o remodelación completa de espacios, captaron la atención y nosotros decidimos utilizar esa atención de manera estratégica. Con el arte de la sorpresa, desafiamos a las autoridades, en este caso, a las organizaciones de masa y al Ministerio de Cultura, de manera retadora y coherente con la idea de que podíamos cambiar la sociedad.

**¿Qué papel jugó (el performance) a la hora de provocar y cuestionar al poder, tanto de las instituciones culturales oficiales, como al control omnipresente del estado mismo?**

Los artistas, al no pertenecer a la oficialidad estábamos jugando. Un juego intelectual como artistas. Nosotros llegábamos más allá e intelectualizábamos nuestra propia situación dentro de ese contexto, en momento real. Sabíamos lo que significaba la censura y como otros artistas habían desafiado las censuras en otras épocas y como la censura había respondido.

Yo pienso que la idea de la censura en el ámbito del arte es mucho más interesante cuando se censura por motivos que no son necesariamente políticos; sino por motivos artísticos, motivos morales, por motivos ofensivos de todo tipo; pero por motivos políticos como que se hace fácil.

**¿Qué papel jugó el performance en la relación del nuevo arte cubano con la sociedad civil? ¿Podrías mencionarme algunos de los que te parecieron más importantes y hablarme de por qué lo consideras así?**

En 1981, la palabra “performance” apareció por primera vez en la prensa para describir una acción plástica, específicamente la exposición de Leandro Soto, según informó la Agencia de Información Nacional. Esta fue la primera vez que en las noticias culturales de Cuba se mencionó la existencia de actividades efímeras consideradas obras de arte dentro de una galería. Leandro

Soto se convirtió así en el primer artista cubano en realizar conscientemente una acción plástica, concebida como parte integral de su obra y documentada.

En cuanto a la percepción de la sociedad civil, es esencial comprender el contexto de ilegalidad inicial del performance. En sus inicios, la ilegalidad era simplemente una sospecha del Ministerio del Interior, sin que el performance tuviera intenciones políticas. Los artistas no buscaban expresar opiniones desde la perspectiva de la sociedad civil. Sin embargo, este panorama cambió con Juan Si, quien dio un giro político a su arte y posición como artista, hablando abiertamente de disidencia. Sus acciones en lugares como 23 y G marcaron un hito, pero después de eso, hubo poca actividad hasta los 2000, cuando artistas como Tania Bruguera comenzaron a expresar opiniones críticas hacia el gobierno y la institucionalidad.

La situación se complicó con Ángel Delgado, quien, aunque no intentaba expresar lo que se interpretó, causó controversia al criticar a los artistas leales al gobierno. Su gesto valiente y comprometedor terminó en un escándalo público y en su detención durante seis meses, a pesar de una respuesta desmesurada por parte de las autoridades.

Juan-Sí y Crespo jugaron roles cruciales al enfrentarse de manera sin precedentes, saliendo a la calle en formato de manifestación política con carteles. Esta acción auténtica y espontánea, no patrocinada por una institución, fue un hito en la oposición dentro de la sociedad civil. La participación dinámica de la gente y la respuesta de las autoridades demostraron la importancia y el impacto de estas acciones en la escena artística cubana.

### **¿Actitud posmoderna ante el relato de la cultura oficial? ¿el humor, la apropiación desenfadada, lo popular, las instalaciones en lo formal, etc?**

En aquel momento, estábamos inmersos en una expresión artística postmoderna, gracias a la apertura que había propiciado el grupo de *Volumen Uno*. El término postmodernismo ya era manejado conscientemente, ya que contábamos con un cuerpo de tutores y profesores del ISA que eran artistas jóvenes, tan jóvenes como nosotros, y nos transmitían información sobre estas corrientes. Nos dimos cuenta de que utilizar ideas vernáculas cubanas era bien recibido por el estado insular del arte.

En ese momento, nuestra perspectiva era más bien humorística; nos sentíamos “cool” y teníamos un gran caché. La situación era muy orgánica y relajada, ya que no existía un negocio significativo ni dinero de por medio. No había competencia y el ambiente era completamente diferente. Por eso, no nos preocupaban las delimitaciones, etiquetas o términos correctos. Estábamos disfrutando de lo que hacíamos, explorando el arte conceptual sin esperar nada a cambio.

El hecho de desafiar al gobierno nos hacía sentir muy importantes. Nos considerábamos capaces de cambiar la sociedad. Un ejemplo destacado fue el performance de Cuenca, el más largo en la historia de Cuba, que duró 30 días en el Castillo de la Fuerza. Citó a las autoridades, incluyendo al Ministro del Interior, Aldana, un cargo político de alto rango, para debatir. Creíamos sinceramente que podíamos cambiar el mundo y nos sentíamos revolucionarios. Estábamos desafiando al poder, pero de una manera suave, con espacio para el humor y para actitudes postmodernas, ya que no estábamos ligados a intereses de estatus social, esquemas, dinero o el mercado del arte, entendido como galerías, instituciones, museos y coleccionistas.

### **Te refieres al humor y precisamente ese fue otro recurso recurrente en el arte cubano del período ¿Crees que se pueda considerar una especie de subconsciente popular?**

Definitivamente, auténtico hasta el final, con un subconsciente profundamente arraigado en lo popular. Esta autenticidad se manifiesta tanto a nivel consciente como subconsciente en obras

de artistas como Adriano Buergo y Lázaro Saavedra. En mi texto para la exposición de Killy Die, abordé la analogía del performance con una conga, donde todo fluía al ritmo de la música, generando un ambiente festivo y ritualístico que abarcaba diversos elementos.

El performance en Cuba se movía al compás de ese subconsciente popular, caracterizado por la improvisación, la resolución instantánea de situaciones y la capacidad de encontrar soluciones con los recursos disponibles en ese momento. En lugar de ensayos meticulosos, los performances se construían sobre la base de la necesidad, la inventiva y la popularidad. No seguían un formato específico, y figuras destacadas como Leandro, Gustavo Pérez Monsón y Mendive no establecieron una escuela formal de performance.

La esencia de estos performances estaba arraigada en la cotidianidad y la forma de ser muy popular. No había un enfoque circunspecto, lento o reverente, como en algunos contextos religiosos; al contrario, estos performances eran expresiones auténticas de la vida diaria. La falta de una estructura predefinida permitía un humor desenfadado, lo que podríamos llamar “jodedera”. De hecho, titulé mi texto para la exposición “La Consagración de la Jodedera” para reflejar cómo estábamos canalizando y consagrando este capítulo del arte cubano en Nueva York, donde la “jodedera” era nuestra forma de respuesta ante lo que nos estaba sucediendo en ese momento. Esta idea la tomé de una entrevista que le hice a Gory, quien, a pesar de subestimar algunos de los performances en los que participó, reconoció el tono lúdico y de cinismo, como tú lo expresas, y realmente sí, una jodedera, por eso viene el título de mi texto: *La Consagración de la Jodedera*.

### **¿Crees que el artista tiene una responsabilidad social para con el tiempo que le tocó vivir? ¿en caso afirmativo, háblame de cómo lo asumías tú en los 80?**

¡Bueno! Mi cerebro actual responde así: No creo que el artista tenga ninguna responsabilidad social o de cualquier tipo, realmente, esa es otra historia. En aquel entonces, en aquel contexto social y en aquel sistema, sí, 100%, nuestro arte estaba consagrado al arte, al mundo del arte, a las exposiciones, a los museos, a los críticos y a los colegas. Era un arte que se creaba no para ganar dinero ni para obtener un estatus real, porque no existía tal estatus que alcanzar.

Sí bien había una responsabilidad, nosotros creíamos, como mencioné, que realmente estábamos viviendo nuestro momento, como afirmaba Aldito Menéndez. Éramos como terroristas en potencia, armados con todas las ideologías marxistas y leninistas que podíamos defender hábilmente, ya sea a través de nuestras obras, argumentos o acciones. Así éramos, incluso sin proponérselo, porque éramos hijos de eso, hijos de nuestro propio karma.

A medida que todos nos convertimos en adultos, nuestras mentes cambiaron. En el momento de la madurez, ya no queríamos vivir bajo el techo ni las leyes de nuestros padres o abuelos. Fue un proceso sencillo en el que los artistas, cada uno con su individualidad, adoptaron diferentes posiciones dentro de ese ejército de artistas revolucionarios.

Entonces, aunque adoptamos una mentalidad muy capitalista, así éramos. Teníamos mucha responsabilidad y la creíamos. Esa es la situación. Quizás el trauma actual de esta generación radica en haber tenido la importante misión de crear el arte de los años 80 y cambiar el arte cubano, dentro de las oportunidades, nombres y fama. Luego, después de asumir todas las responsabilidades sociales del arte y la sociedad, hubo un desencanto general. No estoy hablando en términos personales.

### **¿Las artes visuales de los 80 fue un arte político?**

Sí, todo el arte es político. El hecho de que una mujer cubana, que ha crecido en Estados Unidos y ha experimentado una vida complicada como mujer en la sociedad y como emigrante,

regrese a su patria buscando un momento o espacio de absoluta privacidad para reencontrarse con sus ideas sobre Cuba, su feminidad, su historia y su cultura, para conectarse, es un arte político. Se trata de ir a lo primitivo, intentar conectarse con la tierra a través del gesto físico, intentar entrar nuevamente en la panza de la madre. Ana Mendieta realiza un gesto político que se lleva a cabo en Cuba en esa década; es un arte cubano que no habla directamente de la política social, del contexto social, político o ideológico, pero que habla por sí solo de todas las circunstancias e influencias que rodean a esa sociedad política que vivimos los cubanos, no solo en el exilio. En ese sentido, el arte de Mendieta es político al abordar cuestiones como el racismo en Cuba.

El gesto de *ArteCalle* es una confrontación política más obvia y directa, pero también los performances de Mendieta son un gesto político, aunque la gente los vea como folklóricos. Esto se debe a que en Cuba existe el racismo y, si no hubiera sido por una dirigente negra que promoviera la obra de un artista negro, nunca se hubieran visto negros desnudos pintados de colores en el Museo Nacional de Cuba. Hay muchos ejemplos de performances en la década de los 80 que se pueden demostrar como gestos políticos, incluso cuando no utilizan un lenguaje dirigido explícitamente hacia la política.

Tomás Esson hace una apología de la bandera cubana y la vida cotidiana dentro de una comunidad socialista y marxista. Aunque el gobierno malinterpreta su obra, Esson utiliza la bandera mutilada para representar a los internacionalistas que regresaban mutilados de la guerra de África. Este gesto político se enmarca en el contexto real en el que se creó la obra, donde Esson era un militante ferviente de la juventud comunista. Es importante entender el contexto y la mentalidad del artista en ese momento para interpretar adecuadamente el arte político de los 80 en Cuba. Mientras que el juego de pelota aborda la censura directamente, otros performances, como el realizado en la Plaza de la Revolución, fueron el salto más grande que dio el arte cubano en esa década. Este performance, patrocinado por el Consejo de Estado y el Partido Comunista de Cuba, habla de cómo los artistas estaban presionando políticamente desde la revolución. Aunque hoy en día puede parecer exótico o interesante para académicos no cubanos, en ese momento, estábamos haciendo un arte político que reflejaba nuestras intenciones y luchas dentro del contexto político cubano de la época.

A modo de aclaración, a lo largo de la conversación, has mencionado en más de una ocasión que éramos revolucionarios. Me gustaría entender mejor el alcance de esta afirmación.

**En efecto, a lo largo de la conversación, he notado que te refieres a nosotros como revolucionarios, pero parece que también eran revolucionarios dentro de la Revolución. Según lo que he entendido:**

**No querían derogar la Revolución, pero sí cambiarla, y estos cambios no eran bien recibidos. Tenían una idea de “revolución” que no coincidía necesariamente con la del establishment. La Revolución terminó por considerarlos “contrarrevolucionarios”, enemigos del orden establecido.**

**¿Podrías comentar algo al respecto? Estas no son preguntas independientes, sino que buscan aclarar el significado de «éramos revolucionarios».**

Sí, tienes razón en todo lo que estás señalando aquí, con una aclaración. No nos considerábamos contrarrevolucionarios realmente. El término es problemático, ya que implica una estigmatización y dejaría de trabajar con nosotros. Eso es lo que les ocurría a los artistas que caían en desgracia. Ser considerados disidentes ya era complicado durante todo el proceso de la Revolución, pero el gobierno, en ocasiones, se apresuraba a tildarlos de contrarrevolucionarios. No obstante, es importante entender que este término se utiliza más para quienes ya han sido condenados, cuando

ya tienen una causa. Dentro del argot de la mecánica estatal establecida, llamar contrarrevolucionarios a artistas que estaban trabajando directamente con el ministro y la viceministra de cultura sería un poco exagerado.

### **¿Hubo alguna influencia en esto por el movimiento de reformatión que se estaba llevando a cabo en la Unión Soviética, la Glasnost y la Perestroika?**

Sí, por supuesto. Inmediatamente estuvimos inmersos en esto, ya que fue como combustible para las preguntas e interrogantes que teníamos como grupo y como artistas en ese momento. La Glasnost y la Perestroika eran la referencia más cercana que teníamos, algo así como lo que estábamos intentando hacer. Sin embargo, estas ideas de transparencia fueron rechazadas en Cuba desde muy temprano. Se eliminaron revistas internacionales que provenían de los países socialistas, incluyendo el correo de la UNESCO, que, aunque es una revista institucional, reflejaba lo que sucedía después de la caída del Muro de Berlín, y estas cosas no debían conocerse en Cuba. A pesar de eso, los artistas trabajábamos en un ámbito de tolerancia y manteníamos relaciones con las altas esferas. Esa era la dinámica entre el poder y nosotros en ese momento.

El experimento de democracia, por ejemplo, aún no se ha logrado en Cuba hasta hoy. En ese momento, éramos conscientes de que ni siquiera ese tipo de intento de democracia tan sencilla podría ser posible. Este contexto era el combustible para nosotros, y así es como estábamos tomando el pulso entre el poder y nosotros en ese momento

### **El concepto de “contrarrevolucionarios” quizás fue excesivo; más bien, quise decir que los vieron como una amenaza para ese establishment, volviéndose incontrolables y representando una amenaza real.**

Sí, la idea de que pareciéramos una amenaza está bien planteada, pero más allá de la amenaza, es la permanente suspicacia del gobierno. Vivíamos con la paranoia constante de la información, siempre conscientes de quiénes podrían representar un peligro potencial. Éramos detectados por ese radar, y aunque no generábamos alertas, éramos objeto de una vigilancia constante, marcados por la sospecha gubernamental.

### **¿Por qué crees que el Estado fue permisivo durante gran parte de la década de los 80, permitiendo que surgiera el llamado Nuevo Arte Cubano?**

Para responder a esta pregunta, es necesario retroceder en la historia y analizar la estrategia del estado y del gobierno con respecto a la cultura y las artes plásticas. En mi opinión, hubo diversos acontecimientos y estrategias que moldearon este panorama. En aquel momento, aunque era temprano, el líder de la revolución ya entendía la importancia del “Sol Power” y la propaganda, especialmente en el contexto socialista.

Fidel Castro llegó a expresar que Cuba se convertiría en la “Ciudad Luz”, comparándola con París, con la idea de crear un centro atractivo para las artes visuales y en general para las artes. Este objetivo se logró incluso más allá de sus expectativas, ya que el arte que emergió en Cuba subió la apuesta y presentó una complejidad inesperada.

Las estrategias del gobierno y las instituciones tuvieron que adaptarse a esta nueva realidad, ya que ahora tenían que lidiar con artistas que eran casi filósofos y que abrazaban ideas radicales. Los líderes del Ministerio de Cultura eran personas con las que se podía discutir sobre diversos temas, demostrando un nivel intelectual que no se asociaba con militares. Este cambio de enfoque y sofisticación fue una respuesta a la renovación que se estaba produciendo en el ámbito cultural.

En ese contexto, se privilegió a proyectos como el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, donde a

los artistas se les proporcionaba transporte, montajes, pinturas, telas, batidores, publicidad, y espacio. Se les trataba como artistas célebres y estrellas, y esto influyó en la mentalidad de los artistas, que aún conservan esa percepción de estrellas de los años 80. Este fenómeno se vivió como un renacimiento, marcado por una tolerancia para expresar ideas sofisticadas y una apertura a discutir temas complejos.

En aquel momento, trabajar con el gobierno era válido y estaba completamente abierto, y había líderes con una tolerancia amplia que se involucraban directamente con los artistas, defendiendo sus ideas y, en ocasiones, luchando por ellos. La creación de la Bienal de La Habana por parte de Geraldo Mosquera también contribuyó a este ambiente cultural diverso. Fue un período en el que muchos artistas se convirtieron en extensiones de los funcionarios, participando activamente en un intercambio constante que permitía que las cosas sucedieran, creando un flujo de información y transformándose, en algunos casos, en extensiones de los mismos funcionarios gubernamentales.

### **A finales de los 80, la confrontación entre el Arte y el Estado se intensificó, culminando en el cierre de exposiciones y la persecución, e incluso encarcelamiento, de artistas. ¿Qué fue lo que cambió?**

Es fundamental destacar ciertos hitos, como la exposición de Tomás Esson en 23 y 12 y la de Carlos Cárdenas en la Galería Habana. Aunque la censura en la exposición de Cárdenas fue más sutil, limitándose a nivel de socios, casi pasó desapercibida. Luego, ocurrió el incidente con Angelito Delgado, quien defecó en público, desencadenando una serie de eventos durante los siguientes seis meses. Posteriormente, surgió la autocensura, acompañada, según Tania Bruguera, por lo que ella denomina cinismo.

Cuando Bruguera habla de cinismo, parece referirse a la actitud cínica adoptada por los artistas de esa generación, caracterizada por una sumisión alejada de los problemas sociales. Esta generación comenzó a crear un arte que evitaba abordar temas sociales o comprometerse con cambios. Hubo un retiro en Cuba, un rechazo a hablar, y los artistas empezaron a construir un mundo más conceptual, donde el dinero comenzó a ganar importancia.

En 1996, se aprobó la tenencia libre de dólares en Cuba sin penalización, marcando un cambio significativo. Ya antes de ese año, la gente se preparaba y desarrollaba estrategias para ganar dinero y avanzar en sus carreras a niveles económicos. La economía se volvía crucial en la producción artística, con artistas pensando en destinos para sus obras, posibles compradores, museos expositores y bienales aceptables. Esto abrió una puerta al gobierno, que, tras el trauma con los artistas de los 80, demostró que había límites infranqueables, ejemplificado por el caso de Angelito.

En este contexto, la frase “con la Revolución todo, contra la revolución nada” se revela astuta al sugerir que la revolución, representada principalmente por el Comandante en Jefe y otros funcionarios, es la única autorizada para establecer los límites creativos. La frase insinúa que la libertad creativa está condicionada a la interpretación del Estado sobre lo que constituye o no un acto “contra la revolución”.

### **Para Michel de Foucault “todo poder genera resistencia” ¿Ves al Nuevo Arte Cubano de la generación de los 80 como una forma de resistencia al poder absoluto del Estado?**

En realidad, no creo que el arte cubano de la generación de los 80 fuera una forma de resistencia al poder absoluto del Estado. Aunque algunos artistas adoptaron posturas frontales en contra del discurso estatal, considero que la mayoría no dirigía su discurso en esa dirección. Había una

conformidad con el sistema, limitada por un conocimiento reducido debido a nuestra falta de información sobre el exterior. Durante la revolución en Cuba en ese momento, no experimentábamos el socialismo como un infierno, ya que éramos artistas celebrados que gozaban de aprobación y formábamos parte del poder absoluto del estado como artistas oficiales de la generación de los 80.

Puedo ilustrar este punto con mi obra *La Etapa Práctica*, diseñada como un instrumento para tener éxito en el mercado del arte y aprovechar las instituciones del Estado. Mientras expresábamos un discurso solapado y cínico en contra del poder absoluto del Estado, específicamente sobre el lenguaje, la estética de la escenografía y el espectáculo, estábamos más bien hablando sobre la naturaleza del espectáculo en sí.

No había una resistencia real, ya que toda nuestra organización y acciones estaban en connivencia con el gobierno. Aunque intentáramos expresarnos de manera más crítica por debajo, todo se reducía a estrategias de aprovechamiento. Lo planifiqué y lo expresé abiertamente, autodenominándome un impostor, y adopté una actitud cínica en los años 90, burlándome del gobierno, la censura, el poder autoritario y la megalomanía gubernamental, así como del lenguaje revolucionario y su estética. Investigué esta temática, pero la generación de los 80 no fue una resistencia real; aunque el gobierno quizás nos vio así, nuestras estrategias preventivas evitaron problemas. No llegamos a ser una resistencia genuina, ya que éramos más bien una resistencia blanda. Los más fuertes se oponían a la censura, como Joel Rojas en el ISA o Tomás Esson que se negó a quitar su obra, pero en su mayoría, todos adoptamos estrategias para no perder nuestras posiciones dentro del poder absoluto del estado. La negociación era esencial para ser un artista y exhibir tu obra en Cuba, tanto en los años 80 como en la actualidad. En aquel momento, tenías que estar involucrado, y la idea de hacer una resistencia, incluso remotamente, no era práctica ni proponía una alternativa viable. Desde un punto de vista constructivo, la revolución era el límite, y contra la revolución no había margen para la resistencia.

**Puntualizaciones antes de que te vayas. A propósito del *Proyecto Castillo de la Fuerza*, me hablaste de que *ABTV* te involucró en su proyecto, pero también estuviste invitado con tu propia obra por los organizadores. Di algo al respecto y sobre este fenómeno de artistas ejerciendo la función de curadores.**

Sí, fui invitado a participar tanto en la exposición de *ABTV* como en la de Sandra Ceballos. Sandra me pidió exhibir una obra mía censurada, una pieza erótica donde representaba una situación explícita. Marcia Leiseca consideró que la obra era demasiado fuerte, mostrándome involucrado en un acto sexual con Sandra Ceballos, y decidieron tajarla con un nylon negro evidente. Aunque accedí a esta forma de censura, quedó claro para todos que era una obra que se había enfrentado a la censura.

En cuanto al fenómeno de artistas ejerciendo como curadores, recuerdo a Rubén Torres-Llorca, quien actuó como curador y asesor de la viceministra de cultura. Fue él quien me invitó a realizar mi primera exposición personal en Galería Habana. Esta práctica se volvió común en un momento específico.

**¿Muchos artistas organizaron y curaron exposiciones; es el caso de Alejandro Aguilera, Félix, Suazo y Alexis Somosa, con el *Proyecto Castillo de la Fuerza* y luego los dos últimos con el *Objeto Esculturado*, entre otros proyectos; intentaban los artistas suplir las deficiencias del Ministerio de Cultura?**

En relación con la organización y curaduría de exposiciones por parte de artistas, como el caso de Alejandro Aguilera, Félix Suazo y Alexis Somosa con el *Castillo de la Fuerza*, así como los

dos últimos con el *Objeto Esculturado*, creo que sí, los artistas intentaron ganar espacio frente a la censura que se cernía. Fue un fenómeno que surgió del entusiasmo revolucionario, invitando a los artistas a organizar sus propias exposiciones en un intento de suplir las deficiencias del Ministerio de Cultura. En ese momento, los artistas que actuaban como curadores eran más organizadores que los curadores modernos que conocemos hoy en día. Yo también hice varias curadurías.

## **OBRA**

**El abstraccionismo ha estado presente en tu obra de modo casi recurrente, durante la Etapa Romántica podría ver reminiscencias del expresionismo abstracto y con la Etapa Romántica te desplazaste quizás más a la estética de abstraccionismo ruso. Se ha hablado poco de esta característica de tu obra, que yo llamaría un “abstraccionismo conceptual” en cuanto a que tiene un fin más allá del deleite estético de la forma y el color.**

**¿Estarías de acuerdo con esto? ¿Háblame de esta característica de tu obra?**

Digamos que voy a empezar de atrás para adelante, te voy a hablar de la exposición de arte abstracto que organicé, “Es solo lo que ves”. No te voy a dar la fecha, porque no la tengo muy segura aquí ahora mismo, pero me parece que fue en 89 o 90. Yo creo que fue en 90, pero quiero verificarlo. Durante unos eventos de censura que estaban sucediendo en Cuba en esa época, se estaban llevando a cabo eventos que podríamos llamar de censura, aunque era esa interacción que siempre he resaltado, no. Pienso que había una interacción ahí; estábamos todos tratando de jugar el mismo juego, aunque fuera no por la voluntad propia. Uno quisiera jugar diferentes juegos, quizás, pero en aquel momento todos teníamos que jugar el juego de la oficialidad y estar vinculados. Entonces, precisamente, este gesto fue un intento de llegar al Ministerio de Cultura y decirles: “Bueno, ahora que ustedes están censurándolo todo, yo estoy aquí para pedirles que me den un espacio para organizar una exposición. Todos los artistas que estamos aquí, de la generación y todo el mundo, es decir, artistas de arte abstracto o no, van a hacer una obra abstracta para crear un arte que no tenga contradicción política”. Ese es el gesto, no. Todos los artistas se apuntaron y muchos de ellos hicieron la obra. Pero todo eso fue una idea original mía, que organicé e impulsé, y salió, digamos.

Lo interesante es que el Ministerio de Cultura nos niega un espacio, seguramente quizás esto fue a través de, desde el punto de vista de negociar esto o a lo mejor alguien me llevó al Ministerio de Cultura llevando la idea. Vi a Marcia, vi a los funcionarios, y estábamos viéndonos con los viceministros y los ministros. Eso es lo que me interesa resaltar: no es una cuestión de que uno se convierte, al final, en lo que estás haciendo, que es recoger una historia, quede como, queramos decir, una especie de contrarrevolucionario. No. Estábamos super ilusionados todos. Entonces, todos estábamos usando ese sistema que fue y fue el que funcionó para lo que resultó al final, no. Pero este gesto es algo que todos los artistas todavía tienen en su resumen, aunque la exposición nunca sucedió. Ese fue el gesto final, dejar el dato de una exposición que fue censurada para ponerlo en el currículo; muchos artistas la tienen.

**El abstraccionismo ha estado presente en tu obra de modo casi recurrente,**

Mi padre era un pintor abstracto, con un estilo que se asemejaba al abstraccionismo americano, algo poco común en Cuba. Este enfoque de pintura abstracta representaba un acto de desafío, ya que, en un momento, desafiaba un poco la perspectiva política en Cuba, pero con el tiempo se asimiló. Crecí con una comprensión desde niño de lo que era el arte abstracto, gracias a las conversaciones sobre este tema en casa.

**Etapa Romántica podría ver reminiscencias del expresionismo abstracto y**

En la etapa romántica, el impresionismo abstracto era un gesto de hacer algo que pudiera ser realizado por cualquiera, una acción sin criterio, simplemente un acto irónico de crear algo “abstracto” sin sentido. Luego, con la introducción de los ideogramas, se incorpora otra dimensión del abstraccionismo en la obra. Aquí, el abstraccionismo establece una convención estética en la representación, donde el símbolo pierde su sentido de representación y se convierte en un elemento abstracto. La intención era comunicar de manera irónica al gobierno que el mensaje que transmitían carecía de sentido, era vacío y había perdido su contenido ideológico. Este enfoque fue una estrategia premeditada diseñada para tener éxito, una etapa práctica con un propósito específico.

La esencia del abstraccionismo en mi trabajo radica en la creación de un lenguaje de símbolos abstractos que funcionan como símbolos anónimos, sin un significado necesario. Este lenguaje es completamente abstracto y sigue un enfoque matemático al ser geométrico y calculado en detalle. La parte geométrica se aborda desde una perspectiva matemática. Además, trabajo con aspectos más abstractos relacionados con lo biológico, el individuo y eventos efímeros. Estas obras involucran la percepción de manera intuitiva, explorando la sensibilidad y transmitiendo sentimientos abstractos que pueden interpretarse como esotéricos, religiosos o místicos, pero que, en realidad, se fundamentan científicamente en la química de las emociones y experiencias individuales.

### **¿Abstraccionismo conceptual?**

Bueno mira, yo tengo mucho cuidado con el termino conceptual. Yo tengo la idea de que el arte efímero está más relacionado con lo conceptual. Como creador, puedo comprender las cualidades conceptuales del performance. En cuanto al resto de los medios artísticos, como la pintura, considero que también puede tener un concepto. Personalmente, no creo que la pintura esté limitada; incluso el abstraccionismo puede incorporar elementos conceptuales, como la matemática y la geometría.

Aunque entiendo que pueda haber criterios con los que no estés de acuerdo, quiero señalar que he explorado el abstraccionismo mediante códigos tipográficos, creando un lenguaje abstracto que ha sido una parte significativa de mi carrera. Este lenguaje abstracto, aunque no comunica un significado explícito, se puede considerar conceptual. Reconozco que algunas personas tienen prejuicios sobre la idea de lo conceptual, pero personalmente creo que muchos artistas trabajamos con conceptos.

En el caso del abstraccionismo, el sentido conceptual que tiene está relacionado con la geometría, como se evidencia en la comparación con las pirámides. La geometría no solo aporta un propósito estético, sino que también justifica el simbolismo detrás de la obra. Por ejemplo, al observar la geometría de las pirámides, se puede entender qué significaba para las personas que las construyeron. Esto ilustra cómo el abstraccionismo, en este contexto, puede tener un sentido conceptual profundo y simbólico, más allá de la superficialidad aparente.

### **Conviertes la estética oficial en una abstracción ilegible, como un código secreto, pero, que en realidad eran símbolos abstractos en forma y contexto ¿el insinuar algo es más importante que decirlo?**

Bueno, voy a tratar de responderte tus preguntas como yo la entiendo. Sí, la idea principal mía creo que te la dije en la respuesta anterior; era hacer notar la pérdida de valor de esa estética, de dejar saber que lo que lucía de esa forma era una ideología o un “stablishman”, digamos, no, era un enunciado que tenía que ver con el “stablishman”, y la intención era negar y hacer una especie de burla con eso, y cambiar, y dejar ver que fuera una intención de un mensaje totalitario, por ejemplo

en el caso de una gran valla de Birbuld a niveles, digamos, de propaganda, no. Entonces todas esas cosas son las escenografías políticas que me estaban afectando a mí. Me estoy exponiendo, participando en los desfiles, participando en esas escenografías políticas, no, y cómo se representaban esas iconografías y esa gráfica políticas; es como yo descompongo. La idea era descomponer esa estética y que se viera que no tenía valor, que no tenía sentido, la pérdida de sentido de esa ideología. Me he estado refiriendo al leninismo expresamente, no al resto del pensamiento. Siempre estaba asociado al pensamiento científico personalmente, pero no al leninismo, que es lo que viene a otros procesos, y es la revolución, entre otras cosas, parte de la revolución, muy importante, de principio de la revolución, esto, que fue... bueno, y la idea de esto insinuaba que era una especie de burla abierta, cínica, pero era una especie de desafío. Era llevar también a la institución de la censura a un punto en el que ellos no pudieran censurarlo, porque se quedaban sin argumentos, ya que se les estaba hablando en un término abstracto en cuanto a las fotografías de los personajes que aparecían. Eran retratos de diferentes personajes de mi generación, por ejemplo. Eran personalidades abstractas porque no eran mártires ni nada, eran simplemente las fotos de amigos míos. Pero estaban allí para cumplir una función abstracta en este caso. Se pudiera decir también, pero sí, claro, sobre todo era un desafío, un desafío con intenciones de que ese era el método que iba a funcionar. Las propuestas de diálogos y de, bueno, eso es lo que ha funcionado hasta ahora, de interacción, de negociación, y cómo manejar con el poder y con las instituciones desde el arte.

### **¿Cómo relacionas la iconografía a la que recurres en tu obra con el discurso utópico del estado totalitario, en el cual el papel del arte es ser propaganda política?**

Mira, la cuestión de la iconografía viene de que yo tuve una temprana influencia como la de Raúl Martínez. Hice obras inspiradas en el Pop, más enfocadas en la propaganda política. Fue algo que realicé antes de graduarme de la Escuela de Arte, una época antigua, es decir, intereses que tenía en ese lenguaje donde utilizaba los símbolos de la patria, Martí y todo eso, pero de una manera seria, sin sorna ni nada maquiavélico detrás. Todo era un juego estético, pensando en Kitsch e inspirándome en Raúl Martínez y el *Pop Art*, al mismo tiempo relacionado con un tema vanguardista y político. En un momento, cuando me estaba graduando en la Escuela de Arte, hice obras absolutamente patrióticas, inspiradas en el patriotismo y la devoción por la cultura en la que vivía.

Luego, trabajé con esos símbolos desde esa postura hasta otra, donde superé lo que es esa descodificación que realmente habla de un discurso utópico y totalitario. Mi intención era crear un lenguaje estético que fuera una semblanza de esos estilos arquitectónicos, algunos militares, algunos oficialistas, algunos totalitarios, otros religiosos. Toda esa iconografía que fui absorbiendo visualmente, estudiando y aprendiendo, como lo haría un artista o pintor, es el mismo proceso que experimenté con la iconografía local de Cuba mientras crecía. Estuve expuesto a toda la propaganda política a nivel de imagenología política que yo mismo usaba, los carteles, las pancartas, las banderas que tenía que aguantar y que yo mismo tenía que hacer. Entonces, era partícipe de toda esa escenografía y era parte del proceso, me sentía devoto al proceso.

Fue así como realicé una transformación, una transición, hablando totalmente un discurso ideológicamente opuesto a esa realidad, pero nunca dejó de ser una mirada revolucionaria, aunque ingenua en el sentido de que se quedaba en un nivel local. La intención que tenía con mi arte no era a nivel local; era un lenguaje que debías entender a través de pequeños lenguajes, subterfugios del lenguaje artístico, para comprender internacionalmente la obra que yo estaba haciendo. Había que crear una estrategia para seguir adelante con tu obra y tener espacio para tu obra, entonces es también una manera de usar ese mismo lenguaje y esa misma retórica visual, porque hay muchas narrativas en cuanto a los códigos. Son muchos códigos que aparecen y son semblanzas totalitarias,

semblanzas que el mismo totalitarismo advierte, descubre, le llama la atención y lo usa. Por eso se convierte en una superposición de estilos arquitectónicos. Cuando ves la arquitectura egipcia, la ves en la arquitectura alemana fascista e italiana, y después la ves en Nueva York, se convierte en parte de tu mundo natural, esa noción. Esa es la noción de que es un lenguaje.

Sí, exactamente, todo concuerda con mi forma de pensar. Además, lo que sí te podría agregar es que esto de estar dentro de ese mismo aparato y usar el lenguaje de ese mismo aparato, el mismo lenguaje político que él usa, usarlo y descomponerlo, y decirle, ahora te lo pongo en tu museo, era una propaganda política al final. Se veía familiar al estilo de la oficialidad, no molestaba, ¿entiendes? Y no llegaba a molestar, no solo estéticamente, sino porque no había un símbolo que fuera intocable. Si hubiera habido un símbolo intocable, todo tendría que ver también con esa iconografía y es un discurso así, utópico. Sí, es un discurso utópico, pero también es una realidad, en cuanto se materializa, y es la parte que yo uso, cuando se materializa toda esa utopía en la práctica, en los eventos, donde se usa toda esa escenografía política y toda la gráfica que se despliega, a todos los niveles. Uno de los elementos característicos de tu obra en los 80 es el hecho de cuestionar, un poco en serio un poco jugando, todas las cosas que se habían dado como verdades absolutas, no solo respecto al arte, sino también respecto a la historia, la figura de los héroes, la religión, etc.

### **¿Cómo deconstruyes y construyes nuevas narrativas a partir de los relatos oficiales?**

Sí, mira, en mi obra, todo el lenguaje estético que utilizo está deconstruido de todas esas cosas que mencionas. Tiene relación con estructuras religiosas, sobre todo con estructuras institucionales que se han implantado y han construido sus propios templos, su propia iconografía cultural. Pero, sí, todo esto, un poco en serio, un poco jugando, pero realmente era pulseando, una especie de provocación también. Existía toda la adrenalina de llamar la atención como artista, más allá de las pretensiones o intenciones ideológicas que pudiera tener este conjunto de obra. No sé por qué dije “este mercado,” pero me refiero a toda esta obra, este conjunto de obras, de esa etapa práctica, por ejemplo.

Había un humor al hacerlo todo de esa manera, abiertamente, pero al mismo tiempo me estaba aprovechando de las bases que establecí para que fuera la etapa práctica. La idea era aprovecharme del sistema como tal, convertirme en una especie de agente doble, estar adentro, pero tratar de meter la “bomba” en la esquinita. Claro que no era con la intención literal de poner una bomba; es una metáfora. Pero es de esa forma; hay una intención irónica, cínica y humorística. Existe una fundación conceptual que respalda todas las actitudes e intenciones de las etapas prácticas como pintura, como obra. Hay un paso, hay un concepto que le exige a esa obra que debe tener estas características para tener éxito en el mercado.

Hay una irreverencia y, al mismo tiempo, el uso de la misma plataforma que me está subvencionando. Usarla y hacerla parte de una manera oportunista. Era toda una burla del mismo sistema, pero, además, usarlo. No se trataba solo de ser censurado, sino de usar esto. Bueno, esa es la manera en que se construye esta narrativa y estos relatos oficiales. No era solo una búsqueda estética o un concepto para construir esa estética; era que tenía un contenido de actitud y se sustentaba con esas ideas. No era una obra gratuita; lo que se mostraba cumplía con requisitos específicos que eran estratégicos para que estas burlas pudieran consumarse. Eso es lo que te puedo contar sobre este tema.

**El Uso del texto es recurrente en tu obra, en un principio legible, con frases cargadas de ironía como: “Esta obra fue hecha en Cuba por un pintor joven, nacido y que vive en la revolución” o “y de pronto, resulta que yo soy postmodernista... ...igual que tú” con una estética**

**tipo *bad painting*, para luego asumir una estética más gráfica con textos que asemejan caracteres cirílicos, como los de la “etapa práctica” que tienen otra carga semántica que emana de lo que no dicen. Háblame de esa transición.**

Fueron muy interesantes tus preguntas. Personalmente, creo que las obras conceptuales tienen una estructura formal que no necesariamente debe tener una estructura conceptual coherente. Pienso que una obra conceptual se puede presentar con cualquier tipo de apariencia. Entonces, utilicé el sujeto de lo que era la propia pintura, el propio soporte, sobre todo la idea formal de lo que eran los medios de pintura y los medios tradicionales, como la pintura sobre papel, la pintura sobre tela, el collage, las grandes pinturas murales, instalaciones como arte contemporáneo y una serie de pinturas, contextos e interacciones que tenían que ver con el visitante, las audiencias. Eran interlocutores con la audiencia porque eran unos textos que le hablaban a la audiencia y le preguntaban por qué estaban en la galería; ese es solo un ejemplo.

De esa misma serie es esta obra que fue hecha por un pintor joven nacido y vivido en la Revolución. Es decir, era ese contenido conceptual que podría tener una pintura exótica de un cubano que vivió en la Revolución, no, y que hay ojos foráneos que lo ven como eso, no, no como lo que es, sino como la forma.

Esta parte de la propuesta, que es la etapa romántica, es realmente una exposición en sí misma, considerada como una instalación. La exposición consta de muchas obras independientes: pinturas sobre telas, pinturas sobre papel y, sobre todo, mucho texto. Esa era la etapa romántica, totalmente diseñada por mí desde el punto de vista estratégico como artista, ya empezando a delimitar mi carrera. Eran las cosas que le tocaba a los críticos decir: “Esta es la etapa romántica de Glexis”. Pues ya, yo me la hice. Era toda una estrategia de mercadotecnia en la que me estaba creando y, al mismo tiempo, estructurándome como un pintor que podría tener incluso períodos, ya en mis primeras exposiciones personales, ¿entiendes?

Estaba haciendo una propuesta muy conceptual, modestamente, porque sé que la idea conceptual se identifica con una apariencia que no tiene que ver con el arte tradicional regularmente. También con el tipo de representación que tiene el artista en la manera de expresarse y el tipo de cosa que trata. Es decir, son artistas que pueden hablar como un curador o como un historiador en ese tipo de profundidad de concepto. Y entonces, esos son los artistas más bien que se consideran más conceptuales porque esa es una parte importante de toda la estructura teórica que soporta el mismo personaje del artista. Pero bueno, en mi caso, no es así. Yo considero que esta era una obra conceptual, al igual que la etapa práctica. Eran obras que involucraban mi actitud propia como artista público en el momento en que daba una conferencia. Yo decía que yo no era el artista, que yo era un impostor. Eso está en los periódicos de Venezuela. Es decir, yo había diseñado una etapa romántica donde yo desmentía casi, me desmentía a mí mismo como artista. Pero, al mismo tiempo, ya me estaba haciendo un período de mi carrera, y con todo un estilo y haciendo alarde con una pintura gigantesca de unos 6 metros.

Todas esas acciones efímeras que había alrededor, que tenían que ver con mi actitud misma como artista, toda la ironía y el cinismo que yo proyectaba alrededor de esa etapa romántica se mantenía porque en la etapa práctica, digo en la etapa... perdón, te dije la etapa romántica y era la etapa práctica. La etapa práctica también implicaba tener éxito como artista en la vida profesional, pero en la vida, digamos, en el mainstream. Participar en exhibiciones importantes, hacer currículum y todo eso era parte de mi propia actitud como un artista comercial, como un artista oficial, como un artista representado, representativo. No, un artista famoso, no, eso era todo. Bueno, el grupo *ABTV* hizo su obra específicamente sobre ese tema, no, y yo era como una estrella. No, entonces, yo funcionaba como una especie de estructura irónica y cínica al mismo tiempo, no, con un con-

tenido político. No, pero la estructura de la obra era una obra que criticaba efímera, criticaba una actitud. Entonces, eso es la parte que yo pienso que es más interesante de todas las cosas, también de todo el lenguaje cinismo de los caracteres y todas estas cosas. Fue un lenguaje absolutamente pensado premeditadamente así, fríamente como una propaganda, usando la misma propaganda para hacer simplemente un estilo propio mío que propagandizara mi nombre. Y todo estaba en función de yo convertirme realmente, no, en un gran artista, de cumplir ese ego, no, y a la adrenalina, no, de querer hacerlo, y de meterme en eso, y ver que sucede y que pasa, y de ver que las cosas sucedan, no. Entonces, desafiar al mismo sistema, no, entonces, pues era todo eso, era un ímpetu bastante involucrado con lo que era la actitud. No diría yo personal física, pero sí la actitud como artista, mi imposición como artista, la manera en que yo enfocaba a mi obra y la comunicaba, no. Eso es lo que, digamos, el uso del texto es en ambas etapas, no, y el texto era en la etapa práctica, ya era una cosa que tenía un precedente en la etapa romántica porque en la etapa romántica yo empecé a descomponer también los textos de manera onomatopéyicas, y eran unos disparates que no decían nada absolutamente, pero parecían un idioma. Parecían que yo ponía una frase en un idioma sueco, o finlandés, o húngaro, y era una especie de postura *esnob* para hacer pasar gato por liebre, no, es como si yo estuviera mencionando algo que fuera *cool*, no. Es como si mi pintura fuera una pintura un poco más cool porque estaba hecha con idiomas de otros países y tenía contenidos en esas palabras, no, y era realmente toda una pose, no, era toda una internación de pretender ser más atractivo como pintor, como artista, y crear todo eso. Era muy divertido, no, sobre todo muy con el humor siempre detrás, no, que el humor para mí, mi artista favorito es Charles Chaplin, pues para mí el humor es lo más grande que hay, pero no siempre se le da ese valor, no.

Esto, bueno compadre, como tú ves aquí, el ego lo tengo desbalanceado. Tengo que hablar menos. No te hablé mucho del texto, pero sí te hablé del contexto donde todo ese texto se movía, en ambas etapas, y yo creo que eso es importante, el contexto de donde ese texto tenía sentido, donde cobraba sentido era en ese contexto.

**En lo formal llega el momento en que tu obra se vuelve prácticamente abstracta, echas mano de la estética y parafernalia oficialista, pero el símbolo solo es una alegoría vacía de significado ¿cómo llegas a esto? ¿Usabas un código secreto como una especie de grito mudo?**

Yo explico esta idea de una manera muy elemental, pero para mí lo que yo trato de hacer con mi obra es una especie de, no de confrontación, pero sí como si fuera una especie de lenguaje general, no, como si fuera un abecedario, como si fuera un compendio de diferentes estilos, no, mezclados y que crearan una especie de convergencia, no, esa convergencia, esa confluencia de, ese intercambio y préstamo, no, de símbolos que han servido a lo largo de la historia de la humanidad para ser usados, que se han usado con toda intención para transmitir mensajes, no. En el momento en que cogías a un hombre en una rueda de carreta y lo ponías en un póster para que las aves rapaces se comieran las vísceras del hombre vivo, era a la entrada del pueblo, no, a la entrada del reino, ese era todo un símbolo, era todo un estandarte, no, desde ese poder simbólico que pueden tener esos elementos a nivel histórico en diferentes funciones como religiosa, institucionales, estatales, oficiales, ideológicas por supuesto, y corporativas ya a un alto nivel, no, a nivel arquitectónico, por ejemplo, no, entonces ya se convierte en un lenguaje, no, entonces toda esta iconografía que yo voy creando es como un abecedario que, en sí, es un mensaje vacío, pero a nivel formal está sucediendo un discurso de símbolos, que se puede leer a niveles estéticos. En un contexto de una estética fascistoide, se puede haber mezclado un símbolo quizás de una ideología diferente y se pueden asociar de alguna manera, y puede existir algún discurso que tenga un sentido, no, una especie de mensaje subliminal, porque nunca va a ser identificado como el símbolo que parece ser,

porque en realidad no lo es, en esa etapa no se decían cosas, el mensaje era vacío siempre, no se decían cosas concretas, entonces eso es lo que encierra ese lenguaje mudo, con esa idea que tú pones de grito mudo, se trataba a través de eso, a través de toda esa amalgama estética de los recursos arquitectónicos y de la parafernalia del cine político, del espectáculo político, no, de todo lo que era los escenarios y las escenografías políticas donde sucedían los grandes discursos, por ejemplo.

Entonces todo está cargado y al mismo tiempo no dice nada, no, esa era también la idea de no hacer lo obvio para evitar censura y evitar la intersección del aparato inteligente de Cuba, no, y bueno poder burlar esa parte de lo que era la vigilancia ideológica, no, y arriba de eso tener éxito, no, entonces tenía que ser muy cauteloso a la hora del mensaje que mandaba, no debían ser mensajes que remotamente fueran a ser malinterpretados en ningún sentido, pero formalmente era explícito a toda voz, era confuso para el mismo poder político mirar mis instalaciones y mis cuadros, y aceptarlas y no poder censurarlas, porque les costaba mucho trabajo señalar dónde estaba lo malo, y por eso se burló la censura, no, por eso se llamaba etapa práctica, y ese es el sentido de la letra, no, las letras tienen toda una intención subliminal de pasar gato por liebre.

**¿El lenguaje artístico te permite decir y expresar cuestiones que la gente común no puede decir, en algún momento estuviste consciente de ello?**

Sí, absolutamente. Todavía para mí, eso es un aspecto, digamos, de investigación, por decirlo de alguna manera. Respondiendo a la misma pregunta, sí, fui muy consciente, y no solamente consciente; pudiera agregar que fui sarcástico e irónico con esa misma noción. No, teniendo esa noción como parte del contexto para mi obra, no, partiendo de ese contexto social, y analizando la audiencia y las personas para quienes se comunicaba mi obra, no, era el contexto social. Siempre lo estuve claro, no, siempre lo tuve bastante claro eso que menciona. Siempre descubrí que hubo un interlocutor en personas que no eran exactamente artistas, no, pero que tenían una manera de expresarse, y eso le daba, yo mismo le daba importancia a que eso sucediera.

## **Apéndice IV. Entrevista a Lázaro Saavedra**

*(15 de abril - 7 de junio de 2020)*

### **Comencemos hablando de la formación artística...**

La formación artística elemental, con sus pro y contras, fue la base general del ulterior desarrollo. Casi cuatro años de entrenamiento en acuarela, una técnica nada fácil. Algo de ténpera, algo de óleo en cuarto año. Era apasionante, cuando salíamos a dibujar o pintar fuera de la escuela, ya fuera al parque de 23 entre C y D o al Bosque de la Habana en el Parque Almendares. En el dibujo del natural avanzamos unos más, otros menos, en la habilidad para representar la figura humana en sus modalidades de retrato, torso, etc. y en los bocetos rápidos con pincel y tinta para captar el movimiento de la figura humana en apenas unos minutos de poses del modelo. Nociones de diseño, de escultura (modelado en barro de la cabeza humana), grabado en madera y linóleo. Una impresionante base de Historia del Arte para adolescentes en esa época.

### **¿Cómo los artistas-profesores que te impartieron clases te influenciaron? Tanto en lo académico, como en modo de concebir el arte.**

En el caso de la escuela elemental (23 y C, en el Vedado Habanero) nuestros profesores, al igual que nosotros, fuimos fundadores del sistema del nivel elemental de artes plásticas en la isla. Eso lleva implícito todos los aciertos y desaciertos de cualquier movimiento fundacional. Fuimos los primeros alumnos de esos profesores, al igual que ellos para nosotros nuestros primeros profesores. Por ejemplo, el profesor (Pepe) Olivares de la disciplina de Dibujo, lector incansable, además de artista plástico, le gustaba escribir poesía e incorporar textos a las imágenes, fueran o no sus poemas, era algo que hacían otros profes por aquel entonces, como el caso de Jorge Braulio (en ese entonces Director de 23 y C) que ha continuado fiel a la relación literatura-artes visuales. La primera vez que escuché hablar de Bradbury fue por Olivares y el cuento “La pata de mono” de W.W. Jacobs lo escuchamos de su boca una noche, alrededor de una fogata, en una escuela al campo, te podrás imaginar. Mis primeras imágenes relacionadas con el Tarot las vi en una de sus series que comenzó a hacer por esa época, sus obras formalmente tenían gran influencia de la xilografía medieval, aunque tenían color, la línea era un elemento protagónico. Un día trajo un poeta a clases para que leyera sus poemas y nosotros le hiciéramos preguntas, etc.

### **¿Qué características que diferencian la formación que recibiste en 23 y C (nivel elemental) de la de San Alejandro (nivel medio) y la del ISA (universidad)?**

En esos años nos formamos en el nivel elemental y medio para desarrollar una habilidad para “copiar” una realidad que estaba fuera de la mente y no dentro, ya sea una naturaleza muerta, el paisaje o la figura humana. La escuela elemental nos aportó casi cuatro años de entrenamientos en técnicas como la acuarela (nada fácil), el dibujo con lápiz, algunos rudimentos de grabado y escultura, y conocimientos de historia del arte desde la prehistoria hasta el arte moderno. Aunque en el nivel medio se incorporaron algunos experimentos con lo llamado “creativo”, o el tema libre, fueron insuficientes y desorganizados. En el ISA, se hizo más hincapié, y de forma más coherente, en la habilidad para “copiar” una realidad interior y desarrollar una investigación artística.

### **¿Cuáles fueron las raíces de que la generación del 80 rompiera esquemas formales, conceptuales e incluso de la relación con las instituciones culturales oficiales?**

Las raíces estaban precisamente en eso, en nuestras raíces y en todo lo que poco a poco se fue incorporando a eso y conformándolo.

### **¿Cómo manejaron la búsqueda y acceso a la información de lo que pasaba en el mundo del arte más allá de los bordes de la isla?**

Era muy difícil acceder a la información y no todos los colegas y profesores la compartían. Flavio, no estaba en nada de eso. Todo lo que le llegaba, lo llevaba a clases, incluso prestaba libros. La Biblioteca del ISA estaba desactualizada, no fue hasta mediado de los 80, sobre todo en los finales, que comenzó a actualizarse con libros sobre semiótica, sociología y psicología del arte, crítica e historia del arte, monográficos de artistas contemporáneos, compilaciones de arte contemporáneo, revistas, etc.

Flavio un maestro generoso con toda la información que le llegaba a diferencia de algunos colegas o profesores que escondían la bola. Flavio tenía un talento especial para descubrir, despertar y potenciar las habilidades individuales de cada estudiante. Con él se podía hablar y discutir de cualquier cosa. A Lupe, profesora de Estética del departamento de Filosofía, nunca la tuve de profesora, pero era punto fijo en las críticas finales de los ejercicios en nuestra facultad, que al final fue como tenerla de profesora. Muy apasionada en los debates, esencial en las polémicas porque sin polémica no hay pensamiento.

Mi profesor de Estética fue el inolvidable Tajonera, brillante conferencista. Sus clases aliviaban el alma, entrabas destruido y salías totalmente recuperado, algo difícil de explicar en palabras. Era la estética en el sentido amplio de la palabra. Inolvidables también sus disertaciones éticas utilizando muchas veces demostraciones banales de la cotidianidad, las especulaciones sobre la parasicología, en fin. Su tesis del arte como forma de la conciencia individual y no social descolocó a la ortodoxia marxista y sus acólitos oportunistas de la época, haciéndole ganar un sinnúmero de enemigos. Consuelo Castañeda fue muy importante en el despegue profesional en primer año. Le tocó la difícil tarea de encaminarnos en el arte como investigación, como opción conceptual, ver la obra como propuesta, discurso. Eso para mí fue un trauma, arrastraba conmigo la tradición y visión modernista del arte, mi cabeza todavía estaba adorando una auto deformación de lo que fue la Nueva Figuración. Muy buena profesora de pintura en el estudio del natural, ella había sido alumna de profesores rusos y por primera vez tuve que hacer un estudio riguroso del color y la luz que tenía delante de mis ojos en el modelo a copiar. Sus primeras palabras sobre mi primer ejercicio de retrato del natural fueron tajantes: “A mí no me interesa ver la capacidad que tú tienes para matizar...” e inmediatamente comenzó a explicarme magistralmente por qué mi estudio del color no tenía nada que ver con el modelo que estaba delante.

### **¿Cuáles crees que son las diferencias principales con las generaciones anteriores?**

El arte de la llamada generación de los 80 tiende a percibirse generalmente como un bloque homogéneo, contraponiéndose al de otras generaciones anteriores y posteriores. Sí y No. Porque cuando te sumerges dentro de dicha generación aparecen clanes, alianzas, guerras, además de algunos matices e imagino que esto es válido para cualquier demarcación temporal llámese “generación” o cualquier otro nombre.

El arte de la primera mitad de los 80, al romper con la monotonía visual del cubo blanco heredada de los 70, originó problemas en su recepción. Los conflictos y polémicas se sucedieron más a causa de la apariencia formal de la obra que por lo que esta “decía” (Volumen I, el Salón “Paisaje 82”). En Cuba, una instalación a principios de los 80 era percibida por el público conservador como algo que tenía problemas ideológicos, aunque la antedicha instalación no estuviera discursando sobre ningún asunto relacionado con las ideologías.

A de inicios de los 80, algunos afirmaban que esos artistas, entonces emergentes, estaban

copiando de revistas extranjeras (norteamericanas fundamentalmente), que tenían influencia del conceptualismo, que el arte conceptual no era arte, etc. En la segunda mitad de los 80 las discusiones acontecieron no solamente por la apariencia de la obra, sino por lo que estaba “diciendo” o representando, incluso se llegó al extremo de cerrar exposiciones y encarcelar a un artista. Por ese entonces, algunos artistas, críticos e historiadores descubrieron conexiones con algunas obras o artistas de los 60 (Peña, A. Eiriz, Chago, Raúl Martínez).

Yo no descubrí el quinquenio gris en la guerrita de los emails del 2007, me llegó en los 80 vía tradición oral a través de uno de sus testigos y perjudicados, el artista visual Raúl Martínez. Existen diferencias y conexiones dentro y fuera de las generaciones lo cual nos hace sospechar sobre la homogeneidad del concepto de generación en sí.

### **¿Qué motivó que surgiera una generación contestataria y crítica del propio sistema que la formó?**

El propio sistema propició eso. La realidad en sí es contestataria.

### **¿Crees que la formación artística estaba orientada a politizar el arte?**

Los intentos de politizar el arte no es propiedad absoluta del llamado estado comunista, se extiende a cualquier tipo de totalitarismo. Exceptuando uno o dos casos aislados de profesores mediocres, yo no percibí la formación artística orientada a politizar el arte. Aclaro que digo lo anterior desde la posición de los profesores de la especialidad, porque en la escolaridad era ya otra cosa. Por ejemplo, aquella asignatura horrible de nivel secundario y medio: Fundamento de los conocimientos políticos.

Eso se manifestaba más a nivel estructural, en el adoctrinamiento a través de las actividades de organizaciones de masas estudiantiles como la FEEM, por ejemplo, dónde había que realizar reiteradamente los llamados plenos para debatir sobre los discursos de Fidel Castro en tal o más cual actividad. Pero eso no era parte de las enseñanzas artísticas solamente, abarcaba todo el sistema.

## **GRUPO PURÉ, GRUPOS EN EL ARTE CUBANO**

### **¿Qué te aportó formar parte de *Puré*?**

En mi caso personal, *Puré* funcionó como una escuela para la posterior creación colectiva dentro mi carrera profesional. Dentro de *Puré* se sucedió, gradualmente, un tránsito de la naturaleza grupal hacia la colectiva. Este último concepto se concretizó al cabo de los años en *Enema* a principio de los dosmiles.

Formar parte de *Puré* fue mi entrada al mundo profesional del Arte, a pesar de que todavía éramos estudiantes del 3er. año de pintura del ISA. Llamamos la atención de uno de los críticos más importante del momento, Gerardo Mosquera, quien publicó un texto en el cual hablaba del grupo, en el entonces Caimán Barbudo. Fue también mi primera experiencia en exponer fuera de los circuitos convencionales del arte y conocer la censura solapada del Partido Comunista del municipio de la Habana Vieja durante la exposición “Homenaje” dedicada al apóstol José Martí en las vidrieras de la librería *La Moderna Poesía* en la Habana Vieja.

### **¿Cómo manejaron la tensión entre el individualismo de la personalidad protagónica del artista y el formar parte de un colectivo artístico donde integrar esa individualidad sin diluirla?**

En un grupo puedes identificar las obras de los artistas, en un colectivo no. A pesar de que

*Puré*, en un inicio, utilizó obras individuales para conformar instalaciones en el espacio que ocupaban las paredes, techos y pisos, según el grupo fue evolucionando se fueron creando instalaciones donde no se podían identificar autores, las cuales eran antecedidas por un trabajo colectivo previo de mesa.

Había miembros del grupo con una obra individual independiente que absorbía mucha energía y esto conspiraba contra el trabajo colectivo. Eso siempre estuvo, pero se fue haciendo más evidente cuando se realizaban obras donde desaparecieron los autores.

**Según Rachel Weiss en el catálogo de *Adiós utopía* “los grupos cubanos ... trabajaban sin manifiesto, en grupos erráticos basados más en la amistad que en la metodología”. ¿Estarías de acuerdo con ella y qué añadirías al respecto?**

Es algo que se debería estudiar con más detenimiento en algún futuro trabajo académico. Lo considero una afirmación muy categórica, por otro lado, puedes plantear: si no es así, entonces dónde están los manifiestos. En los 80 existieron formaciones grupales muy efímeras que exhibieron sus obras según lo planteado por Rachel y aunque no existió un manifiesto como tal, los que se reunían trataban de responder en un papel a diversas preguntas como ¿por qué vamos a hacer esto juntos? Etc. Y en ese momento te dabas cuenta de que eso no iba a durar apenas en una sola muestra. Las que fueron menos efímeras tuvieron la oportunidad de escribir sus presupuestos en los catálogos y plegables de la época y eso de alguna manera puede ser estudiado como “manifiesto”.

**De acuerdo contigo, de hecho, nada más parecido a un manifiesto que el texto que aparece en el catálogo de la exposición *Puré Expone*, en la Galería L en 1986: *Puré* “nació de la necesidad de hacer un planteamiento colectivo... usando formas y medios contemporáneos”. ¿Cuáles son estas formas y medios contemporáneos que explotan y con que propósito?**

Habría que empezar desde el nombre, seleccionado a partir de una lluvia de nombres (lluvia de ideas) precisamente, porque en ese momento era lo menos apropiado para un grupo de artistas plásticos. Aunque el grupo comenzó a gestarse en 1985 no fue hasta enero del 1986 su primera exposición, y todavía en esos momentos el desenfado y el humor eran escasos en las artes visuales. Éramos estudiantes de pintura del 3er. año del ISA, trabajábamos generalmente sobre superficies planas con bordes bien delimitados, donde “terminaban” los límites físicos de la obra. Desde los inicios de *Puré* se acabó con eso, la obra individual podía expandirse y formar parte de una gran instalación otra, interactuando con otras obras individuales o colectivas, o con elementos del espacio arquitectónico o no. Asumíamos el espacio (paredes, techo, piso, lo que fuera) como una gran “pintura”. El espacio como obra pictórica 3D, instalaciones pictóricas.

El reconocimiento desprejuiciado de las influencias artísticas foráneas dentro del contenido de las obras (la cita, pero en forma de auto “chucho”), algo que era una “vergüenza” en esa época para los artistas, fue un planteamiento novedoso en ese momento. Eran los momentos en que llegaban ecos del neoexpresionismo en sus variantes europeas y norteamericanas, la trasvanguardia italiana, etc. Hubo también una autoconciencia de la cotidianidad ochentera. Los objetos, “símbolos” extraídos de la vida cotidiana eran manipulados o representados en las obras, ya fuera un televisor marca “Caribe” completamente soviético por dentro, ensamblado en Cuba o una fosforera “Made in Taiwan” con el logo de Cubatabaco. Todo eso era parte de un espíritu cultural de la época, que se expresó en una redefinición del concepto de lo cubano en el arte. El cuestionamiento histórico y la actitud desacralizadora hacia una personalidad histórica como José Martí en la exposición “Homenaje”, la cual expuso una actualización visual de las ideas martianas y no la simple repetición representativa de su cara o figura, algo bastante agotado y manido en ese momento.

### **¿Cuáles fueron los principales proyectos de Puré?**

Los datos exactos no los recuerdo en este momento. Recuerdo la primera en enero de 1986, galería L. También en 1986 vinieron, pero no recuerdo el orden exacto “Homenaje” en sus dos versiones, en el ISA y en la vidriera de la Moderna Poesía. La gran instalación que se realizó en la expo paralela de los estudiantes del ISA “Relevo” durante la Bienal de la Habana del 86.

En el 1987 una escenografía para el programa estelar de la TV “Mañana es domingo” y una instalación en la expo “Aire Fresco” en el patio del antiguo FCBC.

### **¿Cómo fue la relación entre los colectivos de los 80?**

En una reunión informal en la Fototeca de la Habana se intentó trazar algunas estrategias colectivas, eso tiene que haber sido entre 1987 y 1988. Recuerdo que Aldito y yo estábamos interesados en incidir en la educación artística. Muchos coincidimos en incidir también sobre la crítica e historia del arte, y de ahí surge la idea para “invadir” la facultad de artes y letras donde se formaban los futuros críticos e historiadores del arte que se concreta en la exposición “No es sólo lo que vez”, 1988.

Hubo otro encuentro, que no recuerdo fecha, pero creo fue antes del 89. Se hizo en el parque Dimitrov, en 23 y Paseo. En esas reuniones coincidieron integrantes de *ArteCalle*, *Provisional*, y otros más como Abdel, por ejemplo, que estaba empezando a armar su proyecto *Hacer*. A mí, de alguna manera, aunque ya no estaban activos, me llegaron conexiones de algunos colectivos como *Volumen Uno*, a través de mi profesor Flavio Garcíandía y mi amigo Rubén Torres Llorca, *Hexágono* con mi profesora de 1er año del ISA, Consuelo Castañeda y *4x4* con Carlos García que fue mi profesor en el 4to año del ISA. Todos tuvieron su importancia.

### **OBRA**

**Es evidente que tu obra es fruto de la reflexión y el conocimiento de la cultura popular cubana. Además, está la amplia gama de recursos expresivos plásticos que manejas. Pero al verla en la galería, tanto un intelectual como el cubano de a pie quizás lo primero que pensaría, después de la sonrisa, sería: “esto es tremenda jodedera”, luego, vendría la reflexión sobre lo que dijiste, lo que quisiste decir y lo que el espectador cree entender.**

### **¿Cuál es tu proceso creativo para provocar estas reacciones en los espectadores?**

Por lo general no me interesa cerrar o complicar el sistema de lectura de la obra, lo cual no quiere decir que a veces lo he hecho. Me interesa que el lenguaje sea lo más claro y directo (dentro de lo posible), con el objetivo de que la idea de la obra entre rápido en la mente, el humor es vital en esto, una vez dentro, pues a rumiar. En el caso de una “bala perforadora” explota dentro. Y sí, sucede eso de sonreírte al principio y decir inmediatamente ¿debo reírme de esto? Es la relativa independencia entre la forma en que te dicen algo y el contenido de lo que te están diciendo. El arte, entre otras cosas, posibilita explorar e investigar esas posibilidades. En una época (finales de los 80 y principios de los 90) fui muy radical con el formalismo y el masaje visual, pero terminé asimilando las ventajas de eso. Por supuesto, mi proceso natural de creación dentro de mis blocks personales de apuntes, previo a las obras definitivas, es un amasijo total de orden y caos, racionalidad e irracionalidad, calculo extremo y espontaneidad e improvisación.

**Como decía antes, tu obra denota una amplia preocupación antropológica, tanto filosófica como cultural. ¿Cómo logras traducir esto en una poética visual?**

La verdad que en los inicios nunca me propuse traducir nada de eso. Muchas de esas eti-

quetas las fui encontrando en el camino, en los comentarios y crítica especializada. Las etiquetas vinieron después. Fue entonces que sí pudieron haber direccionado alguna que otra investigación y consulta bibliográfica. Priorizaba el “estudio de campo” de mi contexto y lo que sucedía en mi mente en esta interacción, trataba de desdoblarme y ser mi propio objeto de estudio.

### **¿Piensas en los niveles de lectura y de disfrute de tu obra a la hora de concebirlas?**

Generalmente, los procesos de creación de las obras poseen varios niveles. Son como capas que se superponen una sobre otra y las inferiores van condicionando las superiores. Cuando eso sucede y el problema que estás planteando lo amerita, se ejerce cierto control sobre los posibles niveles de lecturas.

**En la exposición “Una mirada retrospectiva” en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de la Habana, en 1989, hubo una obra que me llamó mucho la atención, se trata del altar a San Joseph Beuys (obra Sin título de 1989). Es una obra llena de referencias (Joseph Beuys, la Religión Afrocubana, la propia obra de Rubén Torres Llorca), en esta obra se podía leer el texto: “Plásticos de todas las sectas uníos” (parodiando al Manifiesto Comunista). A partir de eso, ¿podrías hablarme de la intertextualidad de esas referencias en el contexto específico de 1989 cuando arreciaba la censura, se cerraban exposiciones y se podía ver el final del Nuevo arte Cubano de los 80?**

Aunque esa obra se exhibió en enero de 1989, fue concebida en el 1988. Es un “retrato” micro social de las aspiraciones, deseos, etc. de la mayoría de los artistas visuales de la época. La obra se me ocurrió en el santuario del Cobre, mientras observaba y leía los exvotos a la Caridad del Cobre que habían sido ofrendados a la Virgen en un gesto de agradecimiento por haber ayudado a cumplir determinados deseos. La estructura formal “tomada prestada” del santuario me permitió representar en un mínimo espacio un fenómeno invisible en esos momentos. Como te he comentado antes, existe una visión romántica del arte de los ochenta como un bloque “armónico” y cohesionado. Las contradicciones y disputas internas existieron, al igual que los enfrentamientos indirectos entre grupos, colectivos o individualidades. Realmente tengo muy borroso los recuerdos de por qué utilicé ese texto, a mi mente llega la necesidad de dejar a un lado las rivalidades y aunar fuerzas en un sentido. Pero más que una reacción de autodefensa ante reiteradas censuras institucionales a finales de la década estaba haciendo evidente la carencia de un “manifiesto” estratégico para lo que fue el movimiento de arte joven de los 80.

**El uso del texto en las obras es un elemento que caracteriza buena parte de la plástica cubana del período y se hace presente de modo particular en tu obra. ¿cuáles son las raíces de este recurso, tanto formal como conceptual?**

Crecí consumiendo humor gráfico del DDT, Palante, las historietas del semanario Pionero. También libros ilustrados donde la vista alternadamente se movía entre textos e imágenes, subtítulos de películas en los cines y en la TV, propaganda, carteles de cine (mi madre trabajó durante algunos años en varios cines). En todos esos casos era habitual consumir la imagen y el texto interactuando, aunque estuvieran separados como forma texto e imagen se unían conceptualmente en la mente.

Recuerdo un dibujo de pequeño, donde le di vida a las letras de los nombres de mi familia, el de mi abuela materna viajaba en un avión por el cielo porque estaba muerta. Un día, de estudiante en San Alejandro, descubrí a Stimberg y quedé maravillado por cómo había logrado, entre otras cosas, difuminar las fronteras texto-imagen y crear imagen de un texto, o una letra, y

viceversa. Después en el nivel superior vinieron los títulos de las obras dentro de ellas, el estudio del conceptualismo, el descubrimiento de artistas que habían utilizados textos como un elemento plástico en la obra, la revisión histórica del uso de los textos dentro de las imágenes, etc. Ya en esa época, y con plena conciencia, investigaba todas las formas posibles de armonizar texto e imagen como un todo.

**Como ya he apuntado antes, el humor (la sátira, el doble sentido, el cinismo) son un recurso expresivo muy importante en tu obra. ¿crees que se pueda considerar tu obra una especie de subconsciente popular?**

Voy a especular. Lo curioso es que dentro de lo popular ese subconsciente no es tal. Lo es en tanto para la “conciencia no popular” que lo margina o lo ignora. Y una de las tantas formas en que se hace “visible” a la mirada de esa llamada “conciencia no popular” es en el humor popular, esta etiqueta de “humor popular” no funciona para sí, es humor y punto. Lo “popular” lo agregan los académicos que estudian el fenómeno. ¿Lo popular se autodefinió como tal o eso vino después de ser definido? ¿Cuándo lo popular se da cuenta de que es popular?

No puedo aislarme de ese subconsciente. Durante años fui parte de él y aún, aunque en menor medida, debido a mi retiro involuntario en años recientes. Desde muy pequeño la pasé moviéndome en el desastroso transporte público de mi país, y después en bicicleta. Almadrón tengo apenas unos años y eso te traslada a otra “flora y fauna” muy popular y bien subconsciente: el mercado subterráneo de piezas, chapistas, mecánicos, en fin. Crecí, me desarrollé y me moví en barrios populares como San Miguel del Padrón, Marianao, el Cerro. En mi familia no había intelectuales o artistas, exceptuando a mi padre percusionista. Mi encuentro con la intelectualidad y el arte entra a través de mi carrera como artista (12 años en escuelas de arte). Allí, gradualmente, voy descubriendo el humor como recurso expresivo en todas sus variantes dentro y fuera de las artes visuales. Eran mis aliados.

**¿El lenguaje plástico te permite decir y expresar cuestiones que la gente común no puede decir?**

A veces la dicen, pero no se expresan con el lenguaje plástico. A veces, expreso mediante el lenguaje plástico cosas que la gente común no puede decir o no tiene forma de decirla.

**Una de tus obras más emblemáticas es la instalación *El detector de ideologías* (1989), ¿cuál crees que hubiera sido el resultado que arrojaría al usarla contigo en los años 80? ¿Crees que serías catalogado “con diversionismo ideológico”?**

Depende del que la use, al final es una “herramienta” humana.

## **ARTE Y PODER**

**¿Ves el nuevo arte cubano de la generación de los 80 como una forma de resistencia al poder absoluto del estado?**

Eso se fue radicalizando hacia finales de la década, cuando fueron aumentando las censuras de obras, exposiciones o eventos. Independientemente de las ideas políticas de cada uno con respecto al sistema, las cuales nunca se mantuvieron intactas desde esos días hasta la fecha, al principio y mediados de los 80 los creadores estaban interesados más en el arte contemporáneo universal y su “adaptación” al contexto cubano.

### **¿Cómo el performance se convirtió una estrategia recurrente que provocó y cuestionó los fundamentos de la política cultural del estado y la razón misma de las instituciones oficiales?**

Porque el cuerpo es el material y el medio fundamental presente en toda manifestación o protesta pública. De los que recuerdo, el performance hecho por el público, al caminar sobre un retrato del Che en el piso. En el retrato había un texto que decía algo así: ¿dónde estás caballero gallardo, en la historia o hecho tierra? Fue una obra que implicaba al público cuando alguien caminaba sobre ella, además de ser muy efectiva a la hora de plantear un tema que venía tratándose en esos años por algunos artistas, en resumen, fue capaz de establecer un dialogo con un contexto de ese momento. No pude ver el performance de Aldito cuando lo de Raushemberg, entonces, lo que consumí fue la idea a partir de lo que alguien me contó y me gustó. Eso me llevó a reflexionar en un tipo de arte no era vital estar presente, al punto tal de que si te lo contaban funcionaba, porque te gustaba la idea.

### **¿Crees que el artista tiene una responsabilidad social?**

El artista es un inadaptado social y trata de socializarse mediante la actividad creadora de producir arte. Esa inadaptación está condicionada por una actitud natural de inconformidad hacia un contexto y eso abarca desde posicionamientos estéticos a los ideológicos.

En los 80 creía tener una responsabilidad social. Pensaba que, aunque el arte no podía incidir directamente en la realidad, sí podía hacerlo en la mente del hombre y este era un agente transformador de la realidad. Creía en la función catártico-social del arte porque este podía visualizar o enfocar sobre cuestiones de la realidad, despertar reflexiones que podrían ser provechosas para el bien común. Hoy mi responsabilidad es ante todo con mi familia.

### **¿Las artes visuales de los 80 fue arte político?**

No se puede ver como bloque. Hubo artistas que nunca les interesó hacer un arte considerado político.

### **¿El Nuevo Arte Cubano surgió porque el Estado aflojó más permisivo en la década de los 80 que en las anteriores?**

El Estado en última instancia no fue permisivo. Lo que sucedió fue que en esos momentos al Estado lo cogieron movido fuera de base. ¿Cómo terminaron los 80? Si el Estado hubiera sido permisivo no hubiera sucedido toda la ola de censuras y el encarcelamiento que caracterizó a los finales de los 80 y comienzo del 90. Cuba, al igual que otros países satélites de la antigua URSS, como el caso de la antigua RDA y Polonia, no sucumbió al Realismo Socialista de la forma que sucedió en otros países del bloque. Lo cual no quiere decir que algunas cabecitas hacían todo lo posible por hacerlo, me consta por experiencia personal.

Las cosas no suceden de un día para otro, fue algo que se fue dando de forma muy gradual. La crítica social, el cuestionamiento histórico, la temática erótico-sexual, etc. no aparecieron de pronto, de un día para otro. Los temas de crítica social universal antecedieron a los de crítica social específica, por ejemplo. En los 80, sobre todo en la segunda mitad, hay un descubrimiento y excavación de la vida cotidiana desde el arte. Esa vida, ya era problemática en sí misma al representarla, a pesar de que fue una de las décadas más “holgadas” económicamente. Muchos de los artistas eran portadores de una realidad “sucias” que no merecía representación en las Bellas Artes. El “Estado” tampoco es un bloque monolítico, las personas que ocuparon algunos puestos y tuvieron la tolerancia de permitir ciertas cosas, fueron removidas de sus puestos. Un ejemplo rápido, la galerista Martha Limia.

**Como mencionas, a finales de los 80 la confrontación arte-Estado se agudizó, se cerraron exposiciones, se persiguió e incluso se llegó a encarcelar a artistas ¿qué cambió?**

Quedó claro que con la represión de finales de los 80 y principios de los 90, los artistas tenían que cambiar de estrategias. Incluso, a inicios de los 90, la Galería Habana tituló una exposición “Cambio de Bola”, posiblemente entre el 92 o 93, no recuerdo. Los artistas reaccionaron, abandonaron la calle, la confrontación directa al poder y se replegaron en el “Templo del Arte”. Entonces comenzaron a hablar en metáforas, parábolas (*Las Metáforas del Templo*) o se auxiliaron del “oficio” en el arte para rehuir los contenidos problemáticos, apelando incluso a la “artesanía” para hacer un aparente “ArteSano”. Aunque después viniera un crítico como Gerardo Mosquera y hablara metafóricamente de la “mala yerba” en una conferencia colateral a las *Metáforas del Templo* en el último piso del CDAV.

A principios de los 90, el discurso crítico pone la carreta delante de los bueyes al hablar de la generación de los 90, algo totalmente impensable en los 80 donde la palabra “generación” comienza a utilizarse por la crítica a finales de los 80. Muchos de los artistas ochenteros emigraron. Se temía un vacío tal que por primera vez la dirección de la Bienal de la Habana se reunió con los estudiantes del ISA para motivarlos a participar en eventos colaterales, etc, fui testigo de ese encuentro como profesor del ISA y no fue lo que a mí me tocó en los 80 siendo estudiante. Los 90 recibieron la onda expansiva del Nuevo Arte Cubano ochentero, pero la mayoría de sus protagonistas ya no estaban en Cuba. Muchos desubicados llegaron a Cuba en los 90 porque habían escuchado campanas, y por supuesto que encontraron campanas, pero no las de los 80. Las nuevas campanas estaban maquinando, al igual que la economía cubana, la inserción mercantil. El arte dejó de ser “un arma de lucha” ideológica para convertirse en un “arma de lucha” económica, ya fuera haciendo artesanía o arte para la Catedral o para alguna galería del mainstream.

Entre el 89 y el 90, un artista como Segundo Planes aplazó su viaje a México para priorizar su exposición en Cuba, en el Castillo de la Fuerza, sin mal no recuerdo, algo impensable hoy en día. Esto da una medida de cómo ha cambiado el enfoque con respecto a un contexto. Los 90 iniciaron la proyección internacional de los artistas cubanos, así como el coleccionismo internacional. Incluso de forma tan incipiente como Mayo del 1990 (Kuba OK) en la Galería Estatal de Dusseldorf, exposición que fue adquirida casi en su totalidad por el coleccionista Peter Ludwig. Dato “legitimador” que motivó al Museo Nacional de Bellas Artes a comprar con urgencia lo que quedaba de esa muestra porque hasta esa fecha, la gran mayoría de ellos a pesar de tener una participación activa en los 80, sobre todos los que se iniciaron a mitad de década como fue mi caso, no habíamos sido de interés de los criterios de colección del museo. Así fue como entré a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Aproximadamente, un año antes, en Mayo del 1989, había sido llamado a la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura (no existía el CNAP) para informarme de la cancelación del proyecto Pílon. Pregunté la razón, me dijeron que las relaciones con las autoridades políticas de la zona (PCC y Poder Popular) estaban muy deterioradas y eso no era muy dañino para el proyecto.

## **EXILIO**

**La mayoría de los artistas de tu generación emigró ¿qué significó para ti como persona y artista el permanecer en Cuba?**

Siempre digo que una especie de juego a los escondidos me tocó quedarme en la base, cuando terminé el conteo y fui a buscarlos, no había nadie. Pienso que, al principio, los que se fueron y los que nos quedamos, nos tocó una situación muy difícil. Ellos como emigrados, en su gran

mayoría tuvieron que iniciar una vida desde 0, incluso renunciar al arte en un momento, a nosotros nos tocó el llamado período especial con todas las carencias y dificultades que ello conllevó. La primera mitad de los 90 fue muy dura. Un año (1990) a tiempo completo en la construcción para luchar una casa que al final no tuve. En mi caso, muchas personas me dieron la espalda, sobre todo después de mi altercado producto de la censura total de mi exposición personal (*El desafío de mi arte*, 1991) en la entonces galería de la Casa de Cultura de Miramar. Uno de esos días de los 90, pregunté por uno de los artistas emigrados a un familiar en Cuba y la respuesta fue que las cosas no iban tan bien pero que por lo menos se podía comer un bistec que aquí ni soñarlo. Por esa época me llegó de algunos de ellos, algún que otro catálogo bellamente impreso, yo aquí ni soñarlo. Durante la segunda mitad de los 90 pude aplicar a algunas residencias fuera de Cuba, eso fue muy favorable para mi desarrollo profesional y si ahorra era una oportunidad para regresar con algo de dinero a Cuba. En ese entonces ya era papá, y la vida se convierte en una lucha de prioridades entre el arte y la familia. Excepto el año en la construcción, todo ese tiempo compartí mi labor como docente con mi trabajo como artista visual.

**Tomaste el relevo de grandes docentes de las artes visuales cubanas ¿qué priorizas como docente? ¿Qué buscas en tus estudiantes?**

Busco que ellos se encuentren, pero depende del nivel en el que trabajas y del nivel individual de cada estudiante. Lo primero es hacer un diagnóstico de la situación real de cada grupo e individual de cada discípulo, una vez detectados los problemas se trazan estrategias mediante ejercicios, etc. y es precisamente en ese punto donde se activa la función del docente-creador.

**¿Qué cambió en el arte cubano en después de los 80?**

En los 80, cuando salías de una exposición se polemizaba sobre lo que decían las obras. En los 90, y sobre todo en la actualidad se sale hablando del precio de las obras o del costo de producción de la misma.

## **Apéndice V. Entrevista a Segundo Planes**

(10 de agosto de 2020)

### **¿Háblame de la formación artística que recibiste?**

Comencé a estudiar artes plásticas a partir de los 10 años y hasta los 24 años. (Escuela provincial de arte de Pinar del Río 1975-1979); (Escuela Nacional de Arte —ENA— en La Habana, 1979-1983) y en el (Instituto Superior de Artes —ISA—, también en la Habana, 1983-1989), en el ISA 6 años, debido a que me expulsaron y debí regresar al siguiente año para terminar con los cursos que me faltaban.

### **Tu generación se caracterizó por romper esquemas formales, conceptuales e incluso de la relación con las instituciones culturales oficiales y la búsqueda de resortes conceptuales que sustentara la obra artística ¿cuáles fueron las raíces de ese fenómeno? ¿Cómo manejaron la búsqueda y acceso a la información? ¿Influencia de este fenómeno en tu obra?**

Históricamente cada nueva generación “niega” la anterior, esto es uno de los tantos fundamentos que, creo, incidieron en hacer algo que rompiera con la inercia en la que estaba la plástica cubana; claro está, también el agotamiento de los argumentos del gobierno tratando de justificar el mal manejo de la economía y la sociedad en general.

La información que recibimos fue mediante amigos y profesores que viajaron al exterior. Eso ayudó a que la representación y lenguajes tuvieran un paralelo con el que hacer internacional.

### **¿Cuáles crees que son las diferencias principales, formales y conceptuales de la generación de la segunda mitad de los 80 con la generación de Volumen Uno?**

Las diferencias de la segunda mitad de los 80 con relación a la primera mitad son bien marcadas. La primera, se caracterizó por el rompimiento del lenguaje nacionalista, y la segunda mitad, por hablar más de los problemas sociales y poner en tela de juicio los desaciertos del proceso revolucionario.

### **La colaboración en los 80 trascendió el ámbito de los grupos y parece que hubo una complicidad entre los artistas. ¿Qué propició este fenómeno? ¿Estuviste integrado a algún grupo?**

No estuve en ningún grupo y creo no estarlo en lo que resta de mi vida profesional...

Los grupos comenzaron a funcionar desde la convivencia grupal por situaciones diversas, algunos por coincidir en las escuelas... Desde casi mediados de los 70 (1976) ya en México, Brasil y otros países se agruparon artistas con ideas comunes a proponer manera de concebir procesos (ya fueran culturales sociales, estéticos, políticos); en forma de equipos.

### **Parece haber algo de confusión, pues algunos críticos y teóricos del arte te ligan a Provisional.**

Lo que pasó es que un día pintamos un mural en el taller de serigrafía René Portocarrero. Yo vivía en el taller y Aldo Menéndez me pidió que pintara un mural para la FIART, un festival que se hacía allí, y yo invité a Carlos Rodríguez Cárdenas y a Glexis a pintar el mural en una tela muy grande. Hay una foto de Gonzalo que aparecemos los 4 pintando el mural. A partir de ahí, a ellos se les ocurrió nombrar al grupo *Provisional*. Carlos Cárdenas, Glexis Novoa, Paquito Lastra y yo. Pero, yo no participé en ningún otro proyecto, porque siempre rehusé a los grupos. Cuando hicimos el mural aún no era un grupo como tal. Ellos le dieron ese carácter a partir de otras intervenciones.

Luis Camnitzer dice que sí en su libro, porque ellos le dijeron que sí y porque, desde ese tiempo hasta la fecha, somos muy amigos. Desde que entramos en la ENA, comenzamos a hacer cosas juntos, exposiciones en la escuela y esas cosas.

**¿Cuál crees que es el aporte fundamental de los colectivos a la plástica de finales de los 80 en Cuba? ¿Qué te aportó la colaboración con diferentes artistas?**

Más que los aportes de los grupos, creo que fue un aporte generacional, o sea, de lo que se discursaba, la visión global, pues en ese entonces se caían muchos estandartes de tipo ideológico que incidían directamente en la vida social de Cuba (caída del Muro de Berlín, la URSS con sus cambios etc.).

**Glexis me dijo: “Segundo Planes fue uno de los artistas que primero hizo performance en Cuba, muy elaborados. (...) eran unas expresiones desafiantes, con personas desnudas, o con ambientes en los que había que remodelar el espacio completo”.**

**¿Cómo llegas al performance? ¿influencias dentro de Cuba y en el plano internacional? ¿qué aportaba dentro de tu discurso?**

Con relación a los performances, desde la ENA, ya a finales del 4to año (1983) me comenzó a interesar de manera informal, a partir de la información que recibía por parte del estudio de los happening de los Dadaístas. En mi ingenuidad, pues tenía 18 años, trataba de comunicarme de diferentes maneras y una fue esa. Curiosamente (y hasta ahora me doy cuenta) mi tesis de la ENA y mi tesis del ISA fueron las dos, performances.

Recuerdo que, en 1984, colateral a la 1ra. Bienal de la Habana, los estudiantes del ISA hicimos una exposición en la Galería L, Sala Talía, y mi participación fue un performance llamado “Una caja de cristal encima del cielo”. Por lo general este tipo de trabajo yo lo considero, como lo primero dentro de mis 37 años de “carrera”. Estos performances más que, cuestiones ideológicas o políticas, tenían un sesgo existencial.

**Durante un período de tiempo en los 80 hubo un “espacio de tolerancia” para los artistas ¿cuáles consideras fueron las causas del cambio de estrategia?**

Pues el cambio de estrategias de tolerancia a intolerancia fue por la incidencia que estas manifestaciones lograban en algunos grupos sociales.

**A finales de los 80 la confrontación arte-Estado se agudizó, se cerraron exposiciones, se persiguió e incluso se llegó a encarcelar a artistas ¿háblame un poco de esto, ¿Cómo impactó en ustedes? ¿Sufriste algún episodio de censura de tu obra?**

Sí, hubo censura. Algunos artistas tuvieron problemas con el gobierno, como es el caso de Juan-Sí.

En mi caso particular, tuve solo una vez una infructífera censura en un Salón Provincial de Pinar del Río, por un texto en un cuadro que decía: “Esto es una gran MIERDA”. Lo llegaron a exhibir, cuando se dieron cuenta que el texto hablaba de la historia universal no de Cuba precisamente (por eso te comento que fue una censura frustrada). Por cierto, esa pieza fue premio en ese salón y en el Salón Nacional de Premiados en el Museo Nacional de Bellas Artes el año siguiente.

**Desde los 80 se ha debatido si el llamado “nuevo arte cubano” tuvo un componente ideológico o político. Desde tu perspectiva, ¿hubo intencionalidad de cuestionar las estructuras mismas de las relaciones de poder que se daban en la sociedad cubana?**

Sí, tuvo un componente político e ideológico, de hecho, hasta la fecha las nuevas generaciones siguen en ese tenor (al menos muchos artistas).

Sí, hubo intencionalidad.

**Pon un par de ejemplos de a lo que te refieres**

El componente político al que me refiero fue la plataforma sobre la cual se estructuraron muchas de las obras de varios artistas, me refería a las temáticas y sucesos específicos de hechos internacionales como los ya mencionados (muro de Berlín y otros. Pero me refería más bien a la temática sobre la que se cuestionaba.

**¿Por qué, al margen de los éxitos que lograste, con performances, instalaciones y otras intervenciones, siempre volviste a la pintura, o más bien nunca te alejaste?**

En realidad, no he vuelto a experimentar con esas manifestaciones o formas de expresión, porque con la pintura he podido decir lo que he querido decir, pero el día que no lo pueda lograr por medio de la pintura; usaría el medio con el que mejor pueda lograrlo... Creo que el discurso es primero y después la manera.

**La formación que recibiste en el ISA le daba mucha importancia a lo conceptual y al nivel de información del artista ¿cómo influyó esto en tu obra?**

En lo personal, el sistema de enseñanza —sobre todo del ISA—, influyó de manera determinante en los resultados que como creador he logrado hasta la fecha. De hecho, hasta este momento odio con todas mis fuerzas estar haciendo esto (conceptualizando y explicando). Jamás, en toda mi vida, he elaborado un panfleto o solicitud de becas porque me recuerda a lo que tuvimos que hacer en el ISA a nivel teórico (justificar todo lo que hacíamos); aunque he de confesar, que gracias a eso al menos, pensamos y nos cuestionamos desde el proceso hasta el resultado de lo que hacemos.

**Entre los tantos recursos de los que echas de mano para realizar tus obras podemos encontrar elementos del surrealismo y la filosofía ¿qué papel tenía la imaginación y cuál la razón en tu proceso creativo? ¿Cómo lograbas integrar estos elementos?**

Sí, hay situaciones dentro de la obra que recuerda al surrealismo (esto es lo más aparentemente evidente) pero creo que mi trabajo está lejos de eso, quizás tenga más que ver con el simbolismo, más cerca de Baudelaire, Mallarmé y sobre todo Rimbaud.

**Mosquera usó el adjetivo “supersurrealista”, para referirse a tu obra del período. ¿era tu intención crear un mundo surrealista o solo eras realista y representabas un mundo que era el surrealista?**

Recuerdo el término usado por Mosquera; era su visión. De alguna manera tenía referencias de representantes de ese movimiento, pero eran más bien recursos utilizados de manera consciente.

No era mi intención hacer una obra de un estilo determinado (surrealista o no). De hecho, hasta la fecha, no creo que los creadores queramos ser de una manera determinada, creo que por delante de eso está la necesidad de decir y después dicho, eso se acerca a un lugar u otro.

**Un recurso recurrente en tu obra, y el arte cubano del período, es el humor, el doble sentido y la provocación, como recursos expresivos. Elementos estos que se extrapolan del carácter del cubano ¿Crees que el uso de estos recursos se puedan considerar una especie de manifestación del subconsciente popular? ¿Cómo los explotaste tú en tu obra?**

Claro que uno siempre habla desde donde es, desde lo que se es y, desde luego, que eso tiene que ver con la geografía a la que perteneces, las tradiciones culturales en las que creciste y te formaste, la historia en general, los orígenes.

En mi caso particular, no he tratado de ser de una manera específica; más bien, desde lo que soy he tratado de decir algunas cosas y esas sí definen lo que eres de una manera sumamente orgánica, aún sin pretenderlo.

Mi trabajo, está estrechísimamente relacionado con quien soy. De hecho, el discurso en mi obra de los primeros años era autobiográfico, usaba esa estrategia como recurso.

**Tú eras una especie “*enfant terrible*”, tu obra ignoraba la narrativa oficial y construías una nueva en el centro de la cual estabas tú ¿cuál era la intención o relevancia ideológica, social o política de esta actitud?**

Sí, ignoraba la narrativa oficial. Se supone que de eso se trata el arte y cuando comienzas en estas andanzas lo vas intuyendo. Desde muy joven, desde que estaba en la escuela provincial de arte (entre 10 y 14 años) intuía, si bien aún no claramente lo que quería, al menos si tenía claro lo que no quería: no quería ser como los estudiantes bien portados, realmente nunca quise ser un buen estudiante. De hecho, en la escuela se hacían cortes disciplinarias los viernes, para ver el comportamiento de los estudiantes durante la semana, y si acumulabas más de 25 deméritos, te dejaban sin pase y no podías salir a ver a tu familia el fin de semana, como consecuencia en un año salí solo una vez... Desde luego, que lo hacía con la intención de quedarme sin pase, pues en mi casa el asunto era muy disfuncional.

**Para Michel de Foucault “todo poder genera resistencia” ¿Concebiste tu obra de finales de los 80 como una forma de resistencia al poder?**

Sí, como resistencia al poder, aunque era institucional, creo que fue como una especie de coraza. La crítica y rebeldía eran sobre todo dirigidas a la universidad, al ISA, o al sistema educativo.

**La Bienal de la Habana surgió y consolidó en la década del 80, un evento reconocido internacionalmente como vitrina de los artistas de la periferia, llegando incluso a ser comparada con *Magiciens de la Terre* (1989). ¿Qué impacto crees que tuvo en el panorama del arte joven cubano de la década de los 80?**

La Bienal de la Habana fue el evento que hizo posible que muchos de los que comenzábamos en estos quehaceres; tratáramos de asumir nuestras inquietudes con un compromiso de tipo social... Esto quizás no se haya hablado mucho, pero por el mismo alcance de tipo social del evento (así como los festivales de cine); pudimos darnos cuenta de que lo que pasaba desde un espacio tan “insignificativo” como lo es una galería; Tendría repercusiones mayores.

## Apéndice VI. Entrevista a José Ángel Toirac

(15 de octubre de 2020)

**Podría decirse que el sistema de enseñanza artística de la Revolución fue concebido para formar artistas; libres de lo que el Che llamó “pecado original, que consistía en que los artistas no eran verdaderamente revolucionarios”; entonces ¿cómo fue posible que surgiera una generación de artistas como tú, nacidos y formados después de 1959, que cuestionara directa o indirectamente la narrativa ligada al poder?**

Es que una cosa piensa el bodeguero y otra el cliente. El sistema de enseñanza artística en Cuba tiene una tradición que se remonta a más de cien años y aunque después del triunfo de la Revolución de 1959, se le dio un impulso democrático a este tipo de enseñanza con la creación de círculos de interés, casas de cultura y las escuelas de artes por todo el país (de las cuales, sin dudas la más conocida por su arquitectura es la Escuela Nacional de Arte, sede de la ENA y del ISA), lo cierto es que esos primeros profesores que impartieron clases de arte no estaban libres del pecado original. A diferencia de otros estudios, la enseñanza del arte ofrecía una cosmovisión más amplia, nos aproxima a otras maneras de ver y pensar la realidad, por solo ponerte un ejemplo, para comprender gran parte del arte producido por la cultura occidental se hace necesario un acercamiento básico al cristianismo mientras que la enseñanza en general, después de 1959 en Cuba, ha sido laica.

Desde mi punto de vista, fueron varios los factores que determinaron que la actitud crítica se manifestara de forma explícita en las obras, la edad de los artistas es algo que no se puede menospreciar pues cuando se es joven suele verse la vida en blanco y negro, a esa edad cualquiera se da el lujo de tomar tales riesgos, no solo porque se tiene poco que perder sino también porque no se es totalmente consciente del valor de lo que se tiene.

Otra cosa que no se puede minimizar por su importancia es todo el proceso de cuestionamiento que estaba teniendo lugar entonces en los países socialistas de Europa del Este y el arte crítico de esos países estaba ganando visibilidad internacional. Yo añadiría, además, el hecho de que el propio Estado cubano hizo un llamamiento a rectificar los errores cometidos. Esto último constituyó una fisura por la que se canalizaron muchas críticas desde el arte, aunque supongo que no era ese exactamente el resultado que el Estado esperaba porque fueron numerosos los actos de censura. Y la censura, como todos sabemos, es la más improductiva de todas las expresiones del poder.

**Tu generación se caracterizó por romper esquemas formales, conceptuales e incluso de la relación con las instituciones culturales oficiales y la búsqueda de resortes conceptuales que sustentara la obra artística ¿Cuáles fueron las raíces de ese fenómeno? ¿Cómo manejaron la búsqueda y acceso a la información? ¿Influencia de este fenómeno en la obra individual y del colectivo?**

Hubo un antecedente a principio de los años ochenta, una primera oleada de jóvenes artistas que fueron los trasgresores, los que revolucionaron formalmente la escena artística cubana, expandiendo la comprensión del fenómeno artístico e incorporando experiencias de otras ramas como la fotografía, la antropología, la pedagogía, etc. Solemos identificarlos como la generación de *Volumen I* por el título de una exposición que ellos organizaron en una galería en La Habana que sacudió con fuerza el ambiente artístico, a principio de los años ochenta. Gustavo Pérez Monzón, Flavio Garcíandía, José Bedia, Leandro Soto, Elso, Fors, Gory... realizaron obras que anunciaban lo que vendría después.

Ese era un piquete de artistas muy inquietos e informados, que viajaron a México, Estados Unidos y otros lugares en cuanto se les presentó la oportunidad. Esa oleada de jóvenes expandió no solo las formas tradicionales de hacer arte, sino que también exploraron el performance, la instalación, las intervenciones directas en el paisaje... en fin, prácticas novedosas que asumían el espacio de otra manera, más consciente y menos convencional. Muchos de estos artistas constituían paradigmas para quienes vinimos después, incluso algunos de ellos fueron profesores nuestros, como Flavio, a quien mucho le debemos por toda la información que nos compartió y las críticas certeras que promovió sobre nuestros trabajos en desarrollo.

En aquel momento internet no existía ni en nuestra imaginación, pero la biblioteca de la escuela era fabulosa y había mucha avidez por la información, personas que venían de otros países y proveían, hubo mucho trasiego de catálogos, libros y revistas. Pienso que donde mi generación dio un paso diferente fue en la manera de relacionarse con las instituciones culturales, una manera crítica y reflexiva en los mejores ejemplos, y de niño con perreta en sus peores momentos. Pero fíjate, esa relación de amor y odio entre artistas e instituciones era el acuerdo tácito que estaba en el aire, como que para ser considerado buen artista tenías que ser iconoclasta y para que una institución presumiera como tal, tenía que ser coercitiva. Era la manera natural de interactuar y todo eso se reflejó en mi obra individual y en esa otra que produje en coautoría con otros artistas y amigos.

### **¿Cuáles crees que son las diferencias principales, formales y conceptuales de la generación de los 80 (segunda mitad) con la generación de Volumen Uno?**

Creo que abordé ese tema un poco antes, en esencia, encuentro más similitudes que diferencias.

### **La complicidad y amistad propician una formación transversal, fruto del compartir ideas y colaborar con artistas amigos ¿qué importancia tuvo este fenómeno en ti y el tus amigos y compañeros en el arte?**

Ese fenómeno grupal es fundamental, sobre todo en la etapa formativa donde estás dando tus primeros pasos fuera del manto protector que es marco escolar. Tener amigos, crear alianzas, conspirar, compartir ideales, hacer trabajos en equipo, participar y organizar exposiciones de colectivas, son todas estrategias recurrentes en cada nueva oleada artística que pretende desplazar lo ya instaurado, cuando quieren imponerse como lo nuevo, cuando quieren validar su manera ver y hacer arte. Hablando llanamente, cuando gritas a coro el ruido llega más lejos y hay más probabilidades de acaparar la atención pública. Y en el caso de que venga un contragolpe represivo pues mientras mayor sea la lista de participantes menor serán los palos que toquen por cabeza.

### **En ese período, todos (o casi todos) vivimos muy humildemente, pero no éramos ambiciosos en el plano material ¿Cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados a el mercado y se trabajara, como se dice, “por amor al arte” o a la simple trascendencia artística?**

Entonces muchos vivíamos en una burbuja, aislados del mercado del arte, aunque ya en esa época había otros forrándose en dinero a costilla del arte. Como se dice popularmente, estaban mordiendo callao. Las instituciones que se encargaban de comercializar las obras tenían sus plantillas con nombres predilectos. No solo el Fondo Cubano de Bienes Culturales, también estaba CODEMA, institución que ofrecía fabulosos contratos a los artistas de su preferencia para realizar ambientaciones de hospitales, hoteles... por todo el país. De eso muy pocos hablan y no pocos prefieren no revolver la mierda.

Es un error pretender que el arte cubano de los ochenta descubrió como corromperse en la década del noventa, cuando Peter Ludwig compró aquel fabuloso lote, compuesto básicamente por obras que se habían expuesto en la ya mítica exhibición KUBA OK. El despertar de la codicia económica venía ocurriendo desde hacía ya algún tiempo. Ingenuos los que creíamos en hacer arte por el amor al arte. Te aseguro que a otros no les costó mucho trabajo hacer grandes concesiones por un poco de dinero, afectándose su obra sensiblemente. Consuela saber que nunca ha sido diferente y que el tiempo pone las cosas en su lugar.

**El grupo *ABTV* tuvo una metodología de trabajo muy peculiar ¿cuál era la dinámica del grupo, bajo que presupuestos estéticos y conceptuales operaban?**

Trabajar en equipo establece una dinámica diferente a la del trabajo individual. La metodología que seguíamos era, básicamente, lo que conocíamos de la obra de Hans Haacke, aquello de ejercer la crítica contra las instituciones desde las propias instituciones. Es decir, no buscar un espacio exterior o alternativo desde donde discursar sino hacerlo desde las mismas entrañas del monstruo.

Al afrontar el proceso creativo desde la pluralidad, resultábamos más efectivos porque lo que no se le ocurría a uno se le ocurría al otro. Digamos que cuatro cabezas piensan más que una y procesan la misma información más rápido y desde diversos ángulos. Es un sistema muy dinámico cuando está bien engranado, cuando no lo está, puede resultar una discusión bizantina. Por eso nuestro equipo de trabajo duro mientras hubo sincronización entre todos sus miembros.

**Para Walter Benjamin “*incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra*” ¿Cómo *ABTV* — que recurre sistemáticamente a la apropiación— aporta sentido a los objetos artísticos que crea? ¿cómo lograr que estos objetos sean “auráticos” y dejen de ser una mera reproducción para ser “una” obra?**

El aura está directamente relacionada con la idea de que una obra de arte es algo único e irrepetible, y que su valor se fundamenta en la originalidad y su novedad. Esa noción del arte fue practicada y puesta en boga por la eclosión del espíritu romántico y vanguardista. Pero no siempre fue así, la antigüedad clásica sentía fascinación por las copias y experimentaban lo que ha sido identificado como *el placer de la segunda vez*.

En la época en que nosotros irrumpimos en la escena artística, el arte contemporáneo había dado cabida ya al término *apropiación* para designar esas copias y citas que estaban practicando los artistas, incluso para diferenciarlas de prácticas similares anteriores. Por esa razón, cuando emprendíamos la realización de una obra en equipo, ser consecuente con la idea que teníamos y que íbamos desarrollando era algo que nos preocupaba mucho más que el hecho de hacer un objeto original. El contenido iba dictando el ritmo del proceso de creación y determinaba la manera en que finalmente quedaba la obra realizada. Si resultaba original perfecto, pero si no, no perdíamos el sueño porque, al fin y al cabo, reproducir una obra era parte del sentido de nuestro trabajo, y esa era razón suficiente para hacerlo y marcaba la diferencia con el material que habíamos citado.

**Cuando *ABTV* desenmascara lo que hay detrás de lo que todo el mundo da por sentado ¿Qué espera del espectador? ¿Qué espera de la institución arte? ¿Qué espera de la estructura ideológica que sustenta esas relaciones de poder?**

Realmente uno espera que el público sea inteligente, que las instituciones hagan su papel como promotoras culturales y que las estructuras de poder sean lo suficientemente comprensivas

para que todo transcurra de forma fluida y natural. Por supuesto que eso es pedir *peras al olmo* y creo que en aquel momento la máxima aspiración era sencillamente poder exponer, exorcizarse las inquietudes, sacarlas del taller y compartir las ideas públicamente. Todo lo demás que venía luego, ya fuera bueno o malo, era un extra.

***Homenaje a Hans Haacke* —en el *Proyecto Castillo de la Fuerza*— fue una de las exposiciones más célebres de finales de los 80, y ni siquiera abrió al público. ¿Por qué el *Homenaje era a Hans Haacke*? ¿Cómo concibieron y estructuraron la exposición, etc.? ¿Cuál fue el conflicto con las autoridades que no permitieron la apertura de la exposición?**

La obra de Haacke fue una total revelación para mí, la manera en que develaba todo el entramado de intereses varios que hay tras las relaciones aparentemente neutrales y apacibles del mundo del arte. Eso no se enseña en las escuelas de arte, al menos a mí solo me mostraron la parte visible del iceberg, aunque son justamente esas historias que ocurren bajo el agua las que determinan mucho de lo que vemos en la escena artística. La obra de Haacke mostraba como la vida cultural de instituciones y ciudades del llamado Primer Mundo se sustentaban con dinero procedente de operaciones y negocios en el tercer mundo, éticamente cuestionables. Como es lógico, su obra fue frecuentemente censurada por develar esas relaciones. Y nuestra idea al organizarle un homenaje a Hans Haacke en Cuba fue probar si esos trapos sucios serían tolerables en un país tercermundista y políticamente orientado hacia la izquierda. Resultó que nuestro homenaje fue también censurado.

La exposición tuvo cinco piezas, una por cada sala. La primera obra hizo un paralelo entre la historia del espacio físico donde la expo estaba teniendo lugar (el Castillo de la Real Fuerza) y la historia del proyecto cultural que había hecho posible nuestra exposición. Otras obras develaban actos de manipulación del arte por parte de varias instituciones cuya responsabilidad debía ser en primer lugar velar por la calidad del patrimonio cultural de la nación cubana y, sin embargo, sucumbían ante las presiones circunstanciales de intereses políticos y económicos, comprometiendo la calidad del arte que promovían. La última pieza era un análisis autocrítico del rol que nosotros y nuestras obras desempeñaba en ese juego, para esto invitamos a otro artista, Gelxis Novoa, a que nos sacara los trapos sucios.

Después de muchas negociaciones, de análisis y conversaciones con los funcionarios, el catálogo y la exposición llegaron a un punto de coacción en que Marcia Leiseca, Viceministra de Cultura y Presidenta del Consejo de las Artes Plásticas que estaba a cargo del proyecto, creyó que era defendible. Lamentablemente ella fue destituida antes de que nuestra exposición se inaugurara y quien la sustituyó tuvo menos coraje y prefirió cancelar nuestro homenaje a Haacke cuando vio las barbas de su predecesora arder.

**Háblame de otros proyectos de *ABTV* ¿Cómo los concibieron?**

Hicimos un proyecto previo, una exposición que titulamos *Nosotros* y otra, posterior a *Homenaje a Hans Haacke*, que titulamos *Juntos y Adelante*.

El primer proyecto fue una relectura de la obra de Raúl Martínez enfatizando en ciertos aspectos que lo vinculaban directamente con nuestra generación, como la actitud irónica, el cinismo y al mismo tiempo, el compromiso ético con la creación artística. Esa expo tuvo muy buena acogida, obtuvo el Premio Internacional de curaduría de la AICA y Corina Matamoros, curadora de Arte Contemporáneo del Museo Nacional de Bellas Artes, hizo una reseña muy positiva que se publicó en la revista *Revolución y Cultura*, a pesar de que nuestra expo ponía entre comillas su trabajo como especialista en la obra de Raúl Martínez.

El último proyecto, luego de la resaca del homenaje a Haacke, puso a dialogar en un mis-

mo espacio obras de diversos artistas cubanos, algunas realizadas en Cuba por artistas que habían revolucionado el lenguaje plástico nacional, como el propio Raúl Martínez, Flavio, Glexis, Carlos Cárdenas... y otras realizadas en la URSS, por artistas que habían ido a cursar estudios en academias soviéticas, como Tomas Oliva y Oscar Molina, que formaron parte del programa de asesoría en varios campos que el gobierno cubano aceptó de la antigua URSS. Pienso que la exposición ilustra muy bien la idea de cómo los extremos se tocan, aunque sea de espaldas.

### **¿Cuál crees que es el aporte fundamental del grupo ABTV a la plástica de finales de los 80 en Cuba?**

Creo que el aporte de ABTV fue tensar la relación entre el artista y las instituciones desde una posición ética responsable y con obras dirigidas al intelecto, que tomaban la verdad como escudo inobjetable. Las instituciones no pudieron sino reconocer la calidad de las obras y la censura del homenaje a Haacke demostró su incapacidad para asumir una situación que les excedía. Reconocieron en su argumento que el problema no era la obra (ni los artistas) sino la circunstancia, el momento delicado que se estaba viviendo en Cuba, razón que impedía abrir la exposición y mostrar públicamente esas verdades.

### **¿Qué te aportó la colaboración con diferentes artistas? ¿Cómo llevaron la dialéctica entre el individualismo de la personalidad protagónica del artista y el formar parte de un grupo donde integrar esa individualidad sin diluirla?**

Yo no puedo hablar por los demás, pero para mí fue orgánico practicar una cosa y la otra. Creo que las ideas son para ser compartidas, no para poseerlas. Nunca he tenido problemas para realizar obras en coautoría, así como para desarrollar eso que comúnmente se conoce como obra individual.

### **Existieron grupos anteriores y posteriores a ustedes, caracterizados por la complicidad a la hora de compartir ideas y generar proyectos en común que enriquecían el proceso creativo ¿Por qué crees que en los 80 los artistas jóvenes hicieron de la colaboración su signo distintivo? ¿El papel de los colectivos en el arte cubano?**

El sistema de instituciones del arte en Cuba fue diseñado para que el artista lo transite progresivamente desde abajo hasta arriba, en la base estaban las escuelas de arte y las Casas de Culturas que tenían modestas salas de exposiciones y en la cúspide estaba el Museo de Bellas Artes. Yo recuerdo exposiciones estupendas de Elso y de Leandro Soto en la Casa de Cultura de Plaza. Entonces, por lo general, unirse fue una decisión más estratégica que artística. Para un artista joven tomaba muchísimo tiempo y esfuerzo transitar individualmente ese circuito por lo que moverse en rebaño es parte del ciclo natural en la vida de todo artista, una manera de acortar el camino. No niego que se diera el caso de que varios artistas hicieran obras obra que fueron concebidas desde la pluralidad, pues estaría negando mi propio trabajo como parte de *ABTV*, pero no era esa la regla general.

### **El performance fue otro modo de expresión que caracterizó el arte cubano de los 80. ¿Estuvieron involucrados en alguno? ¿por qué crees que se convirtió en una estrategia recurrente en los 80? ¿Qué rol jugó a la hora de provocar y cuestionar al poder, tanto de las instituciones culturales oficiales, como al control omnipresente del estado mismo?**

Creo que es muy fácil y predecible provocar una reacción represiva del poder, no tienes necesariamente que hacer un performance ni una propuesta medianamente interesante. Creo que

tras muchas intervenciones que se hicieron entonces, estaba el espíritu travieso que caracteriza a la juventud, las intervenciones del grupo Provisional eran memorables y hasta divertidas, pero no así las de otros grupos. Hubo de todo, pero te repito, es muy fácil provocar un acto de censura, lo difícil es continuar haciendo arte a pesar de la censura y del desgaste que el tiempo impone.

Personalmente vi muchos de los performances que se hicieron, de acciones plásticas que era como le decíamos entonces, pero no me involucré directamente. No participé en el famoso juego de pelota, pero si me sumé a la iniciativa de hacer una exposición de arte Abstracto como reacción irónica ante varios actos de censura. No recuerdo las razones por las que la expo no se llegó a realizar, pero muchos decidimos sumarla a nuestros currículos.

En mi caso, no practico el discurso crítico desde espacios alternativos sino desde posiciones ganadas al propio poder, desde dentro. Yo hago arte político y mi método es discursar con aquello que el poder entiende más claramente que es una obra de arte y en la mente del censor, que no siempre es una persona entendida en materia de arte, un performance puede ser fácilmente descalificado como obra de arte y etiquetarlo como activismo político. No te digo que no haya hecho algún performance, lo he hecho, pero han sido las excepciones que confirman mi regla.

### **Para Michel de Foucault “*todo poder genera resistencia*” ¿ves el arte de finales de los 80 como una forma de resistencia al poder?**

Como ya te comenté antes, creo que había presupuestos no explícitos, no pactados, pero si sobreentendidos de cómo debían relacionarse los unos con los otros. Creo que fue una relación dialéctica de dependencias mutuas porque todo acto de resistencia es también y al mismo tiempo un ejercicio de poder. Recuerda que muy pocos artistas podían vivir de su trabajo por lo que tenían que ganarse la vida como profesores, como asesores o especialistas en alguna institución cultural.

El taller de Serigrafía Artística Rene Portocarrero casi que se convirtió en una casa de acogida y muchas exposiciones se realizaron en esa época porque había vínculos de amistad e incluso familiares entre los artistas y aquellos que dirigían las instituciones. También porque determinados funcionarios querían encausar institucionalmente toda esa eclosión de hormonas creativas. Recuerdo que incluso Carlos Aldana se reunió con un grupo de artistas rebeldes, aunque yo no tuve el gusto de ser convocado. Son grietas que el poder tiene para renovarse, fisuras en el diseño institucional que los artistas manejamos habilidosamente a nuestro favor, para canalizar nuestros intereses.

Si los ochenta fueron o no un acto explícito de resistencia al poder, al final del día, para legitimarse, necesitaron de ese poder que a veces pretendieron enfrentar. Basta con preguntarse, como hizo Glexis cuando lo invitamos a criticarnos en la quinta pieza de nuestro homenaje a Haacke, de donde salían los materiales con que trabajaban los artistas más radicales. Si realmente no disfrutas del juego del gato y el ratón, pues te cagarías en la noticia, harías tu obra tranquilito en tu estudio e ignorarías tanto jaleo público.

### **Además del factor artesanal, tu obra tiene un componente conceptual muy fuerte ¿Cómo concibes una obra? ¿Cuál es el proceso de elaboración conceptual?**

En la época que yo estudié arte, la formación académica duraba doce años. Ese es suficiente tiempo para desarrollar habilidades y conocimientos para manejar las técnicas artísticas básicas. Ya en los años finales, cuando estudiaba en el ISA, me afilié a la opción analítica del arte. De ahí que, para mí, precisar una idea y tomarla como punto de partida, es la manera en que organizo y desarrollo el proceso de creación artística. Todas las decisiones formales las supedito a la idea y, al mismo tiempo, la idea se va afinando con cada intento de materialización formal. Es un proce-

so abierto, que va incorporando nuevas soluciones por el camino, al tiempo que va procesando y decantando otras. Toma tiempo concluir una obra, y solo para que un tiempo después retome esa idea, la profundice o la lleves por otro camino. Termine versionando una y otra vez las ideas básicas que constituyen la esencia de mi trabajo.

**Uno de los elementos característicos de tu obra en los es que cuestionas la narrativa oficial ¿Cómo deconstruyes y construyes nuevas narrativas, partiendo del “gran relato” épico del estado?**

La conformación de ese Gran Relato no es solo responsabilidad de quienes lo arman desde el poder, sea el Estado, la Iglesia, el Mercado o cualquier otra entidad autoritaria. Para que funcione tienen que contar con nuestra aceptación y conformidad. Yo lo acepto, pero no me conformo, busco otras maneras en que las cosas se relacionan y las propongo como narraciones igualmente posibles y válidas. Que las acepten o no eso ya es otra cosa.

**¿Para ti, en qué reside la importancia social del arte?**

En que encarna una característica única, hasta donde sabemos, de nuestra especie. Es esa capacidad de ficcionar, de generar narraciones que nos proyectan hacia adelante, que nos conmueven y nos impulsan a encontrarle un sentido a la vida más allá de la mera existencia material. El arte no cambia la realidad a corto plazo, pero cambia nuestra manera de verla, de entenderla, y esa otra mirada es la que puede mover montañas, es la que ha llevado al hombre a la luna.

**En tus palabras de aceptación del Premio Nacional de Artes Plásticas dijiste: “Creo que la crítica es tan importante como la herejía porque solo el dialogo y la discusión mantendrán viva la fe” ¿cuál es el límite de la crítica en una sociedad donde abundan los inquisidores y los herejes?**

Inquisidores y herejes, cada uno tiene que jugar su papel tan dignamente como sea posible, pues el objetivo es mantener viva la fe, renovarla, tener una razón para levantarse de la cama todos los días. El individuo necesita crecer apoyados en pilares sólidos, luego madurará, negará o no esos pilares, creará otros... Los límites para ejercer la crítica son siempre circunstanciales y constituyen un mal necesario, tan importante como la crítica misma porque allí donde no haya límites la crítica pierde su sentido y eficacia.

**A tu juicio, ¿que aportó la Bienal de la Habana al arte joven cubano de la segunda mitad de los 80.? ¿Impacto directo e indirecto?**

El impacto fue directo, la Bienal funcionó como una muy buena rampa de lanzamiento, importante entonces para los artistas y hoy, cada vez que se habla de borrarla del mapa, me parece una idea ingenua o mal intencionada. El arte cubano está en deuda con la Bienal, que constituye aun hoy, con sus virtudes y defectos, el único evento de visibilidad internacional que tiene la plástica cubana producida en la isla.

**Proyectos, exposiciones y grupos que te parecieron más importantes en la segunda mitad de los 80.**

Es injusto que me preguntes eso porque soy juez y parte. Les toca a los críticos valorar.

## **Apéndice VII. Entrevista a Joel Rojas** *(octubre de 2020)*

### **Hablemos de la formación artística ¿qué factores influyeron en el artista que llegaste a ser?**

Hice un largo recorrido por escuelas y becas, salí de mi casa a los 12 años para estudiar Artes Plásticas en la Escuela Provincial de Artes de Santa Clara y ya no regresé jamás, volvía solo los fines de semanas y a veces pasaban 15 días seguidos en el albergue de la escuela. Cuando me fui a la ENA (Escuela Nacional de Artes), en La Habana y después en el ISA (Instituto Superior de Artes), el tiempo entre los regresos se alargó a mucho más de 3 meses. Eso lo vivimos, para bien y para mal, muchos artistas de mi generación, sobre todo los que éramos del interior del país.

Fuimos parte de ese experimento socialista con el que intentaban adoctrinarnos, en el que nos sacaban jóvenes de la casa familiar y pasábamos años becados en los albergues de las escuelas. Aunque hoy no puedo explicar mi vida sin el arte, hace unos años llegué a la conclusión de que mi destino era ser un campesino. He descubierto que ser artista no tiene mayor importancia y lo cambiaría, con gusto, por haber tenido más tiempo en familia, con mis padres, hermanas y abuelos.

Llegar a La Habana, para un muchacho de provincia fue una experiencia impresionante. Allí era donde pasaba de todo, en todas las artes, y uno quería saber, quería ser parte de ello. En las Artes Plásticas ya había surgido una generación que investigaba cuestiones estéticas y conceptuales contemporáneas, se preocupaban por estar informados de lo que pasaba en los centros de arte internacional y dejaban detrás el guajirismo y las tendencias bucólicas de los 70s. Por ahí empezó todo.

### **¿Por qué, tu generación de los 80, lejos de crear un arte que glorificara a la Revolución, cuestionaron la narrativa oficial y las relaciones de poder que se daban en la sociedad cubana?**

A finales de los 80. la información fluyó un poco más, en el mundo del arte se pasaban de mano en mano algunas publicaciones y libros, y había algunas islas de información como la Biblioteca Nacional y la biblioteca del ISA. En el mundo político, muy a pesar del poder totalitario, por venir de la metrópolis soviética y de otros países “hermanos” socialistas de Europa, aparecían publicaciones como “Las Novedades de Moscú”, “Sputnik”, “Tiempos nuevos” y otras revistas que hasta ese momento eran parte de la propaganda y de la supuesta supremacía del bloque socialista en la “guerra fría”, que empezaron a traer noticias de la Perestroika y Glásnost, donde se hablaba de los crímenes de Stalin, y de abrir aquellas sociedades. Para mí, aquello fue algo muy grande, vi las cosas claras, era todo igual que en Cuba. El muro de Berlín se vino abajo y pensamos que llegaría también nuestro momento, creímos algunos que empujando desde el arte cambiaríamos al poder y tendrían que abrir la sociedad. No fue así, el poder totalitario solo puede devorarse a sí mismo.

### **Como artistas jóvenes, formados por instituciones culturales creadas y subvencionadas por la Revolución ¿cuál era su actitud consciente frente a esta?**

Nacimos en un sistema totalitario establecido. Imagínate, la generación de mis padres es la última que va quedando que tiene un vínculo de pocos años, los de la infancia apenas, con la República, así de larga ha sido la dictadura.

Pasamos de ser pioneros revolucionarios, adoctrinados con las supuestas bondades de la revolución, a jóvenes que cuando abrimos los ojos y reclamamos nuestro puesto en la sociedad de un modo crítico, fuimos declarados enemigos de la revolución de un día para otro.

### **En este contexto, puedes decir ¿qué te decía la frase “El arte un arma de la revolución”?**

En la escuela nos hacían cantar himnos con frases como esas. En la escuela de arte de Santa Clara, todos los días, antes de empezar las clases, nos hacían decir el lema y uno era precisamente ese “El arte un arma de la Revolución”; y el otro, “El arte, como la sal a los alimentos preservan las naciones”, atribuido a José Martí. También, en el matutino, si la directora levantaba el brazo derecho había que ir a las aulas cantando el himno de la escuela y si levantaba el izquierdo, había que cantar el de Camilo. Los dos himnos aún están en mi mente. Vivíamos nuestra vida con la inocencia con que la viven todos los hombres, nadie selecciona el lugar por donde va a llegar a este mundo, no sabíamos que éramos parte de un experimento social macabro donde nosotros éramos las sustancias, los polvos de esa química.

### **Para Michel de Foucault “todo poder genera resistencia” ¿Ves el nuevo arte cubano de la generación de los 80 como una forma de resistencia al poder absoluto del Estado?**

Sí, de cierta manera fue una forma de resistencia. Hoy creo que la resistencia desde la obra puede ocultar cierto desgano de la resistencia real que es la del individuo. Esa resistencia desde la obra derivó en cinismo, en ambigüedades; las instituciones oficiales y el poder del estado lo detectaron y lo usaron, para ellos era preferible una obra crítica, con los difíciles códigos y limitaciones que tiene el arte para comunicar, que un individuo crítico con palabras claras y en la oposición.

El estado totalitario socialista usa el arte para fines políticos y lo más terrible es que adoc-trina a artistas para hacer apología de ese sistema. Pero como toda acción trae consigo una reacción, se da también la contraparte y los artistas comienzan a concebir la obra como crítica, primero generacional, luego a instituciones culturales y finalmente muchos terminan con un cuestionamiento radical del sistema.

Lo lamentable es que en este proceso muchos artistas dejan de concebir la obra más allá del discurso político de crítica y enfrentamiento al poder y el estado reacciona con todo su poder contra estos, arrebatándoles no solo la obra, sino hasta la libertad de conciencia o el derecho a vivir en su propio país. Artistas a los que luego les es muy difícil concebir su obra, o a sí mismos, en otros contextos, más allá de esas dinámicas. Crecer como artistas después de la experiencia totalitaria es muy duro, dejar atrás esa dialéctica es muy difícil para muchos.

### **¿La praxis y la libertad creadora superó los credos políticos hasta el punto de que el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”?**

Sí, lo creo. La praxis y la búsqueda de la libertad en el arte llevó a superar y a echar fuera todo concepto de hombre nuevo y de teorías masificadoras de acarreo. Empezamos a vernos como individuos. El poder censuró y a algunos nos trató como a disidentes, pero después comprendió que mejor era ofrecer algunos espacios y temas controlados; apaciguar, ofrecer promoción y aprovechar el interés que había despertado el movimiento crítico para presentar una realidad permisiva y distendida. Esto comenzó ya muy al final de los 80, pero fructifica en la década siguiente después del éxodo de casi toda la generación anterior.

### **¿De qué modo *El David*, la obra que fue considerada por las autoridades un “ultraje intencionado a la Revolución y a la determinación revolucionaria de nuestro pueblo”, contraviene alguna la norma del uso de las imágenes o de lo que se podía o no decir en la Cuba revolucionaria? ¿Qué se podía hacer y qué no?**

Creo que los límites eran muchos, los temas con figuras políticas, héroes, símbolos patrios, eran algunos de ellos. Pero había uno que estaba absolutamente prohibido, Castro. La alusión a su conocida figura e imagen no estaba permitida, ni ninguna crítica era buena, ni ningún momento

oportuno para hacerla. El David traspasó esos límites. Yo hacía unas obras que trataban de recontextualizar la visualidad estética del discurso político, plasmado en los murales y vallas del pobre realismo socialista, que estaba en las paredes de terminales y cafeterías. Sustituí los atributos heroicos del líder, desnudo en el cuerpo del David de Miguel Ángel, por atributos ridículos: cazuela, cotorra, hoz que le laceraba un ojo, gorro de arlequín y otros. Aquellos eran tiempos, como te dije, de despertar a muchas cosas. Veía que todo lo que nos llegaba sobre los crímenes de Stalin, del culto a su personalidad, lo teníamos en Cuba.

### **¿Tu intención, además de lo propiamente artístico, implicaba un mensaje político?**

Desde la perspectiva de aquel momento te digo que era una catarsis personal y que evidentemente había una intención que tenía que ver con el hartazgo del relato épico que imponía el poder y desde esta perspectiva, evidentemente implicaba una intención política, pero desde el arte. No obstante, las autoridades del ISA lo convirtieron un proceso eminentemente político, una casa de brujas que siguió con la confiscación de la obra El David y otra más. Aquel circo político que armaron terminó con que me expulsaron del ISA y cuando apelé al Ministerio de Cultura, el ministro armando Hart emitió la famosa Resolución 131, que legitimaba uno de los mayores atropellos que se cometieron en esa época contra un artista.

### **Tengo entendido que te ofrecieron una salida, pedir disculpas ¿qué razones tuviste para no aceptarla?**

Yes, me ofrecieron que me retractara, que me criticara y dijera que las obras se me habían ido de las manos. No lo hice y salí, me fui de aquel circo político a donde, además, me llevaron con mentiras; supuestamente íbamos a analizar la obra con ella presente, pero ya las habían confiscado y la obra no estaba allí. Supe que todo era un engaño, una encerrona como otras tantas que hicieron a artistas e intelectuales, que los obligaron a firmar panfletos y retractaciones en contra de su propia obra. Para entonces ya sabía de los procesos de Moscú y había caído en mis manos el libro “Un día en la vida de Iván Denisovich”, también conocía el “caso Padilla”, para mí ya no había vuelta atrás.

### **La “Resolución 131 del Ministerio de Cultura” fue uno de los escarmientos represivos más lamentables de finales de los 80. ¿Por qué se te hizo un juicio político por una obra de arte?**

La resolución 131 es en sí misma la respuesta a tu pregunta. En ella se dice que hice “un ultraje consiente al más alto símbolo de la determinación revolucionaria de nuestro pueblo” y que ello “favorece a los intereses de los enemigos de la Revolución”. Podía entenderse que yo era el enemigo. En esa época los juicios políticos eran constantes en las universidades, los centros de trabajo o incluso en los barrios, recuerda las llamadas asambleas de críticas y autocríticas, eran eso. El socialismo es un sistema totalitario que no se permite fisuras, que no admite disenso.

La Universidad es considerada un lugar peligroso para el poder totalitario, recuerda aquella consigna “la universidad es para los revolucionarios”; los artistas son siempre sospechosos, manejan ideas y libertades peligrosas. El Che decía que los artistas tenían el pecado original que consistía en que no eran revolucionarios.

### **Después de ser expulsado del Instituto Superior de Artes te fuiste a una cueva por un tiempo, ¿Cómo y con qué propósitos concebiste ese gesto artístico?**

El proyecto de la cueva de la Loma de Candela fue una idea que tenía su origen en una supuesta investigación y una hipótesis totalmente falsa y hasta con cierta dosis de humor. Era un juego engañoso; partía de la premisa de que el desastre del presente, tanto el personal como el del

socialismo cubano, estaba anunciado ya en el arte aborigen, en los dibujos pictográficos y petroglifos; asumiendo que eran algo así como una profecía del presente. Yo seleccionaba dibujos que estaban dispersos en diferentes cuevas por todo el país, los reproducía y les agregaba ciertos detalles de iconografías contemporáneas, usando sus mismos códigos estéticos aborígenes, en el trazado y los colores; convirtiéndolos en representaciones que apuntaban al presente. Había otras cosas implicadas en aquel proyecto y sabía que era riesgoso hacerlo, pues estaba recién expulsado de la universidad y no contaba con ningún tipo de permiso para estar en las cuevas. Por otro lado, el ir a la caverna fue una especie de metáfora de mi condición rechazado por la oficialidad y marginal.

**¿Quiere decir que este gesto artístico o performances de la cueva fue una reflexión sobre tu realidad social, la realidad a la que está expuesto cualquier cubano de a pie?**

Como te comentaba, sí fue una reflexión sobre la condición marginal, que era lo que yo estaba viviendo. Tener que ir a las sombras, a lo oculto, estaba implicado en este proyecto. Todo había sido muy rápido para mí, pasé en pocos meses de estar en la burbuja existencial del mundo del arte y las cúpulas del ISA, de pintar y conversar de arte con amigos, a una calle en Mantilla, un barrio en las periferias de La Habana; allí tenía que buscarme la vida a como diera lugar y desde allí concebí este proyecto. Me montaba en una guagua que iba por la carretera central y me dejaba en las cercanías de Güines, en el restaurant de la Loma de Candela, y de allí bajaba caminando por la ladera hasta la cueva

Trabajé durante un par de meses, con antorchas para alumbrar las paredes a las cuales no llegaba la luz del sol y que estaban totalmente oscuras, en otras aproveché la luz cercana a la entrada o salida de la cueva o la que entraba por alguna claraboya. Fue un trabajo solitario, con la carga tremenda de estar en el campo, como cuando era niño y la vista del valle más abajo. Aún no he expuesto completamente las obras de este proyecto. Años después, el poeta Raúl Rivero me escribió unas palabras sobre el proyecto, para una tentativa de exponerlo fuera de Cuba que no se dio, palabras que conservo con gran afecto. Después a él lo metieron preso en la primavera negra del 2003, esas palabras también están inéditas.

**Además del “gesto” en sí mismo ¿Qué obras hiciste en ese tiempo en la cueva? ¿Propósito estético y conceptual de las obras de ese período? ¿Iconografía a la que recurriste?**

Fueron 11 piezas, casi todas grandes, usaba la pictografía y los petroglifos. En esa época yo trabajé bastante sobre papel, no tenía muchos recursos y usé hasta papeles de mimeógrafos. Hice obras que eran como una indagación personal de mis propios y pequeños elementos estéticos, se podría decir que como reacción o respuesta a cierto desdén que percibía en el ambiente y que yo comenzaba a notar sobre la naturaleza discursiva del relato político en la obra de arte.

Obras en las que oscurecía y ocultaba la narrativa “casi literaria” y dejaba al descubierto que la obra podía subsistir por sí misma, por sus cualidades estéticas; claro, esto implicaba una estrategia conceptual, en el gesto, las apropiaciones y las alegorías. No estaba renunciando a la narratividad, hacía tiempo que yo trabajaba narrando historias desde la pintura; pero trataba de hacer ver que en la pintura no pasa nada, que la ilusión narrativa es un hecho que no termina de suceder, limitada por sus propios límites formales y estéticos. Algo así como el caballo de Napoleón, parado en dos patas, que nunca acaba de caer; un fonograma que congela un instante para siempre. Te repito que no dejaba la narratividad, pero la empecé a ocultar formalmente, mi obra valía a pesar esta narrativa; quería decir eso, el gesto implicaba otro tipo de narrativa y podía ir hasta los límites de la libertad.

### **¿La censura de tu obra y posterior represión contra la figura del artista fue un caso aislado o conoces de otros episodios?**

No fue un caso aislado, claro que no. La censura siempre ha sido parte fundamental de la naturaleza del estado socialista y totalitario cubano; y la manejan a conveniencia desde el poder.

Desde los inicios de la Revolución se censuró a muchos artistas y los hicieron pasar momentos muy difíciles, no solo artísticamente, sino socialmente por medio de persecuciones e incluso los enviaban a campos de concentración como la UMAP. En los 70s. hubo un período que se conoce como el “quinquenio gris” que en verdad duró mucho más que esos cinco años. Desde el principio, cuando triunfó la Revolución en 1959, se sucedieron los ataques a la libertad del artista y escritores. Sabíamos que Antonia Eiriz, Umberto Peña y otros artistas que fueron llevados casi hasta el límite de dejar de pintar; eran artistas de los que ni se hablaba oficialmente, su obra estuvo durante mucho tiempo silenciada casi absolutamente.

A finales de los 80, después de un período de cierta tolerancia, volvió con más fuerza la censura, la persecución e incluso la represión. Se sucedieron casos como la exposición *A tarro partió* de Tomás Esson, en la galería de 23 y 12, que fue cerrada; la de *ArteCalle Nueve alquimistas y un ciego*, en la galería de L, la Sala Talía, en la cual la represión llegó hasta los golpes, por una pintura del Che puesta en el piso y que cubría casi todo el espacio, lo que causó que las personas pisaran la imagen del Che. Hubo censura sistemática a los proyectos del grupo *Ar-De*, incluso uno de sus miembros terminó en la cárcel tiempo después; hubo censura en el *Proyecto del Castillo de la Fuerza*, la exposición *Artista melodramático* de René Francisco y Ponjuan fue cerrada después de su apertura, por problemas con algunas obras que después de ser retiradas de la exposición, la volvieron a abrir; El propio *Proyecto Castillo de la Fuerza* terminó abruptamente con la censura, minutos antes de inaugurarse, de la exposición *Homenaje a Hans Haacke* del grupo *ABTV*, integrado por Tanya, Ballester, Toirac e Ileana Villazón, en este caso los artistas se negaron a mutilar la exposición retirando obras, la exposición no volvió a abrir y los artistas terminaron repartiendo una pequeña declaración sobre el porqué de la censura; aquí terminó el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, creado por los artistas Alejandro Aguilera, Félix Suazo y Alexis Somosa, sin completar el ciclo de exposiciones programadas.

Más tarde, entrando en 1990, Ángel Delgado fue encarcelado con presos comunes, por la realización de un performance, en la inauguración de la exposición *El objeto Esculturado* en el Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas. Hasta el día de hoy la censura y la represión no terminan en Cuba.

A mí me costó mucho tiempo dejar todo eso atrás, ese dolor. Pasé muchos momentos de soledad y de dudas, para seguir con períodos en blanco, sin ganas de hacer obras. De alguna manera, esto también es parte de lo que yo concibo como vivir “una vida desde el arte”, ir al arte solo si es por una necesidad impostergable, sin elucubraciones, sin prisas, solo por ir; es una idea que surge desde la marginalidad, pero que te mantiene fuerte y haciendo la obra.

## **Apéndice VIII. Entrevista a Ciro Quintana**

*(13 de septiembre - 18 de noviembre de 2020)*

### **Háblame de tu formación artística; tanto la formal, en las escuelas de arte; como la informal y transversal, que adquiriste en el trabajo y colaboración con otros artistas.**

Empecé en el club de pintura de la Biblioteca Nacional hasta que a los 11 años me presenté a las pruebas de ingreso para la primera Escuela Elemental de Artes Plástica en 23 y C, en el Vedado. Allí cursé toda la formación primaria de educación artística y conceptual; luego pasé a la Academia de San Alejandro donde cursé cuatro años más de formación artística. Por último, estudié cinco años en el Instituto Superior de Arte (ISA), esta parte de mi formación fue vital y de cambio total en mi visión como artista creador; en esta etapa se concentraron y formaron los principios básicos de mi pensamiento como creador visual; allí logré conceptualizar mi quehacer artístico y el “por qué” quiero crear.

Durante años, la convivencia y la práctica constante, al lado de muchos colegas del arte cubano que estudiaban conmigo, me aportó a ir formando en mí la práctica de la auto crítica de lo que iba creando, enriqueciendo así la postura y el cuerpo conceptual de la obra que hoy día produzco.

Para mí, la formación y participación dentro del Grupo Puré durante mis años del ISA me ayudó a visualizar y concretar mejor lo que quería decir por medio del arte; tanto en lo formal, como en lo conceptual. También ayudó, en este proceso, la suerte de tener a Consuelo Castañeda y a Flavio Garcandía como profesores; me ayudaron a cambiar, a dar un giro de 180 grados, la visión y formación del cuerpo teórico y formal de mi obra futura.

Otra etapa que ayudó a la formación de mi obra y mi actitud ante el arte fue la participación en el taller de serigrafía René Portocarrero, tenía un ambiente que promovió la constante convivencia con muchos artistas jóvenes de mi época.

### **¿Qué papel jugó el taller de Serigrafía René Portocarrero en la formación y cohesión de gran parte de los artistas de finales de los 80?**

El taller se fue convirtiendo en el “Hurón Azul” de la generación de los 80.; fue el centro donde se propició la reunión de todo el medio artístico de la época. Muchos de los artistas que tenían una obra sería, trabajaban o convergían en el taller, para hablar de arte, hacer serigrafía o planificar exposiciones colectivas.

Recuerdo al taller como el foco principal, junto al ISA, de la gestión de muchos de los proyectos artísticos que resonaron en esa época. Aldo Menéndez, como gestor cultural, agrupó a muchos artistas de mi generación bajo un mismo techo y propició un gran flujo de las ideas, en ese momento, sobre arte en Cuba.

### **Para nosotros, en los 80 fue muy importantes la investigación y la búsqueda de resortes conceptuales que sustentara la obra artística ¿cómo manejaste la búsqueda y acceso a la información?**

Como te mencioné antes, en la primera pregunta, mi arribo al ISA y el estar en presencia de dos profesores como Consuelo y Flavio, cambió todo en la formación de mi carrera artística; me abrieron los ojos a la importancia de la información en arte y de crear una obra propia. Con ellos aprendí lo determinante que es construir un cuerpo conceptual, no solo para crear la obra, sino también para desechar muchas ideas que partían de la apropiación ingenua y la copia de todo lo que se venía haciendo en arte. Me enseñaron a mirar, a aprender, a tomar y saber sacar en mi creación un producto, por decirlo así, que me liberara de todo lo que se venía haciendo en arte a

nivel internacional; aprendí, a través de ellos, los conceptos que se le agregan a una obra de arte y cómo manejarlos para la creación de una obra propia. Desde ese momento, no solo nos influyeron con su aporte pedagógico, sino también nos orientaron a continuar una carrera artística.

### **La gráfica y la fotografía cubana de la década del 60 fue un claro ejemplo de cómo el Estado “politiza el arte” ¿por qué la generación de los 80, lejos de crear un arte que glorificara a la Revolución, cuestionaron la narrativa oficial y las relaciones de poder que se daban en la sociedad cubana?**

Los 80 fue una década donde los artistas que emergieron empezaron a mostrar una obra que se divorciaba, por así decirlo, del medio donde se creaba; aunque se nutría de temas muy propios de ese momento; que no respondían a la glorificación de la Revolución, del campesino, de los héroes o de esa Revolución panfletaria e impositiva.

La generación de los 80 partió de crear y mostrar una obra que rompía con los cánones establecidos hasta ese momento en el arte cubano. Empezaron a cuestionar todo desde el arte, incluso su relación con el mismo arte; partiendo no de una enajenación de la realidad, sino de tomar temas de la realidad para darle un nuevo concepto o, mejor dicho, una nueva conceptualización en cuanto a cómo se presentaba o como lo veías como artista.

Este divorcio con los temas establecidos en la cultura y el arte cubano oficialista marcó una respuesta crítica y una narrativa diferente de todo lo establecido hasta ese momento. Fue un choque, pero al principio contextualmente y por condiciones alternas a los creadores, el gobierno trató de canalizar esta generación con cierta aceptación momentánea. Además, el nuevo arte cubano empezó a llamar la atención del mercado del arte internacional y esto era algo que ellos no podían perder; por lo tanto, lo que fue crítica y protesta para muchos, se convirtió también en una herramienta para los propios medios institucionales de venta de este nuevo renacimiento del arte cubano.

### **¿Qué estaba pasando en la Habana, a nivel cultural y social, en esos años que propició ese despertar?**

Pues la ciudad, en cuanto a su arquitectura, su vida cultural, sus escuelas de artes, sus teatros, galerías y su idiosincrasia paso a ser una protagonista; paso a ser el escenario de la muestra de la creación visual, literaria, cineasta de los creadores de esta generación.

Las artes escénicas tuvieron una relación constante, al igual que la música, con las artes plásticas; el teatro cubano también paso a tener grupos interesantes y las salas se llenaban de artistas visuales como espectadores y como parte de ese medio cultural. Hubo una interrelación entre todas las artes, gracias, en parte, al instituto superior de arte y a los mismos creadores.

Surgió en Cuba una generación que se definía por su hambre de creación, de información y de demostración de que algo nuevo estaba sucediendo en el arte en Cuba.

### **¿Cuán politizada estaba la formación en esa época?**

Para ser realista y tener un poco de memoria sobre lo que pasaba en San Alejandro cuando mi generación estaba, tendría que acercarme a los hechos que transcurrían en ese tiempo. Nosotros romantizábamos con la idea de seguir los pasos de *Volumen Uno*, muchos de nosotros éramos amigos y seguíamos la obra que ellos hacían. No eran nuestros profesores todavía, pero inconscientemente nos estaban formando con lo que creaban.

En el tiempo que yo estuve en San Alejandro todo transcurrió bastante tranquilo, todo fue educación y formación, era como estar en el camino correcto hacia un nuevo paso en ISA.

Todavía en la mente de muchos de nosotros vivía la idea romántica del “pintor de domingo”. Nuestro tiempo fue tranquilo al margen de muchas cosas que pasaban en el medio artístico y social; aunque muchos de nosotros ya recorríamos las galerías y exposición de los artistas más agresivos de esa época.

### **A propósito de la generación de *Volumen Uno* ¿Cuáles crees que son las diferencias principales, formales y conceptuales con tu generación?**

El grupo de *Volumen Uno* influyó de manera formal y conceptual a todo el que se formó después de ellos; pero nuestra generación fue más aguda en las ideas y representación de la obra en el medio artístico.

Nuestra generación partió de la puerta que ellos abrieron, algunos de ellos fueron profesores nuestros. Aun así, la obra de nuestra generación, en algunos artistas, fue más atrevida y desfachataada que la propuesta que ellos plantearon. Nuestra generación fue el próximo peldaño, la obra creada directamente en un medio sociocultural que la agonizaba y al mismo tiempo la enriquecía en temas y conceptos.

### ***Puré* fue el grupo que podría decirse que dio el pistoletazo de salida a lo que acontecería en las artes visuales cubanas en la segunda mitad de los 80. ¿Cómo surge *Puré*?**

Éramos cinco estudiantes del grupo de pintura en el Instituto Superior de Artes y dentro del grupo, por amistad y por intereses artísticos, decidimos crear un grupo. Éramos: Ana Albertina Delgado, Lázaro Saavedra, Ermy Taño, Adriano Buergo y yo. Teníamos una idea: decir algo diferente, como crítica a muchos aspectos conceptuales y formales dentro de las artes plásticas cubanas; entre éstas, la primera fue el modo cómo se exponía la obra dentro del medio institucional, galerías, Museo, etc.

### **¿Cuáles eran estas formas y medios contemporáneos de los que carecía el arte cubano y que ustedes trajeron al centro del debate?**

Como te dije anteriormente, la primera fue la forma de mostrar un producto o una idea que fuera en contra de los cánones establecidos, de cómo exhibir una muestra de arte; romper con el espacio, crear la obra para el espacio específico; la idea partía de encontrarse con un espacio y producir una obra para ese espacio.

Otras de las ideas fue romper, o burlarse más bien, de la información en el arte; jugar con el concepto de lo original, la copia, la parodia y también tocar el tema del estar informado y el contenido que esto le agregaba a la obra de arte contextual; toda la información y la desinformación en arte y su influencia al crear una obra original. La información como concepto y lo poco que se conocía en arte internacional en Cuba en ese momento; jugar con el concepto de parodia y la obra agregada. Hablar sobre el arte desde el arte, diálogo y monólogo de los conceptos de hacer arte desde el arte como tema; crear una obra donde se tocará también el tema de lo popular o kitsch, pero de forma diferente a la simple representación de estos temas (afrocubano, religión, iconos populares y banales, nacionalismo, y símbolos patrios).

### **¿Qué te aportó formar parte de este grupo?**

La obra dentro del grupo me aportó en el sentido del modo de concepción de la obra, el contenido que se le agrega a una obra una vez decides que medios tocas o donde la expones; la tormenta de pensamiento e ideas fue algo que me enriqueció mucho y me dio una perspectiva amplia del proceso creativo. La continua creación con otros artistas te enriquecía, en las ideas y los

medios para expresarlas. Para mí fue un proceso de aprendizaje total, de maduración como artista y de tomar el arte por el mango; y crear a partir del grupo una obra individual cada vez más madura y clara en objetivos

Cuando formamos el grupo, cada uno de nosotros ya tenía una obra en desarrollo, unos más claros en lo que querían decir en arte, otros en proceso; a todos nos enriqueció la experiencia colectiva.

### **Háblame más de Puré ¿Proceso creativo, principales exposiciones, legado, etc?**

El grupo, como tal, duró dos años de producción de obras, pero realmente el concepto y la influencia en la cultura artística de Cuba durará por mucho más tiempo; en verdad nunca se apreció, ni se le dio la importancia que realmente mereció, por su renovación del marco artístico del arte cubano en esa época. Fue un colectivo que marcó, un antes y un después, a finales de la década del ochenta. Las explosiones e intervenciones del grupo fueron: “Puré expone”, en la Sala Talía, enero 1986; “Aire fresco”, en la galería del Fondo de Bienes Culturales; exposición en las vidrieras de la librería la Moderna Poesía; Puré en los 10 años del ISA, en el Museo Nacional de Bellas Artes; el Encuentro de Jóvenes Artistas y Creadores, en el museo de Santa Clara; en la Jornada Científica del ISA, en la Galería del ISA; Escenografía para el programa de Amauri Pérez, entrevista e instalación de escenografía en el ICRT.

El proceso creativo era muy intuitivo; era como funcionar como un grupo de Jazz, la improvisación era el hilo de la creación. Llegábamos a un espacio y comenzaba la improvisación de la mano de algunas obras que ya habíamos creado individualmente. Cada espacio era un reto.

Como te mencioné anteriormente: la parodia, la copia, la toma desenfadada de la información y la obra de referencia no era más que un instrumento para canalizar el diálogo de crear una obra desde el discurso del arte hacia el arte, un diálogo de generacional en el arte cubano.

### **¿Uso del arte popular, el kitsch, el humor, la apropiación, lo popular, las instalaciones en lo formal, etc.?**

El kitsch, lo popular, el tema de los iconos nacionales, el tema afrocubano desde su vista popular; todos estos temas eran parte de la cartelera formal y conceptual, no solo como instrumentos, sino también los usábamos como personajes en una puesta en escena en cada instalación. El Neobarroco, lo recargado, la desfachatez de la presentación de la obra era el discurso formal y la narrativa de presentación de la obra para atraer al espectador a una puesta en escena, donde todos los personajes como, la forma, el color, los textos, las obras y la presentación están en constante diálogo.

### **Sé que colaboraste con *Provisional* ¿Cuál fue la tónica de esa colaboración?**

### **¿Cuál fue tu relación con otros colectivos de los 80? ¿Podrías decirme los que consideres más importantes y el por qué?**

El grupo *Provisional* se forma estando yo asistiendo al taller René Portocarrero. Glexis, Carlos y Paquito trabajaban allí y conformaron el grupo *Provisional*. Ellos Participaron en una exposición en la Fototeca de Cuba, donde Glexis presenta un performance “Levitando” y yo presento mi performance “*Tom is a boy and Mary is a Girl*”, que es un discurso sobre quien es Joseph Beuys y, en el fondo, se oye una grabación constante diciendo “*Tom is a Boy and Mary is a Girl*”. Otra colaboración fue en los encuentros de la UNEAC donde se presenta un performance de *Provisional*.

Mi primera relación con los grupos de los 80 fue, primero con algunos participantes de

*Volumen Uno*, entre ellos Elso Padilla y Rubén Torres Llorca; este acercamiento fue primero por amistad. En el caso de Elso, él tenía un grupo al que le daba clases y yo me junté para conocer de su experiencia. En el caso de Torre Llorca, fue un acercamiento como amigos para escuchar música, a llevarle los trabajos míos del ISA, y de ahí empezamos a crear exposiciones juntos, también escribió un texto para mi exposición personal.

Con *Hexágono*, en este caso con Consuelo y Humberto Castro, la relación fue de manera docente y de amistad, para nutrirme más que todo del ámbito de creación y aprender. También me relacioné con Arte Calle, igual desde un ámbito de amistad con algunos de sus integrantes.

### **¿El papel de los colectivos en el arte cubano?**

Los colectivos, todos fueron contextuales y coyunturales; Creado por grupos de artistas con una misma idea de que decir en arte y le dio un movimiento de torbellino al ámbito artístico cultural cubano de ese tiempo; fue como un renacimiento, de nuevas ideas. Los grupos en el arte cubano de esa década han sido los que más han producido ideas de ruptura e innovación y han dejado un legado incuestionable.

### **¿Ves el nuevo arte cubano de la generación de los 80 como una forma de resistencia al poder absoluto del Estado?**

Su plataforma y las ideas innovadoras en lo formal y conceptual, así como su modo de entender y vivir el arte fueron entendidos por el estado como una forma de enfrentamiento y el aparato político no estaba preparado para asimilar estas ideas.

Más tarde, el estado que ostentaba un poder absoluto y vertical comenzó, desde las instituciones culturales, a tratar de entender lo que queríamos plantear. A través de algunas instituciones y personajes de la cultura trataron de establecer un diálogo, pero no paso de ahí. Nuestra generación provocó un cambio radical en la cultura cubana, hizo un rompimiento de cánones establecidos por el propio estado; al final, lo que creábamos pasó a ser un estandarte de vanguardia que nunca entendieron, y cuando tú no entiendes algo es más fácil vetarlo o, en nuestro caso, nos dieron salida, se libraron de una generación completa.

### **El performance fue un modo de expresión que se usó mucho el arte cubano de los 80 ¿Cuán es la razón de esto?**

El performance fue un instrumento, una herramienta usada por algunos artistas para romper con esquemas de contenido y forma de la representación visual de la obra de arte, y con esto lograr un acercamiento más inmediato a un público y, en algunos casos, salir del medio tradicional de exhibición de la obra artística.

Muchos performances se usaron como un gesto, soltar una queja o una idea sobre los cambios que se debían hacer dentro del arte cubano; un instrumento para decir cosas y criticar elementos institucionales y del estado, pero siempre partiendo desde el reconocimiento del performance como medio formal y conceptual para transmitir una idea de una manera más directa a un público más amplio.

### **¿Estos performances tuvieron algún impacto social?**

Los performances hechos por algunos grupos o artistas individuales, fueron instrumento para criticar y decir de forma directa e innovadora, entre comillas, ideas que fueran impactantes conceptualmente al espectador a el público.

Para mí, hubo performance más logrados que otros. Los del grupo *Provisional* y sus inte-

grantes fueron algunos de los más directos. El de Nilo Castillo en la exposición “No es solo que ves”, en la Facultad de Filología de la Universidad de La Habana. También los de *ArteCalle* y de Humberto Castro y Consuelo Castañeda en el encuentro de la UNEAC.

Son muchos los bien logrados, los más fluidos y directos. El performance de la década fue *La Plástica Cubana se dedica al baseball*, ese fue el que marcó una generación, una actitud, una protesta. También hubo uno que se llamó *Meditar*, que se hizo en la Plaza de la Revolución, donde un grupo de artista pintamos la palabra MEDITAR, este también marco la década.

**Al margen de que algunos de los artistas con obras muy polémicas eran militantes activos de la juventud comunista y otros se han declarado “revolucionarios que querían mejorar el sistema” ¿crees que la praxis y la libertad creadora superó los credos políticos hasta el punto de que el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”?**

Bueno de mi generación, digo de mi grupo de artistas, ninguno fuimos miembro de la Juventud Comunista. El único que recuerdo de la generación fue Tomas Esson, pero de mi grupo ninguno pertenecíamos a la UJC.

Creo que el estado y las instituciones no entendieron a nuestra generación, ni formal, ni conceptual y es más fácil vetar o aniquilar lo que no entiendes y no eres capaz de asimilar. Por eso, pasamos de ser los representantes del renacimiento del arte cubano o “la década prodigiosa”, a una generación que las circunstancias y la actitud institucional, manejada por el gobierno, empujó a un exilio masivo, y no habló solo de artistas visuales, sino de literatura, cine, música etc.

Nuestra generación no hizo un arte político, ellos nos tildaron de eso; le pusieron la etiqueta. La mayoría de los creadores compartían un enfoque de diálogo desde el arte, un diálogo que entrelazaba la vida social y cultural; la creación y la vida.

**¿Cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados al mercado del arte y se trabajara, como se dice, “por amor al arte” o por la simple trascendencia artística?**

Es bien sencillo para mí, fue la generación de artistas con la obra y espíritu creador más original y personal, en sus principios no había una ambición monetaria porque el mercado del arte era bien limitado en Cuba en esa época. Recuerdo que nuestras conversaciones eran; primero, de crear obras y hacer exposiciones para mostrarla al público que nos rodeaba; y después, tratar de entrar en el mundo artístico internacional, como generación, como artistas cubanos.

Para mí fue el período de mayor renacimiento en la idea del arte y la mejor década que el arte cubano ha dado, surgida desde una visión humilde e ingenua de las aspiraciones del artista como personaje intelectual. La idea romántica del creador tenía más peso específico que la mercantil, hasta que sucedió el éxodo y el toque directo con la sociedad capitalista, donde el mercado del arte era nuevo para el arte y el artista cubano, donde muchos tuvimos que empezar de cero.

**El modo de ver y representar la cultura cubana en tu obra cuestiona y reescribe el relato oficial ¿por qué era necesario reescribir esta narrativa, tanto en lo formal como en lo conceptual?**

Considero mi creación artística como un legado de crónicas de lo que pasó, pasaba y pasará. Siempre, dentro de mi *statement* como creador, he tenido el objetivo de crear una obra que fuera partícipe del medio en que se creaba; que pasará a ser una crónica conceptual y formal de ese contexto en que nacía; captando ese medio cultural en que se creaba y mostrará mi visión y mi idea sobre ese propio medio.

Mi propósito siempre fue crear una obra de la cual el espectador no se fuera tan fácilmente; ya fuera por su narrativa formal, ya sea por la historia contada o por la presentación de la misma. Trato, desde el principio, de crear en mi obra una representación de mis ideas que, como cronista de mi tiempo, mantengan su propio discurso sobre lo que la cultura cubana o lo sociocultural que nuestro contexto nos imponía. Mi misión, como creador, no era cuestionar al proceso, era a través de mi obra crear un discurso que revolucionará y planteará mi criterio como artista. Mi creación, pasaba a ser el legado de lo que yo como cronista dejaba, reescrito o no, eso lo dejaba yo a la opinión del espectador.

**La política oficial cubana fuerza a la sociedad a profesar un culto a la persona de los héroes ¿qué persigues con la parodia que haces del culto a la personalidad de los héroes, sustituyéndola por el culto a la figura del artista, en este caso la tuya?**

Realmente ¿quién es el héroe para ti? No el que te impone una sociedad, o una conceptualización del significado de este. Creábamos en una sociedad donde se tergiversó mucho la figura del héroe como tal. ¿Quién era para mí el héroe? En mi caso; el creador, el artista y la cultura cubana pasaron a tomar ese papel; el héroe desde mi visión. El héroe, que es capaz de articular algo visualmente partiendo de una realidad dada, y la reconstruye, mostrándola como un teatro abierto, donde la palabra héroe es cuestionada y parodiada, dándole un nuevo significado.

**Muchas de tus obras del período, recurrían a la monumentalidad y a la estética propia del realismo socialista, pero tu modo de representación coqueteaba con el *Pop Art*, paradigma del arte capitalista ¿Cuál es la intencionalidad cultural, conceptual e ideológica detrás de esto?**

Mi obra salió de la experiencia de un grupo, donde la representación formal e instalacionista de la presentación de la obra, al ser exhibida, formaba y daba contenido a la propia obra. El intalacionismo no fue más que un instrumento, una herramienta visual o un concepto formal de atracción al espectador, para sumergirlo en el discurso narrativo de la propia obra.

Al igual que la propaganda del Realismo Socialista, o la propaganda del mundo capitalista, era usada con por monumentalidad para atraer al espectador, por decirlo así, también yo usaba en mi obra estos recursos, como hipnotismo formal para atrapar al ojo y adentrarlo en el mundo pictórico y la carga de contenido que la propia obra traía. Todo era pensado, era crear una obra, donde el espectador nunca diera la espalda y se fuera sin enfrentarse a ella.

**Y finalmente, ¿resulta que eras posmoderno?... ¿en el caribe?**

La posmodernidad es algo que hasta Carpentier toca en la Ciudad de las Columnas. Para mí, ese término era una etiqueta más, igual que *Neo-Pop*, y como otras tantas, con la que los críticos encasillan tu obra para justificar su retórica.

Posmodernos somos desde que nacimos. El cubano es posmodernista desde su origen solo que no nos etiquetábamos como tal. El Caribe es posmodernista desde que se creó la flota de los 400 y venían a las islas a negociar, transportar, y demás. No somos post-modernistas, somos post-jodernistas.

## **Apéndice IX. Entrevista a Alejandro López**

(19 de enero 2021 - 25 de febrero 2021)

**Podría decirse que el sistema de enseñanza artística de la Revolución fue concebido para formar artistas; libres de lo que el Che llamó “pecado original, que consistía en que los artistas no eran verdaderamente revolucionarios” ¿cómo fue posible que surgiera una generación de artistas como tú, nacidos y formados después de 1959, que cuestionara directa o indirectamente la narrativa ligada al poder?**

No creo que existiera alguna directiva que indicara que las escuelas de arte tenían que estar hechas para formar artistas revolucionarios, o que sean de tal o mas cual forma; aunque esto estuvo en la mente de algunas personas. Creo que siempre se habló, dentro de la Revolución cubana, del arte por el arte como una cosa totalmente burguesa que alejaba al pueblo de un sentido crítico; por tanto, el ideal era el ideal de Bertolt Brecht, que era formar una persona con un sentido muy crítico.

Cuando yo entré a San Alejandro en ningún momento sentí presión ideológica o política que no fuese la misma presión que encontrabas en cualquier otro lugar en Cuba; nadie me dijo que cuando yo saliera de la escuela tenía que ser un artista revolucionario, en absoluto. Ninguna presión, independientemente de la ejercida por la Unión de Jóvenes comunistas y las mierdas esas. En la escuela había varias personas que, en aquella época, eran los cuadros de la Unión de Jóvenes Comunistas; muchos de ellos después se volvieron contra el sistema.

**Tu generación se caracterizó por romper esquemas formales, conceptuales e incluso de la relación con las instituciones culturales oficiales y la búsqueda de resortes conceptuales que sustentara la obra artística ¿cuales fueron las raíces de ese fenómeno?**

Yo me imagino que no es nada diferente de lo que ocurre con cada grupo que aparece. Justamente se separa la década del 80 con el grupo de *Volumen Uno*, que eran artistas que apenas tenía cinco años más que nosotros, quizá un poco más. Pero *Volumen Uno*, ahí en los años 1980, 1981 en un grupo de gente muy joven, esos sí realmente rompieron una cantidad de esquemas y es porque, básicamente, tomaron el poco de información que había sobre este nuevo tipo de obra que estaba generando en el mundo occidental, en el mundo de la vanguardia de New York y empezaron a crear una serie de obra que se separaba radicalmente de la temática visual de la generación anterior.

Después de *Volumen Uno*, nosotros, informados un poco por lo que hicieron ellos que para mi fue realmente como un acto de iniciación conocer esa gente. El acercamiento a algunos de ellos nos abrió mucho los ojos a los que estábamos en esa época en la escuela de arte, ahí estaba cantidad de gente, estaba Ciro Quintana, Ermi Taño, Lazaro Saavedra, Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, ellos después hicieron el grupo que se llamó Puré, que realmente ya era una estética completamente diferente a la de *Volumen Uno*, *Puré* no buscaba esa cosa exquisita muy intelectual, si no más bien lo opuesto a eso; de ahí salieron muchas cosas, con ese detonador que fue Volumen Uno.

Yo no diría que un rompimiento conceptual, lo que la gente se planteaba era tener una visión del arte diferente, que fuera mas allá de la obra de caballete, de la interpretación de los gallos y los caballos y esa interpretación de la fauna de generaciones anteriores.

**La complicidad y amistad propician una formación transversal, fruto del compartir ideas y colaborar con artistas amigos ¿Qué importancia tuvo este fenómeno en ti y en tus amigos y compañeros en el arte?**

En esa época del año ochenta y ocho, éramos todo un grupo de gente que estábamos haciendo arte y especulaban mucho. Mucho de esto fue alrededor de la figura del Abdel, que siendo

artista estaba mucho más interesado en la crítica y en la parte teórica, que en la parte de hacer arte o arte pictórico.

### **¿Recuerdas alguna exposición u obras de Abdel?**

Cuando él pintaba su obra era magnífica, era una cosa maravillosa, pero él no pintó mucho, hizo otras cosas como instalaciones. Recuerdo una exposición maravillosa en la azotea de la casa su novia, que fue una locura. Se podía ver disertación sobre el fenómeno de la percepción, era algo realmente super interesante, súper diferente a la obra de la demás gente, de los demás artista, muy conceptual, muy racional. Pero al mismo tiempo muy investida de fe, de elementos emocionales y corporales. Es realmente una pena que no exista, hasta donde yo sé, documentación de esta exposición. De hecho, el nombre de la exposición era el era el nombre de la casa. La exposición ocupó el patio y la azotea de la casa. Las personas que venían a visitar la exposición circulaban todo este espacio e iban leyendo una serie de pancartas que estaban ahí, distribuidas en este espacio; habían puntos de referencia, si estabas parado en cierto lugar te señalaban que miraras a otro lugar y desde allí percibías otras cosas, ciertas relaciones que iban enriqueciendo la experiencia.

### **En ese período, todos (o casi todos) éramos bastante románticos y vivíamos humildemente, pero no éramos ambiciosos en el plano material ¿Cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados a el mercado y se trabajara, como se dice, “por amor al arte” o a la simple trascendencia artística?**

Yo me imagino que ahora en Cuba la estética que se maneja y las cosas que se hacen sean muy diferentes. Primero que nada, la gran diferencia que debe existir con la nueva generación es que hoy en Cuba la gente sabe que hay un mercado del arte, en la época en que nosotros hacíamos arte en los años 80, realmente ninguno pensaba en el mercado, nadie vendía obras. Se hicieron exposiciones impresionantes, como la de Rubén Torres Llorca *Cine en el Hogar*, otra de Flavio Garcandía *Vereda Tropical*, y muchas más; tremendas exposiciones con obras magníficas y nada de eso se vendía, las cosas se regalaban generalmente a amigos o se quedaban en un lugar u otro.

### **En Cuba todas las galerías e instituciones culturales eran del Estado, ¿para realizar cualquier exposición o actividad había que colaborar con estas bajo sus propios términos?**

En cuanto a la relación con las instituciones se dieron una serie de cosas diferentes. Los artistas siempre nos acercábamos a las personas que estaban a cargo de las galerías, tu ibas y hablabas con un galerista, le presentabas la obra, tratabas de hacer un proyecto y él te daba un espacio. Así ocurrió en mi caso personal, cuando en el año 1987 hablé con la persona que estaba a cargo de la galería de la Casa de la Cultura de Plaza. Del mismo modo el grupo *ArteCalle* se acercó a Marta Limia, casada con Nicolás Lara que en aquel momento tenía mucha relación con la gente de *ArteCalle*, y así fue que, yo me imagino, la gente de *ArteCalle* logro hacer la exposición ahí en la galería L, que fue un escándalo, terminó cerrada y se armó todo un rollo.

### **¿Pero qué hay de los proyectos mucho más grandes en los cuales los propios artistas hicieron de curadores o gestores culturales?**

Donde sí hubo cosas mucho mayores fue cuando Alexis Somosa, Félix Suazo y Alejandro Aguilera organizaron proyectos muy abarcadores; uno de ellos fue el Proyecto Castillo de la Fuerza, donde se realizaron varias exposiciones personales de muchos de los artistas jóvenes más importantes del momento, incluyendo una del propio Félix Suazo y otra de Alexis Somoza, que fueron espectaculares. Fue en ciclo de exposiciones bellísimo y super elegante, donde el objetivo real

era mostrar que esta nueva generación no era una generación de artistas mediocres y sin una obra, porque eso era lo que se decía para desacreditar a ese grupo que se dio ya a mediados de los 80s.

Después, Somoza y Suazo hicieron otro proyecto muy abarcador, ya en el año 1990; se llamó *El Objeto Esculturado*, una exposición con noventa artistas. En estos proyectos sí hubo una gestión cultural muy grande, Alexis Somoza, Alejandro Aguilera y Félix Suazo tuvieron que hacer una negociación con las grandes instituciones culturales oficiales y acordaron hacer estas inmensas exposiciones de artistas, donde había realmente una orientación, un sentido de hacia donde vamos con estas obras y con todo lo demás.

Ese fue un proyecto muy interesante de hecho; donde hubo mucho control, porque había mucha tensión respecto al hecho de que los Estados Unidos estaba haciendo una maniobra militar, naval, muy cerca de las costas de Cuba y entonces hubo mucho control con respecto a esa exposición. Yo hice dos performances como parte de esa exposición, tuvimos que ir Ofill Echeverría y yo a hablar de lo que hilamos a hacer porque tenía que estar todo muy claro, no había margen para la improvisación. Ahí fue cuando se jodió la cosa, cuando angelito vino, se sentó ahí e hizo lo que hizo.

No está de más decir que aunque estos proyectos se realizaron en coordinación con las instituciones oficiales, terminaron censurados y cerrados.

### **¿Hubo otros proyectos o eventos que surgieron en las propias instituciones y pidieron la colaboración de los artistas?**

Hubo una especie de evento que se llamó “La Invasión de Oriente a Occidente” concebido y auspiciado por la Asociación Hermanos Saiz (AHS), que consistió en una especie de peregrinación realizada por un gran grupo de artistas de todas las manifestaciones, iniciando en la ciudad de Holguín y terminando en la Habana; el trayecto de algo más de 700 KM se tomó más de una semana. Entre los artistas convocados por la institución estaba Abdel Hernández y él nos invitó a Nilo Castillo y a mí, como representación de los artistas plásticos. Esto fue una experiencia muy interesante, en la travesía íbamos haciendo escala en varios pueblos y ciudades, y en cada lugar que teníamos que crear algo muy improvisado y que tuviera un impacto en la población y que por lo general eran cosas efímeras; tú podías llegar, poner un caballete y colocar cuadros o podías hacer algo como un performance o alguna otra acción así, que fue en lo que obviamente yo estaba interesado, algo que era más dinámico que colgar un cuadro y que la gente venga y lo mire.

Otro proyecto que fue bien diferente a lo que se estaba haciendo y que se hizo en acuerdo con las instituciones, en este caso el Ministerio de Cultura fue el Proyecto Pílon, donde básicamente participamos 5 artistas.

### **¿Cómo se concibe el *Proyecto Pílon*, qué implicaciones socio-artística tenía?**

Como te dije, la Invasión de Oriente a Occidente fue un proyecto completamente auspiciado por una institución oficial. Entonces, después que terminó yo me quedé pensando “qué genial sería poder hacer algún proyecto que estuviera auspiciado por una institución cultural y que tuviera ese impacto social”; algo que se hiciera fuera de las instituciones culturales tradicionales como la galería de arte, museos, etc. Así fue como conversando, hablando con Nilo y Abdel, les dije que “quizás pudiéramos hacer algún proyecto y que el Ministerio de Cultura quizás nos dé apoyo”; y de ahí la conversación se fue a ¿quiénes estarían en este proyecto? Yo pensé en Lázaro Savedra inmediatamente, porque era un tipo totalmente diferente que tenía una obra completamente irreverente, muy diferente a la obra tradicional del arte. Pero, de un modo o de otro, terminamos siendo más que nosotros cuatro; por una u otra razón se incluyó a Huber Moreno y al músico Alejandro

Frometa. Luego presentamos el proyecto que hicimos al Ministerio de Cultura y nos propusieron ir a un lugar llamado Pilón, del cual nunca habíamos escuchado hablar, pero a pesar de eso dijimos que sí, que un lugar bien remoto estaría perfecto. Y así terminamos en Pilón.

Al llegar, no teníamos ideas preconcebidas de lo que íbamos a hacer, no sabíamos; yo no sabía exactamente qué era lo que iba a hacer y esa era justamente la idea, llegar a un contexto social y en base a lo que encontraremos allí crear algo, reconceptualizar lo que veíamos y producir algo.

### **¿Todo lo crearon y llevaron a cabo *in situ*?**

Se hizo una exposición de fotografía, con fotos que Huber y yo habíamos tomado y después que teníamos la exposición, Lázaro introdujo toda una serie de comentarios y dibujos encima de las fotos. Otra acción que se hizo, antes que la oposición, fue una especie de performance que se llamó “El enterramiento”, donde Abdel se enterró hasta el cuello y tenía alrededor una serie de carteles muy enigmáticos; fue algo muy enigmático y realmente impresionante. Las personas llegaban a este lugar y veían a un tipo enterrado hasta el cuello con toda esta serie de carteles que era realmente impresionante, fue maravilloso.

Fue una gran experiencia, poco duradera y que terminó censurada por los organismos oficiales. Al final se armó tremendo caos, la gente del Partido Comunista de la región vinieron y destrozaron la exposición y llamaron al Ministerio de Cultura. Bueno, la cosa terminó en que se acabó el proyecto de Pilón, dada la censura.

### **No obstante ¿Tú continuaste proponiéndoles proyectos al Ministerio de Cultura y con una fuerte tendencia a la inserción sociocultural?**

Había gente que estaba interesada en hacer proyectos fuera del marco tradicional del arte que es la galería. Yo tenía esa intención, de poder navegar en los dos mundos, o sea, en el mundo de la galería donde se podían presentar cosas y en el mundo real, donde se podían hacer cosas que de algún modo tuvieran un impacto sobre las personas que formaran parte de la experiencia sin necesariamente tener que verlo como un objeto estético o de arte.

### **Hablemos de tus proyectos individuales**

Mi primera exposición fue *Meta Cero*, en la Casa de la Cultura de Plaza en 1988, y se articulaba básicamente en torno a dos temas centrales; por una parte recrear el mito del Golen, una especie de ser autómatas hecho de barro; y por la otra otra, mezclar eso con una narrativa diferente, que tiene que ver con la noción de *Meta Teatro*, cosa que descubrí en una novela que había leído donde se hablaba de esta idea y que, básicamente, no era mas que la estrategia de crear eventos artísticos dentro del contexto social, dentro de lo que la gente considera la realidad, pero como esas experiencias están preestablecidas no se ven como un objeto estético, como una obra de arte, sino como una experiencia vivencial, pero que está, obviamente, totalmente diseñada y controlada por una persona que es el artista.

Paralelo al *Proyecto de Pilón*, en 1989 realicé otro proyecto en un aula de la Cátedra de Arte en Universidad de La Habana, se llamó *Fundamentos Básicos de la Teoría de la Parapsicología del Arte* y era un título así, con toda intención masivo, para crear el simulacro de que se trataba de una cuestión muy teórica, muy racional. Este proyecto lo concebí como una especie de crítica, cuestionando lo que yo consideraba que podía ser una especie de fetichismo dentro del mundo del arte; yo veía que nosotros como artistas éramos fetichistas, personas que estábamos idolatrando cierto tipo de actividad, pero aunque esto era evidente, no se mencionaba explícitamente. Fue una exposición con mucho sentido del humor, un performance muy largo donde yo hacía una especie

de disertación académica.

Con las experiencias de exposiciones y proyectos personales y colectivos que había desarrollado ya tenía una noción más definida de lo que quería hacer como artista, y una de ellas era justamente crear experiencias que tuvieran un impacto a nivel social, para para un cierto público que no es era público informado sobre arte y que al estar inmerso en la experiencia no sabe que está viendo o participando en una obra de arte.

Así que cuando regresamos de Pílon, me dije que quizás ese era el contexto ideal para echar adelante otra idea que tenía, un pequeño proyecto con las Micro Brigadas. Como es obvio, para poder realizarlo necesitaba el apoyo de alguna institución oficial, por lo que presenté el proyecto al Ministerio de Cultura. Lo titulé *Comisión para la Investigación de Fenómenos Históricos*, mi idea era realizar una acción, que iba a ser básicamente una experiencia. Yo no tenía pormenorizado todo lo que iba a suceder, lo que quería de algún modo indagar. Tenía preconcebidos ciertos elementos que se articulaban en torno a continuar con la recreación del mito del Golen, que ya había usado en *Meta Cero*, pero en este contexto social específico, esa era la piedra angular. A mí me parecía fascinante la idea de meterme en la calle y hacer cosas que para la gente común fuera un hecho cotidiano. Yo iba a trabajar en varias Micro Brigadas, interactuando con los obreros y, en la medida que interactuaba iba a ir introduciendo elementos que afectaran de algún modo todo ese micro mundo. Parte de la estrategia era usar metodologías que se usan en la investigación sociológica e iba a incluir en el proyecto dos muchachas del departamento de sociología de la Universidad de la Habana, que me iban a ayudar a estructurar las experiencias; pero que realmente no iban a tener un carácter científico, porque la intención era crear un producto artístico, aunque este no fuera necesariamente estético, pero sí definitivamente artístico, que se nutría de toda esa información sociológica.

Después de eso, en el 1991 hice una exposición que también duró dos días, fue una obra performática también, con varios capítulos, era como una presentación y se llamaba siete comentarios científicos y era una exposición completamente audiovisual. Luego vino el proyecto más ambicioso que hice en Cuba y la exposición se llamó Nuevo Libro Cartesiano, en la cual me alejaba de toda idea de hacer arte que tuviera cuestiones políticas. Hacer arte político se convirtió en aquella época en una cosa casi de moda para mucha gente. También era, según el criterio de algunos un poco oportunista: “hago algo político, tengo problemas, gano fama porque tengo problemas”.

**Otro proyecto colaborativo en el que participaste desde su concepción fue el performance-mural MEDITAR en la Plaza de la Revolución, no a pocos les parece extraño que artistas de una generación considerada “disidente” colaborara tan estrechamente con las autoridades en una acción evidentemente política. El mural fue un encargo de la más alta dirección del partido comunista.**

A Abdel le propusieron que reuniera un grupo de artistas para hacer un homenaje al Che Guevara en la Plaza de la Revolución como celebración de su natalicio. Abdel nos dijo en una de las reuniones en su casa “tengo esta oferta, vamos a ver si podemos hacer algo ahí, que sea un poquito diferente y represente lo que nosotros hacemos”. Hubo, al menos un artista que fue a la reunión, que dijo que él “solo lo hacía si se hacía su obra, su proyecto, si no, no participaba”. Él no quería hacer nada de nadie y nadie quería hacer nada de otro; la idea era hacer justamente lo que se hizo, hacer algo que no representara la obra de ningún artista en particular, pero sí el espíritu de la generación. Esta era una generación cuya obra se caracterizaba mucho por el uso de la palabra escrita, entonces esa fue una de las primeras cosas que se decidieron, “no hacer algo que fuera figurativo”, pues nosotros no éramos artistas figurativos, estábamos más en el orden de lo conceptual.

Mucha gente usaba la palabra escrita como medio de expresión visual; así se determinó que iba a ser un texto; la otra cosa fue ¿qué era lo que se iba a escribir? La gente comenzó a dar ideas y Luis Gómez mencionó una frase que al final decía: “Meditar, hacer vivir las cosas en tu interior” o algo así; pero era muy largo eso. La idea de hacer vivir algo en tu interior se refería a la presencia del Che Guevara que más que convertirlo en un ídolo fotográfico o fotogénico como es hoy en día, una especie de fetiche que está en todas partes, una cosa de terror realmente; con una frase así lo que se decía era que lo más importante es sentir la herencia de lo que el Che fue. Hoy, a mucha gente si les preguntas por el Che, cantan a coro lo que se canta aquí en el exilio: “que el Che Guevara era un criminal”; yo tengo una idea diferente, no tengo modo de probar que era un criminal. En fin, no creo que en aquella época ninguno de nosotros viera al Che como un criminal, ni como el comunista no se yo que cosa, porque para mí era un tipo ideal y nadie es ideal. Pero en fin, se escogió esa frase “Meditar, hacer vivir las cosas en su interior”, y quitar toda la segunda parte, dejando solamente la palabra MEDITAR, escrita donde se suponía debía de pintarse una imagen tributaria al Che. Todo eso ya era un contraste bastante fuerte, pero encima de eso se acordó que las letras no iban a ser de colores, no algo bonito; solo negro sobre una pared blanca, y por último también se determinó que este mural iba a ser pintado con las manos. Éramos 13 artistas que íbamos a participar en esto, esta fue la experiencia de MEDITAR. Recuerdo que al día siguiente regresamos, al menos yo regresé con Abdel a mirar el mural, a ver como se veía en la Plaza de la Revolución vacía. No recuerdo que haya habido después algún tipo de repercusión.

Alguno de los artistas del período me ha dicho que realmente eran “artistas oficiales, patrocinados por el estado” ¿Como se daba esta relación?

Como te decía, había una relación diferente con las instituciones, porque en este caso ya estamos pidiendo a las instituciones que realmente nos apoyaran económicamente, porque como te decía, en Cuba nadie vendía obras, si tú eras artista vivir del arte, como dice la frase, es vivir de la nada, básicamente. Llegamos a la conclusión de que si nos formaban como artista era para poder, de algún modo, vivir de lo que hacíamos.

Por otra parte, estaba la necesidad de tener un apoyo legal, una protección, en el sentido de que te pararas ahí a realizar una acción o una obra no viniera la policía a meterte preso. Aún así, el proyecto de la micro brigada se acabó porque justamente recibí una amenaza de que me iban a meter preso, por la simple razón de que una especie de encuesta que hice, traía una portada con una imagen que decía “la fuerza de ese aliento divino” y alguien pensó que eso era algo religioso, y el día que fui a recoger el resultado de las encuestas una de las personas de la micro brigada me dice tenemos la orientación de llamar a las autoridades porque tienen que hablar contigo. Después entonces una persona de la Seguridad del Estado, que atendía a los artistas, se me acercó y me dijo que yo “debería dejar de hacer lo que estaba haciendo, porque se comentaba que me cogerían preso de continuar con este proyecto”; por supuesto, esto lo decía él, era su trabajo era decir eso. Una vez que esto sucedió, yo me conecté con la persona en el Ministerio de Cultura y me dice que hablaban con ellos y tenían la orientación de, o cancelar el proyecto, o darme a la opción de continuar, pero tendría que trabajar con una persona de la Unión de Jóvenes Comunistas, que sería como una especie de asesor de proyecto. Por supuesto, el proyecto se acabó ahí, como se acabaron muchas cosas en ese período, por censura.

Otro proyecto que reunió gran cantidad de artistas jóvenes fue La Plástica Joven se Dedicó al Beisbol, aunque esta vez ya no fue en colaboración con las autoridades. ¿En que contexto surge esta acción?

Fue un momento donde hubo más censura que la que siempre ha habido. Lo cierto es que hubo mucho más censura, varios artistas estuvieron censurados, recuerdo la exposición de Carlos

Cárdenas, proyectos más grandes corrieron la misma suerte, entre otros el *Proyecto de Pilon*, y después el *Objeto Esculturado*, que tú sabes hubo problemas en la inauguración con la cuestión que Angel Delgado hizo. Esos fueron algunos de los tantos proyectos que sufrieron la censura.

### ¿Cómo se concibe la acción?

El juego de pelota, fue una de tantas cosas que surgieron en la casa de Abdel, donde muchos nos reuníamos. Allí surgió la idea, en cierto momento nos dijimos “hay mucha censura y control, vamos a hacer algo que sea irónico y provocativo, pero sutil, que no haya manera de censurarlo”; había muchas ideas que se estaban proponiendo y discutiendo, y al final, creo que fue Huber Moreno —que le encantaba la onda del beisbol— que sugirió: “por qué no hacemos un juego de pelota”, y a todo el mundo le pareció una idea muy buena, “de repente los artistas plásticos no van a hacer arte, se van a dedicar al beisbol”. Era una cosa que se podía tomar como una provocación, pero imagínate tú ¿quien te iba a decir que era una provocación? ¿como van a censurar un juego de pelota!, un juego de beisbol. No había nada, escrito, ni organizado; la gente vino y se sentaron en las gradas en el estadio José Antonio Echeverría en el Vedado. Había muchos artistas plásticos, pero también estaba Peteco, una persona que no era un artista, era un matemático muy cercano a nosotros. Pedro Vizcaino, fue el que hizo el cartel de *La Plástica Joven se Dedicó al Beisbol*. El juego de pelota fue eso; organizamos, llegamos el día allí y jugamos. Hay una foto de eso que ha circulado muchísimo.

Pero nada, básicamente fue un acto simbólico y cualquier cosa que organizáramos los artistas, sobre todo una cosa así de grupo, el sistema represivo iba a estar mirando, observando, pero no recuerdo que haya pasado nada.

Luego, Ruben Torres Llorca dijo en una entrevista que “el era como un Fidel que estaba ahí dirigiendo el juego”, como tratando de apoderarse de la autoría de ese proyecto. Eso está solamente en su cabeza; él no tuvo ningún papel en eso, ni estuvo en la reunión donde surgió la idea; creo que sí estuvo en el juego de pelota.

**Es sabido que algunos de los artistas con obras más polémicas del período, eran militantes activos de la juventud comunista (Tomas Esson) y otros han declarado que “eran revolucionarios, que querían mejorar la Revolución y que su arte no fue político” (Glexis) ¿la praxis y la libertad creadora superó los credos políticos hasta el punto de que el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”?**

Creo que justamente lo que tú dices es muy cierto. Cuando yo entré a San Alejandro, sí había un grupo de personas que pertenecían a la Unión de Jóvenes Comunistas y que después se convirtieron en los más disidentes. Yo no dudo que estaban haciendo un arte con la idea de mejorar la Revolución. Yo, honestamente, no estaba en contra de la Revolución en los años de San Alejandro; incluso tenía una idea utópica de hacer arte basado en la idea del voluntarismo. Existe una escuela psicológica llamada así, donde pones mucho empeño en una idea, en un ideal y sacrificas todo por ese ideal.

Uno no nace siendo un animal político, pero después enfrente una serie de restricciones y cosas que son las que te hacen pensar y dices: “Todo esto es un sistema muy represivo al final de cuentas”. Pienso que es muy normal que muchos artistas de estos que pertenecían a la Juventud Comunista, que eran los correctos, luego pensaran de otro modo. Lo que sí no veo normal es que traten de darle sermones a los demás.

También es muy cierto que, a pesar de la intención de algunos de esos artistas de contribuir al proceso revolucionario como un proceso utópico con cosas muy positivas (yo personalmente

pienso que el proceso revolucionario tenía muchas cosas positivas; todo tiene un precio en la vida y esas cosas positivas se pagan con algo más, con algo más que no es visible, y ahí está la libertad), el modo en que formulas la pregunta es totalmente cierto. Quizás hubo muchos artistas que con su obra quisieron hacer algo constructivo. Y ya te digo, pensándolo bien, la obra del Golen está y el proyecto que yo quería hacer en el contexto de las microbrigadas era una especie de inserción social y estaba dentro de esta utopía para contribuir a algo. No quiere decir que tienes que elogiar al cien por ciento a lo que estás contribuyendo; puede ser una construcción reflexiva, no necesariamente crítica, pero sí reflexiva. Y puede ser crítica y ser una contribución.

El único problema está en que el sistema es muy celoso de sus ideales, muy celoso de su propia estabilidad, entonces se vuelve hipercrítico frente a cualquier otra idea que no sea formulada dentro de los márgenes cuadrados de la mentalidad del sistema. Así que pienso que sí, que es muy posible que muchos artistas con la mejor voluntad estuvieron que eran sencillamente parte del florecimiento de una cultura y al final de cuentas terminaron siendo rechazados por el sistema que ellos pensaban enriquecer.

Si te pones a pensar, en aquella época, ningún artista hacía obras por el hecho de hacer dinero. No había una intención mercantilista en absoluto; era puramente de la expresión, del goce de hacer una obra de arte y compartirla, de pertenecer a la cultura. Y eso, obviamente, fue rechazado y después, en un futuro, cambió porque empezaron a llegar a Cuba personas pagando por obras de arte y la gente dijo: “Oh, aquí se puede hacer dinero también”. Y entonces se dieron cuenta de que se podía ser recompensado económicamente por lo que uno hacía. Sí, creo que es cierto que este sistema rechazó al “hombre nuevo” y creó al artista disidente. Es totalmente cierto lo que dices.

**El arte joven cubano, en este período del segundo lustro de los 80 cuestionó, negó, afirmó y dijo lo que los cubanos de a pie no pudieron expresar durante el período revolucionario ¿podría entenderse esto como una forma de expresión del subconsciente colectivo?**

Ya había precedentes que alimentaron un poco la nueva generación. En el campo de la escritura, ya se sabía que había varios escritores e intelectuales que habían sido rechazados, marginados y castigados también, en las dos décadas anteriores. O sea, que ya existía un fondo al cual los nuevos artistas podían referirse y decir: “Toda esta gente ha sido castigada, ha sido marginada, muchos se han tenido que ir del país solamente por tener una opinión”. Obviamente, eso no era algo que tenían los artistas de la primera década de la Revolución, porque no había una referencia, no había una censura por parte del gobierno. Y lo que tipifica esa censura, ese sentido crítico de la Revolución, es esa famosa frase de Fidel: “Con la revolución todo, contra la revolución ningún derecho”. Eso tipifica esa actitud crítica del sistema, recuerda que Cuba era una dictadura; como siempre decía Abdel Hernández: “No te olvides que somos una dictadura del proletariado”. Al final de cuentas, una dictadura es una dictadura, ¿no?

No creo que pueda decirte mucho más al respecto, excepto que en los 80 había una historia de la censura en Cuba que tenía que ver, sobre todo aunque no únicamente, con la obra de escritores; pero también estaba relacionada con la obra de algunos artistas como Servando Cabrera, que tú sabes que fue rechazado por su obra erótica y por el hecho de que era homosexual y toda esa historia. Bueno, y había otros artistas visuales que habían sido censurados.

**En este contexto ¿qué te decían las consignas, pilares de la política cultural, “con la Revolución todo, contra la Revolución nada” y “el arte un arma de la Revolución? ¿te podrías aventurar a decir que crees que le decía a tu generación artística?**

Tu sabes, en Cuba, la revolución, con Fidel Castro, estaba todo lleno de consignas. No se

si uno le prestaba atención a esas cosas, uno se reía de ellas, sobre todo el arte es un arma de la Revolución.

¿Qué me decían las consignas? Nada, yo no pensaba mucho en eso; no creo que nadie pensara mucho en eso. Lázaro Sampedra pensó en “el arte un arma de lucha de la Revolución” y puso el famoso cuadro de las florecitas, que era una cosa totalmente trivial, y como populista, una versión así, pintada al estilo kitsch, muy sencillo.

No creo que la gente le prestara mucha atención a eso, de hecho, hay un caso. Para mí, una de las cosas mas fuera de serie que existieron, dentro del arte político en Cuba, ocurrió en el año 83 u 84 cuando nadie hacía arte referido a la política. Fue cuando Fidel Castro dio aquel famoso discurso donde dijo “aquí no se rinde nadie” y Ezequiel Suárez, estando en la escuela de San Alejandro, empezó a hacer una serie de obras con la frase “aquí no se rinde nadie” y a todo el mundo le llamo la atención porque decía: “aquí no se rinde nadie, nadie”. Eran varios cuadros, pero todos referidos a la frase y era una cosa poquísima y como te digo, a la gente le llamaba la atención porque nadie se refería a estas cuestiones políticas, menos aún a parodiar o jugar con el discurso de Fidel Castro. Realmente esas obras que hizo Ezequiel eran maravillosas, desde el punto de vista de la figuración también. Nadie hasta ese momento había hecho una obra que fuera directamente referida a estas pancartas políticas, fue una cosa poquísima, es una pena que no exista documentación de eso, no creo que la halla; habría que preguntarle a Ezequiel si el tiene fotos de aquella época; la otra persona que podría tener fotos de aquella época es Ermi Taño. Eso fue algo realmente avanzado, con respecto a lo que vino después, realmente fue el primer artista joven de la después llamada generación de los 80. Que hizo un arte referido a la política jugando con la cuestión de las consignas estas de Fidel. Era una cosa completamente loca, completamente fuera de lo común que este tipo cogiera el discurso de Fidel Castro y comenzara a jugar con esta frase.

Ahora, en cuanto a la famosa “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada”, no se, la percepción que yo tenía era que pertenecía como al campo de la arqueología, como una cosa vieja; todo el mundo hablaba de eso, era como algo irrisorio ¿Quién decide lo que esta dentro de la Revolución y lo que esta fuera? Cuando uno se ponía a hacer arte no se ponía a pensar en esas cosas por supuesto.

Hubo artistas, como Glexis, que creó obras impresionantes con toda esa estética que parecía, no socialista, sino híper socialistoide y era realmente magnífica, era realmente impresionante.

## **Apéndice X. Entrevista a Sandra Ceballos**

*(20 de abril 2021)*

### **¿Cómo fue posible que surgiera una generación de artistas, nacidos y formados en la Revolución, que cuestionara la narrativa del poder?**

Los sistemas de enseñanza no hacen a los artistas.

### **¿Cuales fueron las raíces de la movida artística que floreció en Cuba en la segunda mitad de los 80? ¿cómo manejaron la búsqueda y acceso a la información?**

No es nada nuevo, la mayoría de los artistas intentan romper esquemas, cualesquiera que sean. La información está siempre a la vista es la vida misma, los controles sociales y políticos, el mundo interior, la subsistencia solo está en saber ver, y manipular esos datos.

A final de los 80 entró mucha información con la artista Coco Fusco, que comenzó a venir a Cuba y se hizo amiga de Consuelo Castañeda y Humberto Castro. En cuanto a la narrativa se puso muy de moda esto de conceptualizar, del artista que habla de su obra. El que se lee todos los libros esos de teoría, y los debates y discusiones en la UNEAC, se pusieron de moda los conceptos de Semiótica, semántica y otros parecidos. Cada dos palabras había una semiótica y cada tres una semántica.

### **La complicidad y amistad propician una formación transversal, fruto del compartir ideas y colaborar con artistas amigos ¿qué importancia tuvo este fenómeno?**

Siempre he sido un poco solitaria en mi creación, la amistad allí y yo aquí. No me gusta el plural.

### **¿Cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados a el mercado?**

El verdadero artista trabaja por amor o desamor, por necesidad espiritual, por placer, no por dinero ni mercado pero sí se vende la obra mejor. La cosa es poder vender lo que expulsa la mente y se convierte en arte.

### **¿Se te hizo más difícil el camino por ser mujer?**

En la escuela no, pero hay mucho machismo entre los curadores y curadoras de exhibiciones. Cuando se proyecta una muestra de grupo siempre se piensa en artistas masculinos y al final incluyen alguna mujer, no por la obra sino por lo que podría decir la crítica al respecto.

### **¿Qué te aportaron a ti y a tu obra grandes artistas del arte cubano como Antonia Eiriz?**

El para mí el arte no tiene sexo, me importa la obra y no si la hizo un hombre o una mujer. Mis influencias son muchas, hasta artistas desconocidos. Antonia me marcó al igual que Pedro Osses o Eva Hese, o Goya. Y no me gusta eso de arte cubano, el arte no tiene fronteras, yo puedo como un sueco y un ruso puede crear como un cubano.

### **¿Algunas artistas de tu generación con una obra solida, cuál fueron sus aportes?**

Si te refieres a mujeres, Ana Albertina Delgado, Tania Bruguera, Maite Díaz González, Marta María Pérez. No pienso en el arte como algo que aporte nada, lo siento y si me conmueve lo aprecio.

### **¿Cuál fue el aporte artístico de los artistas y grupos que confluieron en el taller de Serigrafía René Portocarrero?**

El ojo de Aldo Menéndez. Él reunió un grupo grande de talentos y, por supuesto, que se generaron muchas ideas y acciones que se fueron llevando a una praxis casi sistémica que generó un movimiento accidentalmente, tan solo un producto de un brote creativo intenso. Su importancia mayor radica en qué fue una fuente creativa que propuso nuevas formas y metodologías creativas dentro de la palestra costumbrista cultural cubana.

### **¿Te sentías parte de la llamada generación de los 80?**

No me gusta enmarcar el desarrollo creativo dentro de la cárcel de una generación, yo siento que cualquiera puede ser una etapa importante, todo depende de los resultados y las ideas, los sentimientos y las necesidades de cada momento vital. Lo que lo hace significativo es que es el principio de algo, de una carrera de eventos y proyectos, pero no fue la mejor obra ni el mejor de los resultados para mí.

### **Cuando comenzábamos a interesarnos por el arte en Cuba y luego iniciábamos los largos años de formación artística, lo hicimos bajo la impronta de las consignas: “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada” y “El arte, un arma de la Revolución” ¿Condicionó esto en desarrollo de tu obra?**

Mi obra no ha estado condicionada por ningún tipo de ideología ni sistema directamente. Mi trabajo es el resultado de mis conflictos existenciales, y estos, a su vez, son la esencia de la información externa tanto familiar como social y moral, etc. Estos conflictos fluctúan de manera racional, pero también subconsciente. Allí el fenómeno se transforma y (unas veces enmascarado y otras no) sale como un eructo y se apodera de la obra. Aunque he trabajado series más comprometidas con mi concepto de justicia; que se acercan, desde un punto de vista subjetivo a las diferencias ideológicas y el narcisismo prepotente de los líderes políticos. La serie se titula, “Adorado Wolffi”, la comencé en 1998 y aún está en proceso paralelamente a otras series.

### **¿Crees que el arte cubano de la generación de la segunda mitad de los 80 fué una forma de resistencia al poder absoluto del Estado?**

En un principio, el arte de la generación de los 80 no estuvo tan al margen de la oficialidad, se hicieron exhibiciones en galería Habana, en la Fototeca de Cuba, en lugares bastante oficiales. En el Museo nacional de Bellas Artes se hizo también una muestra colectiva que yo participé y también en un panel allí, que se hizo para hablar del arte que se estaba haciendo en ese momento.

Algunos de los artistas de ese quinquenio accionaron desde un discurso pos-modernista y pos-conceptualista que provocó un rompimiento en la conducta y la estética de las propuestas y acciones de los artistas en algunos casos con una tendencia temática a cuestionar elementos políticos o antagonismos sociales, como fueron los casos del grupo *Ar-De* de Juan Sí González (más conocido como Proyecto G), *ArteCalle*, algunos artistas como Carlos Cárdenas, René y Ponjuan. En realidad no me parece que fuera un arte de resistencia, sino transgresor, cuestionador y una suerte de artivismo incipiente y sin título.

### **A finales de los 80 la confrontación arte-Estado se agudizó, se cerraron exposiciones y hubo acoso a los artistas por parte de las autoridades políticas ¿qué factores crees que llevaron al estado a pasar de una actitud permisiva frente al nuevo arte cubano a una de persecución?**

La crisis comienza a partir de la muestra *A tarro partido* de Tomás Esson y se completó

con *ArteCalle*, el Proyecto G y Ángel Delgado. La represión y la expulsión de funcionarios que no eran los típicos castigadores de artistas irreverentes. Al final, la situación se complicó con las instituciones culturales. Comenzaron las censuras fuertes; se suspendieron exposiciones como la muestra *A tarro partido* de Tomás Esson y el *Proyecto del Castillo*. Luego vino el caso de Juan-Sí con el proyecto G, que estaba constantemente amenazado, y dos de ellos terminaron en la cárcel. *ArteCalle* también casi siempre terminaba en prisión. Así, la situación se fue poniendo muy difícil en ese aspecto con la institución. En este momento, el Taller de Serigrafía se convirtió en un centro de experimentación para las artes gráficas en donde Aldo Menéndez reunió y apadrinó a un número importante de artistas que comenzábamos a recibir el golpe de la intolerancia ejecutiva de algunos funcionarios. Otro evento censurado fue el *Proyecto del Castillo de la Fuerza*, donde se cerraron exhibiciones como la de *ABTV; La bella y la bestia*, que era una personal mía; y la de René y Ponjuan. En fin que de repente se comenzó a sentir la mano de la censura a todos los niveles. Hasta que, finalmente, se le puso la tapa al pomo, como yo le llamo, con la censura a Ángel Delgado; censura no, porque en realidad él no estuvo invitado al *Objeto Esculturado*, que fue organizado también por Félix Suazo y Alexis Somosa; y los seis meses de prisión por haber defecado allí en su performance de manera inesperada. Él se apareció y realizó la acción que no estaba prevista, y bueno, ahí botaron a Beatriz Aulet y se formó la rebambaramba. A partir de ahí, la cosa se complicó más, los artistas empezaron a irse del país y se acabó lo que se daba.

**A lo largo de los 80 proliferaron los colectivos y la colaboración entre artistas, a tu juicio ¿Cuál sería la razón detrás de esta estrategia?**

No creo que fuera una estrategia. Los colectivos de artistas siempre han existido aquí, en todos los países y en todos los tiempos. *Dadaistas, El Paso, El Jinete Azul, El Puente, Los Suprematistas*, etc. En Cuba, *Los Once, Los Concretos*, etc. Pienso que no había demasiada conceptualización en la creación de estos grupos de los 80. Más bien se reunían por afinidad, en cuanto a personalidad, gustos, fue más que otra cosa, una moda. En el caso de *Ar-De*, quizás, había un poco más de criterio en cuanto a acciones y propósitos. Eran más activistas.

**¿Por qué crees que el performance se convirtió una estrategia recurrente en el arte cubano de finales de los 80?**

La performance fue y es una herramienta más para concretar y expresar ideas y sentimientos. En tanto en el mundo ya existía la performance como un medio más de expresión, en Cuba llegó un poco tarde. Ya Chris Borden se había hecho disparar en un brazo por su mejor amigo hacia años atrás cuando Glexis levitó sin levitar en “Estrictamente personal”, o José Luis Alonso lanzaba el libro “El nombre de la rosa” con sus páginas en blanco. Creo que no fue una estrategia sino una liberación y un cambio que era absolutamente necesario, un ajuste de cuentas al hermetismo socialista que impedía la entrada a Cuba de las nuevas corrientes y tendencias en el Arte.

**¿Cómo concebías tus obras tanto estética como conceptualmente?**

Yo exporto sentimientos e ideas y deconstruyo lo escolástico, desorganizo la lógica y el cálculo. Desaprendo lo estigmatizado e intento invadir el territorio de la autorrepresión y tabúes humanos, concepciones estéticas ortodoxas.

**Haber sido seleccionada para realizar una de las primeras exposiciones en el *Proyecto Castillo de la Fuerza* fue un reconocimiento a tu obra desde el propio gremio artístico, ya que fueron artistas de tu misma generación que organizaron el proyecto. Háblame de tu inserción en el proyecto en general y de tu exposición *La Bella y la Bestia* en particular.**

*La Bella y la Bestia* es una especie de autorretrato, de auto análisis que hice usando una metodología de un poco clínica. Utilicé historias clínicas, sábanas verdes usadas de hospitales que tenían manchas y residuos de las personas enfermas que las habían usado, esos eran los soportes. Una obra bastante fuerte, bastante visceral y bastante crítica en cuanto a lo que es la fibra humana, el ser humano; porque poniéndome a mí en tela de juicio estoy poniendo en tela de juicio a muchas personas. Eran las dos caras, por fuera puedes ser bello y por dentro un demonio. La belleza es muy relativa, no se sabe que cosa es bello. Para un africano la belleza no es lo mismo que para un europeo y así, es todo muy complejo y la propuesta mía era eso, ¿dónde está la bella y dónde está la bestia y si pueden estar las dos en una misma persona? Generalmente están en una misma persona. El texto del catálogo lo hizo un siquiátra, fue una cosa bien sencilla, no quise utilizar ni críticos ni curadores de moda. A la muestra invité a exponer conmigo a un grupo de artistas que hablaran sobre mí con su obra. Estaban Manuel Arenas, Glexis Novoa, ese grupito; lo que hicieron fue expresar lo que ellos percibían de mí. Entonces, fue un ego destruido, el ego hecho pedazos por mi propia mano también. Algunos me veían como algo muy grande, otros como algo muy sexy, eran muchas formas de verme. Muy interesante, algo lúdico, como ponerme aquí y que me tiren las flechas.

**Sin lugar a dudas tu obra discursaba al margen de la narrativa oficial ¿significaba que para ti que el relato establecido desde el poder estaba agotado y se hacía necesaria una nueva narrativa?**

Una nueva narrativa, me imagino que te estás refiriendo aquí a una nueva narrativa en Cuba, porque realmente, nueva no era, o sea, las metodologías, digamos, la forma creativa, tanto formal como conceptualmente, ya eso estaba bastante hecho en el mundo, ya desde los años 60. Muchos artistas a finales de los 50 y 60, cuando surgen todos estos movimientos sociales y se hace un arte que tenía mucho que ver con el arte de los 80 en Cuba con ese tipo de rompimiento.

Pero claro, aquí en Cuba no llegó, no se podía viajar y había mucha desinformación con respecto, había mucho retraso, y los 80 fue este despliegue de este tipo de obra. Vino a partir de Volumen Uno y de la comunicación de Volumen Uno con Ana Mendieta. Ana Mendieta fue importante porque ella trajo la información, ella trajo, en la primera etapa de los 80 sobre todo, que era cuando estaba *Volumen Uno* trabajando, Leandro Soto haciendo los performances, instalaciones, Gustavo Pérez Monzón, en fin, ella se une a este grupo y a partir de ahí ya empieza una nueva etapa que viene Hexágono.

Esos grupos eran un grupo que sí se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes. No hubo ningún rechazo oficial para nada para estas personas, para este grupo. Uno incluso hizo una muestra en Bellas Artes, como te acabo de decir, y en otras galerías también, en 23 y 12 y en muchos sitios, igual que *Volumen Uno*, que puso su primera muestra, o sea, me parece que la primera muestra se hizo en el Centro Internacional, allí en el Centro Habana y bueno, así vinieron después los más para qué, donde ellos me incluyeron, que ya era dentro del grupo. Los grupos estos de qué se hizo la exhibición “24 Abriles”, curada por Orlando Hernández, que se define más bien como una nueva generación de artistas y que hacen arte.

Entonces, a partir de ahí, esa producción curada por Orlando Hernández en Galería Habana fue muy grande, yo participé ahí y ahí estaba Pedro Vizcaíno, bueno, había muchos, muchos artis-

tas de finales de los 80, porque ya nosotros empezamos a trabajar un poco más fuerte a finales de los 80, o sea, desde 1985 en adelante. Fue una erupción, digamos, del nacimiento del modernismo en Cuba. Cuando el modernismo se estaba expandiendo en el mundo entero hace años, era muy evidente ese tipo de postura postmodernista, un poco retomar la obra de arte clásica, un poco de sátira, la mezcla de estilos; todo eso era muy claro en la actitud de muchos de nosotros. El ejemplo más claro de eso fue la exposición que hizo Segundo Planes en el Castillo de la Fuerza, evidenciando una influencia muy fuerte del postmodernismo. De todas maneras, pienso que había también otros artistas que eran más minimalistas, más conceptuales, como es el caso de Alexis Somosa. Yo entraba un poco dentro del expresionismo, del neoexpresionismo, que era como se le llamaba; de hecho, soy una pintora expresionista a mi estilo, a mi manera. Mi forma en aquella época era un poco más postmodernista en el sentido de que mezclaba muchas ideas, retomaba un poco la historia, también citaba a otros artistas y tal. Pero bueno, ya todo eso cambió y ahora soy un poco más ácida en mi obra, un poco más liberada de tabúes y de esquemas que a veces la gente se imprime mucho en la mente.

**La sociedad cubana siempre ha estado en extremo politizada, pero cuando el Mariel esto se vivió de un modo especial. Hubo un caso en San Alejandro en el que quemaron obras de una estudiante que se había marchado al exilio, donde incluso quemaron obras suyas y en el cual te negaste a participar. ¿Cómo marcó esto tu carrera: primero tu visión del arte y la responsabilidad social del artista? En segundo lugar ¿crees que este episodio puso en ti una marca que contribuyeran a como has dicho, te consideres “una exiliada dentro de mi patria: una artista maldita”?**

Sí, he sido una exiliada, como no, dentro de mi patria, siempre me consideré más bien una *off sider*.

Pero en realidad no fue por lo que sucedió en San Alejandro. En realidad, yo siempre, desde que era muy pequeña, fui una *off sider*. Un ser humano un poco raro, un poco fuera de lo normal, de lo peculiar, nada me marcó, me imagino que a lo mejor alguna historia por allá por el pasado, no sé. O nací así, mi ADN tiene esa marca para toda mi vida, pero bueno, siempre he me he quitado, he tratado de ser yo como entiendo que debo ser, como me acomoda ser, entonces no. No creo que haya sido el fenómeno de San Alejandro lo que me hizo ser así como tú dices.

Cuando una de las alumnas de tercer año de la escuela pidió asilo con su familia en la embajada de Perú en abril de 1980, la directora de la escuela armó un acto de repudio en el patio central de San Alejandro, allí todos gritaban histéricos, abajo la escoria, que se vaya la escoria, mientras en una fogata quemaban las pinturas y dibujos que había hecho ella durante período de estudio. Todos histéricos, como en los mítines asquerosos de repudio que están haciendo ahora. Yo fui una, de un reducido grupo de cuatro estudiantes, que nos negamos a participar, nos quedamos allí en el patio, solamente de espectadores. Considerábamos que quemar obras de arte era un gesto fascista, porque eso lo hizo Hitler, lo hizo Franco, lo hizo Pinochet y lo han hecho muchos fascistas en la historia. Además, era nuestra amiga, nuestra compañera y si decidió meterse a la embajada de Perú porque quería irse de Cuba era su decisión y había que respetarla, más nada que eso; pero no se respetó nada de nada, bueno aquello fue un acto vandálico que se produjo, como tantos otros a lo largo de toda Cuba en esa época del Mariel, auspiciados por el gobierno, por la oficialidad.

Al grupo de estudiantes que nos negamos a participar nos expulsaron de la escuela por mantener esa actitud, por “existencialistas” fue la una de las cosas lo que nos dijeron en la reunión, unas reuniones que llamaban “por la educación comunista”. Nos expulsaron porque éramos unos “existencialistas” que se vestían raro y por apatía ante un acto revolucionario.

Pero fue mas terrible lo que se vio en las calles, la gente histérica tirando huevos y piedras a las casas de los que se iban. Era un vandalismo de estado.

**¿Cuáles crees que son las diferencias principales, formales y conceptuales de la generación de *Volumen Uno* con la de finales de los 80s? ¿Qué aportaron ellos y en qué sentido ustedes fueron más radicales?**

Las diferencias eran formales, pero en actitud entre el grupo *Volumen Uno*, *Hexágono* y después *Provisional*, *Ar-De*, *ArteCalle*, nosotros, los de *24 abril* estos, los del *Castillo*, teníamos la misma intención, el mismo espíritu, y lo que variaba era la acción, la forma, la puesta en forma, como organizábamos las cosas cada cual en su propia metodología y su propio resultado ya formal.

Por ejemplo, se puede comparar un poco, la obra de Rubén Torres Llorca por su actitud que es muy Kitsch, con la obra del período de kitsch de Flavio, que también se puede relacionar con Segundo Planes y Glexis Novoa con su Etapa Práctica. O sea, todo tiene que ver. Mis cosas un poco expresionistas, con Tomás Esson y con Pedro Vizcaíno, es ese tipo de forma. También tiene que ver, incluso, la obra un poco más hermética y conceptual de Leandro Soto, que se relaciona con algunos artistas de la segunda etapa de los 80. En fin, todo tenía relación, yo pienso que todo era una sola cosa. No se separaban, digamos, por forma, por estilo, pero era la misma intención. Eran nuevas maneras de crear para Cuba, nuevas formas expresivas para Cuba que se retomaron del mundo y de visiones de otros artistas. Fue un proceso que entró a Cuba y no abrió los ojos, como si estuviéramos todos ciegos aquí. Como no se podía viajar, a veces aparecía un librito que traía alguien muy especial, algún hijito de papá que eran los que viajaban en ese momento, los dirigentes y se les escapaba, algún librito de arte. En las escuelas no se daba nada para nada de lo que estaba sucediendo en la historia del arte contemporáneo. Y bueno, se descubrió en Cuba que existía el conceptualismo, se descubrió que existía el posmodernismo, se descubrió todo eso en los 80. Antes de eso, tú sabes, se estaba haciendo un arte más vinculado al realismo socialista y a la historia política; no lo critico para nada, todo tiene su público y todo es importante, incluso hasta el arte revolucionario, para llamarle de alguna manera. Bueno, la palabra está mal empleada porque revolucionario era lo que estábamos haciendo en los 80 en sentido de que se estaba revolucionando el arte en Cuba, era un arte político y vinculado.

**¿Qué aportó la Bienal de la Habana al arte cubano de la segunda mitad de los 80?**

La Bienal de La Habana es un evento muy importante, pienso que sí. Es un evento sobre todo importante para Latinoamérica. En realidad, creo que la Bienal no aportó nada al arte cubano emergente del momento, sino que este aportaron a la bienal. Los artistas fueron invitados a la bienal; yo participé en una Bienal, en la segunda, creo que fue Mosquera el que me incluyó, y puse una pieza de la exposición del Castillo de la Fuerza. También participaron otros artistas de los 80 en las bienales. Los aportes se los dieron los artistas cubanos a la Bienal; era un nuevo concepto, nuevos conceptos dentro del territorio cubano de hacer arte de nuevas maneras, nuevas formas. Fue una especie de interrelación; se aportaron un poco el uno al otro. La Bienal fue la plataforma y todos nosotros lo que hicimos fue utilizarlo para mostrar nuestro trabajo.

## **Apéndice XI. Entrevista con Alexis Somoza**

*(31 de agosto 2021)*

### **¿Qué condiciones se dieron para que surgiera una generación de artistas, nacidos y formados después de 1959, que cuestionó directa o indirectamente la narrativa ligada al poder?**

La última parte de la generación de los ochentas fue el resultado de la combinación de un sólido sistema de educación artística, aunado al divorcio del manierismo socialista que caracterizó a la década gris de los 70. Por otra parte, fue una generación que creció intelectualmente en paralelo a la crisis económica y social del socialismo a nivel global.

Desde *Volumen Uno*, pasando por *Hexágono* y otras agrupaciones, se fueron incorporando jóvenes artistas formados por el sistema nacional de educación artística, con inquietudes artísticas actualizadas acorde a las tendencias plásticas mundiales. Después vino otro grupo que retomó esos aportes modistas y los incorporó a una visión introspectiva de la realidad cubana que en su proceso de crisis exigía de la atención de un arte consciente y reflexivo.

Es por eso que yo pienso que en el arte de finales de los ochentas intervinieron varios factores fundamentales: La sucesión constante de graduados de arte bien formados; la ruptura con el manierismo socialista de los setentas; la sed de actualización de los artistas en los primeros seis años de la generación de los ochentas; y como resultados de esa actualización la influencia del conceptualismo, tanto en la práctica artística como en la actitud intelectual; y por último, el deterioro económico y social del comunismo a nivel mundial y por ende el socialismo cubano.

### **¿Cómo se manejó la búsqueda y acceso a la información?**

La información la buscábamos por todas las fuentes, bibliotecas, catálogos extranjeros, artistas que viajaban y traían libros y revistas.

### **¿Influencia de este fenómeno en la obra individual y del colectivo?**

Fue una etapa en la que lo colectivo influyó mucho en lo persona. Los artistas para lograr un impacto sociocultural poderoso en la dinámica social decidieron agruparse en equipos, grupos o proyectos con programas comunes para influenciar y, a la vez, desde lo colectivo poder dar paso al entendimiento individual de su obra. Fue una década de manifiestos, muy similar a las primeras décadas de las vanguardias del siglo xx, en la que cada grupo, proyecto o estilo, contaba con una plataforma conceptual o un manifiesto.

### **La complicidad y amistad propician una formación transversal, fruto del compartir ideas y colaborar con artistas amigos ¿qué importancia tuvo este fenómeno en ti y en tus amigos y compañeros en el arte?**

Se creó un clima de competencia intelectual alto y solidario en función de un mismo contenido: lograr una inserción más amplia del nuevo arte en la sociedad. Los artistas, para imponerse, crearon estrategias colectivistas para poder avanzar con mayor impacto y esas estrategias grupales tenían un basamento conceptual y social muy bien definido; partía la selección de los miembros por afinidades personales y afinidades conceptuales al proyecto en cuestión.

También se crearon estrategias de alianzas con las instituciones ya que era la única forma de poder lograr un mayor impacto en la sociedad, al ser estas poseedoras de manera absoluta y monopólica de todos los canales de comunicación y promoción. La institución era el aparato amplificador que brindaría las herramientas para que el arte de los 80 tuviera ese efecto eco en la sociedad, por eso se crearon estrategias de alianza, de diálogo y de interacción con la institución;

que quiero aclarar que en su primera parte se mostró comprensiva y contamos con funcionarios como a ex viceministra Marcia Leiseca, Beatriz Aulet, Nilcia Agüero y otros importantes apoyos para poder llevar acabo esta irrupción social.

### **¿Te sentías identificado con generación de los 80? ¿Qué elementos propios compartían este grupo de artistas jóvenes para que se los identifique como una “generación”?**

A mi juicio, la identificación con la generación de los 80 se fundamenta en varios elementos compartidos por ese grupo de artistas jóvenes, que nos consolidaron como una “generación” con características distintivas. Experimentamos un ambiente de competitividad intelectual y heredamos la vocación teorizante del conceptualismo. Fue una generación ya depurada de búsquedas hacia afuera e interesada en nuevas búsquedas hacia adentro de la sociedad cubana. Nuestra obra se caracterizó por una vocación social insertada en el pensamiento popular, con un enfoque en el reciclaje del modernismo adaptado a un criollismo discursivo. La libertad para utilizar recursos artísticos, estilísticos e históricos heredados del posmodernismo fue una constante, al igual que la inclinación crítica del arte. La generación también abordó la necesidad de una conducción adecuada en un movimiento disperso, dando lugar a la creación de proyectos y grupos. La estrategia de avance grupal, el rescate de la herencia de movimientos artísticos previos, y la influencia teórica de las vanguardias artísticas del siglo XX contribuyeron a forjar una identidad colectiva. En síntesis, la sensación hasta ese momento empírica de que se estaba gestando algo en las artes plásticas y la cultura artística de una trascendencia histórica capaz de impactar en lo social como no había podido hacerlo el arte anteriormente y era excitante ser parte de eso y poder colaborar en su concesión.

### **¿Cual fue el legado de esta generación?**

Nuestra generación dejó un legado significativo, fue el filtro de diversas corrientes y estilos internacionales, adaptándolos a la realidad cubana. Su compromiso con la época y su espíritu crítico se reflejaron en su novedosa forma de agruparse para impulsar ideas, así como en la morfología de sus obras, donde el simbolismo se articulaba hábilmente en objetos esculpidos o pinturas esculpidas, buscando invadir el espacio de manera impactante. Además, su vocación conceptual se evidenció en la creación de estrategias de inserción social e institucional a través de la concepción de espacios experimentales y proyectos de asistencia institucional. Destacaron también al entender que la obra de arte no era suficiente por sí sola; los artistas de esta generación reconocieron la importancia de tener el control sobre los mecanismos de distribución y consumo para garantizar la verdadera inserción social de sus creaciones.

### **¿A qué razón atribuyes que se hayan formado tantos colectivos en el período, algunos mas estructurados y duraderos, otros coyunturales y efímeros?**

Al principio de que “en la unidad está la fuerza”; si te fijas, las grandes vanguardia con ambiciosos programas artísticos, sociales y culturales, siempre han sido grupales. Las inserciones grupales a nivel artístico y social eran más efectivas que las individualidades aisladas, para lograr un impacto social y a la hora de enfrentar al poder. Esa herencia de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX se repitió en Cuba en la segunda mitad del del siglo.

**Sería imposible entender la sociedad cubana sin las consignas, ellas han jugado un papel determinante en lo político, lo ideológico y lo artístico. consignas como, “con la revolución todo, contra la revolución nada” y “el arte un arma de la revolución” fueron, y aun son, instrumentos fundamentales de la política cultural de la revolución. ¿en este contexto, es posible**

**crear un arte apolítico o por el contrario, crees que todo arte hecho en Cuba estuvo marcado por la impronta e estas consignas? ¿te podrías aventurar a decir que crees que les decían a tu generación artística?**

No creo que exista el arte apolítico, ya que el solo hecho de ser apolítico encierra en sí una forma de manifestación política basada en el rechazo a lo político. Para todos los cubanos es sabido que la isla no es un lugar fértil para el cultivo de estos casos de indolencia ética y de “apoliticismo”. Los artistas que no quieren hablar de política son víctimas de una terrible paradoja ética, ya que el “apoliticismo ético” que profesan es incompatible con los altos niveles de contaminación política que padece la sociedad cubana; y los artistas, al ser esponjas estéticas, no pueden ser ajenos a recoger ese sentir popular. Cuando se da esa apatía a pensar libremente, es por cobardía, enajenación o complicidad forzada.

En resumen, la opción de politización de los discursos artísticos en Cuba no es una opción, es una obligación, y su renuncia en nombre de un supuesto apoliticismo no es más que la versión contraria o la otra cara de un mismo fenómeno forzada a ser escapista por el politicismo imperante en la sociedad cubana.

**¿Se puede afirmar que la práctica artística y la libertad creadora superó los credos políticos hasta el punto de que el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”?**

El modelo de individuo instruido y capacitado rebasó los límites del envase político-social en el que fue creado. La capacidad reflexiva desbordó las reales posibilidades de la base económica y a su vez lo escueto de la base económica creó las insatisfacciones y las limitaciones al propio pensamiento analítico ya formado. Esta incoherencia, muy bien planteada por Marx, generó un pensamiento crítico que como bien dijo Ivan de la Nuez, era más disonante que disidente. También habían pocos discursos ya definidos como disidentes y también mucho oportunismo político en ese tipo de grupos.

**El arte joven cubano, en este período del segundo lustro de los 80 cuestionó, negó, afirmó y dijo cosas que lo que los cubanos de a pie no podían expresar ¿podría entenderse esto como una forma de expresión del subconsciente colectivo?**

En las artes plásticas de los 80 se respiraba un alto nivel de competitividad artística, y nuestro trabajo era un juramento en medio de la conflagración cotidiana. Era una promesa en el centro de grandes ruidos, teníamos algo que decir y sabíamos que la sociedad estaba deseosa de escucharlo. En la propia realidad sociocultural encontrábamos cada vez más razones para creer en nuestro trabajo a pesar de las negras nubes políticas, de la crisis visible de las utopías sociales y personales, del cinismo de la historia, de las desviaciones de la fe, de la caída de grandes ecuaciones sociales y del agotamiento de la parafernalia agitadora y las consignas comunistas.

Se priorizó la construcción de ese diálogo crítico y reflexivo con la comunidad como nunca antes había existido en la historia del arte en Cuba, se esforzaron en hablar “en nombre de” y “en lugar de”, por lo que la sociedad empezó a ser más receptiva con lo que estaba pasando en las artes, ya que se identificaba con los discursos y los mensajes de estos. Por primera vez el hombre común vio en el arte un espejo y una tribuna.

**¿Qué papel que tuvo el performance en la relación del nuevo arte cubano con la sociedad?**

El performance en Cuba se convirtió en un lenguaje muy sutil para exteriorizar la crítica más radical y se renovó con sazón criollo, adquiriendo un sabor muy particular. La performance es

una forma de expresión que puede ser considerada clásica, pero que en Cuba se ha revalorizado y convertido en un nuevo-viejo estilo de comunicación que se ha adaptado al léxico cubano.

Leandro Soto fue pionero en el uso del performance en Cuba, aun cuando la gente no entendía lo que era eso, después otros artistas jóvenes, como Rogelio López Marín, Gustavo Pérez Monzón, Juan Francisco Elso, en la primera mitad de los 80s usaron este modo de expresión. Luego, entre 1987 y 1990 conviven en la plástica cubana una explosión de acciones plásticas, happenings o performances con un interés más crítico, pedagógicos, cognitivos y con una marcada rebeldía política.

Entre los ejemplos más representativos están la exposición “No es solo lo que ves”, exhibida en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, donde Glexis Novoa y Carlos Rodríguez Cárdenas llevan a cabo sus primeros y extravagantes performances con vísceras y sangre animal. *Ar-De* se propuso crear un puente entre el arte y el derecho, o mejor dicho, establecer los derechos del arte o practicar el derecho a través del arte en espacios de interacción que estimularan la discusión. Los de *ArteCalle* abrieron otras vías de intervencionismo en calles y muros de la Habana mediante el uso de happenings y performances, invadiendo espacios públicos y artísticos sin previo aviso. El performance colectivo conocido como la plástica cubana juega al beisbol de 1989, llevado a cabo por una serie de jóvenes creadores en un terreno deportivo como actitud cínica, cuestionó la manera en que estaban manejando las instituciones la cultura y la falta de espacios libres para ejercer el arte, a raíz de la múltiples censuras ocurridas a varias exposiciones.

Yo creo que el radicalismo crítico y contestatario, al pertenecer a la verdadera esencia del performance, se convierte en un lenguaje efectivo para el activismo político. se apropian del performance para exigir la atención social hacia sus ideas. la diferencia entre una protesta política y un performance artístico es tan fina, que el oído represivo no la percibe. Habría que ver hasta dónde el activismo de oposición política tiene secuestrado el performance y hasta dónde la nobleza del lenguaje per-reformista se deja secuestrar, por su genuina vocación renovadora. Ya este género en Cuba está estigmatizado por algunos como problemático, atrevido y despectivamente relacionado con el excremento. Algunos intentos desde lo poético y lo pedagógico tratan de rescatarle el vocabulario artístico propio del performance, recreándose más en el lado artístico. otros lo toman como una eficiente herramienta para atraer los reflectores sobre su yo y su plataforma política.

**En ese período, todos (o casi todos) éramos bastante románticos y vivíamos humildemente, pero no éramos ambiciosos en el plano material ¿cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados a el mercado y se trabajara, como se dice, “por amor al arte” o a la simple trascendencia artística?**

El divorcio con el mercado y estar lejos del radar de las exigencias comerciales hizo que Cuba fuera un laboratorio creativo. La creación no estaba motivada por lo material, el interés monetario, el acoplamiento al gusto, el facilismo estético o la complacencia individualista. Todo lo contrario, estaba motivada por la utopía social y colectivista de un arte crítico y revolucionador, creativamente posmoderno e intelectualmente elaborado.

Una vez que los radares del mercado localizaron a los artistas de los noventas, automáticamente disminuyó la importancia del compromiso social y crítico en la obra de arte de todos, sucedió que los intereses del mercado subordinaron a sus necesidades los intereses del arte. Esa penetración del mercado fue el pretexto perfecto que tuvo el poder para desarticular la fuerza crítica en las artes plásticas y lavarse las manos como Poncio Pilatos.

**Desde 1987 en adelante, las instituciones culturales y los órganos de seguridad del estado comienzan a cerrar exposiciones, hasta llegar a encarcelar a Ángel Delgado por el performance en la apertura del Objeto Esculturado ¿que hizo que cambiara la dinámica oficial de tolerancia y se retornara la censura? ¿qué efecto tuvo esto en el arte joven?**

Es muy sencillo, existía una delgada línea divisoria entre lo que era permitido y lo que no era permitido. El Objeto Esculturado fue el último crédito que le daba el poder a los artistas de los ochentas y, del éxito de este proyecto dependía que ambas partes recobraran confianza mutua.

El performance de Ángel Delgado perforó esa delgada línea y corto la comunicación, echando por la borda lo logrado y volviendo a polarizar a las partes.

**Mercado o exilio ¿fueron estas las estrategias usadas por el gobierno para acabar con el arte crítico de los 80?**

Se abrieron los candados migratorios, nos sedujeron con permisos de salidas de 360 días y visas múltiples, nunca antes vistos, plasmados en nuestros pasaportes, nos abrieron las restricciones migratorias. Se habilitaron departamentos de relaciones internacionales en otras instituciones para que tuvieran poder independiente de tramitar salidas de manera ágil. La misma institución legitimó y propicio convenios con entidades extranjeras para generar el flujo de viajes.

**¿Por qué apostar a colaborar con las instituciones oficiales? ¿qué implicaba para los artistas jóvenes la colaboración con las instituciones oficiales, con la suspicacia que reinaba en el ambiente?**

En un estado totalitario donde todos los medios de comunicación social y las instituciones artísticas y los espacios culturales son propiedad del estado era obligatoria la búsqueda de alianzas para poder intentar provocar ese impacto social y poder contar con una mayor comunicación con la sociedad.

Al final, si queríamos penetrar la sociedad e impactarla estéticamente para insertar nuestro discurso había que hacer un pacto obligatorio con las instituciones poseedoras de todos los mecanismos de distribución sociales. Sin esa alianza estábamos convencidos que era imposible llevar el saber a lo social.

La evolución de esta relación se puede dividir en etapas, que ilustran la evolución del arte con el poder:

La primera etapa de la relación con el poder fue de abordaje, de improntitud, de rebeldía en todos los ámbitos. Fue un asalto de nuestra generación, que tomo al poder desprevenido y quedaron descolocados.

La segunda etapa fue la del acercamiento y la voluntad de ambas partes de entendimiento; es decir, la voluntad de ellos de entendernos y la voluntad nuestra de entenderlos también.

La tercera etapa fue la de los arreglos y los pactos; el Castillo de la Fuerza y después el *Objetos Esculturado* fueron los experimentos de ese laboratorio.

La cuarta etapa fue la era escatológica marcada por el defec-art de Ángel Delgado que se encargo de partir la fina línea roja que definía el equilibrio.

La quinta etapa fue la represiva, la soberbia, la sensación del poder de verse traicionados y la impotencia nuestra de entender cuan frágil era todo.

La sexta fue la de los extensos permisos de salida por uno y dos años en los pasaportes y el Consejo de la Artes Pláticas se convirtió en una agencia de viajes ofreciendo múltiples destinos.

La séptima etapa fue la del éxodo y la apatía por volver atrás.

### **¿Bajo qué presupuestos se concibe el proyecto castillo de la fuerza? ¿cuántas exposiciones tenían programadas?**

El 25 de marzo de 1989 se inaugura el proyecto castillo de la fuerza, después de un trabajo de reproducción de nueve meses. Participarían en él, teóricamente, diecisiete artistas plásticos jóvenes en ciclos de seis exposiciones. Entre sus objetivos fundamentales estaba agrupar las propuestas en las artes plásticas más recientes que habían operado sistemáticamente en el medio artístico. El proyecto aglutinaba una pluralidad de discursos artísticos que se imponían en el medio cultural. se trataba de crear un espacio donde se pudiera llevar la discusión de lo político al plano artístico y evitar que el criterio político definiera la idoneidad de lo estético y lo artístico. Fue concebido por artistas e instituciones culturales como un intento de crear un espacio de apertura gradual para ir ganando confianza mutua entre creadores y el poder y entre creadores y la sociedad.

El *Proyecto Castillo de la Fuerza* fue organizado y concebido por los artistas Félix Suazo, Alejandro Aguilera y Alexis Somoza con la estrecha colaboración de una gran aliada institucional: la entonces viceministra de cultura Marcia Leiseca. En dicho proyecto debían participar en sus exposiciones, además de los organizadores, otros artistas como Glexis Novoa, Tomás Esson, Carlos Rodríguez Cárdenas, Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac, Tanya Angulo, Ileana Villazón, Sandra Ceballos, René Francisco, Eduardo Ponjuán, Francisco lastra y segundo planes en equipos de tres y cuatro artistas.

Transcurridos sin sobresaltos los tres primeros meses y los tres primeros equipos, el 27 de septiembre de 1989 aparece un cable internacional de Beltrand Rosental, representante en Cuba de la agencia de noticias AFP, en el que informaba internacionalmente los sucesos del Castillo de la Fuerza y la polémica generada en torno a la censura y cierre del proyecto y el desmontaje de los cuadros que abordaban la figura de Fidel Castro de manera “irrespetuosa”, realizados por René Francisco y Eduardo Ponjuán en su espacio Artista melodramático y que provocaron la destitución de la valiente viceministra Marcia Leiseca.

Después de arduas discusiones y ásperos enfrentamientos tras la cancelación del cuarto proyecto de exposición, la flexibilidad había desaparecido y el discurso oficialista se endureció y se tornó paranoico. El subjetivismo contaminó a los nuevos comisarios políticos, mezclándolos con la paranoia. Por ende, después de esta combinación fatal ya todo era inapropiado y ofensivo. Esta contracción hizo que tampoco se pudiera exponer la quinta muestra, pensada bajo el título Homenaje a Hans Haacked, de José Ángel Toirac, Tanya Angulo, Ileana Villazón y Juan Pablo Ballester.

### **El *Objeto esculpado* marcó el fin de una década, caracterizada por la pérdida de la inocencia y la suspicacia ¿cómo contribuyó esto a la construcción de un universo de sentido en el contexto de la producción del objeto artístico?**

El 4 de mayo de 1990 a las 8:30 p.m., después de seis meses de contracción en las artes plásticas debido al cierre del *Proyecto Castillo de la Fuerza*, se inaugura en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales el proyecto de inserción sociocultural denominado *El Objeto Esculpado*, con la participación de 61 artistas y un total de 96 obras expuestas, convirtiéndose en el proyecto colectivo más grande y más ambicioso en esos años.

El *Objeto Esculpado*, concebido por Félix Suazo y Alexis Somoza, pretendió sistematizar algunas nociones introducidas por el *Proyecto Castillo de la Fuerza*, entre ellas la noción de “asistencia”, que consistía en lograr una alianza temporal y estratégica con las instituciones como único camino para poder legitimar los discursos artísticos a nivel masivo y repercutir en lo social mediante proyectos de inserción cultural.

También entre sus objetivos fundamentales estaba la intención de antologar, mediante una amplia exposición, la mayor parte de la producción plástica hecha a finales de la década de los ochenta. Fueron convocados los artistas bajo un denominador común presente en la mayoría de sus producciones plásticas: objetualización de la pintura + picturización de la escultura = objetos esculturados.

El proyecto intentó retomar este tipo de producción objetual tan generalizada entre los años ochenta en Cuba que de una manera u otra posee propiedades esculturales, teórico-discursivas y discursivas simbólicas sin tener que ser necesariamente producidas por escultores.

Esta noción “esculturada” presente en las artes plásticas de los ochenta fue el pretexto conceptual que justificaba volver a intentar armar una muestra tan abarcadora en medio de la crisis de confianza vivida en el período post Castillo de la Fuerza. Constituía una coraza de razones estéticas y teóricas que volvían a albergar lo más crítico de los discursos plásticos bajo un escudo artístico mucho más elaborado y supuestamente impenetrable.

### **El performance de Ángel Delgado no formaba parte del proyecto, pero sucedió y lo cambió todo ¿qué aportó esta acción al devenir del proyecto y a su memoria histórica?**

Creo que polarizó la relación entre la generación del ochenta con el poder, arruinó la posibilidad de llegar a un diálogo, estimuló el extremismo, y surgió un nuevo estilo novedoso que hasta ese momento no se había visto en Cuba: el defec-art. Al cruzarse la delgada línea roja, el poder respondió con brutalidad y con un castigo ejemplarizante al encarcelar a Ángel y, como se dice vulgarmente, recogieron el guante, la pelota, el bate y se acabó el juego.

### **¿Cuál consideras que fue el legado de los proyectos Castillo de la Fuerza y el Objeto Esculturado?**

Son la síntesis de los intentos de una generación de artistas críticos que intentaron una transformación social de la realidad desde el arte.

### **¿Diferencias fundamentales con la generación de *Volumen Uno* y contemporáneos, así como los aportes de esto a la generación de finales de los 80s.?**

Son dos metas distintas pero interconectadas. *Volumen Uno*, era la ruptura de las barreras del arte local mediante la asimilación de todo lo foráneo aplicado a lo criollo. La generación de la segunda mitad de los 80, bendecidos por esa ruptura y las de otros grupos ya no tenían nada que romper, por lo tanto su misión era aplicar todo ese saber artístico a la posible transformación de la realidad social.

### **¿Qué aportó la Bienal de la Habana al arte cubano de los 80?**

La monetización del arte cubano.

Gracias por las interesantes preguntas. Ya había reflexionado sobre ello y te anexé fragmentos de otros ensayos en algunas respuestas.

## **Apéndice XI. Entrevista a Ana Albertina Delgado**

*(23-30 de noviembre de 2021)*

### **Comencemos por la Formación Artística**

**El sistema de enseñanza en el que nos educamos fue concebido para formar artistas “verdaderamente revolucionarios”. Entonces ¿cómo fue posible que surgiera una generación de artistas nacidos y formados después de 1959 que cuestionó directa o indirectamente la narrativa oficial y a sus instituciones?**

Creo que el arte y el artista, por ser entidades individuales, con un gran poder en las ideas, siempre han sido vistos como una amenaza por los regímenes totalitarios, de lo cual sobran ejemplos de dónde se implantó.

Otro aspecto fue el revisionismo crítico de las sociedades socialistas que se gestó en esos años, antes de que cayeran en los 90. A esto se sumó una pequeña fisura en el duro muro ideológico institucional en el ISA, propiciada por dos o tres profesores que, de algún modo, daban espacio al debate y a la libre creación. Flavio Garcíandía en arte, el profesor Tajonera en Estética y no recuerdo su nombre en Filosofía Marxista.

**Tu generación se caracterizó por la experimentación formal y la búsqueda de estrategias conceptuales en las que sustentar la obra artística ¿cuáles fueron las raíces de ese fenómeno?**

Estudiar historia del arte te da una visión completa de la historia social de las culturas y, sobre todo, leer todo lo disponible sobre teorías estéticas y arte contemporáneo; en la biblioteca del ISA había algunos ejemplares de libros de arte contemporáneo, y a estos se les sumaban los que algunos artistas que llevaban exposiciones al extranjero, como comisarios, traían al país y los compartían en clases.

Otro aspecto importante es que mi grupo, desde San Alejandro, estuvo fuertemente comprometido con el arte, así que cuando llegamos al ISA y el interés y dedicación en el plano conceptual fue igual de fuerte que en la ejecución. Todos crecimos en nuestra manera de asumir la creación. Tengo que decir que mi grupo fue uno de los mejores que pasó por el sistema de educación artística y ello queda claro en la historia, por nuestras obras, y el que irrumpiera con valores únicos en el arte cubano.

**La complicidad y amistad propician una formación transversal, fruto del compartir ideas y colaborar con artistas amigos ¿qué importancia tuvo este fenómeno en ti y en tus amigos y compañeros en el arte?**

Muy productiva. Como te decía, leíamos muchos libros sobre estética contemporánea; además, sistema de evaluación por medio de críticas, al final de cada ejercicio, en el ISA, hizo que la competitividad por la calidad y originalidad fuera cada vez mayor; eso hizo que hubiera un alto nivel de competencias por lo mejor de nosotros. En mi grupo todos competíamos porque nos interesaba el arte en serio. Claro, debo aclarar que esto pasaba con todos los grupos; así que tuve la suerte de estar en un grupo de muchos soles y estrellas, pues hasta los más pasivos y conservadores tenían que rendir un trabajo artístico al menos decoroso. Compartir ideas, colaborar y competir era algo natural, de hecho, los soles que estaban solos en otros grados siempre se vinculaban a nosotros y esta relación fue recíproca, porque sabían que íbamos en serio.

Esa complicidad fue siempre un compromiso con el arte. Por lo que unirnos como grupo y crear fue una labor deliciosamente difícil, pues encarnó cinco modos crear diferentes, que se unían en una labor conjunta de creación, donde los márgenes de lo individual y lo colectivo abecés se mezclaban o rechinaban. Con un poder estético inclusive y una finalidad crítica de nuestro

momento social.

Como grupo Puré, vimos que todas nuestras producciones se encaminaban hacia un área no explorada, ni expuesta, hasta entonces, en los circuitos del arte. El interés común por los temas de crítica social fue lo que hizo que nos uniéramos en 1985 y en enero 7 de 1986 hiciéramos la primera exposición en la Sala Talía.ç

**¿Cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados a el mercado y se trabajara, como se dice, “por amor al arte” o a la simple trascendencia artística?**

El no tener en ese momento un mercado del arte era parte del sistema socialista, tampoco había ningún otro mercado. Eso hizo que el arte, en la generación de los 80s., fuera por amor al arte y con una fuerte incidencia social, porque además no había otro sector en la sociedad que pudiera hacerlo por nosotros.

**Se que te sentías identificada con los artistas y la obra de *Volumen Uno*, e incluso eras muy amiga ellos, no obstante, siempre has reconocido que son dos generaciones diferentes ¿Cuáles crees que son las diferencias principales, formales y conceptuales de la generación ellos con la tuya?**

*Volumen Uno* mostró un abanico de intereses conceptuales y formales que, por decirlo de alguna manera, enterró al “Realismo Socialista Caribeño”. La otra mitad de los 80 comienza con el grupo Puré, del que soy parte; indagamos en los temas sociales de un modo crítico; cuestionamos la manipulación ideológica propiciada por el propio sistema que nos formó.

Rescatamos mucho del arte popular y callejero del momento, trayéndolo al mundo del arte. También rescatamos, como instrumento de apoyo a la crítica social, otros elementos de la cultura popular, como el *naive* y el kitsch, que usamos con doble sentido; por un lado, era mostrada como arte “validado”, y por el otro, se ponía en tela de juicio como expresión del bajo nivel cultural de la sociedad y sus implicaciones en el desarrollo de pensamiento.

**En las escuelas de artes plásticas en Cuba, por lo general había más chicos que chicas estudiando; por lo menos en nivel medio y superior ¿se te hizo más difícil el camino por ser mujer?**

El camino en el arte siempre es difícil; pero sí estuve en él fue por asumirme en todo momento como artista y no echarme a un lado; sino, ir al unísono con mis compañeros. Lo que cuenta es la actitud e interés más que la sexualidad; aunque siempre me daba la impresión de que el ser mujer imponía un respeto aún mayor entre mis compañeros en el ISA, donde era la única mujer.

**El Arte Cubano ha tenido grandes artistas femeninas; no hay nadie más grande que Antonia Eiriz; más cerca temporalmente de ti están Consuelo Castañeda y Marta María Pérez, con una obra excelente también, por mencionar algunas. ¿qué te aportaron estás grandes artistas, a ti como persona y a tu obra?**

Antonia siempre fue mi ícono de artista mujer, además por tener una obra tan contestataria. Consuelo fue profesora de Pintura del primer año en el ISA, fue una excelente maestra académica que me hizo ver el color en todo. Martha María Campos aún estudiaba y la obra de aquellos tiempos no me pareció importante; un tiempo después, cuando ya Puré había hecho varias muestras, es que su obra en fotos, a partir de su embarazo, despertó mi interés; con ella, comparto algunos intereses de temas femeninos, pero ya a finales de los 80.

Realmente mi discurso artístico sobre lo femenino, en su pluralidad de intereses, lo hice

por necesidad de dar otra visión de la historia de la mujer desde que comencé a trabajar para en 1985 y que se sumó a las obras del grupo Puré, en un ambiente cultural por entonces donde el papel de la mujer artista eran los cuentos de hadas o un discurso totalmente estético y carente de conexión social. Lo bueno ha sido que cada vez más artistas mujeres lograran posicionarse en un lugar en la difícil carrera del arte en Cuba, mayoritariamente masculina.

**¿Podrías mencionarme otras artistas de tu generación con una obra sólida, cuál fueron sus aportes? Destaca que te impacto de su obra.**

Me hubiera gustado, pero para mediados de los 80s., ¿qué artistas había? Qué recuerde, Zaida del Río, con una obra muy bella y Flora Fong, de los 70s. No hubo mujeres en *Volumen Uno*, y en la segunda mitad estuve yo junto a muchos otros artistas hombres; no se si es un mérito, pero sí sé que las mujeres en el arte son minoría, casi siempre era una alumna y todos los demás alumnos varones. Por ello es que Antonia Eiriz fue mi referente, por su obra y por su camino de censura y autocensura, supongo muy doloroso para ella. No tuve colegas con quien compartir, si te detienes a ver los grupos que produjeron algo en los 80s. eran de artistas hombres, por eso al momento en que Puré lanza su primera muestra en enero 7 de 1986 soy la única como artista mujer en un grupo, desarrollando obras con incidencia social.

Pero no lo sentía como algo demasiado extraño, pues eso era habitual en la historia del arte; un ejército de nombres masculinos y, si acaso, una mujer. Por eso, haber estado en esos momentos fue algo muy valioso y creo que si le preguntas a otras artistas te contarán historias parecidas. Es después de *Puré* que se abre esa puerta, que tanto mujeres y hombres artistas abordan cada vez con más fuerza los temas sociales desde una perspectiva crítica.

**¿Cómo surgen y evolucionan las ideas de las obras en *Puré*?**

Puré fue un breve transcurrir que dejó una huella en el arte Cubano, tuvimos la capacidad de crear en grupo nuestras temáticas e ideas estéticas, incluyendo al mismo tiempo las creaciones individuales. Fue como un ring de boxeo, un caldero donde se vertían las cinco propuestas y había que alinearlas a un propósito.

Al final se quedaron muchos proyectos sin hacer porque la individualidad de algunos no resistió y porque los planes que teníamos siempre fueron los de llegar a lugares públicos, eran proyectos que necesitaban muchos recursos y la censura se hizo presente y solo permitían proyectos autorizados.

Hubo obras del grupo que partían de una pieza individual y se ejecutaba en colectivo, eso quiere decir que entre todos discutíamos múltiples posibilidades de ejecución; al final se ejecutaba y el resto montaba otras piezas individuales que en el sitio se iban conectando y formando otras sub-ideas en grupo, pues no éramos para nada tradicionales; después de tener clara la idea principal de un proyecto todo podía ser, si a casi todos los miembros les parecía bien. En ocasiones una obra individual dejaba de ser tuya, pues era intervenida en el montaje por otra idea de algún compañero que se hacía irresistible.

**En el catálogo de la exposición “*Puré Expone, en la Galería L en 1986, dice: Puré “nació de la necesidad de hacer un planteamiento colectivo... usando formas y medios contemporáneos”.* ¿Cuáles eran estas formas y medios contemporáneos de los que carecía el arte cubano y que ustedes trajeron al centro del debate?**

Casi toda la obra de *Puré* tuvo un carácter crítico del sistema del arte, la cultura y la sociedad cubana. Asumimos la práctica cultural popular como material estético, junto al kitsch y

nuestras exposiciones que, al margen de sus contenidos sociales, siempre parecía que entrábamos a una fiesta o piñata.

Fue muy importante la capacidad de integrar el poder creativo de los cinco artistas en función de una obra y, al mismo tiempo, mantener el desarrollo de la obra personal.

**Cómo mujer artista ¿Cómo llevaste ser parte de un colectivo artístico en el cual integrar tu identidad e individualidad sin diluirla? ¿Qué aportaste al grupo como artista femenina, cómo los influiste?**

Me fue tan difícil como a todos, pues fuimos cinco artistas con puntos en común y diferencias. Por el doble carácter del grupo, cada uno pudo desarrollar su individualidad. Mi aporte al grupo, y a mi generación, fue tocar aquellos temas críticos que afectaban a la mujer dentro de la sociedad; el dolor de las madres por perder a sus hijos en la guerra de Angola; la brutal carga que se lleva la mujer en Cuba como centro de la familia; el manejo social de su sexualidad, como algo barato y sin importancia.

**Como equipo de trabajo ¿se sentían identificados —y parte— de la llamada generación de los 80s? ¿Qué elementos propios compartían este grupo de artistas jóvenes que los identifica como una “generación”?**

Elementos fundamentales de mi generación y a los que *Puré* aportó fueron, la postura crítica ante los dogmas ideológicos y sociales; y abrir el arte a un público masivo, sacándolo de los límites del gremio artístico e intelectual.

Fuimos parte esa generación y compartíamos el profundo deseo de cambiar esa sociedad cerrada en que vivíamos por una abierta, sin tantas mentiras. Creo que la salida masiva de mi generación a otros países lo dejó claro, se nos hacía imposible vivir en un sistema totalitario y profundamente corrosivo.

**Háblame un poco de uso que hizo *Puré* del arte popular, el kitsch, el humor, la apropiación desenfadada, etc.**

La extracción popular de los miembros de *Puré* creo que fue lo que propició que fuéramos capaces de “dibujar a lo Da Vinci” y bacilar una figurita de yeso. Así que no nos fue ajeno que, desde dentro, usáramos el kitsch, el arte popular y el arte naive, el humor y la apropiación, junto a nuestra formación intelectual, en una masa, que todo lo podía devorar y luego devolver como una instalación posmoderna.

**Crecimos y nos formamos como artistas escuchando consignas como: “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada” y “El arte, un arma de la Revolución” ¿Para ti cómo era crear bajo esta especie de condicionamiento político?**

Es como la Espada de Damocles, pero la peor opción es la “no resistencia”, es ser sumiso a la coartada de una semi esclavitud que impone del sistema socialista desde que llegó al poder en el 1917 y que aún en Cuba tratan de mantener, porque está estructurado para que el estado tenga el control en todo.

Por eso muchas de las obras fueron humorísticas, otras de doble sentido o más directas; sabíamos que había un precio, pero no exactamente cuál era ese precio. Para sorpresa del gobierno nos hicimos muchos y la izquierda intelectual de EE.UU. y Alemania tenían los ojos puestos en el arte cubano, en su desarrollo como ejemplo de autocritica social, cosa no permitida en Cuba, aunque se cacareaba en las asambleas oficiales. Por ello, después de varias medidas de censura,

la mejor táctica fue dejarnos ir; y nos fuimos sabiendo que no había lugar para nosotros bajo ese sistema.

**El poder que ostentaba y ejercía la Revolución, del que hablamos en la pregunta anterior, generó resistencia ¿consideras el arte de tu generación como una forma de resistencia al poder del estado?**

Sí, fue resistencia al poder con la intención de provocar cambios. Creo que los hechos hablaron y aún hablan de la conciencia de la mayoría de los artistas del período por el cambio, porque creíamos que se podía lograr una sociedad mejor. Pero sabemos que es una estructura inamovible.

**Algunos de los artistas del período se consideraban revolucionarios y que lo que querían mejorar la Revolución y no hacer un arte disidente políticamente ¿te parece qué el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”?**

Al estado por supuesto que no les gustó lo que fuimos y es que no hay que esforzarse mucho en Cuba para ser disidente; sí para no serlo.

Está demás decir que el hombre nuevo debió ser un ente no pensante, sumiso, algo como un vasallo o un siervo al servicio de su trono. Fuimos disidentes sin saberlo, pues obrábamos por el mejoramiento y los cambios necesarios, tanto para la cultura tan restrictiva impuesta por el gobierno, como por los intereses generales de la vida social en la isla.

**A finales de los 80s la confrontación arte-Estado se agudizó, se cerraron exposiciones y hubo acoso a los artistas por parte de las autoridades políticas, de hecho, ustedes mismos sufrieron algo de esto con su exposición “Homenaje II” en las vidrieras de la Moderna Poesía ¿qué factores crees que llevaron al estado a pasar de una actitud permisiva frente al nuevo arte cubano a una de persecución, de llegar a encarcelar a artistas y luego casi empujarlos a exiliarse?**

Creo que fue el miedo que les causamos, porque cada vez más las intervenciones artísticas iban a la calle y el público, en general, iba a verlas; entendían lo que decíamos, aun cuando no fuese directo el mensaje. Debido al contexto de la Perestroika y el Glasnog el poder absoluto e inamovible del sistema socialista se estaba derrumbando y para los Castros eso significaba el fin de su señorío en la “finca”.

**¿El porqué de los colectivos? ¿qué aportaron?**

Hubo varios grupos, fui a sus presentaciones y traté con algunos de sus miembros; pero no creo que hubiera una interpelación entre los grupos de un modo intencional. Se que todos pedían un cambio de políticas culturales y sociales, lo cual aportaba más puntos de vista. Todos coincidían, cada vez más, en que no se podía seguir viviendo bajo ese sistema que coarta las libertades individuales y sociales.

**El performance fue un modo de expresión privilegiado en el arte cubano de los 80. ¿Qué papel tuvo el performance en la relación del nuevo arte cubano con la sociedad?**

El performance fue un arma porque se hizo en la calle y no dentro de las instituciones culturales, aunque algunos se hicieron dentro de éstas también. La exposición directa de los mensajes al público fue dimensionalmente proporcional al miedo del sistema a perder su absoluto control.

El público quedaba en asombro de qué jóvenes artistas crearan y expusieran obras de lo que ellos tenían que callar. Recuerdo que en una muestra de *Puré* en una galería, que solo estuvo abierta dos días, fue un numeroso público no relacionado con el mundo del arte; lo mismo suce-

dió en la exposición en las vitrinas de la Moderna Poesía; la gente nos decía con sus palabras lo mismo que nosotros teníamos en mente, la conexión fue increíble. Así que imagino que con los performances fue aún mayor.

**Tú lograste realizar tu exposición *Dentro del Labio* antes la censura al *Proyecto Castillo de la Fuerza* en 1989. ¿Cómo fue esa experiencia?**

El Proyecto Castillo de la Fuerza fue un paliativo a la censura ya existente. *Dentro del Labio* reunió obras que expuse con *Puré*, mi tesis de graduación en el ISA y otras más, producidas después de eso. Todas abordaban lo femenino y la situación de la mujer en la sociedad, donde esta es absolutamente explotada; proponiendo también una reafirmación de su papel en la familia y la sociedad.

**Al mismo tiempo que la estética socialista promovida por el estado hacía énfasis en culto a la persona de los héroes y los logros de la Revolución, tus obras con un estilo expresionista recurrían una iconografía mucho menos sacra: el cuerpo, el sexo, la intimidad, y hablaba de cosas mucho más cercanas al lenguaje popular ¿significaba que se te hizo necesaria una nueva narrativa?**

Creo que todos los artistas e intelectuales se burlaban de las consignas “revolucionarias” por incongruentes y falsas con respecto a nuestra cultura, es por ello que *Puré* hace un acercamiento sin precedentes, ni antes ni después, a la cultura real de nuestro país. Asumiendo, como he mencionado antes, aquellas partes de la cultura no oficial que eran degradadas dentro del arte.

**Con anterioridad has dicho que, “desde lo femenino, hacías crítica social” ¿háblame de las implicaciones de esa afirmación en el contexto de la sociedad cubana de la época? ¿estas críticas eran reivindicaciones feministas o más de corte ideológico político?**

Sí, estaba reivindicando a la mujer, y eso es una actitud política; pues la mujer es el eslabón social donde recae todo y es todo. La mujer en Cuba es el centro de la familia; los hombres muchas veces abandonan la batalla o por su papel social son más perseguidos por el gobierno, es por ello que en mis obras abogaba por su integridad y valores. También denunciando a los abusos a los que es sometida. Mis obras reafirmaron la femineidad y su vital importancia para una sociedad sana.

## Apéndice XIII. Entrevista a Rafael López Ramos

27 de octubre de 2021

**Podría decirse que el sistema de enseñanza artística de la Revolución pretendía formar artistas; libres de lo que el Che llamó “pecado original, que consistía en que los artistas no eran verdaderamente revolucionarios”; entonces ¿cómo fue posible que surgiera una generación de artistas, nacidos y formados después de 1959, que cuestionara directa o indirectamente la narrativa ligada al poder?**

Creo que la razón por la que llegamos a cuestionar la narrativa oficial fue en parte por esa formación recibida que lógicamente, entró en abierta contradicción con aquella narrativa al ver lo que ocurría en la URSS con el proceso de la Perestroika y su profunda crítica del sistema y sus excesos, mientras el régimen cubano seguía aferrado a su discurso de plaza sitiada. A esto pudiera añadir que, a pesar de haber sido sometidos también al adoctrinamiento intensivo, recibimos una educación más sólida que las generaciones posteriores, gracias a los llamados maestros normalistas formados antes de la Revolución que aun seguían trabajando en nuestros primeros años formativos —finales de los 60, principio de los 70—.

**Sería imposible entender la sociedad cubana sin las consignas, ellas han jugado un papel determinante en lo político, lo ideológico y lo artístico. Consignas como, “con la Revolución todo, contra la Revolución nada” y “el arte un arma de la Revolución” fueron, y aun son, instrumentos fundamentales de la política cultural de la Revolución. En este contexto, ¿cómo condicionó esto la producción artística? ¿La praxis y la libertad creadora superó las consignas hasta el punto de que el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”? ¿En una sociedad monologante e ideológicamente militante era posible desplazarse del discurso ideológico al diálogo artístico?**

La reiteración hasta la náusea de esas consignas por parte del poder nos hizo comenzar a cuestionar el modelo social totalitario que comenzaba ya a petrificarse en Cuba, como un cálculo renal, y ver mucho más claramente el abismo que existía entre aquellas consignas y la realidad socio-política que dominaba nuestro entorno, plagado de contradicciones entre lo que enunciaban tales consignas y los privilegios y corrupción de la clase dirigente, algo que comenzamos a cuestionar incluso antes de la eclosión de la Perestroika. En el escenario de finales de los 80s, la praxis artística como bien dices rebasó las consignas y nos colocó en un territorio que colindaba con la disidencia política, aunque sin llegar a abrazar totalmente la oposición política, circunscribiendo nuestra crítica al lenguaje artístico. Algo que desconcertó al poder fue la espontaneidad del joven movimiento artístico, su organización aleatoria, atomizada y sin nexo alguno con grupos disidentes.

**En Cuba todas las instituciones culturales están profundamente ideologizadas ¿Desde tu perspectiva, qué aportó la AHS al debate del arte joven cubano en la segunda mitad de los 80?**

La AHS es una especie de aparato cultural de la UJC, para apoyar y controlar la creación de los jóvenes artistas, y esta fue una realidad con la que lidié desde el principio de mi elección como presidente de la sección de Artes Plásticas en Ciudad de La Habana (ver post correspondiente en mi blog), así que hubo momentos en que se logró cierta cobertura institucional al movimiento de arte joven como también situaciones decepcionantes, que fue lo que me llevó meses después a renunciar a esa posición, cada vez más incómoda para mí, al tratar de cumplir la función para la

que había sido elegido, (representar y defender a los artistas) hasta convertirme en un elemento discordante y confrontacional dentro de esa estructura, de hecho nunca fui escogido para ser parte de ninguna delegación de dirigentes de la AHS a eventos internacionales. “No confiable”, le llamaban a eso en la jerga revolucionaria.

**¿Qué implicaba para los artistas jóvenes la colaboración con las instituciones oficiales (a las que cuestionaban), con la suspicacia que reinaba en el ambiente?**

Los artistas cuestionábamos la realidad sociopolítica cubana, pero veíamos, en general, a las instituciones culturales como el espacio que teníamos para airear nuestras críticas —con la excepción de los grupos que creaban en la calle, aunque también tuvieron cierto respaldo institucional cuando fue necesario—. La suspicacia fue más bien de las instituciones, tratando de cuidarse las espaldas para no caer en crisis con el PCC y su comisario ideológico Carlos Aldana, como comenzó a ocurrir a partir de 1989. Nosotros más bien tomamos la iniciativa como nunca antes, proponiendo exposiciones y proyectos, lo cual llevó a un nivel de dialogo bastante fluido entre la institución y el artista, aunque no siempre logramos nuestro objetivo, claro está. Sobre **Suave y Fresca** ya escribí extensamente en mi blog, pero te puedo comentar de una reunión que tuvimos en el Ministerio de Cultura para tratar de gestionar un espacio donde hacer la famosa exposición de arte abstracto, que nunca se realizó. Tuvimos una conversación bastante franca donde las 2 funcionarias de alto rango que nos recibieron analizaron nuestras fundamentaciones verbales del proyecto y al final nos dijeron que no podían apoyarlo, cosa que fue frustrante para nosotros, pero luego entendí la presión que tenían ya encima cuando poco después fue cerrada una de las exposiciones del proyecto Castillo de la Fuerza, y una de ellas destituida como presidenta del Concejo de las Artes Plásticas.

**¿Qué papel que tuvo el performance en la relación del nuevo arte cubano con la sociedad?  
¿Fue el performance una forma de resistencia o desafío al poder absoluto del estado?**

Fue indudablemente un recurso expresivo muy eficaz para comunicar ideas de manera más directa y sobre todo efímera (por ello comenzaron a aparecer con frecuencia fotografías del MININT en lugares donde se realizaba un performance) prueba de ello fue el ataque burdo que lanzó la periodista oficialista Soledad Cruz tratando de denigrar a los artistas que lo practicaban y al género en sí como una válida vía de expresión, el cual riposté en su propio periódico. Históricamente el performance ha tenido un carácter confrontacional y cuestionador del establishment, pero en el caso cubano casi llegó a convertirse en un tema de seguridad nacional, dada la obsesión del régimen cubano por el control absoluto de todo espacio público, sea al aire libre o bajo techo.

**La política cultural cubana entiende, desde sus inicios, que Libertad de expresión es “Libertad formal”. Desde la AHS le diste cobertura y protección institucional a *Ar-De*, un colectivo incomodo hasta para los propios artistas, que priorizaba el contenido a la forma y cuestionaba toda narrativa ligada al poder. Háblame de la relación de la AHS y *Ar-De*. De lo que implicó para ti entrar en estas polémicas.**

En su intervención en el pleno de la AHS en 1988, Fidel Castro se refirió al tema y anunció una libertad de expresión que incluiría también el contenido, lo cual fue sólo una finta demagógica. También ofreció la creación de un espacio para la exhibición del arte experimental, que me tocó a mí concebir y redactar el proyecto para la Galería Galiano, y del que nunca recibí respuesta en la dirección Provincial de Cultura. En cuanto a la relación entre la AHS y *Ar-De*, esta fue muy fluida desde que comenzamos a defender su derecho a exponer sus obras en el parque de 23 y G. Aquellas

reuniones fueron una especie de ordalía medieval, discutiendo con personajes que no tenían la más puta idea de lo que es el arte y sus funciones (acaso una noción muy ligera de su historia) y que sólo estaban preocupados por garantizar el control ideológico por métodos policiales, ya fueran dirigentes de la UJC o funcionarios de la provincia de Cultura.

En general, para mi casi todas las situaciones vividas en ese cargo de la AHS fueron bastante complicadas dada mi inexperiencia política, independientemente de lo que pude haber aportado desde esa posición. Si me viera hoy emplazado a aceptar esa elección de que fui objeto en marzo de 1988, la rechazaría de plano, como hice instintivamente al principio aquella noche, en la reunión del Pabellón Cuba.

**Desde 1987 en adelante, las instituciones culturales y los órganos de Seguridad del Estado comienzan a cerrar exposiciones y se recrudece la censura ¿qué hizo que cambiara la dinámica oficial de tolerancia y se retornara la censura de los 70s? ¿qué efecto tuvo esto en el arte joven?**

Creo que es importante considerar los 2 contextos históricos que comparas, el quinquenio gris que precedió al Congreso de Educación y Cultura con sus medidas draconianas que más que censurar, condenaron al ostracismo a muchos creadores que no cumplían los “parámetros político-ideológicos”(homosexuales, religiosos, no suficientemente revolucionarios, etc.) y la censura de finales de los 80s que fue una contracción significativa del terreno ganado paso a paso desde la fundación del MINCULT y que tuvo su colofón en la detención, enjuiciamiento y encarcelación de Ángel Delgado, luego de su performance en El Objeto Esculturado (cosa que cuestioné duramente en una carta dirigida a Armando Hart y entregada personalmente en el MINCULT pocos días después de esos hechos). Esto y la destitución de la directora del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales completó la campaña de terror y control por parte del PCC y la Seguridad para deshacerse de los incómodos jóvenes artistas. Poco tiempo después de eso muchos comenzaron a partir hacia México, España o Venezuela, mientras el ISA terminaba a toda prisa la cocción de la nueva hornada de los 90s.

**¿Te sentías identificado —y parte— de la llamada generación de la segunda mitad de los 80? ¿Qué elementos propios compartías con este grupo de artistas? ¿qué los identifica como una “generación”? ¿Cuál fue el legado de esta generación?**

Soy parte integral y natural de esa generación. Comencé mis estudios en San Alejandro junto a algunos destacados artistas de ese segmento de la generación, luego me cambié al curso nocturno y los perdí de vista por un tiempo para luego reencontrarnos en los eventos de la Plástica Joven. Sin embargo, nunca fui parte del grupo reconocido oficialmente, en la nómina del MINCULT.

## Apéndice XIV. Entrevista Manuel Martínez

(27 de octubre de 2022)

**El sistema de enseñanza artística de la Revolución fue concebido para corregir lo que el Che llamó “pecado original que consistía en que los artistas no eran verdaderamente revolucionarios”, entonces ¿cómo fue posible que surgiera una generación de artistas como la nuestra, nacidos y formados después de 1959, que desafiara directa o indirectamente al poder?**

No sólo en el comunismo, en todas las sociedades, la vocación de artistas y creadores ha tenido como característica escrutar la realidad; penetrarla y buscar su dimensión gnoseológica, estableciendo análisis, reflexiones y también como contemplación. Si el arte participa, como la existencia, de la búsqueda de la verdad, la bondad y la belleza, se deduce que es fácil descubrir la fealdad del comunismo, a pesar del esfuerzo ideológico del sistema de convencerte de lo contrario.

Esto desmonta el dogma marxista de que el hombre es un producto de la cultura, ya que la verdadera esencia del hombre es la libertad. Por eso, el totalitarismo desconfía de los creadores, artistas, escritores etc., porque en su ADN llevan el impulso de la libertad y esto acaba destapando o señalando los lugares donde justamente se encuentra lo feo, por belleza; lo abyecto, por bondad; y la falsedad, por verdad.

Los artistas también pueden ser apoyo de los regímenes totalitarios, se han usados como portavoces y propagandistas de las ideologías, recuérdese la Nueva Trova, los Raúl Martínez, las películas que edulcoraban las atrocidades de la Revolución, aun así el artista no es de fiar en su totalidad, siempre sobre él se filtra un hilo de sospecha, porque es susceptible a la “conversión” sirva de ejemplo Osvaldo Rodríguez.

La generación de finales de los 80 se caracterizó por romper esquemas formales, conceptuales e incluso de la relación con las instituciones culturales oficiales y la búsqueda de resortes conceptuales que sustentara la obra artística ¿cuáles fueron las raíces de ese fenómeno? ¿cómo manejaron la búsqueda y acceso a la información? ¿influencia de este fenómeno en la obra individual y del colectivo?

La generación de los 80 en Cuba no estaba alejada de la tenencia contemporánea que se solía llamar el Post Modernismo, la carencia de sistema, la búsqueda entre mil caminos, incluso, opuestos para llegar a soluciones o resultados fuera de cánones o tendencias generalizadas, así como repensar y visitar en los fondos de armarios que la historia de arte ha dejado acumulado, es decir un vale todo, un *totum revolutum* de mil estilos, quizás en Cuba el arte buscaba cauces orgánicos, la ausencia de grandes tecnologías le hacían optar por soluciones más de taller e ingenio.

La información que llegaba a cuentagotas dejaba terreno para una producción menos contaminada, la isla y el comunismo siempre fueron barrera para el contacto con el exterior, esto daba algún tinte de originalidad o si se quiere de personalidad en el panorama contemporáneo.

El elemento discursivo, como la irrupción de lo político (de cuestionamientos ideológicos) como contenido y ruptura de dogmas que amenazaban un divorcio con papá estado y un buscarse la vida fuera de él, dibujaba un artista-amenaza, más antipático que colaborador.

Y por supuesto se percibían producciones con muchos puntos de contactos, en las que valían esos traspasos de soluciones como préstamos que sin complejos se asumían, el uso de texto, y el cartel como elemento de transmisión urgente, el guiño a lo caricaturesco y el uso consciente del panfleto, sin renunciar a los modos “académicos” adquiridos en las escuelas.

**La gráfica y la fotografía cubana de la década del 60 fue un claro ejemplo de lo que afirma Walter Benjamín “el estado comunista politiza el arte” ¿por qué la generación de los 80, lejos de crear un arte que glorificara a la Revolución, cuestionaron el relato oficial, desmitificaron la figura de los héroes, siguieron corrientes estéticas y conceptuales occidentales o tomaron como tema religiones populares proscritas?**

Creo que en otras respuestas he tocado algo de eso, el hartazgo de la propaganda y el contraste con el resultado siempre generó una posición crítica, que se manifestaba en chistes, conversaciones privadas. Los comediantes y muy tímidamente los cantautores, eran los más críticos; curiosamente, el mundo de las artes plásticas parecía al margen hasta esta década, o al menos lo recuerdo así,

Y creo que en esos años hubo una explosión de un arte cuestionador e irreverente por el contagio que suponían los aires que venían desde la Europa del este, la perestroika y la crisis del comunismo, bajo ese clima se envalentonó la plástica que quería no quedar sin protagonismo en los cambios que se suponían inminente. Y curioso, logró estar en la avanzada de una oposición nunca antes manifestada por este gremio, si tenemos en cuenta que el mundo de la literatura ha sido el más punzante y destacado en estas labores contestatarias, la plástica la aventajó en que sus obras se exponían al público, aunque con censura, mientras los libros se publicaban fuera y circulaban en la clandestinidad.

**¿Cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados a el mercado y se trabajara, como se dice, “por amor al arte” o a la simple trascendencia artística?**

Creo que en eso no éramos tan diferente al resto de artistas, yo creo que en el caso de nosotros había mucho de artista puro, la búsqueda de innovación, y el desarrollo personal, en su producción el artista aspiraba a superarse y lograr su sello creativo al estilo de los ismo, la carrera se establecía en lograr una personalidad reconocible, la precariedad en la producción siempre agudiza el ingenio, creo que justo la proyección hacia el exterior desinfló la inercia que se venía tejiendo desde los 80 e hizo un viraje hacia horizontes más ambiciosos, creo que esa actitud no es diferente a la del común de los cubanos, dimitir de una batalla por cambiar la historia e intentar mirar hacia afuera como posibilidad segura de salvación. Así que tal vez fue una ventaja no estar tan al día.

**Consignas como, “Con la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” y “El arte un arma de la Revolución” determinaron la política cultural de Cuba. ¿Esta impronta otorga a toda obra de arte del período, por activa o por pasiva, una connotación política?**

La primera pregunta creo que la toqué en alguna anterior, la efervescencia del espíritu de apertura que flotaba por todas partes hacía que el demandante o sujeto receptor se anticipara en los mensajes, unas veces con aciertos otras errando, haciendo que todo lo visible se leyera en clave política y contestataria, por eso se decía que podrían prohibir los cuentos y canciones infantiles, te acuerdas, barquito de papel...la cosa está que horripila y mete miedo de verdad, la paranoia colectiva nos hacía ver un acto de disidencia incluso en los homenajes y loas a los propios dictadores, te acuerdas de la canción de Silvio “ La Prisión “ pues yo me sé de uno que veía un claro canto en contra del innombrable, en fin, la dictadura nos sacó muchas de la razón y perdíamos el norte

**La Campana fue un colectivo que surgió de un modo espontáneo y en relación directa con la gente. ¿El grupo La Campana pretendió y el arte cubano de finales de los 80 expresó lo que el cubano de a pie no podía decir? ¿Pretendieron abrir un espacio de debate democrático del**

### **que carecía la sociedad cubana?**

El surgimiento del grupo fue más bien una toma de posición en relación a otros creadores más acorde en la línea oficial.

Las actitudes contestatarias ya estaban presentes en los contenidos que se estaban abordando en el panorama nacional, quizás movido por un clima de cuestionamientos a nivel internacional, la plástica cubana (una parte de ella) era una versión criolla y de andar por casa de los ecos de la *Glasnost*, y los *wind of change* que dirían los *Scorpion*, o sea un espacio de libre pensamiento y cuestionamientos de la realidad política, social, económica, es decir ideológica...para mí lo más interesante no era la crítica aguda, o panfletaria (para lo que se suponía valentía)

Sino la introducción de contenidos hasta el momento sagrados para la política oficial, consignas, símbolos patrios, la iconografía y el santoral del sistema eran manejados y hasta vaciados de los contenidos dogmáticos e incuestionables, ese fue un tema interesante que removía la oficialidad, como administradora de la cátedra y árbitro incuestionable.

Recuerda que antes que los artistas plásticos, la crítica más urgente venía de los humoristas que entonces abundaban por el país.

Recuerda que la propaganda comunista se servía del cartel para hacer pedagogía ideológica usado por el sistema, lo que hacía que el arte fuera su contrapartida, es decir, hacer valer la esteticidad de la imagen como lugar de reflexión, por eso asustó tanto al régimen, porque no era una idea de tiempo, sino de espacio y el espacio es reflexivo y localizable, esto es duradero y como tal penetrador

*La Campana* fue una prolongación de la movida que había en la Habana, mitad provincial, mitad universal si se quiere, pero un hecho abocado a nacer de todas formas, lo interesante de nosotros es que no hubo nunca una génesis prefabricada....

### **En Cuba todo el mundo pertenece a una o varias organizaciones de masas y a otras con orientación más específica, como la AHS y la UNEAC, por citar dos orientadas a los artistas. Entonces, ¿por qué poner el apellido de Grupo “Independiente”? ¿Qué implicaciones artísticas y políticas tenía esto? ¿Cómo se supone que actúe un grupo “independiente” en ese contexto?**

Se me ocurren muchas cosas, hay una parte que siempre se suele obviar al hablar de esos hechos, si sobre las propuestas que se exponían había alguna formalidad como factor común, o quizás bajo el halo posmodernista se amparaban la diversidad y la falta de sistemas.

Lo de independiente fue el hecho más valiente, era por primera vez o quizás, cuestionar el pilar fundamental del sistema, copiado del Fascismo “Dentro de la Revolución todo, fuera de esta nada” esos son palabras mayores, era el cambio de rol que por entonces era incuestionable y hacia salir de la minoría de edad a la masa, siempre tratados como adolescentes manejable y sin capacidad de iniciativas, así que por entonces se hacía presente el famoso verso de C. Varela “... que un día se aburrió de la manzana en la cabeza “

Fue la posición más inteligente, proponer una alternativa y dejar fuera de juego al juez y parte

### **A finales de los 80, se formaron varios colectivos, sobre todo en la Habana; ¿qué impacto crees que tuvo el grupo La Campana en las artes visuales en La Tunas y como la ubicas en el panorama nacional?**

El grupo *La Campana* definió y dio identidad al conjunto de la plástica tunera, con proyección fuera de la ciudad; fue referencia dentro, creando unas expectativas nunca antes vista, esto

es contagiar a un público fuera del gremio que esperaba con ansiedad las exposiciones, como se espera a un concierto con temas nuevos, generar un estado de interés y morbo. Fue quizás el hecho más novedoso de un grupo de creadores, que convirtió a la plástica en un fenómeno que se espera y celebra como fiesta y acontecimiento.

En esto, los propios artistas coetáneos miraban de reojo y con interés los eventos y exposiciones que se iban mostrando. También fue referencia para estudiantes y jóvenes artistas que los veían como referentes y modelos... cuando vas a Las Tunas aún quedan los ecos de aquellos tiempos, y de seguro la idea formada de una época de oro hasta hoy no superada.

### **Dame tu impresión de esos últimos años de los 80, ¿qué te sigue pareciendo interesante al pasar el tiempo? Qué cambió ¿en el arte? ¿En los modos de exponer? ¿En la relación del arte con la gente?**

Un poco lo que comentaba antes, la gran capacidad de generar expectativas y admiración por parte de un público (incluido nosotros) que fue capaz de hacer catarsis y coleccionar pequeñas victorias en el lado no oficial de la historia, la eterna orfandad de representación y respaldo en las ideas y posiciones vino a ser subsanada, al menos por un tiempo o como semillas para tiempos futuros.

La impresión que me queda es que la actitud, la capacidad de comunicar, los contenidos puestos en cuestión, superó en general a lo que formalmente se iba investigando, el arte como protesta, como grito de rebeldía acaparó más la atención, que llegó al punto de que cualquier obra ajena a los temas candentes, en principio inicua, iba ser leída en clave contestataria, quizás porque el clima era la espera de respuestas, la espera del que te defiende. La espera de lo que venía llegando y no acababa de aparecer.

Creo que en lo histórico sí cambió modos de actuar en el panorama comunista, mi impresión personal es que me supo a poco, demasiado fugaz de poca continuación en el tiempo, quizás un fuego extinguido con rapidez, no sé si por un cambio de estrategia por parte de los artistas que fijaron su mira en escapar del país, como un reflejo de la sociedad cubana que creyó más alcanzable conquistar una libertad fuera del país que dentro y por eso se desinfló el suflé que prometía, en eso los artistas y los peluqueros y dentistas nos parecemos.

Yo tengo la impresión de que el fenómeno cubano de aquellos años no tuvo la trascendencia que por ejemplo se vio con los movimientos artístico de Europa del este, quizás porque en esos lugares el comunismo acabo cayendo, y parece que esos movimientos acabaron triunfando o por lo menos fueron efectivos, esa es mi visión, no acabo de ver la plástica cubana contestataria como un sistema asentado, como la vertebración de un movimiento sólido.

### **¿Qué importancia otorgas a la exposición de la vidriera, en lo artístico y lo político?**

El grupo La Campana fue más que un movimiento, un gesto, un grito, un tránsito paralelo con cuenta regresiva, sin saberlo cumplimos el precepto hollywoodiense “vive rápido, muere joven y conserva un cadáver bonito” eso quizás fue lo positivo, no hacer del grupo una institución, una obligación de partido, con la tentación de plastificar ese grito que se iba apagando por ser vivo, creo que el espíritu de la Vidriera (por ataque de ego de quien tú sabes) se iba diluyendo en un macro festival *non stop*, sin llegar a ser *Woodstock*, por eso recuerdo La Vidriera como El Hecho, no más, lo otro fue divertimentos y guerra de egos y la tentación de ser *Establishment* en la insurrección.

Si yo tuviera que resumir el fenómeno La Campana, más allá del soporte artístico, diría que fue la pérdida del miedo, y su triunfo la voz y la palabra, rescatada del anonimato, poniéndole

firma y rostro.

Aunque sea un gozo retrospectivo, con un fin inconcluso, queda ese gusto que perdura de haberse batido contra la dictadura a campo abierto, aunque esa batalla pareció pequeña e irrelevante, nos hizo por un tiempo ser libres y libramos del miedo.

**Apéndice XVI. Entrevista a Iván de la Nuez, curador, teórico y crítico de arte.**  
(10 de julio de 2020)

**Iván, por tu edad eres parte de la generación de los 80s. Y fuiste testigo de cómo los artistas jóvenes, contemporáneos tuyos, cuestionaron la concepción socio-ideológica de la función del artista en una sociedad tan políticamente vertical como la cubana. ¿Qué elementos distinguen estas nuevas relaciones de poder en la segunda mitad de los 80s?**

Los ochenta, en el arte, experimentan un hecho insólito en el mundo: el emplazamiento de un sistema de arte occidental sin mercado. Los soviéticos no tenían mercado, pero no eran occidentales. Los occidentales lo tenían, pero no eran un Estado comunista. En Cuba se crea toda una estructura de arte occidental (Bienales, Centros de Arte, apoyos a la producción, crítica social) regida por normas socialistas y eso es único. Si bien en la primera mitad, la proyección de ese arte fue estética, en la segunda mitad fue ideológica, llevando a las instituciones que en buena medida la habían propiciado hasta el límite de permisividad y generando espacios de debate desde el arte, pero no sólo por y para el arte.

**La fotografía y la gráfica cubana de la década del 60 es un claro ejemplo de lo que Walter Benjamín llama la “estetización de la política”. Desde esta perspectiva ¿te sorprendió el giro que tomaron las artes visuales cubanas de la segunda mitad de los 80s y qué los jóvenes formados, artística e ideológicamente, por la Revolución respondieron “politizando el arte”?**

No me sorprendió. ¿Por qué? Porque una década o incluso un lustro antes, el mundo prosoviético se quejaba de que el arte joven era “escapista”, que no se conectaba con la realidad y que era apolítico. Querían caldo y le dieron dos, tres muchas tasas, para parafrasear al Che y su famosa frase de Vietnam.

**En los 80 fue muy común que los artistas intentaran abrir líneas de diálogo con las instituciones, haciendo de curadores (“Castillo de la Fuerza”, “Es solo lo que ves”, “Objeto esculpado”, entre otras tantas); gestores culturales (proyecto Pílon, “Juntos y adelante”) y críticos de arte (Abdel Hernández, Alexis Somosa, Félix Suazo) ¿cuál es la importancia de este fenómeno?**

Tuvo una gran importancia el desafío a las instituciones y los frecuentes desbordamientos de ocurrieron en ésta. Varios de estos proyectos llevaron hasta el límite la relación entre la emergencia cultural y las estructuras vigentes entonces. Date cuenta de que hablamos de unas instituciones que rara vez reconocían la alteridad y acostumbraba a asumir los conflictos con una reducida escala de criterios.

Castillo de la Fuerza, por ejemplo, promovía la reforma institucional bajo el criterio de “asistencia”, mientras que “Hacer” pugnaba una “ruptura pactada”. Al final, estos proyectos se enfrentaban a un doble conflicto. Por un lado, la institución no estaba preparada para tal reforma, cuyos contenidos (ideológicos, estéticos, sociales, políticos) la rebasaban. Por otro lado, siempre es complicado acudir a la sociedad para encontrar recompensa en el arte, un ámbito en el que algunos participantes pueden ser gratificados de manera individual, pero suprimidos de su inserción social.

De cualquier manera, estas estrategias desvelaron la entrada en escena de los grupos intelectuales de la generación nacida con la Revolución: los hijos de la Utopía”, como les llamó Osvaldo Sánchez, únicos que hasta entonces sólo habían conocido el sistema socialista.

Al final, fueron censurados pase a ese pedigrí de Hombre Nuevo. En parte porque las instituciones de la cultura no podían absorber estas propuestas y en parte porque desde la esfera ideo-

lógica y política se emprendió una guerra contra esas propias instituciones culturales que habían tolerado o protegido más o menos a los artistas.

**¿La ciudad fue una protagonista más de lo que pasó en el arte cubano en la segunda mitad de los 80? ¿Qué estaba pasando en la Habana, a nivel cultural y social, en esos años que propició ese despertar? ¿Qué pasaba en la universidad, los teatros y las otras artes? ¿cómo se relacionaba todo?**

Había una ebullición, sin duda, pero no era igual en todos los ámbitos ni en todos los territorios. Fenómenos como el proyecto Nada (en Santiago de Cuba) o La Campana (en Las Tunas) tenían un diapasón menor y unos obstáculos mayores que los que podía tener un proyecto en La Habana. Pero incluso así, es un hecho que la impronta de las artes plásticas abarcó casi todo el espectro social cubano de la época, particularmente en La Habana. En la Universidad Fidel Castro en persona tuvo que ir a apagar un fuego en la Facultad de Periodismo. El teatro hizo obras muy duras, como las de Víctor Varela o el Ballet Teatro de La Habana. A Carlos Varela la policía podía intervenirle un concierto en el cine Chaplin. El grupo Arde o G y 23 fue reprimido. Hubo cárcel para alguna gente. Ángel Delgado se cagó, literalmente, en un periódico Granma en medio de una expo llena de obras problemáticas. Fue un momento de regreso a Occidente, por un lado, y de aires de renovación que, curiosamente, venían de la Unión Soviética por otro.

**En los 80, el mundo del arte joven cubano se volvió sumamente rico y diverso; desde un punto de vista formal (instalaciones, performances, conceptualismo, abstracción, etc.); prácticamente todo estaba permitido, excepto la ingenuidad ¿qué papel jugaron los curadores, críticos y teóricos del arte en esta toma de conciencia? ¿Cómo afectó esto la naturaleza del discurso artístico?**

Lo que se dice curador, curador... Es decir, especializado en esa tarea, sólo recuerdo a José Luis Rodríguez de Armas (hoy vive en Mérida, Yucatán). Él hizo un trabajo encomiable en Villa Clara y después vino a trabajar al CDAV. Todos los demás curadores veníamos de la escritura y la crítica. Y en ese momento creo que se puede hablar de una influencia mutua. Por lo general, cuando organizabas un proyecto o se te acercaban artistas o arquitectos, ellos tenían más información que tú. En mi caso, a veces me decían, directamente: “úsanos”, pero yo siempre me he considerado un ensayista que hace exposiciones, no soy un curador profesional. En ese tiempo hubo una labor muy fuerte de Mosquera, Desiderio, Osvaldo Sánchez, Tonel, Lupe Álvarez, pero también de artistas con formación teórica y aptitudes curatoriales: Flavio Garcíandía, Consuelo Castañeda, Félix Suazo-Alexis Somoza-Alejandro Aguilera (Castillo de la Fuerza), Abdel, Lázaro Saavedra, Ponjuán y René...

Te diría que según tu aproximación a la cultura te unías a artistas afines: los que investigaban en la cultura popular tenían a Tonel, los que estaban más lanzados a estéticas posmodernas a Osvaldo Sánchez, los que se acercaban a temas ideológicos o humanísticos podían acercarse a mí, aunque era más joven que los mencionados, los que estaban en temas semióticos y teóricos a Desiderio. Y estaba Mosquera, un escalón más arriba, que abarcaba casi todo y era el verdadero factótum de la Bienal de La Habana primigenia, así como la voz que ponía cambiar o lanzar la carrera de un artista emergente o desconocido.

**¿Cómo curador, teórico y crítico, cómo influyó en tu trabajo profesional posterior el arte cubano de finales de los 80?**

Muy positivamente. Aprendí, en primer lugar, que el arte es algo cuyo máximo protago-

nista es el artista: no el coleccionista, el director o el curador. Que la crítica es intrínseca a la obra (aunque no necesariamente tenga que ser una obra política. A sospechar del mercado. A creer que el arte no está hecho por genios individuales y que es un regalo (si es envenenado, mejor) que unos seres entregan a otros seres no siempre mediados por magnitudes como el Estado, el mercado o las leyes. Y lo fundamental es que lo que aprendí y viví entonces me enseñaron que lo que habíamos vivido geopolíticamente como cubanos no sólo nos habilitaba para hablarle al mundo sobre Cuba sino para hablarle al mundo sobre el mundo.

**Para Foucault “donde hay poder hay resistencia”. ¿Cómo se manifiesta esta resistencia en estas dos características distintivas de este período fueron: la abundancia de grupos y el auge de la performática? ¿Podrías decirme cómo percibiste el impacto de esto en las instituciones y el público en general? ¿Qué aportaron los colectivos al arte cubano?**

En principio, la gran cantidad de grupos te indica una disposición social, o directamente socialista. Propia de gente que estudió junta en las escuelas de arte, o de la precariedad económica. Pero también de esa estrategia típica que dice que en la unión está la fuerza. A veces —como en *Puré*— los grupos respondían a una ordenanza pedagógica. Y tienes que ver que la existencia de estos colectivos —entre artistas, pero también entre los arquitectos— unificó las dos mitades de la década.

Desde *Volumen Uno* hasta *Castillo de la Fuerza* hay una historia colectiva del arte producido en los ochenta que requeriría una tesis en sí misma.

**Es sabido que algunos de los artistas con obras más polémicas del período, eran militantes activos de la juventud comunista y otros han declarado que “eran revolucionarios, que querían mejorar la Revolución y no hicieron un arte político” ¿la praxis y la libertad creadora superó los credos políticos hasta el punto de que el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”?**

Rotundamente, sí. Hasta 1989 casi ningún proyecto fue opositor o disidente desde el punto de vista político. Ni siquiera Paideia, que opero hasta entonces en el Centro Carpentier. El problema es que la Revolución no supo qué hacer con sus hijos y el arte es un buen síntoma para entender la dificultad de los padres fundadores para traspasar el poder o para confiar en una autogestión de la generación que la misma Revolución había formado. También fuimos removidos por enfrentamientos políticos de la propia élite —la dirección ideológica contra la cultura, los creyentes en la vía cubana de los sesenta y los prosoviéticos de los setenta, los prooccidentales y los que se fijaban más en el Este de Europa— o por temas geopolíticos, como el recrudecimiento de la Nueva Derecha en Estados Unidos o la Perestroika en la URSS. Estábamos metidos en cosas que nos concierne y en otras que nos desbordaban. Y, al final, se rompió la cadena por el eslabón de la cultura y el arte. Yo recuerdo que la mayoría quería más libertad, pero no necesariamente más capitalismo.

**En ese período todos (o casi todos) vivimos muy humildemente, pero no éramos ambiciosos en el plano material ¿Cómo afectó al arte cubano del período el que los artistas no estuvieran conectados a el mercado y se trabajara, como se dice, “por amor al arte” o a la simple trascendencia artística?**

Bueno, tampoco hay que sublimar la falta de interés económico. Pero tienes razón, por regla general vivíamos en una burbuja humilde pero no miserable. Y las obras se planteaban con cierta trascendencia, con espiritualidad, con investigación, con humor, pero no pensando en un mercado. La respuesta a cómo afectó esa vida sin mercado a los artistas no la encontrarás en la

Cuba de los ochenta, sino en el exilio de los noventa, donde hubo mucho desajuste por el impacto real, económico y psicológico para el que no estábamos preparados y que liquidó algunas carreras y las modificó casi todas (no siempre para bien).

**¿Qué aspectos estéticos y conceptuales diferenciaron y unieron a estas dos “generaciones” de artistas visuales cubanos, la que se dio a conocer entre 1980 y 1985 (Volumen Uno y compañía) y las de 1986 al 1990)?**

Entre los ochenta y los 2000 hay dos elementos tremendamente importantes: la diáspora de la generación de los ochenta y el surgimiento de una generación posterior marcada por el mercado. En ese sentido, hay un doble filo. Un arte menos ideológico (por la experiencia amarga de lo que había pasado con el Estado) y un arte más esteticista (por la dulce experiencia que deportaba el mercado). (Estoy hablando en términos generales, por supuesto).

Claro que quedaron remanentes del arte más contestatario de los ochenta (Lázaro Saavedra, Toirac, etc.) Pero si te fijas, estos artistas no llegaron nunca al éxito posterior de Garaicoa o los Carpinteros. No es hasta los 2000 cuando se da un regreso a lo que pasó en los ochenta, mediante estudios, arqueologías o simple curiosidad. También porque la nueva generación de milenials se siente atraída por un tipo de arte povera y a la vez conceptual y crítico. Es ahí donde se da una recuperación de la investigación, del perfil antropológico, de una cierta atmósfera colectiva (aunque el mercado ya había construido un andamiaje más individualista), en el tratamiento de los símbolos nacionales y la figura de los líderes, en la recuperación del documento, el archivo, la fotografía como testimonio, pero desde las coordenadas artísticas...

En esto influye también la posibilidad del viajar para los nuevos artistas desde Cuba y la posibilidad de regresar para artistas que para muchos eran míticos. O la confluencia en exposiciones colectivas. Un ejemplo (mal explicado por sus realizadores) es el remake del juego de fútbol “citando” el famoso juego de Pelota.

**La Bienal de la Habana surgió y consolidó en la década del 80, un evento reconocido internacionalmente como vitrina de los artistas de la periferia, y que pretendía vender una narrativa de apertura y vanguardia cultural de la Revolución. ¿Qué impacto crees que tuvo en el panorama del arte joven cubano de la década de los 80?**

El impacto fue absoluto —salvo en algunos artistas que no encajaban en sus presupuestos teóricos (Arturo Cuenca, por ejemplo)—. La Bienal fue la continuación de la Tricontinental por la vía del arte. Y su idea original de hacerla de Tercer Mundo un reposicionamiento del arte contemporáneo muy interesante. Muchos curadores se fijaron por primera vez en el arte cubano emergente y fue un espaldarazo importantísimo para ellos. En lo que ha derivado la Bienal ya es otra cosa que no tienen que ver con su destino primero.

**¿Algo que se me haya quedado o desees agregar?**

Uffff!!!

**Apéndice XVII. Entrevista a Gerardo Mosquera, curador, teórico y crítico de arte.**  
(6 de diciembre de 2020)

**Gerardo, como conocedor de la función de la imagen en una sociedad socialista pudiste ver en la fotografía y la gráfica cubana de la década del 60 un claro ejemplo de lo que Walter Benjamín llama la “estetización de la política”. Desde esta perspectiva ¿te sorprendió el giro que tomaron las artes visuales cubanas de los 80s y qué los jóvenes formados, artística e ideológicamente, por la Revolución respondieran “politizando el arte”?**

Sólo me sorprendió parcialmente, porque era algo que estaba en el ambiente social. Ya se sentían frustradas las aspiraciones utópicas de los tiempos románticos de la Revolución, aunque persistiera cierta esperanza por cambios reconstructivos. La dogmatización ideológica de la década de 1970 y sus rigideces acrílicas no hicieron más que agravar la conciencia del fracaso. No había espacios de diálogo ni de discusión social de los problemas que la gente veía por doquier. Y sí fue extraordinario que las artes plásticas asumieran esa función social y llevaran adelante una reflexión crítica desde dentro, así como la deconstrucción de la puesta en escena oficial. Los actuales sucesos en Cuba (Bruguera, 00Bienal, MSI, 27 de noviembre, expresión en las redes sociales, etc.) son como una repetición de aquello, con mayor radicalidad política y social. Las artes plásticas continúan en la vanguardia crítica al sistema imperante.

**¿Qué factores socioculturales viste en su formación qué, lejos de crear un arte que glorificara a la Revolución, los llevara a cuestionar el relato oficial, desmitificar la figura de los héroes, siguieron corrientes estéticas y conceptuales occidentales o tomaron como tema religiones populares proscritas?**

Ya he dicho que para aquellos jóvenes la Revolución no era un mito ni un sueño, sino la vida cotidiana, sobre cuyos problemas reaccionaban de un modo natural. Como parte de esto se enfrentaron a la imposición de cánones artísticos y se abrieron al mundo. En su mayoría procedían de sectores muy populares, por lo que las religiones afrocubanas y el catolicismo popular eran parte de su cultura de base, no algo tomado desde fuera con fines artísticos. También he escrito sobre esto antes.

**En este período usted fue testigo de cómo los artistas jóvenes (y algunos no tanto) rompieron esquemas formales y conceptuales en la producción de obras de arte, y de cómo se revolucionó la concepción socio-ideológica de la función del propio artista en una sociedad tan políticamente vertical como la cubana. ¿Qué elementos distinguen estas nuevas relaciones de poder en la segunda mitad de los 80s? ¿Cuál fue la relación del nuevo arte cubano con la sociedad civil cubana?**

Los nuevos artistas y críticos nos enfrentamos al poder en una batalla ideológico-cultural. Esa presión horizontal consiguió abrir espacios en las instituciones y sus circuitos, y liberalizar parcialmente la política cultural o su aplicación. Por supuesto, hubo episodios de censura, pero se ganó mucho terreno, hasta que se desbordó el margen de permisibilidad que el poder estaba dispuesto a tolerar. Los artistas devinieron los sujetos casi únicos de una reflexión crítica que no se llevaba a cabo en la academia, los medios de difusión, los sindicatos, etc. He hablado de esto antes.

Al revés de lo que tiene lugar en estos momentos, la relación del arte con la sociedad civil era muy limitada, aunque se produjo una ampliación del público. Tenemos que pensar que en aquel entonces la sociedad civil era muy débil o casi inexistente. La Revolución ya la había desmantelado desde fines de la década de 1960, y se había ocupado de reprimir cualquier reconstrucción

de ella. El nuevo arte crítico aprovechó el espacio de permisibilidad que excepcional y muy parcialmente se concedía a las artes, y jugó con la ambigüedad propia de sus mensajes (aunque todos entendían lo que se quería decir).

**En los 80 el mundo del arte cubano se volvió sumamente rico y diverso desde un punto de vista formal (instalaciones, performances, conceptualismo, abstracción, etc), prácticamente todo estaba permitido, excepto la ingenuidad ¿qué papel jugaron los críticos y teóricos del arte como usted en esta toma de conciencia? ¿Cómo afectó esto la naturaleza del discurso artístico?**

Desempeñaron un papel crucial. Por un lado, la nueva reflexión teórica orientó al arte por nuevos derroteros, y aún entró a formar parte del discurso artístico; por otro, sirvió para legitimar las nuevas prácticas artísticas.

**Dos características distintivas de este período fueron: la abundancia de grupos y el auge de la performática ¿Podría decirme cómo percibió usted el impacto de esto en las instituciones y el público en general? ¿Qué aportaron los colectivos al arte cubano?**

En realidad, no hubo tantos grupos, y tuvieron vida efímera. Puré fue el más importante. Ni los grupos ni el performance constituyeron movidas particulares: eran parte del “paquete” general del Nuevo Arte Cubano.

**Glexis Novoa me afirmó “éramos artistas oficiales, trabajábamos en y con las instituciones, por lo que no trabajábamos con una motivación comercial, para el mercado”. Pero “donde hay poder hay resistencia” (Michel de Foucault) ¿Crees que el propio poder absoluto del Estado, al no admitir matices, generó la resistencia que se pudo ver en el Nuevo Arte Cubano? ¿Qué impacto tuvo esto en las estrategias expresivas recurridas?**

Según ya señalé, el Estado mostró notable flexibilidad para un régimen como el cubano, algo que no está ocurriendo hoy día. No lo hizo motu proprio, sino empujado por el poderoso avance horizontal del nuevo arte.

**Desde tu vocación como curador, teórico y crítico de arte, acompañaste la producción plástica toda la década del 80. Escribiste palabras para el catálogo de la exposición “Seis nuevos pintores” (1978) que fue una semilla de la mítica “Volumen Uno”. A tu juicio ¿cuáles fueron los principales hitos de la década de los 80s en cuanto a cómo influyeron en el derrotero del arte joven cubano?**

**¿Cuáles crees que fueron las diferencias y similitudes principales, formales y conceptuales, de la generación de Volumen Uno y la generación de la segunda mitad de los 80s?**

Sobre los hitos ya he publicado bastante. La principal diferencia entre aquellos dos momentos de un mismo proceso podrían resumirse en que el arte del primer lustro de la década de 1980 no era crítico en lo social y lo político, al menos de un modo directo, pues la ruptura cultural que trajeron constituía ya una crítica social y hacia las políticas culturales. El segundo lustro introdujo la reflexión crítica directa.

**Gerardo, fuiste fundador de la Bienal de la Habana en la década del 80, un evento reconocido internacionalmente como vitrina de los artistas de la periferia, llegando incluso a ser comparada con *Magiciens de la Terre* (1989). ¿Qué impacto crees que tuvo en el panorama del arte joven cubano de la década de los 80?**

Los artistas se beneficiaron del conocimiento de manifestaciones artísticas procedentes de casi todo el mundo que la Bienal ofrecía, así como del intercambio y conexión con colegas, curadores y críticos de todos lados que acudían al evento. La Bienal sirvió además como plataforma de legitimación y lanzamiento internacional de los nuevos artistas, pues –en una lucha victoriosa dentro de la institución– conseguí que la representación cubana en aquellas primeras bienales estuviese constituida mayoritariamente por los nuevos artistas. Lamentablemente, la crecida represiva en el empalme de las décadas de 1980 y 1990 fue una de las razones que me condujeron a renunciar.

## **Apéndice XVIII. Entrevista con María Guadalupe (Lupe) Álvarez** *(21 de enero de 2021)*

**Con *Volumen Uno* y otros artistas contemporáneos a ellos comenzó la renovación del arte cubano, que se consolidaría a lo largo de la década del 80. ¿Qué trae esto como consecuencias frente a el propio devenir del arte cubano posterior a 1959?**

*Volumen Uno* fue la reunión de un conjunto de personas con propuestas muy diversas; para mí lo que distingue a esa hornada de artistas fue que introdujeron un cambio fundamental de la figura del artista; que deja de ser la figura romántica, inspirado y que produce de su misma relación existencial con el mundo, sino que pasa a ser un artista que lee y reflexiona con relación a su obra. No estoy queriendo decir que los artistas no leen, sino que, para *Volumen Uno*, el proceso creativo deriva precisamente en un proceso de alimentación constante, con problemáticas que rebasan el mundo del arte; con problemáticas que tienen que ver con el propio artista, con nuestra cultura híbrida; de problemáticas que tienen que ver con procesos que ya no están escritos en las restricciones disciplinarias, sino donde la mezcla, la manera de entender, digamos, la apropiación de imágenes que ellas misma tienen un devenir cultural, una connotación, una significación.

Estos artistas van incorporando ese tipo de construcción simbólica, que ya no está presa de la idea de un artista como sujeto de afectos, sino que está inscrita en un lugar de reflexividad, en un lugar de entender la obra, como la propuesta, porque en rigor son propuestas, o sea, son procesos de trabajo que están constantemente produciendo ideas alrededor de una misma problemática. Entonces, para mí, lo que significa *Volumen Uno* fundamentalmente es esa apertura, es la superación de la definición restringida del arte, de la movilización de la figura de un artista como sujeto de afectos. Y en el encuentro con un artista reflexivo que piensa que la obra puede ser una importante encarnación de pregunta, al texto cultural, al tejido cultural, de interpelación de imaginarios culturales, de pensamiento; digamos que van adquiriendo una dimensión antropológica, una dimensión cultural lógica.

**¿Cuál es el legado de *Volumen Uno*?**

El legado de *Volumen Uno* es romper esa barrera que tiene que ver con un artista de un tipo romántico a un artista que investiga, que se hace preguntas sobre el texto cultural, que interroga imaginarios, que se apropia de imágenes, que resignifica tradiciones, que es capaz de examinar el lenguaje y mezclar independientemente de la cualidad que el lenguaje tenga y mezclarlo; con construir este tipo de mensaje híbrido que tiene *Volumen Uno*. Además, estas obras son obras que superan la idea de un cuadro o una escultura o un grabado. Son obras que van modificando su formato en la misma medida en la que modifican sus ideas. Si hay que hacer una instalación, se hace una instalación.

Yo creo que eso significa *Volumen Uno*, una puerta que se abrió, una puerta también muy heterogénea, porque *Volumen Uno* como estrategia expositiva reunía a todas estas personas que querían abrir esa puerta desde diferentes perspectivas, no necesariamente desde las perspectivas estéticas. Rompieron la barrera de entender el arte como un fenómeno puramente expresivo que además se codificaba a partir de la idea de pintura o escultura y transformaron esa concepción a la de un artista como investigador.

**¿Cuáles crees que son las diferencias principales, formales y conceptuales, de la generación de los 80 con la generación de *Volumen Uno*?**

*Volumen Uno* tenía unas preocupaciones fundamentalmente reflexivas en el campo del arte

*desde el punto de vista* cultural, de romper un poco con las visiones restringidas del arte. Había muchísima problemática alrededor del Volumen Uno, fundamentalmente desde el punto de vista cultural; de interrogar la hibridación cultural, de interrogar las tradiciones, la visión folclorista y esa visión que coge a lo popular como folclor o como algo que es otro. Hay mucha voluntad de apropiarse, de manera orgánica, de esas tradiciones, no como alguien que escoge eso de manera estética o banal, sino como alguien que es partícipe también del legado ético, existencial, de construcción de sentido, de humanidad, de convivencia, etcétera, que está en ese tipo de relaciones.

El caso de las generaciones finales de los 80. *ArteCalle, Puré, Provisional, ABTV* y un gran grupo de artistas, pasando obviamente por Cuenca, por Félix Suazo y Alexis Somoza. Ellos entran por las puertas que abrió Volumen Uno, pero la vez irrumpen con una voluntad de asumir una problematización de la vida cotidiana, de la vida social; que en Cuba que no existe, que está cancelada, que no existe en un medio de comunicación la manera de he de decir que hay una serie de discursos que están gastados, que hay una serie de significantes que están vacíos e que hay que romper; digamos, el control sobre el sentido que ha generado un régimen que constantemente está vigilando que no se produzca ningún discurso que se salga de la clave del monólogo.

La gente de esta generación está mucho más conectada con tener una presencia en la vida pública y con un generar gestos, acciones que movilizan realmente o que, por lo menos, causan un estremecimiento en la vida pública; usan libremente los símbolos patrios, generan actividades que transgreden absolutamente cualquier tipo de códigos de una estética digamos qué buena o formalistas e ir conscientemente a la chabacanería, a lo bizarro. Todo eso tiene que ver con generar focos de disturbio, esos focos de movilización de los códigos maestros del espacio social cubano que eran obviamente son hasta ahora monologantes.

### **Desde tu perspectiva, como pedagoga ¿Qué factores o circunstancias fundamentales consideras que propiciaron una generación como esta?**

Fíjate, cuando yo llegué al ISA, la primera estética que yo di, se llamaba Estética Marxista Leninista. Sin embargo, dentro del programa de Estética Marxista Leninista, que era un título que no se podía cambiar porque así estaba fijado por el Ministerio Educación Superior, empezamos a generar un cuestionamiento de las visiones ortodoxas de la propia estética marxista; empezamos una discusión de altura en el departamento, que en ese momento se llamaba Departamento de Marxismo Leninismo. Comenzamos a hacer programas que no estaban en la estratosfera, que no difundían una concepción estética alejada de las prácticas artísticas, sino que empezamos a evaluar, digamos, tópicos que estaban, o que eran, pertinentes en el contexto de los debates o de las transformaciones que tenían las propias prácticas artísticas en el ISA.

Las nuevas generaciones de profesores, como yo, el propio Flavio, después vino Osvaldo, Magdalena Campos y los demás que se incorporan al espacio académico vamos a generar el cambio del programa en el 1984. Fue un programa efectivamente generado a partir de debates teóricos importante, sobre el autor, sobre la modernidad, sobre el lenguaje del arte, como concebir de manera diferente la identidad, como concebir de manera diferente los cruces con la cultura popular; sobre la manera de sacar el arte de ese esquema ideológico y ampliar sus sentidos a una investigación desprejuiciada, abierta y situada. Eso lo hicimos en el ISA permanentemente.

Todo ese cambio pedagógico que fue realmente entre estrategias conscientes y estrategias espontáneas que salieron de ese crisol de relaciones que tuvimos. Todo eso fue un crisol muy importante que cambió evidentemente la mentalidad, porque éramos no una persona tratando de cambiar el mundo; era una vida, un compartir, una conversación, un compartir referentes. Hubo un diálogo con las fuerzas más conservadoras que, como te digo, a pesar de la lucha ideológica o

la del enfrentamiento de diferentes sentidos pedagógicos, no recuerdo que hayan sido cruentos. Yo creo que se pusieron más tensos cuando las generaciones de finales de los ochenta empezaron a copar o a tratar de implicar la vida pública, ya no la zona reservada más elitista, pudiéramos decir, del arte; sino involucrar debates que eran debates que estaban en la vida social donde no se daban y que las obras eran directas. Las obras eran muy directas, eran muy poco dispuestas a una contemplación arábica, a una recepción arábica y muy incitadoras a reflexionar sobre aquello que no estaba bien en la sociedad. Entonces hay muchas estrategias involucradas con eso, desde aquella página en blanco de arte abstracto como hasta el silencio.

### **¿Supongo que el ambiente fue un protagonista más, lo que pasaba en otras instituciones culturales y educativas de la Habana en ese período?**

En esa época estábamos súper conectados, súper conectados con el Centro Wifredo Lam, la Escuela de Letras, todas estas cosas que parecen ser colaterales, pero no son colaterales, son parte fundamental. Por eso yo veo a veces textos sobre los 80s. y los 90s. y digo que hay una memoria a la intemperie. Hay muchos factores que influyeron en ese devenir. Porque la obra de un artista... Yo siempre he pensado que no hay un artista sólido sin una escena sólida. No existen artistas sólidos sin aceras sólidas. Y en esa época, el cruce, la fuerza, la potencia que significaba la Bienal de La Habana, la revista Criterios, el ISA, la reformulación de los programas de estudio, del cual yo tuve también un papel importante, en la Escuela de Letras, con el primer programa de Teoría de la cultura artística, que se lo dieron a Desiderio Navarro, Desiderio digo esto es lo tuyo Lupe, aquí este es tu campo y por mis manos pasaron alumnos como Tamara Díaz Bringas, Daniel Ojeda, Rubencito, Virginia Ramírez Abreu, Clara Estaciaran, ese fue un grupo de lujo que todos están muy carísimos y clarísimas en el mundo del arte contemporáneo.

Entonces esas jornadas, esas relaciones empezaron a tender, esas redes se empezaron a tender, obviamente, estoy hablando de plena efervescencia, que fue básicamente el crisol de todo eso, de la transformación, de los planes de estudio, de todo lo 1980. Gracias a la Bienal de La Habana, la creación de la Bienal de La Habana; la transformación de la Bienal de La Habana desde el punto de vista discursivo y todas las figuras que desfilaron por ella; la transformación de los planes de estudio del ISA; el encuentro de graduados de la Escuela de Letras y la conciencia sobre la necesidad de encarnar la teoría en el programa de estudio de una manera diferente de pensar el discurso. La formulación del plan de estudio en 1984 en el ISA. Todas esas son condiciones que hacen que esta renovación en la mentalidad de los artistas que se están educando sea por ósmosis. O sea, hay un fenómeno que no se aísla, que es un fenómeno de contexto que es muy importante; como un lugar muy mágico.

### **A nivel ideológico, podría decirse que el sistema de enseñanza artística de la Revolución fue concebido para corregir el llamado “pecado original” que según el Che consistía en que “los artistas no eran verdaderamente revolucionarios”, entonces ¿cómo fue posible que surgiera una generación de artistas, nacidos y formados después de 1959, que desafiara directa o indirectamente al poder?**

Esa es una situación compleja que no se resuelve solo con analizar exclusivamente las prácticas artísticas. Yo creo que, en las prácticas, digamos las propuestas propiamente dichas, no creo que hay un crisol de apertura, el ISA tuvo muy buenos profesores, había muy buen nivel de debate. Había una fuerza de actualización, un don de superación constante y como te decía, los debates de Criterio, la figura que traía la Bienal de La Habana son todos o elementos que van consolidando, digamos, ese proceso de transformación.

Había una voluntad, sobre todo en determinadas gentes nuevas que venía con criterios bien formados, en filosofía, en lingüística, en psicoanálisis, en teoría crítica. Esos elementos son factores de crecimiento del acervo teórico, del marco que puede ser utilizado lo mismo desde la perspectiva pedagógica, que desde el punto de vista de las propuestas artísticas; a mí me parece fundamental en este proceso, porque esto es un proceso.

**Y si así fue ¿por qué, lejos de crear un arte que glorificara a la Revolución, cuestionaron el relato oficial, desmitificaron la figura de los héroes, siguieron corrientes estéticas y conceptuales occidentales o tomaron como tema religiones populares proscritas?**

El renacimiento cubano es un proceso que aborda también una relación muy particular con el pasado. Porque los artistas de los 80 empiezan a reconsiderar a muchísimos artistas del pasado que habían estado acallados como, por ejemplo, la figura de Antonia Eiriz, de Raúl Martínez, de Chago Armada; hay una cantidad de revisiones pudiéramos decir que, luego consolida el espacio aglutinador como una serie de revisiones que empieza a hacer y eso cambia el panorama. Hay una reconsideración de esa problemática ideología dominante que cancela en algunos casos y en otros minoriza la producción artística más reflexiva, más imbuida en problemáticas existenciales, filosóficas, formales, de investigación formal. Estas generaciones empiezan a fijarse y a reconsiderar a esas figuras que por ahí tuvieron o sufrieron de alguna manera una minorización a partir de la idea de “el arte como arma de la revolución” y de las Palabras de los Intelectuales y de esa idea de “con la Revolución todo y contra la Revolución nada”.

**No solo se rompieron esquemas formales y conceptuales en la producción de obras de arte, sino que se revolucionó la concepción socio-ideológica de la función del propio artista en una sociedad tan políticamente vertical como la cubana. ¿Qué elementos distinguen a estas nuevas relaciones de poder en la segunda mitad de los 80?**

**¿Los artistas, desde una posición privilegiada se atrevieron a decir y cuestionar cosas que el cubano de a pie no podía decir?**

Eso está claro, está clarísimo. Esta generación fue la que asumió un debate, el debate que debía de haber tenido un lugar en la vida pública, que no existía. Y el arte produjo las profanaciones de un discurso cerrado, monolítico, vertical como tú dices, monologante, el cuestionando esos referentes maestros que a fuera de contrastar con una realidad que se daba de bruces contra esos discursos del futuro.

Lo que pasa es que hay una diferencia importante, qué es que en los artistas y los que estábamos en esa época madurando y creciendo, teníamos todavía la idea de que dentro de las instituciones podíamos transformar algo; de hecho, creo que lo pudimos hacer. Obviamente, se sufrió mucho cuando empezaron los primeros grandes éxodos de artistas y de profesores. Y, obviamente, ya después de fines de los 90 ya el ISA pasó a ser un lugar diferente totalmente al ISA nuestro.

**En los 80 el mundo del arte joven cubano se volvió sumamente rico y diverso desde un punto de vista formal (instalaciones, performances, conceptualismo, abstracción, etc), prácticamente todo estaba permitido, excepto la ingenuidad ¿cómo afectó esto la naturaleza del discurso artístico?**

La ingenuidad se perdió completamente. Yo que yo pienso que una exposición por ejemplo “No valen guayabas verdes” en el ISA, es muy clara en eso te está preguntando, y un texto que yo escribí para la revista *Arte in general*, que está publicado en una antología que hizo Andrés Isaac Santana, ya no recuerdo al título, tenía que ver con la sospecha, precisamente tenía que ver con ese

galimatías, con el uso frecuente del galimatías, “donde dije digo, digo Diego”. Y hay una imposibilidad a partir del grosor semántico, del grosor del signo; hay una imposibilidad que tú me digas: “estás diciendo aquello”, a lo que se le respondería: “no, no, ¿por qué? Eso lo interpretas tú, está en tu cabeza, no emanó del signo”.

**Por otro lado, hubo un nivel altísimo de colaboración entre los artistas de este período, no solo porque abundaron los colectivos, sino por la complicidad a la hora de compartir ideas y generar proyectos en común que enriquecían el proceso creativo de todos. ¿Cómo contribuyó esto a la construcción de un universo de sentido en el contexto de la producción del objeto artístico?**

Yo creo que había un criterio muy claro de que en la unión está la fuerza, una nueva mentalidad de que la mayoría de las personas que estábamos involucradas en eso éramos cómplices; no cómplices esa no es la palabra; éramos afines a ese tipo de cambio y creíamos que juntos podíamos hacerlo mejor. Entonces, yo creo el colectivo también un cambio importante en la figura del artista. Yo creo que la puerta abierta por Volumen Uno es fundamental, porque la puerta que se le abre al espacio del arte es una puerta que se le abre a la posibilidad de transformar todas las figuras de autoridad del discurso subdominante sobre el arte, la obra de arte como objeto único, el artista como meta sujeto y espectador como alguien que está, digamos fuera y que está contemplando o generando un tipo particular de recepción.

Empezamos a discutir de semiótica, de teoría de la recepción, de teoría crítica, de identidad. Se empezaron a leer los textos, por ejemplo, el papel de *Identidades en Tránsito* de Tircio Escobar, de una serie de debates sobre colonialismo, por ejemplo, alrededor de la Bienal de La Habana Guita Capur, el propio Camnitzer, Subirachs. Muchísimas cosas, las propias visitas a la Bienal de La Habana de figuras como Nelly Richars, Joseph Kosuth, Douglas Creem. Fue un momento glorioso, entonces ese momento glorioso genera cosas gloriosas.

Eso lo tienes ahí, por ejemplo, el Objeto Esculturado. El nombre del Objeto Esculturado, yo tengo claramente en mi cabeza el día que nos reunimos Alexis Somoza, Feliz Suazo y yo en el comedor del ISA, y empiezo a tener una conversación con ellos que habíamos tenido hacía tiempo, para tratar de que la entrada al Objeto Esculturado fuera precisamente con una categoría cuyo look fuera básicamente estético. Para no sembrar las sospechas desde el principio, el Objeto Esculturado remitía a una categoría estética, remitía a un particular tipo de formalización, no a los contenidos necesariamente o no a los sentidos de que se canalizaba a partir de la diversidad de formalizaciones que allí había jugado con esta idea de ya no un objeto como el objeto artístico tradicional, sino como una especie de campo expandido de la escultura que va a una idea de objetualidad donde ya el objeto no es una escultura, pero conserva su corporalidad y conserva su pero está mucho más ligado a la línea del *ready made* y a la línea de un **objet trube** o de la línea del colapso o la línea que efectivamente ya rompe, digamos, generan el espacio del arte, donde el lugar común tiene un lugar, valga la redundancia.

## **Performances**

Mira, yo creo que la performatividad es una cuestión que está permanentemente en el arte posterior a los 80s. Y cuando hablo de performatividad digo darle forma que constantemente va reconsiderado las problemáticas acuciantes de la vida social. El propio juego de pelota es un indicador de eso; las exposiciones de arte abstracto, que evidentemente están hablando del silencio, están hablando de la incapacidad de hablar de manera clara del control de la producción simbólica por parte del Estado. Hay gran cantidad de gestos que son totalmente performativos, el periódico

de Memoria de la Posguerra.

Todo está lleno de gestos que son totalmente performativo. ¿Qué quiere decir performativo? Que están generados antes de; o sea, que el gesto antecede al discurso, no el discurso al gesto. El gesto es un acto de habla, es un acto de poner en escena ese vaciamiento, esa intolerancia, ese control, esa regulación y se pone en escena de muchas maneras, desde el arte abstracto hasta el Juego Pelota, hasta el periódico Memorias de la Postguerra, hasta los murales de Arte Calle; hay una cantidad de gestos que son totalmente performativos.

**Durante un período de tiempo en los 80s hubo un “espacio de tolerancia” para los artistas, todo lo contrario, al llamado “quinquenio gris” de la década anterior ¿cuáles consideras fueron las causas del cambio de estrategia?**

En un primer momento, yo no recuerdo que ni siquiera el discurso de la Seguridad del Estado, cuando los pusieron a atendernos, nos hayan tratado como contrarrevolucionarios, después sí. De hecho, yo participé en la famosa reunión con Carlos Aldana, cuando él era el Ideólogo del Partido Comunista, donde estábamos Iván de la Nuez, Madelin Izquierdo, Tonel; éramos un grupo muy selecto, muy rico; fue en el edificio de donde estaba la CTC; y en todo el momento se nos trató como si fuéramos un contrincante respetable. Hasta ahí, admitiendo una discusión.

Yo creo que en el tiempo que yo di clases en el ISA desde 1978 a 1998, exactamente 20 años, independientemente de todas las restricciones, de todas esas directivas, realmente los primeros conatos de regulación a el programa pedagógico, que las primeras llamadas de atención a que si la bibliografía, fueron muy tardías ya a finales de los 80s o los 90s. fue cuando por primera vez yo sentí realmente una presión desde el punto de vista de que si se difundía “pornografía”, que si se estimulaba a los alumnos a cuestionar los símbolos patrios o la figura de Fidel Castro. Yo eso lo percibí en carne propia.

Después tuve visitas de coroneles de la Seguridad del Estado en mi casa, te tocándome a la puerta, diciéndome que yo estimulaba obras contra el Comandante en Jefe, cosa que eran totalmente incierta y que debían considerarse como un proceso de intimidación. Ahí fue cuando yo percibí realmente que tenía que irme porque ya yo no creo en esa actuación; además, empezaban a manejar cosas personales, pero eso fue ya muy tardío. Pero yo tengo más en mente un forcejeo que una estigmatización violenta clara de esa época.

**Los dos casos, creo, más violento que recuerdo o de ese tipo, fueron el de Joel Rojas, en el sentido de la expulsión del ISA y el de Angelito Delgado en el Objeto Esculturado.**

Pero eso fue obviamente la cancelación del Objeto Esculturado, el tema con Marcia Laisecca, esos son ya actos, creo que ahí empezó la contienda. O sea, yo creo que efectivamente eran respuestas, ya cuando se probó la fuerza hasta ahí, ya a cagarse en Gramma en público eran palabras mayores, o cuando caminaban por el Che en el piso. ya eso fue con los símbolos patrios y hubo otras obras con el uso de los símbolos patrios como estrategia, pero eran menos escandalosamente provocativa. Ya ahí sí, ya votar funcionario. O sea, salir funcionario, que a eso fue ya.

**Para Michel de Foucault “todo poder genera resistencia” ¿ves el Nuevo Arte Cubano de la generación de los 80 como una forma de resistencia al poder absoluto del Estado?**

Decir el mismo poder es el que genera la resistencia al mismo poder es el que crea al que disiente del poder, el que cuestiona el poder, porque no hay modo de quedar fuera de estas máximas, es decir, no hay modo de quedarse al margen, porque cuando el mismo, el mismo artista dice bueno, soy apolítico, ya está tomando una actitud política que incluso puede ser considerada

peligrosa porque no estás toma, no estás haciendo exactamente lo que se supone que debe estar haciendo.

Exacto. Y esto, esto es una cosa que dominó, está la jugada maestra.

**Las consignas: “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada” y “El arte, un arma de la Revolución”, condicionan todo arte que se ha hecho después de 1959 ¿Esta condición hace que todo arte hecho en Cuba sea político?**

Claro, evidentemente todo, todo, todo arte. Todo arte Cuba, sí bogaba era político y si no bogabas. O sea, te da porque bogas o porque no bogas. O sea, podía estar o minorizado o podías estar clausurado, porque evidentemente había una consigna muy fuerte de estar alineado. Entonces, al tener una consigna de estar alineado, si tú no estás alineado, aunque hagas arte naif no estás alineado, estás fuera del marco el discurso dominante de la orientación valorativa dominante. Entonces toda actitud termina siendo política.

Después que leí las reflexiones de Roberto Jacoby alrededor de pensar el arte político argentino de los 60, a mí se me aclararon muchas cosas. Primero porque es brillante y es un tipo o una vivencia muy sólida; después porque Jacoby en su entrevista me enseñó a pensar desde la posición del artista, que en definitiva todas las luchas revolucionarias que se tiene en el mundo del arte, a la larga, tienen un solo objetivo, que es ser libre. Y si tú estás restringido por una cosa o por la otra, eso se te ve afectado. Y una cosa que decía Jacoby, me parece súper importante porque es aplicable perfectamente a la Cuba, a nuestra época, es que no tenías que hacer arte evidentemente confrontacional con el control que era, yo creo que en definitiva, lo más importante, lo más importante de lo que se salió de las manos fue el generar arte que cuestionaba los significantes maestros, los significantes deificados, los significantes más duros de la Revolución, porque de ellos dependía, digamos, la capacidad de sublevar, de que la gente se le levante: “Patria o muerte, Venceremos”. Estas entrevistas de Jacoby fueron súper interesantes, porque, como él decía; independientemente de lo que hicieras, la manera de unirse los artistas, de conversar y de conversar con los teóricos, de degenerarse, o sus puentes donde no había una distinción entre una cosa y la otra, ya es una manera política, independientemente de lo que tú hagas; puedes hacer abanicos como aire fresco, puedes hacer lo que sea y estás poniendo un gesto connotado por y con quién te reúnes hoy, a casa de quien visitas; no sé, las visitas a Raúl Martínez y Estorino o las visitas a Antonia Eiriz, las visitas a Tomas Sánchez, las visitas a Vidal; las visitas se convirtieron en cuestiones políticas, porque es como si te dijeran los referentes son estos y tú te buscarás hornos alternativos. Es un acto político y eso es lo que pasó realmente.

**Algunos de los artistas con obras polémicas del período, han declarado que “eran revolucionarios, que querían mejorar la Revolución y no hicieron un arte político” ¿la praxis y la libertad creadora superó los credos políticos hasta el punto de que el propio sistema rechazó a su “hombre nuevo” y creó al “artista disidente”?**

Bueno, yo creo que la figura de la canción del hijo de Guillermo Tell es clara, inmensa en eso. La idea de que la metáfora del hijo de Guillermo Tell se haya convertido en la metáfora más poderosa de eso. Por ejemplo, la obra de Los Carpinteros “Lo hemos perdido todo a juego, todo, menos las ganas de volver a jugar”, esa era la psicología. O sea, en esas imágenes, en la de los Hijos de Guillermo Tell; y esa idea de “lo hemos perdido todo al juego, todo, menos la gana de volver a jugar”; ese era el tipo de mentalidad. La gente quería, estaba animada a hacer hasta donde pudiera. Era como una especie de gardeo, una especie de juego de fuerza. Era más bien eso, todavía esa polarización. Yo nunca fui detenida y no recuerdo a nadie de mi gremio nada que haya sido

detenido; ahora sí, a Tania ahora recientemente, pero en aquella época no.

**La Bienal de la Habana surge y se consolida en la década del 80 (tres ediciones 1984, 1986 y 1989), es un evento reconocido internacionalmente como vitrina de los artistas de la periferia, llegando incluso a compararla con *Magiciens de la Terre* (1989). ¿Qué impacto crees que tuvo en el panorama del arte joven cubano?**

No compararse con *Magiciens de la terre*, que fue como una presentación del problema, pero no un cargarse el problema para ver su conflictividad, para darle una imagen a su objetividad.

Yo creo que *La Bienal de La Habana, La Segunda Bienal de La Habana*, fue mucho más revolucionaria en el sentido generó un estar al lado de los artistas, pudiéramos decir artistas que usaban estas tradiciones y las activan, al lado de personas que ya estaban dentro o eran portadores de rituales, etc. La Segunda Bienal de La Habana tentó a todas las representaciones que generaban, digamos, una especie de actualización, de activación, desde el punto de vista contemporáneo, dejar paso a la ficción, de abrir la puerta, incluso, a la rigurosidad del mito, a la rigurosidad que tienen las prácticas religiosas populares y abrirles la puerta a experimentaciones con esos mismos legados. Eso fue la Segunda Bienal de La Habana. Hay una conferencia que da Gerardo Mosquera con Alberto López Cuenca, que está en *Abajo el Muro*, una de las conferencias del evento *Abajo el Muro*, que Mosquera habla de manera muy clara sobre la *Segunda Bienal de La Habana*. Yo tengo un trabajo también sobre la segunda Bienal, sobre esa discusión teórica alrededor que se llama que habla de esto, de cómo *La Bienal de La Habana* sentó una discursividad se echaba a la espalda el problema de la utilización, de la idealización de la cultura popular; el problema de la activación de la de las redes de repensar la tradición; el problema de generar, digamos, una idea de lo tradicional que no esté ligado con el pasado, todas esas cosas. *La Bienal de La Habana* todas esas cosas se cosieron.

Esos contactos con las grandes figuras de la *mainstream* o las grandes figuras de pensamiento de avanzada desde el sur fueron fundamentales, eso no es cuestionable. Yo creo que no hay más que ver el libro, esa compilación que se llama *La Bienal de La Habana* para leer. Ahí te das cuenta del nivel de discursividad que había, y no solamente eso, sino que la propia Bienal, en su estrategia de exhibición, les dio un papel importantísimo a los artistas cubanos, la gente de *Volume Uno* fue impresionante, a mí todavía no se me quita la cabeza el Martí de Elso, el *Síndrome de Marcopolo de Flavio*, *El Golpe del Tiempo* de Bedía, en la segunda Bienal de La Habana. Yo todavía tengo la vivencia de esa calidad de obras de artistas cubanos dentro de la Bienal; entonces eso es muy representativo.