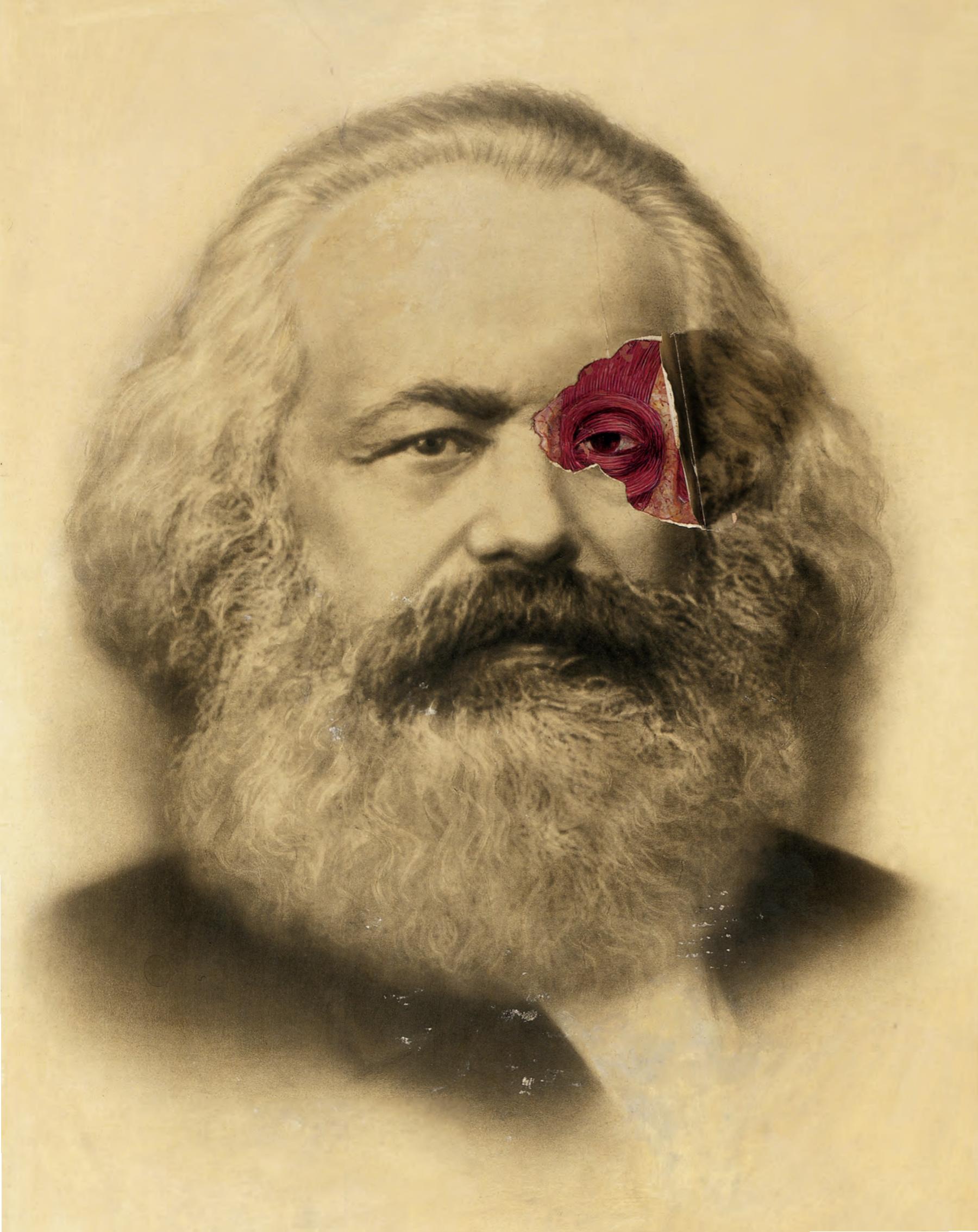




CLIK







Adiós
utopía—
—Arte
en Cuba
desde
1950



Adiós
utopía—
—Arte
en Cuba
desde
1950



<p>22 Adiós utopía. Arte en Cuba desde 1950. De cómo contar la historia sin dañarla — <i>Ella Fontanals-Cisneros</i></p> <p>44 La revolución en escena: de <i>Volumen Uno</i> a <i>Memoria de la postguerra</i> — <i>Rachel Weiss</i></p> <p>60 Mañana fue otro día — <i>Iván de la Nuez</i></p> <p>100 <u>Cronología 1970-1989</u></p> <p>110 Texto para un adiós: arte utópico cuesta abajo — <i>René Francisco</i></p> <p>122 <u>Cronología 1990-2015</u></p>	<p>26 Epifanía, tambor y Coca Cola: presente y pasado de lo utópico en el arte de Cuba — <i>Antonio Eligio (Tonel)</i></p> <p>82 <u>Cronología 1950-1969</u></p> <p>90 Arte y utopía 1970 a 1990: dos décadas en guerra — <i>Gerardo Mosquera</i></p> <p>100 <u>Cronología 1970-1989</u></p> <p>110 Texto para un adiós: arte utópico cuesta abajo — <i>René Francisco</i></p> <p>122 <u>Cronología 1990-2015</u></p>	<p>72 Años cincuenta y sesenta para el arte cubano: dos décadas de esencias y revoluciones — <i>Elsa Vega</i></p> <p>82 <u>Cronología 1950-1969</u></p> <p>90 Arte y utopía 1970 a 1990: dos décadas en guerra — <i>Gerardo Mosquera</i></p> <p>100 <u>Cronología 1970-1989</u></p> <p>110 Texto para un adiós: arte utópico cuesta abajo — <i>René Francisco</i></p> <p>122 <u>Cronología 1990-2015</u></p>	<p>139 Llevando <i>Adiós utopía</i> a las audiencias de los museos estadounidenses — <i>Olga Viso</i></p> <p>144 <u>Adiós utopía. Sueños y desengaños en el arte cubano desde 1950</u></p> <p>148 <u>1/Abstracción: universalismo y lenguaje artístico</u></p> <p>176 <u>2/Culto y deconstrucción de la nación revolucionaria</u></p> <p>238 <u>3/Cartel</u></p> <p>272 <u>4/La sabiduría de Salomón</u></p> <p>296 <u>5/La imposición de la palabra: discursos, retórica, control mediático</u></p> <p>336 <u>6/Mar, fronteras, exilio</u></p> <p>358 <u>7/La utopía invertida</u></p>
<hr/> <p>397 Lista de obras</p> <p>402 Sobre los autores</p> <p>403 Agradecimientos</p>			

Adiós utopía. Arte en Cuba desde 1950

De cómo contar la
historia sin dañarla

Cuando era niña quería ser artista, pintaba incansablemente en clases y mis profesores se quejaban con mis padres por esta iniciativa mía. Un día mi madre me dijo: «¿Quieres dibujar? Pues vas a ir a una clase de dibujo, pero me tienes que prometer que estudiarás». Y así fue. Poco después, mis padres decidieron abandonar Cuba a causa de la Revolución y partimos con destino a Venezuela. Mi vida cambió totalmente. El dibujo y la pintura tendrían que esperar.

Unos años más tarde, en Caracas, abrí una galería de arte con un amigo, y así empecé a colecciónar. Esto me dio la oportunidad de compartir mi pasión por el arte con galerías, artistas y otros coleccionistas.

Pasé más de veinte años sin poder volver a Cuba, pues estaba prohibido regresar para aquellos cubanos que salieron exiliados después del triunfo de la Revolución y a los cuales se les declaró oficialmente «gusanos». Estas personas no podían ir a Cuba ni entablar ningún tipo de relación con los miembros de la familia que dejaron atrás.

Fue por esto que no pude volver a ver a mi hermano hasta finales de los años ochenta.

En los noventa frecuenté a menudo la Isla para ver a mi hermano y, aunque las visitas siempre fueron por corto tiempo, pude tomar algún día para visitar a artistas y comprar algunas piezas, pero no fue hasta después de la muerte de mi hermano en el año 2010 que decidí volver a Cuba e investigar a conciencia la escena artística de mi país natal. Quería caminar por las calles, hablar con la gente y conocer esa otra Cuba, mi patria, pero que se había vuelto extraña para mí.

En una de esas visitas conocí a la entonces directora del Museo Nacional de Bellas Artes, Moraíma Clavijo, quien ya conocía mi colección y me habló sobre la posibilidad de hacer una exposición en el Museo durante la Bienal de La Habana en el 2012.

Mi reacción fue de asombro total y al mismo tiempo de cierta felicidad, pues aquello me causaba una ambigüedad de emociones. Así que me tomó un cierto tiempo digerir esta idea. Era la primera vez que se mostraba una colección de un exiliado cubano en el Museo.

Para esta decisión, tomé en consideración diferentes opiniones que oí y que me hicieron analizar todos los “pros” y los “contras” de traer las obras a La Habana, pero al final acepté y hicimos realidad la muestra *Una mirada múltiple*, organizada por Osbel Suárez, curador cubano residente en España.

Sin embargo, no fue un camino fácil. Apenas tomé la decisión y puse manos a la obra, me di cuenta de que sería un proceso lento y difícil, esto me llevó a estar en Cuba todos los meses siguientes.

El embargo de Estados Unidos y la novedad que esta exposición representaba para el Ministerio de Cultura de Cuba hicieron que los trámites fuesen largos y complicados. Por eso concentré toda mi atención en La Habana, y cada día se me hizo más difícil dejar la ciudad que me vio nacer.

Esta isla, cargada de esa energía fuerte y dulce a la vez, que se te va metiendo en la sangre y que te retiene y te abraza para no dejarte ir, me cautivó de nuevo y sentí que las raíces de mi herencia genética mambí (soy tataranieto del prócer de la independencia Julio Sanguily) me llamaban a quedarme y enfrentar nuevos retos. Así lo hice.

La decisión final de quedarme en Cuba vino también de mis inquietudes filantrópicas, el ayudar a mi gente, y sentir que sembraba una pequeña semilla en mi tierra, en aquellos que más lo apreciaban.

Un día en que me encontraba dando una pequeña charla explicativa sobre CIFO, la fundación que presido desde el 2002, a los artistas en la Galería Habana, pidió la palabra el artista Yoan Capote y se dirigió a mí diciendo que lo que los artistas cubanos necesitaban era que se les hiciera una exposición donde se enseñara al público internacional, y sobre todo al público norteamericano, la obra que estos habían realizado en las últimas décadas, y así darles el espacio que merecían internacionalmente. Le dije que entendía lo que me estaba proponiendo y que lo pensaría.

Esto sucedió en el 2011. Necesité dos años más, hasta el 2013, para determinar hacer el proyecto de dicha exposición. Me organicé y busqué a los curadores que representaran cada una de las diferentes épocas, curadores que hubiesen vivido o estudiado cada uno de esos períodos y que no necesitaran un proceso de aprendizaje para lograr la exposición.

¿Cómo contar la larga historia de casi setenta años de cambios artísticos e intrincadas historias culturales y sociales?

Escogí a Elsa Vega porque es la persona que más sabe sobre arte cubano de los años cincuenta y sesenta, al ser la curadora de esa época en el Museo Nacional de Bellas Artes. A Gerardo Mosquera, por el hecho de haber sido el curador y crítico que acompañó en los años setenta y ochenta a los artistas que cambiaron la historia

del arte en Cuba. Y por último, para los años noventa hasta el 2015, a René Francisco, ya que ha sido el profesor y forjador de las nuevas generaciones de artistas con su método DUPP, Desde Una Pragmática Pedagógica.

Gracias a la unión de este grupo de extraordinaria sensibilidad, nació la exposición *Adiós utopía. Sueños y desengaños en el arte cubano desde 1950*, la cual traerá a la historia del arte cubano una clara visión de los acontecimientos que influyeron y cambiaron el arte de los últimos sesenta y cinco años en la Isla.

El libro surgió mucho después. Ya más avanzada la idea de la exposición, nos encontramos con que había tanto que contar que no bastaban dos museos a la vez para incluir a todos los artistas que configuraban los hechos más importantes de esas seis décadas. Los museos nos exigieron que redujéramos la muestra en dos tercios, y los curadores se vieron obligados a cambiar el enfoque histórico de la exposición por uno temático para de esta manera adaptar la muestra a las posibilidades de espacio de estos museos.

Pero todos vimos, con mucha preocupación, que para lograrlo tendríamos que dejar fuera de la muestra a artistas que han sido muy importantes en la historia del arte en Cuba. ¿Cómo contar toda esa historia sin dañarla? Fue entonces que tomé la decisión de hacer un libro donde no tuviéramos las restricciones físicas del espacio e incluir a todos los artistas seleccionados en nuestra propuesta inicial.

Así nació este volumen que contará la historia del arte en un país de restricciones y abstinencias pero de grandes creadores. Hacedores que hicieron su obra por amor al arte, en un país donde el coleccionismo es inexistente y donde hasta hace aproximadamente diez años esos artistas no eran incluidos dentro del espacio global del arte.

Con este libro queremos honrar a todos aquellos que han labrado estas seis décadas de arte en la Isla y que a su vez han dejado un camino abierto para las generaciones venideras. Es, por consiguiente, nuestra manera de agradecerles por su contribución a esta importante historia.

Queremos poner a disposición de todos aquellos estudiosos que estén interesados en la historia del arte en Cuba, un libro de referencias al que nuestros hijos y nietos siempre puedan recurrir en busca de sus raíces y su cultura. Es decir, un manuscrito histórico, cimiento de lo que ha de construirse sobre él.

Quiero agradecerles a Iván de la Nuez, Tonel (Antonio Eligio Fernández), Rachel Weiss, Bea-

triz Gago Rodríguez y a los tres fantásticos curadores, Elsa Vega, Gerardo Mosquera y René Francisco, por su valioso aporte a la ejecución en tiempo de este libro; a nuestro equipo de CIFO, Eugenio Valdés Figueroa y Nicole Espaillet; nuestra editora, Ana Clara Silva; y a todos nuestros empleados que nos han apoyado no sólo en la realización de este libro, sino también en la preparación de la exposición.

Una mención muy especial a Susana Fontanals, mi hermana, que desde la retaguardia siempre nos apoyó para lograr la calidad y la puntualidad con que se llevó a cabo este proyecto.

Quiero agradecer a José Veigas, por el aporte de toda una vida a través de su investigación y acervo archivístico. A nuestros empleados del Archivo CIFO-Veigas, que desde Cuba facilitaron todos los requerimientos de nuestras Fundaciones CIFO Europa y CIFO USA para la buena terminación de este libro.

Quisiera agradecer especialmente al Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana por su gentileza de permitirnos fotografiar las obras que se encontraban en el Museo y ahora es posible admirar en esta edición.

A todos los que desde Cuba aportaron su granito de arena para el logro de esta publicación, mis más expresivas gracias.

A los coleccionistas e instituciones que nos dieron acceso a sus obras para la exposición y a los artistas que nos cedieron los derechos de autor para imprimir las imágenes en el libro, mi admiración y gratitud.

También quiero agradecer a Olga Viso, directora del Walker Art Center de Minneapolis, y a su equipo; a Gary Tinterow, director del Museum of Fine Arts, Houston; y muy en especial, a Mari Carmen Ramírez, curadora de Arte Latinoamericano y directora del International Center for the Arts of the Americas (ICAA) en el MFAH; y a los miembros de sus equipos que con tanta dedicación nos han apoyado; gracias por su colaboración e inestimable ayuda para que *Adiós utopía* pueda llegar al público norteamericano; llegue a todos mi gran aprecio.

Y por último, a quien iluminó este camino desde el inicio para que yo siguiera mis instintos y no flaqueara en la preparación de esta exposición, gracias de todo corazón por creer en mí y en que juntos podíamos hacer realidad este proyecto desde Cuba.

A todos mi gratitud por darle la oportunidad a esta niña, que una vez no pudo terminar en Cuba su curso de dibujo, de aprender y crecer en el conocimiento de su país y sus talentos.

*Ella
Fontanals-
Cisneros*

|

Epifanía, tambor y Coca Cola: presente y pasado de lo utópico en el arte de Cuba

Antonio Eligio
(Tonel)

I. Preliminar: la utopía interrogada

«...en Marx, no encontrarás vestigio de utopismo, en el sentido de inventar la sociedad 'nueva' y construirla a partir de fantasías».

V.I. Lenin, citado por Martin Buber en *Paths in Utopia* (99)

«la clase trabajadora... no tiene utopías confeccionadas que presentar *par décret du peuple...* [Esta clase] no tiene ideales que consumar; lo único que persigue es liberar los elementos de la nueva sociedad, de los que está preñada la sociedad vieja que colapsa».

Karl Marx, *La Guerra civil en Francia* (635-636)

Esta exposición podría interpretarse como una sugerencia para revisar, aunque sea someramente, el concepto de utopía y su lugar en la praxis de determinada clase de regímenes, o en el funcionamiento de ciertas sociedades. Desde su título, el proyecto nos invita a considerar la aparición de lo utópico en el proceso sociopolítico desarrollado en Cuba durante casi siete décadas. Se trata de un período prolongado, en el que se suceden episodios extraordinarios, tanto a nivel local como en la escena global. Para Cuba, lo transcurrido desde la segunda mitad del siglo XX y hasta hoy, quedará como una etapa histórica tumultuosa, desigual, punteada por acontecimientos hermosos, desgarradores y a ratos violentos. Una etapa, también, en extremo fértil en lo que toca a la producción cultural, rica y diversa en casi todas las áreas de las artes y la literatura.

Se ha afirmado que «todas las grandes obras culturales tienen implícitamente un trasfondo utópico. En toda gran expresión de la cultura humana... existe un 'espíritu de la utopía' (Bloch, 1959)» (Serra, par. 30). Hecha la salvedad, y a los efectos de esta exposición, la prioridad será atender a los indicios de utopismo en las artes visuales durante el período histórico abarcado. Lo ambicioso del proyecto nos enfrenta a una producción vasta y expansiva; cabe abordarla, si acaso, de manera parcial y con aproximaciones preliminares. Dado que es imposible plantearse un panorama general del arte de ese período, deberé concentrarme forzosamente en momentos y obras particulares. En las notas que siguen, he de referirme a las artes en un sentido amplio: aludiendo, cuando corresponda, al cine, a la literatura, a la música...

El origen geográfico y la fecha de ejecución de la inmensa mayoría de las obras reunidas nos circunscriben a un lugar y una época precisos: Cuba, a partir de 1959. Ello, sin descartar la importancia del segmento 1950-1958 en el continuo aquí trazado. Ese segmento, según entiendo, funciona en este conjunto como la base o el punto de partida, desde donde se construye mucho de lo más notable del cuerpo cultural y artístico a valorar.

Para los memoriosos, 1959 es un año que deberá ser recordado por razones tan obvias como *Aire frío* de Virgilio Piñera, *Kind of Blue* de Miles Davis y *Los 400 golpes* de François Truffaut. Y quizás, también, por ser el año que marca el triunfo de la Revolución Cubana. Sin perdernos en detalles de una historia que cuenta con una bibliografía abultada, creo importante establecer algunas premisas fundamentales, a los efectos de mi argumentación. Primero, dar por sentado el carácter socialista del proyecto revolucionario, ya desde su programa original (Pérez Lazo, 52). Ese programa fue resumido por Fidel Castro, en 1953, en su alegato de autodefensa conocido como «La historia me absolverá», pronunciado a propósito del juicio por el asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes. Segundo, dejar constancia de la radicalización de ese programa inicial, transformado rápidamente en un socialismo marxista, en apenas tres años (1959-1961)¹ (Pérez Lazo, 53-54).

1—En esta radicalización, el año 1960 es clave, con episodios como el restablecimiento de relaciones diplomáticas entre Cuba y la Unión Soviética; la nacionalización de empresas petroleras estadounidenses, luego de que éstas se negasen a refinuar crudo soviético; la suspensión de la cuota azucarera (la cantidad de toneladas de azúcar que los Estados Unidos importaría desde Cuba), por parte del gobierno de Dwight D. Eisenhower; la expansión de las expropiaciones y nacionalizaciones de empresas privadas, estadounidenses y cubanas, por parte del gobierno de

Es importante subrayar el carácter marxista del socialismo que el liderazgo de la Revolución pone en práctica, apenas se consolida en el poder. Como bien ha explicado el historiador Louis A. Pérez, Jr. (243-249), la oposición casi inmediata, tanto abierta como encubierta de los Estados Unidos, aceleró la radicalización de las transformaciones, que se sucedieron con velocidad pasmosa en la isla. Este punto de vista se basa en los hechos de la época, así como en lo expresado por los propios líderes revolucionarios. En noviembre de 1960 Ernesto Che Guevara declaraba a la revista estadounidense *Look*: «la presión de los Estados Unidos contra Cuba ha hecho necesaria la «radicalización» de la Revolución. Para saber cuánto más lejos llegará Cuba, será más fácil preguntarle al gobierno de los Estados Unidos cuánto más lejos planea llegar» (Brundenius, 44).

El acercamiento entre Cuba y la Unión Soviética comenzó igualmente temprano, y se acompañó de medidas económicas que eran inseparables de objetivos políticos, y que buscaban disminuir la influencia del capital privado y aumentar el papel del estado en la economía y la sociedad (Pérez Lazo, 53-54). La influencia soviética, que pasará por diferentes etapas en las décadas siguientes, «se hizo mayor luego del fracaso de la zafra de 1970 y la entrada de Cuba al CAME [Consejo de Ayuda Mutua Económica]... según esta interpretación, las limitaciones económicas llevaron gradualmente a Cuba a acercarse y luego a integrarse completamente en la órbita soviética» (Pérez Lazo, 50). Puede constatarse, ya desde 1959, que el estado trata en efecto de convertirse en el principal actor económico. El gobierno instalado en La Habana se concentra en «asuntos de soberanía nacional y justicia social, y en las primeras medidas tomadas por los líderes de la revolución estaba implícito la redistribución de los ingresos, de los ricos a los pobres y de las ciudades a las zonas rurales» (Brundenius, 41).

Estas y otras acciones de corte similar, no por gusto llamadas «revolucionarias», son compatibles con una de las definiciones del comunismo debidas a Marx y Engels, quienes plantearon que el mismo sería un movimiento concentrado en la abolición «del presente estado de cosas»² (Marx y Engels, 49). De la agricultura a la industria, del comercio a la contabilidad y de la salud pública a la educación, el sistema cubano introduce cambios profundos en «el presente» para transformarlo de un modo radical, mientras se identifica con el marxismo-leninismo y, de manera inequívoca, avanza en su integración con el bloque soviético. Vistos en conjunto, estos elementos indican, en mi opinión, que deberemos ser cautelosos y no atribuirle de plano intenciones, rasgos o características utópicas al proceso sociopolítico —que por demás, pasará por etapas bien diferenciadas— desplegado en Cuba de 1959 en adelante.

La necesidad de proceder con precaución se fundamenta, sobre todo, en el criterio de que «utopía» y «socialismo marxista» deben considerarse como categorías aversas, separadas y distinguibles. Algunos autores han visto, en la identificación —no poco común, por cierto— entre estos dos conceptos, una «equivocación» que «ha contribuido, quizás más que cualquier otra cosa, a lanzar una larga sombra de descrédito sobre el pensamiento utópico» (Quarta y Procida, 154). En ese descrédito tuvo un peso fundamental el derrumbe del socialismo soviético y la disolución, casi de la noche a la mañana, de uno de los dos grandes bloques que dominaron el mundo de la posguerra. «Definitivamente, si la asimilación de la utopía en el socialismo soviético se acepta sin sentido crítico, entonces podemos entender por qué el ‘fin de la utopía’ debe ser aclamado por algunos como una liberación. Sin embargo... tal asimilación es totalmente arbitraria e injustificada... hay que entender que la utopía es un fenómeno mucho más antiguo y complejo que el socialismo. Reducir la utopía al socialismo...



José Luis Posada. *Jaque Mate*, c. 1979. Cortesía Familia Posada Medio

significa... sembrar confusión en la esfera teórica y desorientación en la práctica» (Quarta y Procida, 154).

La distinción entre utopía y socialismo marxista es pertinente, además, por el hecho de que los propios Marx y Engels, empeñados en fundentar y ensalzar el «carácter científico» del socialismo propugnado por ellos, precisaron la necesidad de oponerse al utopismo, al cual consideraron «una trampa política que debe ser evitada a toda costa» (Paden, 70). Esta aversión habría surgido, al menos en parte, del convencimiento de que «la especulación utópica es una desviación innecesaria de la tarea más importante, ya que llevar a cabo y justificar públicamente los detalles de la sociedad ideal requiere mucho tiempo» (Paden, 71). De Marx y Engels a sus seguidores, el marxismo ortodoxo ve la utopía como ideología, y por tanto como dominio de la fantasía; es decir, algo opuesto a la praxis, y también a la ciencia (Ricoeur, 271).

Al mismo tiempo, sería errado obviar otras perspectivas que, si bien plantean la necesidad de distinguir entre el concepto de utopía y ciertas fantasías políticas, insisten en la conexión entre utopía y marxismo. Esta es una idea que tiene su base en la secularización de las esperanzas milenaristas, y en la creencia en que será posible ver realizado el Reino de los Cielos en la Tierra, «no acudiendo a medios trascendentes, sino mediante la utilización de medios ‘racionales’» (Serra, par. 4). Paul Ricoeur ha resumido con efectividad las ideas de Karl Mannheim y Ernst Bloch —sobre todo del primero— en tal dirección, y ha tomado nota de la importancia que ambos atribuyen a Thomas Müntzer y su anabaptismo radical (276-284). El análisis crítico, por parte de Ricoeur, de los planteamientos de Mannheim, incluyendo la formulación de este último sobre «la utopía socialista-comunista», es detallado y agudo. En un momento de su disertación, Ricoeur expresa que «...podemos imaginar una sociedad sin ideología. Pero no podemos imaginar una sociedad sin utopía, ya que esta sería una sociedad sin objetivos» (283).

Por otra parte, según Ernst Bloch, «Marx depuró completamente la planificación socialista de todo entusiasmo simple, falso, indiferente y abstracto» (Bloch, 236). Para Bloch, lo importante en la no realización de la utopía es precisamente el «todavía no»; ello convierte lo «no existente» en un hecho, pero no en un principio: si la sociedad mejor no existe todavía, en el «hoy», ello no significa que no podrá existir en el mañana. Esta posibilidad de resolución abre una ventana hacia el futuro, y por lo tanto funciona como estímulo que alimenta la esperanza —en lugar de conducir al nihilismo o la desesperación— (Quarta y Procida, 156). Bloch, se ha dicho, insiste en que «no se puede tener acceso al espíritu de la utopía sin la mediación de la escatología, del mesianismo y de la apocalíptica... La esperanza religiosa, en definitiva, sirve como elemento mediador entre la utopía y el marxismo» (Serra, par. 6). Al mismo tiempo, en Bloch la secularización de la escatología «concede a la utopía la dimensión temporal y le permite salir de su universo cerrado, asfixiante [el universo en donde la habían arrinconado fantasías como las de Tomás Moro y Tommaso Campanella] y la abre a nuevas perspectivas» (Serra, par. 7).

Todo lo anterior debería hacernos meditar sobre lo factible, o recomendable, de establecer una identificación directa entre el devenir sociopolítico cubano y lo utópico, así sin más. Lo acontecido en Cuba, durante buena parte de estos siete decenios de historia y arte, ofrece experiencias que a primera vista parecerían encontradas: junto a una praxis que no se detiene a imaginar en detalle un futuro modelado según las consecuencias de decisiones políticas y económicas radicales, y que destruye al galope el orden existente, sobrevive un mensaje pertinaz —emitido desde el liderazgo

²—La cita ampliada sería como sigue: «Para nosotros el comunismo no es un *estado de cosas* a implantarse, un *ideal* al que tendrá que ajustarse la realidad. Llamamos comunismo al movimiento *real* que elimina el *estado actual de las cosas*» (Marx y Engels, 49).

político y los medios de propaganda— que no vacila en apelar a las promesas de redención futura y que, dado el caso, se permite dibujar el futuro a conveniencia y con todos los pormenores de rigor. Dicho de otro modo: las transformaciones profundas e incesantes del presente estado de cosas, en cada etapa, se han acompañado del recordatorio continuo de aquello que «no existe todavía», pero que puede ser imaginado cual «ventana hacia el futuro», y que por tanto se utiliza como guía «hacia transformaciones morales y estructurales... hacia la construcción de una sociedad que ha de ser, tanto como sea posible, mejor que aquella en la que los seres humanos se encuentran viviendo» (Quarta y Procida, 156).

En resumen, y en lo tocante a la utopía, no sería muy aventurado afirmar que el proceso sociopolítico cubano, a partir de la Revolución de 1959, despliega una suma de posiciones contradictorias, en efecto complementarias, y que a nivel ideológico no se anulan nunca mutuamente. En sus altibajos, avances y retornos, este proceso apela de modo estentóreo tanto al marxismo-leninismo como a la esperanza perenne de solución —la cual, se promete, sucederá en un futuro mantenido siempre a prudente distancia— de los conflictos y errores presentes. Me parece importante esbozar tal dinámica y considerarla, en el contexto de esta exposición, al evaluar las obras reunidas y las maneras en las que las mismas nos inducen a pensar la sociedad y el proceso histórico en donde fueron creadas. Mi bosquejo, hasta aquí, se propone plantear interrogantes y abrir vías para la reflexión, antes que adelantar respuestas.

Intentaré a continuación reseñar y comentar unas pocas obras y episodios en el arte de esta larga etapa. Lo haré, en buena medida, inspirándome en una premisa planteada por Cosimo Quarta y Daniele Procida en su ensayo sobre el «Homo Utopicus» y la necesidad de la utopía. Allí, los autores sostienen que «[l]a utopía involucra... dos áreas fundamentales del discurso: una de carácter *político-histórico*, y otra de carácter *antropológico*» (157). Con toda intención, me permitiré asumir esas «áreas del discurso» utópico de modo un tanto literal, priorizando el aspecto antropológico, como vía para explorar imágenes poéticas y trayectorias creadoras asentadas en el entorno cubano.

II. Carnaval, o el triunfo del tambor utópico

«La renovación del cuerpo y la redistribución radical de la riqueza están estrechamente vinculadas».

Terry Eagleton, *After Theory* (184)

«...la música revela un secreto de todo el arte. En la música, la sociedad, su movimiento y sus contradicciones sólo aparecen en sombras, hablan desde ella, pero hay que identificarlas».

Th. W. Adorno, *Teoría estética. Obras completas*, 7 (299).

El estribillo —«¿Dónde está Teresa? ¡Baila Teresa!»— resuena con una cadencia que contagia, de música que irrumpió poderosa: tambores, cencerros y sartenes, y después trombones y trompetas. La avalancha percutiva encuentra de inmediato en la pantalla su mejor imagen: el rostro sudado y sonriente de Pello El Afrokán, sus manos frenéticas golpeando el tambor; más allá, otras tumbadoras y la coreografía sencilla —e hipnótica— de las bailarinas. La cámara se abre, y se registran rostros, torsos, brazos de bailadoras y bailadores: sudor y cuerpos que se tocan, manos en alto, dientes blancos sobre caras oscuras, en bocas desafiantes. Prácticamente desde el inicio mismo del filme aparece en pantalla el cuerpo grotesco: los rostros,

con sus protuberancias y aberturas (nariz, boca, oídos, ojos) destacadas; los brazos y piernas que se mecen y expanden.

Estamos en el centro mismo del carnaval. El desorden fluye rítmico, y la banda sonora se integra en una atmósfera definida por la inestabilidad de la cámara; esta, llevada de la mano, indica una trayectoria zigzagueante, preñada de expectación. Guiados a través del gentío, percibimos a una multitud desbordada, protagonista de una explosión celebratoria en la que júbilo y violencia parecen predestinados a confluir. Entonces suenan dos, tres disparos; cae un hombre, y mientras le alzan del charco de sangre donde probablemente ha muerto, apenas unos pocos se percatan de lo ocurrido. La música y el baile continúan, los gestos y las sonrisas se hacen todavía más desafiantes: en este carnaval, como en todos, la fiesta es también celebración macabra, jolgorio inseparable del ritual violento y de la muerte; muerte a la que ha de suceder la regeneración³. Lo que se despliega ante nosotros, vertiginosamente, es por tanto el triunfo del tiempo carnavalesco: tiempo de locura, holganza, libertad. Fiesta colectiva en la que el pueblo se explora sin trabas, y donde triunfa una renovación expresada a través del tema «nacimiento-muerte-resurrección» (Redondo, 41). Todo ello, en unos segundos de historia cinematográfica, como secuencia de créditos en *Memorias del subdesarrollo* (1968), película dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, cuyo argumento se basa en la novela homónima publicada en 1965 por Edmundo Desnoes. Las imágenes de esa secuencia magistral «dejan tras de sí una sensación de enigma, una tensión no resuelta que impregnará todo lo que va a desarrollarse a continuación» (Chanan, 237).

Ricoeur, al comentar sobre la atención de Mannheim a Thomas Müntzer y a la utopía milenarista, habla de cómo esta última «fusiona el ideal [utópico] con las exigencias de una clase oprimida» (276). Para Mannheim, apunta Ricoeur: «Lo decisivo es precisamente la combinación del predicador con la rebelión de los campesinos» (276). La destrucción del orden existente; el ascenso de un espíritu redentor que unifica motivaciones religiosas con revolución social; y la rebelión en masa de las clases sociales oprimidas, entregadas con vehemencia a la empresa de hacer que descienda el Reino de los Cielos a la Tierra, son aspectos de la utopía que atraen a Mannheim, para quien «este movimiento [la rebelión de los campesinos alemanes, 1524-1525, encabezada por Müntzer] representaba la primera ruptura en la aceptación fatalista del poder como tal» (Ricoeur, 276).

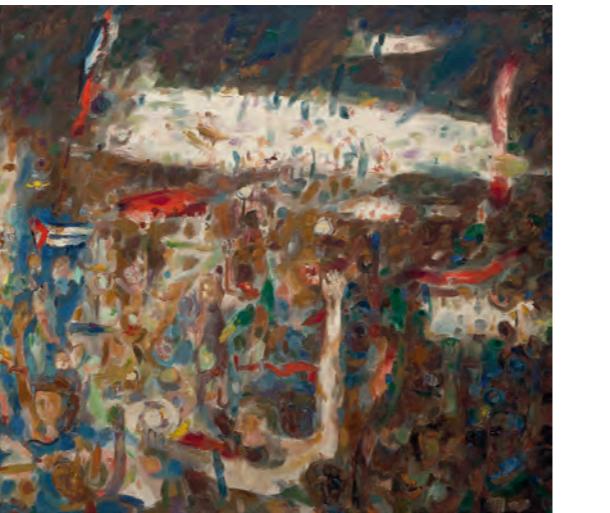
En «El socialismo y el hombre en Cuba» (1965), Ernesto Che Guevara escribe que en 1959: «Aparecía en la historia de la Revolución Cubana... con caracteres nítidos, un personaje que se repetirá sistemáticamente: la masa» (156). Tal aparición es un elemento imprescindible en ese momento histórico; este «personaje», al irrumpir en escena, confirma que se han desencadenado las fuerzas utópicas, las mismas que comienzan a «quebrar el orden existente» (Ricoeur, 276). La identificación de la masa —y la insistencia, a lo largo del artículo de Guevara, en la sintonía entre masa y líder— permite completar un esquema que entiende la utopía como un fenómeno «apoyado intrínsecamente por los grupos en ascenso y... más comúnmente por los estratos más bajos de la sociedad» (Ricoeur, 273).

La nitidez de caracteres percibida por el Che puede, a todas luces, confirmarse en las imágenes que genera el arte: el énfasis en la representación artística de los estratos sociales subalternos, captados en una atmósfera que funde júbilo y violencia, carnaval y revolución; el enfoque en la masa, que puede incluir el acercamiento a los individuos que la integran, registrados en los detalles íntimos de su físico y su anatomía... En estos rasgos, identificables sin mucho esfuerzo en el arte cubano de los sesenta y también posterior —piénsese en la masa, cuya pinzeladas y brochazos al desgaire en las

telas de Mariano Rodríguez; en las fotografías de Raúl Corrales, Alberto Díaz Gutiérrez (Korda), Mario García Joya; en las multitudes, frente a una tribuna o en el estadio, pintadas por Antonia Eiriz; en los personajes que bullen por decenas para hacer la historia en los cuadros de Gilberto de la Nuez; en la manifestación como archipiélago de Manuel Castellanos— hay resonancias del «impulso emocional», de las «energías liberadas» que definen esa utopía descrita por Mannheim como «un atajo entre un ideal y una demanda terrenal que viene desde abajo», desde la profundidad del substrato social (Ricoeur, 277). En esta vertiente del arte hecho en Cuba —la vertiente que ve la multitud, en *Memorias...*, como fuerza desatada por el carnaval o como río desbordado sobre una calle habanera; que retrata a la masa, expectante ante la voz y el gesto del líder, en la foto de Corrales; que da un matiz macabro a los espectadores del deporte nacional, el béisbol, y los convierte en sombras fantasmagóricas en el cuadro de Eiriz— creo identificar confluencias, tal vez puntos de contacto, con la utopía energizada «desde abajo» de Mannheim y, también, con la naturaleza «antropológica» del discurso utópico, según la reconocen Quarta y Procida.

Cuando esos estratos se convierten en centro de atención y aparecen una y otra vez en el arte, la literatura y el cine cubanos, su imagen destaca el clima de liberación como fiesta —y por ello, se acompaña no pocas veces de la música—, al tiempo que enfatiza en lo grotesco. El tono grotesco se adhiere así a la energía liberadora de la masa, y afecta a los cuerpos tanto si están agrupados como si se dejan ver cual individuos o fragmentos. En este sentido, uno de los ejemplos más tempranos, antecedente indiscutible de *Memorias...*, así como de mucho cine y arte posterior, es el corto *PM (Pasado Meridiano)*, dirigido en 1961 por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal y auspiciado por el tabloide cultural *Lunes de Revolución*. No debe pasarse por alto que la censura de esta película fue el detonante de una polémica que desembocó en las «Palabras a los intelectuales» de Fidel Castro, un discurso pronunciado ante escritores y artistas, en la Biblioteca Nacional, que trazó los límites a la libertad de expresión en el campo de la literatura y las artes⁴. Es revelador que Carlos Franqui, en su defensa de *PM* durante esas reuniones, frente a los representantes del gobierno —Fidel Castro, Osvaldo Dorticós, Carlos Rafael Rodríguez, Alfredo Guevara, Edith García Buchaca...—, creyese necesario recordar que «tanto la música como la danza eran elementos intrínsecos de la cultura cubana heredados de África» (Luis, 52).

El documental capta la idiosincrasia de las clases populares de La Habana, «de personajes de los muelles, de lumpen con sombreros, trajes y corbatas» quienes habitan un «submundo... elegante..., otra Habana, secreta y ligeramente acallada, paralela a La Habana luminosa y de leyenda que todos conocen» (Zayas, 191). Infante y Leal se dirigen al subsuelo y a las márgenes de La Habana nocturna. En su tránsito por la noche del puerto y de la Playa de Marianao, nos acercan a personajes pintorescos, agolpados en un universo festivo, relajado, de bares y cafés concurridos, con vitrolas marchando a toda máquina. Los cineastas esquivan el brillo y el oropel del famoso cabaré Tropicana; también evitan pasar revista al kitsch de los establecimientos nocturnos más caros y pomposos de El Vedado. Nos guían hacia esos sitios «al margen» donde ciudadanos de las clases bajas viven su noche a plenitud y con muy poco. Esa noche se convierte en fiesta colectiva gracias al baile y a la actuación de músicos sin grandes pretensiones. En *PM*, la cámara capta atmósferas, movimientos, la relación de los noctámbulos que se cruzan, que coinciden tras la misma barra o allí, en el salón claustrofóbico, donde un famoso músico (El Chori, seudónimo de Silvano Shueg) presenta su show de percusión alucinada.



Antonio Eligio (Tonel)

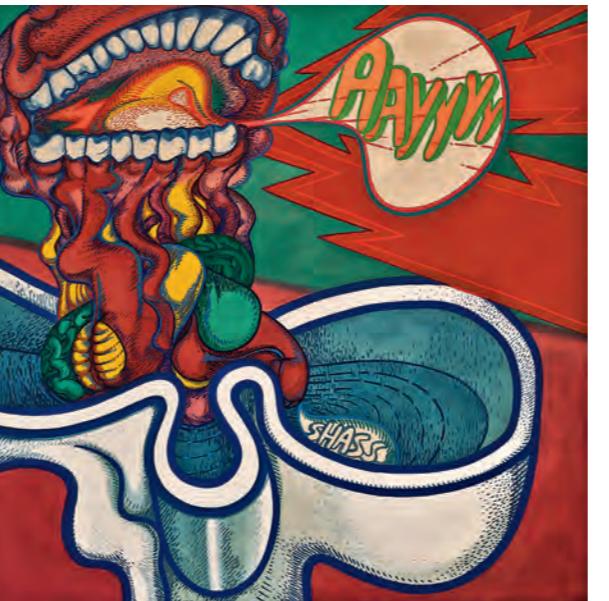


Santiago (Chago) Armada.
La llave del golfo, 1967.
Cortesía de los herederos del
artista (viuda y única hija)



Mariano Rodríguez. II
Declaración de La Habana,
1962. Cortesía Herederos de
Mariano Rodríguez

Antonia Eiriz. *La muerte en pelota*, 1966. Cortesía Museo
Nacional de Bellas Artes de La
Habana



Ángel Acosta León. *La nave*,
1961. Cortesía Museo Nacional
de Bellas Artes de La Habana



Umberto Peña. *¡Ayay!, shass,
¡no aguento más!*, 1967.
Cortesía del artista

4—William Luis, en *Lunes...*, detalla lo sucedido alrededor de *PM*, desde el auspicio de la película por parte de *Lunes de Revolución*, el importante tabloide cultural que dirigía Guillermo Cabrera Infante, hasta su exhibición en un programa televisivo también auspiciado por este tabloide, y la confiscación del documental, por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas, al intentar sus autores obtener un permiso para exhibirlo en el Rex Cinema habanero (50 - 51). Luis opina que «*PM* fue censurada por mostrar un aspecto supuestamente decadente de la vida nocturna habanera, algo que querían eliminar los ortodoxos oficialistas... La censura de la película fue, sobre todo, un ataque dirigido a *Lunes de Revolución*» (47). Y agrega: «*PM* se convirtió en la primera víctima de una larga lucha entre corrientes políticas y artísticas opuestas; su eliminación de la pantalla indicaba que el ICAIC se hallaba en total control de la industria del cine cubano» (49). En su libro, Luis sintetiza la información histórica que permite asociar directamente la censura de *PM* con las reuniones entre la dirigencia política de la Revolución y un amplio grupo de intelectuales y artistas, los días 16, 23, y 30 de junio de 1961, en la Biblioteca Nacional. En la última reunión Fidel Castro pronunció sus célebres «Palabras...».

Más allá del cine, una revisión sumaria del arte a partir de los sesenta permite comprobar el ascenso del tono ríspido y expresionista queacentúa la sexualidad y la representación grotesca, puede que marcada por la violencia, del cuerpo humano. La vocación antropológica converge con un despliegue de los cuerpos (sociales, individuales) renovados, y presentados para destacar características físicas y biológicas que adquieren connivencias políticas, raciales, clasistas.

La imaginería grotesca está presente en la obra de Chago Armada, desde su libro *El humor otro* (1963) hasta su emblemática *La llave del golfo* (1967). Chago desarrolla «Salomón», un personaje de tira cómica que le permite subrayar la importancia del individuo en un momento histórico dominado por la ideología de masas y por el colectivismo. Es un personaje absorto en sí mismo e inquisitivo ante su entorno inmediato. Ello le hizo sin dudas atractivo a los ojos de Desnoes y Gutiérrez Alea, quienes, en *Memorias...*, colocan en pantalla a un Salomón agobiado por preguntas cada vez mayores, para redondear el retrato de Sergio Carmona, el protagonista escéptico y distante del largometraje. Aunque en grados diferentes, tanto Sergio como Salomón —quienes conviven en el mismo tiempo histórico— reivindican la importancia del sujeto autónomo, diferenciado de la multitud y en control de su libre albedrío.

Enfrascados en crear o mantener sus universos particulares, Salomón y Sergio Carmona son en cierta medida personajes que nadan contra la corriente. Esta corriente fue explicada con creces por Che Guevara cuando destacó el papel desempeñado por la masa durante los años iniciales de la Revolución. En «El socialismo...», luego de enumerar varios de los eventos heroicos protagonizados por la masa, dice el dirigente, como en tono de protesta, que «vistas las cosas desde un punto de vista superficial, pudiera parecer que tienen razón aquellos que hablan de supeditación del individuo al Estado, la masa realiza con entusiasmo y disciplina sin iguales las tareas que el gobierno fija, ya sean de índole económica, cultural, de defensa, deportiva, etcétera». (156-157). Y más adelante, en el mismo artículo, se refiere a la importancia, en la educación, de la presión de la masa sobre el individuo: «La educación prende en las masas y la nueva actitud preconizada tiende a convertirse en hábito; la masa la va haciendo suya y presiona a quienes no se han educado todavía» (160).

La obra de Chago traza un crescendo de expresionismo que no se detendrá hasta el final de su carrera, en los noventa. Mientras, en otros artistas se confirma que esa tendencia gana fuerza, apoyada a veces en el tremendo. Es el tono que, a partir de los sesenta, encarna en las reses trucidas y en los urinarios desbordados de Umberto Peña; en las columbinas chirriantes, las cafeteras vaporosas y las maquinarias fantásticas de Acosta León; en los monstruos ubicuos, ensamblados y pintados de Antonia Eiriz; en las superficies sufridas y sobadas de las telas de Raúl Martínez; en las tintas gestuales y hondas de Raúl Milán. Y también en la literatura: en los poemas acerbos de «Un bamboleo frenético», de Virgilio Piñera, y en los versos despiadados de «La pata de palo», de Rafael Alcides. Un tono que retornará con fuerza, en las décadas siguientes, de la mano de varios artistas y sucesivas generaciones, en cuyas obras el cuerpo será con frecuencia dominio de lo áspero, y hasta objeto de mofa: Servando Cabrera Moreno, José Luis Posada, Carlos José Alfonzo, Carlos García, Marta María Pérez Bravo, Segundo Planes (quien, durante los ochenta, incorpora excremento humano y semen en algunas de sus pinturas e instalaciones), Tomás Esson, Ana Albertina Delgado, Lázaro Saavedra, Carlos Rodríguez Cárdenas, Eduardo Muñoz Ordoqui, René Peña, Carlos Quintana, Orestes Hernández....

Mientras tanto, el vínculo entre la música popular y la representación del cuerpo, explorado ampliamente en el cine, se constata también en la pintura de Mariano Rodríguez. En cuadros como *Cantante I* (c. 1965) y *Filin* (1965) la figuración grotesca, no exenta de humor, retrata a dos divas enmarcadas entre la voluptuosidad y la elegancia. La deformación de cuerpos y rostros, en los cuadros de Mariano, confluye con el lenguaje poético, tierno y a un tiempo ríspido de Virgilio Piñera, quien escribe entonces sobre ese mismo universo festivo de música y canciones. En los versos de «En el Gato Tuerto» (1967), un poema centrado en el célebre bar habanero de los sesenta, Virgilio dice que en aquel lugar «...hay gente, / con ojos como prismáticos, / con bocas como ventosas, / con manos como tentáculos, / con pies como detectores» (134) y no se olvida de mencionar la importancia del movimiento musical llamado «filin» («feeling», en el poema), un elemento tan indispensable como los tambores de Pello El Afrokán —nombre real: Pedro Izquierdo— en la banda sonora de esos años. Ya cuando aparece en los créditos de *Memorias...*, Pello es conocido como el creador del ritmo «mozambique», que él bautiza así, con la intención diáfana de subrayar su herencia africana. Convertido en un fenómeno cultural de masas, desde 1963, El Afrokán merecería un aparte, por su cualidad de tambobero emblemático, alguien que asciende como artista sobre una ola de popularidad genuina, reforzada por el apoyo oficial. No es gratuito —y debe verse como reconocimiento a su lugar en la cultura— que la imagen de este músico sea el hilo conductor que vincula algunas de las obras cinematográficas de mayor importancia hechas en Cuba, y sobre Cuba, durante esos años: los documentales *Soy Cuba* (Mijaíl Kalatózov, 1963) y *Los del baile* (Nicolás Guillén Landrián, 1965), además del largometraje de ficción *Memorias...*

Es casi seguro que Adorno, al referirse a la música en esa frase mencionada más arriba, no estuviese pensando en el ritmo mozambique. Y sin embargo, nada más revelador que la música (particularmente popular, bailable) en el caso de Cuba, si se quiere escrutar bajo la superficie del arte, la cultura y la sociedad toda. Si existiese una utopía en la sociedad cubana, después de 1959, esta tendría una banda sonora en la cual no podrían faltar el filin y El Afrokán; Armando Romeu con la Orquesta Cubana de Música Moderna y Juan Formell y Los Van Van; Leo Brouwer y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (inseparables de la Nueva Trova) y Chucho Valdés e Irakere; la timba de José Luis Cortés y NG La Banda —resumen, en un par de discos, de toda la tragedia, la miseria y el optimismo del «Período Especial»—; el hip hop y el reguetón —sonidos de La Habana en el siglo veintiuno—, instalados de a poco en el mercado global gracias a los vozarrones convincentes de Gente de Zona. En esta cadena interminable habría que dedicar un aparte a Wim Wenders y su *Buenavista Social Club*, un filme del cual se ha dicho que «es un ejercicio de restauración... la recuperación de una realidad cuya verdad, de alguna manera, se había perdido» (Medina, 16). *Buenavista...* ha sido comparado, con razón, con otros ejercicios intelectuales y artísticos que creen encontrar la utopía en La Habana contemporánea (Medina 16). El filme, no lo olvidemos, comienza en un aparte con Korda, uno de los creadores de la imagen fotográfica de la Revolución Cubana, a quien vemos hojeando un libro que reproduce su obra y comentando ante la cámara de Wenders algunas de las fotos: el archiconocido retrato del Che; La Habana durante la Crisis de Octubre; Che y Fidel jugando al golf en el Havana Country Club, donde se alza hoy el (verdaderamente utópico, por lo de nunca realizado del todo) complejo arquitectónico del Instituto Superior de Arte...



José A. Figueroa. Retrato de Tomás Esson en su exposición *A tarro partido II*, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, 1988. Cortesía del fotógrafo



Orestes Hernández. *Toque de queda*, 2009. Cortesía del artista



Eduardo Muñoz Ordoqui. *Zoo-Logos*, 1991-1992. Cortesía del artista

El acercamiento al cuerpo, desde una perspectiva que trae a primer plano lo grotesco, se mantiene con fuerza a todo lo largo de la segunda mitad del siglo pasado. *Arriba de la bola* (2000, p. 325) es una pieza fundamental en esta línea. En una toma única de menos de tres minutos se despliega un «performance» de Felipe Dulzaides, quien canta el estribillo de una canción popular de mediados de los años noventa, «La bola», de Manolín, El Médico de la Salsa. Con su versión de la «timba» —un estilo de música bailable propio de los noventa— Manolín conquistó las salas de baile y la programación musical de radio y televisión, a lo largo y ancho de Cuba. Su éxito fue tan absoluto como meteórico, y se eclipsó cuando El Médico decidió emigrar y radicarse en Miami, Estados Unidos, un cruce que le cerró las puertas a su música en su país natal. Valga mencionar que, como ha sido el caso para incontables músicos cubanos que pasaron de La Habana a los Estados Unidos, de los sesenta en adelante, el mercado de Miami resultó prácticamente impenetrable para este cantante.

El estribillo, murmurado por Dulzaides, es una expresión del lenguaje popular: «Porque hay que estar arriba de la bola, arriba de la bola, arriba de la bola»; es decir, hay que estar alerta, preparado, hay que mantener la atención al máximo, todo el tiempo. La interpretación de Dulzaides, *a cappella*, resalta la veta dramática de esa frase común, y logra despojar a la melodía y al texto de sus implicaciones más alegres, de su asociación con el goce, y hasta de su trasfondo retador, en algo machista. Allí donde «La bola» —la canción original— remite a la danza y al canto como experiencias colectivas, compartidas por grupos sociales que se reafirman al interiorizar un repertorio cultural común, Dulzaides —quien, en el momento de hacer esta obra, reside en los Estados Unidos— encuentra un pretexto para el lamento en solitario del emigrado, y arma un discurso de ribetes confesionales, filmado en un espacio mínimo, claustrofóbico. Lo que se destaca en el *performance* de Felipe es lo ausente, todo lo que falta de la versión original: los coros y la risa, las palmadas, el ritmo pegajoso de la percusión y los acentos agudos de los vientos. En la voz y en el cuerpo, y sobre todo en el rostro de Dulzaides, el estribillo —repetido mientras el personaje ante la cámara avanza gradualmente hacia el lente, llega a tocarlo con su boca y a empañarlo con su aliento— se vuelve un acto obsesivo, cargado de reverberaciones eróticas, pero sobre todo patéticas.

Habana solo (2000), de Juan Carlos Alom, es un clásico del arte contemporáneo cubano, y otro puente entre el audiovisual y la música popular. Alom contó con la colaboración de algunos de los músicos más importantes del fin de siglo en Cuba: Frank Emilio Flynn; Tata Güines; Enrique Lázaga; José Luis Cortés, El Tosco... Lo antropológico, en esta obra, se orienta de inicio hacia la importancia del contacto físico y de la cercanía entre los habitantes de la ciudad. La masa se dispersa en las calles de la urbe, aunque aparece todavía en grupos, reunida en esta esquina, en aquel parque, o en el malecón. Alom sale a la calle con su cámara de 16 mm y compone un retrato de barrios carcomidos, habitados por personajes que se explanen en variantes de la gestualidad vernácula. De ellos, el artista destaca la espontaneidad y la fluidez de movimientos. Al final, en una secuencia conmovedora, sucede el baile en una azotea, sin sonido y como «solo» —es decir, como disertación exuberante de un instrumento: el cuerpo—. Ese cierre, filmado contra un fondo que alterna cielo, nubes y edificios, presenta la ciudad desde una perspectiva alta y lejana. En última instancia, el bailador no baila solo: danza con la ciudad, frente a ella y para ella. El punto de vista, en esa secuencia final, ofrece un panorama de La Habana similar al registrado en un clásico anterior del cine cubano, ya mencionado más de una vez: es una perspectiva que reitera la conspi-

cua visión telescopica con la cual Sergio, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, pasea su mirada dubitativa sobre la urbe, desde el balcón de su apartamento en El Vedado. Si en la apertura del filme de Alea, música e imagen se combinan para ofrecer el retrato de una clase social bullente, de una masa que al congregarse invoca expectativas y violencia, en el corto de Alom el poder de la masa se ha hecho difuso, hasta quedar reducido a la imagen impactante de un hombre solo, muy delgado, para quien no suenan ya los tambores: un hombre aislado, separado de la masa, quien debe hallar el impulso para mantenerse en movimiento dentro de sí, en el sonido de su música interior.

Lázaro Saavedra, artista y pedagogo, organizó en el año 2000, en el Instituto Superior de Arte, el colectivo Enema, un grupo caracterizado por el uso preferente del cuerpo en obras de creación conjunta, basadas sobre todo en el *performance* y documentadas mediante videos y fotografías. Enema abordó desde diferentes ángulos el concepto de «cuerpo colectivo» y tendió puentes hacia la religiosidad popular, al adoptar rituales como el peregrinaje al santuario habanero de El Rincón, afiliado al culto a San Lázaro/Babalú Ayé, y también al recrear las ceremonias de «limpieza» practicadas en las religiones sincréticas afrocubanas. Encabezado por Saavedra, el colectivo exploró las posibilidades del humor y del grotesco en obras muy significativas. Una de ellas, titulada *Morcilla* (2003), consistió en extraer sangre de los miembros del grupo, para luego cocinarla con especias y vegetales, con el propósito de producir una variante de ese comestible tradicional. La obra incorpora el carácter ritual de las iniciaciones religiosas o fraternales que demandan derramar sangre y, al mismo tiempo, multiplica la dimensión poética y escatológica que se desprende de convertir el propio cuerpo en un alimento que puede ser compartido, al menos en teoría, con colegas y amigos.

En fecha más reciente, Grethell Rasúa ha desarrollado un trabajo sostenido en cuanto a la dimensión biológica y física de lo humano, y sobre el cuerpo compartido, disperso entre la multitud, multiplicado en plantas y en objetos. En obras como *Con tu propio sabor* (2005-2006) y *Con todo el gusto del mundo* (2012), Rasúa presenta el cuerpo (el suyo y el de otros) «en un proceso de conversión [becoming]» (Bajtín, 317): en movimiento, probando a tocar, a excretar, a conectarse con otros cuerpos y con el universo, con la naturaleza y con la ciudad. Los suyos son cuerpos *performáticos* que se extienden: fluyen como excremento y orina hacia el jardín creado por ella misma, donde se unen con la tierra para nutrir una variedad de plantas comestibles, cultivadas para la producción de especias. Se dilatan, igualmente, en los objetos suntuarios y en la joyería diseñada y fabricada por ella, a partir de encargos. Estas joyas incorporan fluidos corporales de los clientes: sangre, semen, saliva, sudor... En las obras de Rasúa el cuerpo está definido en primera instancia por los conductos y orificios que le comunican con su entorno (ano, uretra, boca) y por cuanto emana de ellos. Es arte sobre «la materia que quiere ser creadora... la materia asimilada... germinativa» (Lezama Lima, 427). Conceptualmente, son trabajos vinculados con lo que Freud definió como la «etapa anal», segunda fase —entre la «oral» y la «fálica»— de la sexualidad humana. Etapa vinculada con lo sádico, tanto con el deseo de expulsar y destruir como con el deseo de controlar y poseer (Eagleton, 159). Esa complejidad de sensaciones y deseos informa el espacio social donde interactúan la artista-empresaria y su público, que es también, en parte, su clientela. Con su obra, Grethell se ubica y actúa en un espacio determinado por relaciones de compra y venta, modulado por el mercado. Su primer público, y tal vez el más importante, son sus clientes; la revuelta, y la energía de la clase social subalterna, han



Colectivo Enema. *Morcilla*, 2003. Cortesía Lázaro Saavedra



Adrián Fernández. *Masa* de la serie *Réquiem*, 2015. Cortesía del artista

sido controladas y encauzadas hacia otra posible utopía: la del mercado. El espacio artístico de Grethell —aun si ella lida con las secreciones y extensiones más íntimas— es ordenado, normado, muy distinto a aquel de explosividad carnavalesca que retrataron cineastas como Infante y Leal, Guillén Landrián, Sara Gómez, y Gutiérrez Alea. Distinto, también, del desangramiento de los Enema, dirigido a crear, con el sacrificio voluntario de cada cuerpo individual, alimento para todos; y diferente del vacío inquietante que envuelve la soledad de algunos de los personajes en las obras de Dulzaides y Alom.

Y por otro lado, existe una conexión, no demasiado tenue, entre ese deseo de expulsar, destruir y poseer que está en la raíz del trabajo de Rasúa, y una obra anterior muy significativa, también un *performance*, de otro artista. En 1990, durante la apertura de la exposición *El objeto esculturado*, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) sirvió de escenario a una acción sorpresiva y espectacular, titulada *La esperanza es lo último que se está perdiendo*, de Ángel Delgado. Al defecarse sobre el suelo de la galería, acuclillado encima de un periódico *Granma*, Delgado marcó, de manera visceral e indeleble, ese momento transitorio —los albores, en Cuba, de la crisis oficialmente denominada «Período Especial»; casi en vísperas de la desintegración de la URSS— para la sociedad, la cultura y el arte de su país. Su acción, castigada con un juicio y la condena a seis meses de cárcel, señala de manera intensa y personal el sitio y el instante en el cual la cultura y la sociedad de los ochenta se despiden, para que los noventa comiencen a perfilarse.

Masa, de la serie *Réquiem* (2015) de Adrián Fernández, cierra (momentáneamente) un círculo que comenzaron a trazar, después de 1959, Mariano, Corrales, Korda, Antonia... La imagen, de formato mural, recupera y manipula la visión fotográfica de la masa instaurada en los sesenta, y que se estandarizó a partir de entonces en la prensa, el cine y los medios masivos y de propaganda. La trama que define esta imagen, al exagerar el efecto de lo reproducido o impreso, apunta a la instrumentalización, con fines mediáticos, de la imagen de la masa. La masa es una presencia vedada, en una visión próxima a lo abstracto, cruzada por un decorativismo sombrío. La obra podría interpretarse como una sugerencia a considerar el duelo señalado en el título, y a pensar en la identidad de esas almas que piden su misa para llegar al descanso. Fernández, siguiendo a John Donne, nos reitera que las campanas, como siempre, doblan por nosotros mismos.

III. Epílogo: utopías de antes y después

«Nuestra tesis es que la idea de un mercado autoajustable implica una utopía extrema. Tal institución no podría existir por mucho tiempo sin aniquilar la esencia humana y natural de la sociedad».

Karl Polanyi, *The Great Transformation* (3)

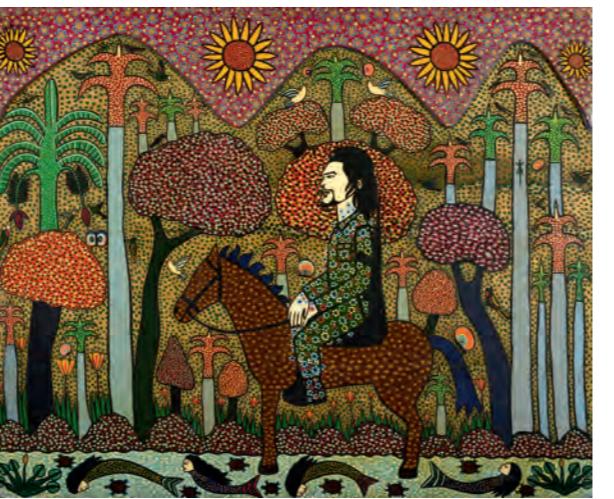
Entre lo más recordado del arte de los setenta, y que muchas veces —a partir de una observación superficial— lo identifica, las imágenes del campo ocupan un lugar prominente. Se trata —en obras de Pedro Pablo Oliva, Ever Fonseca, Nelson Domínguez, Zaida del Río *et al*— de un campo en buena medida mitologizado; de guajiros y guajiras que responden a una visión similar a aquella calificada por Juan Martínez, en cuanto a la vanguardia cubana, de «idealista», influida por «conceptos europeos que van... del primitivismo pastoral al modernista» (65).

Marx, en los *Manuscritos económicos y filosóficos*, escribe que «Fourier... consideraba la agricultura, cuando menos, como la mejor forma de trabajo» (Early, 345). Parecería que una zona amplia del arte cubano se guía, en los setenta, por preceptos que mezclan ideas del utopismo de Charles Fourier con otras de Jean-Jacques Rousseau: el tratamiento de la agricultura como una actividad encomiable se entrelaza con la admiración por la naturaleza y el paisaje rural, exaltados como depósitos de lo prístino y lo heroico. La preeminencia social del trabajo agrícola durante los sesenta y setenta se apoya en una equivalencia entre el cortador de caña o machetero con los luchadores independentistas (los mambises) del siglo XIX, en parte porque ambos hacen uso constante del machete. El machetero-mambí es un tropo visual ubicuo, que fluye de la fotografía a la pintura, del grabado al cine documental.

La revalorización de la naturaleza y del paisaje criollo —la palma, el bosque, las montañas, los ríos, el mar— y de símbolos iconográficos —la estrella— que remiten a lo nacional; y el énfasis en el «nosotros» antes que en el «yo», en la multitud y en el esfuerzo colectivo, son características de una zona destacada en la obra de Carlos José Alfonzo. Su cuadro *Masa* (1974) reúne muchos de estos atributos: el punto de partida son los versos de César Vallejo, no otra cosa que un canto al poder sobrenatural de sujetos empeñados en un propósito común. Lienzo y poema deben entenderse sintonizados con las corrientes ideológicas y estéticas dominantes entonces. El texto de Vallejo, además, fue musicalizado alrededor de esos años por Pablo Milanés junto al Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

En la misma época aparecen los paisajes melancólicos, intervenidos por la máquina —huellas de tractores, en senderos enfangados—, debidos a Tomás Sánchez, preámbulo a su paisajismo ecologista posterior, e igualmente deudores del romanticismo de Rousseau. Otros artistas hacen de la naturaleza idealizada un sitio para disquisiciones políticas e históricas mucho más directas; con ellos, el paisaje viene a ser el sitio justo para asentar a los héroes del panteón revolucionario, trastocados en bosque o montaña, en comunión con la monumentalidad y la belleza naturales: véanse *Desde el río Bravo hasta la Patagonia* (1973), de Gilberto Frómeta, y *Che* (c. 1975), de Manuel Mendive.

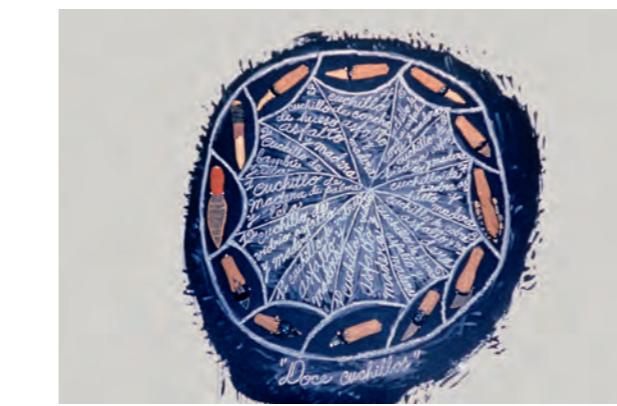
Ante la avalancha de idealizaciones bucólicas en los setenta, no sorprende la aparición de las esculturas cinéticas, antropomorfas, de Osneldo García, a fines de esa misma década. Con sus humanoides metálicos de tecnología cruda, sardónicos y sexualizados (*Hombre espacial* y *Hembra espacial*, ambos fechados en 1977) Osneldo parece ripostar la visión arcádica del arte del período, y adelanta una manera un tanto distópica de entender el progreso científico y la exploración cósmica. En lo que tienen de bricolaje e ingenio, estas y otras obras de Osneldo son un antecedente importante de creaciones de los noventa, debidas a Gabinete Ordo Amoris como colectivo, y a Ernesto Oroza como figura individual desprendida de ese grupo de artistas, todos con formación de diseñadores. La apreciación de la cultura casera de reparar y reusar, del cacharreo que rechaza lo estandarizado y sabotea la alta tecnología, son rasgos que vinculan a estos artistas con figuras anteriores como Sandu Darie, cuya peculiar obra cinética tuvo la virtud de no preocuparse demasiado por ocultar la precariedad de los medios que le asistían. En la actitud de todos ellos hay también un dejo de utopismo, en la medida en que se ha identificado, en el pensamiento utópico contemporáneo —por ejemplo, entre los «escritores utópicos tecnofóbicos»—, un llamado a restringir el uso de la tecnología «a lo que podría ser ‘apropiado’... un uso que brinda una máxima libertad al individuo, mientras conserva los beneficios para



Carlos José Alfonzo. *Masa*, 1974 (detalle). Cortesía Alicia Alfonzo. Colección privada, La Habana

Manuel Mendive. *Che*, c. 1975. Cortesía del artista

Osneldo García en su estudio con las obras en proceso *Hombre espacial* y *Hembra espacial*, 1977. Cortesía del artista y Archivo CIFO Veigas



Ernesto Oroza. Ventilador soviético "Orbita" reparado con un teléfono y un disco LP de vinilo, 1999-2014. Cortesía del artista

Equipo Hexágono. *Van Gogh: un homenaje en Viñales* (detalle), 1982. Cortesía Equipo Hexágono y archivo del autor

la sociedad» (Lewis, 164). El propio Lewis apunta que el término «tecnología apropiada» funciona como una suerte de «lema por menos tecnología... [una tecnología] sensible a las necesidades de su comunidad y que puede ser compleja, jerárquica y sofisticada» (165). Cualquier parecido con los robots amalgamados por Osneldo, o con el tipo de inventiva que documentaron y promovieron Gabinete Ordo Amoris y Oroza, no es pura casualidad.

En otros momentos, la naturaleza es una presencia decisiva en el arte, y en los ochenta la última palabra la tiene no el socialismo utópico de Fourier, ni el científico de Marx, sino el utopismo regresivo del «noble salvaje» de Rousseau. La respuesta emotiva de Rousseau a la belleza del mundo natural, que él aprecia con adoración religiosa, encuentra eco en obras inspiradas en culturas y civilizaciones no occidentales o precoloniales, realizadas con la crudeza propia de quien reúne y manipula, en la galería, elementos naturales: carbón, tierra, barro, piedra, hojas y otros componentes vegetales... Es el caso de trabajos muy conocidos de José Bedia, por ejemplo *Doce cuchillos* (1983), o de Juan Francisco Elso, digamos *Noche, día* (1984). La introducción directa de lo natural en la obra reaparece en estos y otros artistas: de José M. Fors y Ricardo Rodríguez Brey, al Equipo Hexágono y a Kcho. Y regresa, todavía con fuerza, en las incursiones de Alom a lugares remotos del archipiélago cubano, para filmar y retratar paisajes intrincados y a quienes los habitan, con una devoción quasi religiosa. Su filme *Diario* (2009) continúa y supera la idea del héroe hecho paisaje; la figura de José Martí, para algunos el político utópico por excelencia en la historia de Cuba, es en esta obra la fuerza poética que cohesioná naturaleza, historia y agricultura con las palabras, el folklore y las imágenes de los campesinos.

En mayo de 2016, un artículo en *Granma* comentaba algunos de los títulos publicados durante ese año por la Editorial Oriente, de Santiago de Cuba. En la nota se menciona, entre otros, un «clásico de política y economía de nuestros tiempos, *La gran transformación*, de Karl Polanyi, texto nunca antes publicado en Cuba, que permite profundizar en las actuales transformaciones de nuestra economía» (Palomares, 6). Si bien escueta, la información permite vislumbrar el tipo de transformaciones en las que el periodista, o por lo menos quien aprobó la edición del libro, pensaba. Tratándose de este «clásico» (que salió a la luz por primera vez en 1944), lo analizado, aquello en lo que se podrá profundizar, no es otra cosa que el mercado. O más precisamente, eso que los economistas y comentaristas de toda laya llaman usualmente el «mercado libre» («the free market», en inglés).

Tiene razón el periodista de *Granma*: el libro de Polanyi es un clásico que, de acuerdo con Joseph E. Stiglitz, «aborda directamente los problemas actuales» (vii). La vigencia del libro se explica por el hecho de que el mismo «ofrece la crítica más fuerte hecha hasta ahora a la ideología liberal sobre el mercado» (Block, xviii). O como lo explican los académicos estadounidenses Fred Block y Margaret Somers, quienes han estudiado a fondo las ideas de este autor: «Polanyi parte de la tesis de que no existe el mercado libre; nunca ha existido, ni nunca podrá existir. De hecho considera que la idea misma de una economía independiente del gobierno y de las instituciones políticas es una «utopía extrema», una utopía porque es irreducible, y cualquier esfuerzo por hacerla realidad está condenado al fracaso e inevitablemente producirá consecuencias distópicas» (Farrell, pr. 3).

El gesto de publicar en Cuba la obra de Polanyi, según lo interpreto, se relaciona menos con las consideraciones sobre el neoliberalismo a nivel

global, y más con las circunstancias del presente en la nación caribeña. En el imaginario cubano de hoy, el deterioro acelerado de la calidad de vida de una gran parte de la población, y el ascenso a la superficie de males como el racismo y la desigualdad social —la desaparición, podría argüirse en síntesis, de los vestigios del horizonte utópico—, son inseparables de una economía centralizada y disfuncional, en la cual se ha abierto un espacio limitado, aunque visible, a las relaciones de mercado y a la inversión de capital extranjero.

La Cuba de hoy, la visitada por Barack Obama, los Rolling Stones, Karl Lagerfeld y el equipo de filmación de *The Fast and the Furious*, es un país muy distinto a aquel donde Raúl Corrales retrató multitudes en la plaza, y donde Salomón y Sergio Carmona airearon, entre el carnaval, las onomatopeyas y las lecturas de Martí, sus escepticismos. Luego de casi sesenta años, el diferendo histórico entre Cuba y los Estados Unidos, incluyendo el bloqueo o embargo económico y comercial, según se le identifica en uno y otro lado, se mantiene y apenas comienza a dar señales de cambio. En La Habana, el poder político está en manos de la misma generación —a estas alturas, octogenarios y nonagenarios— que en su juventud lideró la guerra de guerrillas y el triunfo revolucionario, con Fidel Castro y su hermano Raúl —en quien se concentran los principales cargos partidistas y gubernamentales— a la cabeza.

La Habana mantiene su cualidad de urbe fotogénica, pero su glamour actual, envuelto en capas de polvo y mugre, tiene más de reliquia a punto de desmoronarse que de cualquier otra cosa. Ante el visitante ocasional aventurado en un paseo *in promptu* por las calles habaneras, las tradiciones de la sociedad cubana se harán visibles a primera vista: en las ruinas esparcidas por doquier; en la infraestructura maltrecha; en el creciente número de pequeños y medianos servicios privados; y en los hoteles refrigerados y los edificios históricos bruñidos, recién restaurados, como el Capitolio Nacional. La belleza fluctuante de esta ciudad es el rostro atractivo de un cuerpo social aquejado por males mayores: si en 1985 la pobreza urbana afectaba apenas al seis por ciento de los cubanos, en 2002 se estimaba como pobre al veinte por ciento de la población urbana, que es mayoría en el país (Domínguez, 5).

Algunos artistas se han enfocado, con agudeza digna de Polanyi, en las realidades de esta Cuba del siglo XXI. En dibujos monocromáticos de factura cuidadosa (2009-2010), Eduardo Ponjuán representa el oro y el dinero trabajados como objetos, cual pretextos para exquisitas naturalezas muertas. La suya es una reflexión incisiva sobre el ahora y el después de su país, de sus finanzas y su economía en esta globalización de mercados libres. El tratamiento, de claroscuros y volúmenes nítidos, subraya la materialidad de lingotes y fajos de billetes y sugiere una nivelación entre el metal precioso y la divisa nacional, en un momento histórico en el que la acumulación de capital en manos privadas parece ser, para los cubanos, una certeza. Ponjuán nos conmina a imaginar un futuro integrado al sistema monetario sobre el cual descansan, tambaleantes, las instituciones financieras del capitalismo mundial.

Ricardo G. Elías es el autor del ensayo fotográfico *Oro seco* (2005-2009, pp. 382-383), título referido a un tipo de toque ritual de tambores practicado en las religiones afrocubanas y que por extensión hace pensar en el pasado esclavista y en la plantación, sistemas sobre los cuales se construyó la industria del azúcar en Cuba. La crisis socioeconómica de fines del siglo XX convirtió esta industria —clave para la historia, la cultura y la economía de la nación— en apenas una sombra de su esplendor anterior. Como en cualquier otra sociedad que atraviesa un proceso de contracción



Juan Carlos Alom. *Diario*, 2009.
Cortesía del artista



Eduardo Ponjuán. *Fine Gold*,
2009. Cortesía del artista



Pedro Álvarez. *The End of the U.S. Embargo*, 1999. Cortesía Herederos de Pedro Álvarez

Víctor Patricio Landaluze.
Día de Reyes en La Habana,
c. 1870. Cortesía del Museo
Nacional de Bellas Artes de
La Habana

5—González Echevarría escribe que no le ha sido posible determinar la fecha exacta de ejecución de la obra de Landaluze *Fiesta del Día de Reyes [Día de Reyes en La Habana]*. Echevarría explica que ha decidido ubicar el cuadro en la década del setenta del siglo XIX, a partir de la información aportada por el investigador Guillermo Sánchez Martínez en su texto «Landaluze», publicado en *Universidad de La Habana 180* (julio-agosto, 1966), 83-92. Vale la pena mencionar, además, que Echevarría considera la obra *Fiesta del Día de Reyes* (1847-1848), de Frederic Mialhe, «la más completa representación del evento que ha sobrevivido [traducido por Tonel]» (92), y ve la obra de Mialhe como muy influyente, no sólo sobre el modo escogido por Landaluze para representar esta fiesta, sino también en cuanto a la interpretación que hace del mismo evento Fernando Ortiz e inclusive, como una de las fuentes utilizadas por Alejo Carpentier para su ballet *La rebambaramba* (91-96).

y cierre de industrias fundamentales, este declive tiene un costo social y cultural que toca las vidas de cientos de miles de cubanos, comenzando por aquellas personas que habitan en los bateyes, los pueblitos construidos alrededor de los centrales azucareros. La ruina del ingenio es también la ruina casi segura de esos asentamientos, y una parte fundamental de la serie desarrollada por Elías se compone de retratos de los antiguos trabajadores azucareros, como testimonio del costo humano asociado a decisiones económicas. Con estas fotos, Elías transmite una mezcla de respeto, compasión y amargura. En conjunto, la serie revela una conciencia de que lo retratado (torres que se tambalean, locomotoras que no van a ninguna parte, techos derruidos, maquinarias paralizadas) forma parte de capítulos extraordinarios y dolorosos de la historia nacional.

Pedro Álvarez, en particular con su pintura a partir de la segunda mitad de los noventa, nos legó algunas de las observaciones más agudas ante los procesos de dominación, dependencia y resistencia que tienen lugar desde la etapa colonial y hasta el siglo veintiuno en la historia de Cuba. En cuanto a la sociedad y la historia de su país, se percibe en su obra una perspectiva que ve lo nacional cual espacio cambiante y complejo, escenario donde interactúan cubanos y extranjeros, grupos raciales diversos y gentes de todos los estratos clasistas.

En muchas de sus obras aparecen figuras y otros elementos extraídos de la obra pictórica de Víctor Patricio de Landaluze, caricaturista y pintor vasco activo en la isla durante el siglo XIX, y ferviente defensor de la ideología colonial. En *The End of the U.S. Embargo* (1999), Álvarez reproduce la composición y la mayoría de los personajes de *Día de Reyes en La Habana*, un cuadro de Landaluze, sin fecha, probablemente pintado en la década de 1870.⁵ La pintura del artista vasco representa la salida festiva —el 6 de enero, celebración de la Epifanía—, a las calles y plazas, de un cabildo. Los cabildos fueron asociaciones de negros, esclavos y libres, a quienes la administración colonial les permitió constituirse como grupo, usualmente con predominio de una etnia africana. Ese día, al desfilar por la ciudad y ante la residencia del Capitán General, los miembros del cabildo se engalanaban y, acompañándose de música y bailes, celebraban a sus reyes y reinas, al tiempo que solicitaban dinero de vecinos y autoridades. La sensibilidad costumbrista de Landaluze le permite captar detalles del vestuario y el movimiento; junto a ello, destaca el lugar social de la iglesia, con su cúpula en lo alto de la composición, así como la bandera española, símbolo del poder colonial.

Pedro, al apropiarse de esta viñeta carnavalesca, introduce el elemento estadounidense a partir de la recreación de un anuncio de Coca Cola, posiblemente hallado en algún ejemplar de la revista *Reader's Digest*, publicación que él utilizó muchas veces como fuente para sus pinturas y collages. De un golpe, el artista funde cuatro tiempos históricos en un solo plano: lo colonial y lo republicano convergen, en la plaza habanera y en una fecha indeterminada, con la ciudad y el país del embargo o, si se quiere (el cuarto tiempo), del posembargo. La ambigüedad, no obstante, no alcanza a diluir la estratificación social y racial. Y el carnaval es vigilado; aunque borrosa, se distingue, entre los negros, la figura de un policía.

Para los cubanos de varias generaciones, el fin del embargo o bloqueo tiene una cualidad comparable al «todavía no» de la utopía de Bloch. Ese fin no llega todavía, en el hoy, mas no por ello deberemos concluir que no podrá arribar en el mañana. Al menos en el cuadro, el arribo del futuro utópico se ve poco halagüeño: lo africano y lo criollo pasan a un plano secundario, son casi un telón de fondo, ante el cual los personajes de origen estadounidense celebran el acontecimiento. El automóvil, aun si de juegue-

te, merece mayor prominencia que los tambores, ahora esfumados. Los uniformes del mundo corporativo, anglosajón, se ven sobrios y elegantes, aportan garbo y modernidad, y contrastan con el colorido y la heterogeneidad «primitiva» de los trajes africanos. Los poderes de siempre, el religioso y el foráneo, mantienen su vigencia. La Habana, en este futuro utópico, es una ciudad de pesadilla, un sitio regresivo, donde nunca terminan ni el colonialismo ni la humillación racista, y donde es inapelable la fijeza, en cuanto a quiénes desempeñan los roles de amo y de esclavo. Estamos, a todas luces, en el país de la Coca Cola distópica.

Obras citadas

- Adorno, Th. W. *Teoría Estética. Obras completas*, 7. Madrid: Akal, 2004.
- Bajtín, Mijaíl. *Rabelais and His World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984.
- Bloch, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Block, Fred. Introduction. *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*, by Karl Polanyi. Boston: Beacon Press, 2001. XVIII-XXXVIII.
- Brundienius, Claes. *Revolutionary Cuba: The Challenge of Economic Growth with Equity*. Boulder and London: Westview Press, 1984.
- Buber, Martin. *Paths in Utopia*. Boston: Beacon Press, 1958.
- Chanan, Michael. *The Cuban Image*. London: BFI Books, 1985.
- Domínguez, Jorge I. «The Cuban Economy at the Start of the Twenty-First Century: An Introductory Analysis.» In Jorge I. Domínguez et al (Eds.), *The Cuban Economy at the Start of the Twenty-First Century*. Cambridge and London: MIT Press, 1996.
- Lewis, Arthur O. «Utopia, Technology, and the Evolution of Society.» *The Journal of General Education* (no. 3, 1985): 161-176.
- Lezama Lima, José. *Oppiano Licario*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Luis, William. *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003.
- Martínez, Juan A. *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*. Coral Gables: Cernuda Arte, 2010.
- Marx, Karl. *Early Writings*. London: Penguin Classics, 1992.
- «The Civil War in France.» *The Marx-Engels Reader*. Edited by Robert C. Tucker. 2nd ed. New York and London: W. W. Norton & Company, 1978.
- Marx, Karl; Engels, Frederick. *The Collected Works of Karl Marx and Frederick Engels. Early Works 1844-1895*, vol. 5. London: Lawrence & Wishart; New York: International Publishers; Moscow: Progress Publishers, 1976.
- Guevara, Ernesto Che. «Socialism and Man in Cuba.» Roldano E. Bonachea and Nelson P. Valdés (Eds.), *Che: Selected Works of Ernesto Guevara*. Cambridge and London: MIT Press, 1969.
- Quarta, Cosimo; Procida, Daniele. «Homo Utopicus: On the Need for Utopia.» *Utopian Studies* (no. 2, 1996): 153-166.
- Medina, Alberto. «Jameson, 'Buena Vista Social Club' and Other Exercises in the Restoration of the Real.» *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal* (no. 25, 2007): 7-21.
- Paden, Roger. «Marx's Critique of the Utopian Socialists.» *Utopian Studies* (no. 2, 2002): 67-91.
- Palomares Calderón, Eduardo. «Editorial Oriente reafirma su apego al pueblo.» *Granma*, 28 de mayo, 2016, 6.
- Pérez, Jr., Louis A. *Cuba and the United States: Ties of Singular Intimacy*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1990.
- Pérez Lazo, Ariel. «El carácter socialista de la temprana Revolución cubana (1959-1961).» *Espacio Laical* (no. 3, 2009): 50-54.
- Piñera, Virgilio. *La vida entera. La Habana*. Unión, 1969.
- Polanyi, Karl. *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*, by Karl Polanyi. Boston: Beacon Press, 2001. VII-XVII.
- Zayas, Manuel. «Un baile de fantasmas. Entrevista a Orlando Jiménez Leal.» *Encuentro de la Cultura Cubana* (no. 50, 2008), 191-203.
- Stiglitz, Joseph E. Foreword. *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*, by Karl Polanyi. Boston: Beacon Press, 2001.
- Quarta, Cosimo; Procida, Daniele. «Homo Utopicus: On the Need for Utopia.» *Utopian Studies* (no. 2, 1996): 153-166.
- Redondo, Augustin. «Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la isla Barataria.» *Bulletin Hispanique* (no. 80, 1978): 39-70.
- Ricoeur, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia*. Edited by George H. Taylor, New York: Columbia University Press, 1986.
- Serra, Francisco. «Utopía e ideología en el pensamiento de Ernst Bloch.» *A Parte Rei*. Revista de filosofía. Febrero 1998, serbal.pntic.mec.es/AParteRei/utopia.html. Consultado el 15 de junio de 2016.
- Stiglitz, Joseph E. Foreword. *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*, by Karl Polanyi. Boston: Beacon Press, 2001.
- Quarta, Cosimo; Procida, Daniele. «Homo Utopicus: On the Need for Utopia.» *Utopian Studies* (no. 2, 1996): 153-166.
- Redondo, Augustin. «Tradición carnavalesca y creación

La revolución en escena: de *Volumen Uno a Memoria de la postguerra**

Rachel Weiss

* Una versión del presente texto fue publicada en el libro *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, editado por Blake Stimson y Gregory Sholette (University of Minnesota Press, 2007, pp. 114-162) con el título “Performing Revolution: Arte Calle, Grupo Provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986-1989”.

Algunas de las reflexiones que aquí se recogen sobre los colectivos artísticos en Cuba en la última década del siglo XX e inicios del segundo milenio, aparecieron originalmente en su libro *To and From Utopia in the New Cuban Art* (University of Minnesota Press, 2011) pp. 197-211, 230-233.

El colectivismo como práctica artística existió en Cuba durante todo el siglo XX, en especial desde la Revolución de 1959. Enmarcada dentro del «nuevo arte cubano», los colectivos aparecieron durante los ochenta en tres ocasiones, reflejando la dinámica de esta volátil etapa: primero, durante la *apertura* en la primera mitad de la década, impulsada por la estabilidad económica y el establecimiento del Ministerio de Cultura; luego, durante la crisis ideológica de la segunda mitad de la década, provocada por la perestroika y el glasnost en la URSS, y el estancamiento en Cuba; y por último, a raíz del desencanto y descrédito del socialismo europeo, la falta de cambios en la isla y la debacle de la economía cubana a finales del milenio. El segundo período de colectivismo, que se explora al final de este artículo, comenzó con el nuevo milenio.

En la segunda ocasión, la figura del colectivo se convirtió en un vehículo esencial para el arte crítico y político que galvanizaba la conciencia pública de las artes visuales en Cuba. Las obras producidas por estos colectivos eran mayormente modestas en cuanto a su estética; sin embargo, su significatividad yace en su forma de plantear la confrontación con el poder y el efecto catalizador que se obtuvo en los espacios públicos.

Una nota aclaratoria sobre lo que constituye un «colectivo» para propósitos de este escrito: al contrario del sentido ideológico que tiene esta palabra en un escenario capitalista, los grupos cubanos referidos aquí trabajaban sin manifiesto, en grupos erráticos basados más en la amistad que en la metodología.

Al ser un país socialista, la totalidad del cuerpo social cubano aspira ser un colectivo. El hecho de hablar de un colectivo dentro de un colectivo denota zonas de separación; sin embargo, la mayoría de los colectivos de artistas que aquí se examinan no eran antisocialistas. Más bien, la vasta gama de modalidades colectivas en Cuba fue precondicionada por la ética colectiva que permeaba el proyecto revolucionario.

He aquí entonces que el colectivo existe en distintas capas de la sociedad cubana, y, por ende, el rango de propuestas artísticas es diverso. Por esta y muchas razones, como la «herejía romántica» del socialismo cubano en contraste con ortodoxias establecidas, los artistas cubanos desarrollaron un individualismo que estaba en armonía y continuidad con el colectivismo.

La crítica de arte constituía la mayor parte de las lecturas de este período en lo que a los grupos consolidados se refiere. En los ochenta, la defensa de Gerardo Mosquera de los artistas jóvenes proporcionó marcos interpretativos que situaban a los artistas dentro del proyecto socialista.¹ Es posible que sus escritos hayan promulgado una visión más «generacional» de estos grupos de lo que realmente eran. Al hablar de «generación», se indica un ciclo de sucesión relacionado a carreras enteras, pero en Cuba se pueden identificar momentos muy específicos en lapsos tan cortos como cinco años. Historiar estos períodos también circscribe a los artistas erróneamente dentro de «movimientos» que orbitan alrededor de un eje sociopolítico. Aún así, había subgrupos que confluyan dentro de estas «generaciones», y ese es precisamente el sujeto «colectivo» que se define aquí.

En referencia a la génesis del arte dentro del colectivismo cubano: si la autoría modernista exterioriza una subjetividad interna, entonces el socialismo exige un proceso inverso, uno a través del cual una realidad colectiva, exterior y social es absorbida por el nuevo sujeto colectivamente creativo. Esta expectativa genera el paradigma programático del intelectual revolucionario como «reproductor... de una ideología generada fuera del arte» [Navarro], una disolución más antimoderna que posmoderna del sujeto-autor. Por ende, en el período que se examina, la práctica artística colectiva en Cuba se batía con una serie de preceptos en conflicto.

1—Aunque Mosquera era el crítico cubano más publicado de su época, también eran de importancia Osvaldo Sánchez, Antonio Eligio (Tonel), Desiderio Navarro, Orlando Hernández, Iván de la Nuez, Jorge de la Fuente, Lupe Álvarez, Magaly Espinosa y Rufo Caballero.

Autonomía

No hay duda de que en Cuba la idea del colectivo debe considerarse próxima al ideal revolucionario de una sociedad comunal. «Rutas culturales enormes y variadas engendraron un cuerpo democrático, igualitario, dignificado y comunal en la Cuba de los sesenta» [Muguerza]. Gracias a las múltiples concepciones cubanas del socialismo, este cuerpo ha sido imaginado simultáneamente como heterogéneo y consensual; en las palabras del Che Guevara, un «agregado de individuos». El Hombre Nuevo era pues un ser cuya individualidad no chocaba con su subsunción dentro del organismo social colectivo.

El nuevo arte cubano debutó en *Volumen Uno* en enero de 1981,² dejando en evidencia un vago pero reconocible espíritu de negación de la prescripción ideológica que se aplicaba al arte y a la cultura como consecuencia de la sovietización de los setenta. Los artistas proponían que en el núcleo del arte estaba la ética, y que tal ética era situacional en lugar de metafísica, derivada de su obra y de sus afiliaciones y obligaciones mutuas. Con una mezcla de instalaciones, actuación y pop, y una frescura generalizada, la exposición derribó las ortodoxias visuales y presentó lo que el crítico cubano Tonel llamó «una imagen casi totalmente renovada» de la obra artística en Cuba. Al grupo lo unía una misma convicción sobre la creación artística como un proceso introspectivo e investigativo más allá de las limitaciones de una identidad o «arte nacional». Como dijo Flavio Garciandía, era «una cuestión de adaptarse a las circunstancias y responder a ellas de forma congruente y consecuente...».

Durante años se ha visto a la amistosa colectividad de *Volumen Uno* de una forma romántica; no obstante, las circunstancias socioeconómicas produjeron una práctica artística basada en una estructura social cooperativa gestativa, discursiva y enfocada en los procesos, cuestión atribuible a no tener que depender de sus obras para su supervivencia económica. Hasta los cambios económicos ocurridos a finales de los ochenta (las condiciones críticas del «Período Especial» en los noventa y la despenalización del dólar en agosto de 1993, que dejó a muchos cubanos sin los bienes más básicos), los artistas podían vivir sin tener que considerar la eventual comercialización de sus obras. El Taller de Serigrafía René Portocarrero (dirigido por Aldo Menéndez), un lugar primordial para el empleo de jóvenes artistas, fue también un remolino de energía e ideas del espíritu colectivista de la época.

Volumen Uno se alzó contra el telón de fondo de una envolvente voz estatal en cuanto a la cultura. Esto incluyó planes de instrumentalización económica del arte por parte del Ministerio de Cultura [Tonel], elementos de contenido proscrito y prescrito (abstracción y campesinos, respectivamente), incidentes de censura y un vacío general de creatividad en las propuestas artísticas de los setenta. Como explica Tonel, «con la Declaración hecha [por el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en abril de 1971], la burocracia cultural recibía un programa agresivo cuya meta era la imposición del Realismo Socialista [...].»

Volumen Uno fue presentado luego de una lucha que buscaba un espacio de exhibición y se organizó colectivamente, es decir que los artistas curaron, instalaron y promocionaron el evento. Miles de personas asistieron al evento. Semejante iconoclasia encendió la mecha de una campaña contra los jóvenes artistas por parte de la postura oficial, tanto crítica como artística. Según explica Flavio 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» [Garciandía].

2—Los participantes fueron José Bedia, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Flavio Garciandía, Israel León, Rogelio López Marín (Gory), Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Tomás Sánchez, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca. Otros proyectos colectivos emergieron después, como el Grupo Hexágono, 1982-85, cuyos miembros incluyeron a Consuelo Castañeda, Humberto Castro, Ángel Sebastián Elizondo, Tonel, Abigail García y María Elena Morera.

La identidad grupal de los artistas de *Volumen Uno*, obligados a defender su obra públicamente, se solidificó aún más, y su debut en el mundo del arte cubano se consolidó. Otro factor que contribuyó a esto fue el exodo del Mariel en abril de 1980: la partida de amigos y el repudio público a los familiares que se quedaban en la isla conllevaron una pérdida de fe en la revolución. El proyecto que buscaba desarrollar un arte «auténtico» se enfrentaba al régimen, a favor de una creatividad compartida.

Paradójicamente, el empeño de los artistas de *Volumen Uno* por 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 crítico bajo el socialismo. Tal como el legendario grupo de Los Once de los años cincuenta,³ los artistas de *Volumen Uno* eran autores conjuntos no de obras, sino de una situación nueva. Este espíritu continuó con 4 x 4, un colectivo formado en 1982, y con Hexágono en 1984.⁴

Varios miembros de la generación que maduraba a inicios de los ochenta se involucraron en la pedagogía. De 1979 a 1983, Gustavo Pérez Monzón se desempeñó como instructor en la Casa de la Cultura de Jaruco, y de 1983 a 1984 desarrolló un currículum de artes para las Escuelas Nacionales de Arte en el Ministerio de Cultura. Flavio Garciandía, Consuelo Castañeda y Osvaldo Sánchez en el ISA, y Juan Francisco Elso en la Escuela Elemental, desarrollaron programas individuales con un enfoque que problematizaba la creación artística. Según Tania Bruguera, el haber estudiado con Elso la llevó a verse a sí misma como un «agente de cambio».

«Detectando una nueva situación»

El reto de *Volumen Uno* por avanzar cambió en 1985-1986 con el surgimiento de un arte más explícitamente político, una articulación pública de un discurso privado sobre el público. Para finales de los ochenta, Cuba se encontraba en una espiral de aislamiento ideológico y colapso económico. En 1986, Fidel Castro lanzó la campaña «Rectificación de errores», la cual regresaría la revolución a sus raíces guevaristas originales. Los artistas formaron una serie de grupos cambiantes, generalmente considerados una «generación» separada. Entre estos se incluyó el Grupo Puré, Arte Calle, Art-De, Proyecto Hacer, Proyecto Pilón y el Grupo Provisional, cuyas obras performativas y disruptivas reinscribían un espacio para una cultura crítica dentro de las grandes emergencias de la sociedad cubana.

Para estos artistas, la colectividad y la crítica política eran partes inseparables de «esa idea, medio utópica si se quiere, de que el arte de algún modo u otro sirve para algo» [Leal]. El trabajo de estos grupos audaces, ácidos y apasionados por el arte como una práctica ética ignoró los circuitos oficiales. Atrajeron a una gran audiencia en La Habana, trayendo consigo una discusión de temas tabú como la corrupción, el dogmatismo, el culto a la personalidad y muchos otros. Aún así, estos grupos (excepto Art-De) no eran disidentes, sino que trabajaban en una dimensión crítica que no se situaba completamente dentro o fuera.

Durante este período —de mediados a finales de los ochenta— estas propuestas construyeron un gran mosaico que abarcaba una amplia gama de opiniones sobre el diálogo con el régimen y la posibilidad de un cambio político, y compartían una misma convicción sobre el arte como *locus* para reformar la agencia pública. Los colectivos de esta breve etapa sirvieron como canales de diálogo político que usaron el graffiti y el teatro de guerrilla para revitalizar los discursos del arte en Cuba.

La transición de *Volumen Uno* a Arte Calle y al Grupo Provisional viene del Grupo Puré, formado en 1984.⁵ Puré no se consideraba un grupo político, sino más bien uno que estaba «detectando [...] condiciones nuevas y problemáticas que no se estaban atendiendo [...]» [Saavedra]. En su primer catálogo, *Puré Expone*, publicado en 1986, se explica que Puré «nació de la necesidad de hacer un planteamiento colectivo... usando formas y medios contemporáneos».

Un ejemplo de esto es el interés de Adriano Buero en el hábito cubano de la improvisación material y mecánica, el cual hacía énfasis en las condiciones de deterioro que requerían de tal improvisación, replanteando críticamente la representación de *lo cubano*. El humor callejero y las caricaturas de Lázaro Saavedra y Ciro Quintana introdujeron una nueva apertura en la sátira artística.⁶

La obra de Puré fue un puente hacia la crítica política explícita que comenzaría un par de años después, lo cual en el contexto de esta etapa es un tiempo relativamente largo. Mientras el tratamiento de la materialidad de *Volumen Uno* estaba relacionado con el ennoblecimiento del Arte Povera, las instalaciones de Puré eran materialmente pobres y tenían una agresión que no se apreciaba en el grupo anterior. Puré también destacó la tendencia hacia el pastiche y la apropiación posmodernos, haciendo que «la frontera entre el plagio y la cita fuera más nebulosa que nunca» [Tonel].

Las exposiciones de Puré mezclaban todas las obras de los artistas, considerando al grupo mismo como una forma de producción artística. Ya no se trataba de un grupo de individuos mostrando sus obras juntos: las obras (las exposiciones en su totalidad) eran un producto colectivo.

En 1986 se lanza Arte Calle⁷ en la escuela vocacional 20 de Octubre. Usando con frecuencia performances e intervenciones, el grupo permitió abrir una discusión sobre arte dirigida a un sector más amplio de la sociedad. En el documento sin fecha *Arte Calle Teoría* se proponía «trascender el marco de lo artístico [...] usando cualquier medio necesario....».

Los jóvenes miembros de Arte Calle se consideraban a sí mismos «terroristas del arte» (una «parodia estética y cubana de las Brigadas Rojas» [Tonel]), una pandilla clandestina que deseaba convertirse en «un agente catalizador, una bomba» [Leal].

Arte Calle es recordado por el humor de *No queremos intoxincarnos*, su intervención en la mesa redonda sobre «El Concepto del Arte». El grupo se presentó usando máscaras antigás, llevando carteles que se burlaban de eslóganes políticos (por ejemplo, «Sepan señores críticos de arte que no les tenemos absolutamente ningún miedo», una parodia de la valla que por años estuvo frente a la Oficina de Intereses de Estados Unidos en Cuba). Un evento de una noche en la Galería L, *Ojo Pinta*, ridiculizó el protocolo de las inauguraciones. A los amigos se les invitaba a instalar lo que se les ocurriera, como una cabra amarrada a la puerta de la galería o un performance del Grupo Provisional disfrazado del trío Rock Campesino y deambulando por la galería tocando una desafinada *Guantanamera*.

La ligereza de Arte Calle causó admiración entre los artistas y críticos de La Habana. Sus obras sobre problemas de mayor escala tenían una poética distinta. *Easy Shopping* respondió al establecimiento oficial de «las casas del oro y la plata» que les compraban a los ciudadanos sus reliquias de oro y plata. Los miembros de Arte Calle pintaron sus cuerpos de dorado y plateado y caminaron por La Habana Vieja con pancartas que decían «Síganos, somos de oro, venga con nosotros». Una multitud les siguió hasta la bahía, donde se lanzaron en las turbias aguas. Glexis Novoa lo consideró «como un acto de suicidio. Por la ética». He aquí que Arte Calle cumplió su promesa de usar la ciudad no como telón, sino como campo de batalla.



Arte Calle, *No queremos intoxincarnos*, 1988. Cortesía Archivo Aldo Menéndez

Las acciones guerrilleras nocturnas de Arte Calle alimentaron el circuito de rumores de La Habana. «Cuando... firmamos un mural 'AC', la gente creyó que decíamos 'Abajo Castro'. [...] La gente vio en esto un reflejo de sus propias obsesiones con la sofocante realidad en la cual vivían» [Menéndez].

Arte Calle fue explícitamente crítico con el «egoísmo e individualismo». Para 1987, siendo ya bien conocidos, el grupo sintió que traicionaba su idea original de «llevar el arte a la calle...» [Leal]. Entonces fue que se disolvieron en Arte Calle Tachado, cancelando su identidad previa. Su último proyecto, *Nueve alquimistas y un ciego*, cuestionó el arte legitimado por las instituciones. La obra de Ariel Serrano *¿Dónde estás caballero gallardo, hecho historia o hecho tierra? (Che Guevara)* —el título hacía referencia a un poema de Mirta Aguirre— era un retrato del Che que cubría la mayor parte del piso de la galería.

En la inauguración, un sujeto desconocido vestido de policía caminaba sobre la obra mientras otros bailaban sobre la misma. Los artistas fueron acusados de sacrilegio contra semejante ícono revolucionario. Una dura reseña de *Juventud Rebelde* (firmada por todo el Grupo Editorial Cultural) atacó la exposición por la «absoluta ausencia de valor artístico convincente», declarando que su posición iba «en contra de los intereses de nuestra cultura socialista». La respuesta de los artistas (jamás publicada por los periódicos) replicaba que las obras eran las expresiones sinceras de jóvenes «que son parte de esta Revolución...».

La reseña es reveladora: desacredita el arte sin ningún juicio estético, una estrategia que sirve para desviar la atención de su contenido problemático. Y si bien reconocía que los artistas «revolucionarios» podían ser críticos, insistía en que tal cosa debía hacerse de una forma «revolucionaria». Luego de esto, Arte Calle estuvo bajo constante vigilancia estatal, hasta que en enero de 1988 se terminó disolviendo por completo.

El Grupo Provisional es el gemelo fraternal de Arte Calle en cuanto a su cruda estética, sus fuertes lazos con las subculturas del punk y el rock, y su concepción supraartística de la relación arte-política. Según Glexis Novoa, el grupo no tenía ni miembros ni «un momento» específico.⁸ «Cuando íbamos a hacer un proyecto, [...] usábamos el nombre Provisional e incluía mos cualquier cantidad de artistas en la exposición».

El Grupo Provisional funcionaba como una especie de parásito amistoso de Arte Calle. Novoa asegura que el punto crucial era su estética cacofónica. En la conferencia en la cual Arte Calle intervino con máscaras antigás y pancartas, ellos montaron una falsa ceremonia de premios titulada *Japón*, honrando a los mismos críticos que Arte Calle había abucheado. Cada vez que Novoa mencionaba el nombre de algún crítico (Mosquera, Tonel o Aldo Menéndez), un muchacho esquizofrénico (vecino de Novoa) gritaba la palabra «Japón!», su elogio particular.

El performance *Very Good Rauschenberg* del Grupo Provisional en 1988 coincidió con el homenaje de Aldito Menéndez a Robert Rauschenberg, quien se encontraba entonces en La Habana para su propia exposición.

El Grupo se apropió del protocolo del mundo del arte como su espacio y laceró su servilismo: Rauschenberg, cuyo colosal proyecto *ROCI-Cuba (Rauschenberg Overseas Cultural Exchange-Cuba)* había llenado los museos y galerías de la ciudad, fue recibido por el Grupo Provisional, el cual ingresó en el auditorio del museo portando carteles que decían *Very Good Rauschenberg*. Simultáneamente, Menéndez, vestido con taparrabos y sentado en el piso justo frente al artista agasajado, escuchaba atentamente e inescrutablemente.

Más que un productor artístico, el Grupo Provisional fue el travieso fantasma dentro de la maquinaria que transformó todo el sistema artís-



Grupo Provisional, *Very Good Rauschenberg*, 1988. Cortesía Adalberto Roque

5—Los integrantes incluían a Adriano Buero, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana, Lázaro Saavedra y Ermey Taío. El nombre «Puré» era acertadamente descriptivo de la mezcla que hacía el grupo con diversos temas, fuentes y estéticas.

6—Los antecedentes cruciales de esta sensibilidad del arte cubano son Chago, a principios de los sesenta, y luego Tonel, en los ochenta.

7—Los integrantes del grupo cambiaron con el tiempo, pero quienes fueron identificados en el documental filmado por ellos mismos son Aldito Menéndez, Pedro Vizcaíno, Erick Gómez, Iván Álvarez, Ernesto Leal, Ofill Echevarría, Leandro Martínez y Ariel Serrano.

8—Camnitzer identifica al Grupo Provisional como integrado principalmente por Glexis Novoa, Carlos Rodríguez Cárdenas y Segundo Planes, siendo Planes un miembro mucho menos activo. Novoa alega que el grupo estaba integrado por él, Cárdenas y Francisco Lastra.

ta-audiencia-poder. Su negación de una autoría estable y su rechazo a las fronteras artísticas declaraban que esto no era simplemente una discusión entre artistas e instituciones.

A Arte Calle se le considera a menudo como más conservador y positivista que el Grupo Provisional, al menos en cuanto a lo estético se refiere: su mensaje era «revivir la Revolución...». Aún así, Arte Calle se metió en áreas más delicadas políticamente que el Grupo Provisional, ya que rompieron la membrana intelectual y espacial de la institución artística. En Cuba, esta línea no podía ser cruzada impunemente, y la severa reacción oficial pareció en efecto motivada por el ingreso de los artistas a espacios y asuntos públicos. Como dijo la reseña de *Juventud Rebelde*, «cuando el asunto se conoce en toda la comunidad, ... eso es un problema».

A nivel individual, tanto Novoa como Cárdenas produjeron obras que criticaban la osificación del régimen; sin embargo, cuando operaban bajo el Grupo Provisional, su obra se limitaba a una crítica del sistema artístico. Aún así, la visión del Grupo Provisional era quizás más radical al enmarcar la crítica dentro de lo social.

Durante estos años, las relaciones entre los artistas, el control estatal y el público habanero fluían en continuidad. Los artistas se habían vuelto más agresivos, atrayendo más atención: el arte se había convertido en una voz de crítica social. El legado más valioso de *Volumen Uno* fue un arte «libre de concesiones y complejos». No obstante, dicho arte también servía como una suerte de válvula de escape para el estado, liberando un poco la presión del descontento popular. Según Novoa, «había cierta tolerancia... por parte del estado [...] que tenía unos límites muy bien establecidos. Dentro de esos límites, podía pasar cualquier cosa...».

Dos prohibiciones eran de vital importancia dentro de esos «límites»: no podía haber ninguna imagen de Fidel ni ningún tipo de transgresión del arte hacia la política (el viejo problema de forma y contenido). Otro grupo, Art-De (abreviación de Arte-Derechos)⁹ abandonó «el arte» y sus refugios institucionales. La invocación directa de los derechos humanos (vistos como un subterfugio externo [de Estados Unidos]), puso de manifiesto otro dilema de los colectivos socialistas: si bien en el socialismo la prioridad se le daba a una visión colectivista de estos derechos, Art-De los ubicaba en el individuo, en consonancia con la tradición liberal de Occidente. El haber llevado a cabo la acción como colectivo demostró un uso astuto de esta estructura y una formulación más directamente antisocialista de la misma.

Una serie de eventos organizados por Art-De en localidades públicas de La Habana cruzó la línea divisoria entre arte y política. El encuentro con el espectador fue vital para estas obras. En su angustioso y emocional *performance* *Me han jodido el ánimo*, Juan-Sí González se envolvió a sí mismo en una bolsa plástica y comenzó a asfixiarse hasta que un espectador en shock intervino y rompió el plástico que cubría su rostro. El éxito artístico de estas obras fue ambivalente, pero el público acogió positivamente el debate que estas inspiraban.

Art-De utilizaba una provocación dadaísta en las alegaciones contra la censura política hechas por los «hijos de la Revolución», para quienes la libre expresión era un derecho inalienable. Se buscaba romper con la dependencia que tenía el artista del Estado y establecer un verdadero «estado de derecho» partiendo de las tradiciones cubanas. Sobre Art-De cayó el descontento total del gobierno: fueron censurados, sus obras confiscadas e incluso fueron arrestados. Por último, dos de sus miembros fueron a prisión, y el exilio de González en 1991 no fue de «baja intensidad» como el de varios de sus contemporáneos que huyeron a México.



Juan-Sí González, *Me han jodido el ánimo*, 1988. Performance en el Parque 23 y G, Vedado, La Habana. Cortesía del artista

El sistema artístico como objetivo

El espectro de estrategias estético-ideológicas incluyó al cuarteto ABTV,¹⁰ el cual se encontraba fuera del espacio performativo de los grupos antes mencionados. La preocupación de ABTV por la política se expresaba principalmente en términos de sistemas artísticos. En una serie de complejos proyectos inspirados en Hans Haacke y Group Material, desmenuzaron las agendas ideocuratoriales y económicas de las instituciones culturales que autorizaban y limitaban a toda una generación.

Contrastando con la fuerte crítica política de Arte Calle y Art-De, ABTV era moderado. El grupo se formó alrededor de 1988 o 1989. Partiendo de una actitud informal hacia la autoría y una crítica a las instituciones de arte, su análisis de la emergente comercialización del arte cubano fue contundente. En su identidad como colectivo convergen la apropiación posmoderna (con su idea particular de la «muerte del autor») y la muerte antimoderna del autor que proviene de la invocación oficial cubana de colectividad.

Muchas veces, ABTV funcionaba como una especie de fotocopiadora, produciendo obras críticas y contrasistemas de distribución. En *El que imita fracasa* reprodujeron —o más bien triplicaron, con una valentía técnica impresionante— los lienzos abstractos de su maestro. En su proyecto curatorial *Nosotros* repitieron la exposición retrospectiva de Raúl Martínez que había sido mostrada anteriormente en el Museo Nacional de Bellas Artes, dejando en evidencia las lagunas de la versión del museo. En ambos casos, la repetición dejó al descubierto los mitos que rodeaban al original (la irrepetibilidad de la abstracción y la escolaridad objetiva de la retrospectiva), elaborando un camuflaje para temas tabú como la inaceptabilidad política de la abstracción y las opiniones críticas que compartían Martínez y los artistas más jóvenes.

El proyecto más importante de ABTV fue su *Homenaje a Hans Haacke*, organizado como parte de un ciclo de exposiciones en el Castillo de la Fuerza de marzo a octubre de 1989.¹¹ Dicho ciclo se centraba en la creciente crisis entre los artistas jóvenes y el estado cubano presentando las obras en un escenario que buscaba el debate. Se planeaba un total de doce exposiciones: se prepararon seis, se abrieron cinco y cuatro culminaron en el plazo estipulado. ABTV ofreció un análisis punzante de las políticas culturales tanto en Cuba como en Miami. La línea invisible volvía a ser cruzada: luego de extensas «conversaciones» entre los artistas y el viceministro de cultura, la muestra no abrió sus puertas, pues los artistas al final se negaron a hacer los «cambios» que se les exigían.

En una amarga ironía, ABTV continuó como colectivo sólo para participar en exposiciones importantes a las cuales fueran invitados. El proceso colectivo como tal fue abandonado: ABTV no era ya más que cuatro artistas travestidos. A medida que la contienda contra el poder continuaba y las posiciones individuales de los artistas se delineaban con mayor claridad, todo se fue desmoronando. El único «pegamento» que quedaba era el beneficio profesional de la marca del grupo.

Un colectivo de colectivos

Los hechos ocurridos a finales de los ochenta recordaban la estructura de Thomas Kuhn sobre las revoluciones científicas: un proceso gradual y evolutivo desemboca repentinamente en una revolución cuando aparecen ideas lo suficientemente poderosas como para derrocar la teoría domi-



ABTV, *Una imagen recorre el mundo*. Esta acción formó parte de la exposición *Homenaje a Hans Haacke*, Castillo de la Fuerza, 1989. Esta obra de ABTV consistió en la venta de copias del afiche que la editorial Feltrinelli realizó en 1967, cuando por primera vez se reprodujo con fines comerciales la foto del Che tomada por Korda. Feltrinelli lo hizo sin reconocer los derechos de autor de Korda. Cada copia del afiche de Feltrinelli sería vendida al público por ABTV por el precio de 3 pesos cubanos, pues el billete y la moneda cubana con ese valor reproducen el mismo retrato del Che que Korda realizó en 1960. Cortesía José Ángel Toirac.

⁹—Art-De estuvo integrado por un artista (Juan-Sí González), un abogado especializado en derechos humanos (Jorge Crespo Díaz) y un cineasta (Eliseo Valdez).

¹⁰—ABTV no se consideraba a sí mismo como un «grupo» hasta que Luis Camnitzer los bautizó así: el nombre ABTV se refería a los artistas Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón.

¹¹—El ciclo del Castillo fue organizado por Alejandro Aguilera, Alexis Somoza y Félix Suazo.

nante. De acuerdo con esta analogía, el momento de ruptura ocurrió con *Volumen Uno*. A finales de los ochenta se constituyó un corpus de ideas lo suficientemente fuerte como para convertir dicha ruptura en un cambio significativo y auténtico en el ambiente. Arte Calle, el Grupo Provisional y grupos afines crearon una atmósfera hiperenergizada entre 1984 y 1989. Para 1988, la censura era algo habitual. La destitución de funcionarios culturales de inclinación liberal, quienes actuaban como defensores de los artistas jóvenes, polarizó aún más la situación. Algunos colectivos empezaron a mermar, pero la contienda entre los artistas y el poder también tuvo un efecto contrario, galvanizando el propósito colectivo entre prácticamente todos los artistas activos de la ciudad. Estos grupos funcionaban cada vez más como un colectivo de colectivos.

Performances, exposiciones, intervenciones, debates, disturbios, agresiones, represalias, contrarrepresalias: todas apiladas como isobaras entre 1986 y 1989. Aldito Menéndez escribe que «el momento de esplendor de estos grupos fue 1987 y 1988».

Los debates y presentaciones grupales tenían lugar en galerías, museos, universidades y toda clase de centros culturales; en residencias privadas, parques y calles... [...] Nada de esto hubiese sido posible de no ser por el apoyo popular que recibimos... Nada era más sencillo para los experimentados... censores cubanos que reprimir a un grupo de jóvenes locos, pero la masiva participación popular en nuestros eventos tuvo repercusiones internacionales que complicaron bastante la labor de los censores. [...] ¿Por qué el pueblo cubano apoyaba modelos de expresión tan extraños e incomprensibles?... porque... estos [...] métodos rebeldes establecieron un modo alternativo de comunicación pública que compensaba la falta de libertad de los medios de información masivos. Nuestras obras expresaban los sentimientos populares, y el público lo ratificaba con su presencia aprobadora. [Menéndez]

Al llegar a cierto nivel, este sentido de propósito mutuo hizo obsoletos a los colectivos: los intercambios y colaboraciones difuminaban los límites de los grupos, sus trabajos trataban temas similares y un rico diálogo entre los artistas aumentó la sensación de ser una gran polis. «Compartíamos ideas», recuerda Lázaro Saavedra,

De hecho, trabajábamos juntos desde la perspectiva de las discusiones, reflexiones... Esa era la razón de la exposición colectiva «No es sólo lo que ves». [...] Ya era bastante absurdo tener un grupo si todos trabajábamos en conjunto. [...] Las propuestas que engendraron a Puré estaban siendo llevadas al cabo... ya habían alcanzado el nivel de generación, así que no tenía sentido mantener el grupo. [Saavedra]

Si bien hubo una unanimidad en cuanto a las metas, se palpaban diferencias en lo que concernía a la estrategia y las tácticas. Estas diferencias eran claramente perceptibles en la pieza realizada por un grupo de artistas en la Plaza de la Revolución con motivo del cumpleaños sesenta del Che Guevara en 1988, veinte años después de su muerte¹². Los artistas fueron convocados por Roberto Robaina, en ese momento líder de la UJC (Unión de Jóvenes Comunistas), quien había adoptado una política de compromiso constructivo. Tras mucho debatir, el grupo decidió hacer un panel que decía «Meditar», una invitación a la reflexión. La otra opción que consideraron fue un panel que dijera «Reviva la revolu...», con una ambigüedad que aludía al desorden y la confusión, y que a su vez hacía referencia a

una obra anterior de Aldito Menéndez que parodiaba el eslogan «Viva la Revolución», casi sugiriendo su estado incompleto e incluso su muerte. Según Ernesto Leal, la meta no era el derrocamiento del socialismo, sino más bien el nacimiento de una forma más «radical» del mismo. Sin embargo, para otros, «Meditar» representaba un compromiso inaceptable con el poder.

No es sólo lo que ves llevó a una plataforma más grande la consolidación simbólica de la exposición *Volumen Uno* de 1981. El ciclo de exposiciones presentado poco después en el Castillo de la Fuerza dejó explícito la relación antagonista con el poder, enmarcando las escaramuzas entre los artistas y el poder a finales de los ochenta. Según cuenta Aguilera, el proyecto puso fin al mito de que los artistas hacían arte y no política:

Recientemente alguien me dijo: Mira, si ustedes los artistas hacen arte político, tienen que saber hacer política. Para mí el Castillo de la Fuerza era... un grupo de gente que claramente hacía arte político. ...Se habla de temas que... la política conserva para sí misma. Uno desea quitarle esos temas a la política y llevarlos a una discusión pública, una discusión social, y eso también es un acto político. [Aguilera]

El proyecto del Castillo esperaba revertir la crisis restableciendo un diálogo táctico entre los artistas y el poder, pero fue víctima de una política de mano dura. En una muestra de resistencia, los artistas se unieron, esta vez a nivel generacional, primero alrededor del proyecto de «retroabstracción» *Es sólo lo que ves* (diciembre de 1988 a enero de 1989) y luego en el encuentro deportivo *La plástica joven se dedica al béisbol* el 24 de septiembre de 1989. El primero sería una exposición de arte abstracto —«un arte sin problemas»— presentado en galerías de toda La Habana. El gran error fue que las exposiciones en galerías requerían de la cooperación de los organismos oficiales, lo cual no iba a suceder. Cada solicitud de espacio de galería, y su consecuente negación oficial, generaba más entusiasmo entre los artistas; la lista de participantes era enorme.

Unos meses después, los artistas perfeccionaron su sinuosa estrategia con «El juego de béisbol». Según recuerda Rubén Torres Llorca, «como no nos dejaban hacer más arte, entonces practicaríamos deportes, que era lo que le gustaba al Comandante en Jefe. Así que organizamos un juego de pelota, y creo que fue una de las obras más hermosas del movimiento cubano de las artes visuales, ya que en ella participó cada artista importante de todo el país». Con la (frustrada) exposición y el juego, el colectivo se consolidó como un cuerpo de protesta. El juego de béisbol fue el canto del cisne, seguido por una emigración sin obstáculos de muchos artistas y por *Kuba OK* en el Städtische Kunsthalle de Düsseldorf de abril a mayo de 1990, que representaba la apertura de un mercado internacional para el arte cubano.

El colectivo y/en el «público»

Hay otra tendencia colectiva que trasciende esta cronología de desencuentos, interactuando a un nivel cultural igual y hasta más profundo con las comunidades locales. Proyecto Hacer¹² proponía «unir el arte con un trabajo útil para la sociedad...; [...] y crear un tesoro cultural para la gente... desde sus propias comunidades...». El Proyecto Hacer era principalmente teórico, pero otro proyecto con metas y participantes similares se materializó en 1989.



La plástica joven se dedica al béisbol, 1989. Cortesía José A. Figueroa y Cristina Vives

12—Los participantes incluyeron a Abdel Hernández, Ciro Quintana, Hubert Moreno, Arnold Rodríguez (Peteco), Rafael López-Ramos, Lázaro Saavedra, Alejandro López, José Luis Alonso, Luis Gómez y Nilo Castillo.

Este extraordinario proyecto fue lanzado en el empobrecido pueblo oriental de Pilón¹³, y vislumbraba una situación completamente nueva en la cual la propia definición y práctica del arte provendría del público, en lugar de ser presentada ante este.

El proyecto nació del descontento de los artistas con el espectro de sus audiencias, limitado mayormente a especialistas y aficionados, el cual había conseguido expresarse en los disturbios callejeros de Arte Calle o las acciones de Art-De en los parques. Cada uno de estos pasos fuera de las galerías buscaba nuevos espectadores. El proyecto Pilón fue más allá a través de su involucramiento (los artistas vivieron por meses en el pequeño pueblo) y su reformulación del origen del arte en sí mismo. En Pilón, además, se agudizó la insatisfacción con la revolución debido a la pobreza y la lejanía. Esta fue una de las razones por las cuales eventualmente el proyecto fue bloqueado.

El tema de «el público» ha perseguido al arte progresivo del siglo XX, ya que el intento por involucrar a aquellos excluidos de la alta cultura ha demostrado ser elusivo. En Cuba, los contornos de la situación son distintos.

La idea de una audiencia más amplia en el arte va de la mano con la asimilación de la práctica artística dentro de la labor social, y con la idea del arte como elemento integral del proyecto emancipador de la revolución. Sin embargo, la política cultural cubana ha dejado intactas las ideas burguesas de la llamada alta cultura, banalizando a «las masas» de acuerdo con las formulaciones ideológicas del estado. Este «uso reduccionista del concepto y la imagen del ‘pueblo’ y sus aplicaciones en el ámbito cultural (‘arte para el pueblo’, ‘arte elitista’, etc.)» [Proyecto Paideia, introducción] colocó las populistas agendas de los jóvenes artistas en conflicto con los programas de «masificación» cultural. En Cuba, las filas de artistas e intelectuales estaban integradas por gente que son «por su origen, formación y vocación, una parte esencial de la sociedad cubana» [Paideia], lo cual hace que la segregación social de la alta cultura sea una topografía aún más enrevesada. (Incluso Arte Calle, el grupo más interactivo, se esforzaba más por desestabilizar lo habitual que por fomentar un diálogo real).

La grieta entre lo que la revolución exaltaba y lo que aplicaba como política cultural era catalizadora: los artistas sentían una apasionada necesidad por construir una cultura revolucionaria realmente integrada y «desmitificada». Su compromiso con el camino revolucionario los colocó en una colisión inminente con el aparato de la revolución. Las exigencias de cambios en la política cultural eran a su vez un microcosmos de asuntos más amplios relacionados con derecho de cuestionar como una forma de participación legítima en el proyecto revolucionario. Así se tejía una doble operación en la cual la socialización de la cultura iría en paralelo a la democratización de la política.

Para finales de los ochenta, muchos artistas de La Habana vieron cómo su obra ayudaba a lograr una transformación política. El proyecto Pilón se apropió de esta ambición, hasta entonces dirigida a la transformación del pensamiento del espectador, y la redirigió hacia los propios artistas. Este fue el proyecto colectivo más sincero de todos, si se entiende la colectividad como una forma de renunciar a la tan defendida autoidentificación en aras de una identidad realmente social.

El proyecto en Pilón era utópico, e incluso utópico-revolucionario¹⁴. Los artistas se irían a vivir a Pilón, entenderían el estilo de vida de su gente y harían arte junto a ellos en un proceso completamente colaborativo. Tanto la obra como su idea de «arte» se originarían de esa misma gente y aquel mismo lugar, no de ninguna experiencia previa de los artistas; de no cumplirse esto, el proyecto se convertiría en un ejemplo más de colonialismo cultural.

13—1988-1991. El grupo incluía a Abdel Hernández, Ernesto Leal, Alejandro López y Lázaro Saavedra.

14—El proyecto Pilón tuvo lugar entre 1988 y 1989. Los participantes fueron Abdel Hernández, Lázaro Saavedra, Nilo Castillo, Alejandro López, Hubert Moreno y el músico Alejandro Frómata.

El proyecto Pilón hizo un «pacto con el poder» [Leal]. Este fue aceptado en el Ministerio de Cultura: el mismo Armando Hart se reunió con los artistas. No obstante, se vio en medio de una lucha de poder entre un Hart relativamente liberal y Carlos Aldana, el secretario del Partido Comunista de Cuba. En Pilón, los artistas encontraron una fuerte resistencia por parte de los funcionarios locales del partido y sus logros fueron escasos. Por último, los funcionarios del ministerio les «aconsejaron» retirarse. Hubo un gran desacuerdo, varios artistas decidieron irse, y el proyecto se marchitó.

El proyecto Pilón puso en evidencia las tensiones colectivas internas. Parecía probable que estas tensiones proviniesen del hecho de que los artistas trabajaban en territorio desconocido, con poco consenso sobre cuáles eran sus objetivos. A pesar del plan original, las interacciones locales fueron limitadas, aunque sí pudieron llevar a cabo algunos proyectos juntos, el más notable de ellos fue una exposición-documental (censurada, por cierto) sobre la vida en Pilón. Irónicamente, una vez que al «otro» del arte se le permitió ser realmente otro, el colectivo se desparramó en una interlocución consigo mismo.

Al final, fue la vida en Pilón lo que mayor impacto causó en los artistas. Les impresionó el nivel de pobreza y de rabia en contra de la revolución en una zona designada para el desarrollo rural. Entre esto y la rancia política en la cual se habían visto envueltos, el plan utópico de hacer arte en Pilón se desintegró. Inevitablemente, su idea de arte cambió. Como señala Saavedra, «mis utopías también se desmoronaron: aquello me apagó... me volví un poco más realista acerca de la capacidad transformadora del arte». Si el arte permanecía dentro de la esfera del Arte, era posible tener una expectativa utópica sobre su poder transformador. Luego de ocho meses en Pilón, Saavedra volvió a La Habana, dejó de hacer arte y se unió a una brigada de construcción.

El cuerpo nuevo

La historia no registra los colectivos. Los archivos escolares del ISA no contienen ningún documento sobre ellos. En el Museo Nacional de Bellas Artes, la reinstalación de las salas cubanas de arte contemporáneo en el 2001 borra por completo a los colectivos de la historia: ni una sola obra refleja el papel clave de los colectivos en uno de los períodos más dinámicos en la historia del arte cubano.

A principios de los ochenta, los artistas de *Volumen Uno* y el Grupo Hexágono habían sido educados bajo el telón Guevarista-idealista. A raíz de la crisis de este ideal, se formaron el Grupo Puré, Arte Calle, el Grupo Provisional, Art-De y ABTV. Estos colectivos fueron en gran parte el proyecto de los adolescentes, que tenían la actitud desafiante de un niño y la sensación de pérdida de un adulto. Según recordaba recientemente Toirac: «había un contexto que te nutría... íbamos a fiestas, discutíamos sobre esto, aquello y lo otro... y las ideas salían así, de la nada... ¡Qué tiempos aquellos!».

La implosión de la energía artística en La Habana alrededor de 1990 produjo un interregno de rara práctica colectiva: la lucha por la supervivencia durante el Período Especial se convirtió en la experiencia unificadora de la población cubana.

Los artistas más jóvenes vuelven a romantizar los ochenta. Lo que aquellos tiempos les ofrecían a los artistas que trabajaban en una Habana arruinada y desalentada era la pura emoción de la época. Los nuevos colectivos del milenio —DUPP, Enema— se formaron alrededor de la ausencia de

ese ideal. El «cuerpo nuevo» era más cómplice que solidario; el impulso milenarista de trabajar en grupos constituyó un gesto de negación al aislamiento ético y social. Con el fin de las ideas e ideales del cuerpo socialista, estos grupos han armado un cuerpo de colectivos post-socialista con una espiritualidad Emersoniana y un énfasis en la autosuficiencia. El afloramiento en los noventa de las fuerzas del mercado y la dolarización generaron nuevas estrategias colectivas que reflejaban esta realidad económica.

Los colectivos privatizados de los noventa son una síntesis de la tesis de la colectividad activista de los ochenta y la antítesis del cinismo individualista de principios de los noventa. Este desafecto es difuso: no defiende una «visión social alternativa» (Bauman), sino que más bien se asemeja al sueño norteamericano de la utopía como un paradigma privado. Cuando la figura del colectivo ha sido relativamente constante, su significado pasa de ser una visión pública y cívica a una privada y hermética.

El «arte de inclusión social» floreció en La Habana a lo largo de los noventa, siguiendo la tendencia de otros centros metropolitanos. Nuevos grupos se gestaron en los carismáticos salones de clases de René Francisco y Lázaro Saavedra. Una vez más, los jóvenes estudiantes eran idealistas, anhelaban ser artistas de una manera relevante, profunda, amplia y cubana. Se instaló entonces una vocación esquizofrénica: una sospecha de que el arte radical se había vuelto anacrónico, con un deseo por alcanzar justamente ese tipo de acción restaurativa. DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica) de René Francisco fue el primero de estos colectivos en consolidarse.

Llevar el arte a la vida había vuelto como un sueño, pero ahora como forma de escape de la farsa oficial de consenso y colectividad: la brillante paradoja de un colectivo fundamentado en la autosuficiencia como virtud artística, un nuevo romántico. La nueva colectividad confiaba la conducción apropiada de la sociedad al sector privado, e incluso al individuo: una creencia dickensiana en la empatía para provocar el cambio social. Según explicó un integrante de Dupp, «lo que nos preocupaba era utilizar lo que nos sucedía... y sí, revivir algunas cosas que habían sucedido en el arte cubano... estábamos... interesados... en un arte... que se relacionara con lo cotidiano».

En enero de 1990, *La casa nacional* fue la primera materialización de la pedagogía pragmática de Dupp. Consistía en hacerle mejoras caseras a un *solar*, una casa de vecindad de La Habana. Los artistas contactaron a los residentes y cumplieron con las tareas encomendadas, pasaron un mes «reparando objetos personales, remodelando la vivienda, [...] ...un mural para dar información sobre la comunidad, una placa para identificar históricamente el edificio, limpiar espacios, y conversar y ponerse al día con los vecinos»¹⁵.

La casa nacional había tomado prestada una solución estética para plantear un problema que era a la vez universal y específico de los cubanos del Período Especial: la «inutilidad» del arte que está separado de la vida. Dupp, según René Francisco, «se resuelve directamente en contextos ‘banales’ y cotidianos, en la calle en lugar de los salones universitarios... convirtiéndonos... en instrumentos, herramientas-puentes» [Francisco]. El Dupp proponía que el «otro» del arte ya no existía; en lugar de obras de arte, ellos producían «objetos de experiencia». El proyecto era un híbrido, un escape del aparato institucional del arte que a la vez estaba enlazado con la institución (organizado con el apoyo de los CDR).

Con la ausencia del núcleo ideológico del colectivo, el impulso de unirse nació de la necesidad de «pertener a algo». *La casa nacional* fue uno de los trabajos más románticos del nuevo arte cubano, infundido con una



DUPP, *La casa nacional*, 1990.
Calle Obispo, N° 455, Habana Vieja. Cortesía René Francisco



Enema, *Paladar el arte cubano*, 2001. Cortesía Fabián Peña



DUPP, *La casa nacional*, 1990
Dianelis en casa de Victoria y Alberto. Cortesía René Francisco



Enema, *Ustedes ven lo que sienten/Nosotros vemos*, 2001.
Cortesía Fabián Peña

retórica utópica y distopismo lírico. Era un guiño melancólico en el rostro del enorme y nuevo temor al futuro. Fácilmente —demasiado fácilmente— desestimado como oportunista, algo importante debía notarse: el susurro implícito de promesa.

La casa nacional, además de ser un proyecto lleno de gestos generosos, también transformó las pésimas condiciones de vida de las personas de este *solar* en algo bello: en una obra de arte. De hecho, la obra no era tanto una fusión de arte y vida, sino más bien una puesta en escena de un *tableau vivant* que representaba el dilema de los privilegios dentro de un sistema socialista. El deseo genuino de los artistas por «hacer algo» con su obra contribuyó a la espectacularización de la pobreza. ¿Cómo podría no haber una irónica indiferencia hacia los herederos de un movimiento que se había pasado los últimos diez años renunciando a un «excesivo compromiso extraartístico»?

El deseo de Dupp por fusionar la vida y el arte era, de manera extraña, también una forma de despolitizarlas. Al minimizar la propuesta maximalista de la anterior propuesta utópica sobre el arte, la iteración de Dupp de la vieja dualidad aislabía la «vida» en la pequeña zona de la privacidad, una ideología que renunciaba a la «ideología» y causaba su propio colapso taurológico. Dupp se había encontrado con un dilema terrible.

Los estudiantes de Lázaro Saavedra también se agruparon en forma de colectivo entre el 2000 y 2003. El nombre del grupo, Enema, era un resumen preciso del arte cubano, lo que se había vuelto y lo que necesitaba. Al vivir y trabajar en las arruinadas instalaciones del ISA, su práctica artística emanaba de sus propios cuerpos, utilizando performances clásicos como *ready-mades* y recreándolos. El grupo se sintió atraído por las obras somáticas y desgarradoras hechas por artistas de los sesenta y setenta como Marina Abramovic y Chris Burden, que se basaban en el sufrimiento físico y la demostración quietista de dolor. (Las recreaciones de Ana Mendieta hechas por Tania Bruguera en 1986-1987 fueron un precedente, pero las hechas por Enema no se enfocaban en los artistas sino en la translocación del arte).

Sus trasposiciones adoptaron gestos artísticos enfáticamente aislacionistas y los representaron como un existentialismo colectivista. Al representar uno de los trabajos de Abramovic, la versión de *Rompiendo el hielo* de Enema requería pasarse un gran bloque de hielo hasta que este se derritiese. La representación en grupo transfería la experiencia de dolor al colectivo, el cual a la vez era y no era un cuerpo de refugio.

El cuerpo colectivo fue la principal preocupación de Enema, manifestada con frecuencia como el *locus* de la imposibilidad, con una idea recurrente de cuerpos individuales forzados más allá de su individualismo que nunca se funde completamente con el colectivo, y las indignidades intrínsecas se convirtieron en el personaje principal de su obra. El grupo pasó varios días atado a una soga (*Amarre*), al igual que Linda Montano y Teh Ching Hsieh lo habían hecho por un año en 1983-84. Su trabajo se convirtió en un documental serio-cómico y extrañamente conmovedor, lleno de momentos indiscretos y torpes. En *Paladar, el arte cubano*, los artistas consumieron un enorme banquete en el que cada persona alimentaba a la que estaba sentada a su lado en un despliegue poco elegante de generosidad.

Las obras de Enema trataban sobre pasajes muy abyctos de lo cotidiano. Aún así, el grupo era muy hábil creando imágenes impactantes que, paradójicamente, parecían aspirar a un estatus icónico. El resultado era una zona de distanciamiento en la cual el lleva-y-trae entre el individuo y el colectivo evidenciaba la tensión entre lo público y lo privado, entre la confesión y la exhibición. En la contundente obra *Uds. ven lo que sienten/*

15—René Francisco, «La casa nacional», documento no publicado, julio de 1990.

Nosotros vemos, su versión de la obra de Abramovic *You See What You Feel I See* de 1984, Enema llevó la sensación rara y oculta de la obra original al espacio público, colgándose por los talones, durante 25 minutos, en un andamio en el patio de una galería en la inauguración del Salón Nacional. Los artistas colgaban en silencio encima de la audiencia, y tanto su presencia como su percepción estaban invertidas. Una cámara les tomaba un video y lo mostraba a los espectadores de forma invertida, de modo que sus cabellos y rostros parecían halados verticalmente y sus expresiones tensadas por una gravedad invisible. Un espacio incomprendible e hipnotizante alrededor de estos capullos espirituales inundaba y neutralizaba la alegría del evento.

El espacio público se convirtió en espectáculo y la identidad pública se planeaba; incluso se dirigieron puestas en escena de efusivas protestas, todo en nombre de la *patria in extremis*. En noviembre del 2000, para el lanzamiento de la segunda edición de su publicación, Enema invitó a artistas travestis de cabaré a montar su espectáculo en el ISA y al final les hizo cambiarse, en el mismo escenario, a sus ropas callejeras. La grabación del evento transmite la increíble respuesta emocional, la empatía y aceptación de la audiencia, y posteriormente de manera inversa, de los artistas a la audiencia, en el momento en que se quitan sus ropajes y se hacen realmente visibles. El forzar lo privado y prohibido a la visibilidad pública, la trasgresión, el juego con la identidad y los dobles, todos elementos complejos en la sociedad cubana, fueron representados y lograron el aplauso de una audiencia que básicamente reconoció su propia lucha en estos travestis de cabaré.

El éxodo y el Período Especial fueron duros golpes contra el cuerpo del colectivismo y la solidaridad. Tania Bruguera, quien atravesó ambos momentos de *Volumen Uno* y el juego de béisbol, sintió particularmente esa pérdida. Su *Memoria de la postguerra* de 1993-94 tenía la ambición utópica de traer el cuerpo disperso y roto del nuevo arte cubano de vuelta a una totalidad, reuniendo a los que estaban en La Habana con aquellos que habían partido en un encuentro provisional y frágil. *Memoria* demostró que el colectivo era tanto una figura de duelo como de generación.

Estratégicamente, Bruguera produjo *Memoria* como un periódico clandestino que recogía obras de la diáspora, concluyendo con un compendio impublicable de 106 artistas cubanos que se fueron al exilio. *Memoria* simbolizó la camaradería protectora, y a la vez irreverente, del nuevo y humillado presente. A pesar del tono doloroso de su introducción («'Postguerra', por su semejanza con la condición física de la ciudad, el estado interior de la gente...»), el escrito se caracterizaba por una mezcla de tormento y tontería. Con su logo ambiguo (que bien podría ser un apurado grafiti o las últimas palabras de una víctima escritas en sangre) y artículos y noticias dudosamente periodísticos sobre la guerra, *Memoria* era una obra difícil de analizar que divagaba en el duelo, la angustia, la malicia y el desdén. Sandra Ceballos capturó el sentimiento con su *Examen siquiatérico de un artista de la postguerra*, diagnosticándole un «colapso del área superior del cráneo» debido a un excesivo «trabajo en obras teóricas y conceptos forzados» y prescribiéndole «descanso en los Alpes suizos o en Cayo Largo» como cura.

La guerra había terminado: *Memoria* estaba en la rueda de prensa que tuvo lugar en el «Centro para la Salvación de las Artes Plásticas». Rafael López-Ramos reportó que un pintor confirmó los rumores, «aunque aún no se ha firmado un armisticio».

Memoria de la postguerra fue una prueba sólida y concreta de lo que estaba en peligro de desaparecer. Volvía una y otra vez a la pregunta «¿Y



Tania Bruguera, *Memoria de la postguerra II*, 1994. Derechos de autor Tania Bruguera. Cortesía Orlando Hernández

ahora qué?». La misma Bruguera escribió: «no sé hasta qué punto... las filas lograrán reestructurarse. [...] Un nuevo ejército avanza... con las lecciones que nos dio la historia, exhausta en unas áreas y alerta en otras, toda una juventud violentamente envejecida, y la necesidad latente, expectante, vestida de nuevo como una novia a las puertas de la legitimidad...».

El primer número de *Memoria* salió en noviembre de 1993, en pleno Período Especial, y el segundo salió en junio de 1994, un momento diríase incluso peor. La publicación atacó un punto sensible: su compendio de amargura, nostalgia y burla con relación al tema de la emigración cruzó los límites, y por ello fue censurada antes de ser distribuida y los editores amenazados, causando su fin. Su éxito había sido «entrar en la sociedad como un evento, no como una obra de arte», y esa era a la vez su caída.

Bruguera dejó de trabajar. Cuando volvió a hacerlo, cambió a trabajos individuales, transformando su cuerpo en un lugar de sufrimiento político. Los *performances* en vivo ofrecían un escape del estatus representativo de una obra de arte. Paradójicamente, aunque ofrecía «la inmediatez de la necesidad... y la libertad de lo efímero», su encarnación de la forma produjo una obra sufrida y solitaria. El nuevo arte cubano de los ochenta era un referente obligatorio en los noventa, brillando por su ausencia como un legado imposible y contradictorio, un fracaso que era mejor dejar en el pasado.

Como lo muestran estos episodios, esta ha sido una historia llena de caminos inconclusos, y continúa siendo así hoy en día. La figura del colectivo, como cualquier otro aspecto de la sociedad cubana, se reconfigura continuamente, respondiendo a las fuerzas y condiciones de la volátil cotidianidad cubana. Sin embargo, lo que aún está por verse es si el espíritu de convicción que ha alimentado a tantas de estas obras sobrevivirá, junto con la sensación de pérdida que sus sombras han dejado.

Mañana fue
otro día

Iván de la
Nuez

En enero de 2016 la editorial cubana Arte y Literatura publicó *1984*. En un país que ha sido descrito —por la geografía o por la ideología, por isla o por revolución— como una utopía, esa novela distópica de George Orwell tenía todos los ingredientes para convertirse en un acontecimiento.

No faltó el que indicara la tardanza en la publicación de esta obra maestra. Ni quienes exigieron, ya puestos a ser orwellianos, que *1984* fuera continuada por *Rebelión en la granja*, esa disección del estalinismo tan difícil de camuflar dentro de una diatriba universal contra los poderes abstractos.

Son más que plausibles estos reproches al desencuentro entre Cuba y Orwell. Ese escritor incómodo cuyo antiestalinismo no le impidió combatir en el lado republicano durante la Guerra Civil española, oponerse al colonialismo británico o mantenerse de por vida en el «lugar siniestro», como el poeta mexicano López Pacheco solía definir la izquierda.

Pese a todo ello, o por todo ello, puede decirse que *1984* llegó a la Isla en un momento apropiado.

Y esto es así porque la Cuba que recibe la novela —esa Cuba de la segunda década del siglo XXI— se parece, cada vez más, a un país distópico, listo para sumarse al *revival* de Orwell que ha venido produciéndose en el mundo desde 2012, con reediciones, cómics o anuncios de nuevas adaptaciones cinematográficas. (Hollywood ya ha decidido una nueva versión del libro, que antes había conocido las dirigidas por Rudolph Cartier, Michael Anderson, Michael Radford o Terry Gilliam).

Aunque *1984* fue leída, en primera instancia, como un alegato contra el estalinismo, el paso del tiempo y el mundo de hoy han convertido el libro en mucho más que eso.

Digamos que el impacto de la novela no sólo sobrevivió al propio Orwell —que murió de tuberculosis en 1950—, sino al mismísimo Stalin (que nos dejó en 1954). Desde entonces, su influencia no ha declinado, hasta el punto de que hoy suele interpretarse como una parábola sobre la vigilancia contemporánea, el poder de las nuevas tecnologías o el totalitarismo que acecha a la vuelta de cualquier esquina.

De alguna manera, todos somos orwellianos. Incluidos los cubanos, sometidos —también— a la maldita circunstancia del absurdo por todas partes.

Visto así, decirle adiós a la utopía implica darle una bienvenida a la disociopía.

En esa perspectiva, *1984* nos ofrece un manual de supervivencia, con GPS incorporado, que puede ayudarnos a encontrar algún norte en un camino atravesado por íconos del socialismo y cultura del espectáculo, partido único y turismo, polo científico y remesas familiares, antimperialismo y avalancha norteamericana, modelo chino y sabor cubano...

Todo aderezado con esa salsa agridulce que condimenta un mundo en el cual mercado y democracia hace un buen rato que están en el papeleo de su divorcio.

No es que, en esta Cuba orwelliana, el discurso marxista se haya despedido (ni abandonado su concepción de la historia en términos leninistas, con el socialismo como estación definitiva). Pero esa noción está obligada a lidiar con el derrumbe del imperio soviético que la sustentaba geopolíticamente y cuya debacle ha sido explicada —¡faltaría más! — como la muerte de las utopías...

En ese contexto, Marx y Lenin están obligados a convivir con Huxley y Orwell.

Bajo los designios de la utopía, el sentido de la vida estaba cifrado en un futuro hacia el que avanzábamos imparables. Bajo el modelo distópico en-

contramos que ese futuro ya está entre nosotros, que sucedió «el otro día» mientras nos entreteníamos planificándolo.

Así que el mañana es cualquier otro día de los que estamos viviendo. Un futuro que no es ni perfecto ni inmutable. Tan sólo *esto* que está pasando ahora mismo y nos ha tomado por sorpresa en esta isla del Caribe que es también, no lo olvidemos, una escala del mundo.

En este porvenir inesperado, no es casual que la historia y el arte crucen sus caminos, desde esa «historia después de la historia» que nos endilgó Fukuyama para definir la era contemporánea y ese «arte después del arte» que nos endosó Arthur Danto para definir la estética contemporánea.

II

Si hay que entrar en la utopía, ya estoy en la utopía. Si hay que entrar en Cuba, ya estoy en Cuba.

Beuys por la vereda tropical...

Primero, una prevención. Cuando se habla de utopía en términos cubanos, suele invocarse, directamente, la Revolución. Ante ese argumento, conviene coger las pinzas. O ponerse los guantes, como recomendaba Nietzsche. (Si son los del cirujano o los del boxeador, ya lo iremos decidiendo según el caso.)

Y es que, en Cuba, el pensamiento de la Revolución ha sido más pragmático que utópico. Ha estado mucho más emparentado con la voluntad de poder que con la voluntad de representación. En «La historia me absolverá», por ejemplo, Fidel Castro no utiliza el término *utopía*. En «El socialismo y el hombre en Cuba», Che Guevara tampoco. En *Cuba en el tránsito al socialismo*, un comunista tan culto como Carlos Rafael Rodríguez ni siquiera se plantea el concepto.

Estas tres obras, fundadoras del modelo cubano que aún perdura, no son fantasías utópicas sino programas políticos, hojas de ruta muy precisas para obtener el poder y mantenerlo.

Si alguna duda quedara sobre esto, consideremos la siguiente sentencia de Fidel Castro: «Nosotros no estamos haciendo una Revolución para las generaciones venideras, si esta Revolución tiene éxito es porque está hecha para sus contemporáneos».

La frase, una síntesis extrema de pragmatismo político, fue pronunciada en la Biblioteca Nacional como parte de ese monólogo que después hemos conocido como «Palabras a los intelectuales». Lo curioso es que este enunciado fuera desestimado ante el alcance de otra máxima proferida unos minutos antes y fijada más tarde como el cimiento rector de la política cultural cubana: «Con la Revolución todo, contra la Revolución nada».

El carácter generacional de la Revolución —hecha *por* y *para* sus contemporáneos— había quedado eclipsado por sus fronteras permisivas: el *con* y el *contra*. Sus límites de temporalidad política fueron supeditados a sus límites de libertad artística: «hasta aquí, estás *con*»; «a partir de aquí, estarás *contra*».

A diferencia de otras revoluciones —como la bolchevique—, en Cuba la mayoría de los intelectuales que alcanzaron renombre antes de 1959 tuvieron una escasa incidencia en el proyecto político de los jóvenes guerrilleros. (El propio Che Guevara advirtió en este grupo un «pecado original» de connivencia con la vieja sociedad que debía ser superado).

Todo lo contrario ocurrió en los años veinte, cuando los intelectuales sí habían concebido un proyecto cultural que se anticipaba a las estrategias de poder. Es más, buena parte de los políticos empeñados en cambiar la sociedad —Julio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena, Pablo de la Torriente Brau,

Raúl Roa— eran también intelectuales y, en alguna medida, utópicos (si es que por utopía entendemos proyectos como la Universidad Popular u otras estrategias que buscaban la socialización de la cultura).

En la década de los cincuenta, al contrario, la estrategia del poder era muy precisa, pero no estaba abastecida por algo parecido a un programa cultural. (El propio Fidel Castro prohibió los debates teóricos en la Sierra Maestra en aras de una unidad que siempre lo obsesionó).

De hecho, la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1958) había cortado, incluso, la energía cultural republicana de las primeras décadas del siglo XX. Así que el triunfo de la Revolución le abrió a los intelectuales una perspectiva contradictoria: ejecutar *después* de 1959 un proyecto cultural que debió haber tenido lugar *antes* de 1959.

Para ello, dispusieron de la red institucional creada por el gobierno revolucionario, aunque a cambio tuvieran que subordinarse a sus estructuras políticas, verdaderas encargadas de transmitir y controlar los programas culturales.

Así quedó definido, en los años sesenta, el sentido vertical de una política cultural articulada *hacia* la intelectualidad, pero no *desde* esta.

La relación entre el arte y el Estado quedaba machihembrada en ese contrato social prefijado en las «Palabras»: «Con la Revolución todo, contra la Revolución nada». Es verdad que esta máxima nunca tuvo vigor jurídico, pero tampoco le hizo falta. Jamás necesitó operar como una ley porque era un *fundamento*.

Y desde su proclamación, el destino de la cultura, del arte o de los intelectuales dependió de lo abiertas o cerradas que fueran las interpretaciones de su evangelio.

Dentro de esa dialéctica zigzagueó el arte cubano que emergió de la Revolución. Y si bien es innegable que los artistas fueron sacudidos por un acontecimiento político de tanta envergadura, el 1 de enero de 1959 no provocó automáticamente una ruptura en la plástica cubana. El artista y crítico Antonio Eligio Fernández (Tonel) ha utilizado el ejemplo de los abstractos para demostrarlo. Estos artistas ya habían protagonizado su ruptura a mediados de los cincuenta, por lo que ese día no podía marcar, por sí mismo, «los estrictos antes y después para las artes plásticas en el país».

Aún más, ese día —que, según Patrick McGrath, «convirtió a los escépticos en creyentes y a los creyentes en fanáticos»— se encontró con una escena artística diversa, sin bandera estética oficial en la que se cruzaban trazos de expresionismo y arte popular campesino, realismo social y abstracción geométrica, pintura barroca y restos vanguardistas...

Claro que las políticas normativas no se hicieron esperar. Y claro está que, muy pronto, las dos tendencias dominantes —marxistas ortodoxos y seguidores de la vía cubana— se lanzaron por el control de la cultura.

El grupo ortodoxo la arbitró desde el partido y, una vez adueñado de la situación en el Congreso de Educación y Cultura de 1971, consiguió diseñar una legislación para la censura. Un reglamento que lo mismo proclamaba al arte como un «arma de la Revolución» que sancionaba conductas «antisociales» (desde la homosexualidad hasta la «extravagancia», pasando por las melenas, la música rock, hablar en inglés o relacionarse con familiares del exilio).

No es difícil escuchar aquí el retumbe de los ecos soviéticos, aunque no faltaran voces nacionales listas para ecualizarle el volumen teórico al coro de las restricciones.

Con esos truenos, no tardaron en ser denostados desde los abstractos de principios de los sesenta hasta los hiperrealistas de finales de los setenta, pasando por los expresionistas de cualquier década. Un efecto paradójico

de esta política lo encontramos en el envío de varios artistas a las academias soviéticas con el objetivo de consagrarse en el verdadero arte comunista. A su regreso, ya había tenido lugar la ruptura estética de *Volumen Uno* y la política cultural estaba dedicada a enterrar cualquier atisbo de realismo socialista. Había llegado la hora de insertarse en el circuito posmodernista y multicultural en boga, por lo que estos artistas ahora estorbaban y convenía relegarlos. (No fueron «recuperados» hasta 1991 por el equipo ABTV en la exposición *Juntos y Adelante*.)

Por su parte, el otro grupo de poder —con Haydée Santamaría, Alfredo Guevara o Armando Hart a la cabeza— creó o se posicionó en instituciones como la Casa de las Américas, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ambos en los sesenta) o el Ministerio de Cultura (1976).

A diferencia de los prosoviéticos, estos apostaron por un modelo occidental con el estilo de aquella clase media que durante los años cincuenta no pudo ejecutar su proyecto cultural. Recordemos que, salvo excepciones, la burguesía cubana fue bastante conocida por su mal gusto, su tacañería y su desprecio por el arte. La burguesía cubana cercana o protagonista directa de la insurrección no estaba para mecenazgos culturales, y la burguesía próxima a Batista sobresalía por su estética grandilocuente, su suntuosidad *kitsch* y su copia acrítica del modelo de consumo norteamericano.

Ahora, amparado en el proyecto revolucionario, antisoviético, pero devoto de Fidel Castro y Che Guevara, y obsesionado por conectar con América Latina y Europa, este grupo tuvo en sus manos la posibilidad de tirar adelante la política cultural de esa vía cubana que tantas esperanzas suscitó en la izquierda intelectual de Occidente y el tercer mundo.

Mientras esta facción se ocupó de unas posiciones (generalmente institucionales) y el grupo ortodoxo de otras (frecuentemente partidistas), los artistas censurados en uno u otro lado acudían al contrincante en busca de amparo. Eso sí, siempre que su «falta» no sobrepasara los límites del credo maximalista acatado por ambos: «Con la Revolución todo, contra la Revolución nada».

III

Sobre esta historia —y contra esta historia— se articula la generación de los ochenta, que aparece en escena justo veinte años después de las «Palabras a los intelectuales». Había llegado la hora de que los hijos de aquellos «contemporáneos» que hicieron —o para los que se hizo— la Revolución invadieran los templos del arte cubano.

El «hombre nuevo» había alcanzado su mayoría de edad y, con ella, la disposición de concederse la contemporaneidad *estética* en un país en el que la contemporaneidad *política* ya había sido conquistada por sus padres.

Desde muchas aristas, los ochenta fueron años utópicos. Y esto se tradujo en múltiples proyectos que dejaron ver dos retos sucesivos. El primero, *estético*, protagonizó la primera mitad de la década. El segundo, *ideológico*, acabó marcando los acontecimientos a partir de 1986.

Ante la avalancha de estos «hijos de la utopía» —como los definió Osvaldo Sánchez—, las instituciones se vieron obligadas a afinar sus técnicas de control para impedir la metástasis de los discursos más polémicos hacia las mayorías que, así se decía entonces, no estaban «suficientemente preparadas» para entenderlas. Como un *tres-en-uno*, las fortalezas de la cultura se protegían a sí mismas, al gran público que no debía «contagiarse» y a los propios artistas que se desviaban del camino y podían incitar la acción de los aparatos represivos.

Pero... ¿qué era lo que, con tanto celo, se pretendía evitar?

Pues una utopía cultural que apostara por expandir su encomienda hacia distintos ámbitos de la sociedad, rebasando, si hiciera falta, las mismas fronteras del arte. Todo en medio de una remoción demográfica sin precedentes, marcada por la irrupción de los jóvenes en casi todas las regiones de la cultura cubana.

Los jóvenes artistas de entonces invadían con descaro los recintos sagrados de la cultura, pero también solían desbordarlos. Daba lo mismo que se tratara de la Bienal de La Habana o del Proyecto Castillo de la Fuerza, de una exposición de Robert Rauschenberg o del uso espontáneo de los espacios urbanos.

Estas fugas continuas —surgidas desde las redes de la cultura oficial o al margen de estas— dieron la sensación de haber conquistado una frontera sin control. Pero esto era tanto una realidad como una fantasía. Entre otras cosas, porque la cultura cubana ha habitado, generalmente, dentro de una burbuja que no guarda proporción con otras esferas de la vida cotidiana. Pensemos en el caso de la ideología, la política o la economía, en los que se da una integración mucho más disciplinada de la experiencia.

Hay otra anomalía a tener en cuenta. Entre 1980 y 1990, la política cultural cubana había conseguido un emplazamiento bastante insólito: la configuración de un sistema occidental del arte no gobernado por el mercado. Los demás países comunistas, obviamente, tampoco orbitaban alrededor del mercado, pero carecían de un sistema del arte al estilo de Occidente. Por su parte, los países occidentales, los inventores del modelo, giraban de manera «natural» alrededor del pivote nuclear de las relaciones mercantiles.

Esa misma política cultural, eso sí, seguía regida por el *dictum* invariable: «Con la Revolución todo, contra la Revolución nada».

Y en los años ochenta había que decirlo todo; algunas instituciones se decantaron por una lectura abierta que desembocó en un paradójico modelo institucional «socialdemócrata»—bienal, centros de arte, subvención de proyectos— bajo las coordenadas políticas, ideológicas y económicas del socialismo real.

Toda una asimetría.

Por supuesto, esa institución tenía sus urgencias. Entre ellas, reinsertar la cultura cubana en Occidente, algo que había interrumpido la política estalinista de los años setenta; o suturar el impacto traumático del éxodo del Mariel (1980) con el que había comenzado la década. Por si fuera poco, estaba obligada a afrontar la mayoría de edad de los artistas nacidos del boom demográfico de los sesenta, el «hombre nuevo» que sólo había recibido la enseñanza de la Revolución.

Esto concedió a esa generación —con todos los conflictos, que fueron muchos— una ventaja inicial: ¿cómo las instituciones iban a prohibir los discursos y las prácticas de los artistas que ellas mismas habían formado?

¿Alguien ha olvidado que la historia de Frankenstein fue, también, una utopía romántica alrededor de un «hombre nuevo» que se le va de las manos a su creador?

Para la generación de los ochenta, ese «irse de las manos» consistió en llevar el arte «más allá del arte», evidenciar la desinformación de la prensa oficial; explorar una vertiente antropológica arraigada en Artaud, Grotowski o Beuys; concebir manifestos vanguardistas; evocar los años no institucionalizados de la Revolución; sublimar el *performance*; indagar en una colectividad alternativa a la masificación; renovar la pedagogía; desplegar propuestas multidisciplinares; abrirse a formas paganas de la cultura, en particular las religiones afrocubanas; concebir una ciudad imaginaria ante las escasas probabilidades de construir la ciudad real; reinsertarse en Occidente; conectarse con el *underground* de Europa del Este; sospechar de los símbolos

y héroes nacionales; usar la ironía y el juego; exhibir el desprejuicio sexual; generar una crítica opuesta al marxismo encartonado de los manuales...

Mientras todo esto se dirimió en el campo de la estética, las instituciones consiguieron manejar la situación. Pero cuando las cosas pasaron al campo de la ideología, esas instituciones fueron desbordadas y las propuestas artísticas reprimidas.

Cuando lo asimétrico se volvió disfuncional, el arte político fue derrotado por la política artística.

Este fue el colofón de una utopía que, en términos globales, coincidió con el desplome del comunismo en Europa del Este y del sandinismo en Centroamérica, con el apogeo de la nueva derecha en Estados Unidos y el envejecimiento de la nueva izquierda en Cuba.

No conviene, en esta tesis, subestimar la pertenencia de Cuba al bloque soviético. Y sí, ya sabemos que somos originales. Y sí, también escuchamos muchas veces la política cultural de esos tiempos marcar sus distancias con el mundo comunista. Pero —otra vez la burbuja— la sociedad al completo sí mantenía puntos de contacto muy fuertes con ese mundo, incluida la declaración de lealtad a la Unión Soviética con la que abría la Constitución cubana.

Con respecto a Estados Unidos, los años ochenta se vieron asimismo comprimidos por la política agresiva de una nueva derecha que justificaba cada día la contracción ideológica cubana a finales de la década. Así que el arte no pudo provocar una disolución de la cultura en la política (como ocurrió en Estados Unidos para alarma del reaganismo), sino al contrario: fueron los estilos y mecanismos del mundo político los que inundaron la cultura (tanto como el deporte, la medicina o el ocio, dicho sea de paso).

Al final, cuando se hizo oficial que el gobierno cubano no seguiría los pasos de la perestroika, esos artistas de los ochenta —empeñados en ejecutar su propia glásnost— quedaron, como el famoso poema de Heberto Padilla, «fuera del juego».

Así, mientras el mundo daba por inaugurada la era global, Cuba comenzaba una etapa de supervivencia que recibió el nombre de «período especial en tiempos de paz».

La utopía se había terminado. Comenzaba la diáspora.

IV

Cuando, ya viejo, a Fernando Ortiz le preguntaban por su salud —«¿cómo está, profesor?»—, solía contestar: «aquí, durando». En los años noventa, cuando a alguien en Cuba se le hacía la misma pregunta, ya estaba extendida una respuesta que cualquiera lanzaba sin pensárselo dos veces: «aquí, escapando».

Para la nación cubana, que había alcanzado su clímax en una utopía culinaria —precisamente, el famoso ajiaco de Ortiz—, lo importante era «durrar». Para la Cuba en fuga de la crisis de los noventa, todo pasaba por alguna variante de ese «escape».

Una fuga que, por cierto, remitía al viaje... pero también al dinero.

Diáspora y legalización del dólar conformaron un binomio casi perfecto para explicar el adiós a la utopía del arte cubano.

Si en los ochenta los artistas habían alentado la ilusión vanguardista de amalgamar arte y vida, en los noventa hubo que asumir la realidad posvanguardista que conectaba el arte con la supervivencia. Y si en los ochenta el arte cubano experimentó una construcción inédita de su conciencia política, en los noventa se vio conminado a una construcción inédita de su conciencia geográfica.

Es cierto que la década del ochenta había comenzado con el éxodo del Mariel. Pero también es verdad que el campo cultural supo activar una energía centrípeta que imantó el movimiento artístico hacia la Isla.

En la última década del siglo XX, la estampida masiva de los artistas evidenció una energía centrífuga expelida desde la Isla.

¿No es precisamente esa diferencia energética lo que distingue una utopía de una distopía?

¿Y no es esa «maldita circunstancia del agua por todas partes» la que consagra el tránsito entre una estética de la pertenencia y una estética del naufragio?

Sólo hay que fijarse en los fetiches artísticos de esos años: las balsas y las maletas, los mares y los recuerdos, las islas y los remos...

Como si después de haber afrontado, con todas sus consecuencias, la demanda de la *historia*, el arte cubano se hubiera visto obligado a hacer frente a los requerimientos de la *geografía*.

Se acabó la identificación exclusiva de la nación con el territorio. Se acabó La Habana como polea exclusiva de transmisión de la cultura cubana. Se acabó el querer.

Lo que había sido territorio natural de congregación había mutado como un espacio de atomización. El lugar del encuentro se había convertido en una plataforma de despedida.

Nunca antes el arte cubano se había tenido que plantear de una manera tan perentoria su no-lugar en la Isla. Y nunca antes se había visto obligado a alcanzar de un modo tan urgente algún lugar en el mundo.

El cambio de milenio encontró así a la cultura cubana, a punto de alcanzar una dimensión trasnacional. Y esa magnitud, aunque la contenía, delataba algo más que una precariedad económica o una disidencia política.

Esfumada la ayuda soviética, todavía sin el apogeo definitivo de China, continuado el conflicto cubano-norteamericano y con los estados bolivarianos todavía nonatos, los años noventa remarcaron en Cuba la enorme tensión entre un país que se individualizaba (llegó a estar prácticamente solo en el mundo) y un arte que se globalizaba (sólo tenía sentido en su relación con el mundo).

Y si el arte no tuvo más remedio que hacerse *global*, el pensamiento oficial de la Cuba solitaria que sobrevivió a la caída del comunismo optó por sublimar lo *excepcional*. Así, regresaron al primer plano los intelectuales nacionalistas, fueran católicos —Cintio Vitier—, o guevaristas —Fernando Martínez Heredia y otros miembros de la revista *Pensamiento Crítico*—, defenestrados en épocas prosoviéticas.

Unos y otros se dieron a la tarea de refrendar la fortaleza de la identidad nacional y el itinerario exclusivo de la historia cubana, así como de fusionar los conceptos de Identidad, Insularidad, Patria y Revolución. Se trató de un ejercicio de fortificación cultural con la misión de oponerse al mundo global, poscomunista y multipolar que se levantaba, amenazante, al otro lado del mar y en el que se involucraba, cada vez más, el arte cubano.

Si tirabas de la cuerda centenaria de esa excepcionalidad, un día pescabas a Alexander Von Humboldt y otro a Jean Paul Sartre. Un día a Richard Madden y otro a José Lezama Lima. Un día a Félix Varela, alertando desde el siglo XIX sobre su peligro moral, y otro al Che Guevara, encumbrándola desde el siglo XX como una virtud vanguardista.

Pero ese discurso nacional recordaba la figura de un émbolo: el espacio que liberaba hacia fuera, lo comprimía hacia dentro. Y el derecho a la diversidad que le reclamaba al mundo en el plano internacional no solía cumplirlo en su propio país. Para la lógica oficial de entonces, todo lo distinto con respecto al mundo era revolucionario, y todo lo distinto con respecto a sí

misma era contrarrevolucionario. Según el caso y la acusación, también era globalizante, proimperialista, posmoderno, anticubano, neoconservador o diversionista (había quien cumplía todos estos requisitos a la vez).

Para reforzar todo esto, persistía la confrontación con Estados Unidos. Esa tensión une todas las décadas aquí glosadas y sin ella no es posible calibrar la dimensión simbólica del «estado pequeño» contra el «gran imperio». Ha sido ese conflicto, más que el modelo político interno, el fuego que ha alimentado la excepcionalidad cubana en los momentos más críticos o increíbles de su discurso. Ha sido el aliciente principal que ha sostenido la continuidad del imaginario primigenio de la revolución, incluso mucho después de que esta se institucionalizara como un estado comunista.

Alrededor de ese conflicto se explican otras particularidades, que van desde la Ley de Ajuste Cubano hasta la Base Naval de Guantánamo, pasando por el embargo o la fuerza de una comunidad capaz de construir en Miami un micropáis dentro de Estados Unidos.

La excepcionalidad cubana, en cuanto que respuesta a una amenaza, fue la gran baza del inmovilismo. Si la historia interna nos decía que habíamos sido excepcionales por tradición, Estados Unidos nos había convertido en excepcionales por agresión.

En medio de ese conflicto, los artistas cubanos podían pasar —según el bando que los evaluara— de ser agentes del imperialismo a integrantes del «eje del mal». (También hubo quien acaparó las dos distinciones).

Si la excepcionalidad sirvió para el inmovilismo, se da el caso, hoy, de que la movilidad que vive el país beneficia su estandarización. Digamos que la Cuba de hoy comienza a encajar en el mundo. Pero no tanto porque haya cambiado en términos sustanciales, sino porque el mundo ha cambiado. No porque haya mejorado sino porque ese mundo ha empeorado. Y no porque haya decretado el advenimiento de la democracia liberal, sino porque esa democracia ha ido dimitiendo en Occidente. (No digamos ya fuera de sus muros).

Si antes la excepcionalidad actuó a favor del gobierno cubano, hoy es la normalización lo que puede sostenerlo. La primera jugaba todas sus bazas a las grandes causas que han fijado el modelo político cubano en estas seis décadas. La segunda se lo juega todo en un límite marcado por las consecuencias.

V

«Todo el mundo, en un momento dado, se sienta a un banquete de consecuencias». Esto lo escribió Robert Louis Stevenson, un fanático de las islas.

Y esto es, precisamente, lo que se vive ahora en Cuba, ese mismo país que tantas veces —por geografía o por ideología, por isla o por revolución— ha figurado como una utopía en el imaginario de medio mundo.

Si hay que entrar en el banquete (de consecuencias), ya estoy en el banquete...

La mesa está servida.

Y un día se sienta Frank Stella, y otro, Barack Obama. Y si por alguna razón se levantan Mick Jagger o Karl Lagerfeld, la velada no decae. Las Kardashians o Jon Bon Jovi pueden ocupar su sitio.

Es importante recordar que se trata de un banquete al aire libre. Así que, mientras unos eligen del menú, otros van salivando alrededor; esperando poder sentarse, si no para partir el pastel, al menos para probarlo.

Desde la cocina llegan olores de los cambios en un país en el que tragarse las transformaciones está mejor visto que discutir sobre ellas. Como si fuera

necesario que sacrificáramos el debate sobre las causas de los acontecimientos a cambio de degustar sus consecuencias.

Esto no es del todo nuevo. Basta con remontarse a aquella época en la que la Revolución empezaba. Eran los años sesenta y no era difícil encontrar en Cuba a intelectuales de todas las latitudes, siempre dispuestos a meter baza sobre lo que entendían como una utopía cubana contra los demonios. Esa revolución verde («como las palmas», según Fidel) y no roja; latinoamericana y no soviética.

En nuestros días, sin embargo, es el *entertainment* el que le da el punto definitivo a la salsa del banquete; con su toque de glamour, su clave frívola y, entre un plato y otro, el reguetón marcando la banda sonora de la nueva vida.

Así las cosas, donde antes se sentó Sartre, ahora está Beyoncé; donde Max Aub, Paris Hilton. La cuota británica que cubrió Graham Greene ha sido trasladada a los Rolling Stones, y los récords de asistencia a los discursos del «jefe mayor» hoy pueden alcanzarlo los sonidos electrónicos de los Major Lazer.

En esa mesa gigante, el arte también tiene su lugar reservado.

En algunos casos, para activar una nueva situación. En otros casos, para certificar algo que ya venía sucediendo de facto.

Porque, en ese campo, la nueva política no aterriza en el desierto. Podría decirse, incluso, que el arte ha funcionado como una avanzadilla de todo lo que hoy se ha hecho visible. Da lo mismo si nos referimos al lugar creciente de la iniciativa privada en la economía o a la normalización de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos.

Aquí no es difícil detectar una situación parainstitucional, protagonizada por espacios o mecenazgos privados que van suturando, cuando no sustituyendo, las entidades estatales de siempre.

En medio de estos cambios —que han desatado opiniones tan encontradas como la publicación tardía de la novela de Orwell—, se deja ver una nueva generación cuya toma de conciencia ha tenido lugar en el siglo XXI y para la cual el Muro de Berlín es una historia lejana. Una promoción que ha crecido en medio de una erosión importante del monopolio de Estado sobre sus vidas, y que se ha bandeado, desde siempre, en una incipiente economía tan mixta como sus referentes ideológicos, sus temáticas o su biografía.

Este *millennial* criollo se desenvuelve entre el mundo de las redes sociales y la expansión internacional del terrorismo, la precariedad y el *do-it-yourself*, con una mirada sin complejos de las circunstancias nacionales y una participación desenfadada en los usos de la cultura global.

Si en los años noventa del siglo XX varios proyectos intentaron cartografiar el arte cubano a partir de las coordenadas bipolares *dentro-fuera*, los artistas surgidos en este siglo XXI suelen moverse en la ubicuidad.

Están, al mismo tiempo, dentro y fuera.

Más que una generación espontánea, son una generación *simultánea*. Y han sabido aprovechar el «cuentapropismo» permitido en la economía para extenderlo a la práctica de una libertad *por cuenta propia*.

Esto no quita que también sufren los tradicionales conflictos y letanías cubanas, pero hay algo en sus trabajos que transparenta la insolencia de aquellos que se saben con las claves del porvenir.

Están más allá de la utopía, pero también más allá del apocalipsis.

Acaso porque viven en la apoteosis. Dentro y fuera de ese banquete de consecuencias por el que pasan, a la vez, todos los platos de la historia de Cuba.

Desde esta circunstancia, reconocer el futuro palpable es más importante que imaginarlo dentro de una burbuja fantástica.

En ese instante de la historia, despedir la utopía es darle la bienvenida a lo posible.

||

Años cincuenta y sesenta para el arte cubano: dos décadas de esencias y revoluciones

Elsa Vega



Wifredo Arcay. *Acilavo*, 1955.
Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

José Rosabal. *Figuras geométricas*, 1960. Cortesía del artista

1—Agrupación que se mantuvo en activo entre 1953 y 1955. Integrada por Antonio Vidal, Guido Llinás, Fayad Jamis, Hugo Consuegra, René Ávila, Agustín Cárdenas, José Antonio Díaz Peláez, Francisco Antigua, Tomás Oliva, Viredo Espinosa y José Ignacio Bermúdez. Por este último entraría poco después Raúl Martínez. Representan básicamente la tendencia del expresionismo abstracto.

2—El grupo se crea en noviembre de 1959 con una exposición en la Galería de Arte Color Luz y representa la tendencia abstracta geométrica. Entre sus integrantes se encuentran: Loló Soldevilla, Pedro de Oraá, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, Sandu Darie, José Mijares, José Rosabal, Wifredo Arcay, Rafael Soriano, Alberto Menocal y Pedro Alvarez. Se disuelve en 1961 con una exhibición en el contexto del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba.

3—Texidor, Joaquín. *El arte contemporáneo y el VI Salón Nacional*. Noticias de Arte (La Habana) 1(8): abr. 1953. p. 3.

4—La de 1949 puede asumirse como la primera exposición de arte abstracto que se realiza en Cuba; allí mostró piezas no figurativas de carácter lírico. Posteriormente vendría la atracción por los postulados neoplásticos; de ahí su interés en la línea recta, el rigor geométrico, la oposición rectangular y el uso de colores primarios.

5—Su filiación con el grupo argentino MADI acredita el extenso intercambio epistolar sostenido con Gyula Kosice; así como también las numerosas exposiciones en las cuales fueron incluidas sus obras y los aportes que en el campo de lo teórico quedaron formulados a partir de los escritos publicados en la revista *Arte Madi*.

I

Los años cincuenta protagonizaron la entrada orgánica del arte cubano al abstraccionismo. La ruptura con la tradición figurativa y la fuerza del lenguaje de la abstracción como medio eficaz para la confrontación de ideas validaron el alcance y significado de este movimiento para toda la pintura cubana. Hasta entonces, Cuba había mostrado un habitual desfasaje con relación a las manifestaciones artísticas foráneas. La plástica abstracta cubana de los cincuenta tuvo una respuesta sincrónica con los sucesos que la incrementaron en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. En esta misión por universalizar el arte de la Isla, dos agrupaciones artísticas jugaron un papel protagónico: Los Once¹ y los 10 Pintores Concretos².

La de los cincuenta fue esa generación rebelde, laboriosa y transformadora que mostró en primera instancia una oposición radical al arte académico y que igualmente reaccionó contra el componente anecdótico que mantenían las creaciones de los representantes de la denominada Escuela de La Habana. El nuevo arte imponía un código que violentaba lo ya asimilado como lenguaje moderno, y cada nueva exposición de la época se nutrió con los cambios operados a nivel de la plástica. Así sobresalieron los bellos espacios celestes diseñados por Loló Soldevilla, el personalísimo *hard edge* de Pedro de Oraá, la delineación casi perfecta de Salvador Corratgé, las valoraciones cromáticas de José Mijares y las interesantes texturas logradas por Rafael Soriano, algunos de los representantes más activos de la pintura concreta en Cuba.

Aun cuando las condiciones de predominio de las corrientes abstractas a nivel internacional debieron lógicamente beneficiar su aparición en el contexto nacional, su introducción no resultó tan fácil. Un clima de confrontaciones generacionales sobrevino cuando estos artífices reclamaron para sí la necesidad de un cambio en los destinos del arte cubano. «Negarle la sal y el agua a la pintura abstracta como se hizo, sin más argumento que el que ‘no era arte’ y que tenía apenas reminiscencias de elementos humanos que no eran comprensibles, era negar de plano toda la riqueza que ha conquistado para la pintura universal...».³

A finales de los cincuenta se ampliaba el marco de experiencias de la década y se suavizaba la discrepancia. Los gallos de Mariano Rodríguez y los personajes de Cundo Bermúdez se geometrizaron. René Portocarrero abandonó el barroquismo por tiros al blanco y ciudades reducidas a su mínima expresión. La referencia intimista a lo objetual de José Mijares transitó hacia una estilización de las formas. El grupo de los 10 Pintores Concretos tomó carácter con la particularidad de reunir respetadas figuras de las vanguardias y otros creadores más jóvenes.

II

El rumano Sandu Darie, considerado como un precursor del abstraccionismo, tanto en su vertiente lírica como geométrica, arribó a Cuba procedente de París a inicios de la década de los cuarenta. Sus obras accionables y electropinturas en movimiento lo ubican, además, como uno de los máximos representantes del cinetismo en la Isla. Las tempranas exposiciones realizadas en el Lyceum de La Habana en los años 1949 y 1950,⁴ constatan su rápida inserción en los circuitos exhibitivos de la época. Con sus «estructuras pictóricas», Sandu arribó a las mismas conclusiones que sus colegas madistas:⁵ «He deseado evocar un nuevo estructuralismo pictórico, formalismo estético opuesto a la confusión, deseoso de llevar más lejos el

sentido de la plasticidad en su más estricto y específico significado, queriendo sugerir la belleza como filosofía, desarrollando una nueva sensibilidad, la fresca emoción del sentimiento temporo-espacial del hombre».⁶

Otro de los primeros que apostó a favor de un arte diferente fue Mario Carreño. En su producción pictórica transitó por múltiples etapas, deudas de las más disímiles influencias estéticas. Hacia mediados de la década de los cuarenta sus figuras perdieron ampulosidad gradualmente y los contornos fueron depurados para llegar finalmente a una abstracción plena de calculada síntesis compositiva. *Trío*, *Papalotes* o *Saludo al mar Caribe* constituyen claros ejemplos de este proceso de transición.

En esta fase de renovación influyó mucho la larga estancia de Carreño en Nueva York. Independientemente del auge que tomó el expresionismo abstracto en Estados Unidos luego del término de la Segunda Guerra Mundial, el artista resolvió apostar por una abstracción más contenida y racional, muy ligada al orden y a la geometría. En 1951 regresó a Cuba, y en mayo de ese mismo año expuso en el Lyceum de La Habana un conjunto de obras alentadas por el espíritu abstracto. Durante mucho tiempo Carreño se mantuvo cultivando la abstracción y, en sus obras rigurosamente dispuestas, vimos confluir diversas figuras geométricas. Sus cuadros abstractos se caracterizaron siempre por la solidez compositiva, el ritmo cromático y lineal, la elocuencia de sus formas y la exactitud de sus trazos.

Entre tanto, la obra de Luis Martínez Pedro se hacía también definitivamente «concreta» por largos años. El discurso plástico desarrollado en la década del cincuenta por Martínez Pedro lo condujo invariablemente a través de abstracciones cromáticas y neoplásticas de una dinámica visual sorprendente. Un acentuado sentido racional caracterizó la construcción de la imagen. El sabio manejo del espacio y las múltiples morfologías utilizadas revelaron un código artístico muy personal donde lo pictórico se integró coherentemente a lo arquitectónico. Con su magistral serie *Aguas territoriales* (pp. 342-344), Martínez Pedro abrió un tema trascendente para la historia nacional: la insularidad. Sorprendentes espirales y líneas vigorosas patentizaron la importancia del mar que nos rodea. Una obra de cargado contenido político que se acomodó a los códigos visuales de la abstracción.

La presencia del arte abstracto cubano se hizo notoria en múltiples eventos internacionales a lo largo de los años cincuenta.⁷ Durante la segunda edición de la Bienal de São Paulo en 1953, Luis Martínez Pedro fue acreedor del premio otorgado por la UNESCO «al mejor exponente del arte abstracto» por su tela *Espacio azul*, la cual fue reproducida para su distribución entre las filiales de esa institución. Tal distinción contribuyó, en gran medida, a legitimar la abstracción de corte geométrico dentro del contexto artístico cubano.

Hacia mediados de 1955 tuvo lugar la denominada *Primera exposición concreta* que organizaron Martínez Pedro y Sandu Darie en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana. Convencido de la necesidad de sincronizar el arte con su tiempo, Darie mostró allí, por primera vez, sus «estructuras transformables» (p. 169): una obra que se hizo infinitamente recreable por la intervención directa del espectador. El movimiento se virtió para Sandu en uno de sus presupuestos artísticos fundamentales.⁸

Los representantes de la corriente cinética en Cuba fueron pocos,⁹ destacándose dentro de ellos Loló Soldevilla con sus móviles (pp. 158-159) y cajas emisoras de luces en los mismos años cincuenta. Dentro del contexto cultural cubano su trabajo resulta particularmente sui generis, pues se encuentra entre las poquísimas mujeres cuya talentosa irrupción en el horizonte creativo de estos años merece un lugar destacado. Con su espíritu



Luis Martínez Pedro.
Composición no. 6, 1954.
Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana



Vista de la exposición Luis Martínez Pedro - Sandu Darie, Universidad de La Habana, 1955. Cortesía Archivo Orestes Vidal



Luiz Martínez Pedro
Sin título de la serie Aguas territoriales, 1963. Colección privada, Miami. Cortesía Rafael DiazCasas

6—Darie, Sandu. *Estructuras pictóricas* 1950. Lyceum de La Habana, 1950. Catálogo.
7—Mario Carreño junto a Sandu Darie y Luis Martínez Pedro estuvieron entre los artistas seleccionados para representar a Cuba en la XXVI edición de la Bienal de Venecia, en la cual la isla artillana participaría por primera vez. Con anterioridad, Martínez Pedro y Carreño formaron parte del reducido grupo de artistas cubanos que concursó a la I Bienal de São Paulo de 1951.
8—Las experiencias de Sandu en el campo de la cinética llegaron a su máxima expresión con *Cosmorama*, expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en 1966. Del juego libre y móvil, obediente a la voluntad del hombre que nos propuso a partir de esas metáforas.

9—Vale mencionar aquí la figura imprescindible de Osnel García a partir de los años 60 y la creación del Grupo Cubano de Arte Óptico hacia finales de la década del setenta, integrado por Jorge Fornés, Helena Serrano, Armando Morales y Ernesto Briel.

10—«El arte nos enseña a pintar con una gramática organizada». El Universal (Caracas) abr. 1957. Archivo del Dpto. de Colecciones y Curaduría. Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

renovador e irreverente, Loló estuvo a la vanguardia de incesantes búsquedas formales y trajo a nuestras latitudes un lenguaje distinto, cargado de infinitas posibilidades. La luz, el color, el espacio y el movimiento fueron básicamente los recursos sobre los cuales cimentó un auténtico discurso, basado en su constante capacidad para experimentar.

En 1949 Loló se instaló en la capital francesa donde permaneció por más de un lustro. Durante ese período realizó frecuentes viajes a Cuba con lo cual mantuvo su contacto con el medio artístico insular. Los intercambios que allí sostuvo con Vasarely, Arp y otros representantes de la Escuela de París motivaron un cambio radical en su proceso creativo. Su apego a las corrientes no figurativas respondió más a una incesante búsqueda de experimentación formal que a una simple cuestión tendenciosa. «El abstractismo de Loló, cuyas imágenes esenciales son el círculo, el cuadrado..., expresa los valores simbólicos de una mitología esencial del espacio llevado a sus conclusiones más científicas por medio de una geometría a la vez poética y sobria y luminosa como los espacios celestes y estrellados de donde ella parece tomar su inspiración».¹⁰

Muy pronto Loló consiguió inscribir su nombre en la historia de las vanguardias europeas de posguerra y en el devenir del arte abstracto en Cuba. La incorporación de nuevos materiales sobre otros soportes, patentizaron la creación de un universo plástico infinitamente recreable. La acelerada automatización de la vida moderna le ofreció a Loló nuevos asideros para la interpretación de una realidad objetiva que modificaba espiritualmente. Sus tableros tridimensionales mostraron puntos de contacto con los *tableaux reliefs* de Sophie Taeuber-Arp, desarrollados en la década del treinta. La cadencia cromática dada por la sucesión de negros y blancos, así como la no repetida disposición de los elementos en la composición, son algunas de sus características (pp. 156-157).

Al igual que Loló, Carmen Herrera exhibió durante varios años consecutivos en el Salón des Realités Nouvelles en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Herrera realizó estudios de arquitectura en Cuba y aunque no los concluyó, esta formación influyó en la pintura concreta de ascendencia minimal que ha realizado por tantos años. Su matrimonio con Jesse Loewenthal la llevó a vivir primero a Nueva York y luego de la Segunda Guerra Mundial a París. El escenario artístico neoyorkino, aunque dinámico y revelador, le impuso determinadas trabas por su nacionalidad y su condición de mujer. Aunque allí estudió en la Art Students League y mantuvo contacto con varios de los expresionistas norteamericanos, no fue hasta su llegada a París que la artista encontraría su verdadero vocabulario pictórico. El arte geométrico de Carmen Herrera halló cabida en una ciudad que le produjo infinita sensación de libertad. En 1954 regresó a Nueva York, ciudad en la cual ha residido hasta la actualidad.

A pesar de vivir fuera de Cuba la mayor parte de su vida siempre mantuvo vínculos con la Isla. El Lyceum de La Habana acogió a finales de 1950 su primera muestra personal *Pinturas* con obras ejecutadas dentro de la línea informalista. Considerada por la crítica como una pionera de la abstracción geométrica y del modernismo latinoamericano, Carmen Herrera fue desarrollando, con el tiempo, un estilo propio e inconfundible. En el grueso de su obras abstractas se evidencian rasgos del minimalismo, que se destacan por la magistral relación que logran forma y color, este último reducido siempre a dos o tres tonalidades. Sintética y balanceada, la obra de Carmen Herrera seduce por su estructurada composición. Una combinación rigurosa y racional que revela su amplia sofisticación intelectual.

La exposición *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*, organizada en el Palacio de Bellas Artes en 1956 con numerosas reproducciones,

obras originales y documentos de varios de los más renombrados artistas internacionales que Loló trajo consigo a su regreso definitivo de París, causó, por su novedad, un fuerte impacto en el medio artístico nacional, en especial entre los jóvenes pintores atraídos por dichas corrientes. En las palabras que acompañaron al catálogo de la exhibición, Mario Carreño asentó: «En este nuevo concepto plástico que encierra la pintura abstracta no figurativa, el artista se aparta de la imitación de la realidad naturalista, para crear una nueva realidad pictórica, que convierte el cuadro en un objeto en sí mismo y desecha la idea tradicional de que un cuadro debe ser como «una ventana abierta».¹¹

En su condición de promotora del arte concreto en Cuba, Loló creó la Galería de Arte Color Luz¹² y el grupo 10 Pintores Concretos. En el momento de la presentación inaugural del grupo ya se había producido el triunfo revolucionario de enero de 1959, con lo cual cambió radicalmente el paisaje político, social y cultural de la nación. Poco después vendría para la abstracción un largo letargo ante el imperativo de expresar con recursos más directos la nueva vida que inauguraba aquella Revolución triunfante. Su final sería públicamente diagnosticado cuando sorprendentemente un intelectual de la talla de Juan Marinello erróneamente sentenciara: «...el arte abstracto está herido de muerte. No habrá que lamentar su desaparición física sino que haya vivido tanto...».¹³

Algunos de los pintores concretos establecieron residencia en el exterior, como Pedro Álvarez, Mario Carreño y Rafael Soriano. Otros se mantuvieron por un tiempo dentro del estilo abstracto, como José Mijares con sus magníficos *collages*, o Luis Martínez Pedro con su paradigmática serie *Aguas territoriales*. Salvador Corratgé alternaría con la figuración en una breve etapa pop. Las nuevas exigencias contextuales motivaron cambios en el panorama plástico de aquellos tiempos, comenzando así un indetenible regreso a la figuración.

III

El inicio de cada período histórico está determinado por acontecimientos que, por su naturaleza intrínseca, lo definen. Con el triunfo de la Revolución, Cuba entró por la puerta grande en la historia contemporánea. La commoción se hizo sentir con fuerza en todos los estratos de la sociedad cubana. Lo imposible era posible parafraseando al Apóstol. La historia comenzó a contarse de una manera diferente; el antes y el después marcó nuestro destino. La Revolución cubana es utópica por naturaleza. Utópica en sus esencias, sus definiciones y su desarrollo. A la manera de Tomás Moro, Cuba, nuestra isla «Utopía», establecía ideales filosóficos y políticos diferentes a las otras comunidades contemporáneas. En su doble acepción, *utopía* significa también el «buen lugar» y la nueva Cuba, por correlación, defendía ser el «lugar bueno» para desarrollar una vida plena.

Muchos estudiosos coinciden en afirmar que con el triunfo revolucionario, Cuba adelantó cronológicamente su entrada a la década de los sesenta. Estos químicos años marcaron para el país, sin embargo, una época de contenido dual, en la que los antagonismos matizaron su existencia. Signos de ambivalencia que se movían entre el júbilo y el drama; el pesimismo y la esperanza; paradojas y esplendor.

Las pautas de una política cultural se establecieron muy tempranamente: «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada». A raíz de la censura que recibió PM documental de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal se generó, a mediados de 1961 en la Biblioteca Nacional, una



Portada del catálogo de la segunda exposición del grupo 10 Pintores Concretos, La Habana, 1960. Cortesía Archivo Orestes Vidal

serie de intercambios entre los intelectuales y la máxima dirección de la Revolución cubana. Como colofón Fidel Castro pronunció sus «Palabras a los intelectuales». Una cosa quedó definida: «...que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente, y que exprese libremente el tema que desea expresar. Nosotros apreciaremos su creación siempre a través del prisma y del cristal revolucionario».¹⁴

La tan necesaria libertad de creación dependía así de la voluntad y un dominio decisarios. Las polémicas en el terreno cultural eran manifestación de la lucha por el poder político de posiciones ideológicas encontradas. Numerosas revistas y suplementos literarios, como el muchas veces tildado de «problemático» *Lunes de Revolución*, sirvieron de plataforma conceptual a lo largo de toda la década. *Lunes* mostró, particularmente, una voluntad expresa por actualizar a Cuba en el pensamiento contemporáneo, reflexionando sobre los aspectos económicos, políticos y sociales del país y su contexto internacional. Hacia finales del decenio muchos artistas e intelectuales se alejaron de sus actividades creadoras. Algunos libros y obras pictóricas fueron censuradas por no avenirse a la ideología oficial del momento.

Más que procurar una mirada apologética de una nación en proceso de cambio, el arte se convirtió en un poderoso instrumento de crítica social. Nuestros artistas ofrecieron conscientemente una percepción de la realidad que superó cualquier imagen predeterminada o dirigida desde lo externo. Tal y como ocurrió en la década anterior, el panorama plástico continuó aportando actualidad en los lenguajes asumidos. El expresionismo, la nueva figuración y el pop matizaron en términos de visualidad este decenio. Si bien fue una época en la que actuaron pocas figuras, todas sí desarrollaron una obra sólida y monumental.

De consolidada formación académica, Servando Cabrera Moreno transitó por varias etapas dentro de su trabajo. La pintura como indagación puramente plástica que venía realizando en el segundo lustro de los cincuenta quedó atrás en virtud de «...una pintura viril, inmediata, monumental, directa, que vibra al pulso de los acontecimientos que se precipitan...».¹⁵ Nadie como Servando logró captar con radical realismo la significación del hecho histórico. Su ciclo épico comenzó hacia 1960 con óleos de fuerte ascendencia picassiana como *Caballería* o *Bombardeo del 15 de abril*. Más tarde, una serie de dibujos y pinturas de una veracidad conmovedora fue exhibida en el Palacio de Bellas Artes a finales de 1961. Los milicianos, campesinos y guerrilleros rebeldes de Servando esbozaron toda una iconografía de personajes surgidos del pueblo; en la que las figuras más que pintadas parecían esculpidas por la angulosidad de sus rasgos. *Milicias campesinas*, *Playa Girón* o *Rebeldes en la sierra* (p. 183) constituyen el resultado exacto de esta etapa que resalta por el empleo de una línea vigorosa y la transparencia del color. La pintura «heroica» de Servando constituye uno de los testimonios plásticos más arraigados y a la vez líricamente inspirados de la épica revolucionaria del primer lustro de los sesenta.

En abril de 1964, Cabrera Moreno exhibió en Galería Habana una segunda y última etapa de su ciclo épico. Un viaje que realizó poco después a Europa lo puso en contacto con la obra de Francis Bacon, Willem de Kooning y Antonio Saura. La necesidad de ofrecer una nueva imagen del hombre inmerso en la contradicciones del mundo contemporáneo llevó a Servando a consolidar una obra de corte expresionista.

Figura solitaria e independiente, Ángel Acosta León desarrolló una obra de fuerte esencia autobiográfica, en la que expresó el drama interior y atormentado del ser humano. Desde la revelación de su personalidad pictórica en 1959, se vió que la pintura de Acosta León estaba alimentada por



Servando Cabrera Moreno.
Milicias campesinas, 1961.
Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

11—Carreño, Mario. *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*. Palacio de Bellas Artes. Instituto Nacional de Cultura. Ministerio de Educación. La Habana, 1956. Catálogo.

12—En este empeño la acompañó el poeta y también pintor Pedro de Oraá. Este centro expositivo, ubicado en el barrio habanero de Miramar, abrió sus puertas en octubre de 1957 con una exhibición colectiva de plástica cubana, cuyas palabras inaugurales estuvieron a cargo de José Lezama Lima. La galería cerró sus puertas en el año 1960.

13—Marinello, Juan. «Conversación con nuestros pintores». *Comentarios al arte*. Editorial Letras Cubanias, La Habana, 1983, p.69.

14—Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, entonces Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba (PURSC), como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos efectuadas en la Biblioteca Nacional, los días 16, 23 y 30 de junio de 1961.

15—Mosquera, Gerardo. *Servando Cabrera Moreno: toda la pintura. Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1983. p. 116.

dos motivos que, aunque aparentemente encontrados, convergían para desembocar en una imagen definitivamente original. Por un lado, fluía su intimidad más furtiva y, por otro, abordaba una suerte de épica *sui generis*. Objetos banales de la vida cotidiana se convirtieron en símbolos dentro de esa *imagería de la pobreza*¹⁶ en la que vimos articular cafeteras, carros, juguetes y columbinas. Objetos que no sólo recogen su propia angustia existencial, sino también la evidencia contradictoria y desgarrada de una época.

La obra épica de Acosta León, desplegada a partir de naves y otras estructuras, no glorifica héroes ni cuenta historias a manera de crónicas, constituye tan sólo un manifiesto simbólico de impacto desgarrante. *Palma bética, Un tranvía llamado metralleta o La nave* son algunas de sus respuestas a sucesos tan significativos como la explosión del barco francés La Coubre, Playa Girón o la Crisis de Octubre. La atmósfera de tragedia y destrucción que cubre estos hechos pasa por la subjetividad de un artista cuya aptitud no sólo se presenta como escape de sus circunstancias familiares y sociales, sino también como un destino.

Pocas veces la obra de un artista se convierte en signo de toda una época, este es el caso de Antonia Eiriz. Su poderosa incursión dentro de la nueva figuración marcará la plástica cubana del período. Aunque muy próxima al grupo de pintores abstractos conocidos durante los años cincuenta como *Los Once*, Antonia no encontró en esta corriente artística su mayor afinidad. El triunfo de la Revolución marcó definitivamente su diseño. *Moncada 26, Fragmentos de La Coubre I y II y Ni muertos* (pp. 210-211) representan un primer ciclo de dibujos y pinturas realizados entre 1960 y 1962 en los que se apreció el componente trágico y de dolor que caracterizó su trabajo. Los acontecimientos que se suceden violentamente día y día generan profunda conmoción en Antonia, creando como respuesta un conjunto de obras muy gestuales de fuerte ascendencia goyesca. Un lenguaje que se consolida dentro de lo grotesco expresivo, cargado de un dramatismo violento y perturbador.

En 1964 Antonia realizó en Galería Habana su exposición *Pintura/Ensamblajes*, una de las muestras más impactantes y reveladoras de los últimos cincuenta años en Cuba. Piezas como *La anunciación* o *Las pirañas* han devenido en clásicos de la pintura contemporánea cubana. Una obra confesional que muestra, con cierta acritud, las circunstancias de un entorno familiar que se extiende hacia otros semejantes golpeados también por la vida. Con esa particular sensibilidad para expresar lo más terrible, Antonia construyó con desechos sus ensamblajes. *Homenaje a Lezama, El crucificado* o *El lisiado* constituyeron el antecedente de una nueva estética que tomaríauge, años después, en el ambiente artístico cubano.

En todo su trabajo, Antonia había manifestado su rechazo a los dogmas y la mediocridad. Sus críticas al gobierno apuntaban los excesos de demagogias; mostrando, además, la decepción del individuo atrapado en las aparentes libertades de un proyecto utópico dictatorial. La reacción de algunos funcionarios del gobierno y la cultura no tardó en aparecer, y la censura más implacable cayó sobre piezas como *Una tribuna para la paz democrática* (pp. 304-305). Su apoyo incondicional hacia Chago la llevó a realizar su *Requiem por Salomón* (p. 285), altamente cuestionado. Hacia 1968 Antonia Eiriz abandonó una poderosa y monumental producción artística para enseñar a sus vecinos del barrio Juanelo la técnica del papier maché. Durante más de dos décadas el silencio se apropió de una obra irrepetible que sólo vimos reaparecer a inicios de los años noventa.

Otro artista de firme militancia fue Santiago «Chago» Armada, cuya obra profundamente crítica y cuestionadora tuvo su enclave en el humor grá-



Ángel Acosta León. *La palma bética*, 1961. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana



Antonia Eiriz. *Homenaje a Lezama*, 1964. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana



16—«Pogolotti, Graziella. Ángel Acosta León y su recuento poético». En: *Exposición Ángel Acosta León*. La Habana: Museo Nacional, nov. 1991. Catálogo.



Raúl Martínez. *15 repeticiones de Martí*, 1966. Cortesía Archivo Raúl Martínez

17—Se editó mimeografiado en La Sierra Maestra.

18—Citado por Samuel Feijoó en «Chago el gráfico», *Signos*, Biblioteca Martí, Santa Clara, Cuba, number 21, 1978, pp 536-537.

19—Bianchi Ross, Ciro. *Umberto Peña enseña sus interiores*. Cuba Internacional. Año XXX, no. 242, pp 32-38, La Habana, feb. 1990.

fico. Con sus personajes *Julito 26* y *Juan Casquito* para el suplemento del periódico *El Cubano Libre*,¹⁷ Chago se convirtió en cronista de una época revolucionaria, vista desde su perspectiva como protagonista activo de los sucesos de la Sierra Maestra. Uno de sus más importantes aportes a la cultura visual cubana sería, sin lugar a dudas, su mítico Salomón. Personaje controvertido que nació como historieta y se destacó por su carácter irreverente y provocador. Salomón está indisolublemente ligado a los avatares personales del artista y su contexto histórico, en cuyo devenir pesa la carga dinámica de aquellos momentos iniciales. De Salomón su propio autor dijo: «Es tesis, antítesis y síntesis. Un hombre determinado, un individuo y, a la vez, todos los hombres, la colectividad. Con él he querido crear un personaje tan vasto, complejo y contradictorio como el hombre mismo».¹⁸

Este insólito personaje de Chago marcó la ruta de un humor filosófico y reflexivo que hurgaba en lo profundo. Por diversas incompresiones, Salomón desapareció de la prensa periódica hacia 1963, manteniéndose entonces como obra única. Con su particular lenguaje, Salomón nos habló de la moral, la ética y el poder, del amor y la muerte, también de la representación descarnada de lo sexual y lo escatológico.

Umberto Peña emergió con fuerza en el ambiente cultural cubano hacia 1963-1964. En un inicio su producción pictórica mostró vacas y bueyes desollados de fuerte carga expresiva, lo que evidenció su interés por la tragedia de la muerte. Un conjunto de lienzos de grandes dimensiones sintetizaron entre 1966 y 67 las maneras de hacer propias del *pop art* y del desgarramiento expresionista de la nueva figuración. Con un lenguaje muy agresivo, Peña se volcó en una exploración inédita del mundo interior del hombre. Una poderosa carga escatológica expuso vísceras e intestinos para revelar lo oculto y repulsivo del ser humano. «Si pinté así, no fue porque quise. Capté mi contexto y llevé a la plástica una realidad que era la mía».¹⁹ Desde el punto de vista formal esta etapa se caracterizó por el empleo de colores planos y sonidos onomatopéyicos encerrados en globos a la manera de los cómics. El escenario cultural cubano de aquel momento no estaba preparado para aceptar aquellas imágenes y el debate suscitado provocó que Peña interrumpiera su pintura hacia 1969, dedicándose por entero a su labor como diseñador gráfico en La Casa de las Américas.

A finales de la década de los cincuenta, Raúl Martínez fue considerado por la crítica nacional y extranjera como uno de los más importantes expresionistas abstractos de Cuba. La exposición colectiva *Expresionismo abstracto*, que se realizó en Galería Habana en 1963, constituyó el cierre de toda una época y reveló para Raúl la necesidad de explorar otros horizontes. Su muestra *Homenajes*, que tuvo lugar un año después en la referida galería, le permitió captar los rasgos esenciales del ambiente político y cultural del primer lustro de los sesenta en Cuba. La historia se convirtió en el verdadero protagonista de un conjunto de obras que refirieron fechas, lugares y frases de especial connotación para la época: *26 de julio, Playa Girón o Patria o muerte*.

La realización de un *pop art* con un sello artístico muy personal abrió hacia 1966 una nueva etapa en la obra de Raúl Martínez. La interpretación plástica de la imagen de José Martí fue decisiva en su original asimilación del pop. Dichas representaciones fueron magistralmente resueltas a partir del uso dramático del color y un marcado carácter expresionista. La iconografía martiana abrió el camino a la representación pictórica de otros héroes o líderes de la historia contemporánea de Cuba: Fidel Castro, Ernesto «Che» Guevara, Camilo Cienfuegos, etc. Pronto se incorporaron también otros personajes anónimos del pueblo para completar así un impresionante repertorio visual de la Revolución. *Isla 70* (pp. 142-143) constituyó

la obra resumen de toda una época. El país se encontraba inmerso en uno de los empeños más utópicos: la zafra azucarera de 1970 y la necesidad de alcanzar los diez millones de toneladas de azúcar. La euforia del momento quedó magistralmente captada en una composición pletórica de luz y color. La pintura pop de Raúl Martínez de contenido espontáneo y vernáculo ayudó a modelar la dinámica de una época singular.

IV

Ninguna otra manifestación artística supo captar con verdadera elocuencia como lo hizo la fotografía, el júbilo y la novedad de un proceso histórico que se multiplicó a diario. El grado de compromiso de nuestros fotógrafos tributó imágenes efectivas que dialogaron con la cotidianidad de la Revolución. Por sus características, la fotografía aportó credibilidad en los niveles de representación. La Revolución se mostró en múltiples secuencias que aseguraron su posteridad. Nada mejor que una instantánea para preservar la memoria de una historia. Una hornada de excelentes fotógrafos con una vasta experiencia alternaron con un grupo de figuras más jóvenes para captar la dinámica que los tomaba por sorpresa.

Para la fotografía no quedó acontecimiento alguno por cubrir durante aquellos épicos años sesenta. Raúl Corrales dejó así la presencia del líder hablándole a su pueblo en la *Primera declaración de La Habana* (p. 299); mientras que en su *Caballería* (pp. 178-179) reveló la estirpe del cubano bandera en mano. Osvaldo Salas retomó una y otra vez la figura del Che Guevara y Korda captó la imagen del héroe argentino durante el sepelio de las víctimas del barco francés La Coubre, en una instantánea que ha recorrido el mundo (p. 193). Las Milicianas del propio Korda (p. 180) guardaron quizás el glamour de sus modelos. Las grandes concentraciones populares dejaron ver desde la farola a un Quijote (p. 181) y *La clase obrera*, de Iván Cañas, reafirmó al héroe anónimo de todo este proceso. Mario García Joya (Mayito) enunció el júbilo del primer 26 en La Habana, y Ernesto Fernández mostró la realidad del combate de Playa Girón. José A. Figueroa, en cambio, expresó el dolor del exilio (pp. 339, 346-347), tema crucial en la historia de estos años. La fotografía cubrió así un amplio espectro de vida, ese que se debate entre la euforia y la agonía.

Otro mérito importante como crónica visual de la Revolución lo tuvo el cartel cubano de los años sesenta y setenta. Testigo excepcional del acontecimiento diario, el afiche acompañó cada una de las convocatorias populares y la conmemoración de las más importantes fechas históricas. En aras de contribuir con la formación cultural del país, fueron promovidas películas, obras teatrales, libros y conciertos. Entre sus aspectos más sobresalientes se encuentra su capacidad para armonizar lenguajes variados. Es así que, conjuntamente con el uso de la fotografía, encontramos sustanciales referentes de la cultura pop, el *art nouveau*, el arte óptico y la abstracción informalista. Se utilizaron también recursos gráficos del cómic, el fotomontaje y el *collage*.

Si bien el cartel de cine promovido por el ICAIC²⁰ fue el primero en alcanzar determinados logros desde el punto de vista estético-comunicativo,



Iván Cañas Boix. *Dar siempre la sangre...*, 1970. Cortesía Archivo Iván Cañas

20—El Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) acogió una importante nómina de diseñadores: René Azcuy, Alfredo González Rostgaard, Antonio Fernández Reboiro y Eduardo Muñoz Bachs, entre otros.

VIVA EL XVII ANIVERSARIO DEL 26 DE JULIO



Félix Beltrán, *Viva el XVII Aniversario del 26 de julio*, 1970. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

no es sino el cartel político editado por la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR) el que mejor refleja el desarrollo utópico de una revolución transformadora. Desde el punto de vista formal, este cartel no encontró verdaderos signos de florecimiento hasta la segunda mitad del decenio, cuando progresivamente generó mensajes visuales realmente alegóricos como los diseñados por Olivio Martínez (pp. 248-249) y Félix Beltrán para los aniversarios XIV y XVII del 26 de julio, respectivamente. Dentro de un estilo muy personal, Beltrán concibió también carteles como *Clik* (1969) (pp. 256-257), de sorprendente belleza y una marcada finalidad educativa.

La Organización de Solidaridad con los pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), creada en 1966, jugó un peso fundamental dentro de la renovación del cartel político, enunciando como temática central la solidaridad internacional. Su calidad y originalidad quedó demostrada por su variado repertorio gráfico. Los objetos-símbolos referidos a las tradiciones autóctonas terciermundistas fueron recontextualizados en un interesante juego de imágenes que mezcló coherentemente presente y pasado: *Guate-mala*, y *Jornada de solidaridad con Zimbabwe*, ambos de 1969.

Las campañas gráfico-simbólicas que se desplegaron por el centenario de nuestras guerras de independencia en 1968 y la batalla por alcanzar los diez millones de toneladas de azúcar en la zafra de 1970 constituyeron otros dos momentos importantes dentro de esta proyección del cartel político. Sobresalieron aquí la serie *Décimo aniversario del triunfo de la rebeldía* (pp. 240-241), de José Papiol, Faustino Pérez y Ernesto Padrón, y los bocetos para vallas que diseñó Olivio Martínez (pp. 270-271).²¹ El *Revés* (pp. 262-263) convertido en victoria de Eufemia Álvarez reafirmaría la voluntad de un pueblo que no se rinde ante los fracasos. Hacia mediados de los setenta una cierta inercia creativa se apoderó del cartel cubano, demostrando un sensible retroceso. Los logros alcanzados lo reafirmarán, no obstante, como uno de los períodos más importantes en la historia del arte cubano por su indudable valor documental, estético y cultural.

La década de los sesenta culminó tan intensamente como comenzó. Acontecimientos sucesivos dieron al traste con una época dinámica y contradictoria que se forjó al calor de los nuevos tiempos. A mediados de 1967 llegó a La Habana desde París el Salón de Mayo. En enero de 1968, el Congreso Cultural acogió a numerosos intelectuales que manifestaron su irrestricto apoyo al proceso revolucionario. En 1969 y motivados por los continuos logros obtenidos hasta entonces, el pueblo cubano se involucró plenamente en el «esfuerzo decisivo» por alcanzar una zafra sin precedentes. De su eslogan «los diez millones van y de que van van» surgió una de las orquestas más importantes de la música popular cubana: Los Van Van de Juan Formell. El Museo Nacional de Bellas Artes acogió el histórico Salón 70, en el que aparecieron, junto a figuras consagradas, una nueva generación de creadores que llevó sobre sí el peso de la plástica cubana del siguiente decenio. Como alegoría insuperable del espíritu utópico de toda una época, los años sesenta cerraron a ritmo de carnavales.



1950

Sandu Darie presenta en su exposición *Estructuras pictóricas* en el Lyceum Lawn Tennis Club, un grupo de obras de arte concreto.

1951

Exposición *Art cubain contemporain*, Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris, organizada por Loló Soldevilla, Agregada Cultural de Cuba en Francia. Incluye obras de Pedro Álvarez, Wifredo Arcay, Cundo Bermúdez, Servando Cabrera, Mario Carreño, Amelia Peláez, y René Portocarrero participan en la I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

Manuel, Luis Martínez Pedro, Felipe Orlando, Oswaldo, Amelia Peláez, Fidelio Ponce, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Manuel Rodolfo Tardo.

Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Luis Martínez Pedro, Amelia Peláez, y René Portocarrero participan en la I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

Fundación de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.

1952

Por primera vez, artistas cubanos exponen en la XXVI Biennale di Venezia, Sala XXXVIII: Cundo Bermúdez, Servando Cabrera, Mario Carreño, Sandu Darie, Roberto Diago, Julio Girona, Rolando López Dirube, Víctor Manuel, Luis Martínez Pedro, José M. Mijares, Raúl Milián, Felipe Orlando, Amelia Peláez, René Portocarrero y Mariano Rodríguez.

Se publica en La Habana el primer número del mensuario *Noticias de Arte*, editado por Mario Carreño, Sandu Darie y Luis Martínez Pedro.

Exposición *28 dibujos y gouaches de Antonia Eiriz, Fayad Jamís, Guido Llinás, Antonio Vidal y Manuel Vidal* en el Salón Permanente de Pintura y Escultura de la Confederación de Trabajadores de Cuba, La Habana.

1953

Exposición *Once pintores y escultores* en La Rampa, Centro Comercial. A partir de esta exposición se crea el grupo Los Once, integrado por los pintores y escultores abstractos Francisco Antigua, René Ávila, José Ygnacio Bermúdez, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, Guido Llinás (al fondo), Francisco Antigua, Antonio Vidal y Agustín Cárdenas. También en la foto: Abelardo Estorino (sentando al frente) y José A. Baragaño (de pie). Del grupo faltan: René Ávila, José Ignacio Bermúdez, José Antonio Díaz Peláez, Vireo Espinosa, Fayad Jamís y Tomás Oliva. Cortesía Archivo Raúl Martínez y Corina Matamoros.

1954

Inauguración del Palacio de Bellas Artes, nueva sede del Museo Nacional de Bellas Artes (arquitecto: Alfonso Rodríguez Pichardo). Antonio Rodríguez Morey es nombrado director. El museo se inaugura como sede de la II Bienal Hispanoamericana de Arte, evento diseñado por el gobierno español (franquista) y patrocinado oficialmente por España y Cuba.

Se exhibe *Homenaje a José Martí. Exposición de Plástica Cubana Contemporánea*, en el Lyceum, conocida como Anti-Bienal, por su oposición a la II Bienal Hispanoamericana de Arte. Entre los organizadores estuvieron Luis Martínez Pedro y Mariano Rodríguez. Participan, entre otros, Cundo Bermúdez, Sandu Darie, Julio Girona, Guido Llinás, Raúl Martínez, Raúl Milián, Amelia Peláez, Marcelo Pogolotti y Felipe Orlando.

Creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) dirigido por Guillermo de Zénegui.

1955

Exposición *Luis Martínez Pedro – Sandu Darie* en la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, conocida como *I Exposición de Arte Concreto* en Cuba.

Primera muestra de arte abstracto internacional realizada en Cuba en el Palacio de Bellas Artes, La Habana. Organizada por Loló Soldevilla con el título *Pintura de hoy: Vanguardia de la Escuela de París*, incluye obras de artistas europeos vinculados a la Escuela de París, como Jean Arp, André Bloc, Jean Dewasne, Sonia Delaunay, Michel Seuphor y Victor Vasarely. También incluye artistas latinoamericanos, entre ellos Omar Carreño, Alirio Oramas, Jesús Rafael Soto y Víctor Valera, junto a los cubanos Wifredo Arcay y Loló Soldevilla.

1 —
Plegable de la exposición *Estructuras pictóricas* incluyendo texto escrito por el propio artista, Lyceum, La Habana, 1950. Cortesía Archivo Orestes Vidal.

2 —
Sandu Darie en su exposición, *Estructuras pictóricas*, Lyceum, La Habana, 1950. Cortesía Archivo Orestes Vidal.

3 —
Portada del catálogo de la exposición *Art cubain contemporain*, París, 1951. Cortesía Archivo Orestes Vidal.

4 —
Primer número de la revista *Noticias de Arte*, editado por Mario Carreño, Sandu Darie y Luis Martínez Pedro, La Habana, 1952. Cortesía Archivo Orestes Vidal.

5 —
Nueva sede del Museo Nacional de Bellas Artes, Arquitecto: Alfonso Rodríguez Pichardo. Cortesía Archivo Centro de Información Antonio Rodríguez Morey, MNBA.

6 —
Portada del catálogo *Homenaje a José Martí. Exposición de Plástica Cubana Contemporánea*, La Habana, 1954. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

8 —
Vista de la exposición *Luis Martínez Pedro – Sandu Darie*, Universidad de La Habana, 1955. Cortesía Archivo Orestes Vidal.

10 —
Portada del plegable de la exposición *Pintura de hoy: Vanguardia de la Escuela de París*, La Habana, 1956. Cortesía Archivo Orestes Vidal.



1957

Loló Soldevilla y Pedro de Oraá crean la Galería de Arte Color Luz. El espacio abre en octubre con Exposición Inaugural. Pintura y escultura Cubana 1957.

1958

Pedro Álvarez, Wifredo Arcay, Salvador Corratgé, Sandu Darie, Luis Martínez Pedro, Alberto Menocal, José María Mijares, Pedro de Oraá, Loló Soldevilla y Rafael Soriano fundan el Grupo Diez Pintores Concretos, nucleados alrededor de la Galería de Arte Color Luz.

Triunfo de la Revolución Cubana, el 1º de enero. El Ejército Rebelde, liderado por Fidel Castro, hace su entrada en La Habana.

11 — Invitación a la Exposición Inaugural. Pintura y escultura Cubana 1957 en la Galería de Arte Color Luz, La Habana, 1957. Cortesía Archivo Orestes Vidal.

12 — Pedro de Oraá y Loló Soldevilla, La Habana, c. 1957. Cortesía Pedro de Oraá.



1959

10 pintores concretos exponen pinturas y dibujos. El grupo inaugura su primera exposición en la Galería de Arte Color Luz celebrando el segundo aniversario de la fundación de este espacio de arte.

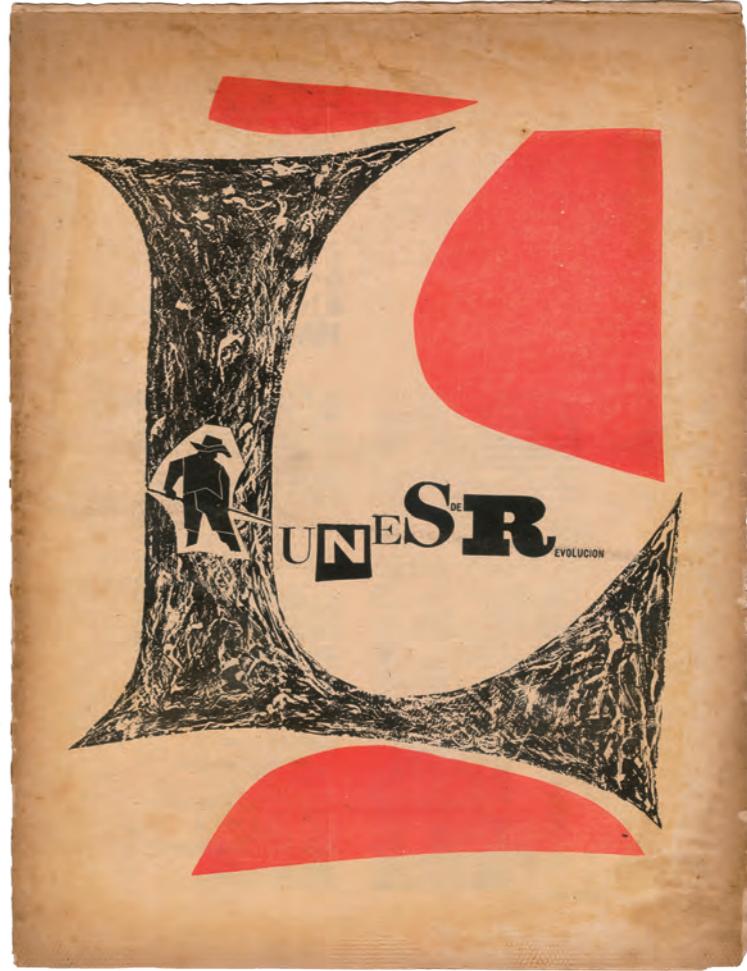
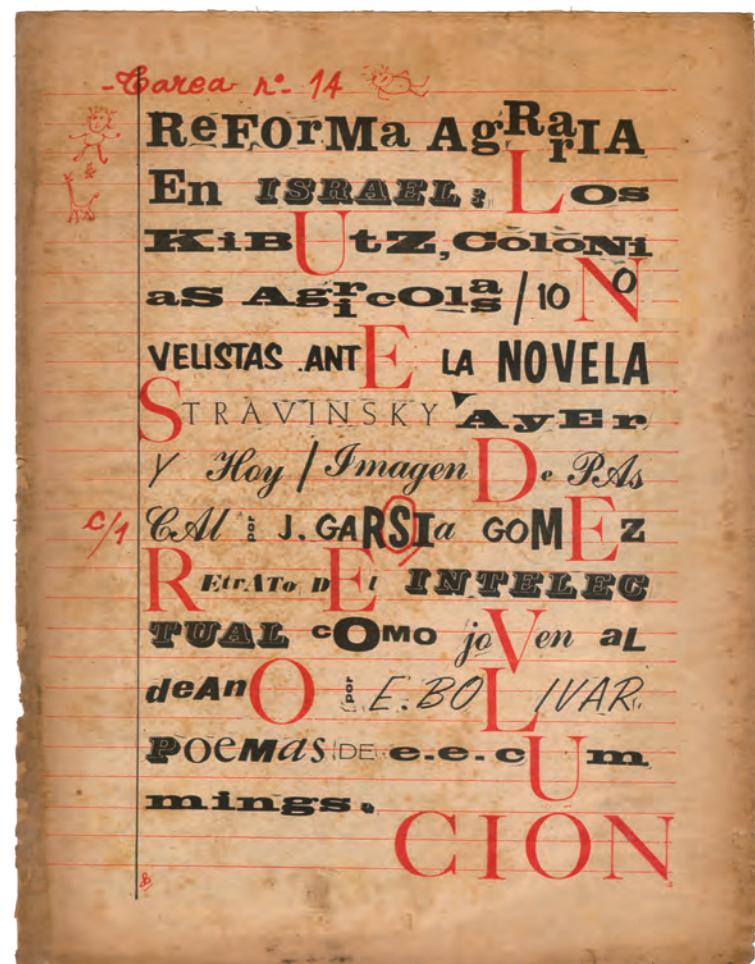
Se fundan la Casa de las Américas y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

El 23 de marzo aparece el primer número del semanario *Lunes de Revolución* como suplemento cultural

del diario *Revolución* dirigido por Carlos Franqui. Durante su existencia (1959-1961), *Lunes*, a cargo de Guillermo Cabrera Infante, fue la publicación más influyente y de mayor circulación en temas de arte y literatura. Publicaron intelectuales como Antón Arrufat, Edmundo Desnoes, Pablo Armando Fernández, Lisandro Otero y Virgilio Piñera e ilustraron artistas como Santiago (Chago) Armada, Raúl Martínez, Luis Martínez Pedro y Alberto Korda.

Pintura Cubana Contemporánea, organizada por La Casa de las Américas, se expone en Ciudad de México, São Paulo, Montevideo y Caracas con 103 obras de 32 artistas, durante un viaje realizado por Osvaldo Dorticós.

14 — Portada del catálogo de la primera exposición del grupo 10 Pintores Concretos, La Habana, 1959. Cortesía Archivo Centro de Información Antonio Rodríguez.





1960

El ICAIC funda la Cinemateca de Cuba, la revista *Cine Cubano* y el Noticiero ICAIC Latinoamericano.

Se crea el Departamento de Artes Plásticas del Ministerio de Obras Públicas. Lo integran María Victoria Caignet, Hugo Consuegra, Guido Llinás, Raúl Martínez y Antonio Vidal.

Se instituye el Premio Casa de las Américas, otorgado anualmente. Llamado originalmente Concurso Literario Hispanoamericano, no pasará a ser Concurso Literario Latinoamericano en 1964, y finalmente en 1965 adquiera su actual nombre.

El Instituto de Reforma Agraria publica la revista *INRA*, dirigida por Dr. Antonio Núñez Jiménez.

Campaña Nacional de Alfabetización.

1961

Fidel Castro anuncia el carácter socialista de la Revolución Cubana en su discurso pronunciado el día 16 de abril.

Estados Unidos rompe relaciones diplomáticas con Cuba.

El cortometraje *PM*, realizado por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, es censurado después de ser estrenado en TV en el programa semanal que patrocinaba *Lunes de Revolución*. El 12 de mayo, la Comisión de Estudios y Clasificación de Películas (adscrita al ICAIC) prohíbe su exhibición.

Los debates con relación a la censura del corto documental *PM* culminan en un encuentro nacional de tres

Primer número de la revista *Casa de las Américas*.

16 —
Vista de la exposición *Pintura Cubana Contemporánea*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1960. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

1962

Crisis de los misiles que involucra a Estados Unidos, la Unión Soviética y Cuba, la cual coloca al mundo al borde de una guerra nuclear.

Se celebra por primera vez el *Concurso Latinoamericano de Grabado*, Casa de las Américas, La Habana.

Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos.

Se fundan la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y el Consejo Nacional de Cultura (CNC).

Se funda la Galería INIT (Instituto Nacional de la Industria Turística), la primera creada por el Gobierno Revolucionario, en

el Hotel Habana Libre.

Los debates con relación a la censura del corto documental *PM* culminan en un encuentro nacional de tres

17 —
Fotogramas de cortometraje *PM*, 1961. Dirección: Sabá Cabrera Infante. Producción: Orlando Jiménez Leal. Cortesía Tonel (Antonio Eligio Fernández).

18 —
Portada del catálogo *Primer Concurso Latinoamericano de Grabado*, Casa de las Américas, La Habana, 1962. Cortesía Noticiero ICAIC y Archivo CIFO Veigas.

1963

Cuba firma el primer Tratado de Comercio con la URSS.

Se expone *Expresionismo abstracto* en la Galería de La Habana. Participan Hugo Consuegra, Antonia Eiriz, Mario García Joya (Mayito), Guido Llinás, Raúl Martínez, Tomás Oliva, Juan Tapia Ruano y Antonio Vidal.

La UNEAC comienza a editar *La Gaceta de Cuba* y la revista *Unión*.

Surge la revista *Cuba* que representa una continuidad de la revista *INRA*, también dirigida por Dr. Antonio Núñez Jiménez. Lisandro Otero se convierte en su director en 1964.

19 —
Portada de catálogo *Expresionismo abstracto*, Galería de La Habana, 1963. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

20 —
Inauguración del Pabellón Cuba, VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, Vedado, La Habana, 1963. Cortesía Noticiero ICAIC y Archivo CIFO Veigas.

21 —
Recorte de prensa, *Primer Salón Nacional de Humoristas*, Cuba, 1964. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

1964

Primer *Salón Nacional de Humoristas* se realiza en Cuba después del triunfo de la Revolución. Participan José Gómez Fresquet (Frémez), René de la Nuez, José Luis Posada, Arístides Pumariega (Aristide) y Wilson, entre otros.

Se crea la Brigada Hermanos Saiz.

22 —
Vista de la Escuela de Artes Plásticas, ENA, La Habana, 1965. Arquitecto: Ricardo Porro. Cortesía John A. Loomis, *Una Revolución de Formas*, Las Olvidadas Escuelas de Arte de Cuba, dpr-barcelona (2015), John A. Loomis con Gerardo Mosquera y Michele Paradiso.

1966

Es promulgada la Ley de Ajuste Cubano y firmada por el presidente Lyndon B. Johnson.

Exposición *¿Foto-Mentira!*, Galería de La Habana, con obras de Luc Chessex, Mayito y Raúl Martínez, inspirada en el ensayo «La fotografía del subdesarrollo» de Edmundo Desnoes que generó gran polémica.

Primer Muestra de la Cultura Cubana, Pabellón Cuba.

23 —
Portada del catálogo de *¿Foto-Mentira!*, Galería de La Habana, 1966. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

1967

Muerte de Che Guevara en La Higuera, Bolivia, 9 de octubre.

Por primera vez en un país latinoamericano se celebra el *Salón de Mayo* en La Habana, con obras de Luc Chessex, Mayito y Raúl Martínez, inspirada en el ensayo «La fotografía del subdesarrollo» de Edmundo Desnoes que generó gran polémica.

Primera Muestra de la Cultura Cubana, Pabellón Cuba.

Muerte de Che Guevara en La Higuera, Bolivia, 9 de octubre.

24



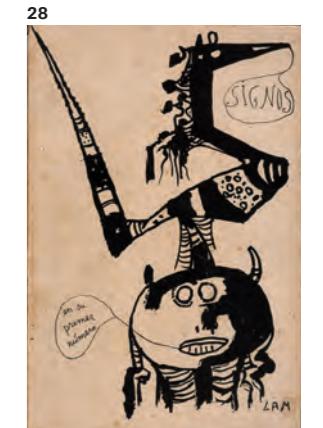
25



26



27



1967

Expo'67 en Montreal. Pabellón cubano diseñado por Vittorio Garatti y Sergio Baroni, dirección artística y murales fotográficos de Mayito en colaboración con Raúl Martínez, María Eugenia Haya (Marucha) y Enrique Fuentes; filmes de Jorge Fraga; música de Juan Blanco; *Cosmoramas* de Sandu Darie; diseño de moda de Fernando Ayuso y diseño gráfico de Félix Beltrán, entre otros.

Cuba! First London Exhibition of Contemporary Cuban Art, Ewan Phillips Gallery, Londres. Participan Servando Cabrera, José Antonio Díaz Peláez, Antonia Eiriz, Fayad Jamís, Fernando Luis, Raúl Martínez, Raúl Milián, Tomás Oliva, Amelia Peláez, Umberto Peña, Luis Martínez Pedro, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Orfilio Urquiola.

Exposición *Del Tercer Mundo*, Pabellón Cuba. Participantes: Rebeca Chávez, Frémez, Enrique Fuentes, César Mazola, Fernando Pérez O'Reilly y Severino Rodríguez. Fotografía de Luc Chesseix, Mayito, Marucha y otros.

25 —
Mural colectivo de 55 metros cuadrados, *Salón de Mayo*, Pabellón Cuba, 1967. Colección Museo de Bellas Artes. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

24 —
Vista de la Primera Muestra de la Cultura Cubana, Pabellón Cuba, 1966.

1968

Inicia el proceso de Ofensiva Revolucionaria que concluye con la nacionalización de todos los negocios y servicios privados en la Isla. Entre ellos las instituciones culturales Lyceum, Pro Arte Musical, Círculo de Bellas Artes y Asociación de Grabadores de Cuba.

—
Cuba recibe el premio Adam Montparnasse para Pintura Joven en el XXIV. Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Se premia a Alberto Jorge Carol, Julio Eloy Mesa, Osvaldo García, César Leal, Manuel López Oliva, Manuel Mendive, Roberto Pandolfi, Jesse Ríos y Luis Miguel Valdés.

26 —
Pabellón de Cuba en Expo'67. Montreal. Semana de Cuba 24-29 julio, 1967. Cortesía Emilio Castro.

1969

Surge la revista *Signos*, editada por Samuel Feijóo. *Signos* fue poseedora de un particular diseño, un selecto cuerpo de ensayos y la participación de artistas populares dentro de la misma, así como la colaboración en la ilustración de maestros de la plástica cubana y de la vanguardia europea de los 60.

28 —
Revista *Signos*, editada por Samuel Feijóo, con dibujos de Wifredo Lam, 1969. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

Arte y utopía 1970 a 1990: dos décadas en guerra

Gerardo
Mosquera

90

En esos años se atravesó el puente que iba del entusiasmo de lo mejorable a la decepción de comprobar que el gran sueño estaba enfermo de muerte (...) Aquéllos fueron los tiempos en los que se concretó el gran desencanto.

El hombre que amaba a los perros
Leonardo Padura

Escribo estas líneas en La Habana cuando se cumple el quinto centenario de *A Truly Golden Little Book, No Less Beneficial Than Entertaining, of the Best State of a Republic and of the New Island Utopia* (*Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*), de Tomás Moro. Considerado la obra más importante del pensamiento socialista inicial, el libro lleva a cabo una crítica radical de la sociedad inglesa de su tiempo, cuyos males contrasta con el ideal de una sociedad armónica imaginada en una isla solitaria que llamó Utopía, nombre que —en una duplicidad de sentido muy significativa para el futuro del vocablo— puede significar tanto «ningún lugar», «lugar que no existe» (*outopos*, del griego *ou* = ningún, y *topos* = lugar) como «buen lugar» (*eutopos*, del griego *eu* = buen, y *topos* = lugar). Su libro fue un *best seller* —en verdad un libro muy entretenido, como prometía su autor— de gran impacto para el pensamiento social. Pero su mayor importancia consistió en acuñar para siempre el término utopía para resumir el sueño de un mundo perfecto y, más allá, señalar cualquier acción o proyecto tan ideal como irrealizable.

La condición utópica caracterizó a numerosos movimientos económicos, políticos, sociales, filosóficos y culturales —sobre todo en occidente— desde el siglo XVIII hasta finales del XX. Más allá del carácter utópico del anarquismo, el comunismo, el fascismo o los movimientos contraculturales de los años sesenta, las ideas utópicas se diseminaron en la cultura y en el imaginario social. Los ideales de liberación, progreso y transformación, tanto del ser humano mismo como de sus producciones y ámbitos de vida, se sustentan en rasgos utópicos, y se afianzaron a partir del Renacimiento. La modernidad integró toda esta orientación y, por supuesto, también el arte moderno, con su voluntad de transformación.

Moro, quien murió decapitado por orden real en 1535 —experimentando en sí mismo lo que podríamos considerar la primera y muy dramática demostración de la fatalidad de la utopía— fue un político racional y, a la vez, un humanista de gran imaginación. Pero, a pesar de su actitud visionaria, jamás habría llegado a soñar que una isla utópica aislada iba a existir algún día en la realidad.¹ Es muy posible que la idea de concebir su sociedad ideal en una isla fuera resultado del «descubrimiento» de América y la importancia que las islas del Caribe tuvieron en su época, fomentando en Europa un imaginario acerca de las pequeñas islas. Sin embargo, vislumbrar que la llamada «isla grande» de aquel agitado mar de conquistadores, tráficos, piratas y guerras fuera a mantener hasta hoy, en contra de toda lógica, un proyecto utópico durante más de medio siglo, hubiera desbordado la capacidad de fantasía de Moro y de cualquier otro.

El marxismo creyó que su programa de revolución social no era utópico, sino que correspondía teleológicamente al proceso de la historia. Federico Engels lo defendió específicamente en su libro de 1880 *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Fue otra ilusión: la praxis social del marxismo demostró ser resultado de una utopía disfrazada de ciencia, y su materialismo, un paradójico materialismo utópico. Peor: la desgracia de haberse iniciado en y propagado desde Rusia, un país agrícola semifeudal, con una tradición autoritaria y centralizadora que llega hasta hoy, y no en los países capitalistas más desarrollados, según había previsto Carlos Marx, exacerbó las bases totalitarias del marxismo real generando —al igual que en el fascismo, el nazismo y el falangismo— la figura del Gran Líder

1—Es significativo que Rachel Weiss titulase así sus dos libros sobre el arte contemporáneo en Cuba: *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (Nueva York: Arizona State University y Delano Greenidge Editions, 1999) y *To and from Utopia in the New Cuban Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011). La alusión a la utopía figura también en los títulos de catálogos sobre arte cubano: *Mundo soñado. Joven plástica cubana* (Madrid: Casa de América, 1996), y *New Art from Cuba. Utopian Territories* (Vancouver: Morris & Helen Belkin Gallery, British Colum-

omnipotente, y los horrores del estalinismo, el maoísmo, el polpotismo, movimientos como Sendero Luminoso y, mezclado con el culto asiático al emperador divino, el país más represivo del mundo: Corea del Norte. Hasta ahora, en la práctica social, la utopía sólo ha creado su contrario, al imponer sueños en forma voluntarista a una realidad renuente en su complejidad. A pesar de los entusiasmos que siempre van de la mano de la utopía, los irrealismos unilaterales mesiánicos contradicen orwellianamente sus ideales de emancipación y progreso. Esta contradicción aparece enraizada, a manera de advertencia, en la ambivalencia etimológica misma del término creado por Moro.

Resulta curioso que la historia del arte en Cuba hasta el año 2000 puede periodizarse de modo bastante adecuado en décadas, que corresponden con cierta exactitud con los cambios en la evolución del arte. Las de los setenta y los ochenta, sobre las que se me pidió enfocar mi curaduría para la muestra *Adiós utopía. Sueños y desengaños en el arte cubano desde 1950*, enfocada en la utopía social y artística en Cuba, y sobre las que aquí escribo, siguen siendo consideradas —con justicia— en forma extrema: la de los setenta demonizada, la otra exaltada a la altura de un mito. Esta contraposición fue más allá del juicio y se plasmó en la acción real e ideológica: la década de los ochenta mató a la otra, abriendo de par en par lo que los años setenta habían cerrado. Este último período, que ha sido llamado «gris», debería llamarse oscuro, pues asentó la cerrazón represiva de la utopía real, mientras el siguiente introdujo, por vez primera en Cuba, la impugnación de la utopía. Los artistas recusaron entonces los resultados de la utopía social, a veces sin abandonarla. Se ve a las claras en la instalación-performance de Aldo Menéndez López *Reviva la revolu* (1988), que expresaba la posibilidad de que la utopía revolucionaria fuese completada, al pedir, en una colecta simbólica, fondos para terminar la obra.² Abocetando de modo basto la evolución del arte en Cuba con respecto a la utopía social, vemos que la década de 1950 planteó la utopía modernizadora y universalista del arte abstracto, y la siguiente, tras el triunfo revolucionario, proclamó con espontaneidad y frescura el romanticismo utópico. No obstante, en ella aparecieron ya expresiones críticas, que fueron aplastadas en los años setenta, cuando se oficializó y dogmatizó el arte, imponiéndose el autoritarismo soviético de la utopía real, pervertida, que se niega a sí misma. Contra ella reaccionó el llamado Nuevo Arte Cubano, que transformó la situación en la década de los ochenta, abriendo, liberando, sincerando, poniendo al día y enriqueciendo la práctica del arte e introduciendo una crítica de la utopía, a veces a partir de sus ideales menoscabados, y una postura ética. El arte efectuó así un corte epistemológico y desarrolló una agencia propia —no subordinada a las orientaciones oficiales, como en la década anterior— que se expandió hacia la cultura toda. Esta apertura, junto con su inclinación crítica, iniciada en el segundo lustro del decenio de los ochenta, se extendió hasta hoy: las puertas ya no podían volver a cerrarse. A partir de los años noventa se fueron perdiendo paulatinamente los restos de la fe y las ilusiones, en un proceso signado por la diáspora de los artistas, muy seria hoy día, y la acción de un creciente mercado «de exportación», todo en concordancia con la situación del país. En la actualidad se impone el desengaño; la contestación social y política en el arte, cuando no resulta un cliché para las expectativas de cierto mercado, se realiza en contra de la promesa utópica —en franca bancarrota—, proponiendo otros derroteros, como en los casos de Tania Bruguera y Luis Manuel Otero.

La transformación efectuada por el Nuevo Arte Cubano tuvo implicaciones históricas más allá del arte. El proceso cultural que este movimiento

2—Es lamentable que esta obra no haya podido ser presentada en la exposición *Adiós utopía...* debido a problemas que rebasaron las posibilidades de los curadores.

artístico desencadenó y consiguió imponer, al triunfar en una «batalla de ideas» y acciones contra la ideología oficial prevaleciente, su poder político y su autoritarismo central, resultó un acontecimiento verdaderamente único. No conozco otro caso en la historia del llamado socialismo real en que un movimiento emanado del arte consiguiese desmantelar la política cultural oficial, transformando la situación impuesta en la década anterior bajo la orientación soviética, y, aún más importante y valioso, reorientar la cultura toda en un sentido de análisis y contestación social y política.

El proceso conducente a esta dramática transformación comenzó antes de la política de la *perestroika* y la *glasnost* introducida por Mijaíl Gorbachov en la Unión Soviética, en un intento de aquel país por superar su profunda crisis interna. La influencia general de esta nueva política puede haber ayudado indirectamente —por su inspiración— al triunfo del nuevo arte en Cuba, e incluso las pinturas con hences y martillos fálicos de Flavio Garciandía, como el políptico sin título de 1988 que abre la muestra *Adiós utopía...* (pp. 228-229), la celebraron de un modo insólito, juguetón y humorístico. Como en todo un sector de su obra, el artista se valió aquí de la estética de ciertas manifestaciones *kitsch* vernáculas, que contrastaban con la solemnidad de un emblema revolucionario global. El recurso servía de instrumento para deconstruir los rígidos contenidos dogmáticos y neostalinistas absorbidos por el símbolo como consecuencia de la práctica real del socialismo, junto con el imaginario a ellos asociado (marchas militares, actitudes triunfalistas, grandilocuencias). Al mismo tiempo, refería festivamente a la posibilidad de su revitalización, en obras de gran atractivo visual. A pesar de su mensaje positivo, que conllevaba —con compleja eficacia— tanto una crítica como una esperanza, estas obras iban a contracorriente de la política cubana. No debemos olvidar que el régimen cubano se distanció de la renovación que acometió la Unión Soviética: más bien la recusó y se puso en guardia frente a ella, favoreciendo, hasta hoy, el inmovilismo de sus fundamentos autoritarios, centralizadores y mesiánicos. La serie de Garciandía fue incluso censurada en sus inicios.

El giro trascendental conseguido por el Nuevo Arte Cubano a partir del segundo lustro de la década de los ochenta fue realizado sin programa, y de «abajo» hacia «arriba». Los artistas, nacidos en el período de la Revolución o poco antes, no habían vivido como adultos el sueño utópico de los comienzos: la Revolución era para ellos la vida cotidiana, con todas sus contradicciones. Provenían de diferentes grupos sociales y zonas del país, y, al igual que los artistas de la década anterior, habían recibido su formación gracias al sistema gratuito y generalizado de enseñanza del arte creado como parte del sueño utópico de la Revolución. Ellos nunca se plantearon como objetivo el desmantelamiento del *establishment* que asombrosamente consiguieron: sólo hicieron arte como les nacía hacerlo, en forma independiente, sin plegarse a las presiones y los estímulos oficiales a los que se había sometido una parte fundamental de sus colegas en la década anterior. Como se dice en el habla popular cubana, «no fue fácil»: una «lucha» con derrotas, avances y retrocesos, pulsos, astucias tácticas, graves episodios de censura...

Los nuevos artistas fueron apoyados, dentro de los obvios límites emanados de su posición, por dos funcionarias liberales del Ministerio de Cultura: la viceministra Marcia Leiseca y la directora de Artes Plásticas Beatriz Aulet. La visión abierta del propio ministro, Armando Hart, una figura histórica de la Revolución, con gran capital político, también facilitó las cosas. Otros funcionarios, como Marta Arjona, directora de Patrimonio Cultural, se opusieron a ellos, al punto de que el Museo Nacional de Bellas Artes nunca les compró o pidió obras para su colección en la época. Fue la

acción decidida de los artistas y críticos la que impulsó todo, inclinando a algunos funcionarios hacia la renovación y la tolerancia. La tensión entre los márgenes de lo permisible siempre estuvo presente, pero la liberalización artística, la crítica social, política y cultural desde las artes plásticas —y después desde el resto de las manifestaciones culturales—, y la amplitud y fortalecimiento del campo no-oficial fueron creciendo hasta signar el ambiente cultural e ideológico cubano.

Con inicios en los años setenta y hasta el derrumbe del comunismo, hubo prácticas artísticas críticas en Europa del Este y China, que se valieron de poéticas posmodernas en sus obras de impugnación social, de manera próxima al Nuevo Arte Cubano.³ Pero estos movimientos se desenvolvieron sobre todo *underground*, y no consiguieron la aceptación de una cultura crítica —aunque limitada— por parte del poder político, como se consiguió en Cuba. El arte cubano alcanzó a implantar un espacio de expresión y comentario político y social tolerado, en medio de presiones, por el régimen. Sin duda, este lo permitió ante la enorme y decidida presión existente, y dado lo reducido de su alcance público, aunque censurándolo en ocasiones, y obligándolo a mantener ciertos límites y tabúes, como el tratamiento de la imagen de Fidel Castro. Así, un retrato del líder realizado por Joel Rojas, considerado ofensivo, fue precensurado, reprimido *a priori* en el taller mismo del artista en el Instituto Superior de Arte, y su autor, expulsado del Instituto y marginado. En la muestra *Adiós utopía...* se exhibe la serie completa de obras con la imagen de Castro realizada por Ponjuán y René Francisco en 1989 (pp. 221-225), que sólo pudieron ser vistas un par de días, al ser retiradas de una exposición ese año, en un duro caso de represión que provocó incluso la defenestración de la viceministra Leiseca.

Pero los artistas también se protegían con la ambigüedad propia del arte mismo, y jugaban con ella en forma creativa: el público comprendía el mensaje contestatario de las obras, pero este no era explícito, volviendo difícil justificar su represión. Este doble sentido tropológico equivalía además a la conocida doble moral imperante en los llamados países socialistas, expresada con humor por Lázaro Saavedra en su pieza *El sagrado corazón* (1995, p. 216), en este caso de modo explícito, como también hacían los artistas. Su apropiación de la imagen religiosa del Sagrado Corazón de Jesús, muy presente en el catolicismo popular cubano, es típica del basamento natural del nuevo arte en la cultura vernácula, pues la mayoría de los artistas eran de origen obrero o campesino, fruto de las oportunidades facilitadas por la Revolución. El arte consiguió desempeñar funciones que no cumplían entonces la academia, y menos —aún durante la supuesta apertura de hoy— la prensa, los medios de difusión masiva o los sindicatos, todos bajo control total. El hecho resulta extraordinario si pensamos en la debilidad de la sociedad civil en Cuba y el dominio ejercido por el gobierno en la circulación de información e ideas, al punto de que, a estas alturas, el acceso a Internet es reducidísimo.

A inicios de los años setenta Cuba entró en el bloque soviético tras haber mantenido un notable grado de autonomía, a pesar del temprano apoyo económico y militar de la URSS del deshielo implantado por Nikita Jrushchov, y su suministro de petróleo, que permitieron a la Revolución seguir adelante tras el aislamiento impuesto por Estados Unidos. Pero a finales de la década los medios económicos heredados por la Revolución, confiscados y dilapidados, ya no permitían subsistir al país bajo el nuevo y mal organizado y conducido sistema de economía supercentralizada (hasta los limpiabotas fueron «nacionalizados», y la sociedad civil desmantelada). La utopía de concentrar todas las fuerzas del país en lograr una zafra de diez millones de toneladas de azúcar en 1970 fue el último intento hecho por



Joel Rojas pintando *El David*, 1989. Cortesía del artista

Cuba para conservar su independencia y continuar con su programa utópico de liberación continental y mundial mediante el foquismo guerrillero y la estrategia guevarista de «crear muchos Vietnam». En *Adiós utopía...* y en este libro pueden verse los magníficos carteles de propaganda realizados por Olivio Martínez en una estética pop colorística y barroca típica del diseño gráfico cubano de los años sesenta (pp. 248-249, 270-271). Estas obras iban apareciendo como carteles y vallas para celebrar la obtención de cada millón de toneladas, por lo que los correspondientes al noveno y décimo millones de toneladas no fueron exhibidos públicamente antes, al no alcanzarse esas cifras en la cosecha, pues el esfuerzo terminó en catástrofe. Cuba quedó en crisis y tuvo que recabar el apoyo de la Unión Soviética. Esta recibió al casi-hijo pródigo, pero lo obligó a someterse a su égida, lo hizo entrar en el COMECOM (mercado común de los países en la órbita soviética), aunque no en el Pacto de Varsovia (la organización militar correspondiente), y le impuso un llamado proceso de institucionalización, que reproducía la organización estatal y social soviética, y sus normas, en todos los campos.

La cultura no fue una excepción. En 1971 se celebró en La Habana el I Congreso Nacional de Educación y Cultura, que reorganizó el campo cultural terminando con el ambiente más libre que había caracterizado a la década de los sesenta, aunque esta última tampoco estuvo exenta de represiones.⁴ Con tal fin se situó a militares al frente de las instituciones culturales, con la misión de «limpiar» cualquier heterodoxia e instaurar los nuevos lineamientos en la cultura. Se marginó sin miramientos a buena parte de los intelectuales más valiosos, considerados aburguesados, decadentes, conflictivos, o simplemente por ser homosexuales, profesar creencias religiosas o practicar yoga.⁵ La política cultural de corte neoestalinista propia de la época de Leonid Brejnev, adaptada a la situación cubana, fue establecida al detalle por el I Congreso del Partido Comunista de Cuba en 1975,⁶ hito del proceso de institucionalización impuesto. La antiutopía puso así la cultura bajo control, censurándose las obras o manifestaciones que no respondiesen a los lineamientos oficiales, que no fomentasen un arte apologético, de apoyo explícito a la Revolución y su programa político, o que no cantasen el populismo o practicasen el culto estereotipado a la identidad nacional y a un latinoamericanismo acrítico. Por fortuna, no llegó a dictarse el canon del realismo socialista como estilo oficial —aunque hubo intentos de hacerlo— debido a que la tradición del arte moderno estaba muy instalada en Cuba. Surgidos temprano en el siglo XX, el arte y la cultura modernos habían tenido con frecuencia un filo social revolucionario, y algunas de sus figuras destacadas hasta habían militado en el viejo Partido Comunista cubano de la III Internacional, por lo que tampoco era posible recusarlos en términos políticos. El férreo dominio ideológico oficial sobre la cultura fue denunciado con sarcasmo por Lázaro Saavedra en su obra *Detector de ideologías* (1989, pp. 322-323), ejemplo del arte contestatario de los años ochenta. Por supuesto, el control sobre el arte desde el poder nunca desapareció en Cuba, aunque, más que a la ideología, desde el decenio de los noventa se ha dirigido mayormente hacia la represión de la oposición política.

En la situación bosquejada, la mayoría del arte de la década de los setenta correspondiente al tema de este libro y de la muestra *Adiós utopía...* carece del valor adecuado para ser parte de ellos.⁷ Sí aparecen carteles de René Azcuy, Modesto Braulio Flores, Julio Eloy Mesa, Asela Pérez, Marcos Pérez y Antonio Pérez González (Ñiko). Son el canto del cisne del extraordinario diseño gráfico cubano del decenio anterior, que fue liquidado en los años setenta debido al control oficial de las instituciones, que perturbaba la espontaneidad e inventiva de los artistas en pos de la literalidad

3—Aleš Erjavec (editor): *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism* (Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2003).

4—Un examen de la compleja trama de libertad y represión en la Cuba de la década de los sesenta puede verse en John A. Loomis: *Revolution of Forms. Cuba's Forgotten Art Schools* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999).

5—En «El socialismo y el hombre en Cuba» (1965), Ernesto Ché Guevara había afirmado que los intelectuales y artistas eran víctimas de su «pecado original: no son auténticamente revolucionarios». Juicios así, mantenidos desde la autoridad de líderes mesiánicos, crearon un complejo de inferioridad entre la intelectualidad cubana favorable a la Revolución, que explica hasta cierto punto su sometimiento acrítico a los políticos.

6—Ver la «Tesis y resolución sobre la cultura artística y literaria del I Congreso del Partido Comunista de Cuba», diciembre de 1975, en *Política cultural de la Revolución Cubana. Documentos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977).

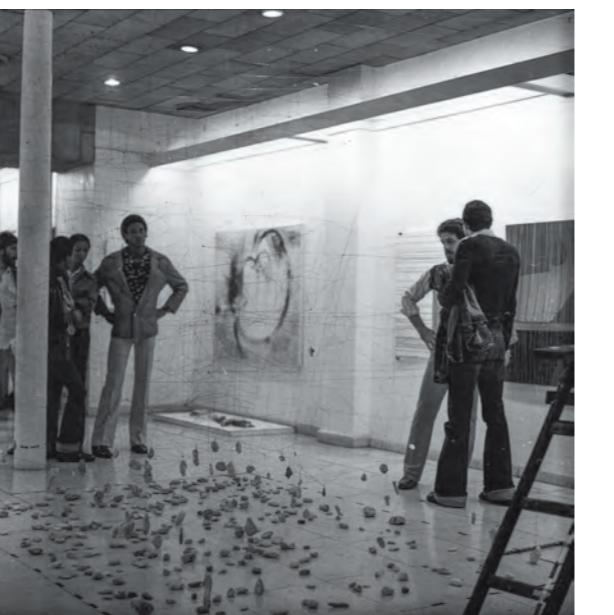
7—Una opinión más positiva acerca del decenio de los setenta ha sido defendida por Hortensia Montero: *Los 70: Puente para las rupturas* (Bogotá: Editorial Linotipia Bolívar y Cía., 2002).

burocrática, cortando de raíz hasta hoy la creatividad gráfica, uno de los mayores logros de la visualidad en Cuba.

Si los carteles son más bien vestigios de poéticas artísticas distintivas del decenio anterior, las otras obras que se presentan en el libro —y *Ella está en otro día* (1975, pp. 184-185) en *Adiós utopía...*—, sí son propias de la década de los setenta. Surgieron en los intersticios de la política cultural impuesta, objetándola. ¿Por qué aparecen aquí los cuadros fotorrealistas de Garciandía, que muestran *close-ups* de una muchacha acostada sobre la hierba?⁸ El brote del fotorrealismo a mediados del decenio fue una rebelión soft de los artistas más jóvenes ante el oficialismo imperante. Precedió a la mutación que iba a producirse muy pronto en el arte, traída por otros jóvenes un poco menores en edad, que emergieron ya a fines de la década oscura. Algunos de los fotorrealistas, como el mismo Garciandía, Rogelio López Marín (Gory) y Tomás Sánchez, participarán en la muestra *Volumen Uno*, que se ha acuñado como el hito del nacimiento del nuevo arte,⁹ y —en distinta medida— integrarán el proceso de renovación. Otros, como César Leal, iniciador del fotorrealismo, impugnarán la renovación en el duro debate ideológico-cultural que se produjo. Algunos otros, como Eduardo Rubén, Nélida López y Aldo Menéndez González, seguirán sus propios derroteros.

El fotorrealismo reproducía fotográficamente la realidad, dificultando a la cultura oficial refutarlo con los argumentos usados para atacar los no-realismos, en particular el arte abstracto.¹⁰ Pero fue admitido críticamente, a contrapelo, acusado de copiar la tendencia simultánea en Estados Unidos, y de no ser realista en virtud de su «superficcialidad». El fotorrealismo fue la primera práctica en romper con el modernismo epigonal, a mediodía nacionalista y expresionista, imperante en los años setenta, abriendo el camino de las poéticas posmodernas, neovanguardistas, que se afianzarán en la década siguiente. También, aunque no lo parezca, preludió su crítica a la utopía. Pintar retratos frescos, desalmidonados, de muchachas, contradecía la galería de retratos de héroes revolucionarios, obreros y campesinos que florecía en el arte bajo el estímulo oficial. Su concentración en temas cotidianos y juveniles contradecía también la tarea política emanada de la consigna «el arte, un arma de la Revolución», que resumía los lineamientos impuestos por el Congreso de Educación y Cultura, y que fue ironizada en 1988 por Saavedra en su obra de título similar (p. 217).

La pieza es característica de uno de los caminos principales seguidos por el nuevo arte en su labor crítica: la deconstrucción de la omnipresente retórica oficial y su consignismo triunfalista. Carlos Rodríguez Cárdenas, en *Luchar, resistir, vencer* (1989-1990, pp. 370-371), se hace eco del frecuente empleo gráfico de palabras en la cartelística política —numerosos ejemplos de esta activación de términos y frases clave, y de su tipografía, pueden verse en los carteles que aparecen en este libro y en *Adiós utopía...*— para criticar con violencia, en una suerte de antipropaganda, el sacrificio impuesto a la gente por un trío de verbos forzados como consignas. Este conjunto de cuadros nunca pudo exhibirse en Cuba. Su figuración grotesca, proveniente del cómic, es un ejemplo de las poéticas grotescas caras a varios artistas, que les sirvieron para carnivalizar en sentido bajtiniano la grandilocuencia del discurso oficial. El grotesco contestaba además la representación edulcorada —desde los discursos del poder central— en los medios de difusión masiva y en todos lados, incluyendo la cartelística, de una utopía idealizada que cada vez falseaba más la verdadera situación, incrementando la distancia entre representación oficial y realidad. El tríptico de Cárdenas confronta así a la pared de carteles en *Adiós utopía...* y a sus páginas en este volumen.



Inauguración de *Volumen Uno* en el Centro de Arte Internacional, La Habana, 1981. Cortesía José Manuel Fors

8—La obra forma parte de una serie de retratos monumentales realizados por Garciandía a la artista Zayda del Río.
9—Gerardo Mosquera: «*Volumen I: cambio en la plástica cubana*», en *Arte en Colombia*, Bogotá, n. 40, mayo de 1989, p. 48-51.



Carlos Rodríguez Cárdenas. *Manera de marchar adelante*, 1989. Mural en la Calle G esquina a Calle 15, Vedado, La Habana. Cortesía del autor



Alejandro Aguilera. *En el mar de América*, 1989. Cortesía del artista

10—El más completo análisis sobre la hostilidad oficial hacia la abstracción puede verse en: Ernesto Menéndez-Conde, *Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba* (tesis de doctorado inédita, Duke University, Durham, 2009, que aparecerá próximamente en español por la editorial Linkgua, en Barcelona), p. 48-51.

11—Sobre este extraordinario artista, que murió de leucemia en 1988, a la edad de 32 años, consultar: Rachel Weiss (editora), *Por América. La obra de Juan Francisco Elso* (Méjico DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000).

La falacia en la representación oficial fue objeto favorecido de la deconstrucción discursiva llevada adelante por el nuevo arte a partir del segundo lustro del decenio de los ochenta, algo natural si pensamos en el peso y omnipresencia de esta retórica hasta el día de hoy en Cuba. De los discursos y comparecencias televisivas sin fin de Castro a la profusión de declaraciones y consignas, la Revolución Cubana ha sido muy verbal. No es de extrañar que mucho arte de primera importancia creado a lo largo de más de medio siglo de esta imposición de palabras y más palabras insista —de modos muy distintos, de Raúl Martínez y Antonia Eiriz a Sandra Ramos y José Ángel Toirac— en la tribuna, el discurso y los vocablos mismos, iluminando el carácter eminentemente verbal, retórico y mediático de este proceso histórico. Tomás Esson lo resume en *La bala o el discurso* (1989, p. 327) al pintar una gran lengua.

En respuesta a las «utopías» y «ciudades del sol» inventadas diariamente en los medios de difusión, Cárdenas llevó el grotesco al extremo de crear numerosas piezas escatológicas. Esson encapsuló este rechazo en imágenes de síntesis al pintar la bandera y el escudo nacional cubanos dándoles una carnalidad chocante, pero a la vez llenándolos de realidad «real», de vida (p. 207). Su retrato del Che con dos figuras monstruosas copulando frente a él provocó el cierre de la muestra donde se exhibía (p. 197). Es muy interesante que el héroe revolucionario aparezca con rasgos negroides, en uno de los muy escasos ejemplos de política racial en el arte de las décadas que aquí comentamos.

La gran instalación sin título de Glexis Novoa, de su *Etapa práctica*, (1989, pp. 332-335) deconstruye tanto la retórica del lenguaje como la grandilocuencia de la representación oficiales. Sus palabras y frases en falsos caracteres cirílicos (referencia a la URSS) no pueden leerse: están vacíos de sentido; los héroes épicos monumentalizados no son identificables, o son los nuevos artistas y críticos. En vez de construir antimonumentos, Arturo Cuenca, en su foto *Ciencia e ideología: Ché* (1987-1988, pp. 194-195), deconstruye una gran valla de propaganda política real mediante el simple recurso de mostrarla por detrás: por un lado, la «ideología» del mensaje revolucionario, por el otro, la «ciencia» que descubre la armazón que la sustenta.

La reacción del escultor Alejandro Aguilera fue en una dirección diferente: hacia la humanización de los héroes, al representarlos de manera informal, mediante materiales pobres, siguiendo una poética próxima al arte vernáculo, y dentro de un espíritu de religiosidad popular (pp. 198-199). Juan Francisco Elso lo había hecho en 1986 con su extraordinaria obra *Por América* (José Martí) (1986, pp. 200-201), una representación anticanónica del héroe nacional cubano, a la manera de un santo popular, con el cuerpo de tierra y machete en mano, ofreciéndose al suelo de América, que era él mismo, retoñado de verdor y sangre, al igual que su propio cuerpo. Elso basó su labor en cosmovisiones de las religiones afrocubanas y otras no occidentales. Así, la escultura está «cargada» —a la manera afrocubana— con objetos y sustancias no visibles ni indicados (entre ellos la sangre de Elso), activos internamente en una magia artística que reintroduce la religión en el arte.¹¹

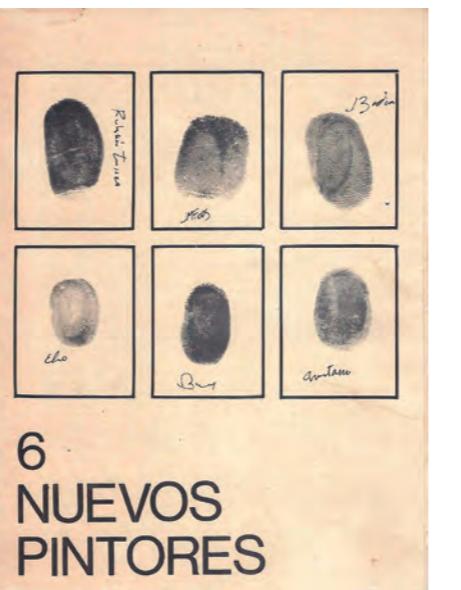
Leandro Soto mitificó a su padre y a otros familiares de origen humilde que participaban en el proceso revolucionario dentro de una suerte de altares vernáculos, inspirados en el catolicismo popular, usando sus fotos familiares e incluyendo sus objetos personales a manera de reliquias. En esta serie de obras (pp. 187, 355) son los revolucionarios de «a pie», de la base, quienes resultan monumentalizados en un espíritu de religiosidad popular. Se trata de un ejemplo más del empleo de la cultura vernácula urbana por los nuevos artistas, quienes habían crecido dentro de ella en

virtud de sus orígenes sociales, y en la que permanecían inmersos entonces, a pesar de haber recibido una formación profesional como artistas. Antonio Eligio Fernández (Tonel) es otro ejemplo, con sus dibujos, pinturas e instalaciones. Este artista y crítico creó además una obra emblemática del arte de la época: *El bloqueo* (1989, p. 349). En Cuba se llama «bloqueo» al embargo económico mantenido por Estados Unidos contra Cuba por más de medio siglo. Tonel, al hacer un mapa de la Isla con bloques de construcción, parece hablar de bloqueo y de autobloqueo, refiriéndose a la cerrazón y rigidez de la Isla. La obra parece connotar además al uso del «bloqueo» como excusa del gobierno para justificar los males económicos que sufre el país, y para mantener una política de fuertes restricciones y control hasta hoy.

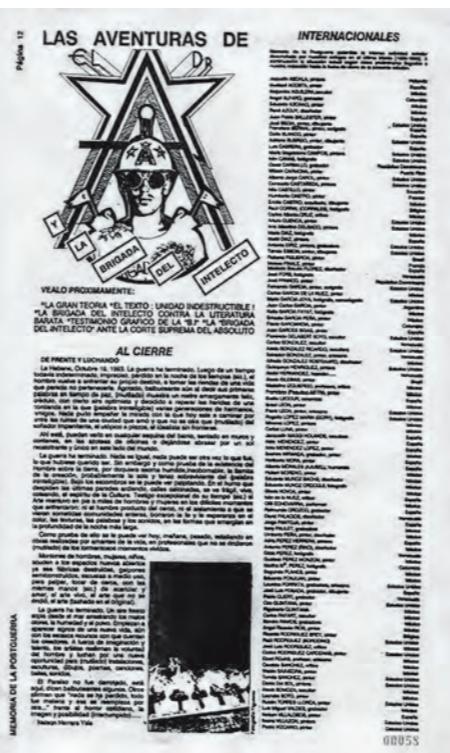
La apropiación crítica de la imaginería revolucionaria fue otra práctica frecuente en la segunda mitad del decenio de los ochenta. Se destacó el grupo integrado por Tanya Angulo, Juan Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón (que será bautizado como ABTV por Luis Camnitzer), y el dúo de Ponjuán y René Francisco. Los primeros lo hicieron de un modo más conceptual, mientras que los segundos se destacaron por reproducir imágenes del realismo socialista soviético, en obras que parecerían laudatorias a no ser por los giros y desplazamientos irónicos en su composición (pp. 234-235).

La década de los ochenta se piensa en Cuba como una edad de oro, sin que muchos sepan muy bien lo que entonces pasó, sobre todo a causa de la falta de promoción oficial y debido a que la mayoría de aquellos artistas marcharon al exilio. En verdad, fue uno de los momentos más importantes en toda la historia del arte en Cuba, quizás el de mayor relevancia en virtud de la vastedad y diversidad de sus alcances. He intentado resumir el impacto social único del nuevo arte, que consiguió mudar la represión cultural prevaleciente, e introducir un espíritu de crítica social, política y cultural que se propagó desde la plástica al resto de las manifestaciones artísticas. Su impacto no resultó menor en términos artísticos, pues liquidó el modernismo para renovar la escena introduciendo lo que llamamos «arte contemporáneo». Los artistas rompieron con el localismo nacionalista y se abrieron a lo que sucedía en el mundo, que en un primer momento sólo conocían de modo indirecto, mediante las publicaciones que podían conseguir, y algunas exposiciones, sobre todo de artistas latinoamericanos, que se presentaban en La Habana, principalmente en la Casa de las Américas. Sólo más adelante consiguieron viajar, a veces apoyados por el Ministerio de Cultura, gracias a invitaciones, y a la promoción traída por su participación sobresaliente en las Bienales de La Habana, iniciadas en 1984. Estas contribuyeron también a liberalizar la situación del medio artístico, pero su concepción inicial abierta, y enfocada en la práctica del arte contemporáneo en el entonces llamado Tercer Mundo, fue en buena parte fruto del ambiente y del espíritu abierto, de discusión, que se vivían entonces en el medio artístico cubano.¹² Este se expresaba, además de en el arte, en los frecuentes debates que tenían lugar en mesas redondas, coloquios y publicaciones: un hervidero de ideas.

Ya desde 1977, bajo una política cultural restrictiva,¹³ y a la vez en una situación precaria en recursos e información, aquellos jóvenes fueron abriendo el camino hacia prácticas postmodernas y postconceptuales. Introdujeron una rica variedad de medios, que aquí enumero sin afán por ser exhaustivo, y limitándome a las décadas de los setenta y los ochenta: instalación (practicada de modo notable, a veces en gran escala, por Aguilera, José Bedia, el Grupo Puré, Novoa, Gustavo Pérez Monzón, entre otros; fue quizás la expresión emblemática del nuevo arte); performance (iniciado



Portada del catálogo *6 nuevos pintores*, Galería L, La Habana, 1978. Diseñada por Gustavo Pérez Monzón. Cortesía Archivo CIFO Veigas



Tania Bruguera, *Memoria de la postguerra I*, 1993. Derechos de autor y cortesía del artista



Instalación de Ciro Quintana en la primera exposición del Grupo Puré, Galería L, La Habana, 1986. Cortesía Adriano Buergo y Ana Albertina Delgado



12—Gerardo Mosquera, «The Havana Biennial: A Concrete Utopia», en Elena Filipovic, Mieke van Hal & Solveig Østebø (editadoras): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen y Ostfildern: Bergen Kunsthall y Hatje Cantz Verlag, 2010), p. 198-207.

13—*6 nuevos pintores*, que debió haberse inaugurado en la Galería L, en La Habana, en agosto de 1978, hubiera sido la primera exposición del nuevo arte, pero fue censurada. Los expositores frustrados fueron José Bedia, Ricardo Brey, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca.



Ángel Delgado. *La esperanza es lo último que se está perdiendo*, 1990. Exposición *El objeto esculturado* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Cortesía del artista

14—Sobre este extraordinario evento ver: Tamara Diaz Brinas: «Nueve entradas en 1989», <http://www.tandfonline.com/loi/rcaj20>.

15—Luis Camnitzer: *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press, 1994), p. 316.

16—Tania Bruguera publicó en su periódico independiente *Memorias de la postguerra*, en noviembre de 1993, p. 12, una lista de un centenar de artistas jóvenes que se habían marchado recientemente de Cuba.

por Leandro Soto a fines de los años setenta en la ciudad de Cienfuegos); apropiación de imágenes, que eran a veces reapropiaciones de imágenes ya apropiadas, un post-postmodernismo, según calificó Joseph Kosuth la obra de Consuelo Castañeda (lo que podría extenderse al grupo ABTV); resignificación de objetos, prácticas y valores de la cultura vernácula (Adriano Buergo, Garciandía, Soto, Rubén Torres Llorca); incorporación de otros campos (como hizo Cuenca con la gnoseología y con la moda); graffiti y acciones (Grupo Arte Calle); empleo libre de la fotografía, con frecuencia como medio y no como fin en sí misma (José Manuel Fors, Gory, Marta María Pérez Bravo, Soto); empleo del cuerpo y la experiencia personal (Castañeda, Pérez Bravo); introducción de cuestiones de género (Pérez Bravo, María Magdalena Campos Pons); transformaciones e hibridaciones en la práctica de manifestaciones tradicionales como la pintura, el dibujo y el grabado (Gustavo Acosta, Brey, Cárdenas, Humberto Castro, Ana Albertina Delgado, Esson, José Franco, Luis Gómez, Segundo Planes, Ciro Quintana, Robaldo Rodríguez, Tonel); ejercicios de *land art* amistoso hacia la naturaleza (como las experiencias pedagógicas de Elso en la Escuela Elemental de Arte, y de Pérez Monzón en la Casa de Cultura de Jaruco, zona al este de La Habana donde Ana Mendieta realizaría sus *Esculturas rupestres* en 1981); intervenciones y conductas de diverso tipo (como el «hacer» de Abdel Hernández, o el famoso juego de pelota organizado en respuesta al retroceso represivo a fines de los años ochenta)¹⁴...

De gran importancia fue el fundamento de algunos artistas en las culturas afrocubanas, no como componente apropiado, ni por representar elementos formales o iconográficos en las obras, sino como base cosmovisiva para la creación de arte contemporáneo (Bedia, Brey, Elso, Pérez Bravo, Santiago Rodríguez Olazábal). Pero lo más trascendental del punto de giro que significó el Nuevo Arte Cubano fue la recuperación de la libertad artística, con todas sus consecuencias, así como de la volición individual y las subjetividades de los creadores. Luis Camnitzer ha condensado muy bien la poética general de los nuevos artistas: «Las soluciones formales (...) son producto de especulaciones éticas. Sus obras están conformadas por una red indisoluble de humor, crítica social, posiciones políticas, principios éticos y juego formal. Esa red es tan apretada que eliminar cualquiera de esos elementos podría llevar al colapso de la obra».¹⁵

En 1989 fueron censuradas dos exposiciones, una tras otra, que eran parte de un proyecto en el Castillo de la Real Fuerza, en La Habana. A la primera, de Ponjuán y René Francisco, me he referido arriba. La siguiente, del grupo ABTV, fue clausurada por Omar González, el nuevo viceministro de Cultura. A partir de estos hechos se implantó un nuevo —a veces más sutil— cierre cultural. Ángel Delgado, quien, como parte de un performance, defecó en medio de la inauguración en 1990 de la muestra *El objeto esculturado*, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, tuvo que cumplir seis meses de dura prisión entre delincuentes comunes. El joven artista fue la víctima expiatoria de una clara advertencia del poder a los intelectuales. El suceso sirvió de excusa para remover a Aulet, directora del Centro. Toda esta situación, unida a la crisis económica, moral y social traída por el cese de la subvención soviética tras la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS, y al interés internacional hacia el nuevo arte cubano, determinaron una diáspora de la intelectualidad que tuvo su clímax a inicios de la década siguiente,¹⁶ y que devendrá un tema mayor a partir de entonces. La utopía del arte iniciaba también su eclipse.



1970

Bajo la consigna: «Los Diez Millones van, y de van, van. Palabra de Cubano», el gobierno cubano convoca movilización masiva y destina amplios recursos para producir 10 millones de toneladas de azúcar. A pesar de este esfuerzo, no se logró conseguir la meta.

De julio a septiembre se realiza el *Salón 70*, colofón cultural de la Zafra de los Diez Millones de toneladas de azúcar, MNBA, La Habana.

1971

Éver Fonseca se convierte en el primer graduado por la Revolución en exponer en el MNBA con la muestra *Éver Fonseca. Óleos 1968-1971. Homenaje a Waldo Luis*.

Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en el que Fidel Castro define que «el arte es un arma de lucha de la Revolución».

1973

Luego de tres años de tensiones y polémica a raíz de su artículo en *El Caimán Barbudo* y del premio a su poemario *Fuera de juego*, el poeta Heberto Padilla es detenido por varias semanas. Ante sus colegas escritores lee un documento de autoinculpación y crítica pública de sus errores ideológicos. De igual modo, la obra de teatro *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, premiada en 1968, es censurada.

1974

En el marco del *Concurso 26 de Julio* se celebra el Salón por el 20 Aniversario del ataque al Cuartel Moncada, MNBA. Resultan ganadores César Leal, Frémez y Héctor Martínez Calá.

La exposición *Cuatro pintores fotorealistas*, Galería L, La Habana, con obras de Flavio Garciandía, César Leal, Rogelio López Marín (Gory) y Aldo Menéndez, es censurada.

1975

Se crea en el MNBA el *Pequeño Salón* para exposiciones transitorias. Un año después se inaugura el *Salón Permanente de Jóvenes* (SPJ).

Fundación del Instituto Superior de Arte (ISA). El 29 de julio la Ley 1307 establece la estructura de especializaciones de la Educación Superior en la enseñanza de las artes.

Se expone *Cuba: peintres d'aujourd'hui* en el Musée National d'Art Moderne de la Ville de París.

1976

Se crea el Ministerio de Cultura, institución encargada de dirigir, orientar, controlar y ejecutar en el ámbito de su competencia la aplicación de la política cultural del Estado y del Gobierno cubano. Armando Hart es nombrado Ministro.

Durante la inauguración de la 3ª Edición del SPJ en el MNBA, Juan Marinello acuña el término «Generación de la Esperanza Cierta» para referirse a la promoción de jóvenes artistas plásticos graduados por la Revolución.

Foto de algunos miembros del Grupo Antillano. De izquierda a derecha: Guillermina Ramos, Leonel Morales, Ivette Viana, Ramón Haití, Rafael Quenedit y Arnaldo Rodríguez Larrinaga. Cortesía Ivette Viana.

1977

Durante la administración del presidente Carter, Estados Unidos y Cuba firman un acuerdo de límites marítimos y de derechos de pesca. Se abren las Secciones de Intereses correspondientes a cada país en La Habana y Washington.

La exposición *6 nuevos pintores*, Galería L, con obras de José Bedia, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Gustavo Pérez Monzón, Rubén Torres Llorca y Ricardo Rodríguez Brey, es censurada.

1978

El escultor y grabador Rafael Quenedit junto con otros intelectuales y artistas organiza el Grupo Antillano. El núcleo inicial de seis o siete miembros creció hasta 21 en 1982, y tuvo como miembros honoríficos a Wifredo Lam, Rita Longa y René Portocarrero.

Exposición *Pintura Fresca*, La Habana, 1979. De izquierda a derecha: Flavio Garciandía, Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Tomás Sánchez, José Bedia, Leandro Soto, Emilio Rodríguez, Rubén Torres Llorca, Lucía Ballester, Gory, Eduardo Rubén, Raul Martínez, María Elena Diáres, Irene Majchrzak, Gustavo Pérez Monzón. Cortesía Rogelio López (Gory).

1979

Se permite a la Comunidad Cubana en el exterior visitar Cuba como culminación de un período de diálogo entre las organizaciones del exilio y el gobierno cubano.

Primera Bienal Internacional de Humorismo y Gráfica Militante, Museo del Humor, San Antonio de los Baños.



10



11



13



12



14

1979

En octubre se inaugura *Pintura Fresca* en la residencia de José Manuel Fors, Reparto Casino Deportivo, La Habana. De noviembre a diciembre itinera a la Galería de Arte de Cienfuegos. Participan Carlos José Alfonzo, José Bedia, Ricardo Brey, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Flavio Garcíandía, Gory, Gustavo Pérez Monzón, Emilio Rodríguez, Tomás Sánchez, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca.

Leandro Soto realiza sus performances *Ancestreros*, *El hombre y los estrobo*s y *Mutable en Calle Cero* en distintos emplazamientos de Cienfuegos.

10—
*El hombre y los estrobo*s, instalación-performance de Leandro Soto, Cienfuegos, 1979. Cortesía Colección Ella Fontanals-Cisneros.

11—
Invitación a *Pintura Fresca*, Galería de Arte, Cienfuegos, 1979. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

12—
Festival de La pieza corta, playa La Veneciana, 1979. Cortesía Rogelio López Marín (Gory). Fotomontaje Gory. Cortesía Rogelio López Marín (Gory).

1980

Los performances *Materias de pintura*, de Julio García (Pirosmanni); *La película americana*, de Rubén Torres Llorca; *Querido Stella*, de María Elena Diardes y Gustavo Pérez Monzón; *El pollo canadiense*, de José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey; *Alfa-Tasgolfo*, de Gory y Raúl de la Nuez; *Una noche en la ópera*, de José Bedia y Flavio Garcíandía se realizan en una casa en la playa La Veneciana con el título *Festival de la pieza corta*.

El ICAIC organiza, bajo la dirección de Alfredo Guevara, la primera edición del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

13—
Exposición *Volumen Uno*, Centro de Arte Internacional, La Habana, 1981. De izquierda a la derecha, arriba: Gory, Israel León, Ricardo Brey, José Manuel Fors, Juan Francisco Elso, José Bedia, Rubén Torres Llorca. Abajo: Tomás Sánchez, Flavio Garcíandía, Gustavo Pérez Monzón, Leandro Soto. Fotomontaje Gory. Cortesía Rogelio López Marín (Gory).

Éxodo masivo hacia la Florida desde el Puerto del Mariel. Fidel Castro proclama que el puerto del Mariel quedará abierto para todos aquellos que deseen abandonar el país, siempre que alguien los venga a recoger. Cubanos exiliados en Estados Unidos alquilan embarcaciones en Miami y Key West para rescatar a sus familiares.

Tomás Sánchez gana el XIX Premio Internacional de Dibujo Joan Miró con su obra *Desde las aguas blancas*.

14—
I Salón Nacional de Pequeño Formato. Salón Lalo Carrasco, Hotel Habana Libre. Gran Premio: Jacqueline Maggi. Otros premios: Humberto Castro, José Antonio Díaz Peláez, Diana María Linares y Santiago Rodríguez Salazar.

1981

El presidente Ronald Reagan prohíbe a los ciudadanos norteamericanos viajar a Cuba y da fin al acuerdo pesquero de 1977.

Volumen Uno abre en el Centro de Arte Internacional, La Habana.

Exposición *Artistas populares de Cuba* curada por Tomás Brene, Orlando Hernández y Alberto Quevedo, MNBA.

Se establece un sistema comercial para las artes plásticas dirigido por el Fondo Cubano de Bienes Culturales, desde una red de galerías de ventas, entre ellas Galería Habana y La Acacia.

Juan Francisco Elso instalando una de sus obras para *Sano y sabroso*, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, 1981. Cortesía José Manuel Fors.



1982

Los novísimos cubanos.
The Signs Gallery, Nueva York incluye obras de los artistas participantes en *Volumen Uno*.

Salón de Paisaje '82.
José Bedia gana el Gran Premio. Otros premios: Arturo Cuenca, Juan Francisco Elso, Gory y Edelso Machado.

Primera exposición del grupo 4 x 4: Gustavo Acosta, Moisés Finalé, José Franco y Carlos Alberto

15—
Portada del catálogo de la primera exposición del grupo 4 x 4: Gustavo Acosta, Moisés Finalé, José Franco y Carlos Alberto García, La Habana, 1982. Cortesía Gustavo Acosta.

16—
Arena realizada por Grupo Hexágono, 1982. Cortesía Tonel (Antonio Eligio Fernández).

García, Centro de Arte 23 y 12, La Habana.

Desiderio Navarro funda la revista *Criterios* de teoría literaria, estética y culturología.

Surge Grupo Hexágono, «equipo de creación colectiva», integrado por Consuelo Castañeda, Humberto Castro, Tonel (Antonio Eligio Fernández), Sebastián Elizondo, Abigail García y María Elena Morera.

Primera edición de *Telarte*, iniciativa del Ministerio de Cultura, con la colaboración del Ministerio de la Industria Ligeras, enfocada en el diseño de estampados realizados por artistas plásticos para la industria textil cubana.

17—
Aldo Menéndez y la viceministra de cultura Marcia Leiseca inauguran el taller de serigrafía, La Habana, 1983. Cortesía Archivo Aldo Menéndez.

18—
Telarte, iniciativa del ministerio de cultura, La Habana, 1983. Cortesía Archivo Gonzalo Vidal.

Se realiza *Arte en la fábrica*. El proyecto concatena en un mismo proceso creativo los materiales de los centros productivos, artistas plásticos y trabajadores del lugar. Participan Gustavo Acosta, Flavio Garciandía, Marta María Pérez Bravo, Gustavo Pérez Monzón, miembros de Grupo Hexágono y otros.

Primera edición de *Telarte*, iniciativa del Ministerio de Cultura, con la colaboración del Ministerio de la Industria Ligeras, enfocada en el diseño de estampados realizados por artistas plásticos para la industria textil cubana.

20—
Portada del catálogo de la Primera Bienal de La Habana, 1984. Diseño de Umberto Peña. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

19—
Samuel Feijóo con el poster de Chago Armada para la exposición *Art Inventifa Cuba*, 1983. Cortesía Orlando Hernández.

1983

Samuel Feijóo coordina la exposición *Art Inventifa Cuba*, en la Collection de l'Art Brut, Lausana.

Se crea el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam en La Habana como homenaje póstumo al artista, espacio dedicado a la investigación de arte contemporáneo internacional.

Se inaugura el Taller Experimental de Serigrafía, hoy Taller René Portocarrero, adscrito al Fondo Cubano de Bienes Culturales. Su director fundador fue Aldo Menéndez.

22—
Gustavo Acosta trabajando en su obra para el *Proyecto Arte en la carretera*, MNBA, 1985. Cortesía Gustavo Acosta.

23—
Portada del catálogo *De lo contemporáneo*, La Habana, 1985. Obra en portada de Gustavo Pérez Monzón, 15625 cm³ de relaciones. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

1984

Se inaugura la Primera Bienal de La Habana en el Pabellón Cuba y en el MNBA, bajo los auspicios de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño, dirigida por Beatriz Aulet. El evento se enfoca en el arte de América Latina y el Caribe. Arnold Belkin, de México, gana el Gran Premio y reciben lauros los cubanos Roberto Fabo y Gory. Se otorgan premios de carácter nacional en diferentes categorías a Gustavo Acosta, Gilberto Frómeta, Mayito y Tomás Sánchez. Reciben menciones Pablo Borges, Mario Díaz Leyva, Eduardo Rubén García y Tonel.

Se inaugura el Taller Experimental de Serigrafía, hoy Taller René Portocarrero, adscrito al Fondo Cubano de Bienes Culturales. Su director fundador fue Aldo Menéndez.

22—
Gustavo Acosta trabajando en su obra para el *Proyecto Arte en la carretera*, MNBA, 1985. Cortesía Gustavo Acosta.

23—
Portada del catálogo *De lo contemporáneo*, La Habana, 1985. Obra en portada de Gustavo Pérez Monzón, 15625 cm³ de relaciones. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

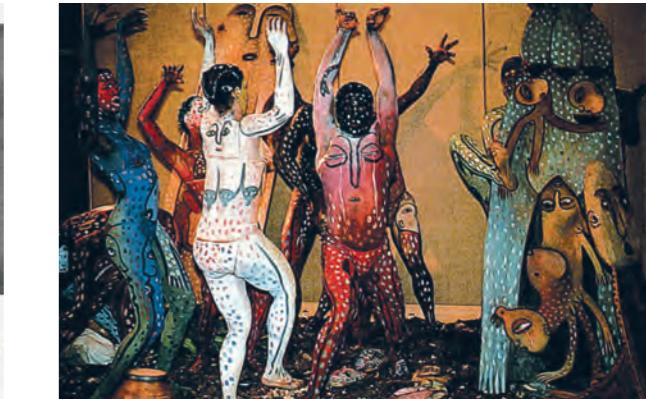
1985

El presidente soviético Mikail Gorbachov inicia en la URSS la Glásnost (transparencia, franqueza, apertura), una reforma política que retiraba el control del estado sobre los medios de comunicación y los entregaba a la opinión pública. Un año después, inicia la Perestroika, reforma de reestructuración económica que favoreció el final de la planificación central del estado. Este proceso tuvo un profundo impacto en el contexto cubano.

Se expone *De lo contemporáneo* en el MNBA, curada por Corina Matamoros. Participan José Bedia, José Manuel Fors, Rolando Páciel, Gustavo Pérez Monzón y Ricardo Rodríguez Brey.

22—
Gustavo Acosta trabajando en su obra para el *Proyecto Arte en la carretera*, MNBA, 1985. Cortesía Gustavo Acosta.

23—
Portada del catálogo *De lo contemporáneo*, La Habana, 1985. Obra en portada de Gustavo Pérez Monzón, 15625 cm³ de relaciones. Cortesía Archivo CIFO Veigas.



1986

Luis Camnitzer organiza *New Art from Cuba: José Bedia, Flavio Garciandía, Ricardo Rodríguez Brey* en Amelie A. Wallace Gallery, State University of New York, Old Westbury.

Las propuestas del proyecto *Arte en la carretera* se exponen en el MNBA. Un año después las vallas ganadoras se instalan en la Autopista Nacional.

Se expone *De lo contemporáneo* en el MNBA, curada por Corina Matamoros. Participan José Bedia, José Manuel Fors, Rolando Páciel, Gustavo Pérez Monzón y Ricardo Rodríguez Brey.

Primera presentación del Grupo Puré: *Puré expone*, Galería L. Integrado por Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana, Lázaro Saavedra y Ermý Taño.

24—
Performance *La Vida*, de Manuel Mendive, Segunda Bienal de La Habana, MNBA, 1986. Cortesía Art Nexus.

Se inaugura la Segunda Bienal de La Habana. El equipo del Centro Wifredo Lam, bajo la dirección de su primera directora Llilian Llanes, pasa a ser comité organizador del evento. Se premia a los cubanos José Bedia, Manuel Mendive y Tomás Sánchez. Juan Francisco Elso recibe mención. A partir de esta edición, la Bienal incluye arte de Asia, África, Medio Oriente, América Latina y el Caribe.

Eric Gómez, Ofill Hechavarría, Ernesto Leal, Aldito Menéndez, Ariel Serrano y Pedro Vizcaíno crean el grupo Arte Calle que realiza acciones en el espacio público. Con la colaboración de Hugo Azcuy, Ernesto Benítez, Nilo Castillo, Frency Fernández, entre otros.

Se forma el Grupo Provisional. Integrantes: Francisco Lastra (Paquito), Glexis Novoa y Carlos Rodríguez Cárdenas.

Compuesto por Marco A. Abad, Ricardo Acosta, Jorge Crespo, Ramón García, Juan-Si González, Santiago Llanes, Alejandro Robles y Ricardo Vega, surge el grupo ART-DE (combinación de Arte y Derecho) que realiza acciones en el espacio público en locaciones de El Vedado.

Arturo Cuenca, Jorge de la Fuente, Gerardo Mosquera, Eduardo Rodríguez, Roberto Segre y Tonel participan en la mesa redonda *¿Post-modernismo en Cuba?* en la Sala Rubén Martínez Villena, UNEAC.

Primera edición del premio de grabado *La Joven Estampa*, instituido por Casa de las Américas.

25—
Mural de *Puré expone*, Galería L, La Habana, 1986. Cortesía Adriano Buergo y Ana Albertina Delgado.

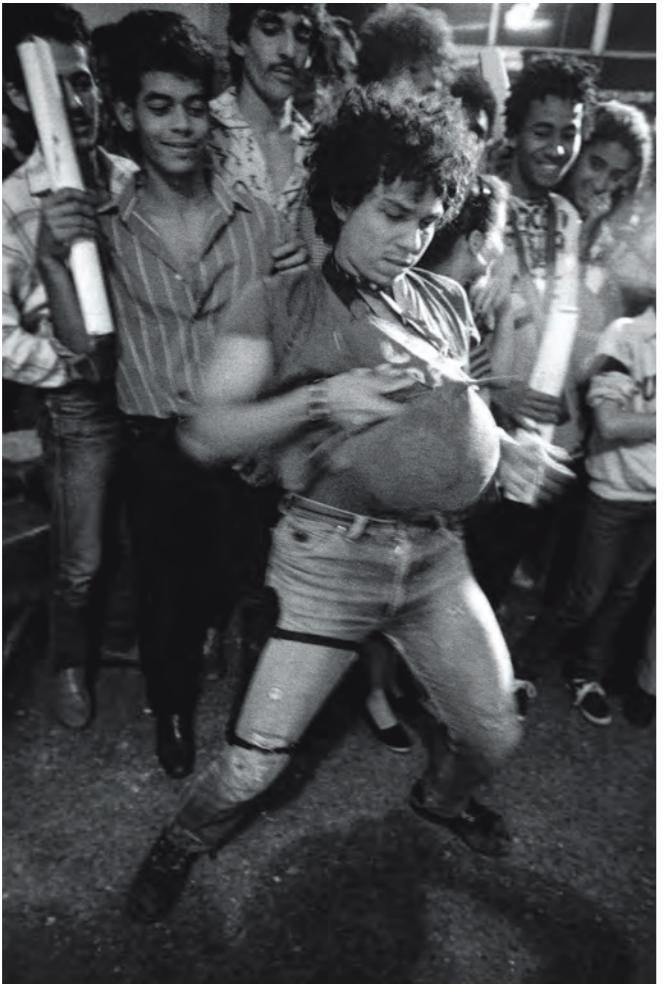
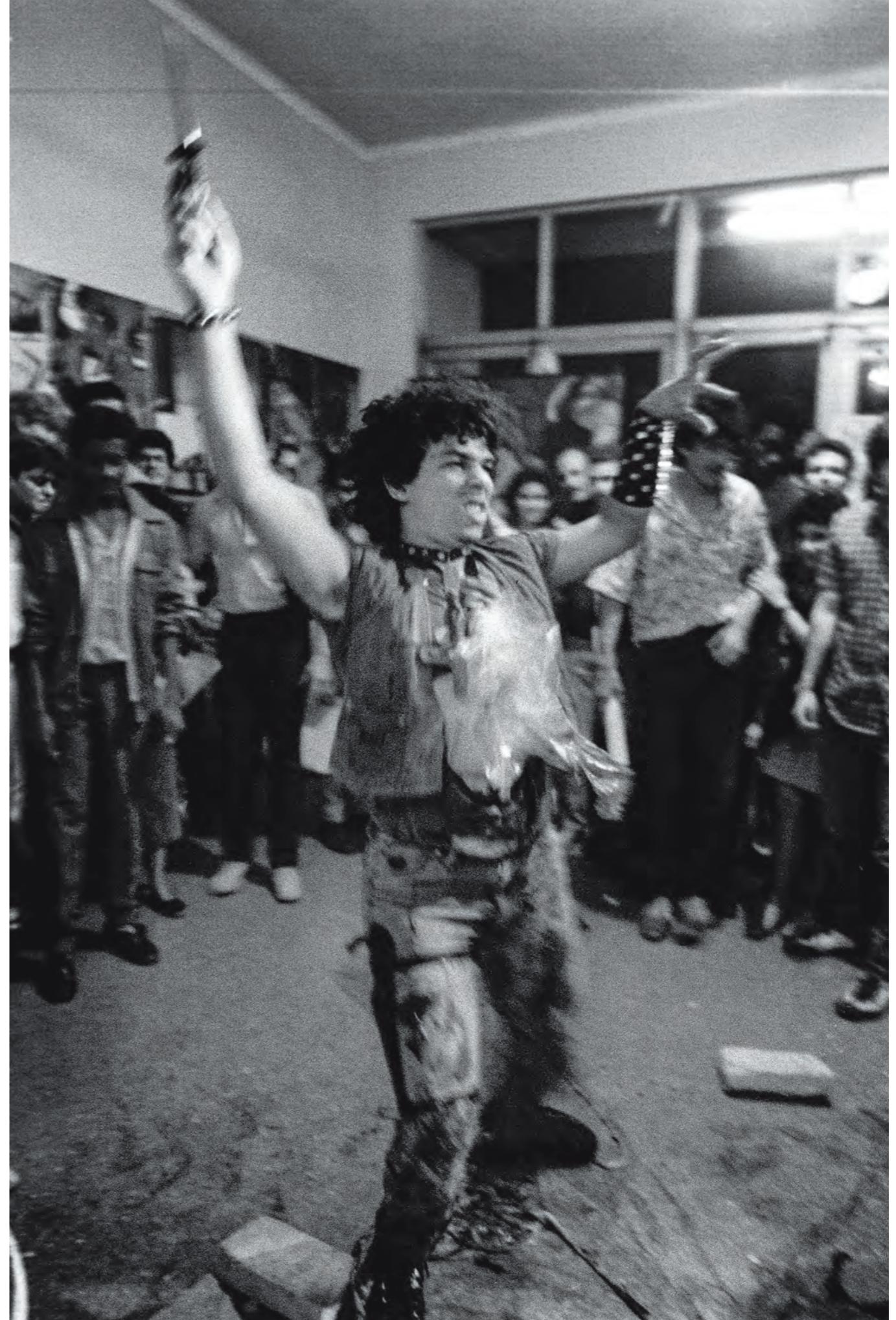
1987

Eric Gómez, Ofill Hechavarría, Ernesto Leal, Aldito Menéndez, Ariel Serrano y Pedro Vizcaíno crean el grupo Arte Calle que realiza acciones en el espacio público. Con la colaboración de Hugo Azcuy, Ernesto Benítez, Nilo Castillo, Frency Fernández, entre otros.

Se forma el Grupo Provisional. Integrantes: Francisco Lastra (Paquito), Glexis Novoa y Carlos Rodríguez Cárdenas.

Arturo Cuenca, Jorge de la Fuente, Gerardo Mosquera, Eduardo Rodríguez, Roberto Segre y Tonel participan en la mesa redonda *¿Post-modernismo en Cuba?* en la Sala Rubén Martínez Villena, UNEAC.

Primera edición del premio de grabado *La Joven Estampa*, instituido por Casa de las Américas.



27—
Glexis Novoa en su performance para la exposición
No es solo lo que ves, 1988.
Cortesía Archivo Adalberto Roque.

**Texto para
un adiós:
arte utópico
cuesta abajo**

*René
Francisco*

Si estamos aquí es no sólo gracias a, sino a merced de los delirios de ayer: repetimos los gestos sordos de unos sueños —que también fueron pesadillas— y los cargamos de una utilidad y una práctica que han sido ya intuidas.

Ángel Escobar, «Utopías fallidas», 1986.

Arrollando, con ritmo gozoso pero torpe, me adentro en el interior de la conga,¹ inmerso en el jolgorio raro, con pulso que contradice todo progreso. Del paso cuatro pasamos al tres, los pies atrás, trencito atrás, manos dibujando curvas extemporáneas, sístole sincopada, la masa y yo, replegándonos al pasado, mientras cruza levemente el aire ralo de la historia. Deslizándonos, vamos cantando con mueca alegre la letra irreversible: «Ravesolba me riatohis la [...].² Y arrollando hacia atrás, la jubilosa comparsa repliega los recuerdos veintitrés años antes, cuando los artistas, escépticos y románticos, se convocaron para jugar al béisbol.³ En las gradas del estadio sonaba Zeus, un grupo de rock tan censurado como los entusiastas jugadores. Al igual que la conga, tocaban con ritmo sincopado, pero su melodía sonaba desigual, la ambivalencia melancólica del carnaval trasmutaba en el duro metal una demanda hacia el futuro. Su letra trepidante rechinaba: «Dólar, dólar, dólar, dólar / Te estoy buscando, ¿en dónde estás?.... / El futuro que se acerca, amenaza más y más / Por oscuros laberintos, se pasea la verdad / Estoy vivo, pero ciego para andar».⁴

Unos minutos de música estridente y alguien «disfrazado» de civil desconectó la electricidad... Pero el béisbol continuó, y entre escabrosas y entrecortadas quimeras, los relevos del joven arte cubano han proseguido el juego, con el ciclo emergente y la fantasía utópica, con los paréntesis propios del olvido, la «luchita» por el dólar, las recíprocas manipulaciones y la ausencia de aquellos audaces jugadores.

Este arco histórico ilustra el contrapunto entre dos notables performances ocurridos dentro de un arte que, desde el fin de la guerra de Angola⁵ hasta la XI Bienal de La Habana, ha soñado recobrar tanto como disentir de su adjetivo «prodigioso».

Conectando estos extremos, la *Conga irreversible* (pp. 392-393), al igual que *La plástica joven se dedica al béisbol*, fungían como un intento de expresión liberadora, pero, paradójicamente, la primera parece ser un ritual de luto, un baile mortuorio, mientras que la segunda es un duelo, una pugna por el futuro. Las dos tienen en común el estar llenas de alegría y de venganza.

En 1989, ese desquite de la joven plástica frente a las reprobaciones institucionales dejaba claro su desinterés por continuar hilvanando sus sueños e inocencias. Su rechazo a la censura marcó el fin de una era que no fue tan dorada como le decían; entre los artistas y las instituciones ya no habría más aquel hechizo, ni más cuentos de hadas rusas, no más proyectos, no más «seremos como el Che».

En La Habana, mientras Fidel le decía a Gorbachov que Cuba seguiría siendo socialista, los disparos de fusilamientos por alta traición se escuchaban temprano en la mañana; se vetaban exposiciones y proyectos en el Castillo de la Real Fuerza; Marcia Leiseca, la amada y osada dama de hierro, era destituida de su cargo; los artistas se iban a jugar béisbol; textos críticos eran engavetados; se inhumaban restos de cubanos caídos en Angola; caía el muro de Berlín; y, una sorpresa que cambiaría el rumbo de todo —dejando a un lado las buenas o malas intenciones—: se abría la primera puerta para que los artistas viajaran libremente fuera de Cuba. Es el año en el que los parámetros de la censura, al menos para la plástica, se van de rosca. La suspicacia interpretativa de los dirigentes se había agudizado a tal punto que unas manchas de pinturas abstractas podían

1—*Conga irreversible*, de Los Carpinteros (XI Bienal de La Habana, 2012).

2—Fragmento, escrito al revés, de «La historia me absolverá», de Fidel Castro. Para *Conga irreversible* los autores pidieron que se interpretaran letra y música en sentido opuesto a como estaban escritas.

3—Performance colectivo *La plástica joven se dedica al béisbol* (Estadio José Antonio Echeverría, 1989).

4—Grupo de *thrash metal* Zeus. Canciones «Dólar», de V. González y Jorge Gámez, y «Laberintos», de Hansel Arocha y Jorge Gámez.

5—En noviembre de 1975 comenzaba la «Operación Carlota», misión militar de Cuba en la guerra civil de Angola, que se extendería hasta 1991. Durante sus dieciseis años de duración, miles de hombres —entre militares, adolescentes del Servicio Militar Obligatorio y civiles— fueron enviados hacia una tierra lejana con la misión de luchar por una causa que les era ajena, y de la cual muchos no volvieron.

ser peligrosas. El recrudecimiento dio paso a una desconfianza pertinaz; la desconfianza, a una distancia; la distancia, a la desidia; la desidia, a la huida. Quizás esa puerta no estaba en los planes del Estado, pero a alguien de mente astuta se le ocurrió acaso que sólo así podría liberarse la tensión. Había subido cada vez más el éter vaporoso en las acaloradas reuniones. El aire viscoso se trocó en un vendaval que venía del Este de Europa, festejando lo que para el contexto caribeño era una ambigua derrota. En septiembre se había inaugurado *Artista melodramático*.⁶ En menos de una semana las autoridades dejaron casi vacía una sala que los artistas nombraron «Tirart y tirart bien», desmontando obras que trataban el tema del héroe y usaban, como era de esperar, la imagen de Fidel Castro.

Hubo un bochornoso encuentro en la UNEAC⁷ para debatir los sucesos que causaron la destitución de Marcia Leiseca. Desde luego, a puertas cerradas. Sentados, con un proyector de diapositivas, los autores de esos «Fideles conflictivos»⁸ leían lo que sería una deconstrucción obligada de estas obras, para purgar las tildes «contrarrevolucionarias» y sobrevivir al denigrante estigma, en medio de una atmósfera llena de emociones contradictorias. Allí estaba la élite sagrada de la cultura, encabezada por el venerable Abel Prieto. Dos personalidades solidarizadas con los artistas se presentaron voluntariamente: Flavio Garciandía, el maestro prodigioso a quien por sumo respeto se le autorizó a intervenir, aunque sus opiniones fueron lacónicamente recibidas, y Gerardo Mosquera, el crítico gigante, el cual fue demorado en la puerta, y luego tuvo que ganar la sala a regañadientes y soportar una oprobiosa pelea que revelaría el curso de otras censuras. Creo que aún sigue en pie ese reproche a la frase que en aquel entonces arremetió contra la conciencia de toda aquella intelectualidad callada, frase que aparecía en un texto censurado de Mosquera y que al referirse a las obras de Flavio decía: «sus hoces y martillos nos están diciendo que el socialismo está de pinga».

El origen de aquel encuentro se dejó a un lado, generando una controversia tan fuerte que opacó la presencia de los artistas. En el fondo, el asunto trascendía las prohibiciones, e iba directamente al control de las riendas para un evidente cambio de poder. Fue una reunión tensa, donde se evitó la presencia de Marcia. Su fiel *team* del CNAP⁹ con el golpe de una caída de sol, vio desmoronarse aquellos largos esfuerzos a los que había contribuido. Fue como si desarmaran a una tropa, como si hicieran trizas una de esas épicas fotografías donde aparecen épicas milicianas retratadas épicamente por Korda o Corrales.

Otro «Fidel» en turno, proyectado por el grupo ABTV,¹⁰ con su explícito título *Homenaje a Hans Haacke*, ya no vería la luz del público en los muros del Castillo. Así cerraba este proyecto ideal, «concebido —según uno de sus gestores— para entendernos, a pesar de las garantías brindadas por parte de la institución».

Aun con las ironías modeladas en algunas obras de esa etapa, la joven generación creía en el arte como un arma *de y no contra* la Revolución. Irreverentes o mordaces, soñaban con cambiar la sociedad, pero reordenando los desbalances del sistema, parodiando las campañas oficiales de rectificación de errores. Su idealismo era como el del joven Carlos Marx. En las reuniones del CNAP, a raíz del proyecto del Castillo, los artistas reclamaban a la presidenta la presencia del líder de la Revolución, pues lo consideraban engañado y sólo un grupo de «iluminados» jóvenes del futuro podría ayudarle: somos nosotros, los artistas, quienes le serviremos de *avant-garde* a la Revolución. El fervor de la utopía en Cuba ha sido tan desmesurado como su contraparte, sus malogrados resultados.



Tonel (Antonio Eligio Fernández). *Lenin ¿Qué hacer?*, 1991. Cortesía del artista

6—Proyecto Castillo de la Fuerza, Castillo de la Real Fuerza, La Habana, 1989.
7—Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
8—Eduardo Ponjuán y René Francisco.
9—Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

10—Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón. «Homenaje a Hans Haacke» fue la exposición con la que participaban en el proyecto Castillo de la Fuerza y que nunca fue abierta. Incluía una obra con el rostro de Fidel Castro.



Abdel Hernández. Proyecto Hacer. *Reino vegetal*, 1990. Instalación y acción en un CDR (Comité de Defensa de la Revolución, a nivel de barrio). Participan los estudiantes Inti Quiñones y Adierén Martínez. Cortesía del artista

11—Alejandro Aguilera, Félix Suazo y Alexis Somoza fueron los artistas que curaron el proyecto Castillo de la Fuerza. Sólo Suazo y Somoza continuaron con el nuevo proyecto *El objeto esculturado*.

12—Ángel Delgado apareció en medio de la inauguración, abrió el periódico *Granma*, órgano del Partido Comunista de Cuba (PCC), hizo un orificio en el centro y defecó impánsible en una de las salas. Ángel cumplió seis meses de prisión por este hecho.

13—Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

14—Beatriz Aulet fungió de directora del CDAV entre 1989-1990; ella y Marcia Leiseca llevaron a cabo una de las políticas más liberales de la época.

15—La mayoría de los especialistas fundadores del centro se retiraron a sus casas y en lo adelante operaron como *freelance*.

16—Funcionaria del Ministerio de Cultura durante los años ochenta.

17—Castillo de la Real Fuerza, 1989.

18—*La felicidad* (1991), muestra privada en casa de Tonel.

19—Aldito Menéndez: Convocatoria para *Taller de experimentación artística*, en coordinación con el CDAV.

20—Prácticas de inserción social llevadas a cabo conjuntamente por los artistas Abdel Hernández, Hubert Moreno, Lázaro Saavedra, Nilo Castillo, Alejandro Frómela y Alejandro López, así como el CDAV y las autoridades políticas de la provincia Granma.

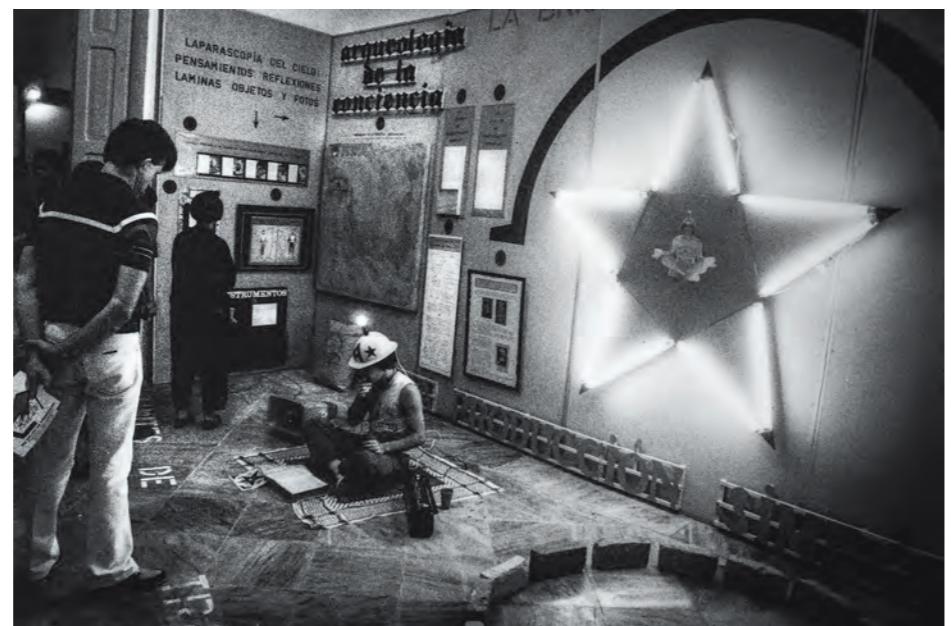
21—Término que Rubén Torres Llorca acuñó para este tipo de artista.

A pesar del desconcierto, Alexis Somoza y Félix Suazo no se dieron por vencidos. Testarudos, se encerraron para elucubrar un nuevo proyecto. Era de esperar que la chispa de la intuición se avivara frente a un trauma como ese. Al fin y al cabo, «el sarcasmo sería la mejor protección contra los desengaños». Alejandro Aguilera, el tercer creador del proyecto, miraba con escepticismo el entusiasta revanchismo de sus dos colegas.¹¹ Sus obras, comprometidas al extremo del culto, debieron retumbar en su cabeza, convenciéndolo de que cualquier otro intento de maridaje institucionalería una falta de sentido común.

Reuniendo la vanguardia exclusiva del Castillo y juntando a todos en participación democrática, *El objeto esculturado*, reavivó la esperanza. Este se proyectaba como un evento de reanimación del contexto dañado y trataba de pulir los deslices anteriores con mucho de lo que estaba germinando en el presente. Pero las fuerzas opuestas al progreso del arte no tuvieron que trabajar arduamente para desmantelar lo que había recomendado. Un artista muy joven ofreció el argumento suficiente¹² para que estas fuerzas se ensañaran y dejaran rápidamente al CDAV¹³ sin su directora Beatriz Aulet¹⁴ y, a la larga, sin su gente grande, Cristina Vives, José Veigas, René Azcuy, entre otros.¹⁵

Unos meses antes, en unos dibujos que emulaban con el presente, pero quizás evadían el ruido, Antonio Eligio (Tonel), había vaticinado algunos signos que con la euforia pasaron desapercibidos. Humildemente enfrentó una incómoda discusión en las oficinas de Lucy Villegas,¹⁶ debido al «aire libertino y pornográfico» de algunas obras que conformarían su muestra *Yo lo que quiero es ser feliz*.¹⁷ A pesar del intento, la exposición se abrió con retraso, pilotando a los visitantes con un cartel que rezaba: «Esta exposición contiene imágenes que pueden herir la sensibilidad de algunos espectadores [...] por el tema y el lenguaje utilizados está dirigida a un público que va de la juventud a la adultez». Sorprende el componente utópico implícito en el título de la muestra, donde el artista sagazmente anuncia una brecha para evadir el ejercicio asambleario o, en el peor de los casos, una quema en la hoguera. Con aquellos perspicaces dibujos, Tonel reclamaba un ineludible alto al fuego, y con Marx (en sus cartas a Kugelmann) o con Engels bebiendo una cerveza fría, invitaba, con un humor terapéutico, a tomarse unas vacaciones, mojando forzosamente los pies de la historia en la orilla de la playa. Su deconstrucción es más insinuante cuando, en 1991, muestra *Lenin ¿qué hacer?*,¹⁸ donde aparece un busto del líder ruso bajo un cielo tropical, entre palmeras y agua salada, con dos bellas turistas tumbadas en la arena y un efebo local, consumiendo el sol del Caribe y prestos a refrescarse con agua de coco.

Meses antes, Aldito Menéndez, un joven líder de un grupo conocido como Arte Calle, había llamado a la puerta de Beatriz Aulet demandando noticias acerca de su proyecto «Taller de experimentación artística», con el que intentaba inspirar a un grupo de adolescentes en «un camino que sólo [...] debe acompañar a todo hombre humanista, de pureza, amor, humildad y desinterés».¹⁹ Otros que reiteraron su petición al CDAV fueron Abdel Hernández, con su proyecto Hacer; Alejandro López, con *Vinculación a una microbrigada* (Proyecto Comisión para la Investigación de Fenómenos Históricos) y Nilo Castillo, con *Accionador de sucesos*. A pesar de los pesares y del fracasado proyecto Pilón,²⁰ el cual Abdel vio como «el arca perdida», estos hacedores²¹ creían en su hermana institución y esta seguía creyendo en ellos, otorgándoles un salario por el «status» que, bajo preceptos beuysianos, les permitía —fe mediante— expandir sus energías incidiendo en zonas rurales, como buscando un regreso a las raíces. Que los artistas recibieran por eso un salario equivalente al de un ingeniero, o



Alejandro López Marrero.
Comisión para la investigación
de fenómenos históricos, 1990.
Cortesía del artista

al del jefe de una empresa, demostró la creencia de muchos regentes en el poder del arte y los jóvenes iconoclastas. En el dictamen del CDAV, estos proyectos se apoyaban porque constituían «propuestas de investigación y acciones alternativas [...] que, de resultar exitosas, brindarían al sistema institucional nuevas opciones en el trabajo futuro».²² Esa utopía «desbordante» fue más allá de los límites concebidos. Las respuestas demoraron, con una falta de perspectiva que poco a poco mermó la fe. Aldito y Abdel tocaban las puertas de Beatriz; Beatriz, las de Mas Zabala;²³ Mas Zabala, las de Aldana;²⁴ y Aldana, las de nadie, como si crearan un *toc, toc* musical, y el vacío respondiera con una partitura llena de silencio. En el cuartel del arte, allí donde se había retratado el grupo ABTV con su hermana presidenta,²⁵ se apuraban los mágicos pasaportes, para sumar rápidamente otras ausencias en el contexto de La Habana.²⁶

El año 1989 fue como una granada de acontecimientos que aceleraría el inicio de una década, dispararía a los artistas hacia el mundo y emitiría un silencio momentáneo en los nuevos encuentros, en las mesas con tragos dubitativos, en los asientos reclinables y fríos de un vuelo hacia la lejanía, interrogando el límite, con inexplicables argumentos que sopesarían la historia iconoclasta y su «aterciopelado» devenir. No tardaron unos meses para que el admirable muro de los ochenta fuera desmoronándose ladrillo a ladrillo; no hubo que saltar por encima de este; no hubo que destronar dioses, más bien olvidarlos, ¡ah! y usarlos. En poco tiempo los jóvenes artistas, muchos aún estudiantes, ocuparían la atención que sus predecesores estaban cediendo al retirarse de la escena. Hay casos en los que la historia, a la larga, permite ver las posibilidades causales que acarrea un acontecimiento, cuando años después pueden palparse sus pertinentes y sinuosas ventajas.

En el ISA, en 1991, algunos alumnos debatían el significado de la palabra «censura», desde un oportuno diccionario borgiano. Borges, autor que no escatimaría en jugar con el ambivalente criterio de la ética, advertía que: «La censura puede ser benéfica en el sentido de que obliga [...] a decir las cosas de un modo indirecto [...] exige inventar nuevas metáforas».²⁷ Si se intentó forjar el «futuro gigante» a través de un discurso contestatario y el resultado cerró los caminos, entonces lo prohibido debía inducir al cultivo de la ironía y a bruñir la eficacia del mensaje. Asume aquí la pedagogía el papel crítico, incidiendo en la modelación de un criterio de resistencia y en el retocado de las demandas emergentes. Muchas de las parábo-

22—Dictamen de la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura sobre estos proyectos de inserción social.

23—Jorge Mas Zabala, ideólogo del Ministerio de Cultura, era, según se decía, un oficial asignado para «supervisar» las actividades de los artistas emergentes de entonces.

24—Carlos Aldana, Miembro del Buró Político y Secretario Ideológico del PCC.

25—El grupo ABTV se retrató con Marcia en la puerta del CNAP. La fotografía apareció en la portada del catálogo de la muestra *Homenaje a Hans Haacke* y también aparecía en una de las obras, esto fue otro de los motivos de censura que enfrentó el grupo.

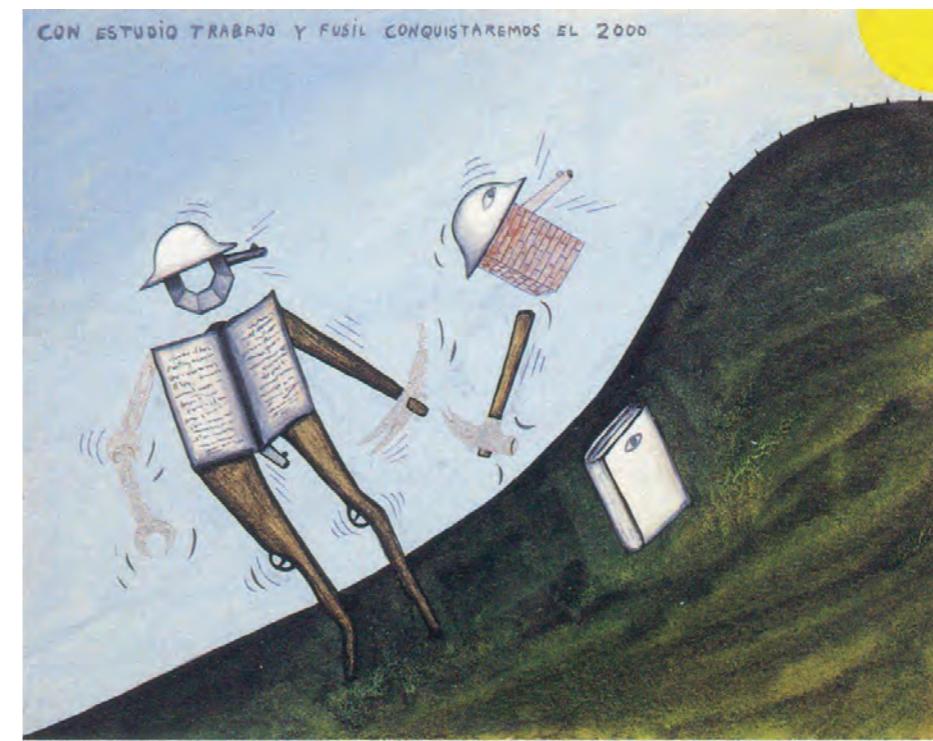
26—Helmo Hernández fungió como Jefe de Departamento de Relaciones Internacionales del CNAP; allí se realizaban los trámites para la salida de los artistas mediante invitación de una institución cultural extranjera. Hoy Helmo es director de la Fundación Ludwig de Cuba.

27—Sortini, Carlos Roberto. *El diccionario de Borges: El Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*. Editorial Miscelanea, 1989. Borges además expresó esta idea de diversos modos y en diversas entrevistas y aparece en otros libros, por ejemplo, en *Borges ante el fascismo* de Annick Louis.

28—La frase está tomada del filme *La guerra de las galaxias*.

29—Gerardo Mosquera: «La isla infinita. Introducción al nuevo arte cubano», *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (Comp. y ed. de Andrés Isaac Santana) CEN-DEAC, Murcia, 2007, p. 91.

30—Antonio Eligio Fernández, (Tonel): «Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento (1980-1999)», *Nosotros, los más infieles...*, Ob. Cit., p. 222.



Carlos Rodríguez Cárdenas.
*Con estudio, trabajo y fusil
conquistaremos el 2000*,
1987-1988. Cortesía del artista

que produjeron los maestros sirvieron de llave a sus alumnos para seguir operando frente a la alternativa de la huida y el exilio. Aun vetados en el circuito artístico, algunos profesores no fueron retirados de la docencia y continuaron trasmitiendo sus ideas en las aulas, enganchando el pasado inmediato en la carreta del tiempo que corría. Creo que fue en uno de esos parábólicos experimentos donde un profesor le sugirió al joven Garaicoa: «las pertenencias que estás buscando no están en el pasado, están en el futuro».²⁸ Este tipo de elipsis pedagógica fue un buen argumento acerca de cómo el pasado dio forma al futuro.

Hasta hoy, el arte que ha sucedido al descubrir de «la década prodigiosa» ejemplifica cómo la utopía fue perdiendo peso. Ya muy tempranamente, cuando aún este siglo se veía lejos, una obra de Carlos Rodríguez Cárdenas, *Con estudio, trabajo y fusil conquistaremos el 2000*, mostraba un personaje, combinado con material docente, bélico y de trabajo, desarmándose pedazo a pedazo, mientras subía una gran montaña. Si previo al lindero de los noventa, portal de la desilusión, la actividad artística anticipaba la debacle cuesta arriba, imaginemos cómo fue luego plasmada cuesta abajo.

El arte que comienza en los noventa tantea con franquear esas marcas, reconocidas en ingeniosos trabajos que parecen estar amarrados a la pata de la historia, axiomática, patrimonial. Fue muy novedoso jugar «a la piñata» con lo político, pero, como apuntó Mosquera, se corría «el riesgo de hacer arte sobre política en lugar de arte político».²⁹ También Tonel observa que «se avanza hacia el pasado como escapando del presente: el futuro se convierte entonces en imagen engañosa, postergada, como de espejo retrovisor».³⁰ Si seguimos la cuesta que sube hasta el 2000, atravesamos cada etapa, conjurada por el apetito de ganar el futuro armándonos de este conflicto persistente.

Hasta el presente, como un karma deliberado, los artistas han sabido coquetear con ese remanente histórico. Este es el arte que recibe a Peter Ludwig,³¹ un arte atiborrado de esos referentes que lo hizo tan atractivo. Como un souvenir local, único y raro, el arte de los símbolos empezaba a ser rentable. Así se asienta ese coqueteo con el mercado, que ya venía pestañeando desde la primera visita oficial de Nina Menocal³² y que no ha cesado de

crecer vertiginosamente. «VENDER es ahora la consigna. Y no MEDITAR, como hace algunos años [decía visceralmente el poeta Orlando Hernández] [...] en el afán de vender podríamos vender nuestra alma al diablo». ³³ En lo adelante habría que evitar el compromiso, aprender a negociar con las instituciones y despejar la mente de romanticismo. Fue duro saber que los artistas se volvieron cínicos cuando la institución también lo hizo. Quizás la idea del mercado fue la única cosa en común que podían compartir.

Metáfora, subterfugio, cinismo, hedonismo, oportunismo, ¿empresariismo?, son términos que no habían contaminado la crítica cubana hasta la década de los noventa. La nueva generación se manifiesta con mayor precisión con la exposición *Las metáforas del templo*, ³⁴ finalmente estos jóvenes tenían un manifiesto, por cierto muy institucional, «el proyecto [...] pretende poner en circulación cada una de estas obras en el Espacio-Institución-Arte, exigiendo para las mismas el lugar que dentro de esta merecen», ³⁵ y esto fue como un carnet de identidad para introducirse en la V Bienal de La Habana, que inmediatamente les dio un lugar; habían «entrado en escena con una retórica ambivalente que enmascaraba los temas y los mensajes de sus obras [...] un tipo de arte extremadamente metafórico». ³⁶

Ese mismo año Ezequiel Suárez pronuncia su «Adentro es mío». Él y su entonces esposa, la artista Sandra Ceballos, deciden autoproclamarse como «otra institución»: «habíamos dejado de creer [...] y Aglutinador nacía de esa incredulidad». ³⁷ Aglutinador fue la casa de muchos, el lugar donde conocimos a Chago, el sitio para quedarse la tarde, encontrar a un artista extraviado o tener contacto con otros foráneos. ³⁸ Esta casa en el Viejo fue, en esos años duros, la garita de un puente de intransigencia y de espera. Allá, por supuesto, no llevaron nunca a Peter Ludwig.

Después de esa sonada Bienal, algunos artistas estaban ganando tanto dinero que permanecieron al margen de la calle, de ese modo el catalejo que «parece estar dirigido a un ‘no lugar’, hacia el territorio de los posibles, hacia la utopía», ³⁹ es también un vehículo de largo alcance, una metáfora acerca del horizonte trazado. El sueño de algunos jóvenes de *Las metáforas...*, muy sensato con la realidad, era llegar a esa cima de legitimación que vino a tocar sus puertas durante ese evento. Desde lo doméstico e íntimo, desde ese coto privado, la sociabilidad debía conquistarse en otra parte, allá, entre las galerías de Chelsea, en los cocteles e inauguraciones de bienales y ferias en Europa, en las cenas y fiestas de amables coleccionistas de Los Ángeles, Ciudad de México o Madrid. Pero con el pasaje de vuelta en el maletín de mano.

Los años noventa van acompañados por una estética del reciclaje, no sólo de lo urbano, de su existencia y sus pedazos, de sus materias, sino también de sus tópicos y reservas espirituales. No todo fue lejanía y dinero. Quizás sea el evento *La huella múltiple* un paradigma de la variedad de intereses y reencuentros suscitados en esa década. Signado por una visión cófrade, que fomentó el trabajo de taller, este evento de rigor y rescate reanició las peripecias en los progresos de la gráfica cubana. Sus creadores, Belkis Ayón, Sandra Ramos, Abel Barroso e Ibrahim Miranda, enriquecieron el panorama del grabado, tan retirado regularmente del espíritu *avant-garde*, devolviéndole categoría.

Con la llegada de aquel «período» tan «especial», los noventa significaron una dura prueba, y el aguante del artista, un paralelo. Despojado de toda ayuda, el país tuvo que restablecer la confianza. Fernando Rodríguez y Francisco de la Cal sitúan *La poda necesaria* (pp.320-321) como un «chapeo» de recuperación del contenido vital. Su corte es aditivo, ya que la acción de podar le permite reciclar, algo que marca al cubano en todas las fracciones de su inventiva. *La diestra* (p. 233), de Esterio Segura, refleja ese



Espacio Aglutinador. Arte degenerado en la era del mercado, 1994. Exposición de Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez. Cortesía Sandra Ceballos



René Peña. Sin título de la serie Hacia adentro, 1991. Cortesía del artista

místico momento, de enlace entre la fe y el poder. La mano parece extraída de la órbita del realismo socialista, pero sin aquellos emblemas importados. Para sobrevivir se necesitaba una fuerza espiritual, porque el futuro debía construirse con esos recursos inevitables, precarios, pero propios. Las obras de Carlos Garaicoa hacen que este tiempo cuelgue en medio de esa urbe ruinosa retratada con la nostalgia de una ciudad prometida. En *Acerca de la construcción de la verdadera Torre de Babel* (pp. 380-381), Garaicoa superpone y restaura con pulso de arquitecto un dominio herrumbroso, cercano a sus calles. Dibujando sobre este, resta su fracaso, le da poder y dignidad. Esas ruinas, equivalentes, se tornan un telón de fondo en su video *Cuatro cubanos* (pp. 386-387). Cuatro rostros detenidos frente a la cámara, que sólo con la mirada hablan del impacto traumático de sus experiencias en Angola, que fueron también las del propio artista. Muchos años después, Jeanette Chávez, en *Autocensura* (p. 324), establece una elipsis similar.

En un momento dado, la fotografía primero y luego el video, llegaron a ser un terreno fecundo donde los artistas pudieron conjurar la crudeza de ese período, el destierro masivo, el espacio y el borde, la oscura desilusión, el clandestinaje, el erotismo desenfadado en los interiores de esas casas pobres y sucias (René Peña), refugios donde el cuerpo escondería sus trozos de precarias perspectivas (Juan Carlos Alom). Estos temas, saltados de una realidad llena de expectativas sobre el futuro, engordaron la producción de los fotógrafos en este final de siglo. El exilio retratado en *Aguas baldías* (pp. 340-341), de Manuel Piña, pone el límite de la ciudad como un plano de agua horizontal, vasto espacio de incertidumbre, cortado por un verticalismo suspendido que se congela en medio del desierto, levitando. En *Obras escogidas* (p. 354), Kcho provisiona el viaje con ofrendas verbales, historias escolares, fundamentos; e instala su barco, atascándolo sobre un mar de límites rectangulares, duros, remarcados, con ángulos que no ofrecen una perspectiva plausible, sólo un vacío. Este exilio, como experiencia de soledad y aislamiento, es bruñido en el agua fuerte de *El bote* (p. 353), de Sandra Ramos, junto a ese tramo oscuro, corporal, que la convierte en isla, mapa, montaña, palmita, trozos de banderas y uniformes; elementos de un *Edén* sumergido, también de borde trágico, como el que instala, con extrema sutileza Glenda León en *Añoranza* (p. 376), allí donde la belleza y la imaginación quisieron volar y dejaron,

33—Orlando Hernández: «Todo para vender o de cómo T&T logran disfrazar el dinero de arte», palabras al catálogo de la exposición T&T (José Ángel Toírac y Tanya Angulo) *Todo para vender*, Galería Habana, La Habana, agosto-septiembre, 1992.

34—CDAV, La Habana, 1993. Primera exposición organizada por los propios protagonistas que marcarían esta generación, sus curadores Carlos Garaicoa y Esterio Segura. **35**—Esterio Segura y Carlos Garaicoa: Palabras a la muestra *Las metáforas del templo*.

36—Eugenio Valdés Figueroa: «Trayectorias de un rumor. El arte cubano en el período de la postguerra», *Nosotros, los más infieles...*, Ob. Cit., p. 78.

37—Sandra Ceballos, en entrevista inédita con Eugenio Valdés Figueroa.

38—En Espacio Aglutinador podía encontrarse una muestra de Chago Armada, Coco Fusco, Ernesto Pujol, Ross Blechner o Tsívi Geva.

39—Eugenio Valdés Figueroa: «La dirección de la mirada», *Nosotros, los más infieles...*, Ob. Cit., p. 516.

confinadas y sutiles, sus tristes corolarios.

El peso del vacío (p. 315), de Alexandre Arrechea, demuestra cómo los artistas han absorbido el lenguaje alegórico, aprovechando los niveles de ambigüedad que procura un arte de la forma, el diseño o la arquitectura. Ese vacío acumulativo es sopesado en el edificio de papeles blancos que el artista sostiene con rigidez obligada y que le impide identificarse con el espectador. Esta pieza, así como *Black Cross*, *Nueve leyes* de la serie *El peso de la historia* y *Sin título* de la serie *Work IN Paper*, son obras de un nivel de contenido muy alto, con sus historias particulares, en una síntesis potente propia del *minimal* o el purismo suprematista, al cual se agrega el cuerpo; pero el rectángulo, el cuadrado, ya sea «blanco» o «negro», o la combinación de ambos, pueden morar en nuestra conciencia colectiva, como algo que viaja no sólo a través de nuestro gusto, sino también de una posible relación con el espacio, dado el desplazamiento de miles de metros cuadrados de estructuras prefabricadas que poblaron la urbe cubana. Los bloques de apartamentos unifamiliares desarrollados por la Unión Soviética como regalo de Jrushchov a su hija caribeña tenían como origen el cuadrado de Malevich. Esta motivación tecnológica se desarrolló dentro de «un proceso de desestalinización, que llevó a cabo el líder comunista, marcado por un retorno a los ideales de la vanguardia».⁴⁰ En una operación más distópica, Yaima Carrazana, a través de un tutorial de internet (p. 175), no «educa» en un principio suprematista, más bien elimina todo vestigio equivalente al sueño de la vanguardia; descree de esos idílicos valores y da un aire *heavy metal* a las uñas de cualquier usuario, logrando empastar lo sublime con lo plebeyo. Si en *Nueve leyes* de la serie *El peso de la historia* (pp. 312-313), restáramos de la pared las referencias verbales que complementan los rectángulos de tinta negra que conforman la pieza, crearíamos una obra totalmente abstracta. Este es el juego posible que Leyva Novo calcula para intercambiar el lugar del texto por el de la imagen, usando un programa digital que permite calibrar la cantidad de tinta: superficie y volumen que esta alcanzó en cada uno de los estatutos. La medida y la cantidad del pigmento están condicionadas por la longitud del texto. En *Work IN Paper* (pp. 316-317), de Fernando Rodríguez, la reducción es radical y la deconstrucción es aún más violenta, reduciendo a grado cero el texto, cuando el artista convierte en pura pulpa, y empapa hasta la saturación, la constitución de la República de Cuba, moldeando una materia nueva, digamos —«prima»— que serviría como una cartulina aparentemente vacía, de soporte para un trabajo futuro, como un cuadrado blanco —¿de Malevich?—, lleno de signos y definitivamente concluido.

En *Opus* (pp. 310-311), un ingenioso video de José Ángel Toirac, aparecen, contra una pantalla oscura y en letanía perpetua, progresivas cifras de alegatos estadísticos de Fidel que avalan las metas cumplidas por la Revolución. Es un rosario prepotente que nos apabulla con la cantidad para distraernos de la calidad. Con un guiño de ensimismamiento, el artista hace alusión a lo abstracto de la siempre fallida planificación, que termina convirtiendo todo en cifras engañosas. Igualmente, *Aachen to Zurich* (pp. 306-307), de Ernesto Oroza, es un ensayo tipográfico de intensa estandarización que muda de tipografía la palabra «Revolución», al ritmo de una comparsa⁴¹ que además le agrega un toque de nostalgia. Ese agotador cambio de diseño, en lugar de reforzar visualmente el referente, más bien lo banaliza, subordinando el contenido al cambio despiadado y vacío de la forma. En el 2001, Raúl Cordero realiza su video *Sesión* (pp. 236-237), una jocosa invocación que resalta la supremacía soviética sobre el espacio cósmico, al ofrecer una misa espiritista a Yuri Gagarin, donde se escucha la trasmisión radial y la voz del cosmonauta en el momento en el que está

40—Pedro Alonso y Hugo Palmarola: «El panel prefabricado de hormigón como cuadrado negro». CIRCO, Madrid, 2016, p. 4.
41—La «Comparsa de los Congos Lucumí», compuesta por Enrique Byron.



Juan Carlos Alom, *Diario*, 2009.
Cortesía del artista



Michel Pérez (Pollo). *Pionera*, 2008. Cortesía Colección Valdemarín, Madrid

allá arriba, en «el más allá», mientras un vaso de agua se levanta de una mesa, levitando y desapareciendo por el extremo superior de la pantalla. En su filme *Diario*, Juan Carlos Alom, en una suerte de resurrección de la «imago», atraviesa de punta a cabo, como un mapa, el *Diario de campaña* de Martí, fuente de todas nuestras utopías. Retomando con la cámara esa microgeografía del campo cubano, se adentra en una copiosa naturaleza que él encuentra aún en estado puro y de fundación. Felipe Dulzaides entrega en *Arriba de la bola* (p. 325) un performance filmado, donde con ansiedad pau-latina se enfrenta al cristal de la cámara parafraseando el estribillo de una canción popular que identificó a los cubanos durante el crítico período especial, «estar arriba de la bola», un juego de palabras sujeto a múltiples significados, pero que en el argot popular quiere decir estar a la moda o al tanto de lo último, «sobrevivir», para ser más claros. Este propio tema de la ansiedad da título a una escultura de Yoan Capote, *Stress (in memoriam)* (p. 365), y anima un performance de Carlos Martiel, *Continente*. El peso, ya sea de la historia, de la culpa o del vacío, cae sobre los dientes de cientos de cubanos que Capote recicló. Una carga sobre generaciones y generaciones de sujetos que sólo podemos apreciar como masa abstracta, amorfa, que rechina.

Mientras en el ISA tenían lugar querellas conceptuales y autorales, Michel Pérez (Pollo), más relajado, manchaba con colores empastelados unos pioneros de plastilina que parecían haber atravesado un campo minado. Inmersos en el interior de sus vidas, entre las cúpulas devastadas del ISA, los artistas de una nueva promoción se adentran en los senderos de la pintura. De ese grupo destaca Alejandro Campins con sus poderosas reducciones arquitectónicas de apariencia abstracta. Campins «retrata» las ruinas de las escuelas que levantara la Revolución en las montañas para educar al hombre nuevo. Su paisaje cubano es distante, como esos de Jüteborg muy cerca de Dresde, donde dormitan desolados esos búnkeres soviéticos en el este de Europa. En *Nacido el 1º de enero* (pp. 362-363) muestra el pórtico de un campamento en Minas de Frío, cuna del reclutamiento del ejército rebelde. Así de «abstraída», la nueva generación capta estos remanentes, con una intención enfática sobre el acto pictórico, ambicionando escapar de lo político, pero, si nos fijamos bien, en el fondo, tuteando con este.

Pintar, por el contrario, es algo que le parece aburrido a Wilfredo Prieto. ¿A qué género pertenece el vasto mapamundi pintado sobre un chícharo? ¿O las despintadas apátridas banderas? Prieto es un artista radical y sus obras se salen de algunos parámetros aquí tratados. Evitó tempranamente coquetear con los vestigios de los ochenta, pero lo engañó la selección del símbolo, aunque es difícil resistirse a la admiración de *Apolítico* (pp. 390-391). Por su parte, la bandera de Tania Bruguera en *Estadística* (p. 203) deviene en metáfora de un acto anónimo de entrega, en el cual cabellos y ropa de múltiples mujeres encarnan el sustento profundo de la insignia y de la nación.

Uno de los atributos del nuevo arte de los últimos diez años es la melancolía. Algunos críticos lo han visto como un neorenacimiento, debido al énfasis regresivo del arte político y sus formas, regodeo que las instituciones toman a veces como bandera de apertura. Habría que preguntarse si el brío de esa aseveración abre puertas laudables hacia la realidad o si realmente se muerde su propia cola. La idea que brilla en el interior de la *Conga irreversible* es ejemplar para criticar esta regresión pragmática: la historia como una máquina del tiempo regresiva, paralela a las fuerzas ideológicas que se afianzan en dar brillo al monumento de un pasado que se resiste a su lógica dialéctica, compartiendo en algunos casos iguales razonamientos, acciona en el presente sucesivo, pero factura en el pasado corroído. (Un dato al margen, Los Carpinteros bocetaron *Faro tumbado* (p. 361) después de ver en internet la estrepitosa caída de Fidel.)



Inti Hernández. *Cuando duermo sueño que vuelo*, 1998.
Cortesía del artista

En su performance *Hijo pródigo* (pp. 368-369), Carlos Martiel parece ser excomulgado por una culpa ajena; las medallas ganadas por su padre, antes alegrías de un instante agradecido, cuelgan en su cuerpo como duros ornamentos de una memoria frustrada que le muerde la piel. Alejandro González, un artista que ha hurgado en las tendencias juveniles⁴² para lograr a todo color un elocuente muestrario del presente urbano, ejemplifica cómo esta perennidad lo ha reconducido a esos obsequios históricos. Sucesos de rigidez e intolerancia son el *leitmotiv* de 1971 y 1975 de la serie *Re-construcción. Quinquenio gris* (pp. 318-319).

Las fotografías de Ricardo Elías (pp. 382-383) abrevian la elocuencia que ya venía en *Cuatro cubanos*. El escenario es casi el mismo, la ciudad y sus veteranos, el paisaje triste y sus viejas proezas; en esas imágenes se parla en silencio todo el fracaso de nuestra gran utopía. La locomotora retrocede por tramos de una historia de quimeras y desmantelamientos; en el 2010, cuando el arte nuevo revela su distopía, la producción de azúcar retrocede 1,1 millones de toneladas, llegando a una cifra inferior a la de 1895, cuando ya se consolidaba la certeza: «sin azúcar no hay país».

Del deterioro, el descontrol, la crisis de los valores y la insolencia que han minado el contexto de la educación nos habla Javier Castro en *La edad de oro* (pp. 388-389), título que remite al de aquella revista con la que el héroe nacional dejó un legado de premisas envidiables para cualquier empeño educativo. Javier interpela a unos pioneros:⁴³ ¿qué quieres ser cuando seas grande?. Las respuestas contrastan duramente con la idea del hombre nuevo al que se aspiró. Sin embargo, esta obra tan categórica y afflictiva ha sido dos veces exhibida en espacios oficiales e incluso recibió una mención en un salón institucional.⁴⁴

En la Cuba de hoy, los dominios de la represión son más rebuscados que en los tiempos del Castillo y las cacerías de brujas. Pero en aquel entonces los artistas se manifestaban de forma espontánea e ingenua, estaban unidos; hoy son como pequeños Robinson Crusoes amparados por redes como Instagram, Facebook y LinkedIn. En 1987, a pesar de la fuerte censura generada por su exposición *A tarro partido nº 2*, Tomás Esson fue visitado por el Ministro de Cultura y alguna que otra personalidad. Para sanar la herida, le ofrecieron trasladar la muestra al ISA y, además, se le brindó un contrato en el Fondo Cubano de Bienes Culturales. El joven Tomás, íntegro



Ernesto Leal. *Terrenos gratis*, 2004. Cortesía del artista

militante de la UJC, se asombraba doblemente: primero, porque consideraba sus obras una auténtica expresión de su progreso como militante, y segundo, por el fajo de billetes que empezaría a ver en sus manos debido a las secuelas de la censura. Hoy, aquí en la Habana, la soledad de una artista censurada como lo es Tania Bruguera, confinada constantemente, es gigante y contrasta con aquella solidaridad y altruismo.

El recorrido del tiempo se hace como un terrible anillo de Moebius: a tantos años de aquel juego de pelota, nos empeñamos en asomarnos a esa vieja ventana política, esperando un alimento de contenido similar al de los ochenta, algo así como una materia prima que recompense la resistencia y alimente los textos, como si fueran leños que este arte admirable condena a talar de por vida, astillas que aviven ese fuego. ¿No habrá que dormirse en una caja de cartón e imaginar que volamos lejos? (Inti Hernández). O habrá que comprar un terreno en Marte, sin historia y sin estatutos, y mudarse allá.⁴⁵ «No hay una forma ‘natural’ [nos dice Fredric Jameson] de recordar el pasado»,⁴⁶ lo único que hay es gente que insiste en que lo recuerdes y eso siempre es un desliz para un verdadero espíritu utópico. Los artistas y críticos, viejos y jóvenes, de los ochenta, los noventa y de este tiempo en el que escribo, debemos intentar salir del embrujo de esta historia, de su plomo y su lastre, porque estamos en el siglo XXI y porque, como dice ese inteligente artefacto de Iván Capote que parece desprenderse de una fotografía de Elías, cuando retrocede el aceite viejo y vuelve la conga sonando:

.detar dosiamade leer a somdeprena que totex un se davi La⁴⁷

45—Así en «Terreno gratis», de Ernesto Leal.

46—Fredric Jameson: *El postmodernismo revisitado*. Ed. de David Sánchez Usanos, Abada editores, Madrid, 2012, p. 88.

47—«La vida es un texto que aprendemos a leer demasiado tarde», es el texto que aparece en la obra *Dislexia* (pp. 384-385), de Iván Capote. El presente ensayo finaliza con esta frase, escrita en sentido inverso.



1990

Fidel Castro anuncia el inicio del «Período especial en tiempos de paz», eufemismo para definir la profunda crisis económica que sobrevendría durante esa década, a raíz del colapso del socialismo en la URSS y Europa del Este, y la disolución del CAME (COMECON) en 1991.

La exposición colectiva *El objeto esculturado*, organizada por Alexis Somoza y Félix Suazo, con la curaduría y museografía de José Luis Rodríguez, es censurada el día de su inauguración en el CDAV debido a la acción *La esperanza es lo último que se está perdiendo*, de Ángel Delgado. Días después reabre sus puertas.

1—
Performance *La esperanza es lo último que se está perdiendo* en la exposición *El objeto esculturado*, CDAV, La Habana, 1990.
Cortesía Ángel Delgado.



1991

Exodo de artistas plásticos cubanos, fundamentalmente a México y EE. UU.

Desintegración de la URSS.

Cuarta Bienal de la Habana, con el tema: El desafío de la colonización.

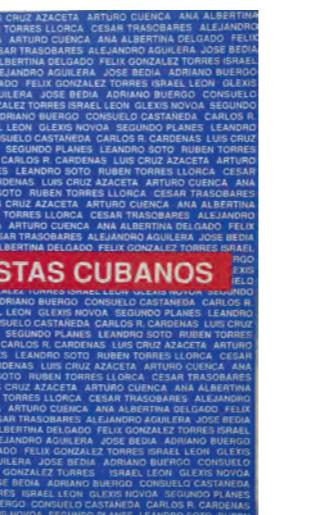
Los hijos de Guillermo Tell. Artistas cubanos contemporáneos, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas y Banco de la República / Sala Luis Ángel Arango, Bogotá. Curada por Gerardo Mosquera y Graciela Pantín.

Comisiones como creaciones la Casa del Joven Creador y la Casa de la Cultura de Plaza. Debates sobre ARTE-SANO (Alexandre Arrechea, Dagoberto Rodríguez, Fernando Rodríguez Falcón) son producto de este trabajo.

5 artistas cubanos. Ninart, Ciudad de México. Participan Alejandro Aguilera, José Bedia, Adriano Buergo, Consuelo Castañeda, Luis Cruz Azaceta, Arturo Cuenca, Ana Albertina Delgado, Félix González-Torres, Israel León, Carlos Rodríguez Cárdenas, Leandro Soto, Rubén Torres Llorca y César Traobares.

Torres Llorca y César Tra-
obares.

3—
Portada del catálogo *15 artistas
cubanos*. Ninart Centro de Cul-
tura, Ciudad de México, 1991.
Cortesía Orlando Hernández.



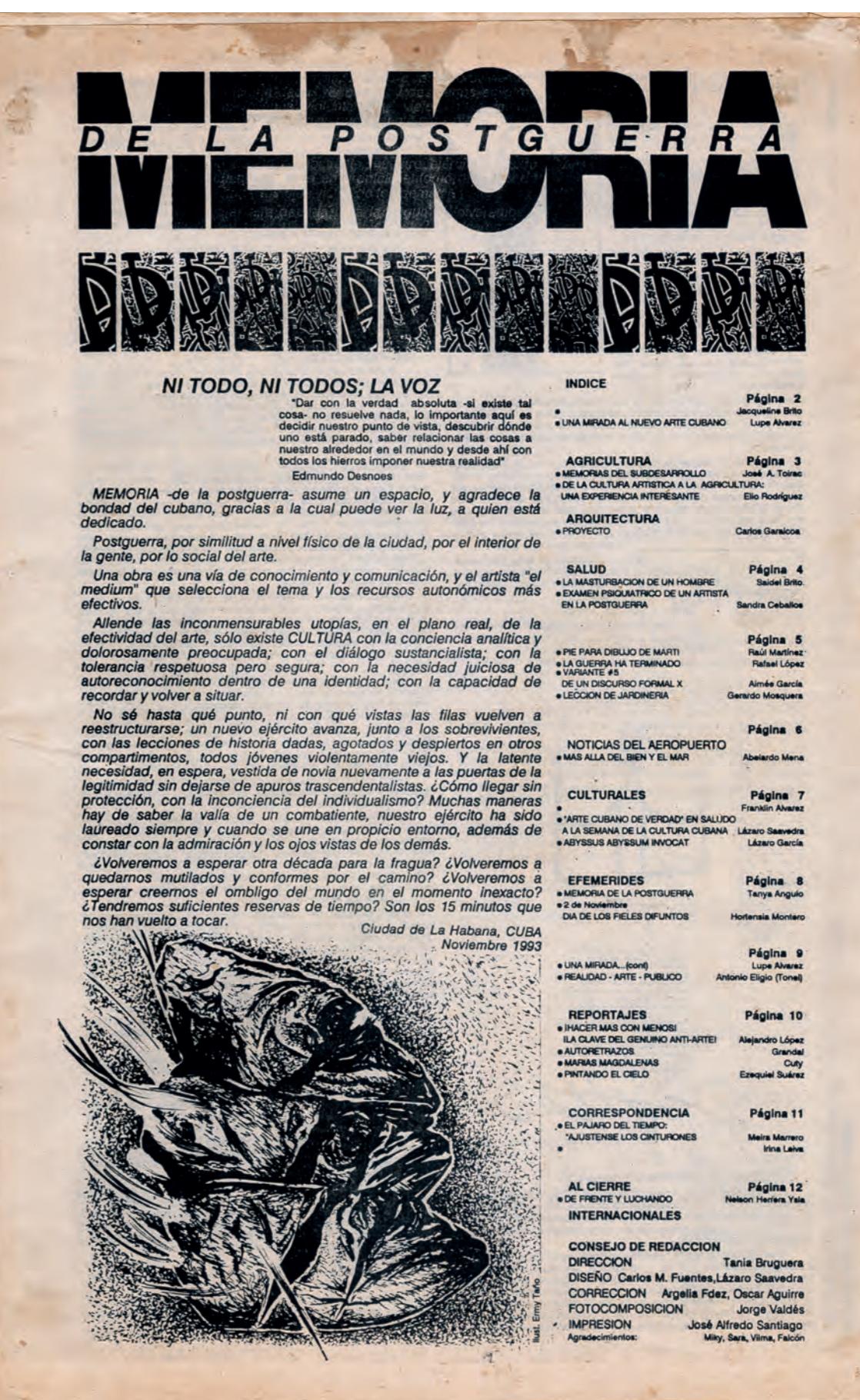
1993

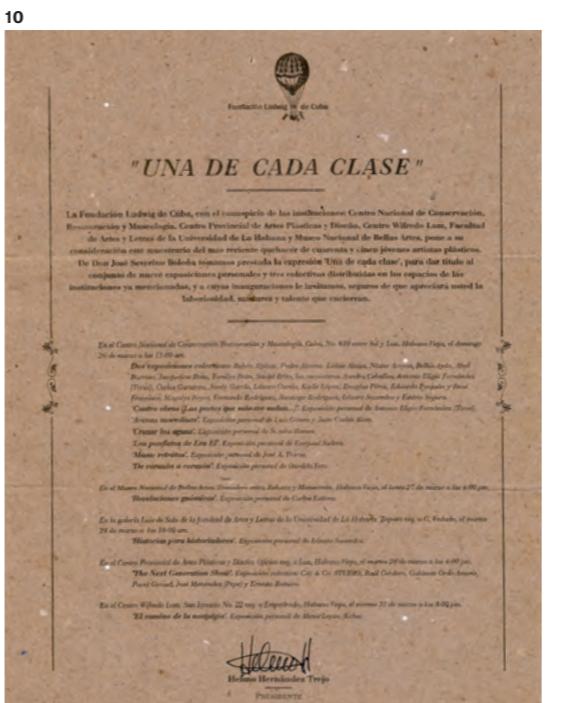
e celebra el Primer Encuentro de Vídeo Arte en el MNBA, organizado por Luisa Marisy y David Maseo. El desarrollo del video arte se encontraba entonces en cíernes, en Cuba. El encuentro se convocó bajo el tema *Funciones múltiples del vídeo*. Se presentan *spectador* y *Amor y dolor*, ambas de Enrique Álvarez *Cha Cha Chaplin Beuys*, de Ernesto Fundora y Ofill de Chavarría, entre otros.

exposición *Las metáforas del templo*, CDAV. Curada por Carlos Garaicoa y Esteban Segura. Participan Alexandre Arrechea, Abel Arroso, Alberto Casado, Marco Castillo, Carlos

—
bra de Osvaldo Yero en la
xposición *Las metáforas del
mpleo*, CDAV, La Habana,
993. Cortesía Osvaldo Yero.

Memoria de la postguerra I,
Proyecto de Tania Bruguera,
SA, La Habana, 1993. Cortesía
Archivo CIFO Veigas.





1993

Garaicoa, Ernesto García, Jorge Luis Marrero, Douglas Pérez, Dagoberto Rodríguez, Fernando Rodríguez, Esterio Segura y Osvaldo Yero.

A propósito de su nuevo programa de Estética para pregrado, profesores de Estética del ISA reciben Premio al Mérito Científico por el Ministerio de Educación Superior: Analín Álvarez, Guadalupe Álvarez, Magaly Espinosa, Madelín Izquierdo, Orlando Suárez Tajoneira y Gerardo Verdecia.

Memorias de la postguerra, proyecto de Tania Bruguera, lanza dos ediciones en el ISA y es censurado.

1994

Crisis de los Balseros. Serie de acontecimientos producidos en Cuba, que incluyó el hundimiento del remolcador 13 de Marzo con 71 personas a bordo y las protestas populares del 4 de agosto, conocidas como el «Maleconazo».

Quinta Bienal de La Habana en el Centro Wifredo Lam con el tema central Arte-Sociedad-Reflexión.

Se crea la Fundación Ludwig de Cuba, dirigida por Helmo Hernández.

Se inaugura *Art cubain actuel*, Galerie de L'UQAM en la Universidad de Quebec, Montreal. Es la primera exposición inter-

nacional organizada por la Fundación Ludwig de Cuba, participan Belkis Ayón, Luis Gómez, Santiago Rodríguez Olazábal, Lázaro Saavedra, Tonel y Osvaldo Yero.

Surge Espacio Aglutinador, galería privada de carácter alternativo, proyecto de los artistas Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez en su casa-estudio que comparten en La Habana.

El CNAP establece el Premio Nacional de las Artes Plásticas.

Luis Camnitzer publica *New Art of Cuba*. University of Texas Press.

1995

Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo convocado y dirigido por el CDAV. Se exponen obras en el CDAV, MNBA, Castillo de la Real Fuerza y Fototeca de Cuba. Se realiza por convocatoria abierta y es el único Salón que otorga premios. Carlos Estévez recibe el Gran Premio del evento. La exposición del CDAV, *El oficio del arte*, curada por Dannys Montes de Oca recibe Premio de Curaduría de la UNEAC.

Una de cada clase, conjunto de doce exposiciones presentadas por la Fundación Ludwig de Cuba, curadas por Helmo Hernández. Tiene como sedes el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, MNBA; la

Galería Luis de Soto, de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana; el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, y el Centro Wifredo Lam.

Exposición *Relaciones peligrosas*, curada por Rufo Caballero. Participan obras de Rubén Alpízar, Belkis Ayón, Jacqueline Brito, Yamilis Brito, Tania Bruguera, Gustavo Echeverría, Roberto Fabelo, José Manuel Fors, Rocío García, Flavio Garcíandia, Inés Garrido, Aisa Jalil, Alexis Lago, César Leal, Raúl Martínez, Julio Neira, Marta María Pérez, Ángel Ramírez, Sandra Ramos, Félix Ronda, Esterio Segura, Fernando Velázquez, Hilda Vidal y Manuel Vidal.

Exposición *Una de cada clase*, conjunto de doce exposiciones presentadas por la Fundación Ludwig de Cuba, curadas por Helmo Hernández. Tiene como sedes el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, MNBA; Galería Luis de Soto, Facultad de Artes y Letras; Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño; Centro Wifredo Lam, 1995. Cortesía Archivo CIFO Veigas.

Siete fotógrafos cubanos. *El voluble rostro de la realidad*. Curada por Juan Antonio Molina y organizada por Fundación Ludwig de Cuba, CDAV. Artistas invitados: Juan Carlos Alom, José Manuel Fors, Carlos Garai-coa, Eduardo Hernández, Ramón Pacheco, René Peña y Manuel Piña.

La Fundación Ludwig de Cuba auspicia *Agua con Azúcar* en el CDAV. Exposición del colectivo Gabinete ORDO Amoris, integrado por Francis Acea, Juan Bernal, Diango Hernández y Ernesto Oroza.

Exposición *La huella múltiple*. Primera edición. Organizada por los artistas Belkis Ayón, Abel Barroso, Ibrahim Miranda y Sandra Ramos, inspirada en el concepto de obra reproducible.

Sexta Bienal de La Habana en el Complejo Cultural Morro-Cabaña con el tema El individuo y su memoria.

1996

Tercera edición del proyecto *Desde Una Pragmática Pedagógica*. Fundación de Galería DUPP, formada por James Bonachea, Iván Capote, Yoan Capote, Duvier del Dago, José Miguel Díaz (Mayimbe), José Emilio Fuentes (JEFF), Inti Hernández, Glenda León, Junior Mariño, Beverly Mojena, Omar Moreno, Wilfredo Prieto, Juan Rivera, Michel Rives, David Sardiñas y Ruslán Torres.

Se expone *Utopian Territories. New Art from Cuba*, Vancouver. Curada por Juan Antonio Molina, Eugenio Valdés Figueroa, Keith Wallace y Scott Watson. El evento articula ocho exposiciones de arte

de los noventa en Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Contemporary Art Gallery, Charles H. Scott Gallery-Emily Carr Institute of Art and Design, Access Gallery, Artspeak Gallery, Or Gallery y The Western Front; Vancouver.

Participan Tania Bruguera, Los Carpinteros, Sandra Ceballos, René Francisco, Luis Gómez, Cirenaica Moreira, René Peña, Martha María Pérez, Manuel Piña, Eduardo Ponjuán, Sandra Ramos, Fernando Rodríguez, Esterio Segura, Ezequiel Suarez, entre otros.

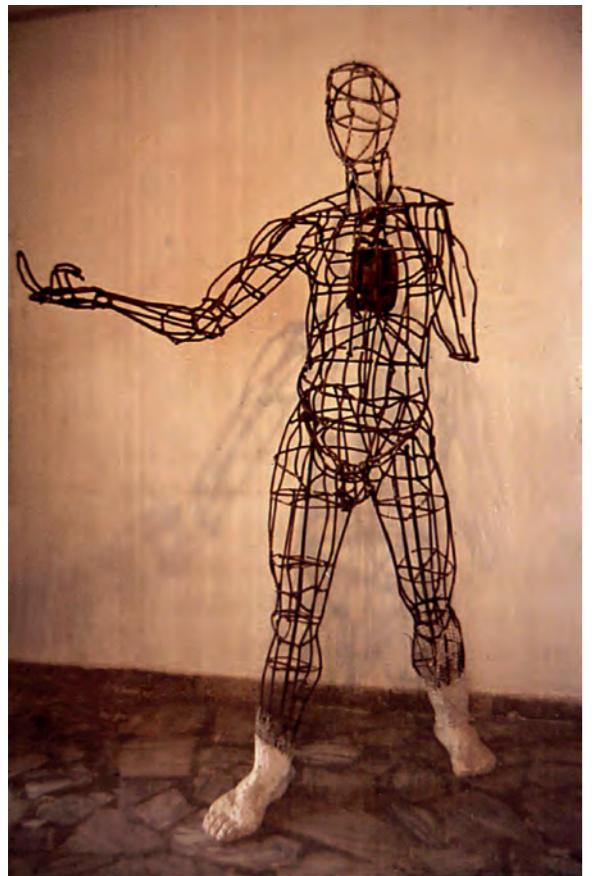
Primera muestra internacional de videoarte cubano

en la Tercera Manifestación Internacional de Video y Arte Electrónico en Champ Libre, Montreal. Se exhiben obras de quince artistas cubanos entre ellos Raúl Cordero, Abel Francis, Pavel Giroud, Diango Hernández y Luisa Marisy.

Primera edición de la exposición *Queloides* en la Casa de África, La Habana. Trata el tema de raza y racismo en la sociedad cubana. Curada por Alexis Esquivel y Omar Pascual, participan Juan Carlos Alom, Manuel Arenas, Juan Roberto Diago, Alexis Esquivel, René Peña, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Elio Rodríguez y José Ángel Vincench.

13—
Performance compartido *Con un mirar abstracto*, Wilfredo Prieto y Michel Rives en la tercera edición del proyecto *Desde Una Pragmática Pedagógica*, Galería DUPP, 1997. Cortesía Galería DUPP.

12—
Diseño para la exposición *La huella múltiple*. Primera edición, La Habana, 1996. Cortesía Orlando Hernández.



1997

Surge en Alamar, La Habana, OMNI Zona Franca, grupo de acción y proyección socio-comunitaria formado por David Escalona, Raymundo Fernández, Nilo Julián González, Amaury Pacheco, Luis Eli-gio Pérez y Oliver Reyes.

1990s Art from Cuba: A National Residency and Exhibition Program. Residencias y exposiciones en varias instituciones estadounidenses. Organizado por Art in General, Longwood Arts Project-Bronx Council on the Arts en Nueva York y la Fundación Ludwig de Cuba. Participan Abel Barroso, Tania Bruguera, Sandra Ceballos, Manuel Piña y Lázaro Saavedra.

1998

Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival in the Utopian Island. Exposición colectiva itinerante por varias ciudades estadounidenses. Curada por Marilyn A. Zeitlin y organizada por el Arizona State University Art Museum en colaboración con la UNEAC. Participan Pedro Álvarez, Belkis Ayón, Abel Barroso, Jacqueline Brito, Yamilys Brito, Los Carpinteros, Carlos Estévez, René Francisco, Carlos Garaicoa, Luis Gómez, Kcho, Sandra Ramos, Fernando Rodríguez, Esterio Segura, José A. Toirac, Tonel y Osvaldo Yero.

Exposición *La dirección de la mirada. Arte cubano contemporáneo*, curada por Inés Anselmi y Eugenio Valdés Figueroa, proyecto auspiciado por ProHelvetia Foundation, Suiza. Incluye instalaciones y performances *site-specifics*.

Pedro Pablo Oliva funda la Casa Taller que lleva su nombre, en Pinar del Río. Proyecto de carácter socio-cultural, sin ánimo de lucro, destinado a promover las artes y la literatura.

14—
Obra de Andrés Montalván y performance de Alexis Esquivel en la exposición *Queloides II*, CDAV, 1999. Cortesía Alexis Esquivel.

1999

residencias de creación y una exposición en *Musée des Beaux Arts en La Chaux des Fonds*, Suiza. Participan Tania Bruguera, Los Carpinteros, Sandra Ceballos, René Francisco, Luis Gómez, Ibrahim Miranda, Antonio Núñez, Sandra Ramos, Fernando Rodríguez, Lázaro Saavedra, Ezequiel Suárez y Tonel.

Performance colectivo *Revive la revoltaire*, en el lugar donde existió el Cabaret Voltaire, Spiegelgasse 1, Zürich. Participan, entre otros Ana Alegría, Sandra Ramos, Fernando Rodríguez, Esterio Segura, José A. Toirac, Tonel y Osvaldo Yero.

Exposición *La dirección de la mirada. Arte cubano contemporáneo*, curada por Inés Anselmi y Eugenio Valdés Figueroa, proyecto auspiciado por ProHelvetia Foundation, Suiza. Incluye instalaciones y performances *site-specifics*.

14—
Obra de Andrés Montalván y performance de Alexis Esquivel en la exposición *Queloides II*, CDAV, 1999. Cortesía Alexis Esquivel.

While Cuba Waits: Art From the Nineties, exposición curada por Kevin Power, Galería Track 16, Santa Monica, California. Participan Pedro Álvarez, Saidel Brito, Carmen Cabrera, Sandra Ceballos, Luis Gómez, Henry Eric Hernández, Yalili Mora, René Peña, Douglas Pérez, Ezequiel Suárez y José Ángel Vincench.

Se expone *Cuba - Maps of Desire* curada por Gerald Matt y Eugenio Valdés Figueroa en el Kunsthalle Wien, Kunstraum Innsbruck, Austria y en el Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, Dinamarca. Participan Eduardo Aparicio, Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, Abigail González, Félix González-Torres, Kcho, Ana Mendieta, Marta María Pérez Bravo, Manuel Piña y Ernesto Pujol.

Queloides II, se expone en el CDAV, curada por Ariel Ribeaux. Participan Juan Carlos Alom, Pedro Álvarez, Manuel Arenas, Alexis Esquivel, Andrés Montalván, René Peña, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Elio Rodríguez, Lázaro Saavedra y José Ángel Toirac.



2000

Un grupo de estudiantes del ISA, reunidos en torno al profesor Lázaro Saavedra, forman el Colectivo Enema. Participan Pavel Acosta, David Beltrán, James Bonachea, Alejandro Cordobés, Zhenia Couso, Edgar Echavarria, Lino Fernández, Nadiesha Inda, Janler Méndez, Fabián Peña, Hanoi Pérez, Rubert Quintana y Adrián Soca.

Durante la Séptima Bienal de La Habana el proyecto Galería DUPP (1997-2001), recibe el Premio UNESCO para la enseñanza artística.

15—
Colectivo Enema, 2000. De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, James Bonachea, Alejandro Cordobés, Edgar Echavarria, David Beltrán, Pavel Acosta, Adrián Soca, Zhenia Couso, Lino Fernández, Hanoi Pérez, Nadiesha Inda, Rubert Quintana, Janler Méndez y Fabián Peña. Cortesía Colectivo Enema.

16—
Portada del catálogo *From the Negative: Conceptual Photography from Cuba*, Minneapolis, 2000. Cortesía Orlando Hernández.



2001

Primera Muestra Internacional de Video Arte organizada por la Fundación Ludwig. Se incluyen presentaciones del MoMA, Art in General, Ludwig Forum, Buenos Aires Video y una selección cubana en el Centro Cultural Cinematográfico ICAIC, La Habana.

From the Negative: Conceptual Photography from Cuba. Organizada por Photographics Arts, Minneapolis, curada por Cristina Vives. Incluye obras de Pedro Abascal, Juan Carlos Alom, Liset Castillo, Raúl Cordero, José Manuel Fors, Carlos Garaicoa, Ernesto Leal, Cirinaica Moreira, René Peña, Alain Pino, Manuel Piña y Lázaro Saavedra.

El MNBA reabre sus puertas, después de un proceso de cuatro años de reparación capital. La nueva curaduría despliega por primera vez en las salas cuatro períodos históricos: Arte de la colonia, Cambio de siglo, Arte moderno y Arte contemporáneo, esto amplía el desarrollo conceptual de la exposición permanente hacia el período 1979-2001.

Como parte de las actividades de la reapertura de la institución se presentan en las salas transitorias las exposiciones *Imágenes desde el silencio, Colografías y matrices de Belkis Ayón, Exposición homenaje y Ruperto Jay Matamoros*.

Reabre el antiguo Centro Asturiano para alojar las colecciones de Arte Universal del MNBA.

Se expone *CD-Room*, en el CDAV, curada por Frency Fernández y Luis Gómez. Participan Erik García, Luis Gómez, Inti Hernández, Ernesto Leal, Fabián Peña, Lindomar Placencia y Adrián Soca.

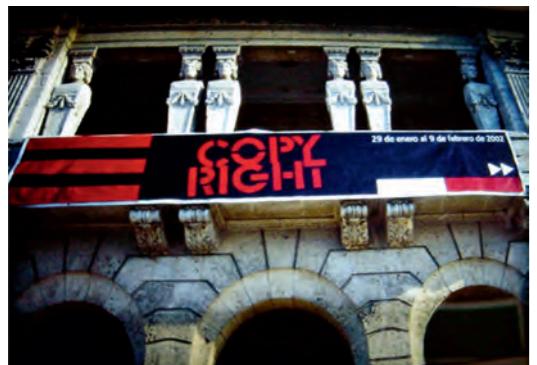
Se crea el Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), experiencia pedagógica dirigida por el profesor Ruslán Torres. Participan Fidel Ernesto Álvarez, Analía Amaya, Douglas Argüelles, Abel Barreto, Humberto Díaz, Heidi García, Tatiana Mesa, María Victoria Portielles, Ruslán Torres y Jorge Wellesley.

Como parte de la campaña conocida como «Batalla de Ideas», el Estado cubano da impulso a un Programa para la Formación de Instructoras de Arte. En este año quedan inauguradas quince escuelas en todo el país con una matrícula superior a los cuatro mil estudiantes.

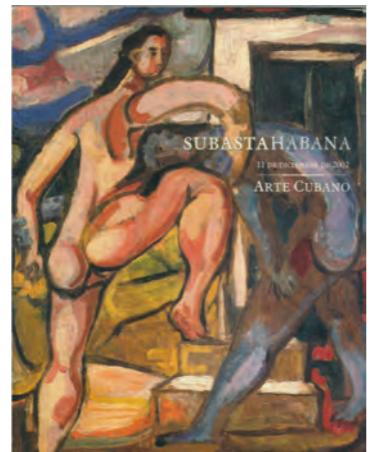
Se lanza *Cubarte*, Portal de la Cultura Cubana, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura.

17—
Foto del Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), Buenavista, La Habana, 2001. De izquierda a derecha Heidi García, Fidel E. Alvarez, Analía Amaya García, Abel Barreto, Douglas Argüelles, María Victoria Portielles, Ruslán Torres, Tatiana Mesa y debajo Jorge Wellesley. Cortesía Jorge Wellesley.

18



19



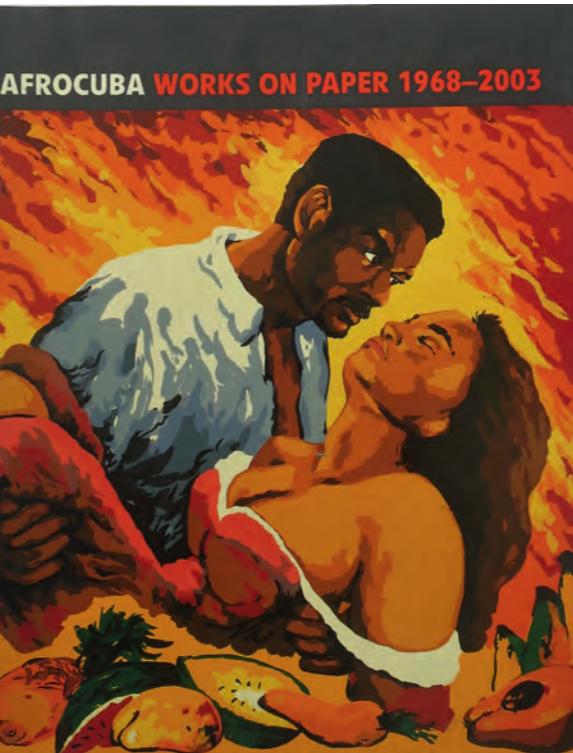
20



22



23



24



25



2002

El Proyecto Varela presenta propuestas de reformas políticas a la Asamblea Nacional, reuniendo las diez mil firmas requeridas para que dichas propuestas sean aceptadas para consideración por la Asamblea. A raíz de este hecho la Asamblea Nacional aprueba una enmienda constitucional, en la cual se proclama que el carácter socialista de la Revolución es irreversible.

Exposición *Copyright*, Centro Cultural de España en La Habana, curada por Giselle Gómez y Suset Sánchez. Participan Pável Acosta, Juan Carlos Alom, Fidel Ernesto Álvarez, Analía Amaya,

Tania Bruguera, Javier Castro, Raúl Cordero, Ángel Delgado, Humberto Díaz, Israel Díaz, Felipe Dulzaides, Enema, Henry Eric, Alexis Esquivel, Ítalo Expósito, Carlos Garaicoa, José Fidel García, Luis Gómez, Inti Hernández, Tony Labat, Ernesto Leal, Abel Oliva, René Peña, Manuel Piña, Daniel Rivero, Iván Rodríguez, Lázaro Saavedra, Ezequiel Suárez y Jorge Wellesley.

Se realiza la primera edición de SubastaHabana por el CNAP, dirigida por Rafael Acosta de Arriba y Lourdes Álvarez, presidenta y vicepresidenta Primera del CNAP.

2003

Octava Bienal de La Habana, bajo el tema El arte con la vida.

Maneras de inventarse una sonrisa, exposición colectiva, CDAV. Curada por Cari-dad Blanco (Premio Anual de Curaduría). Participan Rubén Alpízar, Iván Capote, Yoan Capote, Duvier del Dago, Luis Gómez, Rafael Gómez, «Luis o Miguel», Eduardo Ponjuán, Wilfredo Prieto, Lázaro Saavedra, José Ángel Toirac y José Ángel Vincench.

Se presenta en el Museo Casa de la Obrapía, la primera versión del evento *Arte y Moda. Edición Cubana*, en el marco de la Feria Internacional de Arte de

La Habana (FIART) y como exposición colateral a la Octava Bienal de La Habana. Curadores Susette Martínez (artes plásticas), Rafael Méndez (diseño) y Janet Quiroga (Directora) con la asesoría del arquitecto Carlos Gálvez, museógrafo del MNBA.

Pabellón Cuba 4D - 4D-mensiones 4Décadas, exposición curada por el Colectivo RAIN: Siggi Hoffer, Lisa Schmidt-Colinet, Alex Schmoeger, Eugenio Valdés Figueira y Florian Zeyfang. Inspirado en las ideas socialistas en la arquitectura, el boceto para el Pabellón Bacardí en Santiago de Cuba diseñado por Mies Van der Rohe y como

un homenaje al arquitecto Juan Campos, fue un evento interdisciplinario que incluyó cine, videoarte, intervenciones, performances que cambiaban cada día durante un mes. Juan Carlos Alom, DUPP, DIP, Colectivo Enema, Arte de Conducta y artistas internacionales invitados, realizaron proyectos específicos integrados a la propuesta de RAIN.

En el marco de la Bienal se presenta la primera edición de *Proyecto Circo*, concebido por el artista Juan Rivero, que acciona como una plataforma de carácter híbrido, experimental e interactivo y articula el performance con el audio-

visual. Carpa de Circo en la plaza de África, Alamar. Curadores Marialina González y Juan Rivero. El proyecto incluye además un programa de performance y video curado por Felipe Dulzaides con estudiantes del Instituto de Arte de San Francisco.

La exposición colectiva, *Sentido común* en la Galería Habana, curada por René Francisco, reúne a creadores de varias generaciones.

Rodríguez (arquitectura), Jesús Cabrera (televisión), Fidel Acosta e Isell Chacón (humorismo) y Elsa Vega (diseño gráfico).

Rogue Nations: Cuban & Chinese Artists curada por Anjee Helstrup, David Spalding y Tonel en Movimiento de Arte y Cultura Latino Americana (MACLA), San Jose, California, con la participación de Juan Carlos Alom, Felipe Dulzaides, Kattia García, Lilian García-Roig y Juan Carlos Quintana, entre otros.

2004

Se expone *Mirar a los 60. Antología cultural de una década* en el MNBA. Curaduría Máximo Gómez (curador general) junto a los especialistas Roberto Cobas (pintura), Luisa Marisy, Norma Martínez y María Elena Molinet (imagen del hombre), Carlos Galeano (cine), María Teresa Linares (música), Roberto Gacio y Héctor Quintero (teatro), Aracely García (editorial), Ramiro Guerra (danza), Nelson Ramírez de Arellano (fotografía), Eduardo Luis

AfroCuba: Works on Paper, 1968-2003 se expone en Fine Arts Gallery, International Center for the Arts, San Francisco State University. Curada por Judith Bettelheim. Participan, entre otros, Belkis Ayón, Juan Roberto Diago, Manuel Mendiive, Ibrahim Miranda, Marta María Pérez Bravo, Armando Posse y Santiago Rodríguez Olazábal.

La exposición colectiva de video arte *Fast Forward I* se presenta en el Centro Cultural Cinematográfico ICAI, curada por Luisa Marisy. Participan Alexander Arrechea, Raúl Cordero y Eduardo Moltó.

2005

Fidel Castro transfiere la jefatura del estado cubano en forma temporal al Ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, Raúl Castro.

Novena Bienal de La Habana, bajo el tema Dinámicas urbanas.

En el marco de la Bienal se realiza la exposición colectiva *Manual de instrucciones*, que agrupa artistas de diferentes generaciones bajo la premisa de convertir en obra un viejo refrigerador. Conocida como «la exposición de los refrigeradores» esta muestra tiene una repercusión importante en el interés del pueblo y atrae un alto número de visitantes.

Latido. Portada del catálogo del 27 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y página dedicada a la exposición *Fast Forward I*, La Habana, 2005. Cortesía Orlando Hernández.

18—
Banderola de la exposición *Copyright*, Centro Cultural de España en La Habana, 2002. Cortesía Suset Sánchez y Gisele Gómez.

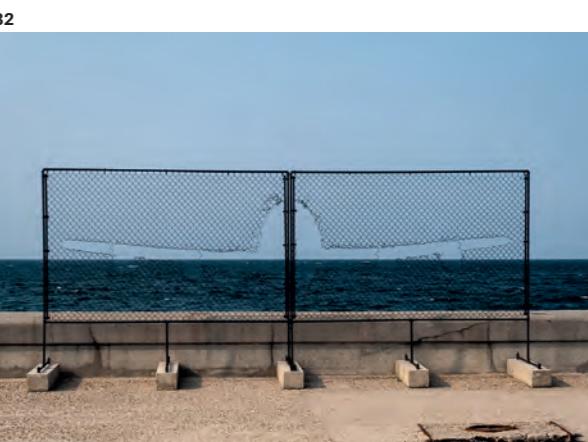
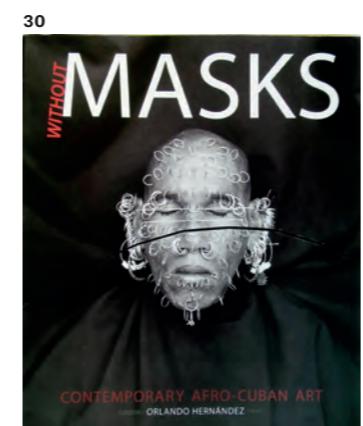
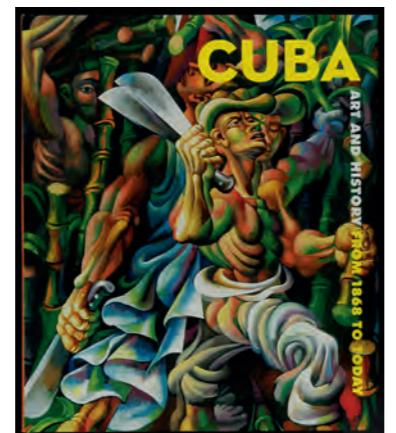
19—
Portada del catálogo de la primera edición de SubastaHabana, CNAP, La Habana, 2002. Obra en portada de Mariano Rodríguez. Cortesía Equipo SubastaHabana.

20—
Proyecto Circo, Plaza de África, Alamar, 2003. *Proyecto Circo*, 2da edición: *Box, ring de boxeo* sala Rafael Trejo, Habana Vieja, 2005. Cortesía Ada Azor y Gonzalo Vidal.

21—
Maneras de inventarse una sonrisa, CDAV, 2003. Cortesía Caridad Blanco.

22—
Dibujos realizados por René Francisco de espacios creados para la exposición *Sentido común*, La Habana, 2003. Cortesía René Francisco.

23—
Portada del catálogo *AfroCuba: Works on Paper, 1968-2003*, San Francisco, 2005. Obra en portada de Diana Fonseca. Cortesía Stiftelsen 3,14 International Contemporary Art Foundation.



2006

El proyecto *Décima Trienal de La Habana* es una propuesta que usa como marco la Novena Bienal, con la idea de ampliar el carácter y el criterio de selección de la misma. Está concebida para operar desde una sala paralela que se instala en el Centro Wifredo Lam. Los artistas Marco Castillo, René Francisco, Carlos Garaicoa, Wilfredo Prieto, Sandra Ramos, Dagoberto Rodríguez y Esterio Segura, fungirán como una comisión o consejo de recepción y analizan proyectos de otros artistas y curadores.

Se inaugura *Latido. Jóvenes artistas cubanos* en el Museo Stenersen, Oslo. Viaja a varios museos de Noruega y Lituania durante un período de dos años. Curaduría de Sandra Sosa y Andrea Sunder-Plassmann.

2007

Reaparecen en la televisión cubana Luis Pavón Tamayo, presidente del Consejo Nacional de Cultura en el período 1971-1976, Armando Quesada, director de Teatro del Consejo Nacional en el mismo lapso temporal y Jorge Serguera, Presidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión entre 1966 y 1973, tres figuras indisolublemente relacionadas como ejecutores a las políticas culturales durante el llamado Periodo Gris de la Cultura Cubana. Varios mensajes de repudio emitidos a

través del correo electrónico dan lugar a la llamada «Guerrita de los emails», que reúne en la red virtual más de trescientos alegatos de intelectuales, pensadores y artistas cubanos de todos los ámbitos de la cultura, residentes en Cuba y en el exterior de la isla.

Surge oficialmente Galería I MEIL, una exposición de obras de Lázaro Saavedra, difundida a través del correo electrónico, concebida como ejemplos únicos realizados por una serie de escritores y artistas.

Raúl Castro Ruz es nombrado oficialmente presidente de la República.

Cuba. Art and History from 1868 to Today. Exposición antológica de arte cubano auspiciada por el MNBA y en Montreal Museum of Fine Arts. Con la curaduría de Nathalie Boundil, Ernesto Cardet, Roberto Cobas, Olga López, Corina Matamoros, Hortensia Montero, Liana Río y Elsa Vega.

Se expone *States of Exchange. Artists from Cuba* en el Institute of International Visual Arts, Londres. Curado por Gerardo Mosquera y Cylena Simons.

Arte de Conducta. A Project by Tania Bruguera, Annual report. A year in exhibitions. Séptima Bienal de Gwangju. Participan Susana Pilar Delahante Matienzo, Jesús Hernández, Hamlet Lavastida, Ana Olema, Celia y Junior y T10.

2008

Décima Bienal de La Habana, bajo el tema Integración y resistencia en la era global.

El artista plástico Yornel Martínez y el poeta Omar Pérez crean la publicación alternativa *P350*, de literatura, plástica y pensamiento, concebida como ejemplos únicos realizados por una serie de escritores y artistas.

Se expone *States of Exchange. Artists from Cuba* en el Institute of International Visual Arts, Londres. Curado por Gerardo Mosquera y Cylena Simons.

Arte de Conducta. A Project by Tania Bruguera, Annual report. A year in exhibitions. Séptima Bienal de Gwangju. Participan Susana Pilar Delahante Matienzo, Jesús Hernández, Hamlet Lavastida, Ana Olema, Celia y Junior y T10.

2009

Se expone *Without Masks. Contemporary Afro-Cuban Art* en el Johannesburg Art Gallery, Sudáfrica y más tarde en el Museum of Anthropology of the University of British Columbia, Vancouver, Canadá, con la curaduría de Orlando Hernández. Participan Juan Carlos Alom, Pedro Álvarez, Belkis Ayón, José Bedía, María Magdalena Campos-Pons, Moisés Finalé, Carlos Garaicoa, Ruperto Jay Matamoros, Manuel Mendoza, René Peña, Marta María Pérez, Eduardo Roca, Elio Rodríguez, Ricardo Rodríguez Brey, Santiago Rodríguez Olazábal y Lázaro Saavedra, entre otros.

Exposición *Noche Americana*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Incluye obras de Carlos Martiel, José Manuel Mesías, Susana Pilar y Rafael Villares, entre otros.

Arte de Conducta. A Project by Tania Bruguera, Annual report. A year in exhibitions. Séptima Bienal de Gwangju. Participan Susana Pilar Delahante Matienzo, Jesús Hernández, Hamlet Lavastida, Ana Olema, Celia y Junior y T10.

Publicación alternativa P350, La Habana, 2009. Cortesía Yornel Martínez.

2010

Bomba, exposición colectiva curada por Píter Ortega en el Centro Wifredo Lam, desata una polémica en correos electrónicos intercambiados entre el curador, René Francisco y Desiderio Navarro con respecto al fin del arte político en Cuba. Participan Juan Carlos Alom, Pedro Álvarez, Belkis Ayón, José Bedía, María Magdalena Campos-Pons, Moisés Finalé, Carlos Garaicoa, Ruperto Jay Matamoros, Manuel Mendoza, René Peña, Marta María Pérez, Eduardo Roca, Elio Rodríguez, Ricardo Rodríguez Brey, Santiago Rodríguez Olazábal y Lázaro Saavedra, entre otros.

Exposición *Noche Americana*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Incluye obras de Carlos Martiel, José Manuel Mesías, Susana Pilar y Rafael Villares, entre otros.

La otra realidad. Una historia del arte abstracto cubano. MNBA, La Habana. Curada por Elsa Vega, expone obras de numerosos artistas cubanos de renombre que cultivaron la abstracción desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Junto a los miembros de Los Once y de 10 Pintores Concretos, se exhiben obras de maestros de la vanguardia histórica: José Manuel Acosta, Mario Carreño, Roberto Diago, Julio Girona, Alfredo Lozano, Raúl Milián, Amelia Peláez, Marcelo Pogolotti, Domingo Ravenet y artistas contemporáneos como Gilberto Frómeta, Eduardo Rubén García, Julia Valdés y José Villa Soberón.

30— Portada del catálogo 'Without Masks. Contemporary Afro-Cuban Art' en el Johannesburg Art Gallery, Sudáfrica, 2010. Obra en portada de Juan Carlos Alom. Cortesía Orlando Hernández.

31— Vista de la exposición 'La otra realidad. Una historia del arte abstracto cubano. MNBA', La Habana, 2010. Cortesía Elsa Vega.

2011

Exposición *Ya sé leer. Imagen y texto en el arte latinoamericano*, Centro Wifredo Lam. Curada por Elvia Rosa Castro, Sandra Contreras, Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez. Participan Chago Armada, José Bedía, Luis Camnitzer, Iván Capote, Sandra Ceballos, Celia y Junior, Arturo Cuena, León Ferrari, Carlos Garaicoa, Luis Gómez, Fayad Jamis, Hamlet Lavastida, Reynier Leyva Novo, Jorge Luis Marrero, Raúl Martínez, Yornel Martínez, Clemente Padín, Umberto Peña, Eduardo Ponjuán, Sandra Ramos, René Francisco, Carlos Rodríguez Cárdenas, Lázaro Saavedra, Tonel, Irving Vera, José Ángel Vincench y Jorge Wellesley, entre otros.

32— Obra de Arlés del Río y de Roberto Fabelo en la exposición 'Detrás del muro', Malecón de La Habana, 2012. Cortesía Archivo Gonzalo Vidal y Elsa Vega.

2012

Oncena Bienal de La Habana. Bajo el tema Prácticas artísticas e imaginarios sociales.

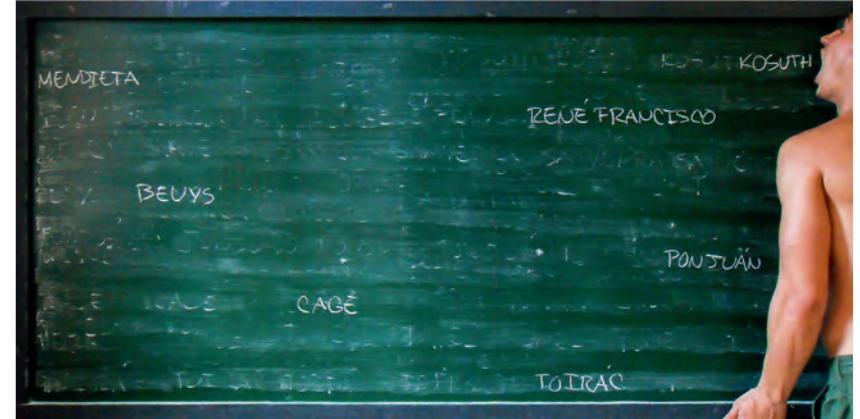
CIFO: Una mirada múltiple, selección de la Colección Ella Fontanals-Cisneros con curaduría de Osbel Suárez. Muestra colateral a la Oncena Bienal de La Habana, Edificio de Arte Universal, MNBA.

En el marco de la Oncena Bienal de La Habana se expone *Detrás del muro* con obras emplazadas en diferentes áreas del Malecón de La Habana. Curada por Juan Delgado.

32— Obra de Arlés del Río y de Roberto Fabelo en la exposición 'Detrás del muro', Malecón de La Habana, 2012. Cortesía Archivo Gonzalo Vidal y Elsa Vega.



Espíritus acuartelados. Performance de Carlos Martiel en el CDAV, La Habana, 2010. Cortesía Carlos Martiel.



Vista del performance-instalación *No agradecan el silencio*, MNBA, 2014. Cortesía Archivo Gonzalo Vidal.

2012

El Centro de Arte Contemporáneo Factoría Habana presenta *Las metáforas del cambio* como muestra colateral a la Oncena Bienal de La Habana. Curaduría de Concha Fontenla y Alejandro Machado. Participan Abel Barroso, Ricardo Elías, Rocío García, Korda, Raúl Martínez, Sandra Ramos, José Ángel Toirac & Meira Marrero, Tonel, entre otros.

Havana Open-House, muestra colateral a la Oncena Bienal de La Habana. Incluye trece estudios diseminados por toda la ciudad, en los que el público puede conocer la obra de más de cuarenta artistas. Curada por Liatna Rodríguez y Lida Sigas.

Impresiones: historietas cubanas de los 60, Museo de Arte, Pinar del Río (MAPRI). Curada por Caridad Blanco. La propuesta audiovisual del proyecto *Impresiones* recupera la obra de 44 dibujantes, 24 guionistas y más de 50 personajes a partir de 27 publicaciones. Entre los personajes: *Supertiñosa*, *Sabino*, *Salomón*, *Hindra*, *Guabay*, *Kashibashi*, *Gugulandia*, *Naoh*, *Matías Pérez*, *Elpidio Valdés* y *Los 7 samuráis del 70*.

Invitación a la exposición *Impresiones: historietas cubanas de los 60*, MAPRI, Pinar del Río, 2012. Cortesía Caridad Blanco.

2013

La exposición colectiva *Señales de vida. Arquitectura y diseño cubano*, se presenta en el Centro Wifredo Lam con la curaduría de Nelson Herrera. Participan proyectos de Choy León Estudio Arquitectura, Dirección General de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo, DAG Arquitectos, Proyecto Espacios, Laboratorio Artístico de San Agustín (LASA), Miguel Garcés, Fran Piloto, Luis Ramírez y Taller de Diseño ambiental.

Kcho inaugura su performance-instalación *No agradecan el silencio*, en el MNBA. En la misma reproduce las condiciones de confinamiento en la Unidad de Albergamiento Especial, conocida como El Hueco, en el Federal Detention Center de Miami donde estuvieron detenidos los Cinco Héroes cubanos Fernando González, René González, Antonio Guerrero, Gerardo Hernández y Ramón Labañino. Los espectadores que aceptasen podían pasar la

experiencia de despojarse de todas sus pertenencias y ponerse uno de los uniformes. A partir de ese momento recibían un tratamiento similar al de los condenados, incluyendo las esposas, los pies encadenados y el llamado «paseo» cuando los sacaban de la celda.

Las otras narraciones. Exposición colectiva dedicada a la animación que incluye obras de 103 artistas en el Centro Wifredo Lam. Curada por Caridad Blanco.

Se expone *The Spaces Between: Contemporary Art from Havana* en Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, Canada, y Bildmuseet, Umea, Suecia. Curada por Tonel y Keith Wallace. Incluye obras de Juan Carlos Alom, Sandra



2014

Obra de Marlon Portales en la exposición *Las otras narraciones*, La Habana, 2014. Cortesía Caridad Blanco.



38



2014

Ceballos, Celia y Junior, Luis Gárciga, Luis Gómez, Ernesto Leal, Grethell Raúsa, Lázaro Saavedra, Jorge Wellesley, entre otros.

La artista Tania Bruguera convoca al público cubano, a través de las redes sociales, a participar de la acción *Yo también exijo*, en la plaza de la Revolución de La Habana en la cual se sitúa un micrófono y se le otorga un minuto a cada persona para expresarse libremente a través de este. La acción estuvo inspirada en *Occupy Wall Street* y su antecedente directo fue la performance *El susurro de Tatlin*, realizado en el Centro Wifredo Lam en 2009. Acción censurada.

2015

Luego de intercambio de cartas entre los presidentes de Cuba y Estados Unidos confirmando la intención de restablecer relaciones diplomáticas, el 20 de julio se reabre la sede de la Embajada Norteamericana en La Habana, y el 14 de agosto se reabre la Embajada de Cuba en Washington DC.

Doceava Bienal de La Habana, bajo el tema Entre la idea y la experiencia.

En el marco de la Bienal se crea el Museo Orgánico Romerillo, espacio de arte comunitario dirigido por Kcho y que adquiere un carácter permanente al terminar el evento. El museo promueve «un trabajo gradual y sostenible, emanado de la relación arte-sociedad, pueblo-artista-barrio. En la búsqueda para una permanente

democratización del arte y sus espacios, propone un diálogo abierto del arte con el público y sus muchas perspectivas opuestas y coincidentes».

En el marco de la Bienal Yornel Martínez presenta *Intervención en la librería*, durante la cual coordina, en la librería Fayad Jamís, un grupo de acciones personales y colectivas, y una exposición de la curadora invitada Elvia Rosa Castro.

Incluye la presentación de libros objetos, carteles y proyección de pistas sonoras de poesía, exhibición de colecciones de libros manufacturados, reordenamiento de los anaquelés de venta, intervención de las vidrieras principales del lugar y la presentación (pendiente por cincuenta y tres años) del libro de Chago Armada *El humor otro*.

38—

Obra de Elvira Cerviño en la Galería Continua, La Habana, 2015. Cortesía Archivo Gonzalo Vidal.

Premio Nacional de Artes Plásticas

1994	Raúl Martínez
1995	Rita Longa y Agustín Cárdenas
1996	Raúl Corrales
1997	Alfredo Sosabravo
1998	Julio Girona
1999	Antonio Vidal
2000	Ruperto Jay Matamoros
2001	Manuel Mendoza
2002	Adigio Benítez
2003	Osnaldo García
2004	Roberto Fabelo
2005	José Gómez Fresquet (Frémez)
2006	Pedro Pablo Oliva
2007	René de la Nuez
2008	José Villa Soberón
2009	Nelson Domínguez
2010	René Francisco
2011	Ernesto Fernández Nogueras
2012	Éver Fonseca
2013	Lázaro Saavedra
2014	Eduardo Ponjuán
2015	Pedro de Oraá

39—

Still del video *Progreso de una nación*, de Lázaro Saavedra, exposición *Iconocracia*, La Habana, 2015. Cortesía Lázaro Saavedra.

39



La autora agradece el diálogo continuo con Eugenio Valdés Figueroa y Antonio Eligio (Tonel), así como las contribuciones y precisiones que ambos especialistas han aportado al documento final. Agradece también las aportaciones de los curadores de la exposición, quienes han compartido con ella sugerencias y comentarios a todo lo largo del proceso editorial de la cronología.

III

**Llevando
Adiós utopía a
las audiencias
de los museos
estadouni-
denses**

La Revolución cubana de 1959 fue uno de los procesos políticos de mayor trascendencia en el siglo XX. Al igual que las anteriores revoluciones en Rusia y México, esta puso en marcha un proyecto de renovación social basado en nuevos niveles de justicia social, prosperidad y entendimiento entre los seres humanos. En contraste con sus dimensiones demográficas y geográficas, esta pequeña nación del Caribe ha desempeñado un papel líder en los debates a nivel mundial sobre igualdad, cultura, bienestar, y lucha social y racial. A su vez, logró la solidaridad de muchos en Asia, África, América y Europa. A lo largo del período posrevolucionario, el gobierno cubano —aislado por el embargo económico impuesto por Estados Unidos en 1960— buscó construir un modelo de país experimental, utilizando la cultura y el arte como vehículos diplomáticos para proyectarse en el escenario internacional. No obstante, en Estados Unidos aún persiste una visión limitada del papel histórico que Cuba ha desempeñado como líder mundial en la política y la cultura. Desde hace mucho, la noción norteamericana de la historia y la cultura cubana ha estado ligada a los conflictos de la Guerra Fría, los cuales demonizaban al país vecino como una nación enemiga, satélite del comunismo, o simplemente lo consideraban un destino exótico y primitivo. A pesar de que los libros de historia que se seguían usando en Estados Unidos a principios de los sesenta se referían a Cuba como una nación que posiblemente se convertiría en el estado número 51 de la unión americana, la historia de Cuba no se ha enseñado en las escuelas norteamericano desde que se impuso el embargo que hasta hoy día sigue prohibiendo un intercambio diplomático, cultural y económico normal entre los dos países. Desde entonces, la audiencia de nuestros museos ha tenido un acceso limitado al arte cubano, y los artistas cubanos han tenido muy pocas oportunidades de participar en el vibrante mundo del arte de Estados Unidos. Esta falta de visibilidad ha generado una visión limitada y unilateral de la rica historia de la isla, una visión que más bien ha tendido a favorecer la experiencia de la diáspora cubana en lugar de la perspectiva nacional desde Cuba.

Con la flexibilización de las relaciones entre ambos países iniciada por el presidente Barack Obama en diciembre de 2014, consideramos que este es el momento idóneo para que nuestras audiencias pudieran entender mejor y con mayor profundidad la historia de Cuba, su arte y su gente. El Museum of Fine Arts, Houston y el

Walker Art Center —ambos reconocidos por sus amplios programas de arte latinoamericano y, sin duda, arte contemporáneo mundial— se han asociado con CIFO Europa | Cisneros Fontanals Fundación Para Las Artes, una organización filantrópica privada dedicada a fomentar el arte latinoamericano, con el objetivo de presentar esta exposición inédita en Estados Unidos y llevárla de gira por todo el país.

Concebida por CIFO, *Adiós utopía. Sueños y desengaños en el arte cubano desde 1950* revela la historia poco conocida de la producción artística revolucionaria y posrevolucionaria en Cuba. Sin lugar a dudas, la historia del arte contemporáneo cubano desde mediados del siglo XX ha estado estrechamente entrelazada con la historia social, política y económica del país. Consecuentemente, los artistas cubanos —por momentos apoyados, controlados, reprimidos y aceptados por el gobierno— se han encarado a situaciones difíciles al tratar de representar, comentar, reflejar y confrontar la utopía revolucionaria del país y sus numerosas contradicciones. Con un enfoque en las obras producidas por unos sesenta artistas nacidos en Cuba, quienes se formaron y pasaron sus primeros años de labor artística en la isla, *Adiós utopía* permite presentar momentos clave de la historia de Cuba desde 1950, revelando así los límites y contradicciones del experimento social cubano, tal y como ha sido visto, registrado y procesado a través de la mirada de estos artistas, cuyas críticas, a veces cautelosamente solapadas y otras veces tajantemente directas, sacan estas historias a la luz. Al recorrer *Adiós utopía*, los espectadores tendrán la oportunidad de comprender la relación que el sector cultural cubano mantuvo con el gobierno desde principios de los sesenta, cuando la producción artística era patrocinada y promovida por ministerios e instituciones oficiales. Las sofisticadas propuestas y el gran dominio de las diferentes técnicas por parte de los artistas cubanos se podrán apreciar en cada sala de la exposición.

Este proyecto no hubiese sido posible sin la Fundación de Arte Cisneros Fontanals, y la visión audaz y la tenacidad de su presidenta y fundadora, Ella Fontanals-Cisneros. Durante la última década, la señora Cisneros, motivada por la pasión de promover el arte de su país natal, ha sido pionera en los esfuerzos de investigar, colecciónar y preservar el arte moderno y contemporáneo de Cuba, y fue ella quien estableció el equipo que concibió esta exposición: el crítico y curador de arte Gerardo Mosquera, la

Olga Viso
Directora Ejecutiva,
Walker Art Center,
Minneapolis

**Gary
Tinterow**
Director,
Museum of Fine Arts,
Houston

historiadora de arte y profesional de museos Elsa Vega y el influyente profesor y artista René Francisco. El proyecto también contó con la asesoría de Mari Carmen Ramírez (curadora de arte latinoamericano Wortham y directora del Centro Internacional para las Artes del Continente del Museo de Bellas Artes de Houston) y Olga Viso (directora ejecutiva del Walker Art Center), ambas especialistas con amplia experiencia en el campo del arte latinoamericano contemporáneo, quienes ayudaron a consolidar la propuesta de la exposición y sus aspectos interpretativos, además de organizar su gira por Estados Unidos. Sin duda, *Adiós utopía* representa una colaboración sin precedentes entre diferentes organizaciones, entre especialistas cubanos y norteamericanos, que con sus puntos de vista alternativos contribuyen a generar nuevas lecturas. Para reflejar esta fusión de enfoques, el título en inglés de la muestra se ha escrito intencionalmente usando una combinación de español e inglés: la palabra “Adiós” en español con su correspondiente tilde en la “o”, mientras que “Utopía” aparece en inglés. *Adiós Utopía: Dreams and Deceptions in Cuban Art Since 1950*.

Aunque el arte cubano de los siglos XX y XXI ha logrado exponerse en Canadá, España, Alemania, Australia y México (países que mantienen relaciones normales con la isla) durante las últimas dos décadas, muy pocas de estas exposiciones han centrado su atención exclusivamente en el arte del período posrevolucionario. Entre las más importantes se encuentra *¡Cuba!: arte e historia desde 1868 hasta la actualidad* (2011), organizada por el Museo de Bellas Artes de Montreal. Dado que la exhibición cubría más de un siglo de producción artística en Cuba, el arte contemporáneo era apenas el capítulo final de una abarcadora muestra que no viajó fuera de Montreal. Otra muestra importante fue organizada en 1996 por el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria. Titulada *Cuba Siglo XX: Modernidad y Sinccretismo*, esta exposición y su correspondiente catálogo siguen siendo el compendio más completo de arte cubano del siglo XX hasta la fecha. *Cuba: la isla posible* es otra importante muestra de ese período organizada por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) en 1995, la cual contemplaba el período contemporáneo y propuestas del futuro de la isla. Aparte de estos proyectos expositivos, de los catálogos publicados con motivo de las periódicas bienales de La Habana desde los ochenta, y de los libros *New Art of Cuba* de Luis Camnitzer

(1994, University of Texas Press) y *To and From Utopia in the New Cuban Art* de Rachel Weiss (2011, University of Minnesota Press), existen pocas fuentes acreditadas en inglés sobre el arte contemporáneo cubano. Llenar este vacío es uno de los objetivos de este proyecto.

Adiós utopía se centra exclusivamente en artistas nacidos y formados en Cuba, cuyas primeras obras fueron desarrolladas íntegramente en la isla, resaltando así la producción artística posrevolucionaria de la nación caribeña. La exposición también se enfoca en las experiencias individuales de artistas que han trabajado dentro, fuera y entre diferentes canales de producción y distribución oficiales y no oficiales en la isla, haciendo énfasis en la originalidad e importancia de aquellos que han definido el arte revolucionario de los años cincuenta, sesenta y setenta, pero que, sin embargo, son muy poco conocidos fuera de la isla, como Sandu Darie, Loló Soldevilla, Antonia Eiriz, Santiago (Chago) Armada y Raúl Martínez. En la muestra también se presenta el trabajo de un grupo de artistas que enfrentaron sanciones y fueron silenciados por el gobierno cubano a finales de los años sesenta y principios de los setenta, durante el céñit de la influencia soviética y la ideología comunista. La obra de estos artistas marcó un punto de inflexión en la evolución del arte contemporáneo cubano y sentó los cimientos de las generaciones venideras. Esparsa entre museos y colecciones privadas de Estados Unidos, Cuba, Europa y el Caribe, esta es una narrativa que permanece en las sombras, por lo que mostrar estos importantes trabajos fuera de Cuba permitirá reevaluar su historia desde una perspectiva definitivamente nueva.

En lugar de mostrar las obras en orden cronológico o por generaciones, *Adiós utopía* agrupa constelaciones visuales y conceptuales intergeneracionales con el fin de subrayar temas predominantes. Lo que une estos trabajos es la exploración del tema de la utopía. Esta óptica permite un entendimiento más complejo y profundo de la producción artística de Cuba, uno que va más allá de las narrativas tradicionales sobre la historia del arte. En Cuba, dichos análisis se han enfocado principalmente en la pintura modernista representada por las abstracciones figurativas del artista cubano más famoso, Wifredo Lam, así como en las nociones de síntesis y mezcla cultural y, desde los ochenta, en la estética de la escasez y la experiencia del exilio. Es por eso que *Adiós utopía* ofrece un marco que abarca la amplitud de la producción artística

ca durante ese período de seis décadas y media, incluidas la pintura, la escultura, la fotografía, las artes gráficas y el performance, los cuales muchas veces estuvieron al servicio del sistema o se desarrollaron fuera de este, y en otros casos incluso fueron criticados por sus artistas más importantes.

Agradecemos a los curadores principales de la exposición, Gerardo Mosquera, Elsa Vega y René Francisco, por su generosa contribución a la muestra y a esta publicación, y a nuestros distinguidos autores, Antonio Eligio (Tonel), Iván de la Nuez, Rachel Weiss y Beatriz Gago Rodríguez, quienes nos han proporcionado un rico compendio que esperamos algún día se convierta en un libro de texto que trascienda esta exhibición. También damos las gracias a Michael Wellen, ex curador asistente del departamento de arte latinoamericano del Museo Bellas Artes de Houston, por su excelente labor en orquestar la logística de esta compleja iniciativa. Asimismo, queremos agradecer a Deborah Roldán, subdirectora de exposiciones; Rachel Mohl, asistente curatorial; y María C. Gaztambide, subdirectora del Centro Internacional para las Artes del Continente, quien también supervisó el cuantioso material interpretativo, tanto en español como en inglés, que acompaña a esta exposición.

En Houston, también agradecemos a Mary Haus, directora de marketing y comunicaciones. En Minneapolis, a David Galligan, subdirector general y jefe de operaciones; Mary Polta, directora financiera; Siri Engberg, curadora principal y directora de exposiciones; Christopher Stevens, director de desarrollo; Marla Stack, directora de recaudación de fondos para proyectos especiales; Annie Cleveland, directora de marketing y comunicación estratégica; Nisa Mackie, directora y curadora de programas educativos y públicos; Misa Jeffereis, asistente curatorial; y Mariko Yoshimura-Rank, asistente ejecutiva.

Y por supuesto, estamos profundamente en deuda con Ella Cisneros y su organización, CIFO, por esta extraordinaria colaboración. También quisiéramos agradecer al director y curador en jefe de la Fundación, Eugenio Valdés Figueroa. Con sedes en Europa y Estados Unidos, CIFO cuenta con una posición única para promover y facilitar el intercambio cultural entre dos países que aún están aprendiendo a comunicarse entre sí. Gracias a la señora Fontanals-Cisneros, fue posible sostener una comunicación directa con el Ministerio de Cultura de Cuba de parte de nuestros museos, coordinar el transporte de las obras de arte desde Cuba y organizar la visita de nuestro equipo a los talleres de los artistas.

Estamos muy agradecidos a las organizaciones públicas y financiadores privados que con sus donaciones hicieron posible esta exposición. La Andy Warhol Foundation for the Visual Arts nos brindó apoyo económico desde el principio, gracias a su presidente Joel Wachs, a y Rachel Bers y James Bewley, ejecutivos del programa. En la National Endowment for the Arts y en la National Endowment for the Humanities, agradecemos a Jane Chu, presidenta, y Wendy Clark, directora de artes visuales y programas del museo de la NEA, y a Barbara Bays, ejecutiva senior de programas de la NEH, por su guía y apoyo inicial a nuestros esfuerzos de traer el arte cubano a las audiencias estadounidenses. También agradecemos a un sinnúmero de personas particulares por su generoso apoyo, así como a las juntas directivas de ambas instituciones por la valentía de haberse atrevido a ser pioneros en esta iniciativa y ayudar a fomentar un mayor intercambio cultural entre Estados Unidos y Cuba.

Y, finalmente, nuestro más profundo agradecimiento a los artistas cuyas trascendentales obras constituyen la esencia de *Adiós utopía*, y cuya creatividad, legado e impacto nos permite compartir con la audiencia estadounidense.



Raúl Martínez
Isla 70
1970
Óleo sobre lienzo
200 x 451,5 cm

Adiós utopía.
Sueños y desengaños
en el arte cubano desde 1950

René Francisco
Gerardo Mosquera
Elsa Vega

Esta exposición reúne importantes obras de pintura, gráfica, fotografía, video, instalación y *performance* realizadas en Cuba durante más de seis décadas enraizadas en momentos claves de la historia del país: desde finales de la etapa republicana hasta el momento romántico de la Revolución triunfante en 1959, desde los años de euforia posrevolucionaria hasta la alineación con el bloque soviético durante la Guerra Fría, seguida de la crisis provocada por la desaparición de la URSS y sus secuelas hasta el día de hoy. Es la mayor y más importante muestra de arte cubano contemporáneo jamás realizada.

Ella ofrece una nueva visión del arte relacionado con el espíritu utópico que define la época revolucionaria en Cuba. Utopía, en el libro de Tomás Moro, era el nombre de una isla, y Cuba, otra isla, ha quedado como ejemplo trágico del sueño de una utopía social. La muestra comienza con los ideales

universalistas de la abstracción geométrica, y recorre el proceso múltiple y complejo del arte en la Isla al seguir, discutir y enfrentar hasta hoy la utopía social cubana.

Se destaca la renovación de las tendencias figurativas en la pintura, el dibujo y el grabado en las décadas de los sesenta y los setenta, proceso acompañado por la fuerza y originalidad de la fotografía y el cartel, dos manifestaciones muy influyentes y de repercusión internacional. En la década de los ochenta, el Nuevo Arte Cubano transformó la escena artística y cultural tras un período de ideologización e imposiciones oficiales, introdujo una perspectiva posconceptual y posmoderna, y desencadenó una cultura crítica que perdura hasta hoy. A partir de 1990, el arte cubano se ha internacionalizado en forma notable.

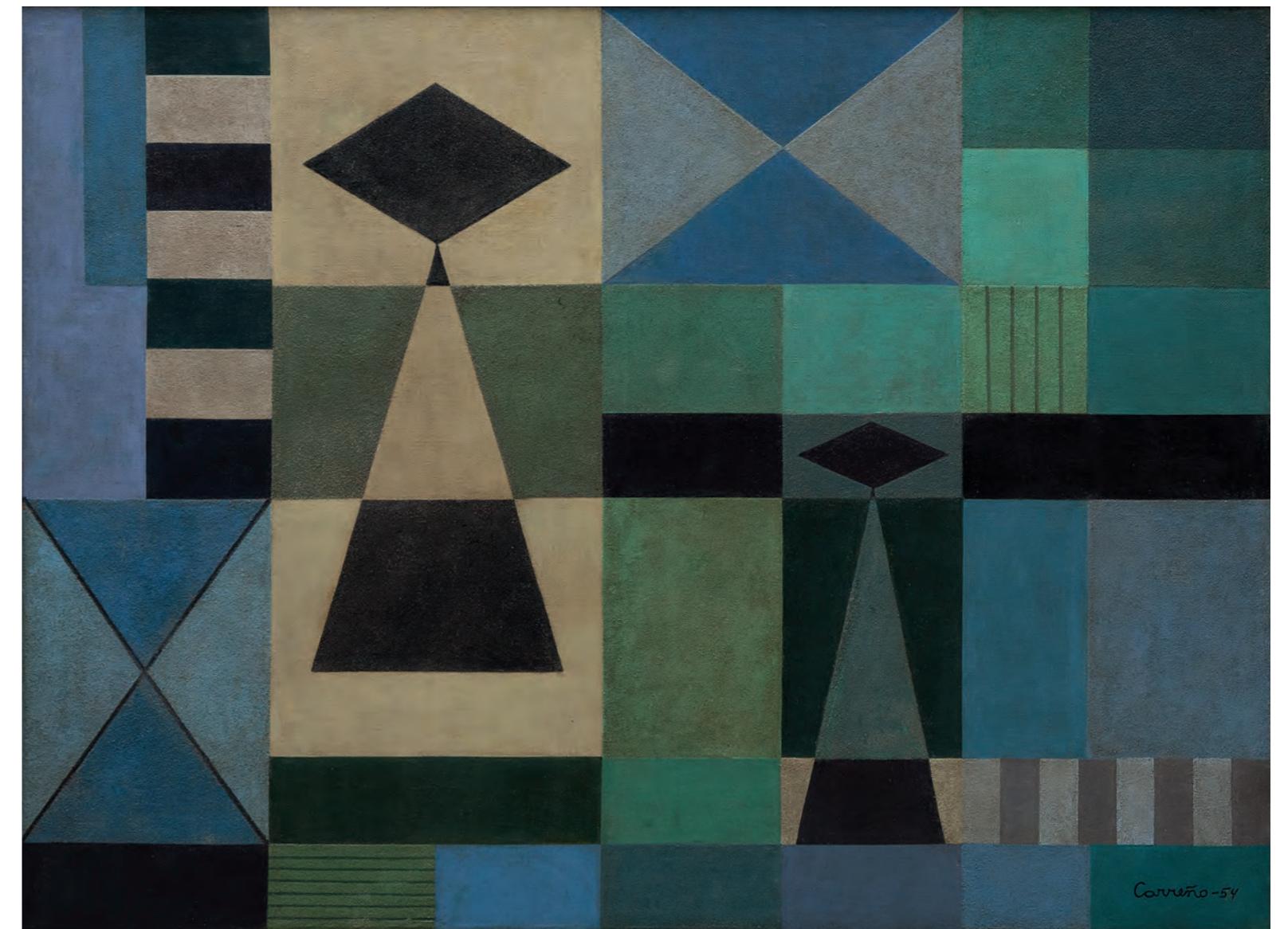
En vez de ilustrar un relato histórico, la muestra ha priorizado obras de impacto, que

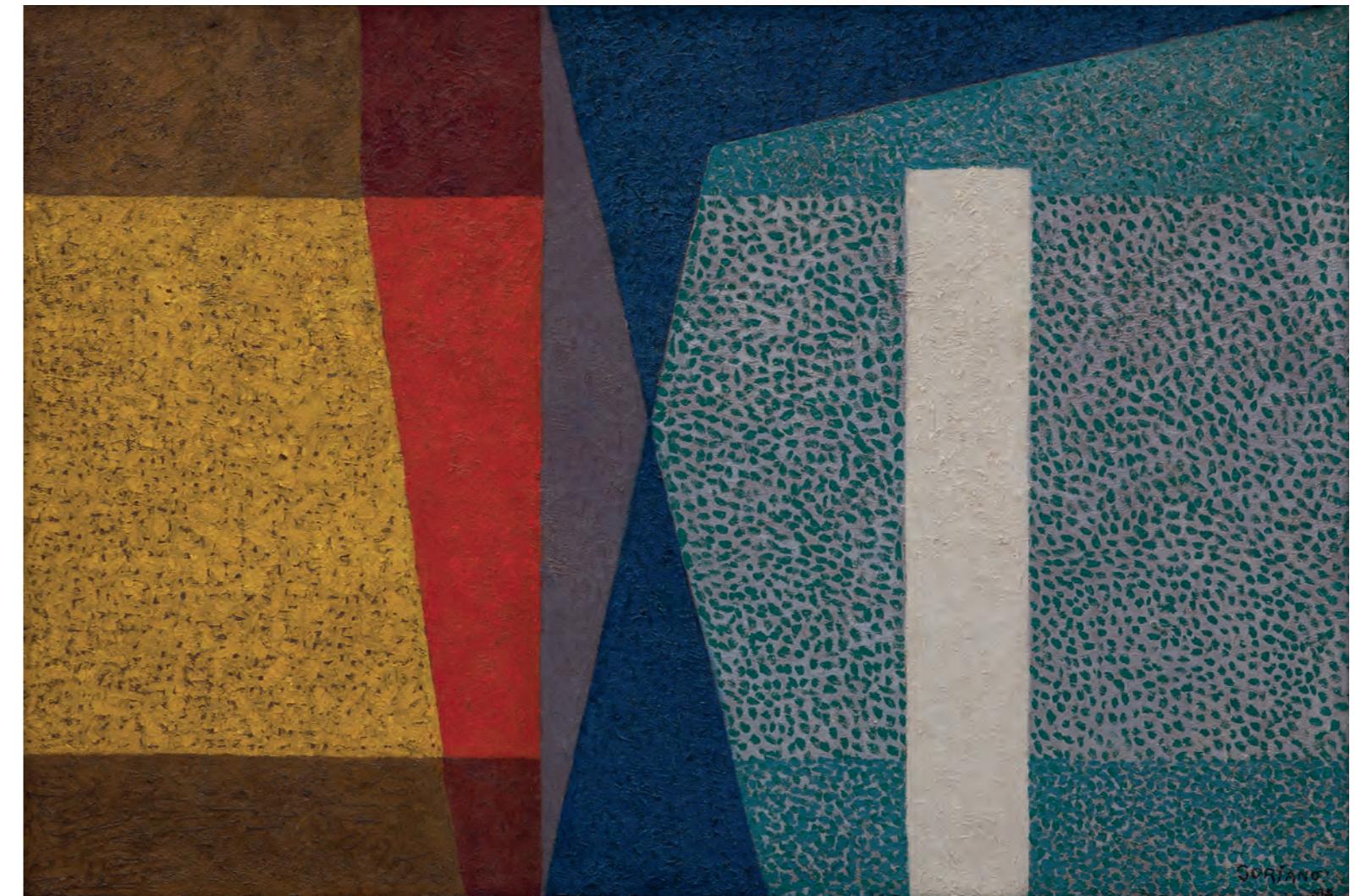
resuman cuestiones cruciales, y que puedan dialogar visual y conceptualmente en el espacio. Con tal fin no incluye documentación de trabajos efímeros, proyectos comunitarios, etc., salvo cuando hayan creado videos como producto final. Esta documentación sí aparece en este libro. Se propone una lectura renovada, inédita, del devenir del arte moderno y contemporáneo en Cuba y su vínculo con el contexto y la cultura global. Con frecuencia, estética, política y cultura se entrelazan en las obras para responder a un entorno intenso y, a la vez, potenciar las posibilidades del arte como lenguaje.

Abstracción: universalismo y lenguaje artístico

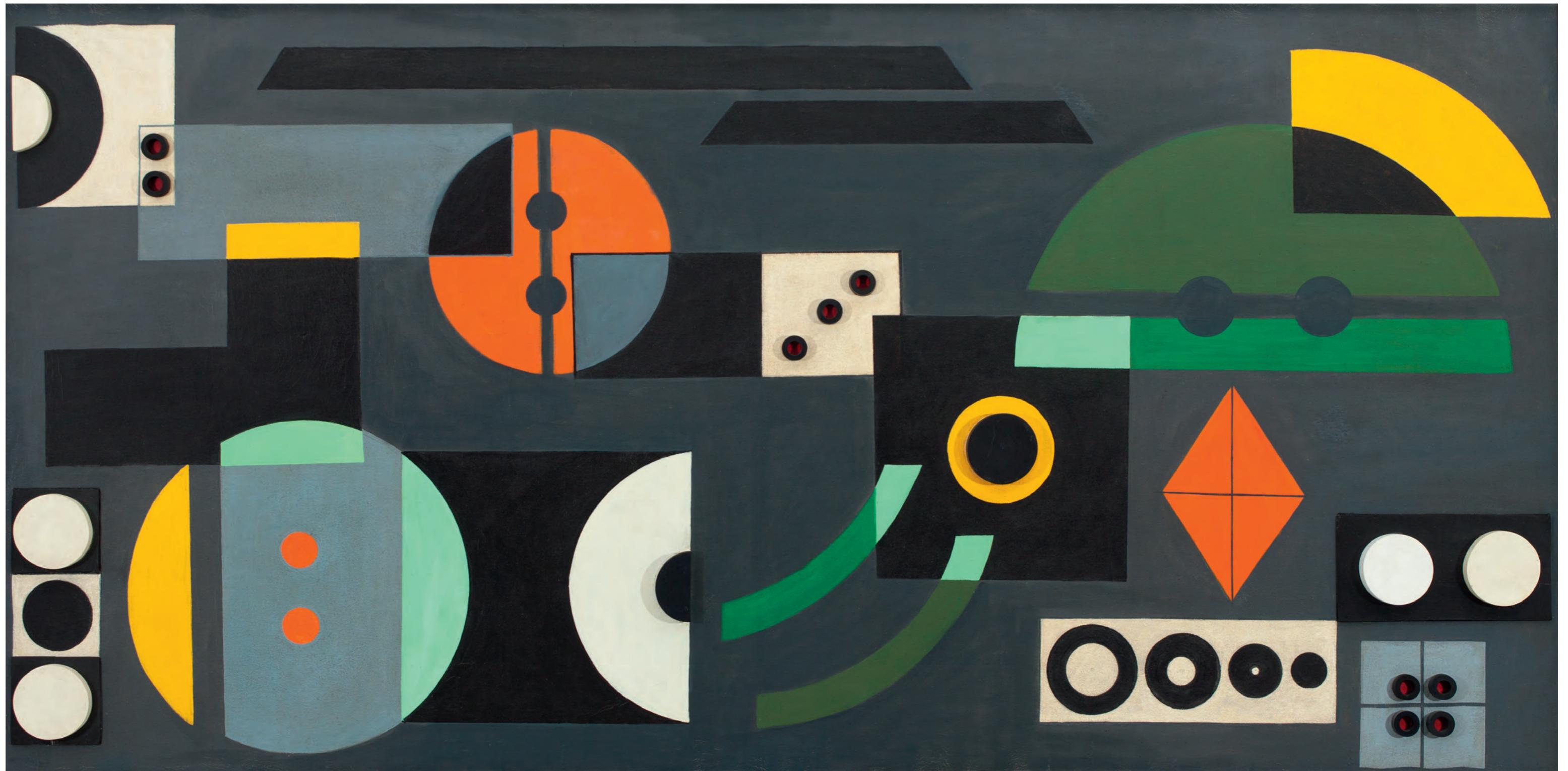
Durante la década de los cincuenta y el inicio de la siguiente, se manifestó en Cuba un movimiento de abstracción geométrica y arte concreto tan interesante como poco conocido. La tendencia propugnó un universalismo utópico basado en la búsqueda de un lenguaje universal, la creación de «nuevas realidades» autónomas y la «modernización» del arte cubano frente a las orientaciones de base vernácula que habían prevalecido. Estas obras —algunas mostradas por primera vez— entran en relación con piezas posteriores que muestran el uso del lenguaje abstracto con otros fines, a menudo en reacción al contexto cubano.

Mario Carreño
Sin título
1954
Óleo sobre lienzo
97,2 x 130 cm

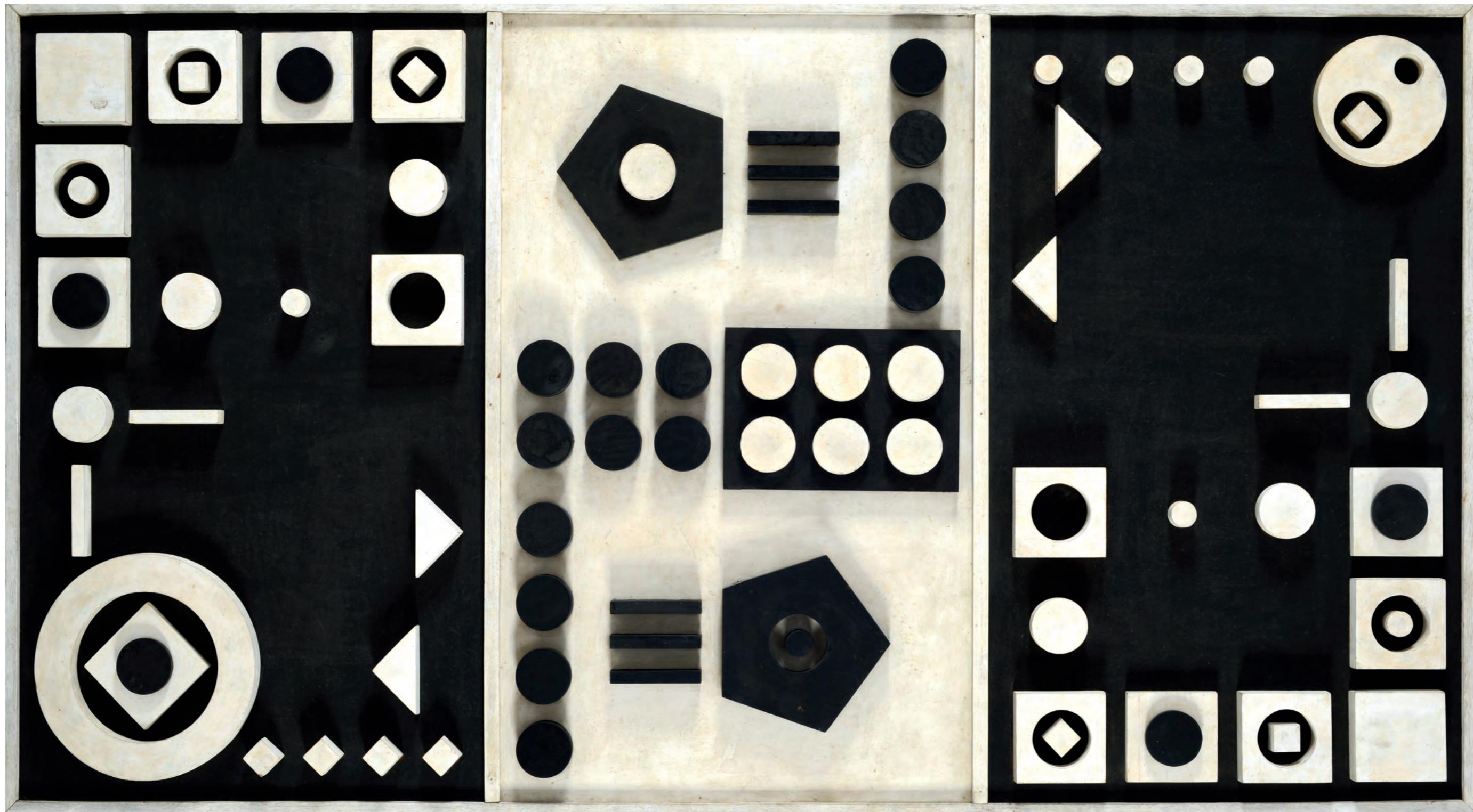




Rafael Soriano
Díptico
1954
Óleo sobre lienzo
55,9 x 81,3 cm



Loló Soldevilla
Sin título
c. 1950
Óleo y collage sobre lienzo
90 x 180 cm

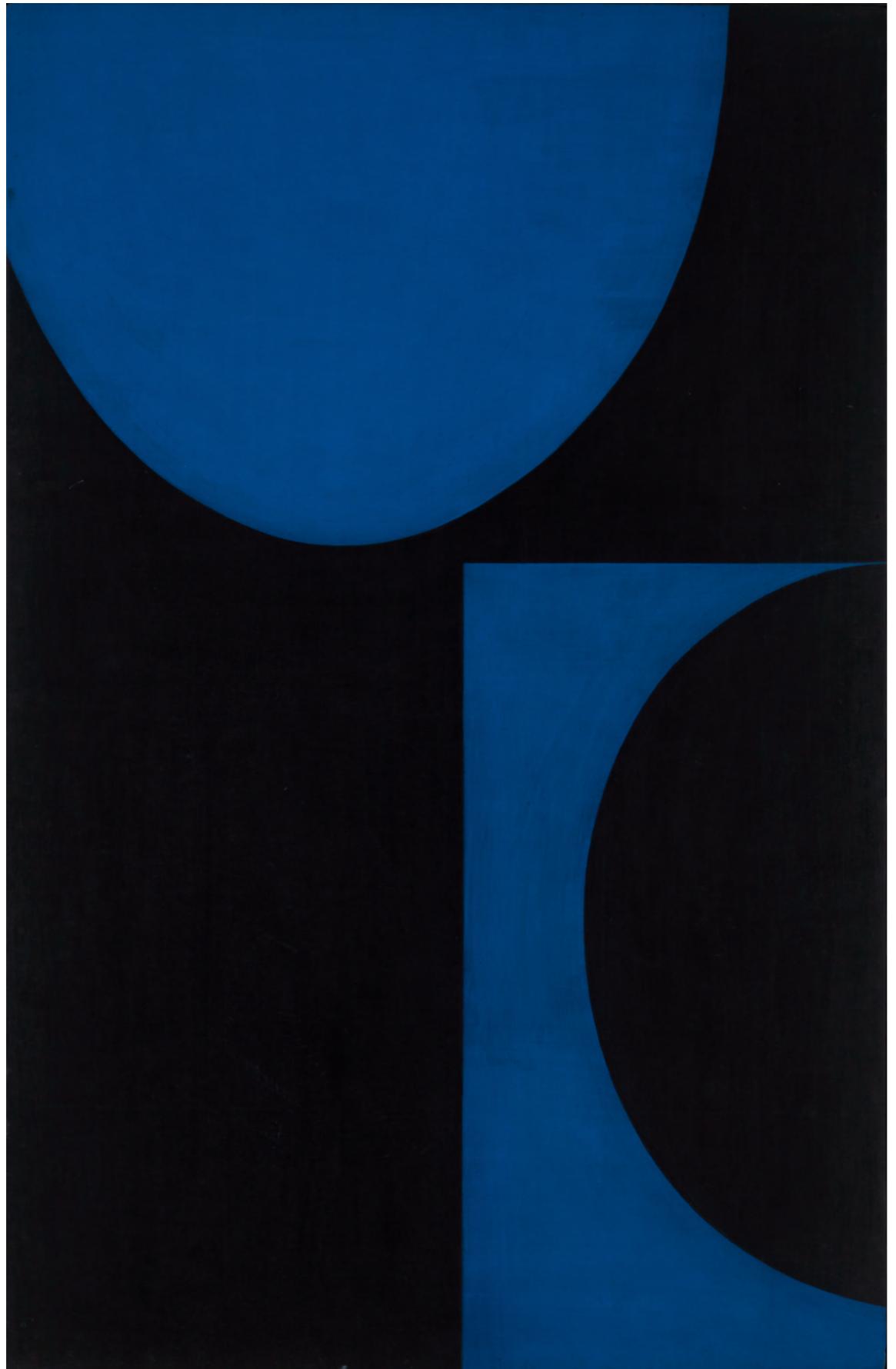


Loló Soldevilla
Sin título
1957
Placa sobre masonite
90,5 x 164,5 cm



Loló Soldevilla
Sin título
1954
Bronce
Dimensiones variables
Aprox. 23,5 cm de alto

Loló Soldevilla
Sin título
1954
Bronce sobre base de madera
Dimensiones variables
Aprox. 35 cm de alto

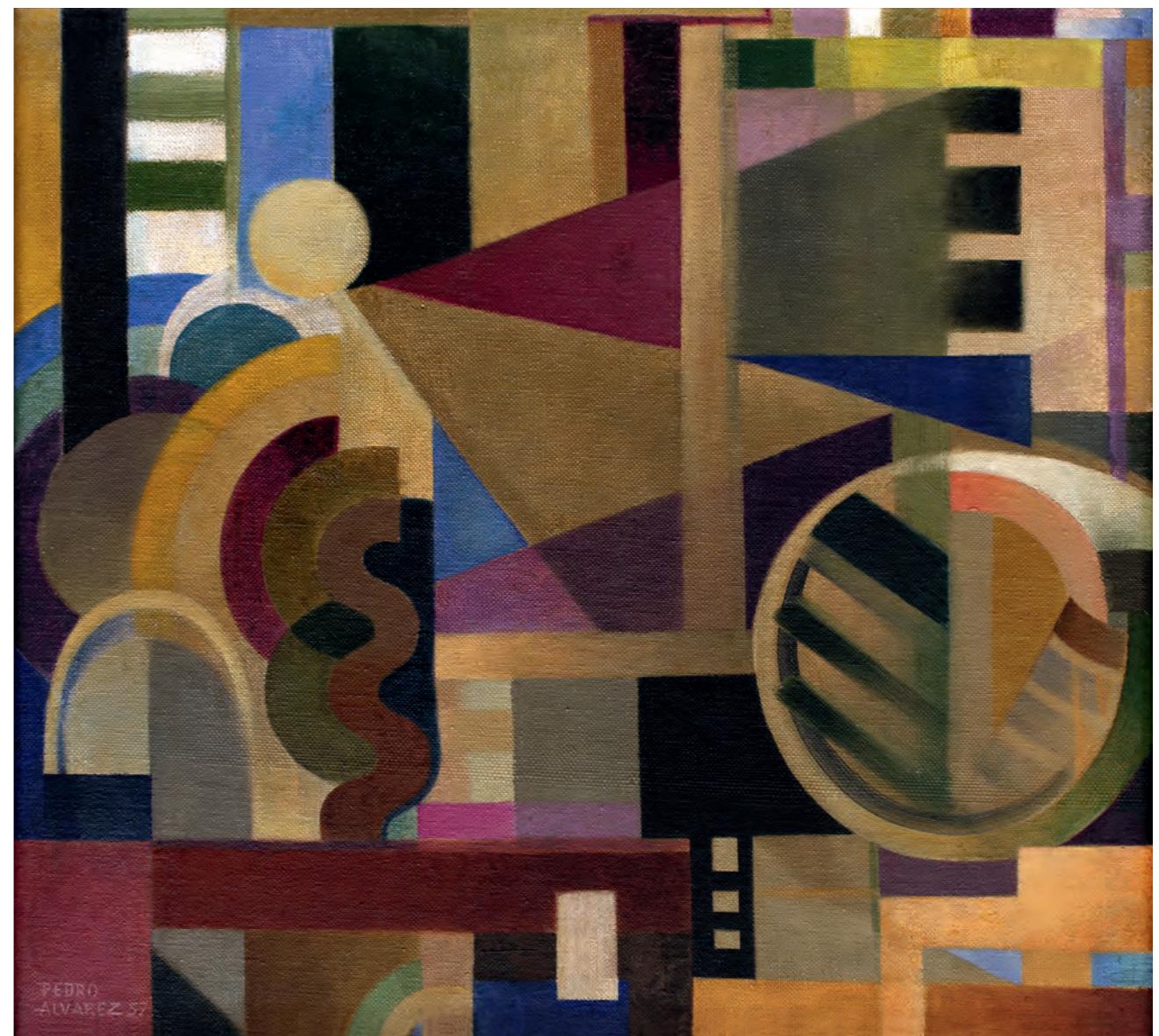


Salvador Corratgé
Formas estáticas no. 3
1961
Óleo sobre masonite
96,5 x 63 cm



Pedro de Oraá
Sin título
1957
Emulsión de caseína
sobre madera
100 x 61 cm

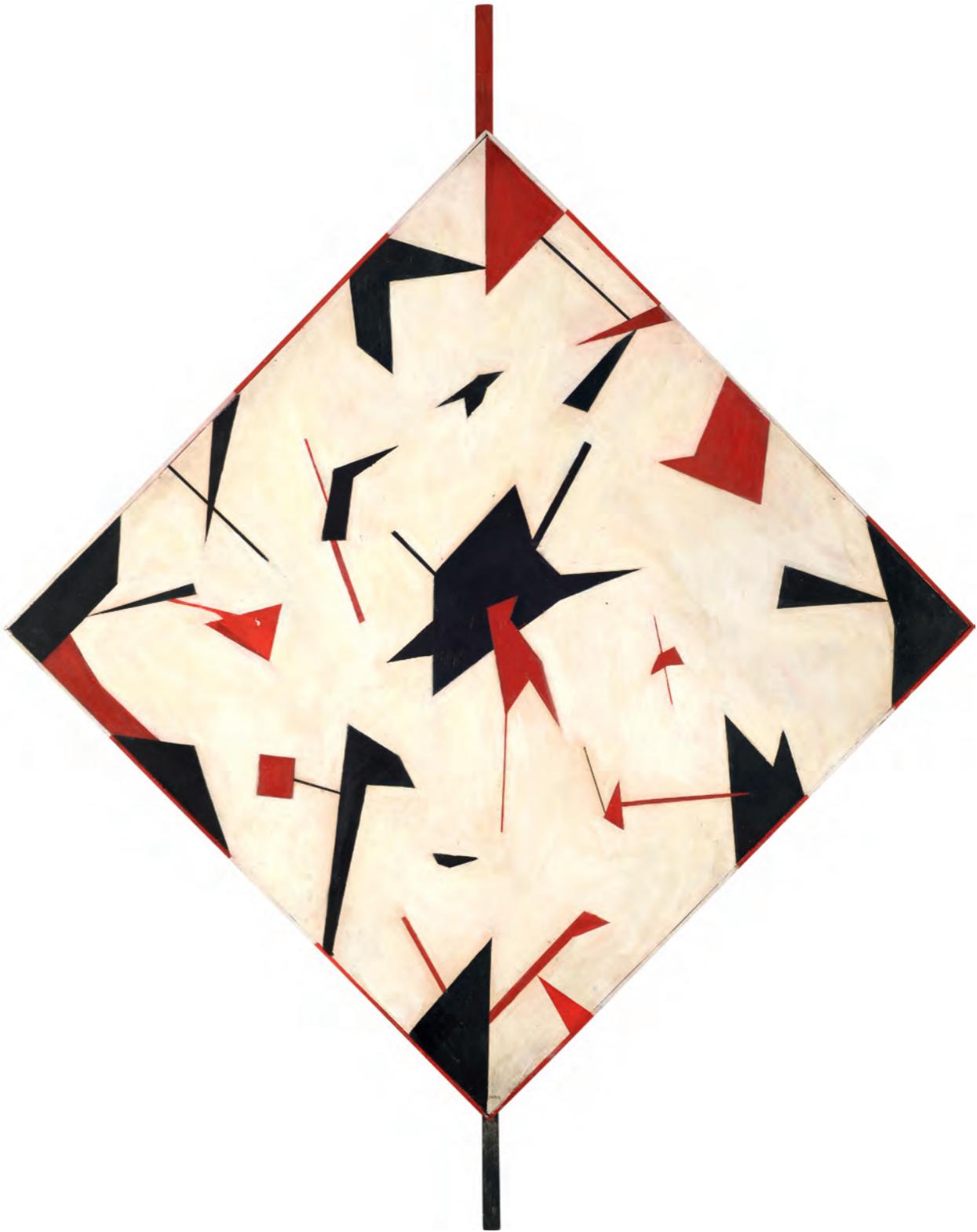
Pedro Álvarez
Cibernetico
1957
Óleo sobre lienzo
51 x 57 cm

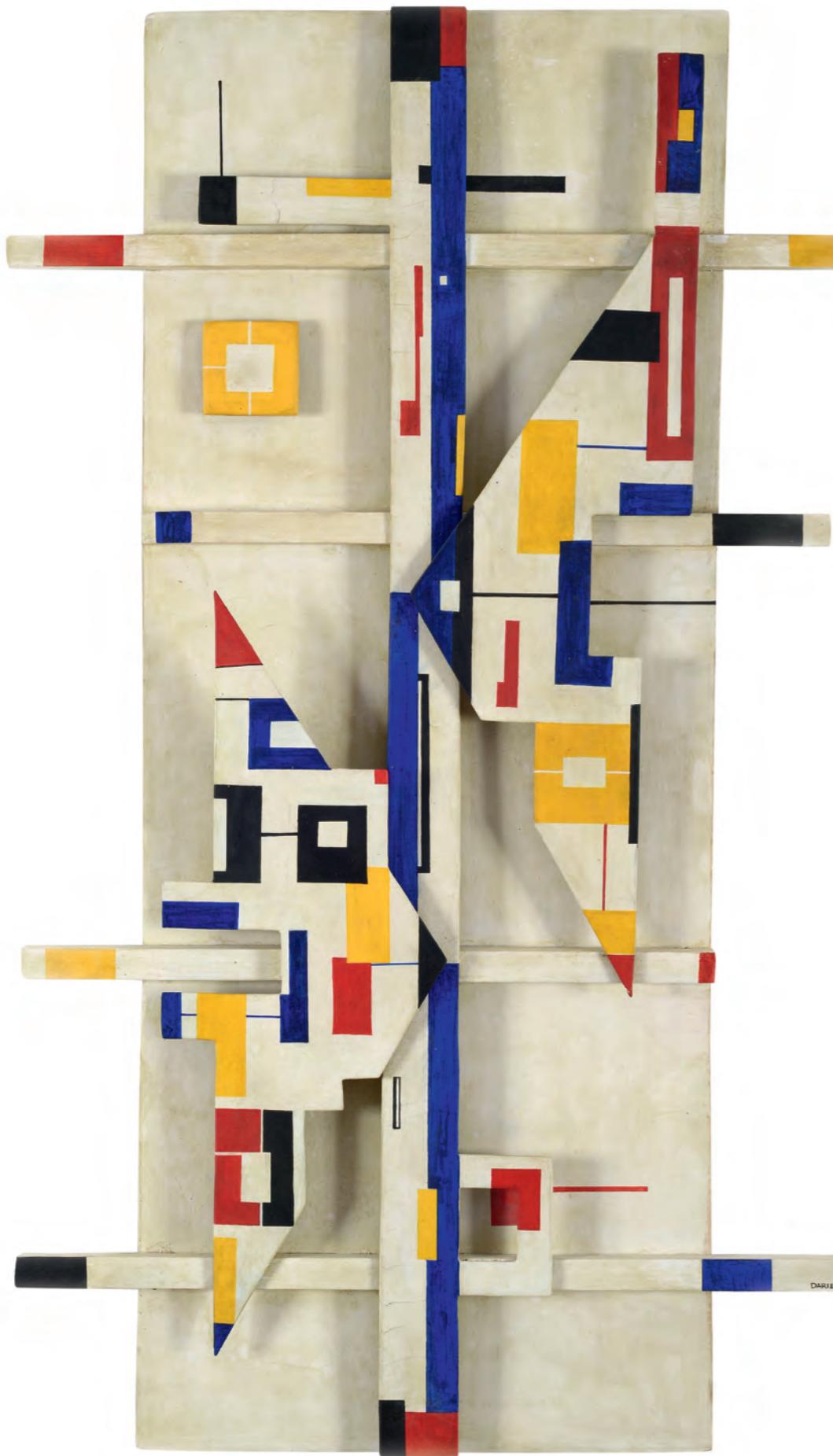




Sandu Darie
Sin título
c. 1950-1960
Técnica mixta sobre lienzo
113,6 x 91,5 x 5 cm

Sandu Darie
Pintura transformable
c. 1950
Técnica mixta sobre madera
81 x 81 cm





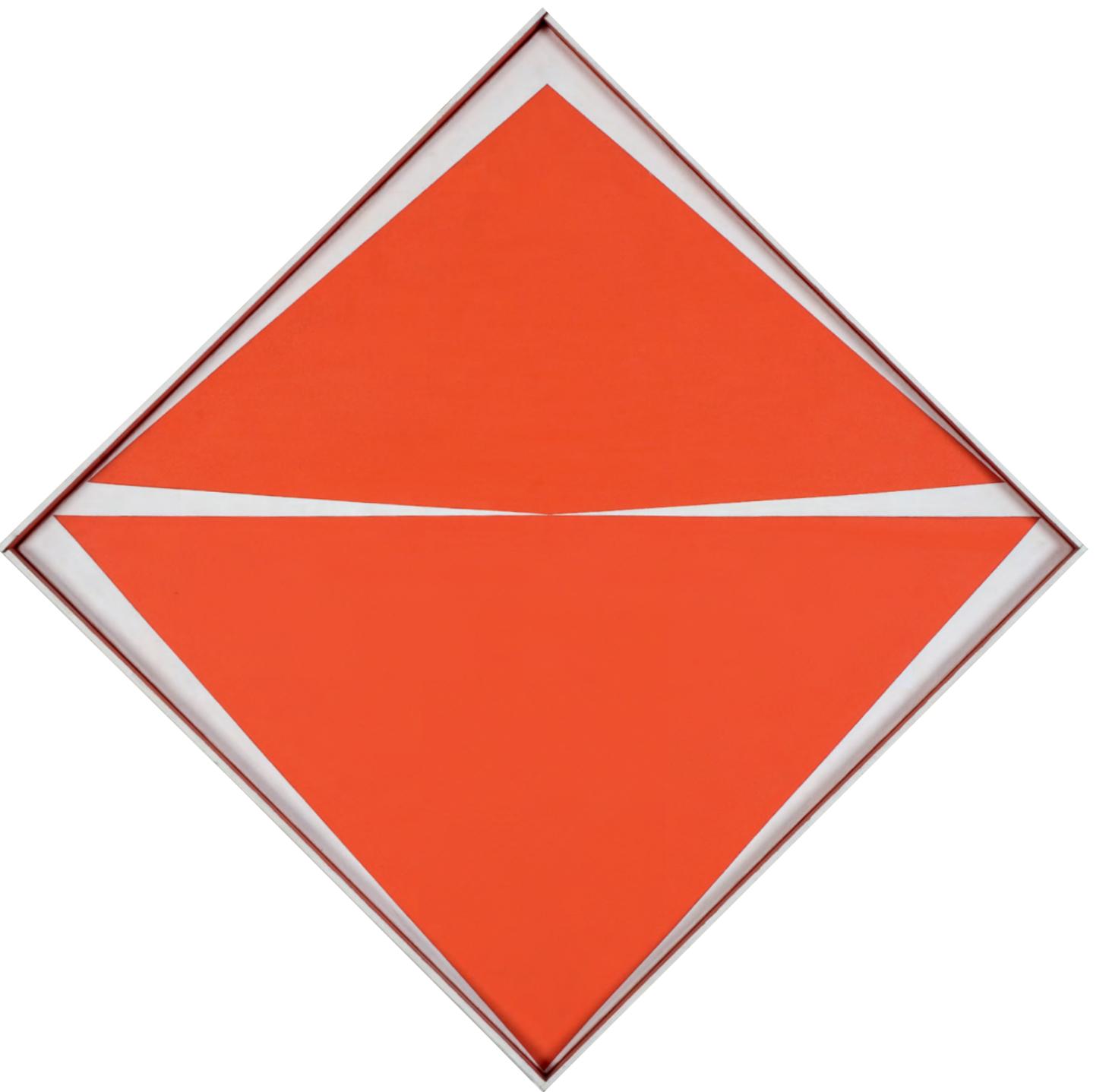
Sandu Darie
Estructura pictórica
c. 1950
Técnica mixta sobre madera
112 x 65 cm

Sandu Darie
Sin título, de la serie
Estructuras transformables
c. 1950-1960
Técnica mixta sobre madera
35,5 x 31,7 x 40,6 cm





José Mijares
Sin título
1961
Óleo sobre lienzo
90 x 67 cm



Carmen Herrera
Sin título (Rojo y blanco)
1966
Acrílico sobre lienzo
62,5 x 62,5 cm

Yaima Carrazana
Malevich, de la serie
Tutoriales de esmalte de uñas
2010
Video HD, sin sonido, color,
monocanal
3:28 min.



Culto y deconstrucción de la nación revolucionaria

2 /

El arte cubano expresa y reacciona al momento romántico del triunfo de la Revolución frente a la dictadura de Fulgencio Batista en 1959, y acoge su programa de emancipación social, que se expande utópicamente hacia América Latina y el mundo. Tiene lugar una afirmación nacionalista en el arte, evidente en el reiterado uso de símbolos patrios. A partir de la década de los ochenta, el Nuevo Arte Cubano subvertirá estas representaciones como parte de su crítica a los métodos y resultados de la utopía revolucionaria.

Contrario a lo ocurrido en otros países comunistas, en Cuba no se impuso un canon oficial en el arte. Si bien en la década de los setenta se estimuló un arte político oficial, este nunca alcanzó el peso que tuvo en otros países del bloque soviético. Sí tuvieron importancia acercamientos artísticos espontáneos, antioficiales, a una época de héroes utópicos, la humanización de estos y su deconstrucción.

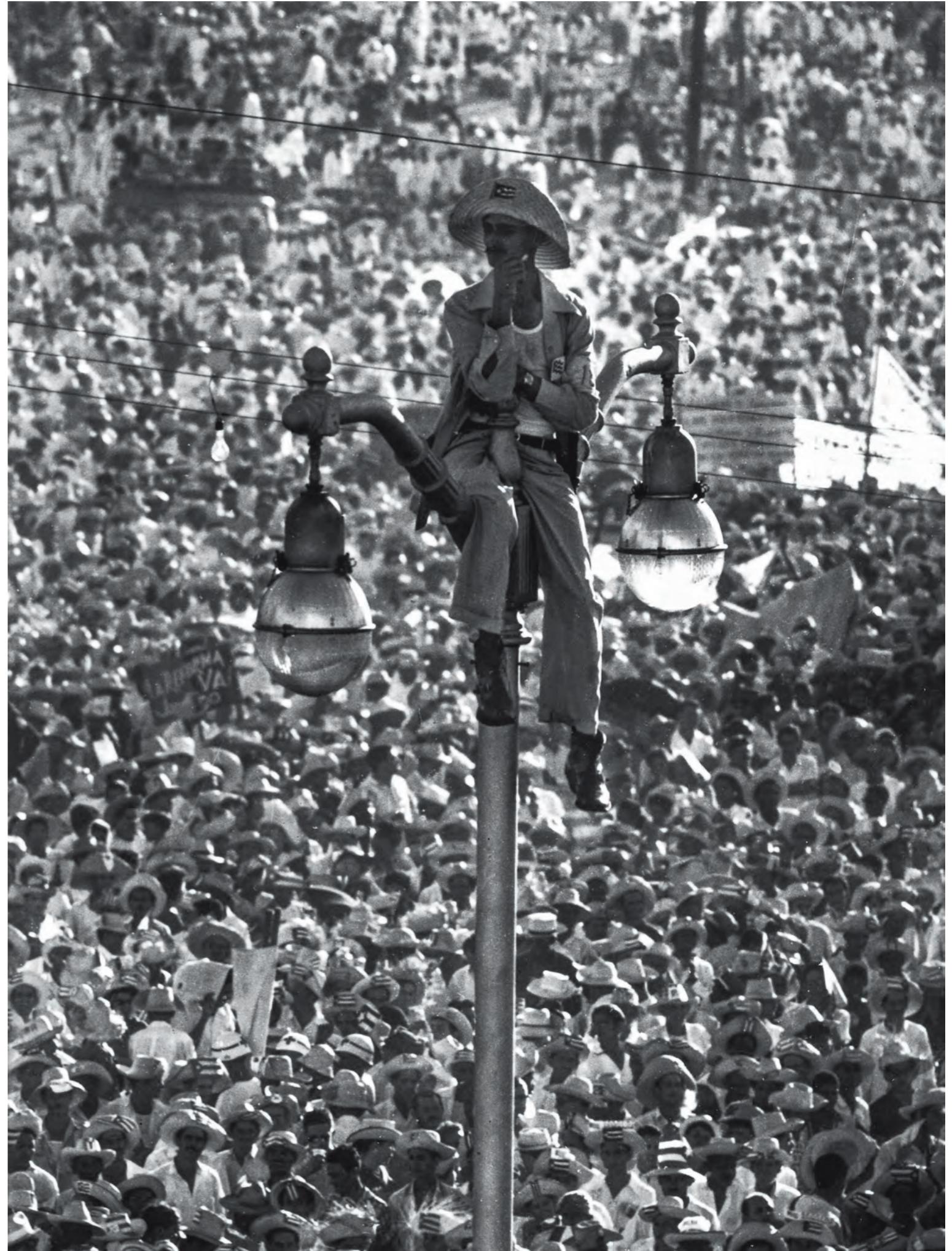


Raúl Corral Varela (Corrales)
La caballería
1960
Plata sobre gelatina
27,9 x 35,6 cm



Alberto Díaz Gutiérrez
(Alberto Korda)
Miliciana
c. 1962
Plata sobre gelatina
35,6 x 27,9 cm

Alberto Díaz Gutiérrez
(Alberto Korda)
El Don Quijote de la farola
1959
Plata sobre gelatina
35,6 x 27,9 cm





Servando Cabrera Moreno
Rebeldes de la sierra
1961
Óleo sobre lienzo
81,5 x 100,5 cm



Flavio Garciandía
Ella está en otro día
1975
Óleo sobre lienzo
114 x 179 cm

Leandro Soto
La familia revolucionaria
1984
Fotografía manipulada, óleo,
bombillos de luz, madera
200,2 x 160 x 23 cm





Raúl Martínez
Sin título
1969-1970
Óleo sobre lienzo
130,8 x 162 cm



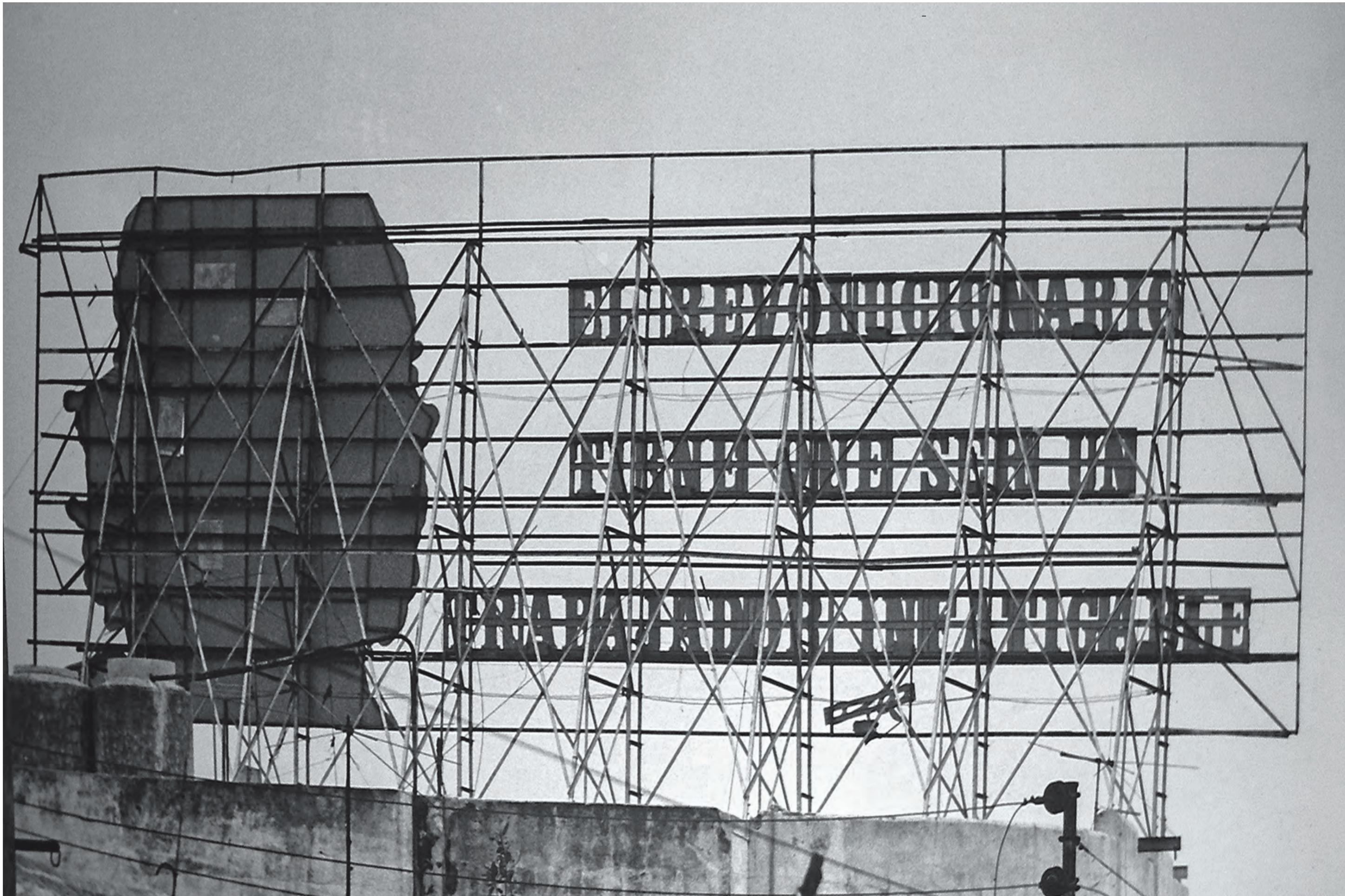
Raúl Martínez
Rosas y estrellas
1972
Óleo sobre lienzo
115,6 x 129,5 cm



Raúl Martínez
Fénix
1968
Óleo sobre lienzo
200 x 160 cm



Alberto Díaz Gutiérrez
(Alberto Korda)
Guerrillero heróico
1960
Plata sobre gelatina
61 x 50,8 cm



Arturo Cuenca
Ciencia e ideología: Che
1987-1988
Plata sobre gelatina
121,9 x 182,9 cm



Tomás Esson
Mi homenaje al Che
1987
Óleo sobre lienzo
157,5 x 198 cm



Alejandro Aguilera
El Che y Carlos Santana
2006
Grafito, papel, vidrio, acrílico,
metal, tela de mezclilla, arcilla
y madera policromada
224,8 x 63,5 x 45,7 cm



198-199



Juan Francisco Elso
Por América (José Martí)
1986
Madera, yeso, tierra, pigmento,
pelo sintético, ojos de cristal y
otros elementos
144,1 x 43,8 x 46,6 cm



Tania Bruguera
Estadística, de la serie
Memoria de la postguerra
1995-2000
Cartón, cabello humano, tela
322,6 x 147,3 x 1,9 cm



Mario García Joya (Mayito)
Mujer con vestido de bandera
1959
Plata sobre gelatina
45,7 x 35,6 cm

Mario García Joya (Mayito)
La Habana
1959
Plata sobre gelatina
33,5 x 25,9 cm





Tomás Esson
Bandera cubana
1990
Óleo sobre lienzo
110 x 90 cm



Antonia Eiriz
Los de arriba y los de abajo
1963
Óleo sobre lienzo
185,4 x 195,6 cm

Antonia Eiriz
En pie
1963
Óleo sobre lienzo
143 x 178 cm





Antonia Eiriz
Ni muertos (tríptico)
1962
Óleo sobre lienzo
Tríptico: 165 x 377 cm
Panel izquierdo: 165 x 91 cm
Panel central: 148,5 x 195 cm
Panel derecho: 165 x 91 cm



Antonia Eiriz
La procesión
1963
Técnica mixta sobre lienzo
200,6 x 203,2 cm



Alejandro Aguilera
Seremos héroes y mártires
1988
Bronce y madera
37 x 50 x 4 cm

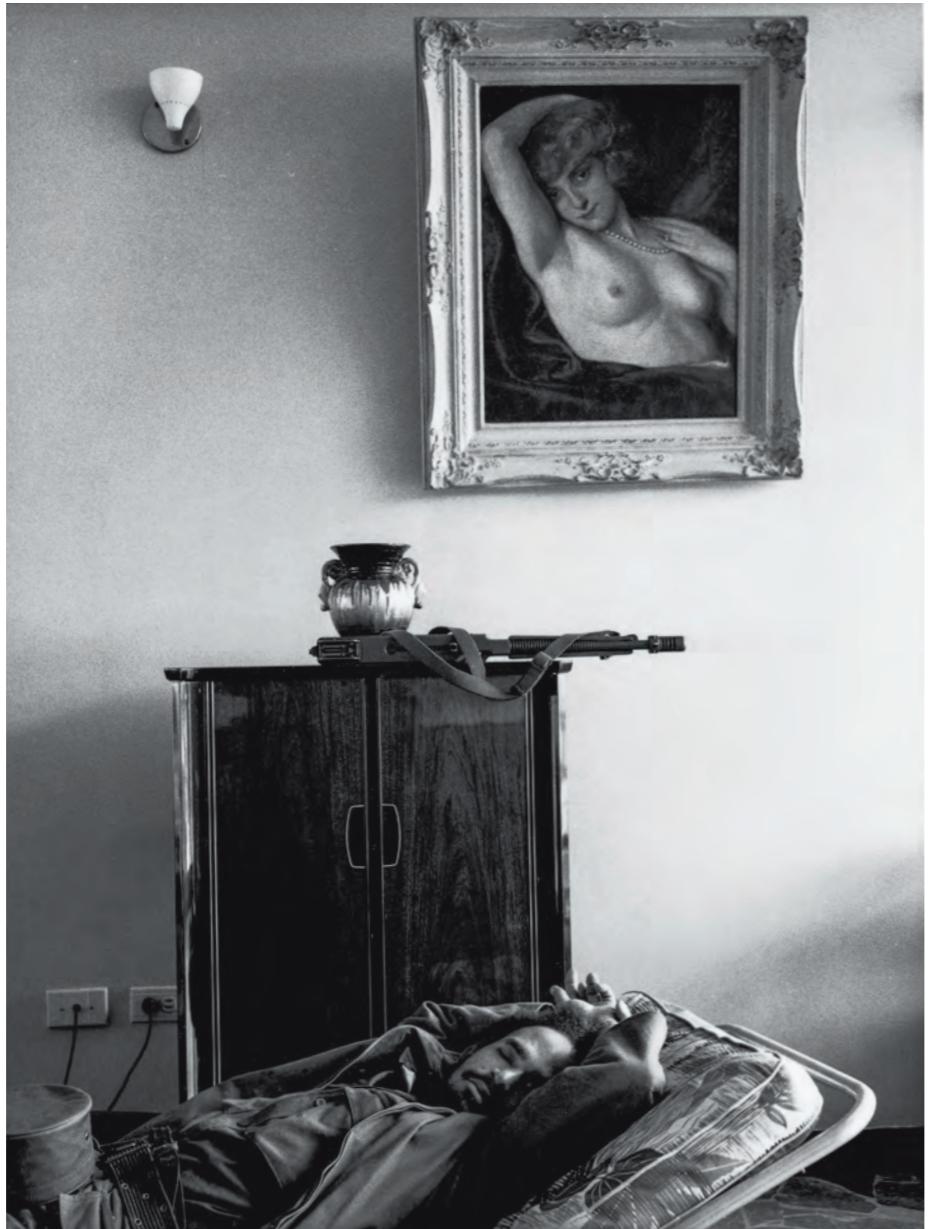


Lázaro Saavedra
El sagrado corazón
1995
Acrílico sobre tablero
70 x 50 cm

Lázaro Saavedra
Sin título (El arte un arma de lucha)
(versión no. 2)
1987
Técnica mixta
80 x 50 x 8 cm



EL ARTE UN
ARMA DE LUCHA



Raúl Corral Varela (Corrales)
El sueño
1959
Plata sobre gelatina
50,8 x 40,6 cm

Raúl Corral Varela (Corrales)
La pesadilla
1959
Plata sobre gelatina
50,8 x 40,6 cm





Eduardo Ponjuán
René Francisco
Las ideas llegan más lejos que la luz, 1989
Óleo sobre madera
52,5 x 67 cm



Eduardo Ponjuán
René Francisco
Suicida
1989
Espejos y esmalte sobre madera
55 x 40 x 1 cm

Eduardo Ponjuán
René Francisco
La real fuerza del castillo
1989
Óleo sobre asfalto y madera
43 x 53,5 cm

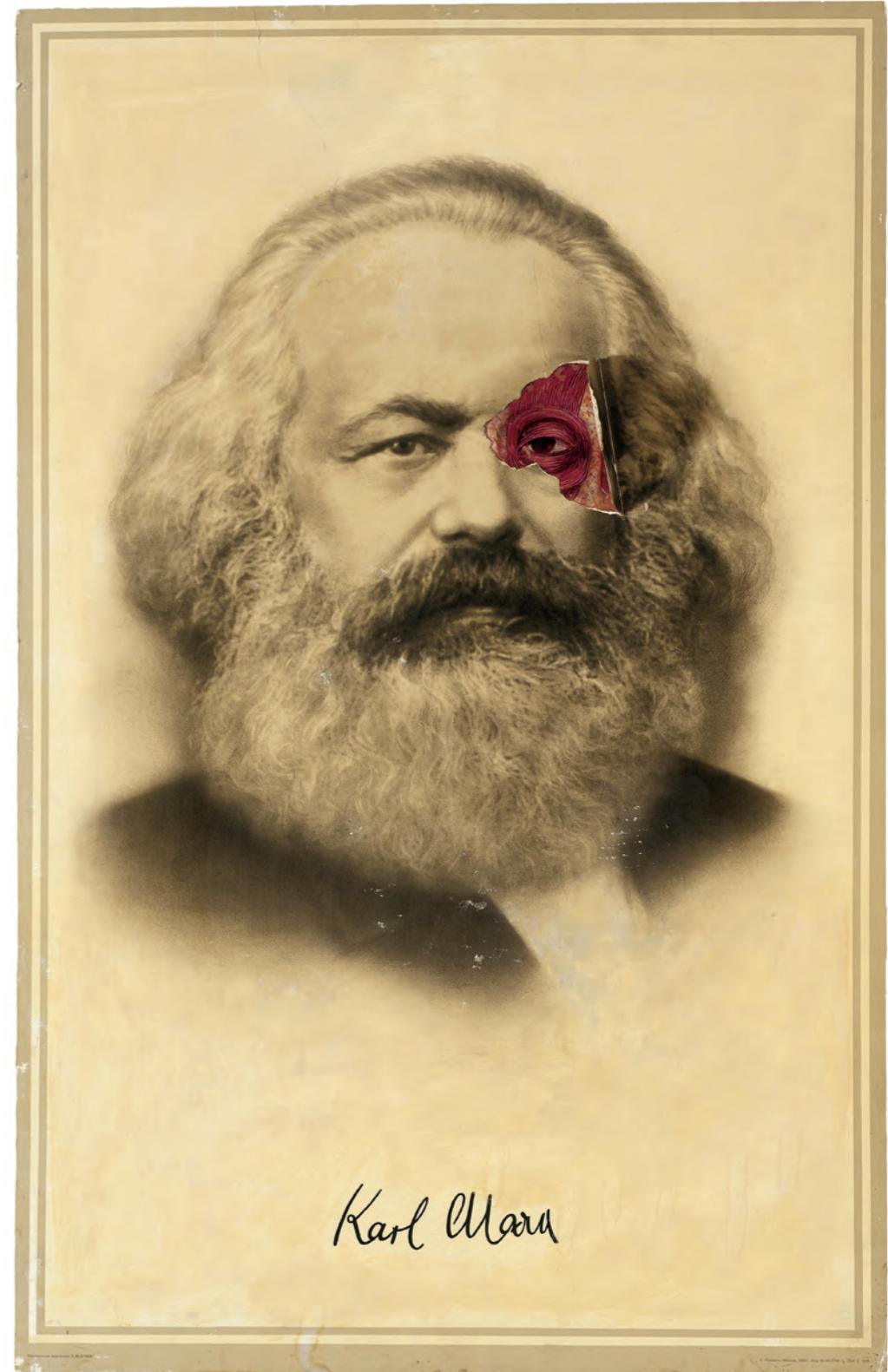




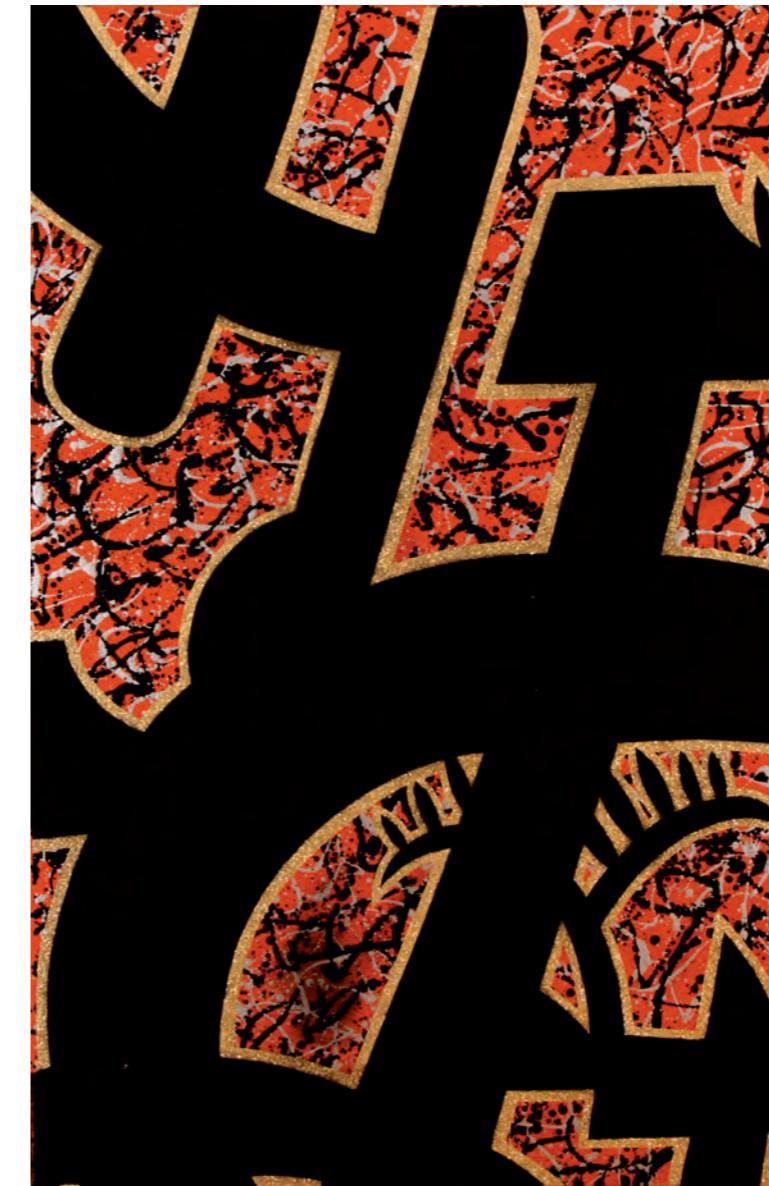
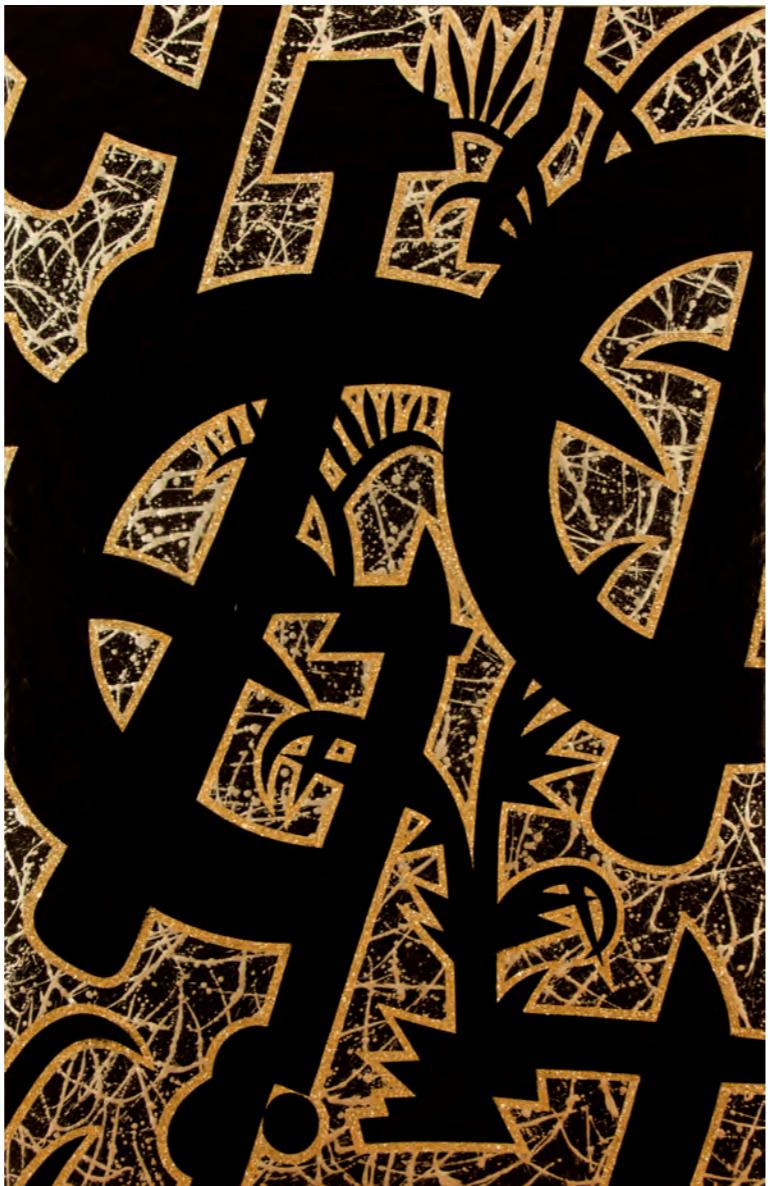
Eduardo Ponjuán
René Francisco
Todos con Fidel
1989
Lápiz sobre papel
23 x 28 cm

Eduardo Ponjuán
René Francisco
Reproducción prohibida
1989
Lápiz sobre papel
23,5 x 20 cm

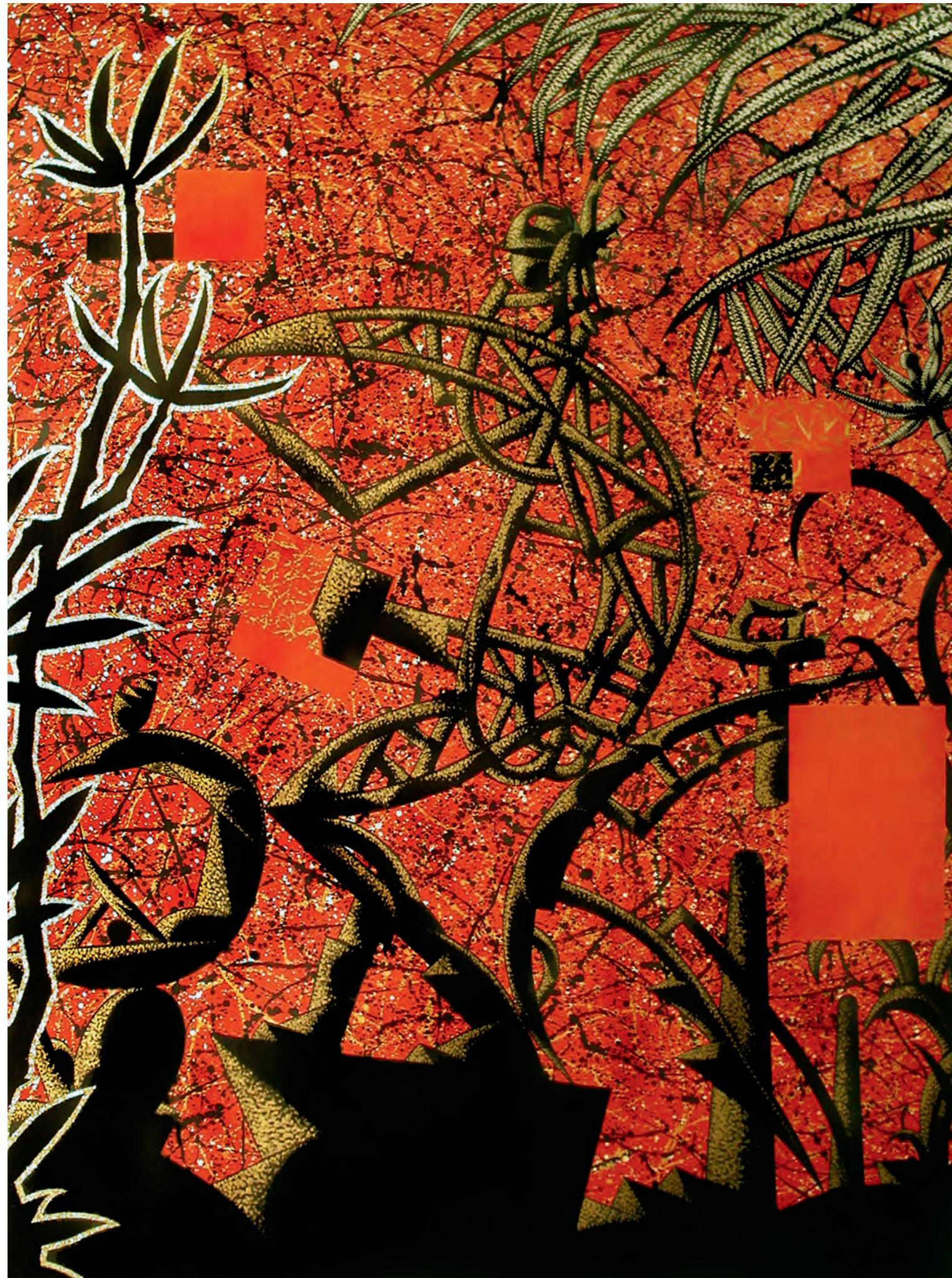




Lázaro Saavedra
Karl Marx
1992
Póster y acrílico
sobre fiberboard
87 x 55,2 cm



Flavio Garciandía
Sin título
1988
Acrílico y polvo de brillo
sobre lienzo
200 x 147 cm cada panel



Flavio Garciandía
Segundo viaje de Marco Polo
1992
Acrílico y polvo de brillo
sobre lienzo
250 x 190 cm

Esterio Segura
La diestra
1992
Yeso pintado, bronce y madera
220 x 170 x 106 cm





Eduardo Ponjuán
René Francisco
Utopía
1991
Instalación; cinco oleos sobre
lienzo y pintura sobre pared
3 x 11 m

