

# El circuito del arte cubano

Open Studio I

Mailyn Machado

ALMENARA 

## CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Mailyn Machado, 2018

© Almenara, 2018

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-28-4

Imagen de cubierta: Osvaldo González (2015): «El orden del caos». Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm. Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

INTRODUCCIÓN . . . . .	7
EL PABELLÓN DEL REALISMO . . . . .	13
El artista como trabajador revolucionario . . . . .	13
Asistir, participar . . . . .	40
El participacionismo integral . . . . .	56
CADA CASA ES UNA GALERÍA . . . . .	77
La casa nacional. . . . .	77
La institución doméstica . . . . .	88
Cada casa es una galería. . . . .	111
La comuna de la supervivencia . . . . .	128
El sentido común . . . . .	142
OPEN STUDIO . . . . .	151
Pueblo a pueblo. . . . .	151
La secuencia del estudio . . . . .	181
El estudio comunal . . . . .	182
El estudio vacío . . . . .	188
El estudio franquicia . . . . .	191
El estudio taller . . . . .	197
El estudio abierto . . . . .	202
El estudio museo . . . . .	215
El estudio archivo. . . . .	225
El estudio trasnacional . . . . .	228
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	233



## INTRODUCCIÓN

Este es el mundo que viene a mi casa a ser pintado, anunciaba Gustave Courbet en una carta al crítico Champfleury a propósito de la pintura «L'atelier du peintre» (1854-1855). «A la derecha, los “simpatizantes”; es decir, los amigos, los colaboradores y los amantes del mundo del arte. A la izquierda, el otro mundo, la vida cotidiana, el pueblo, la miseria, la riqueza, la pobreza, los explotadores y los explotados, la gente que vive de la muerte». El interior del estudio era para Courbet el espacio social representado, el escenario en el que lo público (lo institucional) se domesticaba. Al centro de la vasta escena cotidiana reproducida según la escala del género histórico, 361 x 598 cm: el artista. Mediador entre el arte y la vida, su atelier contenía las revueltas del Salón de los Rechazados y la Comuna de París.

«El taller del pintor», concluido para la Exposición Universal de 1855, no fue admitido en la muestra por emplear dimensiones académicamente vedadas para su género. Aunque el jurado aceptó once de sus piezas, el autor instaló «L'atelier...» a pocos pasos del evento oficial. Auspiciada por su mecenas Alfred Bruyas, la exhibición personal *El pabellón del realismo* fue considerada por muchos como un ejercicio de autopromoción que antecedió el Salón de los Rechazados. La voluntad de democratizar la obra disputando convenciones condujo al creador, quince años después, a intercambiar su profesión de pintor por la de trabajador. Presidente de la Federación de los Artistas, miembro de la Comisión de Educación y delegado del ayuntamiento, durante la Comuna parisina Courbet se transmutó en artista, alguien que —al decir de Marx en *La ideología alemana*—, entre otras cosas, pinta (Ross 2016: 44). La función social del creador distinguió aquella ocupación popular de la vida diaria. De su repertorio de gestos antijerárquicos dirigidos contra el Estado se

produjeron modelos de organización social horizontales, basados en la cooperación y el intercambio.

«El pabellón del realismo» expone en la primera parte del presente volumen la posición del autor plástico frente el *statu quo* de la Cuba revolucionaria. Definida por la tensión entre la crítica y la solidaridad, la intervención del artista cubano en el sistema institucional que lo engendró fue planificada también desde el taller, un atelier doméstico donde espacio de trabajo y vida se superponían. Las posturas sociales y estéticas comenzaron a completarse en ese domicilio espontáneo de la creación, como antes en el manifiesto pictórico de Courbet –alegoría realista, según anunciara en el subtítulo de la obra, de una fase de siete años de su existencia artística y moral<sup>1</sup>. El estudio fue el espacio de enunciación de una actitud cívica colectiva que impactó la formación profesional del creador en los años ochenta. El sistema cultural de la Revolución y su paradigma de autor se gestarían en ese ciclo de intercambio, que iba de la academia a la casa, de la casa a la institución y de la institución al taller.

La centralidad del arte en el proyecto social cubano derivó en la tendencia del artista como trabajador revolucionario a superponer la práctica estética y la ética socialista de la participación. El participacionismo de finales de los años ochenta se encaminó a la colaboración transformadora. Sus acciones se desplazaron de la esfera pública a la institucional con el anhelo de consolidar una plataforma especializada para el ejercicio cívico. La asistencia al campo de la cultura, como antes la movilización urbana, intentó perfilar un instrumento efectivo para la revolución social permanente. Pero la alineación del sistema artístico con la dirección ideológica del país, en medio de la desintegración del socialismo real, diluyó el movimiento entre la autonomía estética y la disidencia política. La misión participativa del arte cubano comenzaría a desdibujarse entonces del diseño estructural de la Revolución.

---

<sup>1</sup> «Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale».

La migración de gran parte de sus integrantes y la cualidad narrativa del participacionismo retardó su inscripción en el tiempo. «El pabellón del realismo» traza enlaces, con remisiones a pie de página, a uno de los otros dos volúmenes que componen este proyecto. *Los años del participacionismo* narra, en las voces de sus protagonistas, el destino de algunos de los acontecimientos más importantes del periodo. Desde 1986 hasta 1991, conviven en un relato común extractos de blogs, comentarios de sus lectores y archivos alojados en YouTube desde los que ha comenzado a emerger una historización plural del movimiento.

Hacia la década del noventa la institución cultural, tal como había sido bosquejada en los últimos diez años, había quedado obsoleta. Apuntalada con reestructuraciones optimistas para la interacción con el mercado global, la descentralización iniciada a fines del decenio anterior no consiguió sino agilizar el agotamiento de su autoridad. El funcionamiento invariable de sus centros –no obstante sus múltiples ajustes–, y la domesticidad del circuito alternativo emergente –sumergido hasta la actualidad–, han permitido que la idea del monopolio del Estado sobre la práctica artística aún persista. La ecuación Arte-Institución continuó formulándose desde el enfrentamiento binario, lo que en términos estéticos se tradujo (al menos desde la aparición fantasmagórica del mercado en la isla) como creación comprometida versus creación comercial.

El debilitamiento del arbitraje institucional repercutió en la contribución planificada del arte al proyecto político cubano. Resultado de la instrumentalización económica de la cultura, parcial e inconclusa, la comercialización se dispuso como su nuevo contenido social. Sería el amago de imposición, más que las dificultades para asumir el modelo mercantil, el que convertiría su misión contemporánea en objeto de la crítica interna.

La autonomía forzosa de la cultura implicó también cierta apatía policial con respecto al ejercicio creativo, fortalecida por la autoformación integral del modelo pragmático del creador independiente. El resquebrajamiento de la vigilancia y la entronización de la supervivencia durante los años noventa permitieron al nuevo paradigma de autor imaginar un

algoritmo de promoción informal desde su taller casero. El ceremonial doméstico como fundamento de la cultura cubana, abordado al cierre de «El pabellón del realismo», se actualiza en un paneo del siglo xx al xxi en «Cada casa es una galería». El examen de la desinstitucionalización de la vida cotidiana durante el periodo especial orienta, en el segundo capítulo del libro, la deconstrucción de la casa-institución revolucionaria y el origen residencial de los centros culturales de la era republicana.

La estabilización de la crisis, con la recuperación económica en el año 2000, resucitó un diseño institucional envejecido pero aún reconocible que intentó normalizar algunas variantes sumergidas impulsadas por la década del noventa. Mientras los espacios promocionales procuraban hacer funcionar sus deteriorados inmuebles con cortos presupuestos, el arte reactivaba su enfrentamiento estético. La recuperación de la narrativa política fue la reacción artística ante la remodelación parcial de las sedes del sistema de la cultura, en la que creyó advertir la restitución de su antigua centralidad. Desde entonces, su oposición a lo comercial —entiéndase toda obra socialmente no comprometida— ha dominado el panorama plástico cubano.

Los malabares institucionales se acompañarían de la resistencia del arte a perder su autoridad. No de otra forma se explica el enfrentamiento de la producción estética a una instancia que no podía ya legitimarla sino como el impulso por recuperar el espacio que una vez tuvo en la transformación de la sociedad. Arte e Institución parecían conservar el protocolo histórico de enfrentamiento y renegociación. Pero esa vieja utopía, herencia de la función conferida a la práctica artística por la Revolución, y sobre la cual se edificó el diseño socialista de su campo, para la segunda década del nuevo milenio había dejado de ser operativa. La nostalgia por la contradicción permanente entre el artista y el Estado ha impedido ver que la institución, y con ella el arte, han sido excluidos de la reinención oficial del proyecto cubano.

Mientras el gobierno aspira a rehabilitar su estructura apuntalada, la iniciativa popular se afirma con procedimientos autosostenibles. Los cambios legislativos asociados a la actualización del modelo socioeconó-



mico han colaborado en la profesionalización de la comuna doméstica de los años noventa. Sus redes económicas y de información, que habitan la realidad paralela de la informalidad, han conseguido emancipar la vida cotidiana. A ellas se han sumado recientemente los vínculos *people to people*, expandiendo los horizontes geográficos de sus interacciones. El mercado turístico para el arte, delineado por primera vez en el territorio insular, se ha estabilizado sobre las brechas interpretativas de las regulaciones bilaterales entre Cuba y los Estados Unidos. Al análisis de su formación se abre «*Open Studio*». Esta tercera parte, que da título al libro (y al proyecto en tres volúmenes), concluye con el algoritmo contemporáneo del estudio de artista. Tras la reforma a la Ley General de la Vivienda en el año 2011, el taller se agenció su localización urbana. La fijación de su asentamiento le ha permitido encarnar la multifuncionalidad del modelo pragmático del creador independiente. El atelier del artista como gestor ha comenzado a desarrollar acciones hasta ahora reservadas a la esfera institucional. Algunos de los creadores y agentes que rigen los espacios más dinámicos del campo cultural alternativo comparten sus experiencias de trabajo en el tercero de los volúmenes, *La institución emergente. Entrevistas*.

Desde la territorialidad imprecisa de una sociabilidad intramuros, que negocia o elude el control del Estado, el arte cubano articula una trama propia. Un circuito autónomo, formado por centros privados o comunitarios de ubicación doméstica, independiente de la órbita gubernamental y exclusivamente artístico.

## OPEN STUDIO

### PUEBLO A PUEBLO

En 1995 –relataba el diario español *El País* veinte años después– Dagoberto Rodríguez, Marco Castillo y Alexander Arrechea, recién graduados del ISA y conocidos ya como Los Carpinteros, se mudaron a una vieja casa en el barrio de El Vedado. Allí tenían la cama, la cocina, el baño, además del «taller donde diseñaban sus piezas imposibles y empezaban a fabricar una realidad alternativa» (Vicent 2015: en línea) para el arte cubano. En 2009 –continuaba el reportaje–, el entonces dúo decidió asentarse en Madrid. Seis años antes Arrechea había iniciado una carrera independiente, época por la cual Rodríguez y Castillo decidieron rentar una vivienda en La Habana para el desarrollo exclusivo de su trabajo. En el presente de la crónica, año 2015, el grupo integrado por Rodríguez y Castillo inauguraba un estudio permanente en la capital cubana. Situado en el reparto Nuevo Vedado, el inmueble había sido adquirido por Los Carpinteros en fecha anterior al restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos. El retorno de los artistas, además de adelantarse al giro de la política internacional del país, develaba el protagonismo del estudio dentro del campo cultural de la isla. En el tránsito del taller casero de los años noventa a su especialización como lugar de trabajo en la apertura del milenio, y la reforma espacial contemporánea, el atelier había logrado imponerse con una dinámica paralela a la sostenida con esfuerzo por el sistema institucional. Aquella realidad alternativa que se gestara al interior de la comuna de la supervivencia se proyectaba como algoritmo dominante del circuito del arte en Cuba.

La estabilización urbana del estudio y su apropiación de la esfera artística se debieron a las acciones recíprocas emprendidas por las administraciones de los presidentes Barack Obama (2008-2012 y 2012-2016) y Raúl Castro (2008-2018). El desarrollo gradual de los viajes de ciudadanos estadounidenses a la isla desde enero de 2011 y los «Lineamientos de la Política Económica y Social», aprobados el 18 de abril del mismo año en el VI Congreso del PCC, comenzaron a esbozar un mercado turístico para el arte a partir de las interacciones de la red de visitantes *people to people* con la secuencia doméstica del estudio de artista.

Desde que las instituciones culturales iniciaran su giro mercantil, los pronósticos habían estimado a los Estados Unidos como destino principal de la creación estética de la isla. La cercanía geográfica había recolocado al territorio americano en la órbita comercial de Cuba desde 2001, a pesar del embargo económico establecido sobre el país cuatro décadas atrás. En el año 2000 el Departamento de Comercio, de acuerdo con la «Ley de Democracia para Cuba» (CDA) de 1992, autorizó la venta de medicinas, alimentos, productos sanitarios y agrícolas a la isla, con la obtención previa de licencias y la condición de que la banca norteamericana no interviniera en ninguna de las exportaciones. Fueron aprobadas también, con la exención correspondiente, las donaciones de alimentos a organizaciones cubanas no gubernamentales. Desde entonces, los Estados Unidos se posicionaron como el principal exportador de productos agrícolas a Cuba y uno de sus cinco socios principales (Gracia Aldaz 2009: 84).

A la proximidad se sumaba en el terreno artístico la centralidad de Nueva York en el circuito internacional y el número de galerías asociadas a la comunidad cubanoamericana. Según el informe correspondiente a abril de 2015-marzo de 2016, presentado por el gobierno cubano a la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre la resolución 69/5, titulada «Necesidad de poner fin al bloqueo económico, comercial y financiero impuesto por los Estados Unidos de América contra Cuba», Galería Habana estimaba un aumento de sus ventas en 5 000 millones de dólares de ser retiradas las sanciones existentes. En el mismo reporte, la

empresa Génesis preveía sus exportaciones en 1 000 millones de dólares, mientras el Fondo calculaba un incremento anual de 3 872 millones. En el lapso temporal resumido por el informe, Galería Habana había colectado, con la gestión de Luis Miret, 449 millones de dólares durante su participación en The Armory Show en Manhattan.

Además de los impedimentos para publicitar la producción nacional en medios especializados norteamericanos, y del encarecimiento de las transacciones por los obstáculos legales y burocráticos, el resumen del impacto del bloqueo reconocía el tema de la informalidad. La interacción directa con artistas o personas naturales para la organización de eventos en «museos, galerías, fundaciones» (2016c: en línea), y para la adquisición de obras destinadas a colecciones estadounidenses, mostraba la inoperancia del sistema cultural cubano en la gestión interna. La avidez del consumo que los estimados de las empresas nacionales referían tampoco había sido gestada por la voluntad estatal. El interés en la producción visual de la isla era secuela de acciones individuales e informales emprendidas por la comunidad cubanoamericana. El formato contemporáneo de los intercambios económicos y profesionales se modeló en el uso de las brechas interpretativas abiertas por los ciclos de restricciones y flexibilización de la política bilateral entre Cuba y los Estados Unidos.

En noviembre de 1981 tuvo lugar en Nueva York la primera exposición de arte cubano emergente posterior a 1959. *First look: 10 young artists from today's Cuba* fue presentada por la crítica estadounidense Dore Ashton en la Westbeth Gallery. Como los artistas Rudolf Baranik, Luis Camnitzer y Liliana Porter y la escritora Lucy Lippard, Ashton había integrado el grupo de creadores e intelectuales conectados a la isla y su nueva producción estética a través de la artista Ana Mendieta. De origen cubano, Mendieta había dejado el país en el año 1961 como parte de uno de los conflictos migratorios iniciales entre Washington y La Habana, la Operación Peter Pan. Su regreso en 1980 se debió a otro giro bilateral, la primera flexibilización de los viajes desde territorio norteamericano.

Formalizada el 8 de febrero de 1963 durante la administración de John F. Kennedy, la restricción de los desplazamientos a Cuba había caducado el 19 de marzo de 1977. Renovable cada seis meses por decreto presidencial, Jimmy Carter se había rehusado a reactivarla a su arribo a la Casa Blanca. Si la limitación fundacional de las visitas a Cuba del 16 de enero de 1961 impuso el uso de pasaportes con autorización especial del Departamento de Estado, el comienzo de la llamada «Crisis de octubre» o «de los misiles» había interrumpido el tráfico aéreo entre ambos países. La suspensión por el gobierno estadounidense de los vuelos regulares a la isla el 3 de octubre de 1962 puso fin a la Operación Peter Pan, dejando a cincuenta mil menores con visas Waiver sin acceso a los Estados Unidos. Entre el primer vuelo del 26 de diciembre de 1960 de la Pan American World Airways –a quien la operación secreta creada por el padre Bryan O. Walsh del Catholic Welfare Bureau debía su nombre–, y el número 422 del 22 de octubre de 1962, habían arribado a territorio americano 14 048 niños sin acompañante (2012b: en línea).

La clausura de los itinerarios regulares reorientó los flujos migratorios hacia rutas más o menos estables a través de terceros países como Jamaica, México y España. Por Jamaica llegaron a la isla los 75 representantes de la comunidad cubanoamericana que participaron en el primero de los Diálogos de 1978. Entre los días 20 y 21 de noviembre el grupo, organizado por el banquero cubanoamericano Bernardo Benes –designado por el Estado revolucionario como eje del canal de comunicación entre La Habana, Washington y Miami<sup>1</sup>–, se reunió en la capital cubana con delegados del gobierno. Los encuentros se reanudaron el 8 de diciembre de ese mismo año, entonces con 140 emigrados «profesionales, religiosos y hombres de negocios, hasta algunos ex batistianos y participantes de la invasión a Cuba por Playa Girón» (Ramírez Cañedo 2015: en línea). Además de la amnistía para tres mil prisioneros por delitos contra la

---

<sup>1</sup> El primer contacto establecido por el gobierno cubano con Benes se produjo en agosto de 1977 en la ciudad de Panamá. Los enviados cubanos fueron el ex-coronel de las fuerzas especiales José Luis Padrón, y su adjunto Antonio *Tony* de la Guardia (LeoGrande & Kornbluh 2015: 178).

seguridad nacional y seiscientos sancionados por violación de las leyes migratorias, el Diálogo aportó acuerdos fundamentales con respecto a la reunificación familiar y el derecho de los desplazados a visitar la isla.

Carter había ordenado crear su vía informal de comunicación con Cuba el 15 el marzo de 1977. Según la Directiva Presidencial/NSC-6, «After reviewing the result of the meeting of the Policy Review Committee held on Wednesday, March 9, 1977, to discuss U.S. policy to Cuba, I have conclude that we should attempt to achieve normalization of our relations with Cuba. / To this end we should begin direct and confidential talks in a measured and careful fashion with representatives of the Government of Cuba» (LeoGrande & Kornbluh 2015: 156). En medio de las negociaciones sobre la pesca en aguas territoriales, Carter consiguió pactar la implementación de las Secciones de Intereses en ambos países. El primero de septiembre de 1977, el edificio diseñado por la firma de arquitectos Harrison&Abramovitz como sede diplomática de los Estados Unidos en La Habana en 1953 volvió a ser ocupado por funcionarios norteamericanos, tras dieciséis años de operaciones suizas. Desde el término formal de las relaciones en 1961, los intereses del gobierno estadounidense habían sido representados por la embajada suiza, y los de Cuba, por la de Checoslovaquia (LeoGrande & Kornbluh 2015: 163). A pesar de la frustración del diálogo entre ambos gobiernos por las exigencias de Washington con respecto a la política internacionalista cubana y su participación en la guerra de África, el 1<sup>o</sup> de julio de 1979 se restauró la conexión aérea directa entre los dos territorios<sup>2</sup>.

Los vuelos charter trajeron de vuelta a la isla a los integrantes de la comunidad nacional asentada en los Estados Unidos. Entre los años 1979

---

<sup>2</sup> Tras la crisis migratoria de Camarioca en octubre de 1965, se establecieron los llamados «Freedom Flights» (Vuelos de la Libertad). Con salida del aeropuerto de Varadero destino a Miami y una frecuencia de dos vuelos diarios, el que llegó a ser el puente aéreo más prolongado para el tránsito de refugiados políticos estuvo activo desde el mes de diciembre de 1965 hasta inicios de 1973. En este periodo, correspondiente a las administraciones de Lyndon B. Johnson (1963-1969) y Richard Nixon (1969-1974), 265 297 cubanos fueron trasladados a los Estados Unidos.

y 1980, el boom del mercado cubanoamericano reportó cerca de cien mil visitas (Fornés-Bonavía Dolz 2003: 262). Cuba había comenzado el estímulo del turismo internacional en 1973. La estabilización de las relaciones con los países del bloque socialista luego de su incorporación al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), la superación de la etapa de ajustes del Estado revolucionario, y algunos créditos recibidos por economías de mercado, orientaron la incipiente industria cubana del tiempo libre hacia el exterior. En 1976 se fundó el Instituto Nacional de Turismo (INTUR), con facultades fiscales y administrativas para impulsar y regular las actividades del nuevo sector económico. Para 1978 la recepción total de visitantes había alcanzado el monto de 96 652, entre ellos 69 929 correspondían a países capitalistas y 26 723 a naciones socialistas (Bermúdez 2009: en línea). Ese mismo año surgió el primer turoperador internacional, Havanatur SA, especializado hasta hoy en las operaciones del turismo procedente de los Estados Unidos.

El viaje inaugural de los emigrados cubanos había ocurrido en 1977. La visita de los representantes de la Brigada Antonio Maceo dio inicio a la nueva etapa de las relaciones entre la sociedad cubana y sus desplazados, que condujo al diálogo. Asociados a las revistas *Areíto* y *Joven Cuba*, fundadas en 1974, los promotores de la brigada eran en su mayoría jóvenes nacidos en la isla que habían sido trasladados a los Estados Unidos con corta edad. Sus vínculos a la lucha por los derechos civiles y en oposición a la guerra de Vietnam modelaron su postura ideológica. La proyección liberal sobre la isla, como deseo de recuperación cultural, fracturó la homogeneidad política del exilio cubano.

Ana Medieta era fundadora de otro colectivo de jóvenes emigrados; algunos, como ella, a través de la Operación Peter Pan. Creado en 1979, el Círculo de Cultura Cubana compartía el interés de la Brigada Antonio Maceo por promover vínculos culturales entre los países de origen y acogida de sus afiliados. En el primero de los viajes que realizara a Cuba entre los años 1980 y 1983, Medieta visitó las localidades de La Habana, Trinidad, Cienfuegos, Bahía de Cochinos, Camagüey y Santiago de Cuba, además de Cárdenas y Varadero, donde se reencontró con su fami-

lia. Luego de ese retorno inicial, en el que tuvo contadas interacciones con algunos creadores como Antonio Vidal (Weiss 2000: 37), la artista regresó a la isla al frente de un intercambio organizado por el Círculo para críticos y artistas (López 2015: 93). La segunda visita coincidió con la exposición *Volumen I*. A partir de la muestra, Mendieta estableció una conexión profesional y afectiva con sus integrantes que se desplazó del marco formal de los contactos culturales al informal del tallerismo doméstico del grupo. Como relata Rachel Weiss con respecto a los primeros encuentros, «esos años fueron una época en especial rica para los artistas de Volumen I. Se reunían constantemente para discutir, trabajar, divertirse y llegar a entender cómo podría relacionarse lo que ellos hacían con la vida fuera del perímetro de Cuba» (2000: 37). En 1982 tuvieron la oportunidad de comprobarlo. The Signs Gallery presentaba en Nueva York la muestra *Los novísimos cubanos, grupo Volumen I*. Meses más tarde, la misma galería acogía una exposición retrospectiva de la producción plástica del país: *Cuban art, a retrospective, 1930-1980*.

La relación que el crítico Gerardo Mosquera define como «ejemplo de encuentro vivo, en la base misma de la práctica cultural, entre los acá y los allá de la cultura cubana» (1999-2000: 149-150), sería aplicable a la mayor parte de las interacciones que se establecieron en la isla. Procedente de Iowa y asentada al igual que Mendieta en New York, la activista Sandra Levinson, que fundara en 1972 el Centro de Estudios Cubanos para la distribución de información (Center for Cuban Studies), inició su vínculo con el arte de la isla de manera personal. En 1969, durante su primer viaje como invitada del gobierno, conoció a los pintores Raúl Martínez y Manuel Mendive. A través de Martínez interactuó con los creadores que lo visitaban en busca de formación complementaria. Esas interacciones domésticas y comunitarias, viabilizadas en los años setenta por el retiro espontáneo de la actividad pedagógica hacia el espacio íntimo de la vida cotidiana, se internacionalizaron con el cambio de década. En el lapso de la administración de Jimmy Carter y la renovación de las restricciones de los viajes turísticos y de negocio el 19 de abril 1982 por el nuevo presidente



Ronald Reagan<sup>3</sup>, los intercambios culturales devinieron afectivos con la retroalimentación entre residentes y visitantes. Los vínculos interpersonales, sin embargo, no lograron estabilizarse en una red dominante por la estructura aún institucionalizada de la sociedad cubana y la corta duración del periodo, interrumpido hasta la llegada de Bill Clinton a la Casa Blanca y su implementación del programa *people to people*. Lo que sí consiguieron, además de promover la tercera oleada migratoria hacia los Estados Unidos conocida como la crisis del Mariel de 1980, fue activar las conexiones puntuales que incentivaron el consumo de la plástica nacional en el circuito comercial norteamericano.

Las acciones desarrolladas en el territorio estadounidense por la comunidad de emigrados, aunque dispersas e informales, terminaron por modificar las sanciones del embargo con respecto a las obras de arte. El suceso que abrió el camino hacia la reforma reglamentaria involucró al primer museo de arte cubano en los Estados Unidos. El Cuban Museum of Arts and Culture comenzó a operar en la ciudad de Miami en el año 1974. Las primeras exhibiciones de arte cubano habían sido producidas una década antes, en 1963, año de creación de la Bacardi Art Gallery bajo la dirección de Juan Espinosa. Transcurridos los años iniciales del asentamiento, en los que la estabilización en el nuevo contexto y la oposición política al estado revolucionario colmaron los esfuerzos de los exiliados, el centro de promoción de Biscayne Bulevar emprendió la organización de exposiciones de la vanguardia plástica de la isla<sup>4</sup>. Vera Wilson, Eme-

---

<sup>3</sup> Las nuevas sanciones no aplicaban a los viajes de funcionarios del gobierno norteamericano, empleados de organizaciones periodísticas o cinematográficas, individuos involucrados en investigaciones profesionales, o aquellos que visitaban a familiares cercanos (2015a).

<sup>4</sup> Devenido complejo cultural y referencia urbana, el espacio fue nombrado sitio histórico en el año 2009 por la Junta de Preservación de la Ciudad de Miami (City of Miami Preservation Board). En 2012, luego de cincuenta años de existencia, Bacardi USA Inc. anunció la transmisión de la Torre y los edificios del Museo a la National YoungArts Foundation. Cedido por un valor inferior a su precio de mercado para

terio Zorilla y Rosita Abella reunieron para la Bacardí Gallery obras de la primera y segunda etapas del modernismo cubano: pinturas de Carlos Enríquez, Fidelio Ponce de León, Mario Carreño, Cundo Bermúdez, José Mijares y Daniel Serra Badué (Cernuda 2016: en línea). Las muestras contaron con la asesoría del crítico cubano José Gómez Sicre, por entonces director de la Sección de Artes Visuales de la Organización de los Estados Americanos en Washington, DC, OEA (Organization of American States in Washington, DC, OAS). Gómez Sicre había sido especialista de la entonces llamada Pan-American Union desde 1946, antes de hacerse cargo de la dirección de artes visuales en 1948 y hasta 1976. En el verano de 1942 había asistido, junto al pintor Mario Carreño y María Luisa Gómez Mena Vivanco, a los representantes del Museo Moderno de Nueva York (MoMA), Alfred H. Barr, Jr. y Edgar Kauffman, Jr., durante su viaje de adquisición a La Habana. De aquella visita había resultado la inclusión del dibujo «Pescador» (1942), de Luis Martínez Pedro y la pintura «Tornado» (1941), de Mario Carreño, en la muestra *The Latin American collection of the Museum of Modern Art* celebrada al año siguiente en el MoMA, además de la exposición *Modern Cuban painters* de 1944, en la que Sicre colaborara como asesor en la selección de obras<sup>5</sup>. El éxito de la exhibición condujo a la inserción de algunas de sus piezas en colecciones privadas y a la incorporación de «La jungla», de Wifredo Lam, a los fondos del museo. *Modern Cuban painters* fue también la oportunidad para presentar el primer estudio del arte moderno nacional, *Pintura cubana de hoy (Cuban painting of today)*, con texto de Sicre y

---

asegurar su conservación, el nuevo campus rediseñado por el arquitecto Frank Gehry funciona desde entonces como sede nacional de los programas de YoungArts para artistas emergentes de entre quince y dieciocho años.

<sup>5</sup> Los integrantes de la exhibición –con el número de exposiciones en el que han participado en el museo– fueron Felicindo Iglesias Acevedo (una exhibición en el museo), Cundo Bermúdez (seis exhibiciones), Mario Carreño (doce), Roberto Diago (cuatro), Carlos Enríquez (dos), Víctor Manuel García (dos), Mariano (Mariano Rodríguez) (tres), Luis Martínez Pedro (dos), Rafael Moreno (tres), Felipe Orlando (una), Amelia Peláez Del Casal (catorce), Fidelio Ponce de León (siete) y René Portocarrero (cuatro) (1944).

auspicio de Gómez Mena Vivanco. Tres años después el autor escribía un ensayo sobre Mario Carreño para el monográfico editado por la Pan-American Union a través de su División para la Cooperación Intelectual (Division of Intellectual Cooperation). Carreño había tenido su primera muestra personal en Nueva York en 1941 con la Perls Galleries, el mismo espacio que desde 1945 acogiera la producción de Luis Martínez Pedro por las relaciones comerciales desplegadas entre la Galería del Padro y el local de Kathy Perls. Diez de sus pinturas de la Perls Galleries y cinco dibujos de Pedro pertenecientes a la galería habanera, formaron parte de *Exhibition of works of modern Cuban painters*, celebrada en el National Museum of Art de Washington, DC, en 1945. La OEA mostró también en 1952 *Seven Cuban painters*, con la obra de siete de los trece creadores que integraron la muestra del Museo Moderno: Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Roberto Diago, Luis Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez y René Portocarrero. Organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston y la Smithsonian Institution (Washington, DC), la exhibición había debutado en el Boston's Institute of Contemporary Art para itinerar luego por el país. La labor de José Gómez Sicre en la promoción del arte cubano y latinoamericano en los Estados Unidos se sedimentó con la fundación en 1976 del Art Museum of the Americas de la OEA, del que fuera director hasta su jubilación en 1983.

En los años sesenta, el arte cubano encontraba una oportunidad en la ciudad de Miami. Como resume la profesora Lynette M. F. Bosch, «The early art market in Miami, was thus propelled by the desire of artists, collectors and dealers to produce income and continue the artistic traditions they had known in Cuba» (Bosch 2004: 36). La nostalgia por la actividad cultural como estatus social y práctica de vida fomentó un mercado cubano fuera de la isla. En 1977 se creó el primer espacio en los Estados Unidos para la comercialización exclusiva de la plástica latinoamericana. Bajo la dirección de Marta Gutiérrez y Dora Valdés Fauli, y la asistencia del artista e historiador del arte César Trasobares, Forma Gallery adelantaría desde su sede en Coral Gables la apertura de galerías especializadas en la producción regional, y la fundación de la Art Miami Fair en los años ochenta.

En el año 1982 el Cuban Museum of Arts and Culture abrió sus puertas luego de más de un lustro sin una sede fija. La renovación del antiguo cuartel de bomberos situado en 1 300 SW 12th Avenue, en la barriada de Little Havana, había comenzado en 1981 con el arrendamiento de la propiedad a la ciudad de Miami por la directiva del museo. El centro había sido instituido con la misión de formar una colección de arte cubano y documentos históricos. Desde sus primeras exhibiciones, el espacio de la Pequeña Habana se convirtió en núcleo de la creación plástica. Inaugurada en 1983, *The Miami generation: nine Cuban-American artists*, congregó a los primeros artistas cubanoamericanos formados en el exilio. Organizada por Margarita Cano –quien había desplegado una acción significativa como coordinadora de la división de arte de la Main Miami-Dade Public Library desde la década del sesenta– y con curaduría del crítico Giulio V. Blanc, *The Miami generation* se expuso también en Washington, DC. La muestra ofreció una narrativa artística para la comunidad desplazada que la historiografía continuó desarrollando a la par de la promoción<sup>6</sup>. Dos años más tarde, el museo instalaba la mayor exposición de arte cubano producido fuera del país. *10 Artistas cubanos en París* presentó una selección del crítico Carlos M. Luis con obras de Ángel Acosta León (Habana, 1930-1964), Ramón Alejandro

---

<sup>6</sup> En los años setenta se exhibieron en Nueva York varias exposiciones colectivas que contribuyeron a la promoción del arte de los cubanos asentados en los Estados Unidos. Dos de ellas, en 1972 y 1974, organizadas por el Cuban Cultural Center de Nueva York a propósito del Festival de Arte Cubano, y *Seis pintores cubanos en Nueva York*, al año siguiente, producida por el Centro de Relaciones Inter-Americanas. En 1982 *Ten out of Cuba* (Galería Intar, Nueva York) incluyó a algunos de los creadores que arribaron al territorio norteamericano con el éxodo de El Mariel, entre ellos, Juan Abreu, Juan Boza, Carlos Alfonzo, Eduardo Michaelson, Andrés Valerio, Víctor Gómez, Gilberto Ruiz y Jaime Bellechasse (Fuentes 2005: en línea). En 1990 Blanc produjo *The Post-Miami generation* con obras de René Aguilar, Luisa M. Basnuevo, José Bernardo, Juan Carlos García-Lavin, Guillermo González, María Martínez-Cañas, Alberto Torres de Alba y Tomas Touron. *The Miami generation* había estado integrada por María Brito Avellana, Mario Bencomo, Humberto Calzada, Pablo Cano, Emilio Falero, Fernando García, Juan González, Carlos Macía y César Trasobares (Blanc 1990).

(Habana, 1943), Jorge Camacho (Habana, 1934-París, 2011), Agustín Cárdenas (Matanzas, 1927-Habana, 2001), Joaquín Ferrer (Manzanillo, 1929), Roberto García-York (Habana, 1929-París, 2005), Julio Herrera-Zapata (Madrid, 1932-París, 2001), Guido Llinás (Pinar del Río, 1923-París, 2005), Gina Pellón (Cienfuegos, 1926-París, 2014), y Jorge Pérez Castaño (Habana, 1932-París, 2000). A pesar del interés de la junta directiva por el arte pre-59, desde fines de los años ochenta las exhibiciones acogieron a creadores contemporáneos y residentes en la isla. El tránsito del concepto bilateral de la identidad a la ampliación de lo nacional, desataría la controversia que dio inicio a la inflexión histórica de las sanciones hacia Cuba.

Los eventos asociados a lo que el diario *The Washington Post* denominó «The Cuban Museum War» (MacPherson 1988: en línea), comenzaron a modelarse a principios de 1988. La disputa que dividió a la ciudad de Miami, y que se extendió más allá del difundido caso federal Cernuda vs. Heavy (1989), tuvo su origen en los preparativos de la segunda subasta organizada por el Museo, a celebrarse en el auditorio de la Escuela Católica San Pedro y Pablo (St. Peter and Paul Catholic School) con el fin de recaudar fondos para la institución (1991b). El comité propuesto para la elección de las piezas incluyó entre los participantes a cuatro artistas asentados en Cuba, y por lo mismo considerados como afiliados a la Revolución (García 1996: 197). Esta no era la primera vez que creadores de igual ascendente eran expuestos o vendidos por el Museo (1991b), o la única ocasión en que integrarían una puja en el territorio norteamericano. Tan sólo un mes después del remate del Cuban Museum, la obra de Tomás Sánchez rompía en Christie's los records de venta para un creador contemporáneo radicado en la isla. La comercialización de cerca de 900 obras de origen cubano en las subastas de Sotheby's y Christie's entre 1981 y 1988 (Llanes s.f.: en línea) colaboró en la inserción limitada de los autores emergentes en este mercado. Los intermediarios eran visitantes, diplomáticos y galeristas menores, que habían adquirido las obras por valores muy bajos en las galerías del Fondo o directamente de los artistas. La inclusión de creadores como

Sánchez, Manuel Mendive, Pedro Pablo Oliva y José Bedia, a partir de los años noventa, se favoreció con las recaudaciones de los representantes del modernismo cubano, encabezadas por Wifredo Lam y seguidas con marcada diferencia por Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Fidelio Ponce de León y Amelia Peláez (Llanes s.f.: en línea).

En 1987 el Cuban Museum of Arts and Culture había patrocinado su primera subasta, con un beneficio de cerca de treinta mil dólares en comisiones (García 1996: 197). Si en aquel momento la inclusión de artistas residentes pasó desapercibida, en 1988 dividió la opinión pública de la ciudad. En la primavera algunas organizaciones mediáticas recibieron, de manera anónima, la relación de los nombres a subastar acompañada de acusaciones al museo por simpatizar con el régimen de la isla. El fraccionamiento de la junta directiva se transferiría a la comunidad con la decisión de incluir las piezas controversiales, tras el fallo de diecinueve votos a favor y dieciocho en contra en la sesión convocada por el consejo el día 15 de abril.

La conmoción, sin embargo, no concluyó con la venta el viernes 22. La obra de uno de los creadores en litigio, «Pavo real», de Manuel Mendive, fue quemada públicamente frente a escuela St. Peter and Paul. La imagen rematada por 500 dólares a favor de José M. Juara, paracaidista de la invasión de Bahía de Cochinos, no era de manera exclusiva una obra de arte. El ave representada por Mendive, creador consagrado a la mitología afrocubana, encarnaba el símbolo de la diosa yoruba del amor y las aguas del río. Sincretizada con la Caridad del Cobre del panteón católico romano, Ochún tenía como alter ego a la patrona de Cuba. Como analiza Giulio V. Blanc en el catálogo de *The Post-Miami generation*,

According to the writer and folklorist Lydia Cabrera, the sacrifice of a peacock is a grave and rare occurrence that can lead to misfortune if not undertaken at the express bidding of the goddess and after consultation with the highest religious authorities. The bird is both a simulacrum of Ochun

and an oba, or king, and regicide, the killing of a symbolic father-figure, is the ultimate act of self-hatred and frustration on the part of a people. (Blanc 1990: en línea)

La ejecución del icono nacional como un gesto moral por parte de los seguidores de Juara fue asumida como sacrilegio por sus oponentes, quienes recogieron y consagraron sus cenizas (Blanc 1990). Después de treinta años de exilio, la comunidad cubana en Miami continuaba enfrentada a la isla como ante su doble, al que reconocía uno y su contrario al mismo tiempo<sup>7</sup>.

Al detonante de un explosivo en el automóvil de Teresa Saldise, funcionaria del Museo, siguió la renuncia de doce de los integrantes de su directiva luego de la resistencia de los miembros que apoyaron la subasta a la cesión de sus cargos, entre ellos, Ramón Cernuda y Pedro Ramón López (Jorge *et al.* 1991: 263). El grupo saliente, presidido por Margarita Ruiz, formó en el mes de mayo el Cuban Museum Rescue Committee, que se dirigió a la Comisión de la ciudad para iniciar acciones contra los directores en función por su desacato a las metas políticas y el espíritu democrático de la comunidad. En medio de las numerosas investigaciones y las tres auditorías realizadas a la institución

---

<sup>7</sup> Al año siguiente, la obra de Mendive y el gesto de Juara se convirtieron en objeto de apropiación de una de las piezas que debían conformar la exposición *Homenaje a Hans Haacke* (29 de septiembre 1989) del colectivo ABTV para el *Proyecto Castillo de la Fuerza*. «Ave Fénix» estaba compuesta por el texto publicado por Juara en el *Nuevo Herald* el 26 de abril de 1988: «Hay razones para quemar un cuadro»; el escrito por los artistas: «Hay razones para quemar una serigrafía» —donde Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón explicaban el sentido que entrañaba el acto de quemar una serigrafía del autor—, y un video que documentaba la quema de la obra gráfica en cuestión. Si para la comunidad de Miami el «Pavo Real» había tenido un trasfondo político, no obstante su contenido religioso, para los artistas de la generación de los ochenta el trabajo de Mendive era símbolo —como «víctima y estandarte»— de la mercantilización del patrimonio cultural cubano. La muestra de ABTV nunca llegó a realizarse por desacuerdos entre los creadores y los nuevos funcionarios del CNAP con respecto al contenido de algunas de las piezas. Seguir leyendo en *Los años del participacionismo. Open Studio II*: 117.

en el lapso de tres meses, Cernuda escribió a la Oficina de Control de Activos Extranjeros (OFAC por sus siglas en inglés, Office of Foreign Assets Control) para solicitar un permiso de exhibición de obras de un creador cubano. El 5 de mayo de 1989 recibía la visita de los agentes del Servicio de Aduanas de los Estados Unidos como respuesta. Con la orden de registro a su residencia privada y su compañía, Editorial Cernuda, los oficiales incautaron más de doscientas piezas de su colección personal por su supuesto origen cubano, arguyendo la violación de la Ley de comercio con el enemigo.

La TWEA (según sus siglas en inglés, Trading With the Enemy Act) de 1917 facultaba al presidente para imponer embargos generales sobre el comercio con otros países en caso de emergencias tanto en tiempos de paz como en tiempos de guerra. Bajo esta autoridad la Secretaría del Tesoro había promulgado el Reglamento de Control de Activos Cubanos (Cuban Assets Control Regulations) el 8 de julio de 1963, que prohibía todo tipo de trato con propiedades en las que cualquier cubano hubiera tenido o tuviera intereses directos o indirectos. Sin embargo, en 1988, el mismo año en que «la guerra del Cuban Museum» se desata, el Congreso había aprobado la legislación presentada por el abogado y representante republicano Howard Berman. La Ley de libre comercio de ideas (Free Trade in Ideas Act), conocida también como Enmienda Berman, revocaba la atribución presidencial de regular o prohibir la importación o exportación de materiales informativos como publicaciones, películas, afiches, discos, fotografías, microfilmes o cintas de grabación provenientes de naciones embargadas como Cuba, Irán o Sudán. Sostenida en la protección de la Primera Enmienda a las obras de arte como formas de expresión únicas a través de la cuales se transmitía también información, la defensa del caso Cernuda vs. Heavy ganaría el reclamo de las pinturas confiscadas en septiembre de 1989. Aunque la Corte Suprema de Justicia concluyera que la procedencia de las piezas subastadas por el Museo no hacía de esta actividad un acto ilegal, la aplicación de la Enmienda Berman para los productos estéticos continuó sujeta al arbitrio interpretativo. Al no integrar el inventario de materiales



permitidos<sup>8</sup>, la importación de pinturas, dibujos y esculturas de la isla figuró como un acto informal hasta 1991, año en el que dos nuevos procesos judiciales, casi simultáneos, lograron su inclusión explícita en el Reglamento de Control de Activos Cubanos.

En junio de 1990, el Comité Nacional de Libertades Civiles de Emergencia –NECLC según sus siglas en inglés, National Emergency Civil Liberties Committee, creado en 1951 para abogar por la libertad de expresión, religión, desplazamiento y asociación–, inició una demanda contra el Departamento del Tesoro en el Tribunal Federal de Distrito de Manhattan por la exclusión de las obras de arte de la legislación de Libre comercio de ideas. El NECLC presentó la solicitud en nombre de diecisiete actores y organizaciones del campo artístico neoyorkino, entre ellos el entonces miembro de la junta directiva de la Appraisers Association of America (AAA), Alex J. Rosenberg, quien medió en la recolección de la firmas; galerías como John Weber Gallery y Sindin Gallery; artistas como el fotógrafo y crítico Max Kozloff; académicos como la crítica y profesora de historia del arte de Cooper Union, Dore Ashton, y la escritora Lucy Lippard; el rector de la City University of New York (CUNY), Joseph Murphy; Mario Salvadori, profesor emérito de arquitectura e ingeniería de la Universidad de Columbia, y el Center for Cuban Studies dirigido por Sandra Levinson. A ellos se sumaron las casas de subasta Sotheby's y Christie's, quienes pidieron autorización al tribunal para presentar una declaración en apoyo a los querellantes (Glueck 1991: en línea). Levinson, promotora de la demanda conducida por uno de los abogados del NECLC, Michael Krinsky –representante en la actualidad de las agencias y empresas cubanas con respecto al embargo y el control de exportaciones–, había experimentado las penalidades desde sus primeros acercamientos a la producción estética de la isla. En 1971, cuando comenzaba a coleccionar posters que desprendía de las paredes de La Habana, oficiales del servicio de aduana incautaron los que intentaba introducir en territorio norteamer-

---

<sup>8</sup> El 2 de febrero de 1989 OFAC publicó las regulaciones según la Enmienda Berman para el caso cubano, que reproducían el listado inicial de materiales informativos ya citado.

ricano por la frontera de Canadá (Olson 2002: en línea). Ante la victoria en corte de los demandantes el 1 de abril de 1991, el Departamento del Tesoro expidió una nueva regulación que permitía la importación de pinturas y dibujos procedentes de Cuba, así como de esculturas valoradas en menos de 25 000 dólares (Glueck 1991: en línea). Un mes después, el Cuban Museum of Arts and Culture, en las personas de Ramón Cernuda, Alfredo Durán y Santiago Morales, ganaba la petición contra la ciudad de Miami por la acción de desalojo del museo bajo la acusación de violar el contrato de arrendamiento con la venta de obras cubanas.

La cadena de procesos judiciales permitió esbozar un espacio en el circuito comercial americano para el arte contemporáneo nacional sin llegar a estabilizarlo. Durante los años noventa, sin embargo, su matiz informal mutaría en ilegal. En la apertura de la década otra obra de Manuel Mendive era subastada en Christie's. En 1993 Pedro Pablo Oliva accedía al mercado neoyorkino del remate luego de haber tenido su primera exposición personal en la Sindin Gallery en 1992. Nelson Domínguez y Roberto Fabelo le siguieron en pujas organizadas también por Christie's en 1994 y 1997, respectivamente, mientras Kcho, el más joven de los creadores, arribaba a la casa en 1998 (Llanes s.f.: en línea). De la misma forma que los artistas radicados en la isla eran introducidos por intermediarios extranjeros en el sistema norteamericano de las subastas, las falsificaciones de arte cubano proliferaron a través de terceros países. Cernuda devino uno de los agentes más activos en la denuncia de las adulteraciones luego de haber experimentado el fraude en una de sus compras. En 1992 había adquirido una pintura de Tomás Sánchez por el valor de 16 000 dólares. Al año siguiente, durante una visita a su casa, el pintor le confirmó que el cuadro no era de su autoría. El coleccionista alertó a Christie's de la procedencia dudosa de algunas de las piezas cubanas incluidas en la subasta de Arte Latinoamericano de 1997. Seis pinturas, entre ellas cuadros atribuidos a Mario Carreño, René Portocarrero y Esteban Chartrand, fueron removidas de la selección.

Concentrado en los periodos colonial y moderno, el mercado de la copia abastecía el territorio estadounidense desde México, España y la

ciudad de Miami (Nielsen 2005: en línea). Aunque las piezas inauténticas no provenían de Cuba, la fuga patrimonial que informalmente se asociara a transacciones diplomáticas o coyunturas económicas, alcanzó durante el decenio dimensiones alarmantes en su vínculo con la comuna de la supervivencia. El saqueo alimentó una demanda que las imitaciones pretendieron cubrir. Según declaración de la directora del Registro Nacional de Bienes Culturales (RNBC), Maricela de las Nieves Ramos Díaz, en la actualidad «los autores fallecidos más falsificados son Servando Cabrera, Amelia Peláez, René Portocarrero, José María Mijares, Fidelio Ponce, Sandú Darié, Loló Soldevilla, Mario Carreño, Cundo Bermúdez... De los vivos: Roberto Fabelo, Cosme Proenza, Ernesto Rancaño, Alexis Leiva *Kcho*, Pedro Pablo Oliva, Flora Fong. / Además de las obras, también se falsifican los certificados de autenticidad [...] lo cual es un delito que se comete de forma individual o colectiva» (García 2016: en línea).

Aunque el Registro había sido fundado en 1976 para la protección del patrimonio, y el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural en 1989, durante el periodo especial los mecanismos de control fueron eludidos en todas las áreas de la sociedad. Así salieron de la isla obras y objetos de artes decorativas provenientes de colecciones familiares, vendidos a visitantes extranjeros a precios inferiores a su valor. Según cálculos de la Fundación Nacional Cubanoamericana, Christie's y Sotheby's subastaron en esos mismos años cerca de 900 obras de arte, pinturas, antigüedades y manuscritos históricos provenientes del Museo Nacional de Bellas Arte y del Archivo Nacional de Cuba (Taylor 2009: en línea). La falta de comunicación entre los expertos de la isla y los galeristas y coleccionistas asentados en los Estados Unidos, benefició la sistematización de estos casos y con ella la postergación de un mercado en el país de acogida de la mayor comunidad cubana establecida fuera del territorio nacional.