

01091



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA RENOVACIÓN PLÁSTICA EN CUBA: 1980-2000
Y SU INJERENCIA EN EL
MEDIO ARTÍSTICO MEXICANO

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

CLAUDIA GÓMEZ HARO DESDIER

Acompañada de su CD

DIRECTOR: DRA. MARGARITA MARTÍNEZ LAMBARRY

ASESORES: DRA. LILY KASSNER

DRA. MARGARITA ZITA RUIZ

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D. F.



2004

ESTUDIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A Germaine,
compañera en la misma lucha.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Claudia Gomez Haro

FECHA: 12 febrero 2004

FIRMA: 

Agradecimientos

Mi especial agradecimiento a la Dra. Margarita Martínez Lambarry, directora de esta tesis, por su invaluable apoyo, dedicación, entusiasmo y valiosas enseñanzas para apreciar el mundo de la investigación.

Gracias a la Dra. Lily Kassner, asesora de esta tesis, quien compartió conmigo sus conocimientos.

A la Dra. Margarita Ruiz por sus enseñanzas y apoyo durante mi investigación en Cuba.

Al Doctor Santiago Genovés, maestro, amigo y director de mi tesis de maestría, por su motivación para continuar al doctorado.

A mis compañeros y colegas de Casa Lamm con cariño, por los bellos momentos que hemos compartido en el universo del arte.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, área de Postgrado, que me ha brindado la oportunidad de realizarme profesionalmente.

Al personal de las oficinas de Postgrado, por su profesionalismo y cordialidad.

Al maestro Ebert Rojas, quien me puso en contacto con personas claves para mi investigación en Cuba.

A mi familia y amigos por sus muestras de cariño en estos años. En especial a Daniela y Roberta, quienes representan mi principal motivación.

Un profundo agradecimiento a mi madre, Germaine (Chacha) Gómez Haro, por mi formación, apoyo incondicional y su introducción en el ilimitado mundo del arte.

Finalmente, a Gloria Angélica Corona por su apoyo para el diseño y edición de esta tesis.

Introducción |

Indice

Capítulo 1. Breve panorama de la pintura cubana anterior a la Revolución 1

1.1 La pintura cubana moderna: 1927-1950 5

Capítulo 2. El arte en la Revolución 19

2.1 El Ministerio de Cultura.- Conciencia anticolonial.- Alfabetización y cultura masiva 21

2.2 El cartel cubano 26

2.3 Distribución masiva de cultura.- *Telarte*.- *Arte en la Fábrica*.- "Alta" cultura y "Baja" cultura 30

2.4 Estructura artística burguesa.- Las galerías y el mercado del arte 32

2.5 Ambigüedades en la escena artística cubana.- Pensamiento estético cubano 37

2.6 El arte como cualquier otra forma de producción.- La libertad de expresión artística.- Discurso de Fidel Castro a los intelectuales (30 de junio de 1961).- IV Congreso de la UNEAC (1988).- I Congreso de Educación y Cultura (1971) 43

2.7 Periodo de aislación en Cuba; Muerte del "Che".- Fracaso de la zafra de los 10 millones de toneladas de caña.- Período filosoviético.- Censura y autocensura.- Arte y dogma 47

2.8 Dimensión moral en la vida intelectual del artista cubano y su papel en la nueva sociedad.- La comunicación y el público a quien va dirigida la obra de arte 51



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

2.9 Definición de lo que es creación artística.- Producción dirigida a la realidad nacional.- Cultura vernácula vs. cultura canónica	58
2.10 Décadas del sesenta y setenta	63
2.11 Nuevas instituciones de promoción del arte	72
2.12 Derrumbe del bloque soviético y su afectación a las artes	73
2.13 Revolución conceptual en la creación artística y propuestas estéticas novedosas.- Renovación y ruptura.- Joseph Beuys.- Apertura y nuevas ideas estéticas	75

Capítulo 3. Africa, el kitsch y la fotografía: Tres importantes presencias hacia una postmodernidad

Capítulo 3. Africa, el kitsch y la fotografía: Tres importantes presencias hacia una postmodernidad	83
3.1 Africa	83
3.1.1 Wifredo Lam (1902-1982)	85
3.1.2 Agustín Cárdenas (1927)	90
3.1.3 Manuel Mendive (1944)	92
3.1.4 Juan Francisco Elso (1965-1988)	97
3.1.5 José Bedía (1959)	101
3.1.6 Ricardo Rodríguez Brey (1955)	104
3.1.7 Marta María Pérez (1959)	105
3.2 El kitsch	111
3.3 Historia del gesto detenido.- La fotografía.....	116

Capítulo 4. La plástica cubana de los ochenta

Capítulo 4. La plástica cubana de los ochenta	127
4.1 La Década Prodigiosa: <i>Volumen I</i> .- Principales integrantes.- primera generación artística	134
4.2 Tres generaciones artísticas en un breve lapso histórico.- Segunda generación artística: Grupo Hexágono.- Tercera generación: Arte Calle, Grupo Provisional, Grupo Puré, Grupo 1,2,3...13	

y Grupo ABTV.- Propuestas, diferencias, coincidencias e integrantes de cada generación	149
4.3 Coincidencias y confrontaciones generacionales.- Misma plataforma ideológica.- Expresión individual y funcionalidad en términos sociales.- "Rectificación" artística.- Nacionalismo vs. internacionalismo.- Principal ruptura intergeneracional: La comunicación con el público y su contenido político	169
4.4 Exposiciones del Castillo de la Fuerza.- Proyecto de Pílon....	175

Capítulo 5. Seis protagonistas de *Volumen I* en México y

el impacto del nuevo contexto	179
5.1 Juan Francisco Elso Padilla (La Habana, Cuba, 1956-1988)	184
5.2 José Bedia (La Habana, Cuba, 1959)	198
5.3 Flavio Garcíandía (Caibarién, Cuba, 1954)	225
5.4 Leandro Soto (Cienfuegos, Cuba, 1956)	241
5.5 Tomás Sánchez (Aguada de Pasajeros, Cienfuegos, Cuba, 1948)	259
5.6 Rubén Torres Llorca (La Habana, Cuba, 1957).....	278

Capítulo 6. Arte y diáspora.....

293

Capítulo 7. El discurso crítico en Cuba en los años ochenta

y en México en los noventa

305

7.1 La Galería Nina menocal: Pilar fundamental en la promoción y comercialización de la plástica cubana en la Ciudad de México	338
--	-----

Conclusiones

351

Anexos. Cuadro de exposiciones; currícula

369

Fuentes consultadas	
Materiales de archivo	425
Hemerografía	427
Páginas de internet	455
Entrevistas	459
Catálogos	461
Bibliografía	469
Galería de imágenes	477

Ante la necesidad de aportar estudios que se inserten en una comprensión objetiva y sistémica del arte latinoamericano contemporáneo, la presente tesis se propone investigar las relaciones artísticas que entre 1980 y 2000 establecieron los creadores cubanos en México. De este modo, la comprensión de relaciones particulares entre dos países específicos en el campo del arte, podrá contribuir al desarrollo de una línea de investigación enfocada a estudiar el arte valorando las relaciones intrínsecas de sus procesos histórico-culturales y el alcance y significado de los vínculos entre los países.

En el caso de Cuba, México ha desempeñado un papel mediador asumido por los artistas e intelectuales insulares en diferentes épocas y atendiendo a situaciones contextuales determinadas. En la etapa colonial, el hecho de que la isla dependiera desde el punto de vista político, económico y religioso, del Virreinato de la Nueva España durante dos siglos, determinó muchos contactos artísticos y culturales.

Ejemplo de ello es la presencia de obras de arte novohispanas de tema religioso en Cuba (actualmente se conservan en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana un total de 19 obras), lo cual propone varias hipótesis a comprobar en futuras investigaciones acerca del intercambio de obras de arte entre el virreinato y la isla, más aún, cuando se conoce que Cuba dependía del Tribunal de la Inquisición con sede en la Nueva España.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En el siglo XIX los intercambios artísticos entre Cuba y México continuaron afianzándose; el ejemplo que significó para la isla la Academia de San Carlos, de México, en tanto propuesta “ilustrada” funcionó como modelo a seguir para la Academia de San Alejandro de Cuba (1818), primera institución de este tipo en el área caribeña hasta bien entrado el siglo XX.

También en el siglo XIX se conoce de varios artistas mexicanos que trabajaron y vivieron en Cuba, como el jalapeño Carlos Torquemada y Santamaría (1820-1852), y el originario de Saltillo, Gonzalo Escalante (1865-1939). Por su parte, algunos pintores de la isla se dieron a conocer en México: Víctor Patricio Landaluze (1830-1889), el costumbrista español que desarrolló toda su obra en Cuba y los paisajistas Esteban Chartrand (1840-1883) y José Joaquín Tejada (1867-1943), quienes visitaron México en la segunda mitad del siglo pasado.¹ José Martí fue uno de los intelectuales cubanos que se

1 Landaluze viajó a México en 1858 junto a su amigo el periodista Juan Martínez Villergas. En este país publicaron el primer número del periódico bisemanal ilustrado Don Junípero, que después comenzaría a editarse en Cuba en 1862. Visitaron Tampico, Veracruz y la Ciudad de México. Fue seguramente en este tiempo que Landaluze se dedicó a dibujar escenas mexicanas, captando los rostros y vestuarios de las mujeres indias, sus posturas, las frutas y otros aspectos identificadores de aquella exótica realidad. Los dibujos se conservan actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba con los siguientes títulos: *Escena mexicana* (lápiz/papel, 16 x 23 cm); *Estudios de personajes* (acuarela/papel y cartón, 20.2 x 27.3 cm); *Estudio de caballos, toros y jinetes* (grafito/papel, 20.9 x 27.5). (Estos datos forman parte de la tesis de licenciatura de la Maestra Olga María Rodríguez, titulada Landaluze, pintor, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba, 1989).

Esteban Chartrand se inscribe dentro de la tendencia romántica subjetiva de fuerte tratamiento lírico de la naturaleza. En 1886 expuso su obra *Potrero de Cuba* en la Academia de San Carlos de México y según se indica en el catálogo de Manuel Romero de Terreros, pertenecía al Sr. N. Domínguez Cowan. Este dato, hasta entonces no revelado, indica que el cubano se insertó en una línea común que fue promovida y legitimada en el siglo XIX y que respondía a un gusto y a una mentalidad que lo favorecía.

José Joaquín Tejada vivió en México durante siete años en los que pudo estudiar la obra de José María Velasco y vincularse a las actividades de la Academia de San Carlos. Del año 1898 data la presencia de sus obras en la sala de cuadros originales de profesores de la escuela de San Carlos, y de artistas nacionales y extranjeros de fuera de la misma residentes en el país, con la obra *Canal de Ixtacalco* y en la Sala Española expuso tres *Paisajes de Cuba* que completaban una docena de obras. (Estos datos fueron obtenidos de Manuel Romero de Terreros, Catálogo de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México, 1850-1898, UNAM, México, D.F., 1963, p. 356).

destacó en el campo de la crítica de arte en este país; aquí definió sus conceptos acerca de “lo propio,” que cristalizarían posteriormente en su trascendental ensayo Nuestra América.

El proceso de vínculos histórico-artísticos entre Cuba y México, tuvo un momento enfático en la primera mitad del siglo XX, etapa en la cual muchos países iberoamericanos comenzaron a definir sus proyectos de modernidad plástica, matizados con una clara decisión de incorporar elementos nacionales para identificarse como legítimos. A esto contribuyó la situación política y social convulsa que por estos años se vivió en América, las revoluciones populares, los enfrentamientos armados, con lo cual también México se erigió en paradigma con su Revolución de 1910 y las consecuentes transformaciones en su superestructura, más específicamente en el campo pedagógico y en las concepciones de un arte público de función “social,” entendida ésta como compromiso con la historia, que manifestaría una renovada concepción de “lo mexicano” y sus relaciones con la modernidad y la tradición en el contexto de la post-revolución.

Fueron precisamente estos aspectos los que se irradiaron a Cuba con gran fuerza mediante publicaciones periódicas, viajes de estudio, exposiciones de arte mexicano, entre otras vías. El ejemplo de las Escuelas al Aire Libre y del muralismo venían “como anillo al dedo” para satisfacer las necesidades de los cubanos, varias experiencias se realizaron en esta línea, sin embargo, las condiciones sociales en la isla no propiciaron la fructificación plena de estos proyectos.

Algunos artistas cubanos prefirieron viajar a México antes que a Europa en estos años, pues en este país se encontraban los acontecimientos que de alguna manera los conmovían como latinoamericanos y les podía presentar las soluciones ante sus necesidades como creadores. Por otro lado, en México contaban con las posibilidades de conocer las vanguardias europeas, una vez que Europa se encontraba

afectada por la guerra y el acceso se hacía más difícil, pero más aún, podían apreciar la reinterpretación de estos lenguajes por parte de los mexicanos, en una propuesta visual que enaltecía “la identidad nacional.”

Por estos años acudieron a México los ilustradores cubanos Jorge Rigol y Rafael Blanco, los pintores Mario Carreno, Mariano Rodríguez, Julio Girona, Alberto Peña, Cundo Bermúdez, René Portocarrero, Marcelo Pogolotti, Arturo Buergo y Orlando Suárez, este último se destacó además por sus debates teóricos y su labor como difusor del arte mexicano conservada en un libro de imprescindible valor: Inventario del muralismo mexicano. También visitaron México los escultores cubanos Alfredo Lozano, Fernando Boada Marín, Eugenio Rodríguez y Mateo Torriente. Entre los escritores de la isla vinculados con la crítica de arte en México en estos años sobresalieron Juan Marinello y Alejo Carpentier, además de otros que fueron dados a conocer en las revistas de la época como Fina García Marruz, Enrique José Varona y José Antonio Portuondo.

De este modo, se puede observar un proceso de vínculos artísticos entre Cuba y México entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX, a partir del análisis de tres aspectos que resaltan como claves constantes, matizado por las diferentes condiciones de la época: La creación (recepción de influencias formales y propuestas conceptuales nuevas -ya en el siglo XX más enfocadas hacia la búsqueda de la identidad- a partir de la presencia de artistas de la isla en México); la enseñanza (Academia en el XIX y Escuelas al Aire Libre en el XX) y la crítica de arte (José Martí en el XIX y Marinello y Carpentier en el XX).

Con este breve bosquejo histórico nos damos cuenta de la necesidad que existe en analizar los vínculos histórico-artístico-culturales existentes entre Cuba y México durante la segunda mitad del siglo XX.

Por cuestión de limitación en tiempo y espacio, esta investigación abarca las dos últimas décadas del siglo XX, ya que a partir de ellas en Cuba se lleva a cabo un importante movimiento plástico que convulsiona el panorama artístico contemporáneo y debido a situaciones específicas de orden político, económico y social, esa generación llega, casi en su totalidad, a México a principios de los noventa. Si bien la autora de esta tesis estudia la década completa, la investigación se centra en el trabajo de seis de sus principales protagonistas: Juan Francisco Elso, José Bedia, Leandro Soto, Tomás Sánchez, Flavio Garcandía y Rubén Torres Llorca. El análisis casuístico parte desde sus trayectorias en Cuba a partir de *Volumen I*, y culmina con el trabajo desarrollado durante su estancia en México.

La presente tesis se propone, además del estudio de esta generación en Cuba, detectar los niveles de significación que México alcanzó para estos creadores y la repercusión de sus producciones en este país.

La presencia de artistas plásticos cubanos fue altamente significativa en el ámbito cultural mexicano y adquirió mayor nivel cuantitativo a partir de 1990 cuando se sistematizó la promoción del arte cubano por diferentes vías entre las que sobresalió la creación de la Galería Nina Menocal.

Por lo general, los artistas cubanos enriquecieron su producción plástica debido a factores tales como: superación profesional, necesidad de cambios inherentes a la creación, imperativos de mercado, contacto con otras líneas expresivas internacionales o influencia del medio artístico y social mexicano.

Por cuestiones metodológicas he optado por hacer una selección de seis artistas considerados como relevantes en este proceso, de modo que funcione como muestra para la investigación. De igual forma, ésta se ha concentrado en un área geográfica básica: el Distrito Federal, centro representativo de la presencia de artistas cubanos en

México, no obstante existir otras áreas como Mérida, Monterrey, Guadalajara y Puebla, donde también vivieron y trabajaron maestros cubanos y que podrán integrarse a estudios futuros del tema.

Los límites cronológicos de esta investigación son las dos últimas décadas del pasado siglo. Esto responde a varios factores, tanto desde el punto de vista político y económico, como de los vínculos artísticos que en esos años se afianzan, aparte de seleccionar esta etapa por ser la más prolífera de la presencia de los artistas cubanos de la generación de los ochenta en México.

En este sentido, esta tesis se ubica en la tradición contemporánea de analizar el arte desde una perspectiva abierta y plural.

Con esta investigación he tratado de desarrollar una sensibilidad ordenadora tendiente a superar los enmascaramientos homogeneizadores; por lo tanto, el problema estuvo en cómo hacerlo de acuerdo con la dinámica contemporánea de los problemas artísticos. El caso cubano me resultó en ese sentido muy singular.

Han habido algunas tentativas en el ejercicio crítico contemporáneo para ordenar la producción artística cubana. En ésta ha predominado una marcada tendencia a la fragmentación por décadas, una especie de "decadismo" facilitador del engarce dinámico del proceso plástico, misma que utilicé en esta investigación.

El enfrentar un proyecto periodizador me permitió valorar las estrategias discursivas del arte cubano con un mayor orden y claridad ya que con las honorables excepciones de las que han sido maestras de tantos, las doctoras Rosario Novoa y Adelaida de Juan, los historiadores del arte en Cuba tienen la misma edad que la zona histórico-artística que nos ocupa como objeto de estudio.

En su libro Pintura y diseño gráfico en la Revolución, la doctora Adelaida de Juan examinó el acontecer artístico de los primeros veinte años posteriores a 1959. Allí señala: "conscientes de los riesgos que se corren al sugerir una periodización para fenómenos tan recientes como

los que son objeto de estos estudios, nos atrevemos a sugerir, a manera de método de trabajo..."² Hasta aquí la autora toma todas las precauciones para indicarnos los peligros de esta inmediatez con el tema de estudio y nos propone, más que una periodización, un método de trabajo, es decir, un recurso de organización, compilación y ordenamiento, mismo que la autora de esta investigación ha utilizado.

Resulta significativo que la Revolución inaugurara, con su triunfo en 1959, una década nueva en lo social que tuvo su concreción discursiva en lo artístico con las *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro en 1961. Diez años después, en 1971, se producían dos acontecimientos trascendentes: Primer Congreso de Educación y Cultura y Primer Salón Juvenil de Artes Plásticas. Con la exposición *Volumen I*, ya en 1981, lo discursivo y lo figural concentraban toda la atención de los nuevos derroteros del arte nacional y a partir de 1991 la generación agrupada alrededor de *Volumen I* viene, casi en su totalidad, a residir a México por varios años.

El *uno*, iniciador de cada década, justifica el decadismo ya señalado e indica una alternativa ordenadora que parte del acontecimiento como "síntoma" de cambio en la evolución del arte cubano. Estos cuatro momentos, del 59 hasta acá, son indicativos a su vez de dos momentos en el sistema de lectura de la Historia del Arte, el primero más orientado al cambio en el paradigma social con incidencias en el signo artístico (1961 y 1971), el segundo más apoyado en el signo artístico con incidencia en el cambio social (1981-1991).³

Además de periodizar, como metodología básica, recorro también a la historia social del arte que utilizo como eficaz instrumento de apoyo metodológico en esta investigación, no obstante evaluar también los cambios morfológicos propios de la evolución de la obra de

² Adelaida de Juan, *Pintura y diseño gráfico en la Revolución*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983, p. 76.

³ Esta investigación se ocupará de la década de los ochenta en Cuba y de los noventa en México, pues como veremos más adelante durante los noventa llegaron, trabajaron y vivieron en nuestro país, los artistas que esta tesis estudia.

arte en su evolución interna. El historiador del arte Arnold Hauser propone con este enfoque estudiar el hecho artístico a la luz del contexto social, y en el caso de los artistas que estudiamos resulta necesario ya que se caracterizaron por realizar una obra muy contextualizada, con temas referidos a la política cubana, los conflictos económicos, las aspiraciones de la juventud, que evocaban directamente al medio social en que vivían, incluso la decisión de viajar a México estuvo sustentada en conflictos de orden social, económico e ideológico. Esto explica la necesidad de utilizar este enfoque en el análisis de muchas obras y actitudes de los creadores en la etapa de estudio.

También se procedió al análisis de las trayectorias y obras de los artistas seleccionados desde un punto de vista lineal que ayuda a establecer una cronología organizada, a la vez que se clarifican las transformaciones o persistencias en temas, técnicas, lenguajes formales, materiales empleados, niveles de promoción o comercialización, entre otros factores. Es por ello que el análisis casuístico parte de sus trayectorias en Cuba, de manera que pueda comprobarse la existencia de cambios durante su permanencia en México.

También en algunos casos me resultó conveniente emplear el método iconológico, de manera que pude combinar la interpretación del tema y demás recursos visuales presentados en la obra de arte, con el contexto que le dio origen en virtud de lograr una comprensión mayor del resultado artístico.

La estructura del trabajo se divide en siete partes: Para lograr lo aquí referido, el desarrollo de la investigación parte de un breve panorama de la pintura cubana anterior a la Revolución (Capítulo 1), así como un acercamiento a los principales movimientos, protagonistas, órganos de difusión y crítica de la llamada Vanguardia Cubana. También ha sido necesario ofrecer un panorama histórico que aclare el contexto del arte en el periodo revolucionario (a partir del triunfo de la

Revolución en 1959), las políticas culturales, las nuevas ideas estéticas, la revolución conceptual en la creación artística y sobre todo la nueva realidad social a la que se enfrentaron los artistas estudiados, ya que todos ellos nacieron y se formaron (excepto Tomás Sánchez) en la Revolución. Todo esto con la necesaria finalidad de proporcionar los elementos de juicio suficientes para comprender el surgimiento de esta importante generación de artistas plásticos (Capítulo 2).

Teniendo claros los antecedentes inmediatos a la década de los ochenta y las condiciones contextuales que propiciaron el surgimiento de esta “década prodigiosa,” llamada también “renovación plástica,” consideré importante analizar en el Capítulo 3 tres características esenciales que encontraremos en estos creadores ya que fueron distintivas a lo largo de su trabajo artístico en los ochenta en Cuba y que nos ayudarán a comprender mejor su posterior desempeño en México.

En el Capítulo 4 se investiga a profundidad el desarrollo de la plástica cubana de los ochenta a partir de la memorable exposición de *Volumen I* (1981), movimiento espectacular, masivo, múltiple, complejo y convulso que transforma de modo decisivo el panorama y la situación de la plástica cubana. El análisis de la década incluye las “tres generaciones”⁴ propuestas por Luis Camnitzer e integra el estudio de sus protagonistas y grupos detectando sus propuestas, desarrollo, coincidencias y diferencias para pasar al Capítulo 5, donde se estudia detenidamente a cada uno de los seis artistas propuestos en esta investigación. Parto del análisis casuístico de sus obras en Cuba, desde 1981, su consecuente maduración, su llegada a México y el trabajo desarrollado en nuestro país, detectando las influencias y las diversas maneras de apropiación del contexto mexicano reveladas en la obra de arte.

4 Durante todo este trabajo me referiré a la primera, segunda y tercera generación en el sentido de generación artística, no cronológica.

Siendo el exilio una característica esencial de estos seis pintores, consideré de suma importancia analizar lo que la diáspora significó para ellos y cómo marcó sus producciones artísticas, en un capítulo aparte (Capítulo 6), para finalizar con la investigación del discurso crítico tanto en Cuba (1980) como en México (1990), ya que el papel que jugó la crítica en nuestro país fue clave en la promoción y difusión de la obra y estimuló al consumo, creación y conocimiento de las producciones de los artistas cubanos. En este último capítulo también se analiza la integración de los artistas cubanos a un sistema de instituciones y modalidades expositivas donde, sin lugar a duda, la Galería Nina Menocal fue el eje fundamental.

Como anexo presento un cuadro cronológico de las principales exposiciones realizadas en México por los artistas cubanos seleccionados para este estudio y un índice de las láminas que ejemplifican lo discutido en los textos.

Para la realización de esta investigación efectué varios viajes a La Habana, donde tuve la oportunidad de consultar archivos de gran importancia para los fines de esta tesis como el del crítico e investigador José Veigas, así como las bibliotecas y hemerotecas de las escuelas de arte, galerías, la Universidad de La Habana y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Fueron de gran riqueza las entrevistas realizadas al ex- Ministro de Cultura, Armando Hart, así como al actual, Abel Prieto y a los críticos que se ocuparon de esta generación como Gerardo Mosquera, Orlando Hernández y Alejandro Alonso, entre otros.

Gracias al apoyo de mi asesora, la Dra. Margarita Ruíz, pude fotografiar importantes piezas de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, que se encontraba en restauración, y enriquecer el material visual que debía ejemplificar el trabajo de los artistas en Cuba.

En México recurrí principalmente al archivo de la Galería Nina Menocal, en donde pude obtener importante información y material

visual. También fueron de gran importancia las entrevistas a Osvaldo Sánchez, ex-Director del Museo Carrillo Gil y del Museo Rufino Tamayo, y desde luego a Nina Menocal, en cuyos archivos encontré los catálogos de mayor relevancia.

Las posibilidades de haber contactado directamente con los pintores estudiados y algunos otros que se agruparon alrededor de este movimiento, tanto en Cuba como posteriormente en México y con las instituciones que los promocionaron, resultó una especie de intento por atrapar una realidad que ahora con esta investigación pasa a convertirse en historia.

Para la investigación realizada en estos siete capítulos se utilizaron las siguientes fuentes:

- Testimonios escritos y orales (de artistas, galeristas, críticos, académicos, institucionales).
- Catálogos.
- Críticas y reseñas aparecidas en publicaciones periódicas, tanto en Cuba como en México.
- Análisis de currícula.
- Estudio directo de obra.
- Documentación de exposiciones.
- Correspondencia particular de los artistas con galerías e instituciones.
- Entrevistas.
- Contacto directo con los artistas.

A partir de una visión sistémica en su conjunto, esta tesis pretende, fundamentalmente, **aportar datos concretos de un importante periodo del arte cubano y su vinculación con México**. Este primer acercamiento al tema contribuye al esfuerzo de establecer y estudiar los vínculos artísticos entre México y otros países, en este caso Cuba, en determinados períodos. Esta investigación pretende

abrir un camino, asomarse a un tema cuyo estudio merece ser continuado con rigor y profundidad, ya que hasta el momento no existen antecedentes académicos a nivel doctoral, por lo que pienso que esta primera sistematización será una importante aportación a la historia contemporánea del arte.

Cuba no heredó una tradición artística propia como fue el caso de México o de otros países de América Latina, porque a la llegada de los colonizadores españoles en el siglo XVI la población autóctona y su cultura desaparecieron con rapidez. El floreciente negocio de exportar desde África mano de obra barata, es decir masas de negros, para las plantaciones de azúcar y café, dio la oportunidad a un mestizaje que dos siglos después, sorprendentemente, unía a blancos, negros y mulatos en el orgullo de sentirse miembros de una misma nación. Si bien los terratenientes blancos pretendían mantener sus privilegios frente a sus esclavos, artesanos y campesinos, la guerra que entablaron para independizarse de España les forzó a la unión, haciendo que al fin clases y razas, después de haber luchado codo a codo, se vieran inmersas en un proceso de integración como único medio de librarse del dominio colonial.

Fue precisamente entonces cuando los más prósperos terratenientes decidieron dedicar al oficio de la pintura ciertos servidores dotados, que eran en general aquellos que sobresalían como ebanistas, con el fin de embellecer sus iglesias y mansiones. Y así nació en Cuba la pintura autóctona, emparentada con la carpintería, siendo sus autores "negros y mulatos que decoraban con guirnaldas romanas y sonrosadas vírgenes jesuíticas al fresco, pechinas y aposentos repletos de objetos caros."¹

Breve panorama de la pintura cubana anterior a la Revolución.

¹ Osvaldo Sánchez, "Un panorama de la plástica cubana", *Trajectoire cubaine*, catálogo, Centre d'Art Contemporain, Carbeil-Lessonnes, Francia, 1989, p. 4.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



1
Marquina para
caja de tabaco.
Grabado anónimo.

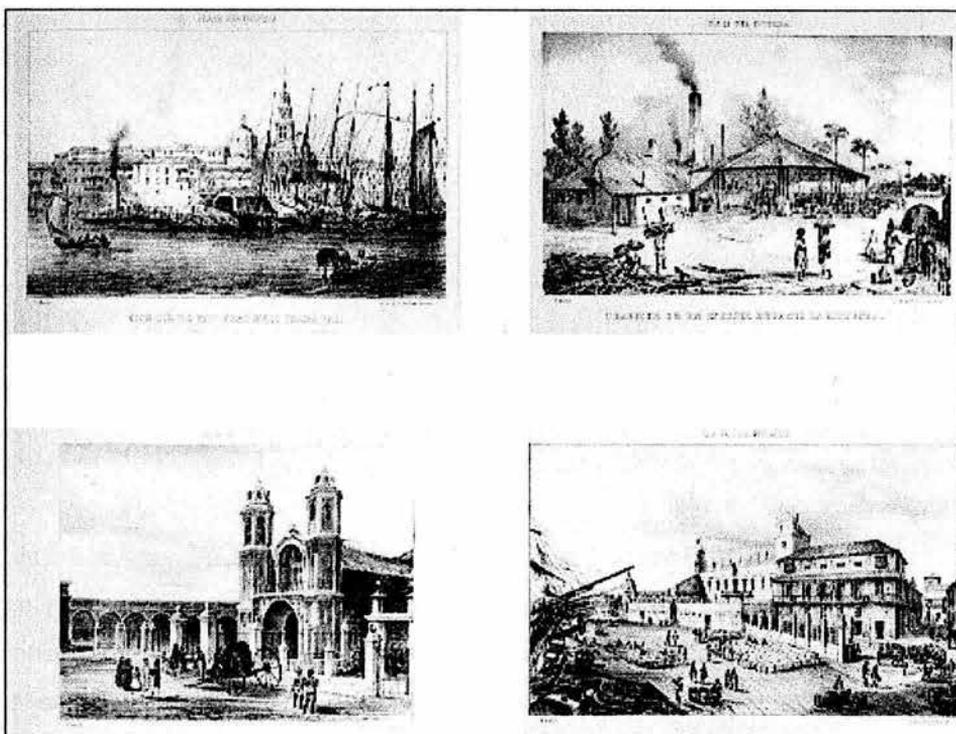
espontáneo y expresivo de la clase hacendada, era nombrado pintor de cámara del Rey de España y luego miembro de la Real Academia de San Fernando. Los talleres de litografía y las imprentas de La Habana, por otra parte, no se daban abasto con las necesidades de la industria del tabaco que requería anillos y marquinas para los puros, envoltorios y etiquetas atractivas para impulsar la venta (*lám. 1*). Pero además, según reporta Pérez Cisneros,² la floreciente burguesía empezó a interesarse por estampas con qué decorar sus estancias. Todo lo cual hizo que los grabadores europeos fueran a Cuba tanto en busca de trabajo como para captar libremente del natural el esplendoroso paisaje del interior de la isla así como sus vistas marinas de los que hicieron múltiples e inspiradas versiones, convenientemente teñidas de romanticismo, para consumo europeo.

Una de las figuras más representativas de estos momentos es Federico Miahle (1810-1881), excelente litógrafo francés al que debemos las mejores imágenes de los aspectos más detallados de una Cuba plenamente ochocentista, tanto de sus

Pero no sólo decoraron iglesias y mansiones sino que llegaron a cubrir muchísimos muros y paredes de la ciudad de La Habana de "mamarrachos", es decir, de personajes, escenas y objetos de colores chillones, dentro del espíritu de lo que hoy consideramos plenamente *kitsch*. Al mismo tiempo en 1818 se fundaba la Academia de San Alejandro, y un mestizo, Vicente Escobar, retratista

² Ver Guy Pérez Cisneros, Características de la evolución de la pintura en Cuba, Ediciones Cubana, Miami, Florida, 1988.

ciudades como de sus campos, plantaciones de azúcar, ingenios y paisajes en general que convertía en típicas escenas costumbristas de extraordinaria vivacidad y gracia como podemos apreciar en la serie *Isla de Cuba pintoresca* (1838-40) (lám. 2).



La segunda figura que destaca, el español Víctor Patricio Landaluze (1828-1889), fue el pintor del "choteo" criollo e introdujo en Cuba el humorismo. Fue no sólo el pintor costumbrista más importante de Cuba, sino además "la más completa y definida personalidad artística de cuantas desarrollaron su actividad en el siglo XIX en Cuba".³

2
Federico Miahle
Isla de Cuba
pintoresca,
 1838-40.

³ Luis Torriente, Pintura y escultura en Cuba, Ediciones Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1952, p. 56.



3
Víctor Patricio Landaluze,
La mulata y el bodeguero, segunda mitad del siglo XIX.



4
Víctor Patricio Landaluze
Vendedora de frutas, segunda mitad del siglo XIX.

El vasco Landaluze (*láms. 3, 4*) llegó a Cuba en 1858 y allí falleció en 1889. Fue un prolífico litógrafo, ilustrador, acuarelista y excelente pintor, aunque hoy su célebre *Tipos y costumbres* sea considerado un buen exponente de ideología reaccionaria por representar a los esclavos como seres sumisos y felices, satisfechos de trabajar en el ingenio y a las esclavas como complacientes venus de color. Pero además Landaluze, como celebrado caricaturista político combatió los ideales independentistas y se permitió ridiculizar sarcásticamente a los cubanos que tomaban las armas contra España.

1.1 La pintura cubana moderna: 1927-1950.

Osvaldo Sánchez señala que en Cuba apenas llegaron noticias del cubismo⁴ y que la reacción antiacadémica no se produjo sino hasta 1927 con la aparición de la Revista de Avance,⁵ órgano de los "minoristas" que se convirtió desde el inicio en el portavoz de las nuevas ideas estéticas surgidas en la *Exposición de Arte Nuevo* que se celebró bajo sus auspicios, resultando que las obras expuestas eran en su conjunto poco más que un reflejo de lo que se hacía en París.⁶ Los minoristas eran los integrantes de la primera vanguardia cubana que trataban por encima de todo de dar a la pintura un estilo, un lenguaje nacional. Dejaban de considerar al negro, la mulata o al guajiro, como exponentes del tipismo para hacer de ellos auténticos protagonistas con los cuales crear una identidad cubana obtenida de la fusión de la cultura rural del guajiro con la vida urbana hispana y barroca. Desde la literatura se promovía el afrocubanismo y así el suplemento cultural del Diario de la Marina, publicó poemas de Nicolás Guillén y la novela de Carpentier Ecue-Yamba-O. En 1940 la etnóloga y escritora Lydia Cabrera sacaba su libro Cuentos negros de Cuba, basado en leyendas y mitos afrocubanos. A su vez, Revista de Avance, insertaba ilustraciones del arte nuevo, tanto de los "minoristas" como de pintores extranjeros, siempre con el objetivo de salvar la cultura del país del retraso y la insularidad.

⁴ Luis Torriente menciona en el libro anteriormente citado que un retrato de Juan Gris publicado en 1907 en Le Figaro y una pequeña gacetilla en 1913 fueron todas las alusiones al cubismo.

⁵ La Revista de Avance apareció el 15 de marzo de 1927 con periodicidad quincenal y dejó de circular en 1930.

⁶ La *Exposición de Arte Nuevo*, propiciada por Revista de Avance, tuvo lugar en los locales de la Asociación de Pintores y Escultores; en ella participaban Eduardo Abela, Rafael Blanco, Carlos Enríquez, Gattorno, Víctor Manuel, Marcelo Pogolotti y Lorenzo Romero, más dos artistas extranjeras, Alice Neel (esposa de Carlos Enríquez) y Adja Madlein Yunkers.



5
Víctor Manuel García
Mr. and Mrs. Ramón Cermuda, 1876.



6
Carlos Enríquez
Rapto de la guajira, 1956.



7
Fidelio Ponce
Novicia, 1938.

Es curioso constatar que desde su inicio Revista de Avance tuvo especialmente presente la cultura catalana. En el editorial que firmaban "Los cinco" hacían constar que "levaban el ancla de un nuevo bajel los mares de su inquietud". Uno de los cinco era Juan Marinello, de origen catalán, y la presencia de la literatura catalana fue mayor en cada número.⁷

El 15 de abril de 1927 Revista de Avance sienta su posición con respecto a la pintura cuando dice que no trata de definir ni de singularizar una tendencia o estilo determinado "Ello nos parece prematuro, sólo pretendemos reunir la obra de artistas jóvenes estimulados por una suerte de inquietud, a la búsqueda de nuevos horizontes. No es simplemente cuestión de alinear fuerzas sino una muy necesaria revisión de valores que nos permita avanzar".⁸ Comenzaron a aparecer guajiros, negros o mulatas en primer plano en los paisajes de Víctor Manuel García (*lám. 5*), o bien espiritualizados en la pintura de Carlos Enríquez (*lám. 6*) o con un aspecto lánguido y místico en la de Fidelio Ponce (*lám. 7*), por mencionar sólo tres

7 En cuanto a la importancia que Revista de Avance da a la cultura catalana, bastan estos ejemplos: el no. 2 publica la traducción al castellano de un poema de Octavi Saltor ("El velocísimo amor") y la crítica de *La llantia encesa*, de Alfons Maseras. El no. 3 reproduce dos dibujos de Josep Obiols y Carles Riba escribe la necrológica de Jorge Brandés. El no. 4 reproduce un dibujo de Enric Casanovas, incluye una crítica de *El somni* de Tomás Garcés y, anunciando la próxima visita de Eugeni d'Ors a la isla, publica un artículo suyo que lleva por título "Nacionalismos en América". Además de Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Félix Lisazo, en el grupo editor de Los Cinco se halla Juan Marinello (1898-1989), el intelectual, poeta, primer rector de la Universidad de La Habana del período revolucionario y destacado político llamado a desempeñar los más altos cargos, que era de origen catalán. De niño, su padre, un hacendado catalán afincado en San Diego del Valle, lo envió a Cataluña para que se formase en la escuela de la Sagrada Familia de Vilafranca del Penedés.

8 Juan Marinello, "Pintura joven", Revista de Avance, no. 8, La Habana, Cuba, 1927, p. 6.

de los artistas que representan en la exposición esta primera vanguardia. Tres pintores con vocación modernista que sin embargo responden a tres personalidades humanas y artísticas distintas.

Víctor Manuel García (1897-1969), considerado el símbolo del arranque del arte moderno en Cuba, viajó a París y regresó convertido en un acérrimo defensor del modernismo, destacando como tal desde la exposición del 27 de la Revista de Avance. Su *Gitana tropical* (lám. 8), una guajira con aspecto de Madonna, habría de convertirse en prototipo de la nueva cubanidad, basada en la idealización de la vida rural. Por otra parte su simpatía y palabra convincente le convirtieron en un estímulo y un modelo para los jóvenes.

Carlos Enríquez (1900-1957) también salió de Cuba en sus años de formación, no sólo a París sino también a Nueva York, pasando a integrar a su regreso el grupo minorista. Sus visiones de los mitos cubanos tienen dejos oníricos, tanto en sus obsesiones eróticas como en sus metamorfosis, en sus superposiciones o transparencias, tan extrañamente afines a Francis Picabia, aunque él negara cualquier influencia surrealista. Esto es evidente en su célebre *Rapto de las Mulatas* (lám. 9). Inventó el concepto de "romancero guajiro" para describir hazañas de la Guerra de la Independencia con imágenes de hombres/caballo o de bandidos, autorretratos quizá, que seducen bellas mulatas.

Fidelio Ponce (1895-1949), por el contrario, jamás salió de Cuba y su vida transcurrió entre la bohemia, la tisis y la miseria, indiferente a cuanto no fuera la pintura. Sus figuras y es-



8
Víctor Manuel García
Gitana tropical,
 1935.



9
Carlos Enríquez
Rapto de las mulatas,
 1938.



10
Fidelio Ponce
*Beatas con
espejuelos*, 1938.

cenizas melodramáticas de beatas y monjes, de seres lánguidos y enfermizos, desprovistos de color son únicas e inconfundibles, remiten si acaso a El Greco, a quien el pintor decía admirar, basta observar *Beatas con espejuelos* de 1938 (lám. 10).

Por supuesto, no sólo estos tres pintores protagonizaron la modernidad. Pero resulta imposible incluir en este breve panorama a todos, ya que no es la década que ocupa esta investigación.

Cuando los protagonistas de la primera vanguardia estaban todavía plenamente activos, aparece una segunda generación que trata de reformular y redefinir "lo cubano" mediante una pintura más íntima y personal, más sensual y barroca. No hay colisión entre ambas vanguardias, sino que, por el contrario, resulta a veces difícil establecer diferencias entre una y otra.



11
Amelia Peláez
*Naturaleza muerta
con piña*, 1968.

Así, **Amelia Peláez del Casal** (1896-1968), quizá, junto a Wifredo Lam es la más ilustre representante de la pintura cubana del siglo, y podríamos decir que integra la primera y la segunda vanguardia a la vez. Como Víctor Manuel y Carlos Enriquez, también viajó a París y allí se despertó su interés por el Constructivismo. En su pintura reconvierte las formas de la arquitectura colonial (cristaleras, lunetas, verjas, balcones, columnas o capiteles), así como las de los enseres del interior, como muebles o encajes y bordados, en una especie de caleidoscopio.

Para definir la identidad cubana se basó en su propio entorno, típicamente burgués, que respiraba una cierta atmósfera recoleta y conservadora, como consta en la *lámina 11*.

Esta segunda generación tuvo su máximo apogeo en los años de transición de la década de los treinta a los cuarenta, una época política y económicamente estable. A la Revista de Avance sucedieron otras revistas como Gaceta del Caribe en cuya dirección participó activamente Nicolás Guillén, Verbum (1937), Espuela de Plata (1939-41) dirigida por el trío Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez pero la más importante fue sin duda, Orígenes, revista de Arte y Literatura (1944-56), órgano del Grupo Orígenes cuyo miembro más destacado era el poeta y novelista José Lezama Lima. Orígenes, que mereció las alabanzas de T. S. Eliot y de Juan Ramón Jiménez, entre otros intelectuales, considerada una de las más importantes en lengua española, reprodujo sucesivamente en portada las obras de los principales modernistas de una y otra generación y fue un baluarte de la vanguardia cubana y europea. No hay que olvidar tampoco el papel decisivo de la revista trimestral Lyceum, órgano del Lyceum y del Lawn Club, que reunía "mujeres ávidas de conocimientos nuevos, dispuestas a ensanchar horizontes e ideas".⁹ Una de ellas, gran protectora de las artes, María Luisa Gómez Mena, fundó en 1929 la Galería del Prado.

En este período se inicia el análisis en profundidad del modernismo cubano y en general de la evolución de la pintura desde sus orígenes, contando con eminentes críticos de arte, como José Gómez Sicre y Guy Pérez Cisneros. El auge de la plástica cubana de aquellos

⁹ Dice Pérez Cisneros ("Pintura y escultura en 1943", Orígenes, La Habana, Cuba, 1944, p. 32) que era una "Sociedad femenina creada en 1929 cuya contribución a la cultura cubana no se aplaudió nunca bastante... Posee su casa social en Vedado, la única sala de exposición permanente que existe en Cuba con las condiciones necesarias". Lyceum se propuso la difusión de la pintura y escultura cubanas, siendo la primera sociedad que defendió espontáneamente las tendencias modernas. El primer número de Lyceum sale en mayo de 1936 y, a pesar de que el comité editorial estuvo formado por mujeres, difícilmente podría calificarse de feminista, ya que la revista publicaba artículos y ensayos sobre toda suerte de temas pero siempre de alto nivel intelectual. Lyceum da a conocer la poesía de Dulce María Loynaz y en 1939 publica una serie de sucesivas "Lecciones de pintura moderna".

años culminó con la exposición que el MoMA organizó en 1944 con el título *Pintores Cubanos Modernos* y la adquisición de obras por el museo neoyorquino.

La *Exposición de Arte Nuevo* viene a demostrar que en 1927 la primera vanguardia seguía la búsqueda de un estilo nacional. El catálogo afirma que en Cuba estaba surgiendo un arte nacional; "... con ansias, anhelos, afanes, reivindicaciones, espiritualidades, caracteriología y hasta colores criollos y ambientación cubana". Un arte que exige; "... armonía y ordenamiento, estilización, colores con alma, voluminosidad y sensibilidad de los 'manchazos' ". Para acabar declarando: "Este no es un arte nacional porque se modelen cabezas de negros bozales, porque se dibujen mulatas rumberas de contorsiones frenéticas, ni porque se pinten guajiros famélicos, endeble, como marchitos, a pesar de un sol prodigioso y de una campiña siempre feliz. Este es un Arte Nacional por su contenido, por su religiosidad, por su carácter y su firmeza ".¹⁰

Lo cierto es que las pinturas de Víctor Manuel, de René Portocarrero, de Fidelio Ponce, de Carlos Enríquez o de Amelia Peláez que reproduce aquel catálogo denotan, a pesar de las evidentes diferencias de estilo, un aire común; todas ellas son en definitiva imágenes claras y sencillas de la vida cubana.

Poco después, en 1931, tiene lugar la gran exposición *Arte Cubano Contemporáneo*, celebrada en el Capitolio Nacional con 139 obras de 32 pintores y 10 escultores. En ella, bajo la denominación de "pintores modernos", la mezcla es total; además de representantes de una y otra vanguardia incluye una serie de pintores académicos. El texto del catálogo dice como justificación de tal eclecticismo que: "en la joven generación artística cubana no se puede denunciar una actitud

¹⁰ José Sergio Velázquez, "Hallazgo de un arte nacional". Primera Exposición de Arte Nuevo, catálogo, La Habana, Cuba, 1927, p. 3.

iconoclasta cuando se enfrenta con lo antiguo. Por el contrario se la ve preocupada por poner la novedad en los valores expresivos que hacen del arte una tarea histórica, con lo eterno como pasado, presente y futuro. Su novedad consiste en reconsiderar las cosas en su forma y contenido de acuerdo con las alternativas de los conceptos ".¹¹

La evolución de los respectivos estilos en estos cuatro años que separan la *Exposición del Capitolio* de la *Primera Exposición de Arte Moderno* es evidente y, comparando unas y otras obras, se calibra hasta qué punto cada uno de los pintores ganó en personalidad y firmeza.

La segunda vanguardia estuvo representada por obras de Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Wifredo Lam, René Portocarrero y Mariano Rodríguez, pintores de personalidad artística vigorosa y variada, algunos de los cuales se vieron mayormente atraídos por el muralismo mexicano que por Europa. Tanto Bermúdez, como Carreño y Mariano pasaron por la Academia de San Carlos en México.

Cundo Bermúdez (1914) confiesa que en un principio le fascinó la obra de Amelia Peláez, pero, no queriendo caer en la pura abstracción, se inclinó por una interpretación de la realidad. Imaginativo, se aproxima a un cierto surrealismo aparentemente *naïf*, pero la complejidad de los personajes y escenas que describe, de una riqueza y brillantez de colorido extraordinarios y personalísimos, confieren a su pintura un aspecto de leyenda inverosímil, más allá de lo real, como podemos apreciar en *Homenaje a Seurat* (lám. 12).



12
Cundo Bermúdez
Homenaje a Seurat,
1943.

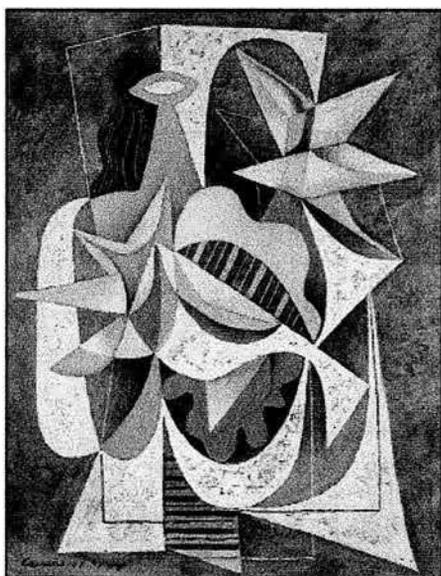
¹¹ Cfr. "El arte cubano contemporáneo", *Exposición del Capitolio*, catálogo, Comisión Cubana de Cooperación Intelectual, La Habana, Cuba, 1941, s/a. Los curadores de esta exposición fueron Guy Pérez Cisneros, Rafael Suárez Solíz y Ravenet.



13
Mario Carreño
Cortador de caña,
 1943.

Mario Carreño (1913), de talante curioso y viajero, retornó a Cuba en 1942 e inmediatamente se convirtió en una figura destacada de la nueva generación; contrajo matrimonio con María Luisa Mena y, tras la vigorosa obra figurativa de sus comienzos, pasó a interesarse por los temas y mitos afrocubanos que integraba hábilmente como vemos en *Cortador de caña* (lám. 13), posteriormente da un nuevo giro hasta erigirse en uno de los máximos representantes de la abstracción geométrica cubana. Ejemplo de esto es *Neired*

(lám. 14). Actualmente vive en Chile, dedicado a una figuración de acento clásico y cierto hieratismo, dando en suma a lo largo



14
Mario Carreño
Neired, 1947.

de su trayectoria prueba de haber huído siempre de la rutina, lo que había de conducirle a continuos cambios de lenguaje y estilo.

René Portocarrero (1912-1985), uno de los pintores cubanos más prolíficos y de temática más variada, pintó desde flores, ángeles, mariposas o crucifixiones hasta casonas del Cerro (lám. 15), catedrales, naturalezas muertas, figuras y escenas de interior. Sus fachadas de La Habana son un derroche de inspiración, de soltura y acusan un gusto por la exuberancia tan excesivo que parece dominado por una especie de *horror vacui*. Coincido con Pérez Cisneros, quien acertadamente escribe en *Orígenes*, que Portocarrero representaba la convergencia de España, África e Indoamérica.¹²

rancia tan excesivo que parece dominado por una especie de *horror vacui*. Coincido con Pérez Cisneros, quien acertadamente escribe en *Orígenes*, que Portocarrero representaba la convergencia de España, África e Indoamérica.¹²

¹² Guy Pérez Cisneros, "Portocarrero", *Orígenes*, no. 7, La Habana, Cuba, 1944, p. 12.

Mariano Rodríguez (1912-1990) se reveló desde el comienzo como un colorista de una espontaneidad formidable. Redujo su temática a los gallos, a los guajiros, a los amantes y, en los últimos años, a las masas; sin embargo se le identifica con el tema del gallo entendido como símbolo de la virilidad y orgullo cubanos (lám. 16).¹³

Wifredo Lam (1902-1982) (lám. 17) no es un fenómeno aislado dentro del arte cubano de los años cuarenta, sino que, como los demás pintores, busca una identidad nacional. Es cierto que se le ha considerado una especie de caso aparte por haberse negado a participar en 1944 en la exposición que tuvo lugar en el MoMA y también porque se ha dicho que durante su larga estancia en Cuba apenas expuso en la isla. Ha llegado a decirse que Lam no quería colaborar ni mezclarse con el resto de artistas de su generación. Esto no es exacto porque realizó tres exposiciones individuales: en 1946 (en el Lyceum), en 1950 patrocinada por el Ministerio de Educación y en 1951 en una pequeña galería. Su nombre figura además en diversas colectivas entre los demás representantes de la vanguardia. Así, en 1942 es uno de los pintores que Gómez Sicre selecciona para su exposición *Catorce pintores cubanos contemporáneos* que

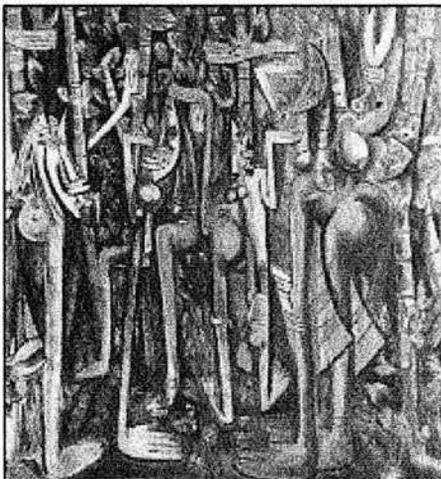


15
René Portocarrero
Interior del cerro, 1943.



16
Mariano Rodríguez
Pelea de gallos, 1942.

¹³ El Museo Dolores Olmedo Patiño, junto con El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, presentaron del 5 de octubre al 17 de diciembre del 2000, una espléndida exposición que reunió las más importantes obras de Mariano, de la Colección del Museo Nacional de la Habana. La exposición se tituló *Todos los colores de Mariano*. Ver el catálogo *Todos los colores de Mariano*. Conaculta/INBA y Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, México, D.F., 2000.



17
Wifredo Lam
La jungla, 1943.

tiene lugar en el Lyceum. En julio de 1943 colabora junto a Portocarrero, Carreño, Mariano, Cundo Bermúdez, Carlos Enríquez y Felipe Orlando, entre otros, en una exposición muy particular en el Lyceum, que tuvo gran resonancia. Los artistas confeccionaron abanicos para que fueran vendidos a beneficio de la restauración de las maltrechas pinturas de la pequeña iglesia barroca de Santa María del Rosario, obra del pintor mulato

dieciochentista José Nicolás de la Escalera.¹⁴

En 1944, se integra a los miembros del Comité Anti-Franquista junto a Enríquez y Portocarrero, siendo además uno de los fundadores de la asociación "Ayuda al Pueblo de España". En junio de 1946 figura en la exposición que muestra la excelente colección de pintura contemporánea del senador y periodista Ramón Vasconcelos, con sendos retratos del señor y la señora Vasconcelos más un pequeño paisaje; en diciembre participa en la *Exposición de Pintura Contemporánea Cubana* de la Dirección de Relaciones Culturales, y en noviembre de 1948 aparece como uno de los fundadores de la Agrupación Cubana de Pintura y Escultura.

En enero de 1950 presenta *Arpas astrales* en la colectiva del Lyceum que con el título de *Cuban paintings* reúne a sesenta artistas, auspiciada por el presidente de Cuba Carlos Pío Socarrás y Robert Butler, a la sazón embajador de los Estados Unidos. En mayo de 1951 es uno de los 34 pintores que, presentados con un texto de Nicolás Guillén, exponen sus dibujos en La Habana.

¹⁴ Ver *Diario de la Marina* del 11 de julio de 1943, p. 13 y del 13 de julio de 1945 p. 8, que habla de ello como de un destacado evento social.

Tanto Gaceta del Caribe, una revista cubana de vanguardia, como Orígenes publicaron dibujos suyos; la última en portada y en tres ocasiones (1945, 1947 y 1952). Y todavía en febrero de 1950 Lezama Lima, el más relevante crítico de arte del grupo Orígenes, escribía: "Un cuadro de Lam, de Portocarrero, de Mariano, son formas de expresión, donde nos tocamos y nos reconocemos".¹⁵

En abril de 1953 Mario Carreño, que por entonces residía en La Habana, publicó "La pintura abstracta", un artículo sumamente revelador. En él detalló crudamente pero sin acritud los obstáculos con que tropezaba el arte abstracto en Cuba. Se lamenta en primer lugar de la crítica: "Las pocas veces que ha tocado el tema lo ha hecho de modo muy superficial o en tono peyorativo, viendo sólo el aspecto exterior del problema, soslayando la parte medular, o sea, el factor ético, la idea constructivista que anima al pintor a la creación de una obra puramente abstracta".¹⁶

También se lamentaba que el país no tuviera ni una sola galería permanente, de la indolencia y apatía de esos buenos criollos, de que imperara el choteo y la falta de respeto en un medio hostil. Y acaba proponiendo que se convocara un congreso donde discutir el tema "teniendo en cuenta que Cuba se orienta hacia el más acentuado informalismo y que se impone una indiscutible renovación".¹⁷

15 Citado en la compilación de José Prats, Lezama Lima. La materia artizada, Tecnos, Madrid, España, 1996, p. 261. La cita *in extenso* dice: "Ayer (2/II/50) se clausuró la exposición del Women Club, y podían verse las claras señales que van haciendo de nuestra pintura el primer asidero donde se encuentran las formas universales de la curiosidad, cuando se ponen en contacto con nuestra sensibilidad insular. Un cuadro de Lam, de Portocarrero, de Mariano, no tan sólo son formas de expresión donde un temperamento de riqueza y excepción señorea, sino también, y esto es su guión histórico, donde la luz que descubre, el color que absorbe el misterio de la atmósfera rodeante y el contorno que muestra sus definiciones plásticas, están fijados en forma perdurable, donde nos tocamos y nos reconocemos."

16 Mario Carreño, "La Pintura Abstracta", Noticias del Arte, La Habana, Cuba, abril de 1953, p. 8. El artículo se ilustra con obras abstractas de Luis Martínez Pedro, René Portocarrero, Amelia Peláez y Sandú Darié.

17 Idem.

El artículo explica que los artistas que vivían bajo el gobierno de Fulgencio Batista –que no se distinguió precisamente por su apoyo a las artes– sintieran la necesidad de unirse para tratar de cambiar el estado de las cosas. Así, en 1954 se negaron solidariamente a participar en la *Bienal Hispanoamericana* por ser una iniciativa franquista y organizaron por su parte una Anti-bienal en homenaje a José Martí.

Los abstractos se dieron a conocer como el *Grupo de los Once*, un grupo abierto por el que transitaron muchos artistas que, considerando el arte figurativo cubano demasiado local y exótico, defendían un arte, más de acuerdo con la modernidad, que expresara ideas universales mediante formas no representativas. Entre los pintores, Guido Llinás (1923), considerado el fundador, Hugo Consuegra (1929), Fayad Jamís (1930), Raúl Martínez (1927) y Antonio Vidal (1928).

No fueron los únicos, ya que al mismo tiempo se formaba otro grupo que, en lugar de tener presente la *Action Painting* neoyorquina, se interesó por el hervidero de movimientos en torno a la geometría que tenía lugar en Buenos Aires (*Arte Madí*, fundado por Arden Quin, próximo a Torres García, o *Arte concreto* de Maldonado, próximo a Max Bill). Componían el segundo grupo Sandú Darié (1908), Luis Martínez Pedro (1910), José María Mijares (1922) y Loló Soldevilla (1911-1971), que hallamos en la colectiva de noviembre de 1959 titulada *Diez pintores concretos*.¹⁸

Hubo además otros artistas menos radicales que, manteniendo planteamientos abstractos, no rechazaron de pleno la figuración, como Antonia Eiriz (1931-1995), Ángel Acosta León (1932-1964), Humberto Peña (1937), Mendive (1944) y Servando Cabrera (1923-81). Destaca además Raúl Milián (1914), un pintor solitario cuya obra llena de angustia le sitúa en proximidad a Wols.

18 La exposición tuvo lugar en la Galería Color Luz (Vedado), del 25 de noviembre al 20 de diciembre de 1959 y los diez pintores concretos eran: Arcay, Corretgé, Lolo Soldevilla, Martínez Pedro, Menocal, Mijares, Oráa, Pedro Álvarez, Sandú Darié y Soriano.

Este breve panorama de la pintura cubana anterior a la Revolución así como el acercamiento a los principales movimientos, protagonistas y órganos de difusión y crítica de la llamada Vanguardia Cubana, nos proporciona los elementos de juicio suficientes para poder entrar, en el siguiente capítulo, el arte de la Revolución, sus políticas culturales y el panorama histórico que, a partir de 1959, propició las condiciones contextuales en que surgiría la generación de artistas plásticos que ocupará esta investigación.

El arte en la Revolución.¹

Para poder comprender el surgimiento de la generación de los pintores agrupados alrededor de *Volumen I* (1981) y que marca la renovación plástica en Cuba, así como su posterior trabajo en México (1990), será necesario dar un panorama histórico que nos aclare las condiciones contextuales de la generación que nos ocupa en esta investigación, ya que estos pintores nacen y se forman dentro del período revolucionario.²

El triunfo de la Revolución Cubana el 1º de enero de 1959 trajo consigo profundos cambios sociales en este país; Cuba pasó a convertirse desde entonces en ejemplo de rebeldía para los países latinoamericanos que vislumbraron ya, a partir de la experiencia concreta de la isla, las posibilidades de alcanzar un *status* de dignidad con la independencia del control económico y político que ejercía Estados Unidos en sus territorios.

El concepto de cultura nueva tenía sus raíces en los estudios de pedagogía y cultura emprendidos por notables pensadores cubanos del siglo XIX como Félix Varela, José de la Luz y Caballero y José Martí. Se trataba de concebir la cultura nacional como un mosaico que integrara lo mejor de la

¹ Algunas partes de este capítulo están tomadas de "Between Nationalism and Internationalism" ("Entre nacionalismo e internacionalismo"), un ensayo de introducción para el catálogo de *Signs of Transition: 80's Art from Cuba* ("Signos de transición: arte cubano de la década del 80"). Exposición que con el mismo título tuviera lugar en el Museum of Contemporary Hispanic Art en Nueva York en enero de 1988, organizada por el Center for Cuban Studies y curada por Coco Fusco. Traducción mía.

² Todos nacen durante la década de los sesenta y setenta. Como veremos más adelante son producto de la Revolución.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

tradición popular, sin establecer distinciones entre lo que actualmente se califica como "lo culto" y "lo popular", a la vez que se propiciara el acceso de todos los ciudadanos a la enseñanza, lo cual se vinculaba con los ideales de la Ilustración difundidos por el continente americano en el pasado siglo.

Las profundas transformaciones revolucionarias condicionaron la multiplicación de las opciones temáticas y éstas, a su vez, propiciaron el enriquecimiento de las formas expresivas en los marcos de una política cultural cuyos lineamientos defendían, como presupuesto básico, el derecho a la libertad de creación dentro de los límites que establecía el respeto y el reconocimiento a la política revolucionaria recién instaurada.

Todas estas premisas condicionaron la creación y consolidación de un arte encaminado a expresar la nueva realidad. Los artistas se valieron de diferentes lenguajes sin limitaciones conservadoras en la búsqueda de formas adecuadas y en el tratamiento de nuevos temas para reflejar las motivaciones que le brindaba esa nueva realidad.

Inesperadamente para la mayoría de los observadores extranjeros, el arte cubano solamente tiene un mínimo contenido político explícito. Los productos se parecen mucho más al arte occidental capitalista de lo que uno normalmente se esperaría de un arte proveniente de un "país socialista" y, en cierto modo, esto puede causar algunas dificultades de apreciación. La dificultad no existiría si el arte fuera claramente nacionalista o "típico" en su forma de expresión, si se separara nítidamente de las tendencias transnacionales. El prejuicio sobre el arte cubano se extiende incluso a los círculos simpatizantes con la Revolución, que enfrentados con productos del arte moderno cubano tienden a pensar que es arte "disidente" o arte marginado por el Estado. La expectativa de encontrar algo exótico, al menos en el sentido político, se agudiza por el uso extraño de la geografía

que se hace en el occidente capitalista, Cuba ha estado bastante cerca de los EE.UU., no solamente en términos de su ubicación geográfica sino también en cuanto a las influencias sufridas, y comparte la mayoría de las condiciones culturales del resto de América Latina. En ese sentido, al igual que en los demás países del continente, el arte contemporáneo cubano es producto de una tradición modernista.

2.1.- El Ministerio de Cultura.- Conciencia anticolonial.- Alfabetización y cultura masiva.

Hoy, la posición de Cuba en relación a lo vernacular y a los temas del nacionalismo vs. el internacionalismo está representada por las declaraciones del ex-Ministro de Cultura Armando Hart: "Nosotros también formamos parte de Occidente, geográfica y culturalmente, y no podemos cerrarnos al resto del mundo fuera de las fronteras. Estamos peleando una batalla cultural basada en los principios que inspiraron la cultura occidental y sus aspiraciones y perspectivas universales (...) no lo olvidamos y estamos dispuestos a batallar dentro de la tradición de pugna de esa cultura".³

Gracias al análisis contribuido por el proceso revolucionario, el cubano medio es más consciente y lúcido que el latinoamericano medio en lo que se refiere a los procesos de colonización y a lo que constituye un arte colonial. El colonialismo en Cuba, al igual que en el resto de América Latina, en este siglo se identifica con los Estados Unidos. En Cuba esta identificación es mucho más fuerte que en el resto del Continente debido a la historia particular del país. El interés de anexar a Cuba a E.U. ya había sido expresado por Thomas Jefferson; mucho más tarde, en 1880, Estados Unidos absorbía el 83.8% de la producción azu-

³ Armando Hart Dávalos, Cambiando las reglas del juego, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983, pp. 32-33.

carera cubana⁴ y Martí percibía a los Estados Unidos como la amenaza más peligrosa de Cuba y de América Latina⁵ (en su última carta, inconclusa, antes de morir, Martí hablaba que se debía detener a los E.U. en su dinámica de expansión hacia "nuestras tierras americanas"); Lenin, en 1902 definió la guerra de E.U. contra España como el principio de la etapa monopolista del capitalismo; todos los gobiernos cubanos sirvieron como representantes de los intereses de E.U. desde la victoria norteamericana contra España⁶, y para comple-

4 El consumo de azúcar durante el siglo XV está calculado en menos de 30 gramos al año por persona. "Mientras que antes el azúcar solamente se conseguía en las farmacias que lo tenían exclusivamente para el uso de los inválidos...", hacia fines del siglo XVIII el consumo había llegado a un kilo por persona, excediendo los tres kilos hacia mediados del siglo XIX. La cita es de Ortelius, *Theatre de l'Universe*, 1572, usada por Fernand Braudel en *The Wheels of Commerce*, Harper and Row, Nueva York, 1982. Traído a Cuba de las islas Canarias por Colón en 1493, fue con la ocupación inglesa en 1796 que la producción azucarera cubana se coordinó con el mercado de E. U. Durante el siglo XVI el azúcar todavía era un artículo de lujo. En un acto de extravagancia, el 18 de octubre de 1513, el rey de Portugal le regaló al Papa una efigie tamaño natural, rodeada por 12 cardenales y trescientas velas de un metro y medio de alto, todo hecho en azúcar.

5 Aunque el Ejército de Liberación Cubano había luchado junto a los E.U. contra España (después de haber iniciado el proceso que estaba conduciendo exitosamente a la independencia sin la ayuda de E.U.), los cubanos no pudieron participar en la elaboración del Tratado de París que puso término a la guerra y definió el futuro de Cuba. Para agravar la situación, los E.U. impusieron el dólar como moneda oficial y exigieron que las monedas cubana y española fueran convertidas a una cuota de cambio desfavorable para Cuba. Un informe del Departamento de Estado del 1 de marzo de 1898 afirmaba; " (...) los cubanos continúan dominando la mitad oriental de la isla y sus columnas operan en la mitad occidental sin que los españoles los puedan parar". Ver L.S. Stavrianos, *Global Rift: The Third World Comes of Age*, William Morrow and Co., Nueva York, 1981, p. 112. Stavrianos agrega que después de intentar comprar Cuba a la reina regente de España y de haber sido rechazados, los E.U. decidieron intervenir en Cuba antes de que se institucionalizara un gobierno independentista.

6 En 1899, después de la intervención de los E.U., las estampillas de correo fueron norteamericanas (emitidas en 1895 y en 1898-99) con la palabra Cuba sobreimpresa. Después de 1902 continuaron siendo impresadas en los E.U., con texto español. La política fue paralela a la llevada en los países anexados. Las Filipinas tuvieron estampillas norteamericanas en 1898. En 1906 se editó una nueva estampilla que decía "Philippine Islands - United States of America". Puerto Rico también tuvo estampillas norteamericanas de 1895-1898 sobreimpresas con la palabra "Porto Rico". La ortografía fue corregida en 1900 sobre las mismas estampillas. En la década del 40, las librerías cubanas vendían libros marxistas al mismo tiempo que la lectura de estos libros se castigaba con la cárcel. El gobierno mantenía así la pureza ideológica sin dañar el comercio. Ver Pamela Smorkaloff, *Literatura y Edición de Libros*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987.

tar el panorama, después vinieron la invasión de la Bahía de Cochinos y el bloqueo. Esta historia, algo más compleja que este simple párrafo, fue la culpable de la percepción negativa que Cuba tiene con respecto a los E.U. y que, desde luego, se ve reflejada en el proceso artístico de la década que nos ocupa. Pero cabe notar que fue emulada por una percepción igualmente o aún más negativa sostenida por los E.U. con respecto a Cuba aunque, esta vez, basada en prejuicios raciales.⁷ Desde 1959 los cubanos han pasado por un proceso de introspección tratando de identificar y de reforzar sus tradiciones propias. A pesar de este proceso, no han borrado ciertas etapas históricas. La herencia cultural no fue subdividida prolijamente en partes convenientes y partes inconvenientes, aún cuando ocasionalmente hubieron esfuerzos en ese sentido. Las formas de expresión artística cubanas de hoy

7 "¿Cuál sería el resultado de nuestros esfuerzos para incorporar una población como la cubana dentro de nuestra comunidad política? (...) Aparte de los defectos raciales, los cubanos son afeminados y tienen una aversión hacia cualquier clase de esfuerzo al extremo de ser enfermiza. Son menesterosos, haraganes, moralmente deficientes, e incapaces por naturaleza y por experiencia de cumplir con las obligaciones que trae consigo la ciudadanía de una república grande y libre. (...) Con referencia a los cubanos negros, están claramente en un nivel de barbarie. El negro más degenerado de Georgia tiene mejor preparación para la presidencia que la que un negro cubano tiene para la ciudadanía norteamericana. (...) Nuestra única esperanza (...) que Cuba merezca el honor de ser estado sería la de americanizarla totalmente, populándola con gente de nuestra raza, e incluso entonces sería cuestionable si nuestra raza no degeneraría bajo el sol tropical y las condiciones necesarias para vivir en Cuba". Tomado del periódico Manufacturer, Filadelfia, marzo 16 de 1889, extraído de Our America, Monthly Review Press, Nueva York, 1977. El artículo, que representaba la opinión compartida por círculos allegados al gobierno norteamericano, produjo una respuesta airada de Martí y el intercambio sirve de metáfora para las relaciones de ambos países durante los últimos 100 años. Impuesta por los E.U., de 1902 a 1934, la constitución de Cuba incluía la llamada Enmienda Platt, la cual permitía la intervención militar de los E.U. para "preservar la independencia de Cuba". Philip Bonsal, último embajador norteamericano en Cuba, describe las intenciones de la enmienda; "Como algunos de los países del Caribe eran incapaces de administrar sus propios asuntos, y como consecuencia de esto los imperiosos rapaces estaban preparados para aprovecharse de esa incapacidad, consideramos que era nuestro deber el asumir amplias responsabilidades". "Cuban Independence," Foreign Affairs, enero de 1960, p. 19. Hoy, uno de los temas de discusión en el Banco de Desarrollo Interamericano es la demanda por parte de E.U. del derecho de veto sobre la aprobación de préstamos. " Por su parte, los E.U. han dejado en claro que no confían en la capacidad de los latinoamericanos para llevar a cabo las reformas políticas propuestas sin un control de ese tipo sobre las decisiones de préstamo." Peter Hakim, "Cuban Revolution," The New York Times, abril 17, 1988, p. 38.

continúan representando las tensiones producidas por las contradicciones anteriores y, también, la conciencia de que una cultura revolucionaria solo puede emerger lentamente. El análisis del "Che" Guevara sigue siendo válido en estos momentos, aunque con el tiempo ha adquirido una cierta pátina de pragmatismo. La clase de cultura con la que se soñaba al principio de la Revolución no podía ser lograda exclusivamente a través del esfuerzo de un grupo de artistas plásticos, por más esclarecedores que fueran. Para lograr el triunfo cultural en el transcurso de una generación se hubiera necesitado un diseño de planificación extremadamente rígido y, sin embargo, sin garantías de éxito.⁸

En algunos campos parciales este tipo de planificación pareció más apropiado y funcionó bien y así surgieron distintos proyectos dirigidos a elevar el nivel cultural en forma más o menos masiva. El analfabetismo fue uno de esos terrenos, quizás el más obvio, la planificación y una campaña masiva intensa lograron solucionar el problema en un lapso incluso mucho menor que el de una generación. En 1953, el analfabetismo abarcaba un 23.6% de la población. En 1961 había sido reducido a un 3.9%⁹ y se diseñó una bandera especial para señalar que el analfabetismo había sido derrotado en un pueblo determinado.¹⁰ La bandera también fue utilizada en el edificio donde habitó la delegación cubana en el congreso de la O.E.A. que tuvo lugar en Punta del Este en ocasión de la expulsión de Cuba de la Organización. La ausencia de

8 En un reportaje hecho por Benjamin Buchloh, Flavio Garcandía, pintor que veremos a profundidad más adelante, dice: "Creo que eventualmente el resultado será coherente con esas condiciones. Pero no es algo que me preocupe demasiado. Trato de tomar de aquí y de allá con la esperanza de hacer un arte que funcione en mi ambiente y mi época. (...) Incluso si esos problemas nos preocupan, la solución no es solamente nuestra. La solución tiene que venir de todos los canales, incluso del poder del estado. Benjamin Buchloh, "Reportaje a los artistas", New Art from Cuba, catálogo, S.U.N.Y. College at Old Westbury, Nueva York, 1985, p. 5.

9 Mark Richmond, "Education and Revolution in Socialist Cuba; The Problem of Democratization", Capítulo 2 en Colin Brock y Hugh Lawlor, Education in Latin America, Croom Helm, Londres, Inglaterra, 1985. Traducción mía.

10 La bandera (y el logotipo) de la campaña fue diseñado por Guillermo Méndez Madan.

la bandera en los otros edificios sugería el nivel de alfabetización presente en las demás delegaciones.

Un proyecto interesante de cultura masiva conectado con la campaña de alfabetización y que todavía continua hoy en día, tuvo su origen en una conquista laboral del siglo XIX. Mientras los trabajadores del tabaco armaban cigarros, un lector elegido por los compañeros leía obras de literatura internacional desde un atril.

El movimiento de "aficionados", que posteriormente desembocó en la creación de la red de Casas de Cultura, constituyó un esfuerzo paralelo a la campaña de alfabetización con respecto al consumo de la cultura. En este momento existen unas 200 Casas de la Cultura distribuidas por todo el país. Sin embargo no hubo ningún esfuerzo de esta envergadura encargado de rediseñar la creatividad artística, y la estética nunca fue objeto de directiva alguna. Ni el gobierno ni los propios artistas han intentado dar criterios directos para la creación. Entre tanto continúa la preocupación por la alfabetización y desde diciembre de 1984 está en marcha una segunda campaña (la Campaña Nacional de Lectura) con el objetivo de establecer un nivel nacional correspondiente al noveno grado. Los artistas perciben la falta de una alfabetización artística y a veces hablan de la posibilidad de una campaña paralela para el arte.¹¹

11 A partir del 2º Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo en La Habana en junio del 2001, el Ministerio de Cultura está llevando a cabo una importante campaña masiva de cultura. La recuperación económica está aumentando y se están destinando al sector cultura importantes fondos del presupuesto. Tuve la oportunidad de entrevistar al Ministro de Cultura, Abel Prieto, quien explica detalladamente este proceso. Ver Claudia Gómez Haro, "Fomentamos un anti-imperialismo, no un anti-americanismo. Entrevista a Abel Prieto, Ministro de Cultura de Cuba", El Universo del Búho, año III, no. 28, México, D.F., marzo del 2002.

2.2.- El cartel cubano.

En este contexto de diseminación cultural es necesario mencionar el importante período del cartel cubano (aproximadamente de 1965 a 1970) que aparece como un desarrollo espontáneo y orgánico y no como evidencia de una política pública o de un canon artístico autoimpuesto. Refleja una definición clara de propósitos característica de las técnicas publicitarias, combinada con el uso sabio de modelos internacionales tales como el cartel polaco y el arte pop norteamericano. La mezcla de condiciones creó una forma de arte peculiarmente apropiada para Cuba en ese momento, con la coherencia estilística, la elegancia y la simplicidad comunicativa que definió e hizo famoso el cartel de este período.

De acuerdo a los estereotipos existentes sobre el socialismo y la América Latina, se suponía que Cuba debía entrar en un período de muralismo al estilo mexicano para poder lograr la comunicación con las masas. Pero en su lugar los cubanos crearon el mural impreso en serigrafía. El mural pintado hubiera requerido mano de obra mucho más especializada¹² y al mismo tiempo habría creado una permanencia de la imagen inapropiada para la fluidez de la situación cubana. Cuando era necesario, se armaban las grandes superficies juntando fragmentos impresos separadamente, como en los cartelones de publicidad. El uso de los carteles no solamente fue dramático por los logros estéticos sino también por la cantidad. Se estima que en Cuba, solamente en 1972, se imprimieron alrededor de cinco millones.¹³ En 1960, la Casa de las Américas produjo los primeros carteles culturales,¹⁴ pero, poco después, fueron los del ICAIC. (Instituto Cubano de

¹² Ver Edmundo Desnoes, Cuban Posters, catálogo, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda, 1971.

¹³ David Kunzle, Latin American Perspectives, Rizzoli, New York., 1975, p. 89. Traducción mía.

¹⁴ Los primeros cartels del proceso cubano fueron páginas del periódico Revolución diseñadas como cartels e impresos para ser arrancados de la publicación.

Arte e Industria Cinematográfica) los que dieron la línea estilística característica como podemos apreciar en la *lámina 1*.¹⁵ La institución siguiente que utilizó carteles a gran escala fue la O.S.P.A.A.L. (Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America). En sus cartels se combinaron el diseño gráfico logrado anteriormente con el mensaje político explícito. Después de esta etapa cultural e internacionalista, el "nuevo" cartel fue utilizado como vehículo para la política interna, explotando al máximo el poder comunicativo del medio,¹⁶ ejemplo de esto es *Cuba 1989* de Raúl Martínez (*lám. 2*).



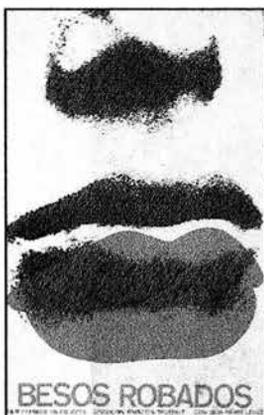
¹
René Azcuy
Los días del agua, 1972.

15 La influencia del ICAIC en las artes fue mucho más allá de la cinematografía y el cartel. Tuvo efectos sobre la literatura, la escenografía y también la música. La "Nueva Trova", la música más popular en Cuba hoy, con Pablito Milanés y Silvio Rodríguez, y las composiciones de Leo Brower, considerado el compositor cubano de más importancia, todas comenzaron como bandas de sonido para las películas del ICAIC. La frase que guiaba a la institución era: "Que ningún espectador sea el mismo después de ver una de nuestras películas." Alfredo Guevara, el primer director del ICAIC ha sido una figura controvertida en la historia del arte cubano. Tuvo influencia en la prohibición de la película "P. M." en 1961, pero por otro lado tiene declaraciones como: "La única función de la obra de arte es la de existir" (Festival de Río de Janeiro, 1986).

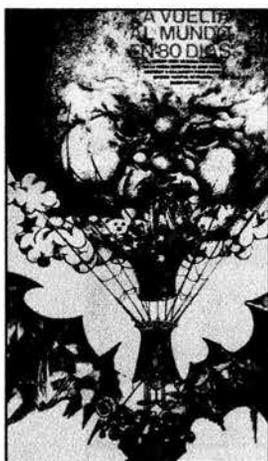
16 Margia Kramer, "Cracking the Concrete; Interventionist Posters" *Upfront* no. 12-13 Nueva York, 1986, p. 13, escribe que el gobierno de los EEUU contrató a la empresa de publicidad Young and Rubicam para escribir un panfleto, *How to Make Posters That Will Help Win the War*, (Cómo hacer carteles que ayuden a ganar la guerra) en el cual se dice; " (...) pueden ayudar a acelerar la producción, evitar el desperdicio (...) vender bonos, dramatizar las cosas que estamos combatiendo, incrementar (...) el enrolamiento, frenar los rumores, crear un mejor entendimiento entre este país y sus aliados, y ayudar en cualquier otra tarea necesaria..."



²
Raúl Martínez
Cuba, 1989.



3
René Azcuy
Besos robados, 1980.



4
Aldo Menendez
La vuelta al mundo en 80 días, 1981.

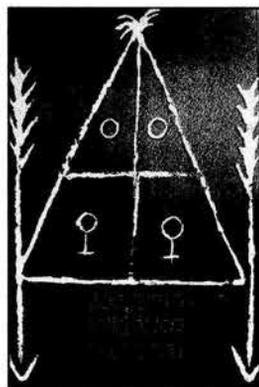
La atmósfera en la que se creaban los carteles era más parecida a la que puede darse en una buena clase universitaria de diseño, que a la que se encuentra en una agencia de publicidad comercial. Los artistas se estimulaban mutuamente en la búsqueda de soluciones visuales elegantes (*lám. 3*), en lugar de preocuparse por la traducción de la imagen con respecto a la posibilidad de ventas futuras de un producto (aun cuando en el fondo se trataba de "vender" un producto). Ignorando la posibi-

lidad obvia de seguir las reglas de la información panfletaria, los artistas utilizaron la integración simbólica y el retruécano visual para crear una nueva realidad dedicada específicamente al

espacio dado por el cartel. La falta de presiones capitalistas dio frutos particularmente beneficiosos al cartel de cine. El público de cine garantizaba masas aún sin la existencia de publicidad. Por lo tanto el cartel podía darse el lujo de funcionar auténticamente como anuncio informativo y no como publicidad. En forma sintética, resolviendo el problema en una imagen, el cartel cumplía con la misma función que satisface un buen catálogo de exposición, ejemplo de esto es la *lámina 4*.

Paradójicamente, el "mercado" de diseño de carteles era competitivo. Las diferentes instituciones (*lám. 5*) tenían acceso al mismo fondo de talentos y seleccionaban al artista preferido para encargarle los proyectos. Aunque muchos de los artistas de esa primera generación todavía los estaban produciendo, hubo una relativa decadencia en el cartel cubano y existen varias teorías sobre las razones del deterioro. Una explicación es que muchos de los artistas fueron monopolizados lentamente por las instituciones recibiendo empleos fijos y eliminan-

do la competencia. Es cierto también que muchos de los artistas dejaron de interesarse en el cartel para dedicarse a la obra personal. Una teoría de otro orden es que el movimiento del cartel fue, en realidad, una manifestación creativa paralela a la "literatura de testimonio", una categoría instituida por Casa de las Américas en sus concursos al principio de la década del setenta. La categoría trató de acomodar los diarios y documentos referentes a los procesos revolucionarios. El concepto de "testimonio" cubría toda la gama de materiales desde los diarios de campaña de Martí y del "Che" hasta la obra de escritores establecidos como Miguel Bar-



5

José Bedía
Conjunto Folklórico
Nacional, 1984.

net o de no-escritores que documentan eventos "sin distancia estética dada por el paso del tiempo que sedimenta las experiencias y evitando por lo tanto cierto paternalismo hacia la gente y los hechos".¹⁷ Aparte de la literatura, la categoría "testimonio" influyó la cinematografía, buen ejemplo de esto es el *poster* de *Cuentos del Alhambra*, documental realizado por Manuel Octavio Gómez, (*lám. 6*), el teatro (*lám. 7*) y la canción con los ejemplos de Carlos Puebla y la "canción de protesta".¹⁸ Tomado como forma estética, el "testimonio" constituyó una alternativa funcional y vital con respecto al realismo socialista, respondiendo acertadamente a las necesidades de la Revolución en Cuba. La afirmación y sedimentación del proceso revolucionario determinaron la eventual obsolescencia de esta forma de expresión y el cartel comenzó a perder algo de su atractivo.



6

Eduardo Muñoz Bachs
Cuentos del Alhambra,
1965.

¹⁷ Víctor Casaus, "El género testimonio y el cine cubano" *Cine, literatura y sociedad*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982, p. 36.

¹⁸ "Canción protesta" fue el título de un festival en Varadero, Cuba, en 1968, pero es un término usado preponderantemente fuera de Cuba. Como estilo abarca mucho de la música cubana de la época, pero en el sentido literal del título como referente al contenido de la lírica, es un término que nunca se consideró aplicable a Cuba.



7

Rolando de Oraa
Las visiones de Simone,
 1969.

Soto (lám. 8).

Aunque sin una intención explícita, el movimiento del cartel también cumplió con ciertos logros de alfabetización visual. La estética empleada, considerada intelectual y sofisticada a tal punto que fue objeto de una comercialización en el mercado artístico occidental,¹⁹ fue aceptada rápida e inesperadamente por las mismas "masas" que, tanto de acuerdo con la izquierda como con la derecha, solamente eran capaces de entender los panfletos obvios, como demuestra el cartel de Leandro



8

Leandro Soto
Fumar es quemar la salud, 1980.

2.3.- Distribución masiva de cultura.- *Telarte.- Arte en la Fábrica.-*"Alta" cultura y "Baja" cultura.

Un segundo paso en la distribución masiva de cultura fue dado a través de *Telarte* (lám. 9), una actividad textil del Ministerio de Cultura que comenzó en 1983. Artistas cubanos y también artistas internacionales, contribuyeron en diseños textiles para el estampado de telas. Los veinte mil

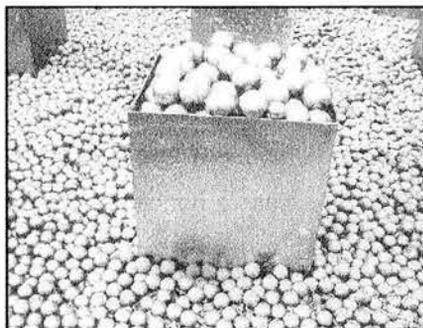
metros de tela que se imprimían de cada diseño se utilizaban para la fabricación de vestidos, camisas y a veces estandartes. Durante la Segunda Bienal de La Habana, la ciudad estaba cubierta con banderas portando el logotipo de la Bienal (basado en un símbolo de Wifredo Lam, diseñado por Umberto Peña). El mismo diseño fue usado en cartelones y cartels, y mucha gente vestía ropa hecha con el logotipo que anunciaba el evento.

¹⁹ Kunzle menciona el disgusto de muchos de los artistas cubanos cuando publica *The Art of Revolution. Castro's Cuba 1959-1970*, McGraw Hill, Nueva York, 1970, con una introducción de Susan Sontag, donde hace referencia a una crítica de Roberto Segre en 1971, que menciona la estetización del *poster* y la pérdida de su valor político.

Otro proyecto, también de 1983, es *Arte en la fábrica* (lám. 10). Basado en una idea de Flavio Garcíandía: los artistas iban a las fábricas y planeaban trabajos utilizando los materiales normalmente empleados para la producción. La ejecución de las obras se hacía con ayuda de los tra-



bajadores y generalmente en dimensiones ambientales. La idea del proyecto fue consecuencia de las sugerencias hechas por el Ministro de Cultura Armando Hart, cuando en un discurso se refirió a la importancia de la conexión del arte con la producción industrial. Con el transcurso del tiempo, sin embargo, la energía inicial del proyecto se fue perdiendo, probablemente porque muchos artistas que inicialmente se interesaban en un arte público se fueron paulatinamente dedicando a formas de expresión más individuales, como veremos más adelante al estudiar a estos artistas que formaron diferentes grupos, como es el caso del Grupo Hexágono.



Coherentemente con las utopías artísticas del siglo XX, cabría esperar que en Cuba se borraría el límite entre la "alta" cultura y la cultura "baja", o entre las "bellas artes" y las artes aplicadas. Uno supondría que una de las prioridades nacionales sería la creación de una cultura total y única. Pero, sorprendentemente, la diferencia entre ambos tipos de culturas todavía existe. Las razones de que esto sea así no son muy claras. Nadie propuso planes específicos para solucionar el problema, quizá no tanto por falta de interés sino más bien por falta de claridad con respecto a una resolución apropiada. Muchos artistas, como Raúl Martínez por

9
Exposición *Telarte VI*,
Centro de Desarrollo de
Artes Visuales, La
Habana, Cuba, 1989,
con trabajos de **José
Bedía y Robert
Rauschenberg**.

10
Grupo Hexágono
Arte en la fábrica,
1983.

ejemplo, son respetados igualmente en el campo del diseño de carteles o de libros que en el campo de las artes. Pero hay una diferencia en la calidad del respeto utilizado frente a cada una de las actividades.

2.4.- Estructura artística burguesa.- Las galerías y el mercado del arte.

La Revolución heredó una estructura artística burguesa y optó por no introducir cambios radicales para mantener la libertad individual del artista. Por lo tanto, y hasta cierto punto, el mercado de los objetos culturales todavía funciona en Cuba regido por criterios estéticos derivados de un público burgués.²⁰ El poeta cubano Cintio Vitier interpreta la situación, como una transición que hereda muchos de los problemas conceptuales y de los estereotipos a veces enmascarados por supuestas versiones "socialistas". Dice que posiblemente el último bastión de la hegemonía pequeño-burguesa esté radicado en el área del gusto estético. Su solución apunta a un cambio cualitativo logrado a través de cambios cuantitativos. Piensa que cuando una cultura nacional es expresada por una inmensa mayoría de gente estamos en presencia de una cultura revolucionaria. El pueblo como generador de su propia historia se convierte en el centro de la cultura nacional, tiene un acceso acelerado a los medios de información y a los niveles de expresión y se convierte en receptor y productor consciente de los valores culturales.²¹

20 Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, Siglo XXI, México, D.F., 1986, p. 89. Canclini, refiriéndose a la historia del arte en el capitalismo dice: "Con la aparición de un mercado autónomo del arte también aparecen los lugares necesarios para exhibir la mercancía, donde puede ser vista y comprada: los museos y las galerías. Mientras que en otros sistemas económicos la práctica artística se insertó en la vida social total, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos en espacios diferenciados en virtud de su belleza formal."

21 Cintio Vitier, ponencia presentada en el Homenaje a Andrés Henestrosa en La Habana, Cuba en julio, 2001.

Otro autor, el argentino Ezequiel Martínez Estrada anota -quizás con demasiada idealización- que: "todo el aparato de la civilización se transforma, aún sin tocar sus instalaciones, cuando deja de ser propiedad privada y se convierte en propiedad colectiva y nacional. Sin ningún cambio en la estructura de los artefactos culturales, el sistema pasa de ser un servicio restringido a ser un servicio público."²²

Exceptuando al público potencial para el "arte de testimonio", el público cubano para las artes puede ser definido como una expansión del público burgués tradicional. El tablero de juego quedó sin cambios, solamente cambiaron las piezas. Mientras que en el período de los cartels hubo una disminución temporal de la distancia entre el arte y el público, los rituales de la galería no desaparecieron y después retomaron fuerza. El dinero que se paga por el arte va al Fondo Cubano de Bienes Culturales para después ser entregado a los artistas. La obra generalmente va a los edificios públicos en lugar de ir a manos de coleccionistas privados. Pero la estructura general no ha cambiado. La expansión del público se ha logrado a través de un incremento en el acceso a la educación, la proliferación de exposiciones y salas de exposición, y la promoción de los eventos artísticos a través de la publicidad. Esta estructura permitió que cierta soberbia artística quedara en su puesto. Los artistas seguían con la tentación de usar su habilidad técnica en las soluciones formales como criterio de control de calidad y corriendo el peligro constante de relegar los problemas de comunicación a un segundo plano, sin embargo veremos más adelante en el capítulo 4, cómo la tercera promoción de la década que nos ocupa se rebelará ante esto y su preocupación primordial será "el contenido" de la obra y la comunicación con el público.

Las exposiciones normalmente se inauguraban con un público de entre 100 y 40 personas, con un flujo continuo de visitantes durante el resto de la duración de la muestra. La Primera Bienal de la Ha-

²² Ezequiel Martínez Estrada, "Por una Cultura Popular y Socialista Cubana", Cuba y al servicio de la Revolución Cubana, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 1963, p. 139.

bana, en 1984, tuvo 44,000 visitantes durante los primeros seis días, y un total de 200,000 en una ciudad de dos millones de habitantes. El día de la inauguración de la Segunda Bienal asistieron 5,000 personas, y la Bienal terminó con una asistencia total de más de 300,000 visitantes. La conciencia de que estos eventos espectaculares atraen a tanto público lleva a que estas exposiciones colectivas sean más deseables para los artistas que las muestras individuales. Al leer la información biográfica de un artista cubano uno se encuentra con una predominancia inusual de muestras colectivas. Esta valoración enrevesada de los logros personales es consecuencia de una psicología que los cubanos llaman "eventismo".

El público cubano todavía es un público diferenciado, factor que adquirió importancia durante las controversias alrededor de los artistas más jóvenes durante 1988. En New Art from Cuba, José Bedía, uno de los artistas de esta generación que será estudiado a profundidad más adelante, comenta:

Creo que los tres (Bedía, Garciandía y Rodríguez Brey) estamos tratando de abrir el público. Pero los artistas siempre creen que pueden hacerlo solos. En la realidad todos formamos parte de un mecanismo que es la vida cultural del país en el cual solamente somos trabajadores que damos el toque final a un producto que será ofrecido al público. Se necesita mucha gente para promover el trabajo en esa dirección y ayudar que el lenguaje artístico sea entendido en niveles más amplios, algo que, salvo en pocas culturas, nunca ha sucedido. Creo que es una batalla que algún día será ganada. Todo eso todavía está en pañales y la ventaja que tenemos en Cuba es que el campo está abierto. Hemos tratado todo esto durante 25 años. Pero no es solamente nuestra la tarea de tener que pensar en estas cosas. Siempre hablamos del "pueblo" como una totalidad, pero hay diferentes maneras de entender a la gente, hay muchos subgrupos con diferentes necesidades y niveles que tienen códigos distintos.

Más adelante Rodríguez Brey agrega:

En mi caso, he hecho obra con la intención de ser reproducida, de hacer ediciones. Pero porque trabajo en el contexto de galerías, las ediciones vuelven a terminar en la galería y no llegan a un público amplio, quedan en contacto una vez más con la misma élite que tuvo contacto con mis dibujos, mis cuadros o mis instalaciones. En relación a los medios de comunicación masiva creo que un minuto de televisión vale mil exposiciones.²³

Algunos de los resabios de la tradición burguesa también afectan la educación artística. La educación artística tiene una orientación de conservatorio a tal punto de que a veces contradice ideológicamente las metas socialistas, aún cuando se discuta en los términos de llevar la calidad a las masas. En 1983 el trabajo de graduación en el departamento de grabado del ISA (Instituto Superior de Arte) consistía en la producción de una edición limitada de una carpeta de grabados lujosamente encuadernada. Se seguía en ese entonces (los requerimientos de graduación fueron cambiados poco después) un rito burgués sin que se examinara o cuestionara su significación. En una sociedad carente de un mercado del arte en el sentido capitalista occidental, este trabajo de graduación constituía un buen instrumento para crearlo, confirmando el fetichismo de la propiedad privada a través de una oferta restringida artificialmente.

23 Luis Camnitzer, *New Art from Cuba*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1994, p. 138. Traducción mía. Aparte del problema de los diferentes niveles de apreciación en el público, los artistas también sufren una forma sutil de presión por parte del mercado. El artista generalmente tiene que comprar los materiales para su trabajo personal. La excepción está dada cuando trabaja comisionado para trabajos específicos, o cuando prepara un envío internacional representando a Cuba. Pero como consecuencia de este proceso, es lógico que el artista dé prioridad a la compra de materiales para trabajos que puedan financiar compras subsiguientes, en lugar de perderse en experimentaciones que puedan degenerar en un fracaso económico.

El sistema de galerías en Cuba sufre de las mismas ambigüedades. Las galerías están socializadas como lo está cualquier empresa comercial, y ofrecen posibilidades de exponer a cualquier artista. El artista propone una muestra al Fondo de Bienes Culturales, o va a una galería directamente y pide una exposición en base a su trabajo, para ser aceptado o rechazado. Si se suman las Casas de Cultura, los Centros Municipales, las entradas a los cines, los museos y las galerías, la red de exposiciones es bastante grande y ofrece una estructura paralela a la de un país capitalista. Como los artistas no están afiliados a las galerías y las galerías no dependen de las ventas para su existencia, al menos la presión constante del sistema capitalista aquí no existe. Esto no inhibió a Gerardo Mosquera de hacer comentarios irónicos sobre la comercialización del arte. En el prólogo de un catálogo Mosquera escribe:

Como la muestra se exhibe en una galería de comercialización, no quiero despedirme sin dar un consejo al público. El momento apropiado para comprar una obra importante de arte es cuando ésta aún no ha sido reconocida como tal en forma generalizada. El mercado siempre va retrasado en relación con el hecho artístico. Lo que les digo no es una predicción sino una realidad que vale dinero: compre a estos cuatro (artistas) ahora y no después.²⁴

Dentro de este panorama existe la presión hacia el destaque personal. Los artistas se preocupan por la calidad de los cartels y de los catálogos y, también, por dejar una marca personal dentro de lo que lentamente se está convirtiendo en un mercado con diferenciación de precios de las obras de arte. Las galerías tienen distinta jerarquía de

24 Gerardo Mosquera, "4". José Bedía, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, catálogo, Fondo de Bienes Culturales, La Habana, Cuba, julio 1982, p. 4.

acuerdo a la cantidad de espacio, la ubicación (importante porque determina la cantidad de público) y de acuerdo a si son municipales o nacionales (las municipales son consideradas menos profesionales y dependientes de política de barrio). La red de galerías en un distrito determinado está gobernada por una galería mayor, la galería metodológica, que desde 1989 tiene como encargo el organizar exposiciones de calidad museística. Tranquiliza algo el notar que la dinámica potencialmente negativa de este "mercado del arte" cubano no ha resultado en rivalidades serias entre los artistas. Si hay algo, es una rivalidad estética, más relacionada con qué cosas se promueven para participar en muestras internacionales que con el significado teórico de esa promoción. Pero esta rivalidad se entiende mejor en términos generacionales y de estética global como veremos más adelante que en términos de envidia entre estrellas o divas.

2.5.- Ambigüedades en la escena artística cubana.- Pensamiento estético cubano.

Las ambigüedades de la escena artística cubana reflejan, más que otra cosa, una gran cautela y un miedo de perder algo valioso en aras de una precisión ideológica. En 1987, el Centro Wifredo Lam, la institución encargada de organizar la Bienal, lanzó un estudio a profundidad de las artes en Cuba. El estudio se dedicó al arte en todos sus aspectos, las artesanías y la arquitectura, su producción, su circulación y su consumo. El documento preparatorio fue diseñado para recabar información pero sin dar directivas sobre cómo llegar a las conclusiones de la información recogida o sobre qué usos se le puede dar a esa información en forma de garantizar la libertad del informe. El documento sí subrayó la importancia de una definición correcta de lo que constituye

el objetivo del arte. Para ello se usaron parámetros marxista-leninistas, pero en forma no particularmente dogmática o limitante. Había advertencias en contra de la identificación del objeto del arte (la apropiación artística de la realidad) con el del conocimiento científico, dado que implicaría: "poner el mismo nivel de importancia para el sujeto en todas las esferas de la realidad, desvirtuando la naturaleza de la función cognoscitiva del arte".²⁵

Al plantear esto, el documento explícitamente se apoya en los criterios de pensadores marxista-leninistas como Kagan, Markov, Rapoport y Solovich, quienes reconocen que el objeto de la apropiación artística no es toda la realidad sino que está reducida a aquellos aspectos en una situación histórica particular que tienen una significación específica para el sujeto, y que analizar el proceso artístico como un fenómeno social no implica que las características del arte tengan que corresponder directamente con las de la vida social. Los conceptos de carácter ideológico y de contenido tal cual son utilizados en las formas verbales de expresión no pueden ser transferidos mecánicamente a las artes. A lo largo de todo el documento hay una conciencia de la complejidad que empapa este problema en virtud de la existencia de individualidades, de los diferentes medios utilizados por los artistas y de las condiciones individuales de los consumidores enfrentando a la obra de arte.

Los documentos resultantes del estudio, "diagnósticos" de las diferentes áreas, son muy críticos hacia la desorganización de los instrumentos de apoyo que existen para las artes y de las concesiones a las condiciones del mercado (en el caso de la pintura, el dibujo y las instalaciones), conservadurismo de los artistas (en el caso de la escultura), gusto indiscriminado por parte del público (en el caso de las ar-

25 Proyecto Metodológico para la Investigación Ramal del Arte en Cuba, Centro Wifredo Lam, trabajo para los miembros del equipo investigador, La Habana, Cuba, 1987, s/a.

tesanías), falta de reconocimiento social y por lo tanto escasez de talento (en el caso del dibujo de historietas), e ignorancia de los valores estéticos y etnográficos (en el caso de las representaciones religiosas cubanas). Los estudios contribuyen una buena base para un trabajo posterior y las conclusiones son coherentes con las de cualquier observador crítico usando una metodología racional, marxista o no marxista.

El pensamiento marxista-leninista soviético influyó en el pensamiento estético cubano, pero no en la forma simplista en que se presenta en el occidente capitalista. No fue un pensamiento stalinista que se pueda concretar en ejemplos rígidos del realismo socialista. Las librerías cubanas tenían a la venta varios volúmenes sobre fuentes primarias del pensamiento estético soviético que en la mayoría de los casos escapaba a las limitaciones atribuidas por los prejuicios occidentales. La revista Criterios, dedicada a la teoría estética y literaria y a la "culturología", publicaba las traducciones de las últimas contribuciones teóricas de todo el mundo (incluyendo a autores como Frederic Jameson, Umberto Eco, Kagan, etc.) La gama de la revista estuvo limitada solamente por el dominio de idiomas que posee Desiderio Navarro (alrededor de 14), quien estaba a cargo de la publicación. El mediador más importante de estas teorías, aparte de la importancia de sus propias contribuciones teóricas, fue Adolfo Sánchez Vázquez. Redactor de un periódico y combatiente de la Guerra Civil, Sánchez Vázquez, aún veinteañero, se fue de España y se exilió en México. Aquí estudió y se graduó en filosofía y actualmente es catedrático e investigador de la UNAM. Intrigado por el arte inicial de la Revolución Cubana, Sánchez Vázquez se concentró en la estética marxista y, a su vez, sus escritos comenzaron a influir en el pensamiento estético cubano de los años 60. Subrayando los escritos del "joven Marx", escribió desde una perspectiva que incluía a Gramsci, Althusser y Della Volpe. Su originalidad en la época consistió en la justificación del arte abstracto desde un

punto de vista marxista. Sánchez Vázquez atacó a las tendencias ilustracionistas, las que homologaban al arte con la ciencia y las que consideraban al realismo como única estética viable. Sánchez Vázquez aclara que el arte es realmente una "praxis artística" que no puede ser confinada a ningún "ismo". Separa la praxis del artista de la praxis del observador poniendo el acento en la ambigüedad y en los valores polisémicos de la obra de arte. Enfatiza además la diferencia entre la ideología del artista y la ideología de la obra, anotando la posibilidad de contradicciones entre las ideas que expresa el artista públicamente con respecto a la política, la moral o el arte, las ideas que la obra puede representar como resultado de un proceso "práctico-espiritual de transformación creativa" que está fuera del control del artista.²⁶

La influencia de Sánchez Vázquez disminuyó a principios de la década del 70, un período filo-soviético que se discutirá más adelante, pero retomó su prestigio y fuerza en la década siguiente. La internalización de sus ideas obligó a que los "dogmáticos" cubanos, que emergieron durante los 70, tomaran como referencia a estetas soviéticos relativamente esclarecidos, posteriores a 1956, como Moisés Kagan. Para los cubanos, Kagan resultó más abierto en sus escritos que en persona. Kagan visitó Cuba a principios de 1988 y dio varias conferencias que desilusionaron a los artistas jóvenes. En particular sus ejemplos tendieron ser tan conservadores que el público joven decidió clasificarlo como reaccionario.

En la mayoría de los artistas cubanos hubo una desconfianza hacia el realismo socialista desde los inicios de la revolución, una desconfianza compartida por muchos de los líderes políticos. El propio "Che" había advertido contra el dogmatismo extremo en el curso de los cambios revolucionarios tal cual sucedieron en otros países: "La cultu-

26 Jorge De la Fuente, " Praxis, ideología y arte en Adolfo Sánchez Vázquez", La Revista del Sur, no. 13, Malmö, Suecia, 1987, p. 8. De la Fuente es profesor de filosofía y estética en la Universidad de La Habana y fue vicepresidente de la UNEAC.

ra general se convirtió en casi un tabú y se proclamó el *súmmum* de la aspiración cultural una representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta, luego, en una representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear."²⁷

Guevara no fue un crítico de arte y su gusto probablemente se acercaba más al siglo XIX que al de la vanguardia del siglo XX. Sin embargo reconoció los peligros del dogmatismo gubernamental en las artes y se dio cuenta que el realismo socialista no era viable para Cuba.²⁸ Con la posible excepción del período fotorrealista en la década del setenta, el cual merece una discusión aparte y el cual no puede ser completamente atribuido al dogmatismo, la observación de Guevara mantuvo su validez durante todo el proceso cubano. Si la investigación iniciada por el Centro Wifredo Lam llegó a producir lineamientos para una planificación de las artes, éstos lineamientos no afectaron la producción misma del arte sino las condiciones sociales que generan y determinan el quehacer artístico tales como la educación del artista y del público, los sistemas de distribución, y el papel que el arte juega

27 Ernesto "Che" Guevara, "El socialismo y el hombre en Cuba" carta a Carlos Quijano, publicada en Marcha, Montevideo, 12 de marzo, 1967 y reproducida en Bohemia, La Habana, Cuba en febrero de 1973, p. 10.

28 "Pero el arte realista del siglo XIX, también es de clase más puramente capitalista, quizás, que este arte decadente del siglo XX, donde se transparenta la angustia del hombre enajenado. El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver mal oliente: en arte, su decadencia de hoy. ¿Pero por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista "la libertad" porque ésta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndose camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy." Guevara, idem. En una discusión con estudiantes durante su visita al E.N.A. (Escuela Nacional de Arte) en 1967, Carlos Rafael Rodríguez dijo: "He defendido al realismo socialista en el pasado. Pero debo decir, y siempre lo he dicho, que las novelas y las pinturas soviéticas de la época (1940-1950) no eran muy buenas (...) El título no me interesa hoy porque creo que el realismo socialista representa tantas cosas malas en arte que será muy difícil cambiar la opinión de la gente sobre sus ideas respecto a ese realismo socialista malo. Ver Desiderio Navarro, "Cultura y Marxismo: Problemas y Polémicas", Sobre la dogmatización del realismo socialista, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.

en la vida cotidiana. Es una posición que parece haber sido mantenida bastante consistentemente desde el principio de la Revolución. Fue la variación de estos factores más que los cambios en el programa ideológico lo que ha determinado las fluctuaciones estéticas durante la vida de la Revolución. Los artistas cubanos se conectan fuerte, pero críticamente, con las corrientes hegemónicas del arte occidental. La historia del arte y la estética que se enseñan en el ISA enfocan a todas las expresiones artísticas (capitalistas y no capitalistas) desde un punto de vista marxista-leninista, analizando el desarrollo del arte de Occidente en el contexto de una estructura socioeconómica burgués-capitalista. Por lo tanto, mientras que se mantiene un respeto por los métodos de creación occidentales, éstos siempre son vistos desde una distancia creada por una crítica social. La internalización de los valores occidentales como el éxito individual, la competencia y la generación de actitudes miméticas, están reducidos a un mínimo. Hay que hacer notar también que el uso de los planteamientos marxista-leninistas por parte de los profesores no es homogéneo ni está sujeto a directivas unificadas. Los profesores estudiaron en distintos lugares del mundo y usan fuentes y recursos diversos, generalmente acumulados por medio de investigaciones personales. Su trabajo, al igual que el de los artistas, refleja un eclecticismo teórico que introduce una riqueza y una complejidad inesperadas en su forma de enseñar.

2.6.- El arte como cualquier otra forma de producción.- La libertad de expresión artística.-Discurso de Fidel Castro a los intelectuales (30 de junio, 1961).-IV Congreso de la UNEAC (1988).- I Congreso de Educación y Cultura (1971).

El gobierno cubano considera la producción del arte como una dimensión más de la productividad social. El artista tiene un lugar integral dentro del sistema social y por lo tanto el arte es promovido y criticado como cualquier otra forma de producción. En el discurso con el cual se inició el proceso de "rectificación" cubana, un movimiento nacional en contra de la corrupción, Fidel Castro atacó muchas profesiones. El objeto mayor de su crítica fue la industria de la construcción, pero también discutió la situación de las artes y se refirió a un ejemplo en el cual un artista percibió dinero a través de comisiones fraudulentas.²⁹

En el IV Congreso de la UNEAC se informó que 37 artistas (de importancia menor) habían ganado 100,000.00 pesos en dos años y que cuatro intermediarios habían sido llevados a la justicia. Los artistas no fueron acusados porque habían actuado dentro de los márgenes de la ley. Una consecuencia de la denuncia ocasionada por el discurso fue que artistas que entraban a una tienda para hacer sus compras fueran saludados con "ahí viene el millonario". Pero lo que importa en este caso es que los artistas son tratados como cualquier otro profesional dentro del contexto socio-económico.

29 "No quisiera, un día como hoy, tener que mencionar a muchos, que los hay, algunos bochornosos, que de forma aparentemente licita han ganado en un año 100,000.00 pesos, y hasta más— díganme señores, en el socialismo— pues sé que algunos, pintando y vendiendo cuadros, o haciendo trabajos decorativos, fundamentalmente a organismos del Estado, han ganado hasta más de 200,000.00 pesos en un año. Esto para citar un ejemplo de ingresos exagerados que no me parecen fruto realmente del trabajo, porque tampoco, compañeras y compañeros, son los cuadros de Picasso o de Miguel Ángel." Discurso de Fidel Castro en ocasión del 25 aniversario de la victoria de Playa Girón, 15 de abril de 1986.

La dirección estética del artista es producto de una decisión personal, un punto (derecho o responsabilidad) que ya había sido subrayado durante los primeros años de la Revolución contestando a aquellos que exigían una línea de partido para los asuntos estéticos. En lo que es probablemente el discurso más citado de Fidel Castro, el del 30 de junio de 1961, "Palabras a los intelectuales", Castro discutió el tema de la libertad de expresión: "Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo de que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema".

Continuó más adelante: "Nadie ha supuesto nunca que todos los hombres, o todos los escritores, o todos los artistas tengan que ser revolucionarios, como nadie puede suponer que todos los hombres o todos los revolucionarios tengan que ser artistas..."

De hecho, el discurso (generado, entre otras cosas, por la prohibición de la película "P. M.") resolvió también los problemas que estaban encarando los artistas abstractos y surrealistas en Cuba, problemas que fundamentalmente provenían de otros intelectuales, dogmáticos, y no del gobierno.³⁰

Recordando los principios de la revolución, Raúl Martínez comenta: "Los artistas abstractos eran fuertes (como movimiento) en el momento del advenimiento de la Revolución y la apoyaban, por eso nunca hubo una identificación negativa con el abstraccionismo".³¹

30 El surrealismo en particular produjo reacciones airadas en muchos círculos que sobrevivieron el discurso de Fidel Castro. Mirta Aguirre escribe en 1963: "El surrealismo supone absurdas asociaciones de ideas delirantes, proximidades conceptuales incompatibles con la lógica (...) Cuando André Breton escribe que la imagen surrealista más lograda y vigorosa es aquella que presenta "el grado más elevado de arbitrariedad", está diciéndonos ya que surrealismo y materialismo dialéctico, surrealismo y realismo socialista, son raigalmente incompatibles." "Apuntes sobre literatura y arte", Cuba socialista, La Habana, Cuba, octubre 1963, p. 13. En 1976 la misma autora ofrece una interpretación más interesante y aguda con respecto al realismo: "El realismo en arte es plasmar la realidad de las cosas, no las cosas de la realidad," Revolución y cultura, La Habana, Cuba, 1976, p. 19.

31 Raúl Martínez, entrevistado por Sandra Levinson, La Habana, Cuba, 1984, video del Center for Cuban Studies, Nueva York.

El discurso de Fidel Castro (junto con "El socialismo y el Hombre en Cuba" de Guevara) permaneció como una espina dorsal de la cultura cubana durante el desarrollo de la Revolución, incluso durante los momentos ideológicamente más rígidos.³² El discurso del "Che" conecta con el de Castro en el IV Congreso de la UNEAC en 1988. Las palabras finales de este nuevo discurso fueron: "La razón de ser del socialismo es la de elevar al máximo las capacidades y posibilidades del hombre, como también elevar la libertad de creación al más alto grado, no sólo en la forma sino también en el contenido".

Castro no había discutido específicamente los problemas del artista entre 1961 y 1988, y la mención de "contenido" fue entendida por los artistas jóvenes como una confirmación de sus propias búsquedas. Sin embargo existieron intentos ocasionales de desviación con respecto a este liberalismo, como, por ejemplo, en ocasión del Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971.³³ Estas desviaciones no estaban tanto basadas en problemas de estética, sino que más bien se relacionaban a problemas de política y de nacionalismo³⁴ y, en el caso

32 El espíritu del discurso fue incorporado a la constitución cubana en 1976. El inciso d) del artículo no. 38 declara que: " es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres."

33 En la Declaración resultante de este Congreso aparecieron frases como: "...El arte es un arma de la Revolución: un producto de la moral combativa de nuestro pueblo; un instrumento contra la penetración del enemigo..." seguido por: "El socialismo crea las condiciones subjetivas y objetivas para la verdadera libertad de creación artística, de manera que hay que condenar y rechazar aquellas tendencias que provienen del libertinaje y cuyas metas están diseñadas para ocultar la ponzoña contrarrevolucionaria que conspira contra la ideología revolucionaria sobre la cual se basa la construcción del socialismo y del comunismo, con el cual nuestro pueblo está irrevocablemente comprometido y bajo cuyo espíritu será educada la nueva generación." La declaración también contenía advertencias en contra del esnobismo, la extravagancia, la homosexualidad y otras cosas. Hay que explicar aquí que de hecho el Congreso fue sobre educación (la palabra "Cultura" fue agregada al título más tarde) y que los participantes eran profesores de enseñanza secundaria provenientes de las primeras promociones producidas por la campaña de alfabetización y con una cierta falta de sofisticación ideológica, con resabios machistas, moralistas y de homofobia en su forma de pensar.

34 El encarcelamiento del poeta Heberto Padilla en abril de 1971 (supuestamente sin relación alguna con su trabajo poético) había polarizado la opinión de los intelectuales extranjeros que originalmente simpatizaban con la Revolución. Gente como Sartre y Cortá-

del Congreso mismo, al moralismo imperante en el período de 1965-1967. Castro se concentró en la política durante el período que va entre sus "Palabras a los Intelectuales" y 1976, y dejó de lado los problemas culturales con los cuales aparentemente nunca se sintió totalmente cómodo (se rumora que su discurso de 1961 estuvo influenciado por el "Che").³⁵

zar (quien más tarde cambió de posición) criticaron al gobierno cubano por el encarcelamiento. Cuba entró en un período de "línea dura" que culminó con la Declaración del Primer Congreso de Educación y de Cultura. El ensayista José Antonio Portuondo representa el pensamiento de muchos intelectuales cubanos "duros" de la época. Refiriéndose a este período (desde el Congreso de Cultura de 1968 en adelante) dice que los momentos eran "una oportunidad (para los intelectuales extranjeros de visita) para sentar plaza, muchos de ellos, de revolucionarios y fue para otros también, ocasión de venir a "enseñarnos" lo que teníamos que hacer, es decir, cómo había que conducir la Revolución en el terreno estético y en el terreno cultural. Nosotros nos hemos caracterizado siempre por ser buenos anfitriones y a todo el mundo lo recibimos con los brazos abiertos y le damos la oportunidad de decir lo que quiera e inclusive fácilmente nos dejamos seducir por un nombre, por una figura de relieve internacional, etc. (...) De ahí algunas consecuencias negativas que fueron que algunos jóvenes escritores y artistas se sintieran seducidos por esas figuras y trataran de asumir una actitud, a veces hipercrítica frente a nuestras cosas, de enfrentarse a la Revolución y cuando hubo que rectificar esa actitud, inmediatamente aquellos escritores y artistas protestaron, se pusieron frente a nosotros, suscribieron documentos en contra de la Revolución y, en fin todos ustedes conocen los incidentes que giraron en torno al llamado "caso Padilla", y cosas por el estilo." Charla en el Museo de Bellas Artes, La Habana, en enero 12, 1974, reeditado en Revolución, Letras, Arte. Portuondo, figura respetada por sus ensayos sobre estética, no es un "dogmático" artístico, aunque probablemente sea conservador en su gusto. Es partidario de que "El orden social tiene que ser cambiado, cambiando el orden social aparecerá una nueva expresión artística..." Desde esta posición ataca al constructivismo soviético por haber tratado de cambiar solamente la forma artística. Mientras que considera que la abstracción es un proceso de enajenación, subraya su aborrecimiento por cualquier directiva que le diga al artista qué es lo que tiene que hacer o por calificar a un artista abstracto como contrarrevolucionario. Una de sus citas favoritas, que ubica su pensamiento en un contexto correcto es de Martí: "Cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte y su único derecho para existir es ponerse al servicio de ella." que también sintetiza el pensamiento de la militancia estudiantil latinoamericana. Ver José Antonio Portuondo, Ensayos de estética y de teoría literaria. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.

35 Durante el período de 1965-1967 Cuba pasó por un período moralista del cual muchos cubanos todavía no quieren hablar y que no solamente es visto como un error grave sino también como un accidente inexplicable. Es el período de la UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción). Varios factores confluyeron para su creación: la percepción negativa de elementos provenientes de la contracultura de los E.U. como el hipismo, que estaban llegando a Cuba en la época; la sospecha de que estos elementos eran utilizados por la CIA; la consideración por parte del ejército de que estos elementos no eran reclutables para el servicio militar; el machismo y la homofobia imperantes

2.7.- Período de aislación en Cuba.- Muerte del "Che".- Fracaso de la zafra de los 10 millones de toneladas de caña.- Período filosoviético. -Censura y autocensura.- Arte y dogma.

El Congreso de 1971 tuvo más influencia de la merecida porque coincidió con el período de aislación de Cuba, después del encarcelamiento de Padilla durante 38 días, la digestión del choque producido por la muerte del "Che" y el fracaso de la zafra de los 10 millones de toneladas de caña. Si bien la Unión Soviética había ayudado a Cuba durante la década de los 60, existían serias discrepancias entre ambos países sobre las formas de planificación económica. El fracaso de la zafra reubicó el pasado en un plano utópico. El proceso que había tenido lugar hasta ese entonces fue juzgado como creativo y fértil, pero esencialmente caótico e ineficiente y se solicitó ayuda soviética para corregir la situación. La ayuda vino, pero acompañada con demandas de un proceso de institucionalización que incluía una economía centralizada, el intercambio de dinero entre las instituciones estatales, la aceptación de la idea de que el comunismo solamente es factible pasando por una etapa socialista (posición originalmente rechazada por el "Che"), y la adopción de rangos militares coordinados con los usados por los países miembros

en la época, la necesidad de afirmación de la autoridad en términos de cumplimiento de leyes y el orden civil en una atmósfera aún anárquica y solamente funcional gracias a una mística revolucionaria; la necesidad de incrementar la producción. Todo esto llevó a la creación de una red de lo que terminó siendo "campos de rehabilitación" para elementos considerados asociales. Concebidos inicialmente como lugares de servicio militar alternativo, donde se cumpliría el servicio militar con trabajos civiles, muchos de estos campos degeneraron en lugares de hostigamiento contra gente que no encajaba en el molde "revolucionario". Denunciados por Sartre y Roberto Fernández Retamar en un número de la revista de Casa de las Américas, los campos fueron desmantelados por orden de Fidel Castro (de quien se dice que previamente no estaba enterado de su existencia) en 1967. Mientras que se sabe que los campos fueron cerrados bajo la supervisión de Felipe Guerra Matos, nadie se responsabiliza por su creación. Si bien mucha gente relacionada con las artes sufrió durante este período, no hubo conexión entre las UMAP y tendencias estéticas en particular.

del Pacto de Varsovia. No se dieron directivas sobre cómo hacer arte, pero mucha gente perdió su empleo por discrepancias ideológicas, y muchos artistas tuvieron que ejercer "auto-control" en su obra. Publicaciones típicas de los años sesenta, como Pensamiento crítico, dejaron de publicarse y algunos artistas como Antonia Eiriz dejaron de producir arte. Eiriz se dedicó a trabajos colectivos en papel-maché en su barrio, una actividad en la que continuó por mucho tiempo. Umberto Peña, a raíz de una serie de obras mal vistas porque aparecían falos con una prominencia considerada exagerada, se dedicó al diseño gráfico. El Congreso de Educación, planeado antes de estos eventos, fue utilizado como agente de "limpieza". Extendido al campo de la cultura, fue un vehículo usado para subrayar ciertos aspectos del cambio de tendencia. Mientras que las declaraciones de Castro sobre el papel de los intelectuales fueron respetadas, la consigna "arte como arma" recibió un énfasis particularmente fuerte. Muchos de los nuevos funcionarios provenían del ejército, representando una esperanza en la eficiencia. Pero en lugar de un cambio manifiesto de instrucciones para los artistas, lo que tuvo lugar fue un cambio más sutil de trato preferencial hacia aquellos artistas que se dedicaban más al contenido político, y las publicaciones dogmáticas recibieron más espacio en las librerías. Mientras que inicialmente se habían exhibido prominentemente los libros de Fischer y de Garaudy junto con los de Sánchez Vázquez, ahora figuraban más fuertemente los libros de un esteta conservador soviético, Avner Zis.³⁶ Zis ataca a Fischer y a Garaudy por revisionistas, desviacionistas y "agnósticos culturales", y finalmente por fusio-

36 Entre otras cosas, Zis afirma que: "Múltiples intentos de suavizar las contradicciones entre el realismo y el modernismo (occidental), de funcionarios para 'enriquecer' al primero con los descubrimientos del segundo, conforman una variación estética peculiar de la 'teoría de convergencia' la cual no es menos inaceptable en la esfera estética que en cualquier otra parte de la vida ideológica. El modernismo es un fenómeno conectado indisolublemente con la desintegración artística en la sociedad imperialista" Avner Zis, Fundamentos de la estética marxista, Letras Libres, La Habana, Cuba, 1968, p.84. Traducción Alberto Rojas.

narse con el idealismo burgués. Zis no fue tomado muy en serio por los artistas jóvenes que en cambio le dieron preferencia a Kagan, quien en teoría estaba mucho más cerca de Sánchez Vázquez. Kagan por lo menos acepta los trabajos de Dalí y de Kandinsky como coherentes con la teoría de Lenin sobre el arte como reflejo de la sociedad. La latitud permitida a los artistas se mantuvo bastante constante, incluso durante este período, asegurando una diversidad estética enorme, no muy distinta a la que existe en cualquier país occidental capitalista. En lugar de directivas estrictas y prohibiciones, hubo una especie de "cambio de mercado" con la consecuencia de que algunas tendencias estéticas tuvieron menor repercusión que otras. Las actividades de muchas instituciones, particularmente el ICAIC y Casa de las Américas, nunca fueron cuestionadas, y muchas tendencias coexistieron durante todo el proceso revolucionario. Ambos, Alfredo Guevara en el ICAIC, y Haydée Santamaría en Casa de las Américas, tenían una estatura revolucionaria que los hacía intocables. Sus instituciones se convirtieron en refugios para aquellos artistas cuyo "mercado" había sido disminuido. Lo que cambió de tiempo en tiempo, fue la primacía relativa de las tendencias, sin un cambio profundo en las posiciones de los altos niveles del gobierno y del Partido.

Más tarde, en un discurso frente a la UNEAC, el Ministro de Cultura Armando Hart expresó: "Cuando funcionarios del gobierno, responsables de áreas culturales, entienden mal su misión y se sienten justificados en la interferencia con el trabajo creativo de los artistas, pierden su prestigio y su influencia y se incapacitan para el cumplimiento de sus deberes".³⁷

Mientras estas palabras reflejaban una política general, también marcaron el comienzo de esa apertura total que tendría su explosión en los años 80.

37 Armando Hart, "La creación artística," La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, 1980, p. 36.

En 1976 se creó el Ministerio de Cultura, tomando el lugar del Consejo Nacional de Cultura. La designación de Hart como Ministro tuvo como consecuencia el desplazamiento de Luis Pavón, director del Consejo Nacional de Cultura (quién provenía del ejército), responsable de la dureza del trato a Padilla. La primera persona que había dirigido el consejo fue Edith García Buchaca, miembro de la sección ortodoxa del Partido Comunista pre-castrista de Anibal Escalante, y seguidora fiel de la línea soviética. Fue probablemente la persona más rígida en esa posición en la historia de la Revolución, e incluso ella fue incapaz de afectar radicalmente las tendencias culturales de la época. Ambos, García Buchaca y Escalante desaparecieron de posiciones de influencia en 1962. García Buchaca es considerada la responsable del cierre de Lunes de Revolución en 1961.

Durante estos cuarenta años, la presencia de dogmatismo en Cuba significó que por períodos de tiempo algunas tendencias artísticas predominaron por encima de otras, pero no que las desviaciones de esa prominencia fueran abolidas. Aunque los cambios fueran relativos, es innegable que algunos individuos sufrieron profundamente la situación. El recrudescimiento dogmático de los años 70 (al igual que la UMAP) es severamente criticado en la Cuba de hoy y considerado una especie de mancha negra en la tradición de la Revolución. Hay, y siempre hubieron, halcones y palomas en Cuba. La rivalidad de las facciones crea tensiones y cambios relativos entre las tendencias incluso hoy.

2.8.- Dimensión moral en la vida intelectual del artista cubano y su papel en la nueva sociedad.- La comunicación y el público a quien va dirigida la obra de arte.

El arte cubano contemporáneo es producido por una acumulación de artistas diferenciados individualmente. Muchos se reúnen para discutir su trabajo y problemas de comunicación y de identidad, pero en última instancia el quehacer artístico es privado (con excepción del trabajo colectivo de grupos como "Arte Calle", "Grupo Provisional", que se revisarán más adelante). Las posiciones políticas y éticas se derivan de elucubraciones personales dentro de un marco de referencia de ideas vagamente dado por la Revolución. En las artes visuales, lo que opera en esta estructura intelectual no es la repetición de consignas ortodoxas o la sumisión a convenciones específicas; es más bien una actitud hacia el trabajo, internalizada por una experiencia dentro de una sociedad revolucionaria que enfatiza la conexión entre la actividad individual y el bien común. Esta actitud es menos obvia en la obra producida que en la obra no producida. Es aquello que al artista naturalmente no le interesa producir lo que refleja mejor esta actitud. En Cuba se produce relativamente poca obra intencionalmente "atractiva para el comercio" y aquellos que la producen con ese fin son severamente criticados por sus colegas. El bien común no está definido, lo que está definido, implícitamente, es la noción de que el artista tiene una responsabilidad orgánica de pensar por sí mismo sobre cuáles son las conexiones posibles con ese bien común, cuáles de ellas son interesantes y satisfactorias a nivel individual. Hay, en otras palabras, una dimensión moral en la vida intelectual del artista cubano, una dimensión que sorprende al observador desprevenido que viene de afuera. Es, por supuesto, una dimensión muchas veces sacudida por las frustraciones causadas por la incongruencia entre la ambición inicial de un proyecto y la falta

de recursos necesarios para su ejecución.³⁸ Pero: "Mientras que el 'arte político' en los E.U. siempre significa arte de oposición al 'sistema', a las erosiones de la democracia presentemente promovidas por la administración de Bush, en Cuba significa un arte integrado al sistema".³⁹ Los cuestionamientos expresados por los artistas jóvenes de hoy están dirigidos contra las inconsistencias del sistema, pero provienen de un compromiso profundo con el sistema. Los artistas jóvenes se auto-definen como la punta de lanza del proceso de "rectificación", como mucho más dedicados y a la avanzada de cualquier otro segmento de la población.

La famosa frase de Fidel Castro de su discurso de 1961: "Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución, nada" puede ser interpretada en forma más ambigua y menos amenazante de lo que en general se la quiere interpretar fuera de Cuba por aquellos que no simpatizan con la Revolución. Para los críticos de Cuba, la frase ha representado una receta sintetizada para el totalitarismo, un documento de la tiranía. El discurso de Fidel (Palabras a los Intelectuales) no fue dado en circunstancias demasiado auspiciosas. "P. M.", una película sobre la vida nocturna de Cuba, había sido producida sin apoyo oficial y luego (en 1961) fue proscrita por ser considerada frívola y "contrarrevolucionaria". La proscripción dividió seriamente a los intelectuales cubanos a lo largo de viejas divisiones políticas (Partido Comunista vs. Movimiento 26 de Julio, donde García Buchaca y Escalante representaban al primero y la revista Lunes de Revolución al segundo), amenazando un cisma. Fue éste el problema que Castro tuvo que resolver con su discurso. Castro no había visto la película, mantuvo la proscrip-

38 Amelia Peláez cuenta que un visitante mirando su obra comentó: ¡Que interesante! Veo que usted ha abandonado el uso del color negro después de usarlo constantemente durante tantos años. Nunca se sabe hacia donde va a evolucionar un pintor". Amelia comenta: "Me quedé callada para no contradecirlo...La verdad es que desde hace unos meses no puedo usar el color negro en mis óleos, pero no por razones estéticas sino por una razón mucho más sencilla: se me acabaron los tubos de pintura de ese color... y no he podido reponerlos." José Seoane Gallo, Palmas Reales en el Sena, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987, p. 108.

39 Lucy Lippard, "Made in U.S.A.: Art from Cuba", Art in America, Nueva York, abril 1986, p. 6.

ción porque era un precedente sobre el derecho del estado de tomar ese tipo de decisión, un derecho que bien o mal, no estaba dispuesto a ceder, de hecho aseguró la libertad de creación artística. En particular en lo que se refiere a las artes plásticas, la política y la práctica se desarrollaron dentro de la interpretación más liberal de la frase. La consigna quedó más como una síntesis de patriotismo y una forma de sacralizar el bien común, que como una declaración restrictiva. En su discurso, Castro trató de elucidar el papel del artista en la nueva sociedad cubana. El contexto de la cita fue uno con respecto al artista que no era un militante revolucionario, explicando que ser no-revolucionario no significa ser contrarrevolucionario, posición repetida en multitud de discursos por los miembros del liderazgo cubano en el transcurso de los años. Estas posiciones culminaron en 1988 durante el IV Congreso de la UNEAC cuando el Ministro Hart enfatizó que la realidad era demasiado rica para ser membretada dentro de dogmas y teorías. El vicepresidente Carlos Rafael Rodríguez afirmó que: "Aquellos que no están contra nosotros, están con nosotros y (...) a pesar de que el liberalismo es peligroso y la complacencia es inaceptable, aún más peligrosos son la intolerancia y el dogmatismo..."

En la misma ocasión, el Secretario del Partido, Carlos Aldana, refiriéndose al rol del Partido Comunista cubano en relación al arte, afirmó: "Nuestro Partido no es un partido de estetas sino uno de políticos, y subrayó: el total respeto por la diversidad en las actividades artísticas".

Después de reconocer el error cometido durante la década del setenta, "cuando se introdujo un espejismo que paralizó el arte" en contradicción con las ideas de Castro, el propio Fidel repitió una vez más que: "Nadie debe temer que la Revolución o el socialismo pueda asfixiar la libertad artística", después de referirse al "período desafortunado con teorías erradas".⁴⁰

40 Carlos Rafael Rodríguez y Carlos Aldana, "IV Congreso de la UNEAC," La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, 1988, p. 8.

Si en 1961, "P. M." fue llanamente prohibida, la controversia subsiguiente se refirió tanto al contenido de la película, como al uso del autoritarismo para solucionar el problema. El IV Congreso de la UNEAC marcó la culminación en un proceso de eliminación del uso de la autoridad en los problemas creados por el arte y la opinión. Aparte del comentario de Castro sobre la necesidad de libertad de forma y de contenido, hubieron varios llamados para el desarrollo de un periodismo más crítico. Este llamado fue particularmente hecho por Aldana, a quien muchos clasifican como "halcón".

A pesar del Congreso, 1988 fue un año marcado por una sensación por parte de los artistas de que las restricciones estaban multiplicándose en lugar de desaparecer. De acuerdo a la percepción de muchos artistas, la atmósfera empezó a cambiar después de la cancelación de una exposición del pintor Tomás Esson y el cambio fue confirmado por algunos eventos posteriores. Ninguna de las controversias tuvo relación con problemas formales, y las discusiones con respecto al contenido fueron relativamente menores. El debate de mayor envergadura correspondió a la clase de público que vería la obra. Obras similares del mismo artista fueron exhibidas en el Museo de Bellas Artes al mismo tiempo que eran consideradas inaceptables para ser vistas en una galería de barrio. Hay un paralelo interesante con los canales de comunicación en la esfera capitalista. En E.U., la televisión no comercial (canales culturales financiados por donaciones) son mucho más críticos y directos en los análisis de la política del gobierno, que la interpretación histórica del país de los canales televisivos comerciales. Mientras que el televidente del canal cultural muchas veces ve los canales comerciales, el televidente fiel de los canales comerciales raramente observa los canales culturales. Hay una separación de clases entre ambos públicos debido al nivel de ingreso económico y al nivel cultural, y el diseño y contenido de los mensajes respectivos es

suficiente para mantener esa separación de clases sin necesidad de otras vallas. Si bien en Cuba la dinámica es la inversa, la de borrar los límites, todavía no se ha logrado la homogeneidad del público. Hay segmentos más sofisticados que otros, y por lo tanto lo que es aceptable para el público que va al Museo, no es necesariamente aceptable para el que va a la galería de barrio. Se dan entonces casos en que la separación de canales también se instrumenta en Cuba, aunque con vistas a minimizar tensiones. La técnica es debatible, y muchas veces peca por paternalista y refleja más la falta de sofisticación del funcionario que decide, que la del público "protegido".

El tema de la comunicación, o de su ausencia, ha sido objeto de vastas discusiones durante 1988. La UNEAC organizó una reunión importante sobre el tópico, y la prensa rodeó el evento con largos reportajes y artículos (especialmente Granma, el diario del Partido y El Caimán Barbudo). Los problemas que se discutieron fueron la falta de una buena crítica de arte, el uso de los símbolos nacionales en el arte, el comportamiento de los funcionarios, y los usos del arte. Los críticos de arte fueron acusados de preocuparse excesivamente por los problemas formales. Los símbolos nacionales se consideraron propiedad colectiva y por lo tanto no sujetos a la manipulación del artista individual (una alusión a la exposición de Tomás Esson, situación reminiscente también de una exposición que se hiciera en Nueva York en la década del sesenta alrededor de la bandera de E.U. y en la cual el organizador terminó preso).⁴¹ Jorge De la Fuente, vicepresidente de la

41 A finales de los ochenta hubo un nuevo escándalo en los E.U. relacionado con la bandera. En la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, se expuso una serie de fotos con ataúdes cubiertos con banderas y otras de gente quemando banderas en la década del sesenta. Se pedía al público que comentara sobre las fotos en un libro, pero para llegar al libro había que pisar una bandera norteamericana extendida en el piso. Los veteranos de guerra y la Legión Americana protestaron a tal punto que la muestra (febrero-marzo de 1989) fue cerrada por una semana y después reabierta exclusivamente para los estudiantes y profesores de la escuela.

UNEAC, afirmó que "generalmente el llamado gusto del público es realmente el gusto sublimado del funcionario". El artista Arturo Cuenca distinguió diferencias entre el arte de investigación que se dirige a la creación de códigos nuevos, y el arte de comunicación (presentando los problemas del populismo condescendiente) y pidió la promoción de ambas formas. El artista Aldito Menéndez resume los problemas diciendo: "Un artista contrarrevolucionario critica todos los problemas de la Revolución pero no da soluciones, porque cree que la única solución es un cambio de sistema político. Un artista revolucionario critica todos los problemas de la Revolución y trata de dar solución porque cree en la Revolución".⁴²

Desde entonces no ha habido ninguna prohibición directa, en cambio se han dado discusiones amigables en algunos casos, y negociaciones complejas en otros, pero siempre buscando un consenso entre artistas y funcionarios. En ese sentido la Revolución ha creado un arma de doble filo muy serio. Tanto funcionarios como artistas provienen del mismo grupo intelectual, y en la mayoría de los casos están unidos por vínculos de amistad. La comunicación con los niveles más altos de la estructura de poder es fácil y sin los obstáculos ceremoniales típicos en otros países. Esta apertura facilita el flujo de ideas y minimiza la corrupción. Pero por otro lado también crea una situación ambigua en donde un consejo genuinamente amistoso puede ser malentendido como una orden y viceversa. Esta ambigüedad hace, a veces involuntariamente y a veces a propósito, que el artista reaccione encerrándose en una "auto-censura". Refiriéndose al papel del funcionario de los niveles inferiores, Osvaldo Sánchez, poeta y crítico

42 Aldito Menéndez, La Revolución del arte y no el arte de la Revolución, La Habana, Cuba, 1988. Continúa diciendo: "nosotros, los artistas plásticos jóvenes, al no encontrar una crítica de arte al nivel de las exigencias de los tiempos que corren, no sólo hemos planteado el problema, sino que nos hemos convertido en nuestros propios críticos de arte, de ahí el alto nivel teórico que tenemos." Manuscrito inédito, consultado en el archivo de José Veigas.

de arte y ex-director del Museo Rufino Tamayo en México, comenta que "el paternalismo político engendra infantilismo político" y que una forma de subrayar y dignificar la excepcional experiencia política de los años pasados es la de promover debates con aquellos requisitos morales y políticos implícitos que fuerzan una atmósfera intelectual ideológicamente madura.

La auto-censura opera en dos niveles. Uno es con respecto al tipo de obra producido, el otro es sobre el contenido de lo dicho en reuniones. Ambos niveles no funcionan necesariamente al mismo tiempo. Las discusiones en el momento son extremadamente abiertas y nadie parece inhibirse en la crítica teórica y en los análisis de la situación. Hay, por otro lado, una inseguridad mayor con respecto a los posibles límites de lo que se puede hacer en la obra⁴³, pero como he mencionado antes, es un problema más relacionado con los lugares en donde la obra puede ser vista que con lo que la obra comunica. En una discusión con el Ministro Hart, Lázaro Saavedra, uno de los artistas jóvenes, señaló que el arte en Cuba siempre termina en las galerías sin mayores problemas. Pero cuando la misma obra es hecha espontáneamente en una pared en la calle (refiriéndose a la obra del grupo "Arte Calle", causa irritación). Este tipo de debates se están dando constantemente y tienen su efecto. Exposiciones percibidas como potencialmente explosivas han tenido lugar sin mayores problemas, con polémica y poco resentimiento, y todo permite suponer que la "autocensura" fue un fenómeno pasajero y desproporcionado en su magnitud.

43 Un artista hizo un cuadro en donde sustituyó el triángulo de la bandera cubana que lleva la estrella, con la hoz, el martillo y la estrella de la bandera soviética. La intención era hacer una declaración en favor de la perestroika. El artista sintió que dada la política oficial de disociación con la perestroika soviética, sería imprudente exhibir la obra en este momento. Sin embargo no está claro si esa prudencia está justificada. Las declaraciones de Castro sobre la perestroika se refieren a la inaplicabilidad del proceso en Cuba (y a ciertas revisiones históricas) y no fueron, críticas de tipo ideológico. La crítica a la obra provendría probablemente más de una consideración de que los símbolos nacionales no deben ser manipulados y desde un orgullo nacional herido.



11
Eduardo Abela
Guajiros, 1938.

2.9.- Definición de lo que es creación artística.- Producción dirigida a la realidad nacional.- Cultura vernácula vs. cultura canónica.

El contexto cubano para la definición de lo que es creación artística está obviamente tomado de la tradición occidental. La mayoría de los modernistas cubanos, los cuales continúan siendo muy respetados, estudiaron en París. Uno de ellos, Eduar-

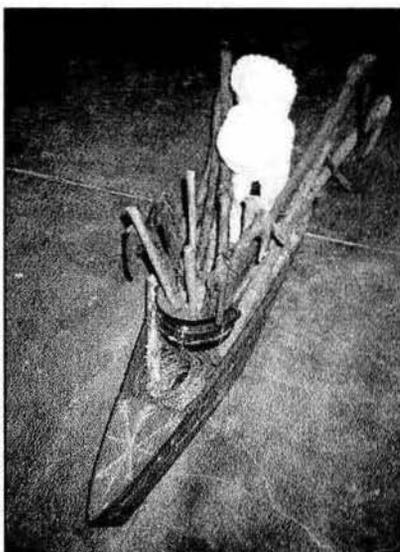
do Abela, incluso escribió desde París advirtiendo contra lo que él percibía como una excesiva influencia del arte mexicano entre los jóvenes cubanos, misma que él sufriría más tarde al pintar uno de los cuadros clásicos de la historia del arte cubano, *Guajiros* (1938) en el cual la influencia de Diego Rivera es evidente (lám. 11). Los artistas cubanos contemporáneos trabajan dentro de los parámetros del arte occidental pero tal cual lo perciben desde su propio país. Las rupturas logradas son fundamentalmente dentro de esta percepción cubana y ajustadas al público cubano. Son rupturas formales dentro del contexto histórico-artístico cubano, pero atendiendo no solamente a los problemas formales sino también a la nueva situación socio-económica. A pesar de que compiten los procesos desarrollados en los movimientos hegemónicos occidentales, los cubanos no compiten intencionalmente con los artistas que pertenecen a esas corrientes internacionales. Incluso cuando exponen internacionalmente, la obra es producida para la realidad nacional, como es el caso de Leandro Soto con la instalación *Shangó* (lám. 12) donde si bien "la instalación" es una forma de

expresión occidental, la temática y el lenguaje es fuertemente afrocubano o el caso de *Naufragio* de Bedia, donde es evidente la referencia a la realidad cubana (lám. 13). Por lo tanto, aún cuando las raíces de la tradición occidental no hayan sido cuestionadas en forma fundamental, hay elementos que separan al arte cubano contemporáneo de las manifestaciones paralelas en otros países, y el análisis de Cintio Vitier en la ponencia presentada en el Primer Encuentro de Intelectuales (Habana, 1981) confirma lo dicho (ver página 36).



12
Leandro Soto
Shangó, 1989.

Es increíble que este cuestionamiento no se haya dado entre los artistas individuales, al margen de la ausencia de una política oficial al respecto. Es particularmente sorprendente para los observadores extranjeros interesados en los problemas referentes a las tensiones entre la cultura internacional y la nacional, entre la cultura del sistema capitalista mundial y la cultura de los países socialistas. Yo tiendo a esperar que se subrayen los valores locales y que haya una promoción de la cultura vernácula como desafío a la cultura canónica. En Cuba los elementos vernáculos están integrados al marco de referencia canónico, pero no ocu-



13
José Bedia
Naufragio, 1994.

pan su lugar. La excepción de esta regla pre-revolucionaria y hasta cierto punto síntoma de una historia colonial, surge en la segunda generación de la década del ochenta que veremos más adelante. El hecho que durante la última década el marco de referencia canónico fue el post-modernismo hizo que una integración sin sustitución fuera aún más fácil, pero que a veces llevara a malos entendidos. En una entrevista que Benjamín Buchloh le hiciera a José Bedia, Buchloh se queja diciendo: "Siento que no aprendo nada sobre Cuba a través de tu arte. Solamente que aprendo sobre el arte en Cuba y sobre sus conexiones con las corrientes hegemónicas del final de la década del 60 y la década del 70".

Y más adelante: "Tiene que haber existido alguna clase de cultura visual auténtica que no haya sido parte de la colonización o del régimen de Batista. Tiene que haber habido alguna práctica del arte, local o regional, dentro de la historia cubana".

Bedia contesta: "La utilizo en mi obra: es el componente afrocubano, el cual es muy real (...) No tengo una distancia hacia el problema. Pero hay una apropiación de elementos heterogéneos en esa cultura. (...) La 'falta de escrúpulos' en el uso de elementos formales opera en la vida real cuando se ejecutan esos ritos".⁴⁴

Por otro lado el pintor Arturo Cuenca definió a su generación artística (la misma de Bedia) en el IV Congreso de la UNEAC: "Ya no nos preguntamos si esto es o no es revolucionario. Somos revolucionarios y eso está internalizado. Vivimos en una época en que la ideología está integrada en la cultura".⁴⁵

Me hubiera interesado oír a Cuenca decir estas palabras y ver que la audiencia las aceptaba expresadas por él, considerando que la comunidad intelectual cubana percibe a Cuenca como a un individuo

⁴⁴ Benjamín Buchloh, Reportaje a... op.cit., p. 3.

⁴⁵ Arturo Cuenca, "El arte de mi generación", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, diciembre 1988, p. 8.

de personalidad excéntrica, como a un artista extremadamente individualista.

Paradójicamente, lo vernacular en el arte cubano (si bien reducido a lo temático) ya había sido promovido anteriormente por los Estados Unidos. En 1939, Leo S. Rowe, en ese entonces director de la Unión Panamericana, escribió en la introducción del catálogo de una exposición de arte latinoamericano:

La marcada tendencia actual entre los pintores cubanos a escoger temas nacionales, es especialmente provechosa para promover una comprensión internacional. El artista se inclina nacionalmente, no solamente para expresar la belleza de su país, la escena típica, la costumbre amada desde la niñez, sino también la tensión de las faenas, la sordidez de la pobreza, las incertidumbres de la vida moderna.⁴⁶

En el mismo catálogo, el presidente Franklin D. Roosevelt da su bendición escribiendo: "Todo esfuerzo cultural para promover la mutua comprensión con Cuba, goza de mi interés y de mi sincero apoyo." La política fue luego confirmada con un viaje de Alfred Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1943. Durante ese viaje, Barr adquirió para el Museo obras de los artistas cubanos Amelia Peláez, Carreño, Lam, Bermúdez, Martínez Pedro, Carlos Enríquez, Ponce y Ramos Blanco. Mientras tanto, en 1957, el gobierno de Batista enviaba a España una exposición de pinturas de paisajes cubanos para promover el turismo.

En reuniones de intelectuales cubanos se discute frecuentemente el uso de los valores de la historia del arte como instrumento de penetración cultural, pero no se cuestionan los valores mismos. Los artistas cubanos nunca han expresado un deseo de quebrar radicalmen-

⁴⁶ Orlando Suárez, *La jaula invisible*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 1986, p. 86.

te con la tradición de la historia del arte occidental. Hay una dinámica de expansión de esa historia, no de contradicción o de separación.

En Cuba, la estética recién se convirtió en una disciplina independiente en 1987. Los profesores que enseñan la materia reconocieron la imposibilidad de dar una visión exhaustiva de la historia marxista de la estética. Para ello definieron los instrumentos que capacitan para la comprensión de la obra de arte, en lugar de entrar en un proceso escolástico. Para lograr esto recurren no solamente a Moise Kagan, sino también a Frederick Jameson, Néstor García Canclini, Umberto Eco y Adolfo Sánchez Vázquez, dado que Kagan es considerado como demasiado limitado con respecto al arte contemporáneo.

En términos pragmáticos, el arte le sirve a Cuba para crear una imagen internacional. El gobierno cubano apoya las artes y trata de asegurarse de que los artistas se destaquen internacionalmente, en la misma forma que lo hace con los deportistas.⁴⁷ Por lo tanto, al mismo tiempo que se critica al mercado internacional, los cubanos aceptan las reglas de juego y promueven a sus jugadores.

Es admirable que el proceso cubano no haya terminado cayendo en un falso populismo, que no haya levantado una mezcla indiscriminada de valores púreos con valores auténticos al punto de hacerla actuar como un canon. El estado no cayó en la tentación de promover lo que García Canclini cataloga como la confusa cohesión de sectores sociales internos, la indulgencia con la que el folklore subraya las características nacionales, y la atribución exclusiva de culpabilidades a adversarios extranjeros o míticos contra los cuales solamente el gobierno puede defender al pueblo. Esto no significa que no haya arte populista en Cuba. Un corte longitudinal de la historia del arte cubano de los últimos 40 años demuestra que en cada generación existen artistas populistas, y que por ello, en cada generación existen tensiones estéticas (o estético-políticas).

⁴⁷ Es interesante que Castro, en el IV Congreso de la UNEAC atacó el elitismo en el deporte. Hay 20,000 maestros para 100,000 deportistas.

2.10.- Décadas del sesenta y setenta.

En los sesenta, los artistas se valieron de diferentes lenguajes sin limitaciones conservadoras en la búsqueda de formas adecuadas y en el tratamiento de nuevos temas para reflejar las motivaciones que le brindaba esa nueva realidad, como podemos constatar en pintores como Manuel Mendive (lám. 14) y Alfredo González Rostgaard (lám. 15).

Se inició por aquellos años un período cualitativamente superior para la plástica cubana en cuanto a la apertura y la multiplicación de las posibilidades para la creación, la promoción y el disfrute de la producción artística. La cultura alcanzó especial significación al crearse un clima propicio para el surgimiento y desarrollo de expresiones que eran el reflejo de una estructura socioeconómica con nuevos valores espirituales fundados en la idea de un "futuro mejor". Los artistas e intelectuales cubanos contaron desde aquellos años con el apoyo institucional a su obra

y se les situó en el lugar que les correspondía dentro de su contexto social, una vez eliminadas las principales condiciones adversas a su trabajo creador presentes en las décadas anteriores. Las profundas transformaciones revolucionarias condicionaron la multiplicación de las opciones temáticas y éstas, a su vez, propiciaron el enriquecimiento de las formas expresivas en los mar-



14

Manuel Mendive
Che, 1968.



15

Alfredo González Rostgaard
Sin título, 1969.

cos de una política cultural cuyos lineamientos defendían, como ya se vio, el derecho a la libertad de creación dentro de los límites que establecía el respeto y el reconocimiento a la política revolucionaria recién instaurada. Todas estas premisas condicionaron la creación y consolidación de un arte encaminado a expresar la nueva realidad. Así, los artistas se valieron de diferentes lenguajes sin limitaciones conservadoras en la búsqueda de formas adecuadas y en el tratamiento de nuevos temas para reflejar las motivaciones que les brindaba esa nueva realidad. Los artistas de diferentes generaciones que se mantuvieron en activo a lo largo de los primeros años se convirtieron así en primeros protagonistas de un proceso de continuidad y ruptura dialécticas respecto a la producción plástica precedente. Como ha afirmado la doctora Adelaida de Juan en sus estudios del arte cubano, a partir de la segunda mitad de la década del sesenta, la pintura entra en un período de madurez expresiva en la interpretación y reflejo de la nueva realidad revolucionaria.⁴⁸

El repertorio temático en las artes plásticas de las décadas del sesenta y setenta se conformó a partir de una reinterpretación de temas tradicionales de la pintura como el paisaje o la historia que por estos años adquirieron una connotación arraigada en lo cotidiano, con lo que se establecía una línea de continuidad con los iniciadores de la renovación de los años veinte al abordar temas relacionados con la realidad inmediata. De esta forma comenzaron a aparecer asuntos vinculados con las transformaciones sociales que tenían lugar como consecuencia del triunfo revolucionario, ensalzando el carácter épico de estos sucesos cotidianos mediante la representación plástica de asambleas populares, soldados, campesinos alfabetizados, consignas, pioneros en las nuevas escuelas, entre otros. Servando Cabrera

⁴⁸ Ver Adelaida de Juan, Pintura cubana: temas y variaciones, UNEAC, La Habana, Cuba, 1978, p. 28.

nos ejemplifica estos cambios en *Milicias campesinas*, 1968 (lám. 16), así como también Mario García Joya con su célebre fotografía *Alfabetización* (lám. 17).

El panorama de los sesenta estaba integrado en parte por un significativo grupo de creadores que habían desarrollado sus trayectorias desde décadas anteriores y que ya por estos años habían alcanzado un grado de madurez en sus obras, por lo que se consideraban como consagrados

maestros de la pintura cubana, tales fueron los casos de René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Luis Martínez Pedro, Amelia Peláez y Wifredo Lam, que ya analizamos en el Capítulo I, por sólo citar algunos ejemplos. Además de su gran incidencia en la producción plástica nacional por la nueva y vigorosa proyección de sus obras, estos artistas en muchos casos trabajaban como maestros por lo que su influencia se extendía a los jóvenes alumnos; de este modo asumían una doble condición como profesores

y artistas. En estos años se reconoció ampliamente a estos creadores mediante exposiciones retrospectivas, la publicación de monografías y la divulgación de sus obras que se llevaron a medios de reproducción múltiple. El nuevo contexto revolucionario motivó a algunos de estos pintores a transformar sus lenguajes.⁴⁹ Tal fue el caso de Mariano Rodríguez y su



16
Servando Cabrera
Milicias campesinas,
1968.



17
Mario García Joya
Alfabetización, 1961.

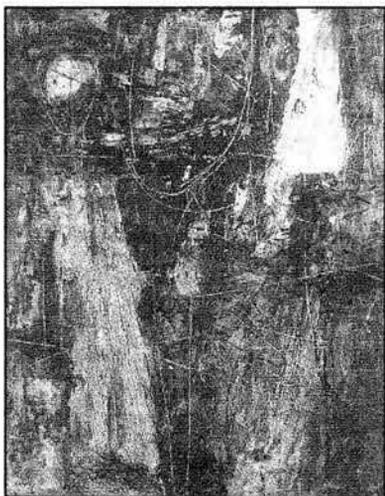
⁴⁹ Adelaida de Juan, conferencia dictada en la Universidad de La Habana, noviembre de 2000, dentro del marco de la VII Bienal de La Habana.



18
Mariano Rodríguez
Asamblea popular,
1963.



19
Mariano Rodríguez
Masas, 1969.



20
Raúl Martínez
Tierra nuestra, 1959.

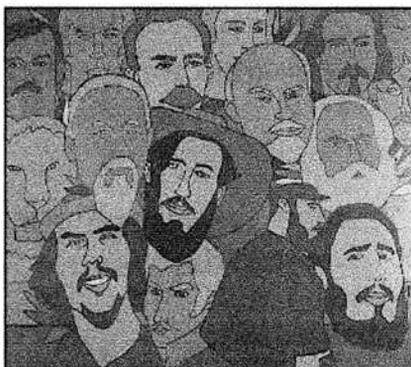
Asamblea popular (lám. 18) que en 1963 cerró el ciclo de pintura regionalista en el que se hallaba inmerso, para ir en busca de otras formas expresivas inspiradas en la nueva realidad social, como apreciamos en *Masas* (lám. 19). Otra de las destacadas figuras de los sesenta que se constituirían como ejemplo para generaciones posteriores fue Raúl Martínez (1927-1996), "el mayor de nuestros pintores jóvenes", como se le calificara en los años

ochenta por la crítica y por sus propios alumnos. Martínez se inició en el expresionismo abstracto (lám. 20) y poco a poco fue incorporando asideros de la realidad que alteraban la composición. El rostro del héroe cubano José Martí se convirtió en símbolo recurrente en su pintura de la segunda mitad de los sesenta a

partir de su reiteración en un ritmo repetitivo que asumía recursos del *Pop Art* y del diseño gráfico, tema que posteriormente retomarían los creadores de los años ochenta (lám. 21). Otro ejemplo de esto es Aldo Menéndez que manipula y recrea la fotografía histórica (lám. 22).

Completan este cuadro de autores Antonia Eiriz (1931) y Angel Acosta León (1930-1963). La primera recurrió a la deformación de las figuras con una innata fuerza expresionista y al *collage* y efectos texturales y el segundo partía del implemento casero para desatar su imaginación con el empleo de la mancha y las potencialidades expresivas del color.

Puede concluirse de forma general que en la década del sesenta confluyeron disímiles tendencias como el informalismo, el arte óptico-cinético y otras vertientes de la abstracción, la neofiguración de corte expresionista, el pop y el fotorrealismo. Las fuentes fundamentales a las que recurrieron estos artistas fueron, el arte norteamericano que con gran fuerza se difundió en América Latina por estos



21

Raúl Martínez
Sin título, 1970.

años, ya fuera mediante revistas, exposiciones, conferencias, visitas de artistas y, desde luego, el arte latinoamericano; los concretos argentinos, como Julio Le Parc, los venezolanos Soto, Cruz Diez y Otero. Otra vía de entrada de estas tendencias fue el contacto con artistas europeos que dieron a conocer nuevas modalidades de expresión asociadas con el geometrismo y el cinetismo como fue el caso del rumano Sandú Darié (1908), quien se estableciera en Cuba desde 1941. También la nueva figuración argentina, con su tratamiento de lo grotesco y su tendencia crítica e irónica retomada de Francis Bacon, influyeron a artistas como Antonia Eiriz (*lám. 23*). No puede dejar de mencionarse como una constante en este sistema de relaciones, el trabajo de los artistas mexicanos, el ejemplo que significó la obra de José Luis Cuevas, junto a otros que también trabajaban en la vertiente de la figuración con un tratamiento más libre de los recursos



22

Aldo Menéndez
El festejo del primer aniversario de la Revolución en La Habana, 1960.

(*lám. 23*). No puede dejar de mencionarse como una constante en este sistema de relaciones, el trabajo de los artistas mexicanos, el ejemplo que significó la obra de José Luis Cuevas, junto a otros que también trabajaban en la vertiente de la figuración con un tratamiento más libre de los recursos pictóricos como Francisco Corzas y posteriormente el conoci-



23

Antonia Eiriz
La Asunción, 1964.

miento que en la Isla se tuvo de la labor de los conocidos como "geométricos mexicanos", para lo cual ayudó grandemente la inclusión de Fayad Jamis en la oficina cultural de la Embajada de Cuba en México.

Por otra parte, irrumpía en este panorama un pujante movimiento de jóvenes artistas que se formaban o eran recién egresados de las escuelas de arte creadas por la Revolución en 1962. Estas escuelas constituían un sistema de enseñanza del arte gratuito y generalizado en todo el país, que se concebía incluyendo todos los niveles (elemental, medio y superior). Como se apuntó anteriormente, el espíritu de los cambios desarrollados en la enseñanza y el programa cultural desplegado por Vasconcelos en México y el método Best Maugard puesto en práctica en las escuelas mexicanas, animó proyectos de enseñanza del arte en la Cuba revolucionaria.

Como los jóvenes recién graduados generalmente pasaban a convertirse en profesores, esto permitió que la enseñanza artística fuera más flexible alejándose de la práctica de tradición puramente académica,⁵⁰ aunque sin descuidar el pleno dominio de técnicas y oficios como elemento indispensable para la formación del artista. El diseño de este sistema de enseñanza permitía la incorporación de jóvenes de todo el país sin distinciones sociales como ocurría en el pasado, cuando este tipo de escuelas se ubicaban fundamentalmente en la capital de la isla. Una vez graduados, estos artistas tenían garantizado un puesto de trabajo vinculado con su formación que les permitía obtener un salario, a la par que combinaban esta labor (diseñador, profesor, promotor cultural) con su obra individual que se mostraba en exposiciones nacionales e internacionales.

50 La enseñanza académica se entiende aquí como metodología donde la copia y la perfección en el manejo de las proporciones prevalecían sobre la creatividad del alumno. Obviamente, no se puede valorar esta enseñanza como absolutamente negativa, pero en el contexto cubano, como en México llegó un momento en que ya estos métodos eran limitados, y los nuevos tiempos traían consigo necesarias transformaciones en virtud de una mayor dinamización de la enseñanza.

La promoción de artistas plásticos que se dio a conocer en la década del setenta estuvo imbuída de todas estas circunstancias. Casi todos eran egresados de las escuelas de arte y de los talleres creados por la Revolución, y ya hacia 1976 comenzaron a darse pasos para la inauguración del Instituto Superior de Arte (ISA). En relación a



24

Ever Fonseca
Aventuras de Juan
Quin Quin, 1972

esta generación de los setenta, Adelaida de Juan expresa: "comparten varias características, fundamentalmente la apoyatura figurativa y la temática nacional, presente de muy diversas formas: por medio de referencias directas a sus hombres y mujeres ejemplares, a su pueblo en general, o bien de modo parabólico, a través de la alusión a tradiciones, mitos y símbolos populares".⁵¹

Fue entonces que comenzaron a darse a conocer artistas como Ever Fonseca (1940), Pedro Pablo Oliva (1949), Aldo Menéndez (1948), Nelson Domínguez (1948), Flora Fong (1950), Zaida del Río (1952) y Nélide López (1950), entre muchos otros. Las tendencias de su obra se inscribían dentro de un lenguaje figurativo, acorde con la necesidad de



25

Zaida del Río
La Virgen de Regla
Ilustración de libro de oraciones populares
Herencia Clásica

comunicación de los temas seleccionados. Aunque no se trata específicamente del objeto de estudio de esta tesis, artistas como Ever Fonseca (*lám. 24*) y Zaida del Río (*Lám. 25*) se inspiraban en el universo mítico de las culturas afro-cubanas y las leyendas campesinas, respectivamente; por su parte Flora Fong (*lám. 26*) y Nelson Domínguez (*lám. 27*) trabajaban más específicamente con experimentaciones formales en una pintura gestual que incluía también temas vinculados con el acontecer diario; Pedro Pablo Oliva abordaba asuntos del campo cubano, sus costumbres, re-



26

Flora Fong
Paseito, 1972.

⁵¹ Adelaida de Juan, *Pintura cubana...* op. cit., p. 52.



27

Nelson Domínguez

Preludio de un rapto guajiro, 1974.



28

Aldo Soler

Cabral, 1974.



29

Nélida López

Final, 1976.

cuerdos y elementos idiosincrásicos. Aldo Menéndez (*lám. 28*), Nélida López (*lám. 29*) y Aldo Soler se inscribían en una tendencia fotorrealista que se inspiraba en los hombres y mujeres del pueblo imbuidos en actividades laborales de la vida cotidiana pero siempre recalcando algún tipo de heroicidad, como el deporte.

Todo esto condicionaba que la gestión pedagógica de estos creadores, estuviera in-

fluida también por presupuestos temáticos muy específicos;

hay que recordar que estos artistas procedían por lo general

de zonas rurales que hasta aquel momento no se

habían incorporado a un sistema orgánico de enseñanza del arte, por lo que tanto desde el punto

de vista social como artístico, estos vínculos con su entorno original se hacían muy patentes en su

labor como creadores y maestros, a la hora de valorar la importancia del cambio social promovido

por el nuevo sistema político y también, en la significación

que tenía el descubrir en sus orígenes la fuente de inspiración

para sus obras. Vale destacar que cada artista

mantenía un lenguaje muy distinto y no existió un movimiento estilísticamente homogéneo. Un estudio particular de los desaciertos y logros de la

producción plástica cubana de los años setenta ha sido realizado por la investigadora cubana Hilda

Rodríguez quien afirma:

(...) el proceso de experimentación formal de este período se materializó en los límites de una concepción todavía estrecha, tradicional de la creación y del resultado artístico: la obra de arte. Ni si-

quiera en las obras que asimilan recursos del pop art (...) logran nuestros artistas superar los marcos del cuadro de caballete. (...) el intercambio con el escenario artístico internacional es todavía asistemático; el nivel de información de los creadores es (...) menos rico, y el contacto con las fuentes se produce por vías indirectas fundamentalmente.

Ello explica también el desfase entre el momento en que se consolidan las nuevas tendencias en el terreno internacional y el momento en que sus recursos son asimilados y readecuados en nuestro medio a una producción plástica nacional entre cuyos presupuestos estaba manifiestamente planteado el propósito de reflejar la realidad propia en su multifacética cotidianeidad.⁵²

En estos planteamientos se denota esa tradicional valoración del arte cubano a partir del arte internacional. Esa especie de "pesar" por no estar al día, que tanto ha marcado la historia de los procesos artísticos de Cuba, está latente en las valoraciones de esta autora, por sólo citar un ejemplo. Sin embargo, cuando se refiere a los impedimentos para superar el cuadro de caballete, está haciendo alusión a una limitación formal arraigada en la tradición que lógicamente no era la única y que podría ampliarse incorporando el espacio u otros elementos, pero nuevamente se evidencia una relación casi fatalista con el quehacer artístico internacional.

Tal vez no fuera la intención de esta autora resaltar la "superioridad" de los centros artísticos occidentales, tal vez incluso, se estuviera refiriendo también al acontecer de las artes plásticas en México donde ya se habían desarrollado experiencias muy renovadoras en el campo de las instalaciones y los performances, como nuevas modali-

52 Hilda Rodríguez, Un corte parcial y dos décadas. Arte cubano contemporáneo. La Habana, Cuba, 1993, p. 2., inédito. Material mimeográfico consultado en el Archivo de José Veigas.

dades expresivas del arte, pero al final, el resultado de su discurso se enlaza con un empeño por equiparar procesos y por asumir como el tiempo "apropiado" el ajeno a la realidad concreta en que se está desenvolviendo el proceso estudiado. Y la Cuba de entonces no podía violentar su desarrollo artístico, el cambio llegaría en su momento, y no por ello hay que enfrentarse a la década de los setenta con esa especie de "vergüenza" por estar abordando temas nacionales en pintura de caballete, que tanto ha lastrado a la historiografía del arte cubano en este tema.

2.11.- Nuevas instituciones de promoción del arte.

Desde finales de los años setenta y como consecuencia del perfeccionamiento de la enseñanza artística nacional con la creación de un nivel superior de educación, con el Instituto Superior de Arte y el Ministerio de Cultura en 1976, entre otros factores, se fue perfilando en el ámbito de las artes plásticas en Cuba el surgimiento de una nueva generación de artistas nacidos en la década del sesenta, formados en la época revolucionaria, que se proponía romper con el dogmatismo ideológico que prevalecía en muchas esferas de la cultura. A esto contribuyó el desarrollo de las nuevas instituciones de promoción del arte (galerías, Fondo de Bienes Culturales, un programa de diez instituciones culturales básicas creadas hacia 1980 en cada provincia que incluía Casas de Cultura, Galerías Municipales y Provinciales y Museos; el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la Fototeca de Cuba) que en esta década posibilitaron un avance significativo en el ámbito cultural que repercutió muy favorablemente en la producción artística de la etapa. En este sentido sobresalieron galerías como Galería Habana, Galería L, Centro Cultural 23 y 12, todas ubicadas en la zona del Vedado, en la capital, y que se distinguieron por considerar en sus espacios, mues-

tras de jóvenes artistas. Estos centros fueron concebidos como tal en este período, ya que antes del triunfo revolucionario sus funciones eran otras; una institución que en décadas anteriores había actuado como espacio propiciador de expresiones de vanguardia y del cual hablamos con más detalle en el Capítulo 1, había sido el Liceum Lawn Tennis Club, patrocinado por señoras de la alta sociedad, y una vez que triunfó la Revolución se convirtió en la Casa de la Cultura del municipio Plaza, también en el Vedado, otro de los centros fundamentales de exposición del arte joven. Todos estos cambios tuvieron lugar en la segunda mitad de los años setenta, pero alcanzaron su mayor desarrollo una vez que inició la década siguiente, cuando se inauguró el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC, 1979) que venía a suplir las necesidades de comercialización y promoción del arte cubano a nivel internacional mayormente, aunque también funcionaba a nivel nacional. El Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y la Fototeca de Cuba (1988) formaron parte de un plan de revitalización de la zona antigua de La Habana, conocida como La Habana Vieja, y pueden considerarse como instituciones de un nivel cualitativamente superior en tanto sus proyectos ya eran más especializados; el personal que allí trabajaba tenía una preparación muy centrada en las necesidades promocionales de las artes plásticas de los jóvenes cubanos.

2.12.- Derrumbe del bloque soviético y su afectación a las artes.

El desplome del sistema socialista en los países de Europa del Este a finales de los años ochenta, dislocó toda la estructura económica y social de Cuba. Los acontecimientos generados en la Unión Soviética con la puesta en práctica de la Perestroika, por Mijail Gorbachov, el descontento de los polacos por la política socialista, el trascendental derrumbe del muro de Berlín con la unión de las dos Alemanias (De-

mocrática y Federal), los cambios en Checoslovaquia y Rumania, provocaron que todo el campo socialista se viniera abajo, pleno de conflictos; los ideales del marxismo-leninismo se cuestionaban, las estatuas y las banderas se cambiaban. Toda la historia volvía a transformarse de forma violenta.

Hasta aquel momento, los países de Europa del Este habían funcionado como ejemplo de aplicación de las doctrinas del socialismo, ahora se producía un desfase entre la historia y la nueva realidad, lo cual repercutió con fuerza en Cuba. De repente la solidaridad económica se desmoronaba, la isla quedaba sola, como un pequeño punto en el mapa que pugnaba por mantener su ideología, mediante la puesta en práctica de un sistema de rectificación de errores que se proponía conservar las conquistas del socialismo.

Esta nueva situación se vio reflejada también en el campo del arte, la crisis de valores⁵³ que se presentó por esos años fue reflejada por los artistas plásticos con una conciencia crítica que hasta entonces no se había pronunciado públicamente en ninguna manifestación artística. En este sentido comentaba el crítico cubano Gerardo Mosquera:

Asombra que este rol ideológico y social haya sido asumido por la plástica -de trayectoria más elitista-, y que lo lleve adelante sin detrimento de la búsqueda e incluso la experimentación artística. Por el contrario, se aprovecha el poder tropológico del arte para un discurso problematizador que entreteje las múltiples complejidades del arte y la vida cubana.⁵⁴

53 Se entenderá como crisis de valores en estas tesis al proceso de desmoronamiento de ideas, modelos de conducta, ejemplos políticos y sociales hasta entonces legitimados y a la crisis económica, que tuvieron lugar en Cuba a raíz de los sucesos acontecidos en Europa del Este y que repercutieron de forma negativa en la conciencia de la población cubana.

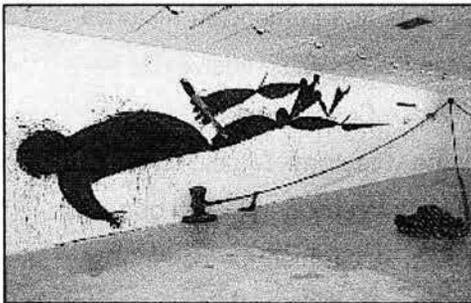
54 Gerardo Mosquera, "El nuevo arte de la Revolución", *Unión*, año IV, no. 13, La Habana, Cuba, 1991, p. 17.

El autor partía obviamente de toda una percepción histórica sobre las artes plásticas que ya había cambiado. Si se vuelve a la historia pasada de las vanguardias artísticas en Cuba, se comprueba justamente que la pintura de los años veinte y cuarenta fue eje constante del reflejo de la situación social del país, lo cual demuestra que no hubo tanta ruptura con esta posición, la cual, también fue continuada por los artistas de los setenta. Claro, que en los años ochenta, coincido con Mosquera en que fueron las artes plásticas las más relevantes en cuanto a crítica y alerta social se refiere. De este modo, no creo que sea tan "asombroso" que fueran las artes plásticas las que asumieran este papel ideológico y social de crítica y transformación.

Aparte de los factores políticos externos que afectaron a Cuba en los años ochenta, debe analizarse la lógica interna del desarrollo plástico, de forma que se comprenda sistemáticamente el surgimiento de la generación de los ochenta y no se caiga en el error de adjudicarle solamente causas derivadas de la crisis política que influyera en la isla, por lo que será necesario retomar la línea creadora emprendida en las décadas inmediatas precedentes.

2.13.- Revolución conceptual en la creación artística y propuestas estéticas novedosas.- Renovación y ruptura.- Joseph Beuys.- Apertura y nuevas ideas estéticas.

En párrafos anteriores ya se hizo referencia a las características de la plástica cubana de los años sesenta y setenta por lo que se observa un avance tanto cualitativo como cuantitativo en las artes plásticas que conllevó a definir una voluntad de revolucionar concepciones en la creación artística. Esas inquietudes pronto se reflejaron en propuestas estéticas novedosas que enriquecieron el lenguaje artístico, tanto de



30
José Bedía
Canción del
inmigrante, 1990.

figuras ya prestigiosas de los setenta, como de noveles creadores aún en la fase de formación, experimentación y búsqueda de una expresión propia. Por otra parte, se produjo un proceso de autoconciencia del arte que se vinculaba con la herencia de la vanguardia histórica cubana por la función social del arte inserto en un proyecto de democratización cultural que se había convertido en epicentro de resistencia en las coordenadas del Tercer Mundo. Al mismo tiempo, esos jóvenes artistas proponían la reformulación del paradigma artístico propiciado por la crisis de este proyecto enarbolado por la vanguardia de los años veinte. Resultan de gran interés en este sentido las reflexiones de la profesora de Estética, Guadalupe Álvarez:



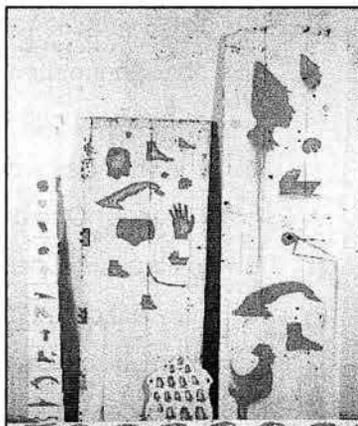
31
Glexis Novoa
El arca de
la carencia, 1979.

Se rebelaban contra los apelativos de "burgués", "deshumanizado" y "decadente" (...) con los que se designaban las propuestas de la cultura artística occidental y consideraban legítima la apropiación, desde nuestras emergencias culturales, de la plataforma ideoestética edificada a partir de las investigaciones de la vanguardia histórica.⁵⁵

Para los artistas de los años ochenta, la "apropiación" se concebía como una decisión abierta, sin temores, legítima, desprejuiciada y en ocasiones, hasta intencionada, como podemos percatarnos en la instala-

55 Guadalupe Álvarez, "Radiografía de una infracción", *Arte, proyectos e ideas*, Universidad Politécnica, Valencia, España, 1992, p. 117.

ción de José Bedía, *Canción del inmigrante* (lám. 30) de 1990 o la instalación de Glexis Novoa, *El arca de la carencia de 1979* (lám. 31). Aquí se revela la diferencia con el hecho de sucumbir a las influencias internacionales por el mero deseo de "estar al día", o dejar que su obra fuera dominada por lenguajes ajenos, pero modernos. Los jóvenes creadores se interesaban por el arte internacional como fuente de la cual bebían para



readecuar a sus intereses la tendencia que se ajustara, siempre reelaborándola, siempre dotándola de un sello personal, porque no se trataba de una copia, o de una asimilación tímida, sino de un proceso que consideraban natural y lógico, sin considerar por ello que "lo otro" era lo superior, sino una opción más a tener en cuenta. Ejemplo de cómo esta apropiación fue el modo primordial de asociarse con la posmodernidad es la obra de Ernesto Pujol (lám. 32).

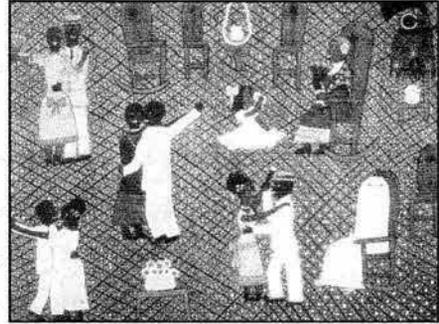
32
Ernesto Pujol
Derrumbes, 1979.

Se planteó con seguridad y énfasis una expresa voluntad de renovación y ruptura donde se conjugaba la avidez por conocer, aprovechar y readecuar los recursos del lenguaje artístico internacional y el interés por dotar al proceso de la creación de la obra de arte de una fundamentación conceptual mucho más sólida. Contribuyó a esto que el proyecto pedagógico de las artes plásticas no partía de la ortodoxia marxista, -no obstante impartirse todo el ciclo de materias relacionadas con las doctrinas marxistas-leninistas de las ciencias sociales- y que los espacios de las escuelas de arte en Cuba se convirtieran en centros de discusión y participación que posibilitaban convertir al artista en activador del diálogo directo con la cotidianidad. Una lucidez en la recepción de las tendencias internacionales con las que estos ar-

tistas se relacionaron mediante revistas, libros, contactos directos con obras, entre otras vías, animó tanto a creadores como a maestros. Esto posibilitó que la apropiación fuera original, creativa, nutriéndose de sus vivencias y de sus necesidades como creadores y además, como cubanos. Otro aspecto importante en este sentido de la formación de los artistas cubanos en los años ochenta fue el reconocimiento a la figura del conceptualista Joseph Beuys a partir de revistas especializadas que comenzaron a circular entre los creadores y estetas a partir de 1986, debido a viajes de estudio o trabajo que hacían posible su adquisición. El alemán preconizaba un concepto ampliado del arte con referencias al arte pop en cuanto a la ruptura del concepto tradicional de representación, a la par que concebía lo estético en la perspectiva de lo político, a partir de las esencias del hombre y al objeto artístico como objeto testimonio. Su manifiesta vinculación con el antiarte en las décadas de los sesentas y setentas en la Universidad Libre de Alemania había quedado demostrada con el uso de videos, *happenings*, instalaciones, que buscaban romper con los patrones tradicionales del arte, dotando de mayor importancia a la dimensión connotativa del objeto artístico que a lo meramente denotativo. Otras de las ideas de Beuys asumidas por los cubanos fue la manera de asumir la vida como acontecimiento profético y religioso, y el valor de la mitificación del artista y mediante esto, de los objetos que le pertenecían, un ejemplo claro de esto fue la actitud de Juan Francisco Elso que se estudiará más adelante.⁵⁶ Beuys proponía reemplazar la política por la estética, los cubanos invirtieron este proceso adecuándolo a sus necesidades específicas. La idea del arte que el alemán proponía se equiparara con un cuerpo social, se adecuó en el caso cubano en función de convertir el arte mismo en un medio contestatario para enfrentar la crisis social.

56 Entrevista a "Juanito" el Babalao ("padrino" de iniciación en la Santería) de Elso, Bedia y Rodríguez Brey en Regla, julio de 2001. Para mayor información sobre la relación de este importante Babalao con estos artistas ver Por América. La Obra de Juan Francisco Elso, UNAM, I.I.E., México, D.F., 2000.

Entre los profesores de estética que más influyeron en los artistas cubanos de los ochenta deben resaltarse los nombres de Orlando Suárez Tajonera, Magaly Espinosa, Guadalupe Alvarez y Madeline Izquierdo, sin olvidar la enorme repercusión que tuvieron los textos de Desiderio Navarro, quien acometió la tarea de traducir a los estetas contemporáneos más importantes del momento y darlos a conocer en la revista Criterios, editada precisamente por Casa de las Américas. Fue así como se generó una apertura a nuevas ideas estéticas, a lo que contribuyó de forma determinante la intensidad del uso de la limitada información que llegaba desde el exterior, consumida ávidamente por los creadores cubanos concentrados alrededor del ISA. Tanto los profesores de estética como los propios artistas, una vez que viajaban o tenían acceso a revistas, libros, y otros materiales, los circulaban entre sus colegas, por lo que se detecta un consumo intenso de determinadas modalidades expresivas o posturas teorizadas por algún autor en períodos específicos y similares de tiempo. Ejemplo de ello fue la llegada a Cuba del "mítico" texto de Lydia Cabrera El monte,⁵⁷ obsequiado al crítico Gerardo Mosquera, por la artista cubano-americana Ana Mendieta y que circuló rápidamente entre los artistas de esa generación, los cuales a partir de entonces contemplaron dentro de sus repertorios temáticos y en sus actitudes, toda la fuerte tradición afrocubana contenida en ese texto (*lám. 33*), hasta entonces desconocido para ellos, por haberse prohibido su difusión durante la etapa revolucionaria, ya que la



33
Manuel Mendive
Danzón, 1975.

57 Lydia Cabrera, El monte, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1993.

autora había decidido exiliarse en Estados Unidos y el gobierno cubano en sus primeros afanes por preservar la integridad de las conquistas obtenidas, cometió el error de impedir la circulación de textos de estos autores, aspecto que actualmente ya se ha solucionado en favor de la cultura nacional.⁵⁸

Estos factores incidieron de forma decisiva en esa sólida preparación teórica que caracterizó a la generación de los ochenta como artistas cuestionadores, capaces de desarrollar tesis que trascendían el hecho artístico y dotar a los mecanismos culturales que intervienen en la circulación y legitimización de la obra de arte, de una dimensión más amplia y participativa.

La orientación de la enseñanza de las artes plásticas en Cuba en los años ochenta fue un factor decisivo para que madurara un movimiento artístico legítimo y renovador. Del Instituto Superior de Arte salieron los primeros egresados al abrirse la década del ochenta, muchos de los cuales pasaron a ejercer como profesores en el mismo centro. Tales fueron los casos de José Bedia, Flavio Garcíandía y Consuelo Castañeda, por sólo citar unos pocos nombres de los tantos artistas que asumieron este papel. El hecho de tener prácticamente la misma edad, una amplia capacidad profesional y de asimilación de inquietudes en su labor como creadores y pedagogos, y un prestigio en su actividad profesional, determinó que estos artistas ejercieran una fuerte influencia en sus alumnos.

Habiendo analizado los profundos cambios sociales que trajo consigo el triunfo de la Revolución cubana, así como las políticas culturales y la nueva realidad social a la que se enfrentaron los artistas a estudiar y teniendo claros los antecedentes inmediatos a la década de

58 Entrevista realizada al Ministro de Cultura, Abel Prieto, en La Habana en julio de 2001.

los ochenta y las condiciones contextuales que propiciaron el surgimiento de esta "década prodigiosa" llamada también "Renovación Plástica" y que estudiaremos a profundidad en el Capítulo 4, a través de cada uno de los seis artistas seleccionados, considero importante analizar, en el Capítulo 3, tres características esenciales que encontraremos en estos creadores, distintivas a lo largo de su trabajo artístico en los ochenta, ya que esto nos ayudará a comprender mejor su posterior desempeño en México en los noventa.

3.1.- África.

Los africanos comenzaron a ser traídos como esclavos en el siglo XVI, y se intensificó su introducción con el auge de las plantaciones azucareras y cafetaleras al arranque del XIX. Se calcula que entraron entre 800,000 y 1,000,000² pertenecientes a etnias muy diversas de casi todo el sur del Sahara. Desde temprano la emancipación hizo posible un número considerable de negros y mulatos libres, que se dedicaron a los oficios en las ciudades.

Los africanos y sus descendientes, al igual que los españoles, experimentaban un proceso de acriollamiento que los adaptaba al nuevo medio. Pero en el pico de la producción azucarera el esclavo era explotado a un ritmo que consumía con rapidez su existencia. Hubo insurrecciones y cimarronaje, sin éxito a causa de la geografía del país y la falta de organización. La autoconciencia nacional comenzó a manifestarse a fines del XVIII, y de ella participaban negros y mulatos que ya empezaban a sentirse cubanos. La cuantía de la población esclava fue un factor decisivo en el retraso de las guerras de independencia en relación con el resto de América, ante el temor de los blancos criollos a tener una sublevación de la población negra como sucedió en Haití. Estas luchas, iniciadas finalmente por los hacen-

**Africa, el kitsch
y la fotografía:
Tres importantes
presencias
hacia una
postmodernidad.¹**

¹ Incluyo la fotografía como importante presencia en esta generación, porque todos los pintores que estudiaremos más adelante provienen de una plataforma realista, donde la fotografía tuvo gran influencia.

² Juan Pérez de la Riva, "La múltiple raíz africana." Revolución y Cultura, no. 6, La Habana, Cuba, nov.-dic. de 1993, pp. 45-48.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

dados en 1868, reunieron a todas las clases y grupos étnicos en el proyecto nacional. Los esclavos fueron liberados, y se calcula constituyeron alrededor del 70 por ciento de la tropa insurrecta.

Las guerras de independencia fueron adquiriendo un carácter más popular, sobre todo la última, organizada por José Martí en 1895. En todas hubo generales negros y mulatos, al igual que altas figuras políticas, como Antonio Maceo, quien devino el segundo héroe nacional. La gesta anticolonial fue un crisol integrador de la nacionalidad y que contribuyó a la abolición de la esclavitud en 1886, conformándose así una etnocultura "mestiza", en una "fórmula" donde el predominio occidental se encontraba condicionado desde dentro por componentes de origen africano.

Además de la presencia integrante del África en la construcción de la cultura nacional de Cuba, existen cuatro complejos religioso-culturales que mantienen con cierta pureza tradiciones de origen africano: el *Palo Monte* (de origen kongo), la *santería* o *Regla de Ocha* (de origen yoruba), la *Regla Arará* (de origen ewe-fon) y la *Sociedad Secreta Abakuá* (de origen ejagham, efik, efut y otras etnias del Calabar).³

Se practica además el vodú entre inmigrantes haitianos y sus descendientes. Estas religiones y sociedades fraterno-religiosas han sido el vehículo fundamental para conservar elementos etnoculturales subsaharianos en un estado próximo al de su origen. Poseen un carácter popular aunque participan todos los grupos sociales y razas, carecen de organización y jerarquía eclesiástica centralizadas, y sus templos suelen ser las casas mismas de los creyentes. En estas religiones se mezclaron distintos elementos del catolicismo popular y del espiritismo europeo, pero su estructura y liturgia guardan la esencia africana. Más que un fenómeno de sincretismo, según se ha enfatiza-

³ Ver Lydia Cabrera, El sistema religioso de los afrocubanos, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989.

do en los discursos centrados en el mestizaje como solución totalizadora de la nacionalidad, constituyen un paradigma de adecuación dinámica a un contexto histórico, cultural y social diferente, y bajo estrictas condiciones de dominación⁴.

No constituyen comunidades diferentes ni se trata de una diferenciación etnocultural, los hombres y mujeres que desarrollan estas tradiciones se sienten cubanos y como tales actúan, aunque sus prácticas, creencias, costumbres y visiones de la realidad son diferentes.

Estos complejos religiosos poseen un despliegue de representaciones visuales que se extiende desde la conservación de las formas de origen hasta la pura invención criolla⁵ y es en la cultura vernácula donde actúa además lo africano desde dentro, como factor de expresiones visuales criollas. Aquí sólo voy a referirme a la presencia africana en la plástica en Cuba, o más bien a los casos principales donde esta presencia resulta el fundamento de la obra.

3.1.1.- Wifredo Lam (1902-1982).

Fue el primero en toda la historia del arte occidental en presentar, a inicios de los años cuarenta, una visión desde lo africano en América⁶, este acontecimiento no es formal, su lenguaje siempre continuó en deuda con su formación académica en Cuba y España, y su conocimiento de la tradición clásica occidental, unido a los recursos epigonales de la Escuela de París, al surrealismo, al geometrismo africano y en especial a la influencia directa de Picasso.

⁴ Gerardo Mosquera, "Africa in the Art of Latin America", *Art Journal*, vol. 51, no. 4, Nueva York, invierno de 1992, pp. 30-38; "África en las artes plásticas del Caribe," *Anales del Caribe*, no. 12, 1992, pp. 73-94.

⁵ Ver Gerardo Mosquera, "Plástica afroamericana," *Art Menus*, no. 9, Bogotá, Colombia, junio-agosto de 1993, pp. 100-102.

⁶ Ver Gerardo Mosquera, "Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla," *Wifredo Lam*, catálogo, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 1992, p. 21.



¹
Wifredo Lam
Torso de mujer,
1939.

Picasso se inspiró en la máscara y la imaginería tradicional africana para una renovación más bien formal, en total ignorancia del contexto, funciones y significados de aquellos objetos, al mismo tiempo que los legitimaba como "esculturas" en el sentido occidental. Lam descubre la plástica africana en Picasso y en su obra pintada en París entre 1938 y 1940 la emplea al modo de éste. Pero su contacto con el Surrealismo, sobre todo en Marsella en

1940-1941, lo impulsa a "sacar" más libremente su interioridad, lo que, unido al interés moderno por lo "primitivo" y al nuevo prestigio de éste, va acercando su obra a una expresión basada en su formación etnocultural en Cuba. Prueba de esto es la *lámina 1*.

Hijo de un cantonés inmigrante y una mulata, Lam creció en un ambiente afrocubano, y su madrina católica fue una santera muy conocida. Aunque nunca se inició como santero, su experiencia cultural estuvo sin duda condicionada por este contexto africano. En 1923 vivió en España, y en 1938 se va a París, donde se vinculó con Picasso y los surrealistas. El redescubrimiento de Cuba en 1941, adonde regresó huyendo de la guerra, y donde permanecerá por diez años, antes de volver a Francia, radicaliza el proceso hacia una franca eclosión de lo africano presente en su propia formación cultural. La obra que el cubano realiza a partir de ese momento puede ser interpretada en esta perspectiva, relacionándola con la negritud como construcción consciente y neológica de un paradigma negro. En cuanto artista moderno, deja de trabajar con las geometriza-

nes africanas para, por primera vez en el arte moderno, intentar con su sentido, reinventándolo en el terreno propicio brindado por el modernismo.

La máscara del África deja de interesarle por su lección de síntesis -enseñanza morfológica-, en beneficio de su representación mística basada en lo anterior. Lam se inspira en la imaginación semiótica de las máscaras para reconstruir, por cuenta propia, en abstracto, dentro de un imaginario personal, lo que aquéllas procuraban:

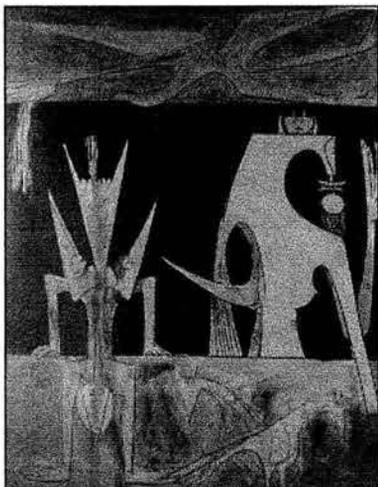


2
Wifredo Lam
Diablillo, 1947.

la representación de lo fantástico-natural, enlazado con un medio y una concepción del mundo. Esta reconstitución es posible porque se realiza dentro de una proximidad cultural. Lo formal deviene cultural, en un espacio nuevo, como podemos constatar en *Diablillo* (lám. 2)

Su figuración, proveniente del cubismo, se aleja de la descomposición analítica de las formas y de su reducción sintética, en pos de su invención, con el fin de comunicar, más que de representar en estricto, una mitología del Caribe. Se despliega en un barroquismo de elementos naturales y fantásticos que cosen en un tejido visual y signico descodificado por Navarro como simbolización de la unidad de la vida⁷, idea propia de las religiones afrocubanas, donde todo aparece interconectado porque todo -dioses, espíritus, humanos, animales, plantas, minerales- está cargado de energía mística y depende y actúa sobre todo. En esta dirección muchos de sus cuadros podrían ser comparados con las *ngangas* del palo monte, recipientes de poder

7 Desiderio Navarro, "Lam y Guillén: mundos comunicantes," Sobre Wifredo Lam, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986, p. 138.



³
Wifredo Lam
Figuras zoomorfas,
1965.

donde se organizan los más diversos ingredientes en una especie de resumen del cosmos (lám. 3).

Conjuntamente con, e implícito en, esta visión integral, el arte de Lam, con sus interpretaciones de lo terrible y lo bello, lo fecundante y lo maligno, lo vital y lo destructivo, comunica un universo no regido por la polaridad bien-mal, luz-tinieblas, de la tradición cristiana, originada en el Oriente. Corresponde con la pluralidad de las religiones tradicionales suda-

nesas y bantú, y sus manifestaciones en América, opuesta al extremismo dual frecuente en la conciencia de occidente.

Quizás exista también un vínculo con *Elegguá* en su discurso. Se trata del único dios cuya imagen Lam reproduce repetidamente en sus cuadros. Aunque sólo en muy contadas obras aparece en referencia explícita el dios, es significativo que resulte la única figura o atributo que Lam adopta de toda la parafernalia de las religiones afrocubanas. Su referencia al imaginario de ellas es muy indirecta. Prácticamente ningún elemento resulta identificable, al prevalecer la reinención a la descripción. El simbolismo de Lam es muy abierto; él mismo ha dicho: "no soy dado a hacer uso de una simbología precisa".⁸

Elegguá es el dios yoruba que representa el principio de incertidumbre, diacrónico, de cambio. Dueño de las puertas y encrucijadas, abre y cierra todo, pero resulta travieso, imprevisible⁹. El sentido mutante de la pintura de Lam, donde todo parece transformarse en otra cosa inesperada, podría relacionarse con

⁸ Ver Max Pol Fouchet, *Wifredo Lam*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1964, p. 68. Para una interpretación opuesta consúltese Alvaro Medina, "Lam y Changó", *Sobre Wifredo Lam...*, op. cit., pp. 26-62.

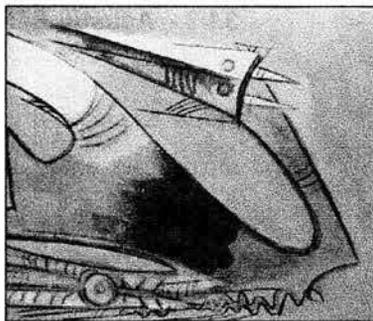
⁹ Para una interpretación clásica de Elegguá ver Joan Wescott, "The Mythes of Eshu-Elegba", *África*, Rizzoli, Nueva York, 1962.

el dios. La idea de metamorfosis parece regir todo su arte. También se afilia con Elegguá el desplazamiento de perspectiva traído por este arte, en cuanto cambio fundamental en sí y por la encrucijada cultural que representa.

La pintura de Lam es una cosmogonía primitivo-moderna centrada en el Caribe, apropiándose de medios del arte occidental y en un espacio por él abierto. Él declaró claramente su estrategia cuando afirmó ser un "caballo de Troya"¹⁰. Contenidos afroamericanos penetraron así en la plástica de occidente, iniciando una

lucha por influir o ser reificados. Esta lucha se desempeña dentro de la ciudadela de la modernidad, que no se procura incendiar sino tomar. No busca una ruptura utópica, quiere un desplazamiento y a la vez una síntesis capaces de ser legitimados por la modernidad, obteniendo un espacio no occidental dentro de occidente.

Estamos ante una obra pionera, que surge en las contradicciones planteadas por su propia estrategia. Por ejemplo, la permanencia de cierto exotismo propio de la visión deslumbrada occidental, sobre todo surrealista, hacia todo lo "primitivo", estetizado como "misterio", "magia", "noche", "tinieblas", "fantástico", etc. (láms. 4 y 5). Pero esta obra no es contradictoria en sí misma, pues se fundamenta en asumir la compleja contradicción de los procesos postcoloniales para, junto con la de otros modernistas latinoamericanos, iniciar el largo camino de la posible deseurocentralización de la cultura occidental, transformándola en cuanto metacultura de la contemporaneidad.



4
Wifredo Lam
Cabeza de animal,
 1965



5
Wifredo Lam
Tira-mundo, 1966.

¹⁰ Max-Pol Fouchet, ... op. cit., p. 31.

3.1.2.- Agustín Cárdenas (1927).

Fue el segundo artista en establecer un hito en la expresión plástica afroamericana. Este escultor negro recibió una formación académica en La Habana a fines de los años cuarenta, y trabajó realizando encargos en estilo académico. Su obra personal entre 1949 y 1951 se inclinó al estilo monumental bastante extendido por los años treinta, con figuras femeninas rechonchas, epígonos de Maillol. Hacia 1951 estas figuras se alejan del naturalismo en busca de una síntesis formal, al parecer bajo la influencia de Moore.

Inmerso en este proceso de romper lo estrictamente figurativo, tropieza en 1952 o 1953 con la foto de una talla dogón en un libro, y esta imagen le impresiona profundamente, al extremo de generar su estilo personal, que deviene una abstracción o semiabstracción de referencia orgánica. En rigor, toda su obra conserva cierta sugerencia figurativa, pero llevada a un abstraccionismo, y suele ser resultado de una labor espontánea sobre el material. En 1955 recibe una beca y se establece en París, donde ha continuado trabajando la madera, el mármol y el bronce dentro de la gran tradición "artesanal" de la escultura.

La imagen dogón debe haber sido una figura mitológica de antepasados, del pueblo, cuya tipología puede notarse intertextualmente en la obra del cubano. Pero para hacerlo es necesario observar la parte posterior de alguna de estas figuras. De espaldas, su juego de volúmenes tiene un carácter casi abstracto, semejante al de las esculturas de Cárdenas. Estas figuras mitológicas, a veces con una pareja, representan a los "Adán y Eva" de los dogón, y el tema es incorporado por el escultor, bajo un tratamiento muy semejante, según puede verse en la famosa *Pareja antillana* (lám. 6).

Dar vuelta a la escultura africana, mirarla por detrás deviene metáfora de lo realizado por Cárdenas. Bajo la influencia de algunos es-

cultores abstractos, como Constantin Brancusi, él interioriza el juego formal y compositivo de cierta plástica del África, apartando su representación figurativa. El escultor apropia lo abstracto-estructural de la plástica africana, no sus soluciones de síntesis figurativa, como hizo Lam. Con esto consigue una obra no figurativa muy personal, provista de una sensualidad acentuadamente carnal, que constituye la primera aparición de una sensibilidad de origen africano dentro del arte abstracto occidental.



6
Agustín Cárdenas
Pareja antillana,
 1957.

No existen en su obra referencias icónicas precisas, ni tampoco de significados, a acervos culturales africanos o afroamericanos. Solo algún título tomado de la Santería y la Sociedad Secreta Abakuá. Lo que Cárdenas introduce en la escultura moderna es una estética de inspiración africana, sobre cuyo eje construye toda su obra, sin referencias temáticas o ni siquiera formales directas. Deudor de Jean Arp, Constantin Brancusi y Henri Moore, sobre todo del primero, la interiorización de aquella estética lo diferencia de ellos, dándole una personalidad particular a pesar de la proximidad en los lenguajes (*lám. 7*).



7
Agustín Cárdenas
Ser lunar, 1957.

Si es de nuevo un cubano quien interioriza un acervo originado en África para trabajar desde él dentro del modernismo (*lám. 8*), esto debe ser consecuencia de una experiencia cultural que facilitó asimilarlo con naturalidad. Como dice Pierre,¹¹ "al descubrirse a sí mismo, Cárdenas descubre África". Él se formó en Matanzas, ciudad que ha sido llamada "la Meca afrocubana", aunque no se inició en religiones de ori-

¹¹ José Pierre, *La escultura de Cárdenas*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1971, p. 9.



8

Agustín Cárdenas
La historia no termina, 1959.

gen africano. Los modernistas renovaron la visualidad de occidente gracias, entre otros factores, a apropiaciones de las culturas "primitivas". Cárdenas trabaja, valga la expresión, desde dentro de éstas en cuanto formalista moderno. Tal diferencia de dirección, de sentido, resulta crucial para valorar su importancia histórica. Si bien él, como Lam, contribuye a renovar el arte occidental, al mismo tiempo contribuye a deseurocentralizarlo, ya que lo abre hacia perspectivas plurales y periféricas y multicéntricas o híbridas desde y hacia No Occidente, dentro de espacios y prácticas de origen occidental generalizados en el mundo contemporáneo.

3.1.3.- Manuel Mendive (1944).

Con este pintor (*lám. 9*) tiene lugar un tercer hito histórico en la expresión de origen africano dentro del arte occidental: ésta se



9

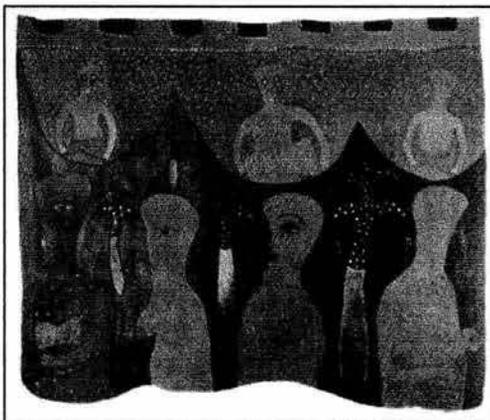
Manuel Mendive.

construye desde dentro de su espacio religioso-cultural. Mendive es el primer artista "culto" en trabajar el saber y la visión dados por la iniciación religiosa en la Santería y el Palo Monte. Procede además de una familia de mulatos con larga tradición en la santería.

A la vez, se graduó en la Academia de Bellas Artes y estudió historia del arte. La apariencia de su obra no debe confundir: no estamos ante un *naïf* sino ante un artista con oficio profesional que se vale, entre otros, de recursos del arte "primitivo", junto con apropiaciones de la plástica de culturas premodernas como estrategia para transmitir los contenidos mitológicos de su cosmovisión. Al contrario de lo que sucede en Lam y

Cárdenas, la intertextualidad con las plásticas africana y afrocubana, aunque presente, no constituye un eje fundamental en Mendive (*lám. 10*).

Él se vale de un pensamiento mitológico vivo como vía para una representación del mundo y una reflexión sobre problemas generales del ser humano. Lo hace con la natu-



10

Manuel Mendive
Shangó, 1995.

ralidad propia de muchos cubanos cuando interpretan mitológicamente sucesos y cuestiones de la vida contemporánea, o cuando emplean a diario recursos místicos para actuar sobre ellos. De ahí que su arte, además de presentar la pura mitología afrocubana con un sentido de universalidad, se ocupa de temas históricos, políticos, de género, de actualidad, etc., dentro de una interpretación mitologizante. El mito sólo constituye para él una estrategia artística en la medida de la aplicación en el arte de un sistema de pensamiento cotidiano.



11

Manuel Mendive
Madre de los peces
(Eri Wollé), 1982.

Es conveniente subrayar que él no produce objetos religiosos sino "cuadros" en el sentido occidental actual del arte como actividad autónoma de funciones prácticas o religiosas. No obstante, *Eri Wollé* (*lám. 11*) es un producto híbrido. Este cuadro fue el medio para una explicación mitológica de un suceso de vida: un accidente donde perdió el pie derecho. El cuadro es aquí el instrumento para interpretar un hecho de acuerdo con la acción combinada de dioses, fuerzas,

antepasados, seres humanos y objetos, discernida mediante su representación gráfica. Para tal fin no ha empleado medios religiosos: ha hecho un cuadro en el sentido moderno. Pero este cuadro es un objeto cultural muy extraño, porque carece de significado ceremonial dentro de la santería, y a la par ha sido instrumento y plasmación de una reflexión mitológica viva, real, conectada con dioses actuantes. Mendive jamás ha expuesto esta obra, que cuelga en su casa. El proceso inverso ha ocurrido también: el uso en sus cuadros de representaciones de los *orishas* (dioses) a manera de estampas religiosas, atribuyéndoles ciertos poderes. Por último, sus obras multidisciplinarias han incluido rituales verdaderos, como el racimo de plátanos, ofrenda a Shangó, que colgó en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana como parte de las instalaciones de su muestra personal en 1987.

La evolución de la obra de Mendive podría observarse como un proceso de interiorización del mito en cuanto medio de indagación artística¹². Comenzó a mediados de los años sesenta con una visión muy viva y profunda de los mitos de origen yoruba conservados y readaptados en la santería, en lo que sigue siendo el momento de mayor valor artístico de su trayectoria. Es la "etapa oscura"; obras sombrías, donde pintura y escultura se funden, hechas con materiales de desecho, medallas, dijes y cabello humano, quemadas al fuego o atacadas con ácido, provistas de una impresionante apariencia de objeto místico real. Ocurre una convergencia entre la fetichización del objeto propia del arte occidental y aquélla de la religión, o más bien de su apariencia. En estas obras asistimos a una representación artística, en términos occidentales, del corpus mitológico de la santería, pero hecha desde dentro por un pintor contemporáneo. Su visión trasciende además lo anec-

12 Puede consultarse una presentación detallada de este proceso en Gerardo Mosquera, "Manuel Mendive y la evolución de su pintura", Exploraciones en la plástica cubana. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983, p. 232.

dótico del mito hacia su alcance generalizador, en una reflexión sobre la vida, la humanidad, el mundo...

Desde 1968 comienza a quebrarse esta ortodoxia original y surge la "etapa clara": disminución de lo escultórico y el collage en fa-



vor de la pintura, explosión del color, estilización, endulzamiento. El mito se abre a los hechos históricos, la cotidianidad,¹³ el costumbrismo y la actualidad política, siguiendo la inclinación general de los años setenta en Cuba. Según avanza la década su pintura se va endulzando y vaciando de significados. Esto se ve claramente en obras como *Olofi. Sueño de un paisaje*, (lám. 12).

A partir de sus viajes al África en 1983 se abre una nueva fase. Tiene lugar un desbordamiento de la fantasía que lo lleva a una invención desenfrenada de seres fabulosos no tomados de ningún mito, criaturas de su imaginación personal. Si antes representaba, recreaba, desplazaba e interpretaba los mitos, ahora los inventa. El mito se ha esfumado como base anecdótica, para desarrollarse como fundamento metodológico, en una mitogénesis viva, familiar, interiorizada, con raíz en el acervo afrocubano. La agitación fabuladora va acompañada por cierto barroquismo que atenúa el aspecto más bien estático de sus diseños. Hay como un apartarse de lo decorativo en pos de lo expresionista, y de lo "naïf" hacia lo "profesional", (lám. 13)

13 Nancy Morejón, "El mundo de un primitivo", *La Gaceta de Cuba*, no. 6, La Habana, Cuba, septiembre de 1969, pp. 10-12. En este importante artículo, Morejón se refiere a la entrada de "lo cotidiano" en "lo mitológico."

12
Manuel Mendive
Olofi. Sueño de un paisaje, 1984.



13

Manuel Mendive
Eggun, 2000.

En 1984 desaparecen por completo los dioses tanto como las referencias concretas de la vida cotidiana, la historia o la actualidad. Son imágenes más generales, más abstractas. Mendive gusta decir que nos presenta, simplemente, la vida¹⁴, y es lo más exacto que puede afirmarse. Su pintura es una metáfora de las fuerzas elementales del mundo, un mundo antropomorfizado donde, no obstante, el hombre no es centro rector sino elemento de un orden de la naturaleza. Una "naturaleza viva" según comentaba Ortiz a propó-

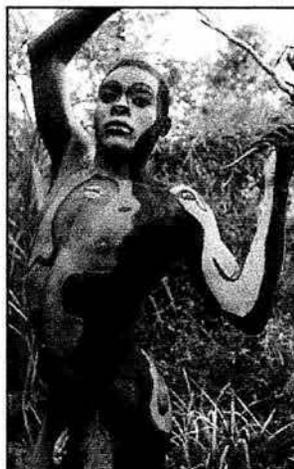
sito de Lam¹⁵ donde todo está animado en el más literal de los sentidos. Como en Lam, vemos una intuición del universo como transformación equilibrada e interpenetración de todo lo existente. Animales, fuerzas, plantas, humanos y montañas participan unos de otros, pierden su taxonomía mezclados en una suerte de continuo vital.

Mendive es un estudioso del África, y desde sus inicios ha apropiado recursos de sus culturas, aunque, desde luego, dentro de la proximidad que da el parentesco. Cada día resulta más frecuente este tipo de reapropiación erudita del África hecha por afroamericanos a la par cultos en estas tradiciones y "educados" en términos occidentales. Es un fenómeno típico de la multidireccionalidad de los procesos culturales de hoy, y conlleva transformaciones hacia todos lados. La obra de Mendive proviene de las complejas mezclas del Caribe, sus mixtificaciones etnoculturales y sus mestizajes del tiempo, pero a partir de la presencia africana.

14 Erena Hernández, "Cuadros móviles, filosofía y 'mala ravia'", *Cartelera*, año 5, no. 252, La Habana, Cuba, 25 al 31 de diciembre de 1986, p. 3.

15 Fernando Ortiz, "Las visiones del cubano Lam", *Revista Bimestral Cubana*, no. LXVI, La Habana, Cuba, 1, 2 y 3, julio-diciembre de 1950, p. 259.

Desde 1986 se ocupa en trabajos interdisciplinarios, en los cuales pinta el cuerpo de bailarines y animales (láms. 14, 15). Una plástica con movimiento y sonido, mezcla de pintura, escultura, danza, música, pantomima, body art, canto, ritual, espectáculo, performance, comparsa y procesión, donde de nuevo lo "culto" y lo popular se interrelacionan. Se corresponde con la proyección actual de su pintura, sin tampoco incluir referencias literales a danzas, ceremonias o mitos afrocubanos, dentro de una representación generalizadora, sólo levemente alusiva. En los noventa, Mendive fue invitado por el Museo Ex-Teresa Arte Actual, en la Ciudad de México, y realizó estos notables performances en el Centro Histórico.



14
Manuel Mendive
Performance.

3.1.4.- Juan Francisco Elso (1965-1988).

Ha quedado como el profeta del nuevo arte que renovó la cultura cubana en los años ochenta. Un blanco iniciado en la santería, procedente de una familia popular católica, en su obra lo africano actúa como eje estructurador, junto con cosmovisiones amerindias. Aquí no está explícito, ni tampoco podemos discutirlo como estrategia, sensibilidad o mitología. Aparece como presencia conformadora de todo el trabajo y como acción metodológica, en combinación con otras fuentes culturales.¹⁶



15
Manuel Mendive
Performance.

¹⁶ Este artista, integrante de *Volumen I* será, junto con Bedia, protagonista de la "renovación plástica" y el primero en llegar a México (1985). Más adelante serán estudiados a fondo, aquí sólo revisaremos el elemento africano dentro de sus obras.



16
**Juan Francisco
Elso**
Por América, 1986.

El arte fue para Elso un proceso místico de identificación con el mundo por vía de cosmovisiones latinoamericanas, a la vez que un proceso de orientación ético-existencial enlazado con su vida íntima. Así, hay ingredientes de importancia no explicitados en las obras, pues éstas son en realidad momentos finales de ciertas partes del proceso, códigos mediante los cuales Elso compartía sus iluminaciones. Por ejemplo, en *Por América* (lám. 16) la imagen de José Martí, el héroe nacional cubano, está "cargada", con sangre del propio artista mezclada con la de su

esposa, junto con otros elementos ocultos dentro de una cavidad en el cuerpo de la figura. Las tallas en madera que forman parte de otras piezas también están "cargadas", al modo africano y afroamericano, con elementos que le dan su poder, alguna piedra de Los Andes, algún caracol del África, tierras de varios lados, semillas... El espectador no puede ver esto ni tampoco se le informa al respecto. Son componentes que poseen carácter ritual simbólico en una dimensión real (constituyen una ceremonia personal), y a la vez en otra de significados artísticos. Pero son significados ocultos, que contradicen la condición semiótica del arte occidental, cuya función es comunicar mensajes estéticos. Es como si la fuerza simbólica de aquellos elementos se aprovechara sólo crípticamente, a la manera de la religión, como poder esotérico de la imagen.

Recordemos que para las culturas africanas y afroamericanas la importancia no está en la imagen, sino en el poder con el cual ésta ha sido potenciada ceremonialmente. Elso empleaba en hacer arte procedimientos destinados a hacer objetos religiosos. De un lado se trataba de una figura tropológica

en su creación artística en términos occidentales. De otro, formaba parte de una mística personal y cultural que desplazaba sus obras más allá de aquellos términos.

Por concepción y método, el arte de Elso regresaba un tanto a fundirse de nuevo con los procedimientos místicos, la educación y la conciencia y práctica religioso-cultural premodernas de América, reciclando sus bases en función de intuir el cosmos y armonizar la relación humana con él. Su trabajo quedaba a la vez muy cerca de intuiciones no occidentales del mundo, a las cuales ponía a discurrir con una perspectiva contemporánea, aunque de envergadura trascendente. Se destaca con elocuencia en la recepción que provoca su obra. Una crítico de Boston afirmaba: "estos objetos poseen un poder más allá de la habilidad del oficio; más allá, incluso, de lo medios estéticos,"¹⁷ mientras otro decía que "irradian una suerte de trascendencia sublime".¹⁸

Más que un arte procesal, el suyo era parte del proceso de su vida espiritual. Pero los procesos mismos tenían la mayor importancia en las obras, al extremo de rebasar lo temporal para estructurar la dimensión espacial. Así, los materiales, además de elementos constructivos, y más allá de poseer un simbolismo en ellos mismos, eran agentes principales del proceso en que intervenían las obras. Elso decía que constituían fines, no medios. Con la terracota fresca aprehendía real y ritualmente la huella -el poder- de una mazorca de maíz, que volvía así a la tierra de donde había surgido, mientras sus granos "cargaban" alguna otra pieza o retoñaban en plena galería (*lám. 17*).

Elso usaba el arte como vía para un conocimiento y afirmación trascendentes, basado en acervos africanos, desde los cuales cons-

17 Mary Sherman, "A Failed Artist but a Brilliant Craftman", Boston Sunday Herald, Boston, 17 de marzo de 1991, p. 58.

18 Tom Graosky, "Arts Up", Bay Windows, Boston, 21 al 27 de marzo de 1991, p. 17.



17
Juan Francisco Elso
Viajero, 1986.

truía una ética. Era también una suerte de mística de Africa donde se cosían lo mágico y lo político, lo personal y lo sagrado, lo actual y lo ancestral, lo mítico y lo histórico. El epítome es la impactante imagen de Martí, a un tiempo icono de la mística revolucionaria, asiento de poder al modo africano, imaginería barroca del catolicismo popular latinoamericano.

El babalao, sacerdote de la adivinación en la santería, inicia el proceso ceremonial adivinatorio saludando y pidiendo colaboración a los dioses y a los espíritus de otros babalao ya fallecidos, a todos los cuales invoca por su nombre en un cántico. Cuando Juan González lo hace, casi diariamente en el pueblo de Regla, invoca el nombre de Juan Francisco Elso. González fue su padrino en la santería, pero dice que el artista era una persona extraordinaria, y por eso solicita ahora su ayuda espiritual en el oráculo. De este modo Elso, quien partió de la cultura afrocubana para estructurar su obra artística "culta" que se exhibió en los circuitos especializados, regresó asombrosamente a formar parte de la práctica popular de la santería. Esto destaca los alcances especiales de su personalidad y su proyecto.¹⁹

¹⁹ Entrevista de la autora de esta tesis a Juan González en su casa en Regla, Cuba, junio de 2001.

3.1.5.- José Bedía (1959).

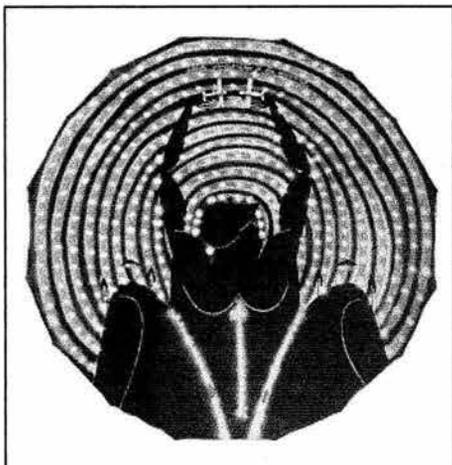
Se desenvuelve en la misma perspectiva de Elso, aunque dentro de una línea más conceptual, analítica y expositiva. También un blanco de extracción popular, se inició en el Palo Monte en 1984, y ha estado en relación con la santería.

Siempre se sintió muy atraído por las culturas "primitivas", en especial las indoamericanas. Su contacto vivo con lo afrocubano fue modificando el carácter etnográfico que poseía su arte nacido de informaciones librescas hacia una expresión interiorizada de cosmovisiones afro e indoamericanas. Hacia el año mismo de su iniciación adoptó el estilo que lo identifica, basado en la iconografía de los indios de las praderas norteamericanas, en dibujos ingenuos de practicantes de religiones afrocubanas, y en el comic. Lo ha usado en dibujo, pintura e instalaciones para, desde aquellas cosmovisiones, abordar una reflexión ético-filosófico-religiosa acerca de la relación del ser humano con el mundo.

Bedía se ha planteado una estrategia revolucionaria: la transculturación voluntaria, descolonizadora, hacia lo "primitivo". Ha dicho:

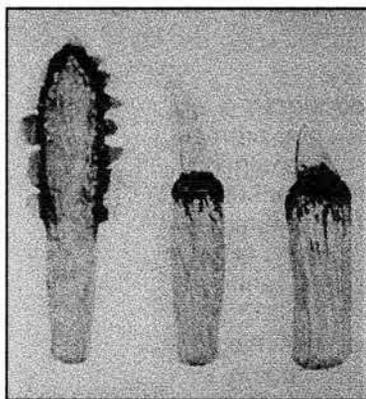
Soy una persona con una formación occidental que, mediante un sistema voluntario, consciente, premeditado, de índole intelectual, pretende un acercamiento a las culturas "primitivas" para experimentar sus influencias de manera transcultural. Ambos estamos así a mitad de camino entre la "modernidad" y la "primitividad", entre lo "civilizado" y lo "salvaje", entre lo "occidental" y lo "no occidental", sólo que por direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento, y en este límite fronterizo que tiende a romperse, sale mi trabajo.²⁰

²⁰ Gerardo Mosquera, "José Bedía, Crónicas americanas," Lápiz, no. 106, Madrid, España, octubre-noviembre, 1994, p. 20.



18
José Bedia
Isla jugando a la guerra, 1992.

muy difundido internacionalmente, Bedia es agente de una respuesta de las culturas kongo y yoruba a la contemporaneidad, un constructor de cultura kongo y yoruba "postmodernas". Esto rompe la ortodoxia de la tradición para enfrentar la situación contemporánea desde visiones y valores de culturas subalternas que dejan de ser tradicionales para volverse actantes sobre la realidad de hoy²¹, como podemos constatar en *La isla jugando a la guerra*, (lám. 18).

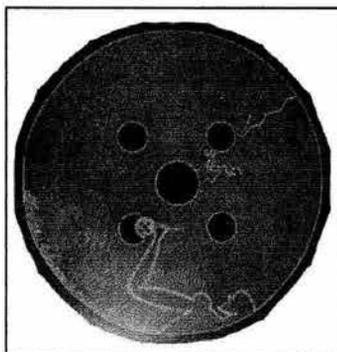


19
José Bedia
12 cuchillos,
 1983.

El quiebre de monismos se manifiesta en todas las dimensiones de su trabajo, por ejemplo, en la simbólica. Hernández se ha referido a lo difícil de la lectura puntual de sus códigos, en virtud de un doble problema subyacente en la sencillez de las imágenes. Por un lado, la puesta en relación de signos muy diversos, tomados de culturas disímiles, para organizar significaciones en cada obra. Por otro, la superposición de claves simbólicas pluriculturales en un mismo signo.

21 Ver Orlando Hernández, "José Bedia: introducción a una cosmografía," *La isla en peso*, José Bedia, catálogo, Galería Nina Menocal, México, D.F., 1993, p. 4.

Otro tanto sucede en el plano constructivo-formal. En su metodología convergen, a un mismo nivel jerárquico, recursos de la *mainstream* y técnicas de artesanía popular, objetos religiosos reales y cosas kitsch, signos crípticos y salidas vernáculas, materias de la naturaleza y productos tecnológicos, todo integrado con completa naturalidad (lám. 19). No se trata sólo de una hibridación,



20

José Bedía
El tambor, 1992.

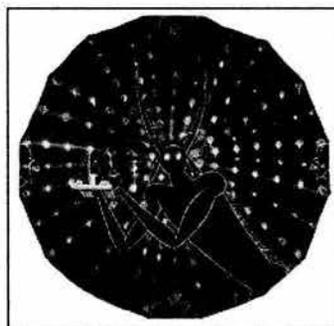
sino de una transformación funcional y de contenidos. Por ejemplo, al apropiarse de técnicas afrocubanas no busca reproducir sus programas: crea con ellas elementos para articular un discurso e iconografía propios, como vemos en *Tambor* (lám. 20). Su poética se apoya en una codificación compleja de los materiales y las técnicas, en correspondencia con su conjuro de una pluralidad de discursos (lám. 21).



21

José Bedía
Reina negra, 1992.

El trabajo de Bedía se ha ido volviendo cada vez más indirecto, y mitologiza asuntos contemporáneos con mayor desembarazo. En esos años se concentró en los balseros cubanos que se lanzaban al mar en embarcaciones precarias para intentar alcanzar los cayos de la Florida. El tema devino una metáfora del desplazamiento y la transterritorialización cultural, y se abrió como un espacio simbólico de contacto entre la isla y el exilio (lám. 22).



22

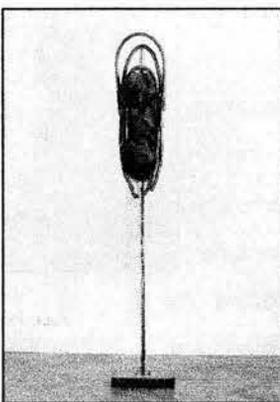
José Bedía
Lucero viene alumbrado, 1992.



23

Ricardo Rodríguez Brey
Un objeto inocente,
 1988.

Objeto inocente (lám. 23). En estas obras austeras y sutilísimas nada hay que recuerde el estereotipo visual afroamericano- y en especial caribeño- de colorido, ritmo, alegría y barroquismo. Su



24

Ricardo Rodríguez Brey
Elegguá, instalación,
 1988.

trabajo se concentra en una elaboración poética muy contenida de los fundamentos filosófico-poético-religiosos de la Santería y el Palo Monte. Así, en la instalación *Elegguá*, la figura del Dios no aparece en sus avatares ni en su efigie ritual: se reduce a la piedra que el iniciado deberá buscar de entre la naturaleza y que, tras el asentamiento en ella de la deidad, regirá sus caminos personales. Dios y piedra se abren a múltiples significaciones en un discurso poético-conceptual sobre la sustancia de lo creado y sus fuerzas (*lám. 24*).

Hacia mediados de los años ochenta comenzó a hacer instalaciones donde conjugaba dibujos con elementos escultóricos (*lám. 25*), hasta que fueron predominando estos últimos, bajo la influencia de Elso. En algunos dibujos se marcó también una intertextualidad demasiado literal con Bedia. Otras instalaciones muestran una referencia visual afrocubana en beneficio de una expresión más indirecta de sus atmósferas y significados

3.1.6.- Ricardo Rodríguez Brey (1955).

Un mulato iniciado en la santería y formado dentro de una familia de practicantes, se ha identificado por sus dibujos conceptuales realizados con una elaboración plástica delicadísima. El paradójico conceptualismo lírico de sus dibujos le ha servido para expresar a la vez la poesía y los conceptos de las cosmovisiones de origen yoruba y kongo, como vemos en

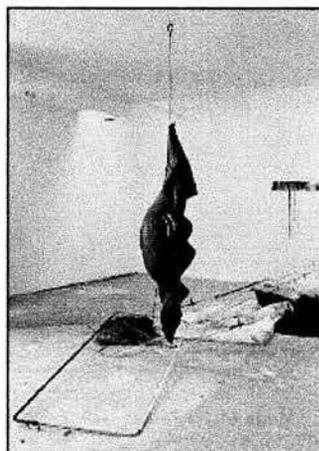
generales. El carácter emotivo se desarrolla en detrimento del conceptualismo.

En 1992 para la *IX Documenta*, presentó una obra donde lo afroamericano actúa al nivel más interiorizado como sustrato de una espiritualidad particular expresada a través del arte. Este trabajo posee personalidad propia. Además de las grandes ambientaciones, incluye instalaciones, dibujos y una mezcla de ambos. Las obras abordan una suerte de misterio "primitivo" de objetos contemporáneos, como si fueran transformados en altares y objetos de poder de raigambre africana. En ellos el misterio afrocaribeño, desde el inconsciente, conduce la construcción de un discurso artístico que pulsa la emoción religiosa de lo esotérico, como vemos en la *lámina 26*.

3.1.7 .- Marta María Pérez (1959).

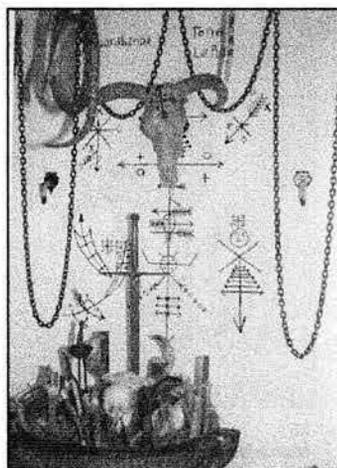
La asunción artística de lo afroamericano se manifiesta en ella de un modo único. Pérez ha sido la primera en trabajarla en su propio cuerpo y en relación con su experiencia femenina, usando su imagen en fotos.²² Comenzó a partir de su experiencia de madre, desde su embarazo en 1986. Ha usado así su vivencia inmediata en varias series que ligaron en directo su biografía íntima con el hecho artístico, actuando como una discusión viva de su propia experiencia. En ellas nos ha permitido conocer una visión física de la maternidad, desnudándola de su relato lírico. Al mis-

²² Gerardo Mosquera, "Marta María Pérez: autorretratos del cosmos," *Art Nexus*, Bogotá, Colombia, no. 17, julio-septiembre, 1995, p. 84.



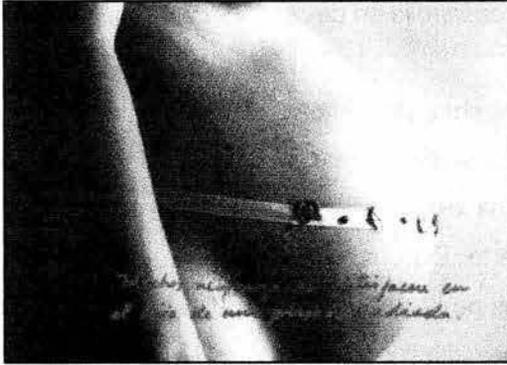
25

Ricardo Rodríguez Brey
Olofi, Instalación con dibujos, 1992.



26

Ricardo Rodríguez Brey
Palo Monte, Instalación palera, 1992.



27

Marta María Pérez
Para concebir,
1986-87.

ría y el Palo Monte. Como lo muestran las *láminas 27 y 28*, el cuerpo era así metaforizado para expresar, por vía del arte, intuiciones del mundo propias de estos dos conglomerados religioso-culturales. Es el caso único de un "feminismo" artístico con eje en cosmovisiones afroamericanas.



28

Marta María Pérez
Para concebir,
1986-87.

tenciación igualmente singular de la fotografía como medio para una ritualización que, aunque procura fines artísticos en términos occidentales, está determinada por perspectivas diferentes.

Marta se propone una remitificación de la femineidad, trabajando su cuerpo a la manera de un altar. No son fotos de estudio a lo Rotimi Kayode, Mario Cravo Neto, Gerardo Suter o Luis González Palma, donde se escenifica con modelos una representación generalizada muy estetizada del cuerpo y lo sagrado en vínculo con tradiciones yoruba (Kayode y Neto) o mesoa-

mo tiempo, ha enlazado esta vivencia con las creencias populares, dentro de una tensa ambigüedad.

La unión de la religiosidad afrocubana con lo femenino experimentado por vía de lo físico fue desarrollándose hacia una anagnórisis del cuerpo en términos de la Sante-

Constituye además un ejemplo de la interiorización de estas visiones en el nuevo arte cubano. Éste las usa de modo conceptual y en vínculo con otros contenidos para pronunciarse sobre experiencias y situaciones de hoy, fuera de poéticas "primitivistas". Conlleva una po-

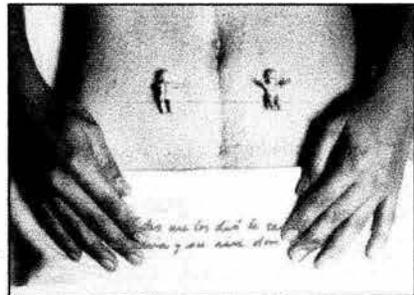
americanas (Suter y González Palma). No es tampoco un simulacro, como en las elaboradísimas parodias de constructoras de Cindy Sherman. Aunque también construye una imagen para ser fotografiada, Marta subraya un carácter testimonial, personalizado, valiéndose de la capacidad documental de la fotografía, no de su potencialidad artística independiente, como evidencia la *lámina 29*.



29

Marta María Pérez
Serie: *Recuerdos de nuestro bebé*,
1987-88.

Ella arma una suerte de instalaciones corporales como puntos de entrecruzamiento cultural, religioso y existencial, diseñadas para la foto, que es el producto final. Pero, en una tensión paradójica que brinda densidad a su arte, la foto actúa más bien como vehículo de una suerte de performance congelado, pasado por la cámara; el verdadero fotógrafo permanece anónimo. En cierto sentido, esto se vincula con el empleo de la foto por Ana Mendieta: lo importante era la liturgia místico-artística efectuada por ella en interrelación con la naturaleza, de la cual la foto dejaba testimonio. Sin embargo, como en Marta, aquella era a la vez el fruto exhibible, y la obra implicaba la fotografía desde la fase de proyecto. A pesar de su modestia fotográfica, la *mise en scène* de Marta quedaría casi como



30

Marta María Pérez
Cultos paralelos,
1986-87.

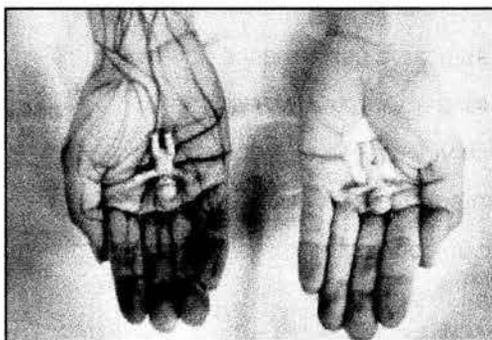
rito sin la distancia simbolizante provista por la cámara. En *Cultos paralelos* (1990) la artista aludía a cómo su vida se encuentra ligada con los numerosos cultos religiosos a los gemelos, al haberlos tenido ella en la realidad (*lám. 30*). La integración entre la vivencia en su plano más carnal y lo místico, siempre activo en su obra, ha devenido ahora el núcleo. En una pieza aparece acostada en una mesa de ginecología (*lám. 31*), mientras se



31
Marta María Pérez
 Serie: *Recuerdos de
 nuestro bebé*,
 1987-88.

coloca un espejo sobre el sexo, en alusión a los *mpaka mensu* del Palo Monte, receptáculos de poder de origen kongo constituidos por un cuerno de res lleno de sustancias religiosas y tapado por un espejo que permitirá al sacerdote emplearlo para la adivinación. Sus órganos internos se convierten así en una cavidad mística, creando una imagen que fragua discursos feministas, religiosos, existenciales, humanistas y vernáculos.

Del mismo modo, en *Macuto* (lám. 32), nombre de otro



32
Marta María Pérez
Macuto,
 1987-88.

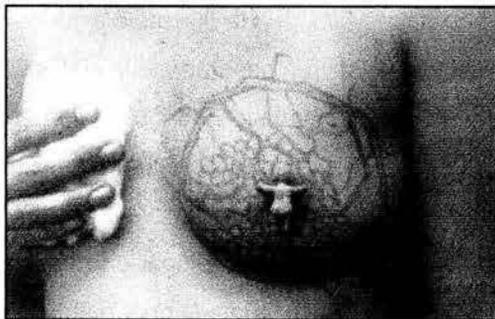
receptáculo de poder en el Palo Monte, ella prepara este objeto religioso amasando en sus manos las dos muñequitas que ha usado en obras anteriores para representar a sus hijas gemelas. Emplea su pecho como espacio hierofánico (lám. 33), sacralizado mediante uno de los dibujos ritua-

les del Palo Monte muy usados por Bedia, básicos en esa religión al funcionar como una suerte de software para sus liturgias. En este caso es el "signo de los cuatro momentos del sol"²³, signo de signos, cimiento de todo.²⁴ Esta grafía concentra un resumen del mundo que a la vez lo representa, lo explica, y activa su centro de poder, marcando el eje mismo del cosmos, único punto privilegiado donde el objeto o el procedimiento religioso que se prepara podrá adquirir fuerza. Las flechas del dibujo sobre su

²³ Ver Robert Farris Thompson y Joseph Cornet, "The four Moments of the Sun", *Kongo Art in Two Worlds*, catálogo, National Gallery of Art, Washington, 1981, pp. 43-52.

²⁴ Gerardo Mosquera, "Marta María Pérez..." op. cit., p. 91.

piel indican el eje del cuerpo de Marta, y sus brazos completan el diseño que marca el centro de todo, donde se unen los vivos y lo muertos, el mar y la tierra. Identificar el centro del pecho de una mujer concreta con el centro mismo del cosmos, en



relación con la maternidad, es una de las imágenes más poderosas que ha dado África dentro del arte occidental. El hecho de que sea una imagen fotográfica introduce nuevos significados en vínculo con la tecnología, el testimonio y la representación. Vista de otro lado, podría constituir también una de las afirmaciones feministas más radicales.

Otra osadía en este vínculo de lo personal con lo sagrado ocurre en las obras donde la artista relaciona las imágenes o los receptáculos de poder de los dioses con su cuerpo, en este caso la cavidad de sus ojos, como en *Recuerdos de nuestro bebé* (lám. 34).

Pero Marta va aun más allá y llega a construir símiles que igualan su cuerpo con los depósitos sagrados donde se asientan los dioses mismos. De modo semejante, en la época cuando lactaba a sus hijas gemelas, convertía



sus senos en materia depositaria de los *Ibeyes*, los dioses gemelos de la santería, en otra imagen donde se trenzaba la cosmovisión con la experiencia personal, lo "feminista" con lo religioso y cultural.

33

Marta María Pérez
Serie: *Recuerdos de nuestro bebé*,
1987-88.

34

Marta María Pérez
Serie: *Recuerdos de nuestro bebé*,
1987-88.

He discutido algunos de los artistas más importantes, sin brindar un panorama exhaustivo, que incluiría a Roberto Diago (1920-1957) y Santiago Rodríguez Olazábal (1955), entre otros. Pero los casos analizados bastan para mostrar por qué la plástica cubana resulta paradigmática en cuanto a la presencia del África en el arte contemporáneo. En ella tiene lugar un desplazamiento de perspectivas que permite a significados de origen africano en América expresarse en, e incluso hacer, el arte moderno. Esto abre camino a transformaciones que implicarían una explosión y replanteo de la categoría "postmoderno".

Podría decirse que uno de los rasgos generales del postmodernismo ha sido abrirse hacia lo vernáculo y la alteridad, y que, en alguna medida, artistas como Bedia, Brey, Elso y Pérez integran la orientación postmoderna "internacional". Pero en el nuevo arte cubano ocurre una real interconexión de sentido, mientras el postmodernismo más bien intercambia significantes y técnicas entre lo "culto", lo popular conserva sus propios discursos y circuitos. Al ver la exposición *Ante América*, Frederic Jameson manifestaba su sorpresa por la fuerza especial que sentía en el trabajo de artistas como Bedia y Elso, por debajo de una similitud exterior a los usos internacionales.²⁵ Y es que ellos han activado visiones no occidentales dentro de la postmodernidad.

Se trata de un paso notable hacia la superación del monismo eurocéntrico, allanado por la mayor tolerancia de la postmodernidad. Un arte así se proyecta más allá de la seudodescentralidad postmoderna, en pos de un descentramiento real, que puede originar transformaciones en la cultura. Ellas facilitarían la construcción de lo contemporáneo desde una pluralidad actuante y enriquecedora, abriendo nuevos territorios.

25 Ver Frederic Jameson, "Arte, postmodernidad y periferia en América Latina. Una conversación en Bogotá", *Art Nexus*, no. 14, Bogotá, Colombia, octubre-diciembre de 1994, pp. 77-78.

Como parte de esto, los nuevos artistas, desde su mística afrocubana, reconectan la religión como un medio para la práctica autónoma del arte; es un vínculo menos temático que conceptual, que envuelve los procesos y significados, y tuvo su máximo exponente en Elso. Si durante milenios el arte fue un medio de la religión, los nuevos artistas instalan lo religioso dentro de la estructura vertebral del arte contemporáneo; no hacen arte religioso, sino que reprograman el arte hacia lo religioso-filosófico y de este modo lo hibridan hacia una interpretación trascendente del mundo.

3.2.- El kitsch.

El *kitsch* tiene una presencia poderosa en Cuba. La denominación del *kitsch* generalmente es atribuida por otra cultura o por una parte no totalmente interesada. En la mayor parte de América Latina generalmente existe una doble situación del *kitsch*, una proveniente de la diferencia de clases sociales y la otra del colonialismo. Cuando el *kitsch* se origina en el colonialismo puede ser subdividido una vez más, dado que el colonizador importa su propio *kitsch* de clase al mismo tiempo que genera un nuevo *kitsch* al conectarse con el nuevo contexto.

Cuba cubre todas las posibilidades del *kitsch*. La población aborigen desapareció muy temprano (en 1511 se estimaba la presencia de 100, 000 indios; en 1555, debido a enfermedades y exterminio, quedaban reducidos a 3900)²⁶ sin dejar una tradición fuerte que pudiera funcionar como una defensa cultural contra las importaciones o fuera capaz de enriquecerlas. Este hecho posiblemente constituya una de las causas facilitadoras para la entrada del *kitsch* en Cuba, permitiendo

26 Eduardo Torres-Cuevas, Eusebio Reyes, Esclavitud y sociedad, Editorial de Ciencias Cubanas, La Habana, Cuba, 1986, p. 37.

que se convirtiera en un ingrediente cultural tan fuerte. El *kitsch* cubano se fue refinando aún más en épocas relativamente recientes gracias al turismo no-iluminado y el gusto de la mafia traídos desde los E.U.

Corny en inglés, *kitsch* en alemán e inglés, *cursi* en español, todos tienen claras connotaciones peyorativas y se refieren a sustitutos baratos, sentimentales y superficiales de fenómenos estéticos verdaderos, y generalmente reflejan diferencias de clase. La palabra utilizada en Cuba es *picúo*²⁷ y se refiere a las mismas cosas pero reconoce una cierta autenticidad en los objetos; refleja connotaciones más tiernas y afectuosas en su consideración. *Picúo* se dirige menos al *kitsch* producido comercialmente que a las manifestaciones producidas bajo su influencia tal como las decoraciones de los bares o los carros carnavalescos. Todo esto significa que la memoria pre-revolucionaria, las reminiscencias infantiles y la nostalgia romántica están todas imbuidas de *picúo*, una cualidad que por lo tanto se convirtió en el origen de muchas obras de arte cubanas. El *picúo* se refiere al *kitsch* popular, no al *kitsch* burgués,²⁸ y para los artistas es tan parte de la identidad cubana como lo es la tradición afrocubana. Una caricatura de Salcedo en la revista Revolución y Cultura describe a un cisne pintor frente a su obra y protestando: "¡Las cosas que hay que escuchar! Soy el mejor retratista del estanque y me tratan como un miserable fabricante de *kitsch*."²⁹

A Flavio Garcíandía lo estudiaremos a profundidad más adelante, ya que es uno de los artistas agrupados alrededor de *Volumen I* y

27 El origen de la palabra no es claro. Algunos autores (entre ellos el antropólogo Fernando Ortiz) creen que es una distorsión del español "picudo" relacionado a pico, pero también a parloteo. La imagen del parloteo infantil es buena dado que explica los elementos de crudeza elemental intrínsecos en la obra y la disposición tierna y afectuosa en la evaluación de la misma, ambas cosas incluidas en la idea del *picúo* cubano.

28 Por *kitsch* popular me refiero a esas expresiones del pueblo claramente representadas en los bares y casas de barrio, y por *kitsch* burgués a aquella manera de decorar y vestir importada por la mafia americana en la época de Batista, cuando a Cuba solía llamársele "el burdel de Estados Unidos."

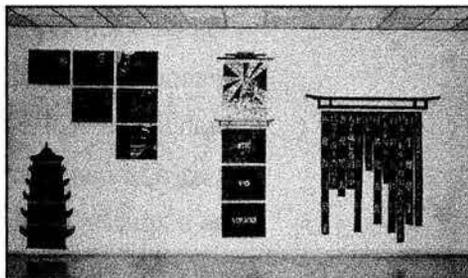
29 Enrique Salcedo, Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, 1986, p. 14.

cuya presencia en México es de gran importancia, pero en relación al *kitsch* debemos tenerle como referente obligado, dado su interés en este fenómeno de expresión popular; fue de los primeros creadores de esta década que legitimó lo banal y lo superfluo, seleccionando irónicamente aquellos elementos del *kitsch* que durante mucho tiempo habían funcionado como emblemas de identidad cubana, como las palmeras, las frutas tropicales y los cisnes, aludiendo a códigos estéticos (o antiestéticos) de los años cincuenta. Flavio fue de los primeros en indagar en un universo poco explorado de repertorios temáticos y formales de la llamada "sub-cultura popular" cubana entendiendo por "sub-cultura", las expresiones de los barrios marginales de una sociedad, lo que en Cuba se llamó "la burda estética de la quincalla". Ya para 1983, Flavio desplegaba totalmente el fundamento morfológico de *kitsch* en obras como *Catálogo de las malas formas*, *El lago de los cisnes* y *El Síndrome de Marco Polo* (láms. 35 y 36).



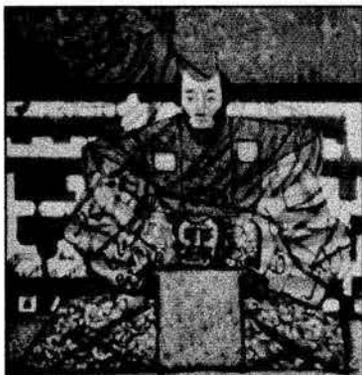
35
Flavio Garciandía
El lago de los cisnes,
 1986.

Mientras que el enfoque de Flavio Garciandía con respecto al *kitsch* fue analítico y estratégico, el de Arturo Cuenca³⁰ fue antropológico. El interés de Cuenca en el *kitsch* es el resultado de un desarrollo conectado a un permanente interés en la percepción.



36
Flavio Garciandía
El síndrome de Marco Polo,
 1985.

³⁰ Arturo Cuenca, (Holguín, Cuba, 1955) perteneció a la llamada Tercera Generación de los ochenta. Si bien haremos referencia a su obra, no será uno de los pintores que estudiaremos a profundidad, ya que mi selección corresponde a los integrantes de *Volumen I*. Cuenca llega a México posteriormente y se va a Monterrey, donde trabaja con la Galería Ramis F. Barquet.



37
Arturo Cuenca
Teatro del poder,
1991.

En una serie de fotografías coloreadas a mano, Cuenca integra la palabra *kitsch* sobre pieles de animales. La palabra se convierte en parte del diseño, pero también se decodifica y revela la esencia una vez que la piel es transmutada en un velo translúcido. Mientras que la mayoría de los demás artistas trabajando en el problema del *kitsch* permiten que su obra se contamine con la tradición del tema (los trabajos sobre el *kitsch* se convierten de alguna manera en obras *kitsch*), Cuenca trata de mantener una distancia estética. Si alguna obra recuerda el *kitsch* lo es porque Cuenca organiza las cosas en unidades irreductibles que a su vez crean una nueva entidad, un producto de la disección. La obra representa un *kitsch* post-mortem, falto de toda emoción, el cual en lugar de equipar al espectador para la percepción, le ayuda a planear una estrategia perceptual. Considerando que el arte debiera devenir en "un proceso natural y objetivo, no cuestionado por subjetivismos culturales o por tendencias estéticas, parece que Cuenca intuye cambios en la función básica del arte y no en la superestructura."³¹ También elabora una crítica al poder mediante un juego que nos recuerda a Flavio Garcíandía como en su célebre *Teatro del poder* (lám. 37).

Otro ejemplo interesante es el de Antonio Eligio Fernández (1956), *Tonel*, quien frecuentemente incluye el *kitsch* en sus obras, éste no le interesa en sus implicaciones tipológicas sino solamente en cuanto es un componente de la expresión vernácula. Recoge el ingenio popular y el humor tal cual son expresados en el habla, particularmente en el manejo de significados

³¹ Erena Hernández, "Arturo Cuenca y el kitsch", *Bohemia* La Habana, Cuba, 1988, p. 11.

múltiples y doble entendidos. *Dos mojones* (1985) juega con los dos significados de la palabra, como marca de kilómetro y como feces, revelando el valor metafórico perdido de la segunda acepción. *Cumbres del arte* (1984-85) muestra una paleta de artista en la cima de una montaña ilustrando la frase en la forma más banal posible. Un *Pingüino ordinario* portando un enorme pene humano, juega con las posibilidades semánticas de la palabra ordinario. Tonel se interesa en la reificación de las mujeres en una sociedad controlada por hombres, y recoge los comentarios de flirteo callejero que se asocian con objetos que tienen órganos femeninos (algo que Aldo Menéndez llama "malicia erótica"). Las imágenes están en forma de crear un símbolo icónico sintético, a veces con ecos de Magritte, ubicados en el formato de un cartel y pintados con tonos suaves acuarelados y tienen la persuasión de un objeto comercial ofrecido a la venta en un aviso. Pero en este caso el aviso no es el aviso perfecto de la agencia publicitaria, es una versión vernácula del acto de publicitar, una reelaboración de la estética después que sufrió una digestión popular.

Para resumir cito a Osvaldo Sánchez, quien escribe en el catálogo de Kuba O.K.:

El kitsch, con su manipulación exaltada y su ditirámica teatralidad, parte de la apropiación popular de los fetiches de la industria cultural yanqui de los años cincuenta. Hoy, en el clima de su desenfreno estético, el kitsch sigue siendo el bunker de nuestra cultura vernácula. Su anárquica autoridad en el gusto popular ha 'degradado', con las variantes más perversas de lo ornamental y lo falso, los atributos del consumo, de la verdad y del prestigio. Siempre a la caza de un lapso de sentido, de una incongruencia semántica, el kitsch está omnipresente: en la televisión, en las vidrieras, en los altares...³²

32 Osvaldo Sánchez, "Sincretismo, postmodernidad y cultura", Kuba..., catálogo, op. cit., p. 18.

Sobre el *kitsch* y con relación a los pintores que estudiaremos, Mosquera dice:

...la obra de los cubanos tiene diferencias profundas, más allá de las semejanzas metodológicas. Para un Beuys o una Hesse, siempre se trataba de incorporar fuentes externas para prácticas particulares del arte de vanguardia. Una orientación básica de su trabajo es 'salirse' de su cultura por caminos que no dejan de resultarles exóticos. Un Bedia o un Elso, en cambio, actúan con elementos de su propia cultura, vivos en su contexto cotidiano. Además, lo hacen para 'meterse' más en su cultura, arraigando su identidad. Y, lo que es más importante, no procuran encerrarse en ella para florecer en la comodidad del localismo: intentan proyectar valores, acentos y puntos de vista de nuestro acervo dentro de una perspectiva humana global, y, al mismo tiempo, capaz de acción específica en el mundo contemporáneo.³³

3.3.- Historia del gesto detenido; la fotografía.

En 1841, cuando Washington Halsey desembarcó en La Habana con su equipo fotográfico, iba a proveer a la cultura cubana de un instrumento que con el tiempo se haría imprescindible. La utilidad de la fotografía se ha hecho sentir en la organización de la memoria colectiva alrededor de un archivo de referencias válidas para la narración histórica. Por otra parte, la fotografía ha servido para la reformulación simultánea de los contextos, así como para una función terapéutica: la cura por catarsis de las obsesiones colectivas que constituyen la mitología en que se asienta el sentido de identidad, esas fórmulas diversas de autoconciencia (racial, sexual, clasista y otras) que suelen hallar expresión en los cuerpos éticos, políticos y estéticos de las culturas.

33 Gerardo Mosquera, "Diferencias profundas", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, 1989, p. 23.

De todas estas funciones, la conmemorativa parece haber sido la más intrínsecamente fotográfica. Estuvo vinculada en los orígenes de la fotografía cubana al paisajismo y al retrato, los géneros que parecían más adecuados a la nueva forma de representación, y los más prestigiados por la historia de la pintura académica. Durante los primeros cincuenta años de fotografía en Cuba, el retrato fue casi el género único. Las razones podrían hallarse en la tendencia de los fotógrafos al sedentarismo, establecidos en estudios y provistos de una tecnología pesada y poco manipulable.



38
Alberto Díaz
(Korda)
El Quijote de la
farola,
 1959.

Ya en la década de los cincuenta, con objetivos políticos mucho más precisos, José Tabío hizo una obra abiertamente contestataria, mediante un documentalismo espectacular. Retrató mendigos, campesinos y pescadores, denunciando las condiciones de vida de las capas más pobres. Como fotógrafo y camarógrafo de cine trabajó al servicio de ideales políticos muy concretos, formando parte de las tendencias de izquierda que movilizaron el periodismo gráfico en Cuba desde finales de los años treinta. Para estas tendencias resultó importante la empresa Cuba Sono Film (1938-1948), que logró agrupar a intelectuales de izquierda, como Alejo Carpentier, Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Nicolás Guillén y Mirta Aguirre. Junto a ellos, además de Tabío, se encontraban fotógrafos como José Viñas y Alberto Díaz (Korda), este último, uno de los más reconocidos por su obra posterior a 1959 (*lám. 38*).

Es muy probable que la modalidad de fotografía de evocación sociológica desarrollada en las décadas de los cuarenta y cincuenta haya estado en las raíces del movimiento fotográfico surgido después del triunfo de la revolución. Al menos en



39
Alberto Díaz
(Korda)
Miliciana,
1960.

grafía realista y familiar.

La aceptación tácita de una correspondencia virtual entre la imagen fotográfica y la realidad a que alude fue efectivamente aprovechada por las primeras generaciones de fotógrafos cubanos que trabajaron en el contexto revolucionario de los años sesenta y setenta. En este sentido resulta ilustrativo que el tema predominante de la fotografía cubana de esos años fuera la figura humana, a través de una recodificación del concepto de retrato (*lám. 39*). Tanto en el caso de los retratos de dirigentes de la revolución como en los de obreros, milicianos, campesinos y miembros de otras fuerzas sociales participantes en el proceso, se ofrecían al espectador imágenes con un referente real asequible, que permitían reconocer al sujeto y tipificarlo como miembro de un grupo social determinado.

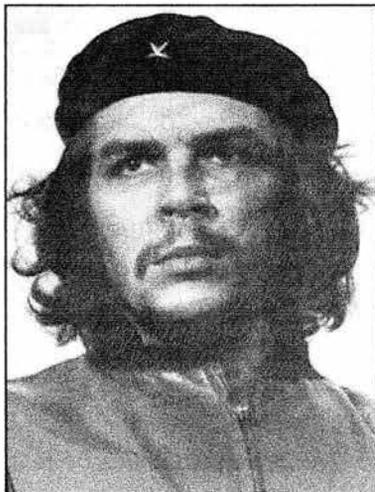
En definitiva, puede señalarse un equilibrio entre el aspecto denotativo de la imagen y la fuerza y coherencia de sus connotaciones, entre el carácter "legible" de la representación y la fuerte carga ideológica que poseía, por lo que no es demasiado audaz caracterizar la fotografía de ese período como un arte

realista (el historiador cubano José Antonio Navarrete³⁴ va más allá al señalar las analogías entre esa corriente y el socialrealismo al estilo soviético, lo que encuentra argumento sobre todo en la imposición de temas y contenidos oficialistas durante los años setenta, y la consolidación de la fotografía directa como paradigma). Lo cierto es que la fotografía que se promovió y se estimuló en aquellos años estaba construida a partir del clásico esquema de confusión entre ideología y realidad. Dicho esquema responde a la lógica intrínseca de los medios masivos, pero su estabilidad depende de la manera en que la sociedad saca provecho de esa lógica, sea para ratificar sus rituales, para resemantizar sus símbolos o para autenticar su historia (lám. 40).



40
Mario García Joya
Miliciana,
 1960.

En la historia de la fotografía cubana hay al menos una imagen que ha cumplido óptimamente esas funciones sociales. Me refiero a *Guerrillero Heroico* (1961), de Alberto Korda (lám. 41). Esta imagen ha sido presentada oficialmente como realista y de profundo contenido ideológico.³⁵



41
Alberto Díaz
(Korda)
Guerrillero heroico,
 1961.

Todo este planteamiento entra en contradicción con el uso emblemático de esta foto, lo que la convierte en un terreno de pugna

³⁴ Ver José Antonio Navarrete, "Realidades cubanas," *Bohemia*, La Habana, Cuba, 1973, p. 18.

³⁵ Con el término "realista" se alude a su función reflexiva: es una imagen cuya esencia tecnológica no ha sido manipulada, luego es la impresión fotográfica fiel de un referente real. Conjugado este factor con el contenido ideológico, lo realista se entiende también como la búsqueda de una compatibilidad entre el discurso de la imagen y el discurso de la sociedad en cuestión.

entre realismo e idealismo. Es la contradicción entre la aspiración documental e historicista de la imagen y el uso simbólico y ritual que de ella ha hecho la sociedad. Esta utilización tiende a borrar las marcas históricas de la foto y la convierte en una entidad atemporal. La información se diluye y la imagen pasa a ser significado casi puro, ofrece más ideología que información sobre la realidad.

La atemporalidad de este retrato del Che hace que la foto exista en un presente congelado indefinidamente. Es una foto que difícilmente puede ser considerada como "recuerdo". Eso la coloca al margen de la norma fotográfica de la década de los sesenta, que buscaba captar el reflejo de la vida y la dinámica de la historia. Incluso las fotos de héroes y líderes buscaban mostrarlos en acción. Eran fotos interesadas en el valor del evento y en su carga informativa, en su capacidad de relatar. En consecuencia, eran imágenes que reclamaban referentes autosuficientes, capaces de relatarse a sí mismos como lo real o como una reconstrucción de lo real. Fotos como las que realiza Korda en la Sierra Maestra, a propósito del regreso de Fidel Castro a los escenarios de la guerrilla, son "recuerdo de recuerdos" que cumplen una doble función legitimadora: por un lado proveen a la epopeya de una iconografía que le otorgue autenticidad y trascendencia, por otra parte reafirman la importancia del medio fotográfico como sostén del relato histórico. La fotografía garantizando la memoria del hecho y la memoria del simulacro.³⁶

Pocas de esas fotos poseen el estatismo de *Guerrillero Heróico*, tal vez un retrato del Che, realizado por Chinolope, evidentemente manipulado en su versión final, con una clara intención de subjetivi-

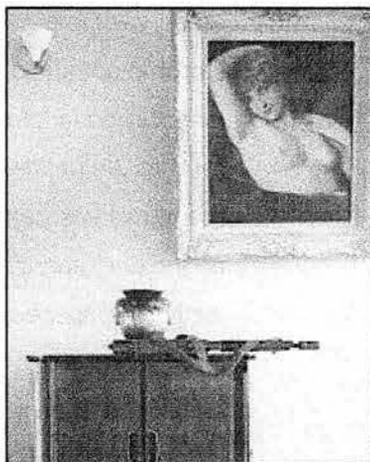
36 En 1984 el presidente de Cuba declaraba en un encuentro con los participantes del III Coloquio Latinoamericano de Fotografía: "... Cuánto lamentamos no haber tenido un número de fotografías durante toda nuestra lucha, cuando estábamos en la clandestinidad, antes del Moncada (...) Se hubiera podido escribir toda una historia de nuestra Revolución sólo con fotografías..."

zar la imagen o *El sueño* de Raúl Corrales (lám. 42), también fuera de la norma, sobre todo por cierto carácter teatral que juega con la certidumbre de verdad que debería poseer la información.

El resto de las fotos de esa época son fotos de acción, no porque ejerzan una acción sobre el referente, sino porque conceden libertad al referente para que ejerza una acción desde la foto, una acción narrativa, como ya hemos visto.

Incluso la fotografía que muestra a Fidel Castro saltando de un tanque en Playa Girón (1961, atribuida al fotógrafo Canales de la revista *Verde Olivo*) contiene mucho de ese elemento narrativo, a pesar de que también es usada en ese modo densamente simbólico que se usó la foto de Korda. Un uso emblemático del que no escaparon otras dos o tres imágenes, acuñadas hasta en el papel moneda, en uno de los gestos más eclécticos de que se ha hecho partícipe la fotografía cubana de esos años, como la célebre fotografía de *Celia* y del *Che*, realizadas por Osvaldo Salas (láms. 43, 44).

En general la fotografía que se entronizó desde los años sesenta en Cuba estaba marcada por el rechazo a la manipulación tecnológica o a la distorsión evidente del referente, era una fotografía que escogía sujetos o eventos interesantes en sí mismos, por su carga semántica o por la que adquirirían al ser reubicados espacial y temporalmente por el código fotográfico. Así se convertía lo "interesante"



42
Raúl Corrales
El sueño,
1959.



43
Osvaldo Salas
Celia,
1968.



44
Osvaldo Salas
Che,
1959.

en un valor imprescindible para la construcción de la imagen fotográfica como entramado de códigos informativos y estéticos. También el valor social de la foto está en relación con la utilidad simbólica de lo interesante; en definitiva es la sociedad y no el fotógrafo quien marca como relevantes determinados aspectos de la realidad, de modo que la acción del fotógrafo aparece siempre un paso detrás de la demanda colectiva. Romper esa dinámica impuesta por el rol social de la imagen es precisamente uno de los retos del fotógrafo, pero en la fotografía que se hizo en Cuba a partir de los años sesenta no abundan los ejemplos de que eso se pueda lograr siempre con efectividad.

Edmundo Desnoes advertía ya en 1965: "... los fotógrafos cubanos dejan que la situación, la imagen se imponga sobre ellos, en lugar de imponerse con su inteligencia sobre la imagen (...) el fotógrafo cubano todavía no ha adquirido plena conciencia de que la fotografía es una forma de expresión que debe funcionar como lenguaje."³⁷

Y no se equivocaba en el mismo ensayo al calificar a Mayito (García Joya) como el fotógrafo cubano que más consistentemente buscaba un lenguaje fotográfico "que no ilustre; que exprese...". Porque ciertamente Mayito hizo la fotografía más inteligente de la década de los sesenta, tanto dentro de la corriente documentalista como en el campo de la experimentación.

La fotografía cubana postrevolucionaria se movilizó desde un principio en dirección a lo popular. En la fotografía épica de principios de los sesenta se advierte ya esa tendencia a convertir a los héroes en sujetos típicos, que derivó desde finales de la década y hasta entrados los años ochenta, hacia una posición mucho más populista: convertir a los sujetos típicos en héroes. Esa posición se percibe en obras realizadas durante ese periodo de casi dos décadas por fotógra-

37 Edmundo Desnoes, "La imagen fotográfica del subdesarrollo", Punto de vista, Instituto del Libro, Colección Cocuyo, La Habana, Cuba, 1967, p.75.

fos como Iván Cañas, Chinolope, Enrique de la Uz, Mayito, Rigoberto Romero, Roberto Salas, Abelardo Rodríguez, Mario Ferrer y Tito Álvarez, entre otros que fotografiaron obreros en las fábricas, cortadores de cañas, negros en los solares y personajes anónimos de los barrios populares. Esa es la esencia de una estética que todavía predomina en un sector de la fotografía cubana, en la que confluyen todos estos factores: el interés por "la vida", la atracción por lo popular, la fascinación por las situaciones interesantes, incluso humorísticas, y la sujeción al método de fotografía directa.

El panorama de la fotografía cubana contemporánea muestra dos líneas bien definidas:³⁸ una derivación de esa tendencia de fotografía "viva" que sustituyó desde los sesenta a la foto de estudio como paradigma de lo artístico, otra que trata de implantar en lo fotográfico un criterio artístico aportado por los movimientos de la plástica contemporánea a nivel internacional. Los primeros siguen aceptando la hegemonía de lo documental en la fotografía, pero ahora buscan zonas de la realidad que pueden ser consideradas conflictivas, espacios culturales que hasta el momento habían estado al margen de la representación. Es una fotografía que se caracteriza por ser "no tan directa", pues suele propiciar lecturas que rebasan el asunto de la foto. Hay ejemplos notables de esta variante en los fotorreportajes de Ramón Pacheco, las series de Katia García o los ensayos fotográficos de Eduardo Muñoz Ordoqui.

Los segundos, por su parte, tienden a manipular tanto el objeto fotográfico como los conceptos que tradicionalmente han conformado el campo ideológico de la fotografía. Esta es una tendencia que se inició a principios de los años ochenta, cuando artistas provenientes de las artes plásticas redescubrieron las posibilidades comunicativas e ideológicas de la fotografía como objeto artístico y como medio social.

38 Ver Cien imágenes de la revolución cubana 1953-1996, Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba, 1996.



45
Arturo Cuenca
Homeless,
 1983.

Tales prácticas han puesto en crisis la idea de la foto cual objeto imparcial, verídico, auténtico y original, denunciando su endeblez como soporte de lo histórico.

Los principales aportes a un cambio en las concepciones estéticas y funcionales de la fotografía cubana

fueron hechos en los años ochenta por artistas como Arturo Cuenca (láms. 45, 46), Leandro Soto, Gory, José Manuel Fors y

Marta María Pérez. Cuenca fue el primer ideólogo de la fotografía cubana postrevolucionaria, no sólo porque difundió un discurso ideológico sobre la fotografía, sino porque su propia obra era ya un planteamiento teórico y conceptual (más que conceptualista) sobre el medio en cuestión. Leandro Soto, con su *Revolución*



46
Arturo Cuenca
Conocimiento II,
 1983.

(láms. 47), exhibió, manipuló y parodió por primera vez la imagen fotográfica como documento histórico y fetiche social. Gory incorporó la belleza a la fotografía en Cuba, después de que esa categoría había sido descartada por los fotógrafos documentalistas y propagandistas.

La de Gory es una belleza pictorialista, pero obviamente no al estilo de los fotógrafos "artistas" de los años treinta, sino con los aportes del surrealismo y el dadaísmo, el hiperrealismo cubano y el nuevo realismo francés (láms. 48 y 49). Fors se ha mantenido dentro de los patrones de lo *minimal* para realizar una obra que tiene a la naturaleza como asunto y como pretexto. Es un trabajo que no sólo toca la cuestión ecológica, sino también el problema de la memoria individual, la historia y el paso del tiempo (láms. 50).



47
Leandro Soto
Revolución,
 1980.

Marta María Pérez a quien vimos al principio de este capítulo, derivó de prácticas

land art hacia un arte corporal cercano al *performance*, encontrando en la fotografía el vehículo idóneo para exhibir sus marcas de identidad, y una mitología que no había hallado hasta entonces cabal expresión en el medio fotográfico cubano (láms. 51 y 52).



48

**Rogelio López
Marín (Gory)**
*Una noche en la
ópera, 1992.*

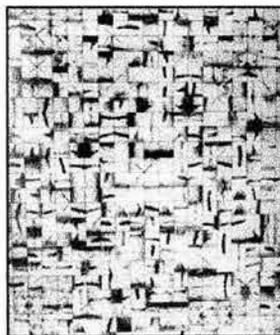
Con Marta María el cuerpo adquirió otras connotaciones dentro de la fotografía cubana. Dejó de ser un texto que se agotaba en sí mismo y se convirtió en un pretexto para discursar sobre las relaciones culturales e ideológicas entre el individuo y la sociedad. En los años noventa hemos visto a Juan Carlos Alom y René Peña llevar esas intenciones al máximo de sus consecuencias formales. Otros fotógrafos, como Eduardo Hernández y Abigail González trabajan también con la representación del cuerpo desnudo, pero lo hacen, bien con una vocación historicista (citando códigos visuales de las culturas clásicas el primero, o imágenes paradigmáticas de la historia del arte, el segundo) o bien con una intención más transgresiva (el desarrollo de una estética gay en las fotos de Hernández, o el carácter semipornográfico en las de González). Finalmente hay ar-



49

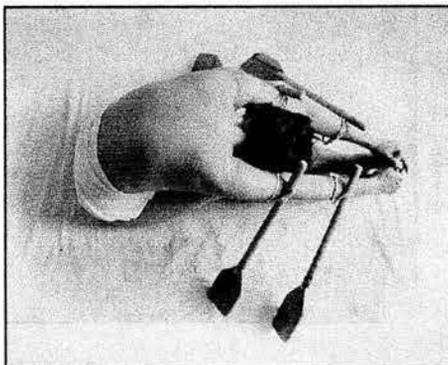
**Rogelio López
Marín (Gory)**
*1836-1936-1984-
1988, 1992.*

tistas, como Manuel Piña, Carlos Garaicoa o José Ángel Toirac, quienes están utilizando la fotografía con sentido opuesto. Pretenden revisar la historia y las facultades del medio fotográfico como patrón de veracidad e identidad cultural. Mediante la manipulación computarizada de imágenes, Piña ha estado denunciando las tres mentiras básicas del código fotográfico: la noción única de realidad, la imparcialidad del medio y la confiabilidad del operador. También la especialidad de Garaicoa es crear ficciones. Y utiliza la fotografía para componer y documentar falsas



50

José Manuel Fors
Tierra rara I, 1989.

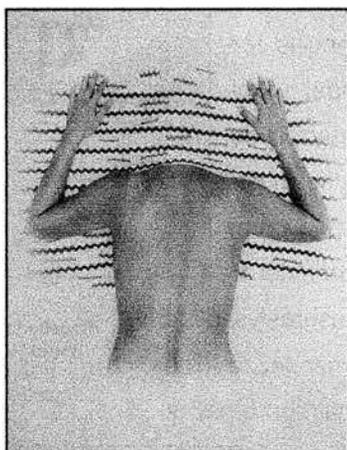


51

Marta María Pérez
No sozobra la barca
de su vida, 1995.

narrativas, mitad utópicas, mitad cónicas, que reproducen metafóricamente el espacio social. La parte fotográfica de la obra de Toirac también está construida sobre la base de simulacros, parodias y sarcasmos que critican el discurso historiográfico de la fotografía documental y los usos y manipulaciones sociales a que ha sido sometida la imagen.

La fotografía es hoy uno de los medios estéticamente más ambiciosos dentro de la plástica cubana contemporánea. Tal vez porque es el que mejor ha logrado convertir una



52

Marta María Pérez
En ninguna cabeza
cabe el mar,
1995.

condición reflexiva en una condición autorreflexiva. Desde los años ochenta se ha desarrollado una tendencia a analizar, criticar y conceptualizar la imagen fotográfica desde ella misma. Esto ha provocado que la fotografía aparezca cada vez menos como un doble de la realidad y más como un texto provisto de autonomía respecto a su código básico (un texto, en cierto sentido caótico). De ahí el carácter inquietante y la inestabilidad semántica de muchas de estas obras.

Habiendo analizado en este capítulo la presencia de África, el elemento *kistch* y la importancia de la fotografía en la plástica cubana, que a su vez nos remiten hacia una postmodernidad, pasaremos al Capítulo 4 donde se estudiará a profundidad la década de los ochenta, sus principales movimientos, generaciones artísticas y protagonistas que transformaron de modo decisivo el panorama de la plástica cubana.

La plástica cubana de los ochenta.

Durante el decenio espectacular, masivo, múltiple, complejo y convulso que fueron los ochenta, algunas de las denominaciones que los principales artistas y movimientos utilizaron para sus exposiciones en La Habana son hoy legendarias: *Volumen I*, *Arte Calle*, *Grupo Puré*, *El Castillo de la Fuerza*, y *El objeto esculturado*. Este movimiento, que emerge a fines de los setenta, va a transformar de un modo decisivo el panorama y la situación de la plástica cubana.

Estos artistas de barrio, formados por y para la revolución, dinamitaron las premisas dogmáticas que caracterizaron el período precedente, calificado como "decenio gris" o "quinquenio gris", significado por la rigidez de sus tópicos, una presunta finalidad política y servil asignada a las artes y la imposición de una identidad nacional excluyente. En cualquier caso, este movimiento, que ya hizo historia, no fue un estado de ánimo vencido por las circunstancias adversas, dentro y fuera de Cuba. Creció tanto durante toda la década de los ochenta que desbordó todas las expectativas, hasta engullir—como señala Alejandro Ríos—"a algunos burócratas liberales, seguramente bien intencionados, pero ingenuos, que no velaron por las fronteras de lo permisible, por los límites de la censura".¹ No obstante, ninguna otra área de la cultura cubana tuvo tanto poder y tanta vitalidad y en ninguna otra se produjo tanta diversidad y tantos ensayos simultáneos, se dialogó y se comunicó tanto. Tal reboamiento y vo-

¹ Alejandro Ríos, *Artistas cubanos contemporáneos*, catálogo, Centro de Arte Euroamericano, Caracas, Venezuela, marzo de 1994.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

luntad de seducción cogió por sorpresa a los artistas y críticos que visitaron a estos creadores, primero en La Habana, y después en México, Miami, Barcelona y Nueva York, y algunos como Luis Camnitzer han llegado a hablar de un "Renacimiento cubano", aunque así se titulara también el programa para esta década dirigido desde el Ministerio de Cultura cubano, según nos recuerda Osvaldo Sánchez.²

Esta convulsión sin precedentes tiene profundas raíces sociales. Como Gerardo Mosquera reconoce, el binomio "libertad artística, más apoyo a la cultura" que practicó la Revolución desde sus inicios y, más concretamente, la fundación del Ministerio de Cultura a finales de 1976, propiciaron un ambiente más respirable para la creación artística. Pero, además, debemos tener en cuenta, en este sentido, el sistema cubano de enseñanza del arte, que garantiza la formación gratuita de cualquiera con talento, desde los niveles elementales al superior. Un sistema que, en vez de crear adoctrinados clónicos, como aseguran sus enemigos declarados, ha conseguido paradójicamente la diversidad más compleja, como apreciamos en esta década que analizamos, lo que ha provocado un cortocircuito. No obstante, y aún cuando el panorama plástico cubano escape a consideraciones generales por su apreciable multiplicidad, podemos destacar algunos rasgos comunes entre estos artistas, cuando menos en oposición al decenio anterior (como ya hemos señalado). En este sentido, las tres generaciones artísticas que he estudiado en esta investigación bajo el paraguas de los ochenta dieron prioridad a los valores intrínsecos del arte frente a una supuesta finalidad política explícita, aunque en ningún momento renunciaron a la dimensión social directa de sus obras y al análisis de la propaganda. Asimismo, se abrieron a nuevas experiencias contemporáneas de "vanguardia" y se concentraron en expresiones y discurs-

² Osvaldo Sánchez, *Made in Havana*, catálogo, Art Gallery of New South Wales, Inglaterra, octubre-noviembre de 1988, p. 43. Exposición itinerante por Sydney, Brisbane y Melbourne en Australia, comisariada por Charles Merewether, 1988-89.

tos próximos a su cotidianeidad y su entorno, profundizando en el acento "latinoamericano" y subalterno de sus propuestas.

Para Mosquera, lo que primero sorprende del movimiento plástico cubano en la década de los ochenta (que este crítico contribuyó decisivamente a difundir desde sus primeros balbucesos) es que "fundamenta, concibe, proclama y lidera una conciencia autocrítica que no se había pronunciado pública ni explícitamente en el país".³ Pero esta conciencia no trata de lavarse las manos desde una torre de marfil: únicamente formula desde el arte los mismos problemas que la población comenta en cualquier parte, y son paradójicamente omitidos u obviados en las asambleas, los *media* y la educación. Parece insólito que esta conciencia ideológica y social haya sido asumida por la plástica, y que la materialice sin prejuicio para la investigación y experimentación artísticas. Consecuentemente, al final de la década y al inicio de los noventa, los límites de lo permisible en los que estos artistas se debatieron quedarían redefinidos por el exilio masivo, casi unánime, al que se verían abocados.

Según escribe Alejandro Ríos,⁴ ante la amenaza de la transgresión permanente que había disuelto todas las murallas conceptuales posibles, se pensó exportar oficialmente este arte problemático que despertaba el interés y la curiosidad del mercado y la crítica internacional. La coartada teórica no podía ser más oportuna y seductora: los grandes artistas cubanos siempre viajaron, hay que dejarlos entrar y salir. Pero estas simulaciones y programas oficiales no tuvieron las consecuencias prácticas que se esperaban, ni en Cuba ni en cualquier otro lugar. Los exilios de "terciopelo" o de "baja intensidad" en territorios supuestamente neutrales o no beligerantes, como algunos lo llaman, se hacen terriblemente dolorosos por las hipocresías migratorias y las presiones oficiales de la experimentada y alargada diplomacia cubana.

³ Gerardo Mosquera, Exploraciones en la plástica cubana, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982, p. 12.

⁴ Alejandro Ríos, Artistas cubanos..., op. cit., p. 3.

Cualquiera sea el caso, es un hecho que, en la actualidad, casi la totalidad de los protagonistas de esta revolución artística todavía viven en el exilio: en Barcelona, Bruselas, Londres, Madrid, México, Miami, Monterrey, Nueva York o París. Y, para la mayoría de estos artistas, no es poca la importancia que tiene residir en La Habana o en cualquiera de las metrópolis mencionadas, para bien y para mal. En primera instancia, y en lo que aquí nos interesa, más allá del drama personal de cada cual, la elección entre la tutela estatal y la economía de mercado, frecuentemente involuntaria, definió las diferencias esenciales, las ventajas y los inconvenientes, además de otros factores no menos importantes, que condicionaron por igual la compleja situación de estos artistas, dentro y fuera de Cuba. No obstante, la obra de cada uno de ellos estuvo en función de su origen y formación, de su entorno y oportunidades y, en nuestro mundo hipercomunicado, más allá del lugar de residencia de cada cual. Lo que le impedía que ese lugar de residencia, sea cual sea, se transformara, en ocasiones, en arma peligrosa. En última instancia, lo que certificó la grandeza y dignidad de este movimiento se refleja en la naturaleza que tienen en sus obras los sistemas políticos coyunturales, fragmentarios, sustituibles, en los que estas obras se produjeron. Quiero decir que la coherencia de estas obras no está en función de la residencia y de la ideología, de la relocalización y la permanencia insular, sino en la capacidad de resistencia frente a los poderes fácticos y el conocimiento de cada uno, que consiguieron penetrar o no en sus formulaciones plásticas. Esta es la razón por la que he evitado considerar estas contingencias como variables en mi selección de los artistas de esta investigación.

Entre muchos de los artistas de esta década se percibe inmediatamente un parentesco indisoluble, natural, con la cultura popular, más que un contacto directo, como en otros podemos advertir una profunda revisión de "lo latinoamericano". Desde estas y otras dinámicas se abordan o se apropian los logros del "arte occidental", subvirtiendo los objetivos propios de éste, releyéndolos, recontextualizándolos, manipulándolos a su antojo con una elección irreprochable, a la vez que irreverente, desprejuiciada, arrogante, como si para ellos el sincretismo, la promiscuidad conceptual, la superposición, la cita, el humor y el apropiacionismo no tuvieran secretos. No obstante, y parafraseando a Osvaldo Sánchez, las formulaciones sincréticas, que presuntamente integraron a los cubanos como nación y como cultura, les adiestraron en la manipulación y degradación de modelos. Lo arbitrario y la ambigüedad fueron sus comodines semánticos. Devoraron la modernidad como las ruinas de La Habana a sí mismas: como soporte para manipular la imitación. Vivieron la copia, la apropiación y el plagio como operaciones heroicas. Citaron la tradición y el origen con un desenfado oportunista. Como dijo Osvaldo Sánchez, ni el racionalismo occidental, "ni las modernas formulaciones textuales lograron domesticar las dimensiones rituales de su ritmo y su praxis."⁵ Fue esa insurrección cultural lo que les adiestró para el postmodernismo, que paradójicamente tuvo muy buenos resultados para Cuba como estrategia "periférica". Sánchez precisa que el postmodernismo en Cuba no ejerció como antimodernidad, sino como una relectura metodológica de sus mecanismos de multiplicidad y de deconstrucción, análogos a los que dieron origen –como resistencia– a las formulaciones sincréticas del cuerpo social, no de los textos.⁶ Gerardo Mosquera es de la misma opinión. Para éste, "el postmodernismo, con su

⁵ Osvaldo Sánchez, *Made in...*, op. cit. p. 21.

⁶ *Idem.*

inclusivismo, su supermanierismo, su crítica a la originalidad, su valoración de lo vernáculo, lo kitsch y la cultura de masas, su expresionismo dionisiaco y su afán apropiador, sirvió de apertura a las necesidades de los jóvenes artistas cubanos. Y ellos las viraron de cabeza. Así, un rasgo frecuente en el extraordinariamente diverso panorama de esta plástica es una especie de síntesis entre lo popular local y lo culto.⁷

Coincido plenamente con Sánchez y Mosquera, sin embargo, me parece extremo involucrar toda aquella complejísima diversidad en el mismo saco. Aunque el arte de los ochenta muestra un gusto sofisticado por la teatralidad, el espectáculo y el simulacro, el carácter simbólico y ritual de algunas obras (que Sánchez califica como práctica antropológica, sea como magia, como terapia o como una ritualidad análoga a los cultos sincréticos cubanos o referida a los valores axiológicos de otras cosmogonías primitivas), este arte, en mi opinión, propone modelos que por su naturaleza espiritual exceden los registros conceptuales e incluso artísticos (al modo occidental) en los que Osvaldo Sánchez quiere inscribirlos. Algunos artistas de los ochenta, tal vez los más sobresalientes que llegaron a México, no se autodefinirían precisamente como fetichistas ni primitivos, sino todo lo contrario. Como al propio Osvaldo no se le escapa, algunos de ellos son iniciados cuyas obras se desenvuelven en los secretos de su fe, como veremos más adelante en la obra de José Bedía y Juan Francisco Elso. Mosquera lo expresa con más claridad. A este "mestizaje del tiempo", como lo denomina el crítico, pertenecen algunos de estos artistas que, sin contradicciones, participan no sólo de la coexistencia de culturas diferentes, sino también de formas de conciencia correspondientes a distintos estadios o espirales de evolución histórica.

Por otra parte, cuando se habla de la apropiación "incorrecta" que hicieron estos artistas del postmodernismo y el conceptualismo,

7 Paradójicamente, en opinión de Osvaldo Sánchez, tal "iconoclasia", con todo su escenario de escándalos, no consiguió sino levantar el telón de fondo y dar crédito al *kitsch*.

generalmente se olvida el expolio y la rapiña que las vanguardias históricas realizaron de la cultura africana, con el agravante de que actuaban sobre modelos, conceptos, fragmentos, expresiones o sistemas absolutamente desconocidos para ellos, lo que no es el caso del postmodernismo, el conceptualismo o el *kitsch*, con cuyas tramas trabajaron estos artistas, con idéntico rigor y conocimiento que un europeo o un norteamericano. Los artistas cubanos de esta generación hicieron uso de estas opciones instrumentándolas para una acción propia. Esta apropiación explicaría cómo "la orientación conceptual –con palabras de Mosquera- sirvió sobre todo para una profundización en fundamentos culturales latinoamericanos".⁸ Por otra parte, observar esta riqueza promiscua y superpuesta, con los ojos del mestizaje filosófico occidental –que todavía se cree el origen de todo cuanto se produce más allá de su conocimiento- es redundar en el tópico obsesivo de lo superficial a vista de pájaro, más que en el tópico profundo, diverso y secreto con el que el "multiculturalismo" de sustitución trata de contactar en sus visitas turísticas. En este sentido, tanto la situación cultural "periférica" como el neocolonialismo que sufre Latinoamérica no han evitado, sino acaso potenciado, el carácter multiétnico y multicultural de los países de este continente, con importantes culturas no sincretizadas. Muchos de estos artistas cubanos discurren en los acervos no occidentales que los caracterizan, junto con la tradición europea. Por consiguiente, no se acercan a las tradiciones africanas o indioamericanas, a sus expresiones y ritos, sino que comulgan con sus bases fundamentales, interiorizando valores portadores de otras visiones del mundo, otras cosmogonías fundidas en las nuevas naciones o que han permanecido incomunicadas en determinados grupos étnicos definidos por sus herencias independientes o ajenas a la modernidad, como ya vimos en el Capítulo 3. No obstante, este latinoamericanismo

⁸ Gerardo Mosquera, *Exploraciones...*, op. cit., p. 45.

insiste en su universalidad y en su actualidad. En general, en estas cosmovisiones no existe un afán de fuga o de regreso a las raíces, sino una auténtica voluntad de poder (presente), ajena a cualquier nihilismo. En cualquier caso, no se trata de subrayar una autenticidad tradicional, conservadora; una identidad clausurada o blindada, ingenua o primitiva, exótica, tropical o pintoresca. No estamos hablando de culturas enterradas sino llenas de vitalidad y en constante expansión.

4.1.- La Década Prodigiosa: Volumen I.- Principales integrantes.- Primera generación artística.

La exposición *Volumen I* se inauguró el 14 de enero de 1981 en el Centro de Arte Internacional en la Habana. La muestra se convirtió en el símbolo de la emergencia del arte nuevo en Cuba, tanto para los artistas como para la crítica. En realidad no fue ni la primera ni la más radical de la serie de exposiciones de los artistas de la generación del ochenta.⁹ Seis de los artistas del grupo ya habían comenzado a planear una muestra en 1977. Se iba a llamar *6 nuevos pintores* e incluía a José Bedia, Juan Francisco Elso Padilla, José Manuel Fors, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey y Rubén Torres Llorca. Originalmente la exposición iba a contar con diez artistas¹⁰ pero cuatro de ellos se separaron del grupo antes de la muestra. La introducción del catálogo fue escrita por Gerardo Mosquera (octubre de 1977) y el espacio apropiado para la muestra fue identificado en 1978. La exposición nunca tuvo lugar, fue cancelada por una funcionaria de la universidad (la

⁹ Incluso Gerardo Mosquera fue, en su momento, inusualmente cauteloso en su introducción escrita para la exposición: "Es, simplemente, la presentación de algunas obras significativas dentro del trabajo más actual de varios artistas jóvenes..."

¹⁰ Los otros cuatro eran Fernando Gómez, Israel León, Pedro Hernández Torres y Manuel Daza. Ver Julio Izaguirre Vichot, tesis no publicada, Universidad de la Habana, Cuba 1987, y Enrique Álvarez Martínez. *Volumen I: Primer volumen de una renovación esperanzada*. La Habana, Cuba, 1986, inédito. En el trabajo de este capítulo utilizo datos de ambos ensayos.

cual administraba la galería): "...por una falta general de calidad (...) porque la impresión general de la muestra era negativa: y porque el trabajo reflejaba la fealdad y lo desagradable en nuestra realidad".¹¹



Es comprensible que el trabajo de artistas tan jóvenes fuera rechazado por falta de madurez. Lo que sin embargo revela la cita es la invocación de la teoría del reflejo marxista-leninista (ya pasada de moda en Cuba en esa época), en su forma más estrecha y sectaria, para justificar lo que probablemente no era más que el gusto personal de la funcionaria.

Viendo el incidente con perspectiva histórica, muchos de los artistas ahora agradecen la cancelación. El trabajo que se iba a exponer no había alcanzado todavía su punto culminante y la muestra no hubiera tenido ni el impacto ni las consecuencias que lograron más tarde. Los artistas hicieron un segundo intento después del rechazo, esta vez con éxito. En 1979 se organizó una exposición semi-privada en la casa de Fors. Los seis artistas originales se ampliaron para incluir a cinco; Flavio Garcíandía, Rogelio López Marín (Gory) , Carlos José Alfonso, Emilio Rodríguez y Tomás Sánchez. Se intituló "Pintura fresca" . El título también fue utilizado para una segunda versión de la exposición, esta vez hecha con el pleno apoyo del Ministerio de Cultura y con la adición de Leandro Soto, en una galería de Cienfuegos.

Cuando finalmente se inauguró *Volumen I* en La Habana (*lám. 1*), se utilizó el título como una indicación de que ésta

1
Exposición *Volumen I*,
Centro Internacional
de La Habana.
Instalación de
**Gustavo Pérez
Monzon**
14 de enero de 1981

¹¹ Alejandro G. Alonso, "Lo Cotidiano y lo Insólito", *Revolución y Cultura*, no. 8, La Habana, Cuba, agosto de 1986, p.32.



²
Exposición *Volumen I*,
Centro Internacional de
La Habana. Instalación
de **José Manuel Fors**
14 enero 1981

era la primera en una serie de volúmenes de una larga historia. Nuevamente la exposición incluyó a once artistas: José Bedía (1959), Juan Francisco Elso Padilla (1956), José Manuel Fors (1956), Flavio Garciandía (1957), Rogelio López Marín (Gory) (1953), Gustavo Pérez Monzón (1956), Ricardo Rodríguez Brey (1956), Tomás Sánchez (1948), Leandro Soto (1956), Rubén Torres Llorca (1957) e Israel Leon (1957). La exposición tuvo un público sin precedentes (8000 personas en dos semanas) y generó una enorme controversia. Probablemente fueron más las discusiones que la calidad de la obra lo que aseguró la fama de la muestra (*lám. 2*).

El evento tuvo su profeta defensor y su diablo fiscal. El profeta fue Gerardo Mosquera (1945) quién desde 1977 había escrito la mayoría de los ensayos sobre los artistas, tanto en los catálogos como en la prensa (también hubieron notas amistosas escritas por otro crítico, Alejandro G. Alonso). La oposición estaba encarnada en Ángel Tomás, crítico de arte de El Caimán Barbudo, publicación que se caracterizaba por un estilo agresivo en todas sus críticas. De acuerdo a Tomás ese estilo general contaminó el tono de su crítica más allá de su intención inicial.¹² Rememorando los hechos, Tomás concede que su crítica pudo haber sido exageradamente fuerte, pero en la época sentía que había una tolerancia excesiva para con el arte cubano. En aquel entonces no le satisfacían ni el arte nacionalista ni el fotorrealismo de la década del setenta, y en ese sentido estaba dispuesto a recibir la muestra de *Volumen I* con beneplácito. Pero al

¹² Entrevista al crítico de arte José Veigas, La Habana, Cuba, julio del 2001.

mismo tiempo temía que hubiera una promoción simplista y desproporcionada, continuando un ciclo de lo que él percibía como movimientos estéticos aplaudidos por críticos y artistas que cada vez actuaban como que no existía un arte anterior. En su momento Tomás no pensó que quizás esta generación tenía más derecho que otras de quebrar con el pasado dado que era la primera generación totalmente formada por la Revolución. Tomás escribió en ese entonces:

... las obras exhibidas (...) promueven el culto a la creación plástica apoyada fundamentalmente en el formalismo y por lo tanto en la reducción de signos comunicativos que poseen referencias conceptuales de una realidad inmediata. A su vez dicha exposición se inclina mayoritariamente por el abandono de las identificaciones de nuestra identidad nacional, por caer en falsa homogeneidad de un arte cosmopolita que simula desconocer fronteras geográficas e ideológicas. Esta ciudad puede entrañar el peligro de tomar como orientación los derroteros trazados por las "vanguardias" promovidas y manipuladas en las metrópolis.¹³

Al escribir estas opiniones, Tomás expresaba las preocupaciones de la generación del setenta, dedicada a los problemas de la nacionalidad y de la identidad, y no reconoció la posibilidad de que los nuevos artistas pudieran haber internalizado estos problemas al punto de permitir que aparecieran orgánicamente y sin un programa premeditado en su obra.¹⁴

13 Ángel Tomás, "Desafío en San Rafael," El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, enero de 198, p. 17. San Rafael era la calle en donde estaba ubicada la galería.

14 Gerardo Mosquera escribe con respecto a este tema lo siguiente: "Identidad como acción, no como exhibición. En la 'búsqueda de nuestra identidad' se ha proclamado mucho una 'expresión de nuestras raíces' que ha conducido a graves desenfoces culturales. Se ha creído resolver los problemas de la expresión propia mostrando folklorismos, colores locales, tradiciones (...) Error peligroso, porque el asunto no está en mostrar la identidad sino en actuar desde ella, de adentro hacia afuera. (...) Decía Wole Soyinka: 'Un tigre no anuncia su tigritud: salta.' (...) Nuestro dilema no se resuelve tirando (los instrumentos capitalistas) al basurero para regresar a opciones precapitalistas. Pero no es asunto tampoco de llegar al tercer milenio siguiendo (a la cultura capitalista), adaptándola, ni siquiera nacionalizándola, lo cual no deja de ser una solución de tránsito. El asunto es hacerla nosotros mismos según nuestros propios criterios, o por lo menos participar activamente en su evolución. Poco a poco, cada vez más. Y cuando esto ocurra, habría dejado ya de ser una cultura occidental." Identidad y cultura popular en el nuevo arte cubano. La Habana, Cuba, 1987, inédito.



3
Tomás Sánchez
Laguna oscura,
1990.

En los hechos, *Volumen I* no ofreció tal ruptura y fue más bien una exposición de transición. Tomás Sánchez, un pintor ubicado dentro de la tradición hiperrealista (*lám. 3*), no había cambiado mayormente de estilo y formaba parte de la muestra más por razones de amistad que por estética.

Con bastante más edad que los demás participantes, había sido profesor de grabado de muchos de ellos. Garcíandía también provenía del hiperrealismo y estaba trabajando en distorsiones anamórficas que mantenían intacta la figuración. Usando la proyección de fotografías sobre telas inclinadas, manejaba la imagen hasta los límites de lo reconocible. Rogelio López Marín (Gory), otro hiperrealista (y por ende fotógrafo), expuso una de sus pinturas sin terminar y con la fotografía que le sirviera de modelo pegada a la tela. Con esto, y quizás sin quererlo, Gory definió simbólicamente la ubicación histórica de la muestra; un abandono gradual del fotorrealismo en beneficio de las aperturas conceptuales.

Más que por una comunidad de edades, nivel de estudios o de un programa estético, el grupo estaba ligado por un interés en la experimentación. Lo que dio importancia a *Volumen I*, mucho más que su contenido, fue el hecho de que se convirtió en el comienzo de una serie de exposiciones colectivas que reunió, en varias permutaciones de individuos, a los miembros de la muestra inicial y comenzó un proceso de rupturas cada vez más radicales con la tradición artística cubana. Inició también un quiebre con el pasado épico y abrió el camino para el trato de temas autoreferenciales del arte, ausentes en las obras de la dé-

cada del setenta. Esto fue probablemente lo que ofendió a Tomás en aquel momento.

El realismo fue un elemento formativo poderoso para la mayoría de los artistas de este grupo. Garciandía, por ejemplo, había obtenido un premio importante en 1976, a la edad de 21 años, con su obra *Todo lo que necesitas es amor* (lám. 4), la cual se convirtió en un emblema del período fotorrealista cubano. Y la mayoría de los artistas de "Volumen I" tenían su obra enraizada en una sólida plataforma realista. El fotorrealismo fue una etiqueta usada conscientemente para definir una forma cubana de hiperrealismo y tuvo suficiente importancia y fuerza en Cuba como para merecer un párrafo aparte. Fue el arte que dio pie a la aparición de *Volumen I*.

La estética fotorrealista culminó en Cuba entre 1973 y 1979, no tanto como un movimiento programático sino más bien como una acumulación de individuos. Los artistas de más renombre fueron César Leal (lám. 5, Aldo Menéndez, Nélida López, Gory y Garciandía. El acento en el fotorrealismo tenía una vaga justificación ideológica, probablemente derivada de las estéticas de "testimonio". El término trataba de subrayar un contacto documental directo con la realidad tal cual era ofrecida por el aparato fotográfico, y la utilización de esta realidad como soporte para la obra de arte, asegurando con ella un cierto atractivo popular. Constituía el mismo proceso mental utilizado por Raúl Martínez en sus pinturas más esquematizadas. Si bien es posible que la presencia de consejeros soviéti-



4
Flavio Garciandía
Todo lo que necesitas es amor, 1975.



5
César Leal
Pensar sin querer es soñar, 1979.

cos en las escuelas de arte pudo haber tenido alguna influencia en la técnica, no fueron sus criterios estéticos los que generaron el movimiento.

El realismo socialista soviético había sido en cierto modo un invento de escritores, proclamado por el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (Moscú, agosto de 1934). Según describe los eventos Sánchez Vázquez, tomó lugar en contra de una decisión del Partido Comunista de 1925 por la cual se había establecido la libre competencia de escuelas y tendencias, la negación de toda proclamación de una de ellas como oficial y dominante y la confianza en que las características del arte nuevo saldrían de la lucha de tendencias artísticas y estéticas.¹⁵ No fue tanto la política del Partido como las discusiones dentro de la misma vanguardia las que debilitaron a los movimientos soviéticos originales. Benjamin Buchloh escribe que en el proceso no intervinieron los oficiales del partido sino artistas como Malevitch y Rodchenko. Malevitch insistió en que Kandinsky y Chagall se unieran. Rodchenko forzó el conflicto entre el programa Productivista y el Constructivismo de Gabo y Pevsner debido al excesivo esteticismo de estos últimos.¹⁶

El pensamiento artístico cubano sufrió algunas influencias de las revisiones, menos rígidas y más abiertas hacia la experimentación. Como consecuencia, las influencias que formaron al fotorrealismo cubano fueron múltiples. Hubo algo del realismo soviético (aunque más del siglo XIX que del realismo socialista), realismo europeo tradicional, Vermeer, el conocimiento de la obra del norteamericano Andrew Wyeth, una admiración por los norteamericanos Hopper y Sheeler y los elementos de la teoría de la información que estaban en aquel momento influyendo al hiperrealismo en los E. U. Por ejem-

¹⁵ Ver Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, Ediciones Era, México, D.F., 1970, p. 87.

¹⁶ Ver Benjamin Buchloh, *Cold War Constructivism*, Nueva York, 1987, inédito.

plo, Tomás Sánchez menciona como sus grandes influencias a *El mundo de Cristina* (cuadro de Andrew Wyeth) y a los trabajos de Isaak Levitan (1860-1900) e Ivan Shishkin (1832-1898), ambos pintores realistas rusos.¹⁷ Pero, para la mayoría de los artistas, había sobre todo un interés en la fotografía como una condicionante perceptual. Si hubo algún elemento unificador en el fotorrealismo cubano, consistió en un humanismo superficial con un cierto margen para la ideología. Es interesante notar que fue en medio del período fotorrealista, y por lo tanto sin relaciones con el origen del movimiento, que el Primer Congreso del Partido Comunista Cubano expresó sus puntos de vista con respecto al arte y a la ideología representando con ello al arte que se estaba produciendo. Los artistas en el movimiento habían contribuido con sus ideas a la plataforma del partido en lugar de ser dirigidos por ella. Con respecto al arte se decidió que había un nexo entre el arte socialista y la realidad. El arte debía tomar las esencias de esa realidad en su expresión estética a través de las estructuras estéticas más apropiadas. Lo que importa no es la simple copia de la realidad sino que la calidad de vida y de conocimiento en el arte lleven a desentrañar la íntima verdad de los procesos objetivos mediante los peculiares lenguajes estéticos. Esta posición es totalmente distinta a la del realismo socialista soviético, y si se parece a algo es a las posiciones de Lenin y de Lunacharsky anteriores a 1932.¹⁸

¹⁷ Ver Gerardo Mosquera, Trece artistas jóvenes, Universidad de La Habana, Cuba, 1981, p. 46.

¹⁸ Lenin tendía a delegar los problemas del arte a otros. Su interés se concentraba más en el poder del Partido que en las formas que debía adoptar la obra de arte. Los problemas que Lenin tenía con el Proletkult eran, en el contexto de la posición radical de sus partidarios, más con respecto a su relación con el Partido. El gusto estético de Lenin era muy conservador y cargado de prejuicios, los cuales afortunadamente no trató de implementar. Durante una visita a los VKhUTEMAS (los talleres Artísticos y Técnicos Superiores del Estado), Lenin se sorprendió de encontrarse con que los estudiantes se definían simultáneamente como comunistas y como futuristas. Ver Christine Lodder, Russian Constructivism, Yale University Press, New Haven, Londres, 1983. Lunacharsky se acercaba ideológicamente al Proletkult, si bien su gusto también era relativamente conservador. Hacia el fin de la década del 20 comenzó a dar los parámetros para lo que se convertiría en el realismo socialista en los inicios de los 30, como parte de una metodología marxista para una teoría literaria más al alcance de las masas.

Con respecto al humanismo, el mismo Congreso diferenció tajantemente entre un "humanismo socialista" y uno burgués. El primero representa los intereses de una mayoría, mientras que el segundo está condicionado por el interés en el lucro y no promueve los valores humanos.¹⁹

En este sentido, cuando los artistas cubanos trabajan en la manera realista, no buscan un estilo congelado. En su lugar incorporan la "composición de mirilla" de la máquina fotográfica, la estética del diseño gráfico, la inmediatez documental y la sensación de la atmósfera cotidiana tal cual podría ser recogida por una "instantánea", mientras mantienen su individualidad.

La realidad, por supuesto, resultaba predominantemente positiva y gozable. El período fotorrealista no fue particularmente interesante como una forma de especulación estética, como tampoco fueron interesantes sus manifestaciones paralelas en el resto del mundo. Lo que es interesante en el contexto cubano es que este realismo flexible sirvió de plataforma preparatoria para lanzar el arte que le siguió. Quedan pocos artistas que se mantienen en esta línea e incluso el trabajo de los artistas más conservadores, como Cesar Leal y Tomás Sánchez, evolucionó hacia otras formas de pintura aunque no hayan quebrado totalmente con su trabajo previo. César Leal desarrolló una imaginaria populista con algunas soluciones derivadas del futurismo italiano (figuras en movimiento que tienen perfiles repetidos como los utilizados por Balla). Su última obra tiene conexiones coincidentes con la obra del chicano Luis Jiménez. Tomás Sánchez, en sus últimas

19 " Sobre la cultura artística y literaria, tesis y resolución", Primer Congreso del Partido Comunista Cubano, La Habana, Cuba, diciembre de 1975, pp. 17-22. Con una reverencia hacia los intelectuales progresistas en los países capitalistas, la declaración continúa: "Esta realidad no impide que se realicen obras de carácter humanista, progresista, en las condiciones del capitalismo, pero tales obras solo pueden producirse a despecho de las condiciones existentes, y no pocas veces con riesgo—en todos los sentidos— de los artistas que al crearlas tienen que eludir o negar, cuando no desafiar, las normas que la sociedad capitalista les impone."

obras, aunque continúa concentrándose en el paisaje cubano, toma algunas directivas de Magritte para crear una atmósfera mística surrealista (lám. 6). Pero incluso en sus momentos culminantes, el fotorrealismo obtuvo reacciones contradictorias por parte del público cubano ya que se le veía como una estética



más cercana al arte de E. U. que a un arte comprometido socialmente. Se creó una situación absurda en la que el público gustaba de las imágenes particulares pero era crítico de la estética general que las generaba. La misma funcionaria que cancelaría la exposición "6 pintores nuevos", vetó una muestra fotorrealista con Garcíandía, Menéndez, Leal y Gory.

Garcíandía se define a sí mismo como influido por Chuck Close (cuya obra conocía de revistas) y ubica al fotorrealismo directamente en el contexto de la vanguardia internacional. Concede, sin embargo, que había una forma de realismo socialista entrelazada con su obra, pero no proveniente de la pintura soviética sino de la internalización del cine soviético.²⁰

Fue la conciencia de la vanguardia internacional que tenían los artistas la cual abrió en parte el camino para *Volumen I*. La exposición forzó la discusión de la razón de ser del arte cubano y la validez del arte creado en Cuba hasta aquel momento, y

20 Entrevista a Flavio Garcíandía, Monterrey, Nuevo León, febrero de 2001. La cinematografía fue una de las prioridades de la Revolución desde sus inicios, no solamente en términos de producción de filmes nacionales (el ICAIC fue uno de los primeros institutos creados) sino también en términos de espectáculos. Hacia 1975 existían 620 lugares de proyección de 16mm y 449 de 35mm. También se exhibían películas de 16 mm por medio de unidades móviles: 112 camiones especialmente equipados, 22 carros tirados por mulas y dos "barcos cinematográficos". Ver Fidel Castro, "Informe del Comité Central del Partido Comunista al Primer Congreso, 1975", La primera revolución socialista en América, Siglo XXI, México, D.F.,1976, pp. 216-217.

6
Tomás Sánchez
Playa con luz
1981.

reafirmó el derecho de considerar el arte hecho fuera de Cuba como una información válida. La intención era la de encontrar una respuesta cubana a esos movimientos, no la de subordinarse a ellos. La exposición puso a los artistas en el mapa, pero no los estableció inmediatamente con firmeza. Aunque hubieron varias exposiciones subsiguientes, se hizo necesaria una confrontación generacional en 1983 para que la obra de estos artistas se percibiera como válida. En ocasión del Encuentro de Jóvenes Artistas Latinoamericanos, organizado por la Casa de las Américas en octubre de 1983, se efectuó un debate intergeneracional frente a un público dominado por estudiantes. El público apoyó las posiciones de los nuevos artistas y la controversia finalmente quedó clausurada.

La importancia de *Volumen I*, radica en el hecho de que dio prominencia a una nueva generación de artistas en una forma que en Cuba no se había dado desde la muestra de *Los once*, en la década del cincuenta con su introducción del expresionismo abstracto. Es una generación que cambió la percepción del arte en Cuba y la percepción que con respecto a Cuba existía en el campo artístico internacional. Cada vez que se exhibe arte "post-*Volumen I*" fuera de Cuba no genera discusiones sobre dogmatismo y sectarismo, sino que produce asombro con respecto a cómo una cultura que se presume dogmática y sectaria de acuerdo a la imagen propagada por los medios de información, es capaz de tener tal grado de libertad de expresión. Esta perspectiva inesperada en el exterior no solamente es debida al arte mismo, sino también a la promoción que tiene en los niveles oficiales, la fusión de una libertad de creación con una política cultural apropiada.

El esfuerzo promocional, en especial por parte del Ministerio de Cultura, no es siempre visto con buenos ojos por parte de grupos de artistas individuales que propugnan estéticas divergentes. Los artistas pertenecientes a la generación que discutiremos más adelante como

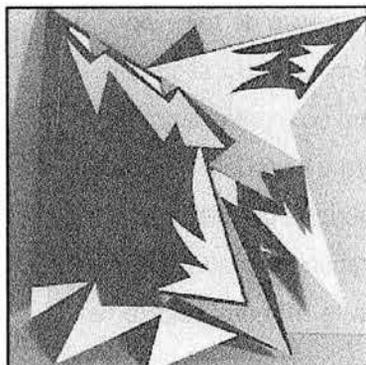
"tercera generación", consideran que el apoyo oficial es un síntoma de que los artistas de *Volumen I* han sido absorbidos por el sistema. Los críticos como Ángel Tomás creen que los artistas han recibido una "canonización" prematura. Los sectores más dogmáticos, a su vez, consideran que todo el movimiento fue una concesión al cosmopolitismo. La realidad probablemente consiste en el hecho de que los rangos más altos de la oficialidad de un país socialista se encuentran forzosamente aprisionados entre los dos extremos ideológicos dados, por un lado, las necesidades locales y, por otro, la necesidad de funcionar dentro de un sistema competitivo internacional. Ubicados en la frontera entre ambas y funcionando como un filtro traductor entre dos ideologías en conflicto, aquellas decisiones que conllevaban una mejor comprensión por parte de un público internacional también podían ser interpretadas como desviaciones por la "línea dura" local. Con el desarrollo de un arte más activo políticamente dentro de la generación durante 1988, en donde el contenido toma un predominio especial y controvertido, el Ministerio queda enfrentado a una labor aún más difícil en su papel mediador. *Volumen I* se caracterizó también por la introducción de la estrategia como un instrumento en los asuntos artísticos. El grupo comenzó y actuó en una forma muy organizada. Si bien había vínculos de amistad con Sánchez, Gory y Garcíandía, por su edad y trayectoria dieron una credibilidad al grupo que los demás artistas, jóvenes y desconocidos, todavía no tenían. El grupo actuaba como jurado para la aceptación de cada miembro nuevo y discutía continuamente los trabajos de sus artistas en términos de coherencia entre teoría y producto. Las exposiciones se proyectaban colectivamente y como un evento relacionado al espacio a utilizarse, como una obra total donde las obras individuales aportaban al total. Los artistas se visitaban mutuamente en forma organizada para discutir los trabajos, y cualquier publicación considerada interesante pasaba de mano en mano entre todos los miembros.

En 1980, antes de la exposición de *Volumen I* varios miembros del grupo habían organizado un "Festival de la pieza corta" en una casa privada. Bedia preparó el afiche, en el cual definió su forma de dibujar característica, forma que continúa hasta hoy. Pérez Monzón presentó una obra llamada *Stella*, con alusión al pintor norteamericano y a la frecuencia con que se usa como nombre de mujer en Cuba. Una niña acostada en el piso fue cubierta con una tela estampada que recordaba los cuadros de *Stella*. La tela fue cortada siguiendo la silueta de la muchacha y sujeta a su cuerpo con cinta adhesiva. *Stella* entonces se levanta y enfrentando al público con la tela abandona la habitación. José Bedia, en su *Pollo canadiense*, tomó un hacha y redujo un pollo congelado a un montón de pequeños fragmentos. Torres Llorca presentó *El filme americano*, una escena improvisada con situaciones estereotipadas y diálogos inconexos doblados al español por un locutor ubicado fuera del escenario. En *Aftagogo* de Gory, dos individuos se ataron a sus sillas con sogas. Repitiendo la palabra del título retaron atravesar la habitación y saltar por la ventana. Una vez terminado el espectáculo los integrantes se dieron premios mutuamente, que consistían en objetos banales pintados con pintura dorada. A pesar de que tuvo un público reducido, el evento se hizo famoso rápidamente en toda la Habana y algunos de los miembros de *Volumen I* creen que esa publicidad les ayudó a conseguir la exposición definitiva. *Volumen I* fue seguida por varias exposiciones más, todas ellas con actitudes más radicales que la muestra considerada como la que efectuó la ruptura. Una de ellas, *Sano y sabroso*, en julio del mismo año, tomó el espacio de una galería y lo transformó en un hogar. Cada artista se encargó de una parte: Rodríguez Brey hizo el cuarto de baño; Elso una ventana; Garciandía algunos utensilios de cocina refiriéndose al diseño del mal gusto; Bedia puso sábanas con una pareja

dibujada sobre ellas; Torres Llorca construyó el aparato de televisión.²¹ Angel Tomás dio como título a su crítica poco amistosa: *Ni sano ni sabroso*. Dada su intención humorística, la muestra no estaba realmente en la línea de los trabajos típicos de cada artista y tuvo una importancia menor en sus desarrollos respectivos. La muestra también fue claramente un evento en donde las obras no estaban diseñadas para la supervivencia. Tomás señaló en su crítica que lo efímero solo tenía sentido como una declaración en contra de la comercialización del arte en una sociedad capitalista, pero no en un lugar en el cual había que desarrollar valores sociales colectivos.²² Pero una muestra anterior (*13 artistas jóvenes*, en marzo) y otra posterior (*Retrospectiva de jóvenes artistas*, en octubre) cumplieron con el potencial abierto por *Volumen I. 13 artistas jóvenes* fue una muestra organizada en honor de Gerardo Mosquera a raíz de un premio que recibiera su libro con el mismo título escrito en 1980. En esta muestra los artistas llevaron la obra a sus conclusiones lógicas y extremas y rompieron con el pasado. Rodríguez Brey, quien dos meses antes había expuesto collages con elementos abstractos, ilustraciones de animales e información geográfica, construyó una ambientación con ramas y lana. Bedia, quien hasta entonces había hecho cuadros a la manera hiperrealista de excavaciones arqueológicas ficticias con la incorporación de objetos reales, presumiblemente encontrados en ellas, aquí instaló una construcción mural con artefactos y ramas. Garciandía rompió con su tra-

21 El volante hecho para la muestra, escrito por Gerardo Mosquera, decía: "Cada artista (no podemos hablar ya de pintores o escultores) ha presentado una visión personal del mundo de la casa y la existencia cotidiana. Ellas van de la ironía a la nostalgia, del amor al misterio, de la banalidad a la poesía... Pero la principal pretensión de esta muestra es intentar un lenguaje de mayor alcance popular que permita establecer una comunicación más directa y natural entre el artista y la gente. La aspiración de los expositores es que las artes plásticas lleguen algún día a convertirse en algo tan normal, fresco, cotidiano, y -porque no- tan sano y tan sabroso como una buena receta de Nitza Villapol." Nitza Villapol es una cocinera famosa en Cuba quien tenía a su cargo una columna de nutrición y de cocina en el periódico *Granma*.

22 Angel Tomás, "Ni sano ni sabroso," *El Caimán Barbudo*, La Habana, Cuba, julio, 1981, p. 8.



7

Flavio Garcandía
*Catálogo de las
malas formas,*
1982.

dición fotorrealista y presentó una instalación basada en códigos presuntamente precolombinos, con grandes paneles parados y tirados en el piso. En la exposición siguiente comenzó con su *Catálogo de las malas formas (lám. 7)*, otra instalación. Fors, quién había mezclado materiales de deshecho con cuerdas de nailon en forma suficientemente obsesiva como para asociarse con el op-art, atravesó la galería con cajas de acrílico conteniendo tierra y hojas secas. Pérez Monzón, superficialmente conectado con la tradición constructivista, había expuesto obras reminiscentes del Grupo Zero alemán, con geometría y números sobre papel metálico. En esta muestra conectó dos grandes dibujos con círculos de grafito colgados en las paredes de un ángulo de la galería y conectados por una red densa e irracional de cuerdas. Elso Padilla, un pintor neo-figurativo relativamente conservador que basaba su obra en un uso de la textura y que algunos críticos relacionaban con Dubuffet, también ejecutó una instalación en la cual piezas cerámicas ocuparon el lugar de su pintura, para conectarse con un montón de hojas secas en el piso.

Mientras que, por así decir, *Volumen I* abrió el mercado, *13 artistas jóvenes* abonó el camino estético para la mayoría de los artistas. Desde esa muestra en adelante no todos los artistas continuaron haciendo instalaciones ambientales, pero la mayoría parece haber tenido una especie de catarsis estética que les permitió enfocar con más agudeza los trabajos siguientes. Después de dos años de actividades intensas en muestras colectivas, los artistas comenzaron a responder a la demanda de más muestras individuales. Lo que había comenzado como un

equipo terminó siendo definido como una generación, incluyendo a otro artista, Arturo Cuenca (1955). Cuenca, más conectado con las tendencias conceptuales internacionales que sus colegas, trabajaba independientemente y su obra se comentará más adelante en virtud de su influencia en los artistas más jóvenes de la década (lám. 8).



8
Arturo Cuenca
Conocimiento I,
 detalle de foto-
 montaje coloreado
 a mano, 1993.

4.2.- Tres generaciones artísticas en un breve lapso histórico.- Segunda generación artística: Grupo Hexágono.- Tercera generación: Arte Calle, Grupo Provisional, Grupo Puré, Grupo 1, 2, 3...13, y grupo de ABTV.- Propuestas, diferencias, coincidencias e integrantes de cada generación.

Podría parecer artificial y exagerado el hablar de tres generaciones dentro del breve lapso histórico que aquí se discute. Sin embargo hay una suficiente cantidad de elementos dispares entre los distintos núcleos como para que no se pueda mencionar a todos los artistas como pertenecientes a un grupo homogéneo e indiscriminado.²³ El desarrollo artístico cubano es un proceso sumamente acelerado. La mención de un "trabajo viejo" entre las nuevas generaciones muchas veces se refiere a una obra de tres meses atrás, mientras que el proceso educacional continuamente introduce nuevos artistas en la escena, aún cuando muchas veces la obra no esté madura de acuerdo a los cánones tradicio-

23 En este estudio haré la división de "tres generaciones" en la década de los ochenta, tomándolo de Camnitzer, ya que me parece contiene el análisis más claro para una mejor comprensión. Ver, Luis Camnitzer, New Art from Cuba, University of Texas Press, Austin, Texas, 1994.

nales. De alguna forma Cuba parece haber eliminado el sentido de "exquisitez", el aura tradicional de preciosismo que típicamente envuelve a las actividades artísticas. La promoción se usa tanto para los artistas jóvenes como para los establecidos y posiblemente sea ésta una de las formas cubanas de redistribuir los bienes simbólicos y de democratizar el derecho de producción artística.

Existe una división bastante clara entre la primera generación y la tercera; los intereses, la autoconciencia, el sentido misionario, son todos claramente distintos. La división es algo más problemático con la segunda generación. La edad de sus integrantes muchas veces coincide con la de los de la primera generación (en efecto, Bedia es más joven que muchos de los artistas posteriores), y no hay una dinámica colectiva del mismo carácter que tienen la primera y tercera generación. En ese sentido es una segunda generación casi por omisión, por falta de identificación con una o con otra, una generación transicional. Su trabajo apareció, en su total madurez, cierto tiempo después de *Volumen I*, y aunque conectados por vínculos de amistad con la primera generación, no se integraron a ella. Mientras tanto, la tercera generación se autopercebe como nítidamente separada de la segunda. Los artistas de la primera generación que se graduaron del ISA lo hicieron en 1980-81 (Bedia, Garcíandía y Torres Llorca), los otros se graduaron en años sucesivos. En una forma casi intangible, los artistas siguientes fueron "condenados" a pertenecer a una segunda generación.

Los artistas que entran en este grupo son Consuelo Castañeda (1956), Gustavo Acosta (1958), Humberto Castro (1957), Moisés de los Santos Finalé (1957), Magdalena Campos (1959), José Franco Codinach (1958), Carlos Alberto García (1959), Antonio Eligio Fernández (conocido como "Tonel") (1958) Marta María Pérez (1959). La primera generación no tuvo a ninguna mujer en el grupo, la segunda introdujo a tres.

Aunque nunca ausentes del arte, las mujeres no habían sido un factor cuantitativo en la producción del arte cubano. En 1884 la Academia de San Alejandro tenía un 28% de estudiantes mujeres pero muy pocas llegaron a profesionalizarse. Juana Borrero (1878-1896) murió demasiado joven como para dejar una marca profunda, a pesar de que los dos cuadros que están colgados en el museo Nacional en la Habana son muy interesantes. Amelia Peláez, nacida en el año en que Borrero murió, es la artista



9
Amelia Peláez
Naturaleza muerta en azul, 1964.

mujer más importante que produjo Cuba (lám. 9). Vivió hasta 1968 e influyó en el arte cubano tanto como Wifredo Lam. Otras mujeres artistas notables son Antonia Eiriz (1929), (lám. 10) y Zaida del Río (1954). En la primera generación graduada en el ISA, en 1981, solamente se graduaron dos mujeres de veinte estudiantes. Desde 1982 en adelante el porcentaje oscila alrededor del 25%. Es este el salto que se empieza a hacer sentir desde la segunda generación en adelante.²⁴



10
Antonia Eiriz
La anunciación

Las actividades de grupo en la segunda generación fueron de importancia menor. El camino abierto por *Volumen I* permitió más manifestaciones individuales dentro de los parámetros definidos por la primera generación, y por lo tanto los trabajos en equipo parecieron menos necesarios. La única actividad grupal que merece citarse es la del "Grupo Hexágono", for-

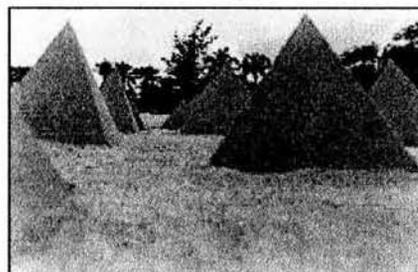
²⁴ El papel de la mujer en Cuba fue una de las primeras preocupaciones revolucionarias. En un discurso dirigido a los obreros textiles en Ariguanabo en 1963, el "Che" Guevara se quejó amargamente de haber tenido que relevar a una funcionaria de sus deberes porque el marido no la dejaba viajar sola. "La liberación de la mujer no es total y el lograr su libertad total, su libertad interna, es una de las tareas de nuestro Partido..." y más adelante "el proletariado no tiene sexo".



11
Grupo Hexágono
Arena y madera,
 Instalación, 1983.



12
Grupo Hexágono
Arte en la fábrica.
 Instalación, 1983.



13
Grupo Hexágono
Arena, instalación,
 1983.

mado en mayo de 1982, casi por accidente (*lám. 11*). Humberto Castro, pintor; "Tonel", dibujante humorístico; y Sebastián Elizondo, fotógrafo; todos recibieron un premio consistente en un viaje al interior. Fueron con sus esposas, Consuelo Castañeda, pintora;

María Elena Morera, museóloga; y Abigail García, fotógrafa. Durante ese viaje decidieron convertirse en un grupo interdiscipli-

nario. Inspirados por el paisaje hicieron obra conectada con la naturaleza. Las obras que hicieron consistieron en cuadrados de tela emplazados entre los árboles y otras intervenciones dentro del paisaje. Con la misma actitud comenzaron a participar en proyectos de "Arte en la fábrica" (*lám. 12*) y produ-

jeron una enorme ambientación en una fábrica metalúrgica utilizando materiales de la fábrica y la participación de los obreros.

Su primera muestra pública fue *Sobre paisaje*, en 1982, en la cual exhibieron documentación del trabajo hecho durante el viaje. La primera muestra de "Hexágono" fue en mayo de 1983 y consistió en la relación de materiales con su documentación fotográfica. También realizaron una interesante instalación *Arena*, en

Santa María del Mar, como lo muestra la *lámina 13*. En 1984 una segunda exposición, también con ambientaciones y documentación fotográfica, nuevamente se relaciona con la naturaleza, pero con un marcado interés ecológico (*lám. 14*). Los integrantes del grupo trabajaban colectivamente, manteniendo sus individualidades y tratando de fusionarlas en el trabajo final. Después

de esta exhibición, las preocupaciones artísticas individuales (que habían sido continuadas paralelamente al trabajo colectivo) comenzaron a primar y el trabajo del grupo como tal cesó en sus operaciones.

Aparte de este experimento, el trabajo de los demás miembros de esta generación es individualista, tanto en lo teórico como en la práctica. Afirman las aperturas de *Volumen I* y las enriquecen, pero no las amplían como una dinámica colectiva. Lo que los separa algo de la primera generación es la introducción de elementos humorísticos, eróticos y escatológicos en algunas de sus obras, un paso recogido con aún mayor decisión por la generación siguiente.

La tercera generación, con una edad promedio de veintidós años en esos momentos, es radicalmente distinta. Aunque también exhiben individualmente, los artistas están organizados en grupos y tienen una fuerte conciencia de pertenecer a una generación y de la necesidad de encontrar su propia forma generacional de expresión. Como dice José Franco, es la primera generación en Cuba que puede hacer en la escuela la misma obra que hace en la casa (por lo menos en lo que se refiere a aquellos estudiando en el ISA).²⁵ Son también los que están conscientes de la "rectificación"²⁶ y consideran que su arte es la expresión visual de este proceso.

Una de las preocupaciones principales de esta generación es la de revitalizar las consignas del lenguaje del partido, el cual consideran que se ha estereotipado excesivamente. Para



14
Grupo Hexágono
*Seis amigos visitan
un paisaje,*
instalación, 1982.

²⁵ Entrevista a Gerardo Mosquera, La Habana, Cuba, julio de 2001.

²⁶ Por "rectificación" me refiero al proceso que el gobierno cubano instauró en los ochenta con la finalidad de rectificar los errores cometidos durante la década anterior y que se llamó "Periodo de rectificación".



15
Cartel frente a la
Oficina de Intereses
de Estados Unidos
en La Habana.

lograrlo buscan las ambigüedades y los retruécanos irreverentes. "No se puede hacer nada sin la presencia del Partido", texto de un cartel en la Habana vieja, es desconstruido para interpretarlo en sus posibilidades represivas. Un cartel utilizado en un evento espontáneo del grupo "Arte Calle" durante la entrega de premios de la UNEAC en 1987 decía: "Críticos de arte, sepan que no les tenemos ningún miedo", refiriéndose al cartelón emplazado frente a la oficina de Intereses de los EE.UU. (el cartelón comienza con "Señores imperialistas..."), (lám. 15). Mientras que las dos primeras generaciones del ochenta tenían una preocupación más orientada hacia los problemas estéticos, esta generación se preocupa por los problemas éticos, incluyendo aquellos relacionados al funcionamiento del mercado del arte. Es esto lo que crea la distancia con los artistas más viejos.

La tercera generación estuvo formada por seis grupos: "Grupo Provisional", "Arte Calle", "Grupo Puré", una serie de artistas menos organizados conocidos por el nombre de "1,2,3...13", "Grupo Imán" (previamente "Grupo Reunión"), cuatro artistas sin nombre de equipo (Angulo, Ballester, Toirac y Villazón) aunque trabajaban colectivamente, un equipo de dos artistas (Ponjuán y Rodríguez) y algunos artistas individuales. Con excepción de "Arte Calle" y del grupo de Angulo, Ballester, Toirac y Villazón, fueron relativamente abiertos, hubo colaboraciones entre ellos y cambios de miembros. "Arte Calle" era menos abierto que los demás en el sentido que los miembros eran filtrados y excluidos si no cumplían con las expectativas colectivas. En el caso de Angulo, etc., los cuatro artistas trabajaron en apropiaciones rígida-

mente planeadas y operaban como un sólo artista (al igual que Ponjuán y Rodríguez).

"Grupo Provisional" tiene un núcleo central de solamente dos artistas, Carlos Rodríguez Cárdenas (1962) y Glexis Novoa (1964). Inicialmente habían contado con un tercer integrante, Segundo Planes (1965), pero la personalidad de éste era demasiado fuerte para el trabajo en equipo. A pesar de ello los tres mantuvieron vínculos estrechos y continuamente discutían su obra.²⁷

La preocupación fundamental del "Grupo Provisional" fue la rutina en la cual creían que había caído la Revolución. Percibían un peligro en la repetición mecánica de los ideales originales a lo largo de treinta años. Mientras que mantenían su fe en esos ideales, consideraban que también era hora de crear frases nuevas y vivas para guiar el proceso revolucionario. Aquellos educados por la Revolución son más audaces, y la audacia es revolucionaria. Fueron críticos de la generación de *Volumen I* por el hecho de que aquellos solamente produjeron una renovación estética. Admiraban la voluntad de quiebre con el pasado que esta generación demostró en su momento y sintieron que habían heredado su motivación. Pero la aplicaron a otros temas en lugar de limitarla a la investigación estética. Tanto Planes como Rodríguez Cárdenas estudiaron en el ISA y fueron alumnos de Consuelo Castañeda y de Garcíandía. Tuvieron gran admiración por ambos como profesores por su flexibilidad y su cuidado en no proyectar su propio trabajo sobre la obra de los estudiantes. Pero es interesante que

27 Se llamaron "provisional" por miedo de institucionalizarse y porque, de acuerdo a sus planes iniciales, invitaban a otros artistas en la ejecución de sus proyectos. Frecuentemente complementaban, interferían o coincidían con las actividades de otros grupos, particularmente con los eventos organizados por "Arte Calle". Ayudaron en la ejecución de un mural de graffiti hecho por "Arte Calle" y organizaron *happenings* dentro de *happenings* planeados por este grupo, muchas veces sin previo aviso. Esencialmente consideraban que toda su generación era una acumulación de recursos potenciales, una actitud que con el tiempo comenzó a prevalecer e influir a los demás núcleos. El "grupo" solamente existía mientras ejecutaba su proyecto y cesaba de existir inmediatamente después. Se reconstituía para cada proyecto, pero sin la carga de una existencia permanente.

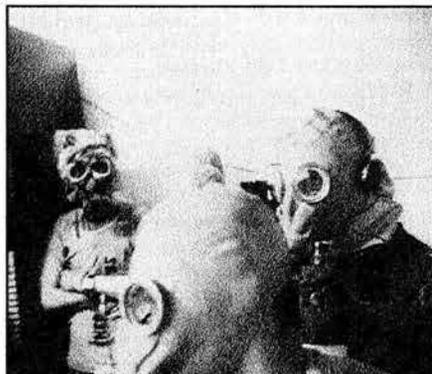
cuando se les pregunta quién tiene influencia en su obra, tanto Planes como Novoa, citan solamente la obra de Arturo Cuenca y su posición conceptual. Los tres consideran que la obra de la generación de *Volumen I* y la de Consuelo Castañeda estuvo demasiado influida por las tendencias internacionales. Su interés principal radicó en mirar hacia adentro de Cuba, aún cuando no rechazaban la información proveniente de otros países. La velocidad del flujo de información internacional es percibida como tan alta que excluye los problemas de dependencia. Se convierte en un depósito de información que puede ser utilizado antes de que pueda ejercer una influencia nociva por medio de productos congelados y obsoletos. Sin embargo temieron la absorción de un arte extranjero pre-empaquetado que los pudiera conducir a una "corrección" indeseada en la obra que producían.

Novoa y Rodríguez Cárdenas trabajaron más estrechamente entre ellos que con Planes. Vieron a Planes como más seguro en su trabajo y capaz de correr riesgos personales como artista. Con ello, e involuntariamente, acusaban a Planes de ser un artista en el sentido más convencional de la palabra. Planes creía que el arte era una forma de expresión individual, mientras que Rodríguez Cárdenas y Novoa no veían diferencia entre la obra que hacían solos y la que hacían en equipo. No sentían que el trabajo colectivo robaba tiempo de su producción personal. Discutían y compartían sus ideas con la misma intensidad, tanto fuera individualmente o en grupo.

Aceptaban la posibilidad que su obra todavía carecía de madurez, pero sentían que las intenciones que proclamaban eran más ambiciosas y variadas que las de los artistas precedentes. Pensaban que la primera generación del ochenta tuvo guías propuestas y resueltas para su trabajo, y que en ese sentido fue una generación "establecida" y era parte del status. Produjeron rupturas, pero en la misma forma que lo hiciera la generación de Avance en 1927, se apropiaron de elementos

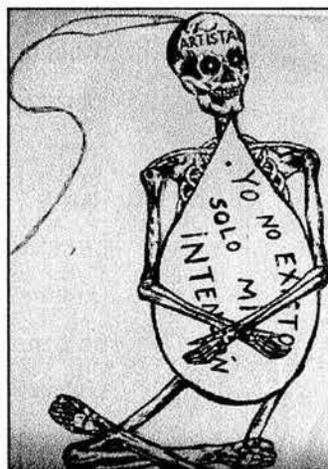
externos para producir rupturas en Cuba. Con respecto a sí mismos declaraban que no tenían distancia, que tenían miedo de asimilar cosas extranjeras y por lo tanto las cosas que hacían como reacción posiblemente sólo podían ser entendidas nacionalmente, pero no les importaba.²⁸

Los eventos organizados por el "Grupo Provisional" fueron amigables y con humor. Cuando la UNEAC organizó una conferencia sobre el concepto del arte en 1987, aparecieron miembros de "Arte Calle" con sus caras cubiertas con máscaras de gas y con carteles portando consignas transformadas para criticar el arte (lám. 16). El "Grupo provisional" se posesionó del evento y lo transformó en una ceremonia de premios. Después de un discurso introductorio intencionadamente pomposo, llamaron por el micrófono a Garcíandía para darle un premio a la enseñanza, a Gerardo Mosquera por su actividad crítica y a Aldo Menéndez²⁹ por su apoyo a los artistas jóvenes. Los premios consistieron en pequeñas serigrafías de esqueletos con la palabra "artista" estampada en el cráneo y personalizados para cada premiado (lám. 17). Otra actividad del grupo también estuvo vinculada a un evento organizado por "Arte Calle". A principios de 1988, "Arte Calle" anunció la inauguración de una exposición inexistente. El público



16
Arte Calle
Performance, 1987.

El público



17
Grupo Provisional
Yo no existo, sólo mi intención, 1987.

²⁸ Entrevista a Osvaldo Sánchez, México, D.F., junio 2001.

²⁹ Aldo Menéndez, un artista prominente durante el período fotorrealista, dirigió el taller de serigrafía Portocarrero, en donde dio trabajo a muchos de los artistas de la tercera generación y les ayudó a conseguir materiales para trabajar en sus proyectos individuales.



18
Arte Calle (Aldito Menéndez)
 Performance, 1987.

asistente recibió bebidas, hubo música a cargo de una orquesta que dio una versión cubana del punk-rock y la gente podía observarse mutuamente, pero no había arte. La muestra consistía en el ritual de la inauguración. El "Grupo Provisional" apareció con

un vídeo de televisión totalmente banal. Al presentarlo al público le dio un foco falso y transformó la actividad de burla originalmente planeada en una "burla de una actividad de burla". El grupo se expandió con la presencia de otro artista Francisco Lastra.³⁰ En una conferencia dada por Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes, Novoa, Rodríguez Cárdenas y Lastra aparecieron portando un gran cartelón con el perfil de un indio diciendo "Very good, Rauschenberg", señalando su papel de colonizados del evento.

"Arte Calle" fue un grupo más organizado, rígido e ideológico. Tuvo un dirigente nato en la persona de Aldito Menéndez (1970), (lám. 18), (hijo de Aldo Menéndez), quien había logrado una especie de estatura mítica en la escena artística cubana de esos momentos. Garcíandía cuenta que cuando Aldito tenía cuatro años se le acercó con un libro enorme sobre Cranach en sus brazos. "¿Te gusta?", "Sí", le contestó Garcíandía. "Está bien" le dijo Aldito. Y agregó: "Durero también. Pero los demás son come mierdas".³¹

30 Francisco Lastra vive actualmente en Cuernavaca, Morelos y tiene un importante taller de gráfica.

31 Entrevista a Flavio Garcíandía, Monterrey, Nuevo León, octubre, 2001.

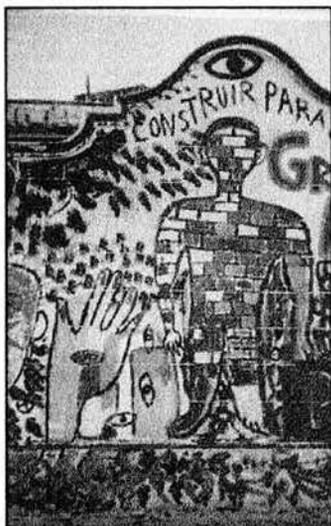
El grupo "Arte Calle", con un núcleo de ocho miembros, comenzó sus actividades poco antes de la Segunda Bienal de la Habana en 1986 cuando casi todos todavía estaban en la escuela elemental de arte.



19
Arte Calle
Mural, 1986.

Algunos querían protestar, otros pensaban en grandes pinturas y otros aún, estaban interesados en el graffiti. Trataron de unificar sus propósitos y su lenguaje y excluyeron a todos aquellos que tenían interés en utilizar la nueva organización como un vehículo de acceso al mundo del arte. Una de las primeras consignas pintadas en una pared fue: "No necesitamos bienales, tenemos espacio." Anunciando con ello su propósito de invadir los espacios públicos (*lám. 19*). La corta historia del grupo es una mezcla de reconocimiento (incluyendo reportajes televisivos) y de advertencias contra el vandalismo (incluyendo un corto arresto policial). La mezcla de señales condujo al desarrollo de un escepticismo y una desconfianza aún mayores en contra del arte establecido y de su estructura. La desconfianza fue mutua. En una oportunidad que se les invitó a pintar una pared, recibieron pinturas fácilmente removibles con agua. Definitivamente el grupo se interesaba más por los temas referentes al arte que por el quehacer artístico. Los "murales" producidos con predominancia de garabatos y de palabras, recuerdan cualquier otro trabajo hecho con graffiti, (*láms. 20 y 21*) con la diferencia atractiva de que no fueron hechos con latas de aerosol sino con brocha.³²

32 Como destaca Aldito no fue la pintura final lo que importaba sino el hecho de hacerla y posiblemente el texto. Resume su posición con: "La idea justificaba los medios". Muchos trabajos incluían música, discusiones con el público e invitacio-



20
Arte Calle
 Mural, 1987.

La meta original del grupo era la de integrar al público general y desinteresado. Al darse cuenta que no estaban realmente comunicándose con una audiencia grande en forma significativa, decidieron trabajar en una escala más realista. La conciencia del fracaso de la primera estrategia llevó a que el grupo se dedicara al sistema del arte mismo, utilizando un público más particularizado y algunos de sus instrumentos específicos. La inauguración de la "Exposición sin arte" fue parte de esta segunda estrategia. El paso siguiente fue la utilización de teatros para eventos relacionados al arte y el propio Aldito preparó conferencias de arte "para la élite". Por otra parte, una de sus obras consistió en un cuadro con el texto "Reviva la Revo". Con un plato en el piso, la pieza solicitaba al público que contribuyera con dinero para terminar de hacer la obra (en este caso la propia Revolución).³³



21
Arte Calle, pintando un mural frente al cementerio de Colón, 1988.

Los miembros de "Arte Calle" fueron tomando cada vez más conciencia de que no podían afectar al público en la medida que actuaban individualmente. Poco antes del IV Congreso de la UNEAC sintieron que el nombre y concepto de "Arte Calle" se había convertido en un hecho individualizado, en una personalidad identifica-

nes de participación a gente que pasaba mientras trabajaban. Lo que importaba era el cuestionamiento de los rituales que acompañan el trabajo artístico tradicional.

³³ En ocasión de la conferencia de Rauschenberg ya mencionada, y en coordinación con el "Grupo Provisional", Aldito se sentó frente al conferencista en la primera fila, solamente vestido con un taparrabos y plumas en la cabeza, ironizando sobre el respeto colonial frente a la estrella internacional.

ble y ubicable en el mismo estante que ocupaban otros artistas. Como consecuencia de esto decidieron abolir el nombre e integrarse con el resto de su generación. La utilización de toda la generación parecía la única forma de dejar una marca en un público más amplio. En consecuencia se plegaron a la filosofía propuesta por el "Grupo Provisional". Sin embargo, posteriormente a su disolución, todavía participaron en una actividad más en septiembre de 1988, actividad que dio lugar a grandes controversias. Como "Arte Calle" ya no existía, usaron el nombre pero tachado ("Arte Calle tachado").

El evento fue una exposición en la Galería "L" con trabajos de varios artistas incluyendo al "Grupo Imán" y a otros autores individuales. La muestra iba a durar un día e iba a ser complementada con un debate. Una de las obras consistía en un enorme retrato dibujado del "Che", de tamaño tal que no cabía en ninguna pared por lo cual fue expuesto en el piso en el centro de la galería. Por motivos no dados a conocer, el director de la galería decidió extender la muestra por otro día y postergar la discusión. Lo que normalmente hubiera generado un público de cincuenta a cien personas, atiborró de gente a la galería, incluyendo miembros de la prensa internacional. De las varias versiones que se dan sobre lo que después sucedió, se puede extraer la historia siguiente. Un hombre vestido con un uniforme de policía y llevando un arete en una de sus orejas (costumbre poco frecuente en Cuba)³⁴ comenzó a caminar sobre el retrato del "Che". Tres bailarinas, vestidas mínimamente, pasaron a improvisar una coreografía sobre el dibujo. Miembros del público, escandalizados frente a lo que percibieron como actos sacrílegos, se dedicaron a dar una paliza tanto al policía como a las bailarinas, con lo cual la galería terminó en un caos total.

34 Algunas versiones insisten en que era un policía de verdad que había estudiado arte en San Alejandro. Entrevista a José Veigas, La Habana, Cuba, julio, 2001.



22
Grupo Puré
 Performance, 1987.

enemigos de la Revolución se hayan aprovechado para confundir y poner en pique a gran parte de la juventud con el gobierno cubano".³⁵

El "Grupo Puré" (*lám. 22*), a pesar de sus relaciones con los otros grupos, siempre dirigió sus actividades hacia la escena artística. Organización un poco más antigua (comenzó sus actividades en enero de 1986, mientras que los otros dos grupos empezaron a actuar en noviembre del mismo año), sus miembros se preocupaban por los temas que veían tratados equivocadamente en el arte cubano, pero sin negar el arte mismo. Querían destruir la aureola especial del arte y de los artistas, el

35 Aldito Menéndez, *La Revolución del arte y el arte de la Revolución*, La Habana, 1981, inédito. Aunque no hay prueba fehaciente, mucha gente sospecha que gran cantidad de cosas percibidas como provocación son organizadas por elementos cercanos a Ricardo Bofill, el dirigente autoproclamado del "Partido Pro-Derechos Humanos", ansiosos por crear un clima en Cuba que sugiera la existencia de "disidentes" del tipo soviético. Menéndez continúa en su ensayo: "Si desde un principio hubiésemos analizado el fenómeno del arte más joven no sólo desde el punto de vista político, sino también social y sobre todo artístico, todo hubiera sido distinto. Hubiésemos llegado a la conclusión de que uno de los sectores más culto, talentoso y preparado (como es el de la plástica) de una generación nacida mucho después del 59, alimentada, criada y educada por la Revolución no puede ser contra-revolucionaria, es más, si lo fuera haría como ciertos grupos de supuestos artistas que sí se han proclamado abiertamente en contra de la Revolución, y han realizado sus exposiciones (por cierto convencionales y mediocres) en casas particulares (...)." En cambio, dice Menéndez, los artistas como él mismo muestran su arte en público para discutir lo que perciben como problemas comunes.

estrellato y el individualismo. Como grupo tentaron el trabajo colectivo, pero respetando la posibilidad del arte individual, en tal forma que la mayoría de sus miembros continuaron desarrollándose como artistas personales. Con un núcleo básico de cinco artistas (Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Ermy Taño Carrillo, Ciro Quintana y Lázaro Saavedra) y la mayoría todavía siendo estudiantes del ISA, sus actividades también se superpusieron con la de otros grupos y artistas. Segundo Planes trabajó con "Puré", Ciro Quintana se identificaba con el "Provisional". El nombre de "Puré" fue elegido arbitrariamente, un poco porque a sus miembros les gustaba como sonaba, y también porque se trataba de llevar al arte a un punto desde el cual se pudiera recomenzar. Mientras "Arte Calle" se ubicaba en una filosofía totalmente opuesta a la importación y asimilación de lenguajes artísticos extranjeros, el "Grupo Puré" se puso en el extremo opuesto y no tuvo escrúpulos en apropiarse imágenes de afuera. Con ello esperaban, que en la mezcla de cosas personales y prestadas, surgiera un nuevo lenguaje identificable y personal. La información con respecto a la obra del norteamericano Borofsky fue crucial en este desarrollo y afectó la conciencia del grupo con respecto al trabajo dentro del espacio de la galería y la integración de este espacio en el trabajo. Ejemplo de esto es la *lámina 23* que nos muestra su trabajo en la Galería L. Varios cursos de estudios urbanos tomados en el ISA hicieron que apuntaran hacia la vida cotidiana en la ciudad. Uno de sus últimos proyectos, sintetizando sus pro-



23
Grupo Puré
Primera exhibición,
1986.

yecto, sintetizando sus pro-

ocupaciones por el espacio y lo cotidiano, y con alusión a *Arte en la Fábrica*, se tituló *Arte en la Basura*. La idea era de crear una situación estética en la calle utilizando la basura encontrada en el lugar mismo. No lograron el apoyo necesario y eventualmente la idea fue abandonada.³⁶

El "1, 2, 3...13" fue un grupo más amorfo que los anteriores, y al año de haberse formado se discutía si todavía debía clasificarse como tal. El grupo se originó en diciembre de 1987 cuando uno de sus miembros tuvo la oportunidad de exponer en una galería (la "Casa del Joven Creador") y decidió compartir el espacio con doce amigos. El título de la muestra fue "1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13", y se convirtió en nombre del grupo. El único miembro compartido con otro grupo fue Lázaro Saavedra, miembro simultáneo del "Puré". La mayoría de los asociados a este grupo eran estudiantes de San Alejandro o no fueron aceptados en la prueba de ingreso al ISA³⁷. Con la excepción del trabajo de Saavedra, las obras de este grupo de artistas fueron probablemente menos maduras, pero los lineamientos generales que siguieron son ilustrativos del pensamiento de esta generación. En forma distinta a los grupos precedentes, estos artistas trabajaron en obras individuales relacionadas con los demás artistas solamente en temas comunes.

Las referencias visuales de estos artistas provenían de Magrit-

36 Mientras que al principio el grupo trató de quebrar los códigos artísticos, lentamente se fueron dando cuenta que estaban condenados a dirigirse a un público especializado. Después de un proceso de autoanálisis concluyeron que se habían convertido en una cáscara dentro de la cual el artista individual trabajaba aisladamente. Una experiencia que tuvieron trabajando para la televisión aumentó su desilusión. El grupo había recibido el encargo de diseñar la escenografía para un programa musical, trabajo que los obligó a un proceso de concesiones intolerables. Después de una presentación inicial, el canal de televisión reutilizó los telones para otros programas, con cambios que desvirtuaron el proyecto inicial y sin consulta previa con el grupo. La mayoría de los miembros del grupo se vieron sin posibilidades de continuar en trabajos colectivos. La desilusión y los problemas personales los llevaron a coincidir con "Arte Calle" en suspender sus actividades e integrarse en su generación para eventualmente lograr impacto mayor. Particularmente en el caso de Quintana y Saavedra, un período de trabajo individual posterior sugiere que el grupo había, hasta cierto punto, reprimido y postergado sus habilidades individuales, las cuales superaban ampliamente todo trabajo anterior.

37 La aceptación al I.S.A. requiere un promedio total en los estudios de 90/100.

te (imágenes con textos desconectados), del graffiti y del uso de consignas. La mayor parte de la producción está realizada en formatos y técnicas tradicionales tales como la pintura y el dibujo para "desafiar al arte desde adentro" y con un fuerte apoyo en los títulos ("los hombres y los libros se asemejan porque ambos necesitan títulos"). Las obras de Saavedra están pobladas con comentarios sobre la propia obra que los incluye ("Esto es importante, estuvo publicado." "Estas cosas no se relacionan pero se ven bien juntas.") Enfocaban su trabajo en el "paisaje humano cotidiano" para generar pensamientos sobre la realidad y forzar el análisis de los códigos: ¿Qué significa un cuchillo, una escalera o el humor mismo?

El uso frecuente del humor no está conectado con la tradición humorística cubana sino que constituye un elemento más de la imaginaria diaria como factor normal en la vida. Los miembros del grupo se resistían a la "presentación" que se espera en el arte (óleo sobre tela, el museo, las reproducciones) y trabajaron primordialmente sobre papel. Como muchos otros, invocaron a Borofsky como alguien que les ha ayudado a cuestionar las cosas, a prescindir de los elementos esperados. La agresión se convertía en algo importante si era hecha competentemente. Un buen instrumento fue el uso de lo inesperado y de los temas tabú. Los miembros del grupo expresaron su sensación de limitación por el hecho que la distribución del arte todavía está limitada a las galerías y a su público especializado. El resentimiento mayor fue en contra de la escuela de San Alejandro que les enseñó cómo copiar objetos en lugar de pensar, y cómo decorar una pared en lugar de crear. Aún no funcionando como un grupo organizado, los miembros del "1, 2, 3...13" encarnaron muchas de las preocupaciones de su generación.

"Grupo Imán" fue un conjunto de artistas centrado alrededor de cuatro de ellos que se destacaron más por el escándalo político que por la calidad de su arte. Iniciado en marzo de 1988 como "Grupo Reunión" (con Juanci, Eliseo Valdéz y Jorge Crespo), el grupo cambió de nombre a raíz de la exhibición en la "Galería L". En esta ocasión se agregaron Ernesto Ocaña y Amauri Suárez. Después del incidente de la "L" el grupo pidió permiso a la administración de La Habana para usar el parque de las calles G con 23. El permiso concedido preveía la ejecución de *happenings*, una actividad patrocinada por la Asociación Brigadas Hermanos Saiz.

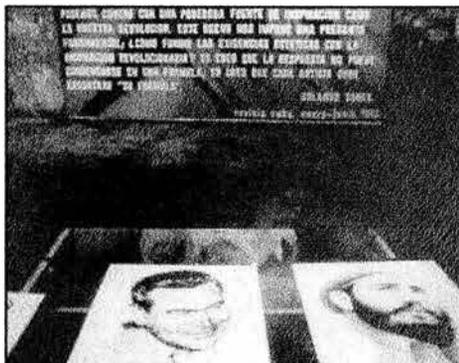
La participación en estos eventos era espontánea y abierta a todo el mundo³⁸ y no necesariamente a artistas, aunque también fueron exhibidas algunas pinturas. Nuevamente, el público percibió un nivel de desecración y de ofensa que invitaban a la violencia, mientras que la mayoría de los observadores entendidos en arte no encontraron méritos artísticos en lo que se presentaba.³⁹ La respuesta de las autoridades fue la de crear un comité que asesorara al grupo sobre como "ajustar el control de calidad". El comité se formó con tres artistas de los cuales dos pertenecían a la generación más reciente y uno había participado en "Volumen I", un esteta abierto al vanguardismo, y un historiador de arte contemporáneo. El "Grupo Imán" aceptó el comité y manifestó su placer y satisfacción con la elección de los miembros a quienes conocían y veían como simpatizantes estéticamente con las propuestas del grupo. Los miembros de "Imán" sin embargo no asistieron a las reuniones planeadas. Con ello terminó el proyecto de 23 y G, agregando combustible a las controversias generadas por el incidente de la "Galería L".⁴⁰

38 El grupo invitó a otros artistas para participar en los eventos. Tomás Esson, uno de los invitados, se negó por considerar que el proyecto no tenía control de calidad.

39 Sin embargo *Juventud Rebelde* publicó una pequeña nota favorable al espectáculo.

40 Paralelamente a estos eventos, Juanci presentó un espectáculo en el Museo de Bellas Artes sin ningún problema. Se desnudó y afeitó su pecho de acuerdo al diseño de la bandera cubana para luego entrar en un cilindro de acrílico transparente el cual pintó desde adentro hasta desaparecer de la visión del público.

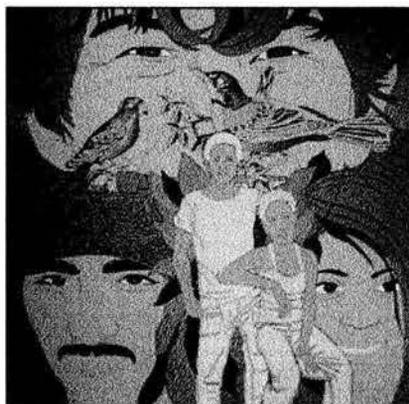
Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Angel Toirac e Ileana Villazón probablemente constituyan el grupo más riguroso en la Cuba de esos momentos. Su indecisión con respecto a darle nombre a su grupo hace que la referencia sea incómoda por lo cual los llamaré ABTV de aquí en adelante.



24
Grupo ABTV
Homenaje a Nans
Haacke, 1989.

Aunque ocasionalmente producían obras individuales (particularmente Toirac), el grupo se dedicaba a la apropiación de obras de otros artistas para hacer una crítica sobre la cultura y la sociedad (láms. 24 y 25). El grupo comenzó con Ballester y Villazón. Toirac se unió algo después, seguido por Angulo. Ballester y Angulo dieron la pauta del grupo mientras estudiaban en el I.S.A., con un proyecto en particular.

Utilizando la estructura visual de Consuelo Castañeda (su profesora principal en el momento, 1987) construyeron una obra con penes pintados a la manera de todos los demás artistas jóvenes de renombre en Cuba. La integración posterior de Toirac y de Angulo fue sin traumas. El grupo se puso de acuerdo sobre las ideas principales y dividió la investigación y el trabajo equitativamente. En el proceso de investigación a veces descubrían anécdotas "incómodas" como es el caso de la historia de la fotografía más famosa del "Che" Guevara. La fotografía, tomada por el fotógrafo cubano Alberto Díaz Gutiérrez (Korda), había sido no más que una imagen marginal hasta el momento en que el editor italiano Feltrinelli la eligió para acompañar la edición de los diarios del "Che" publica-



25
Grupo ABTV
Nosotros, 1988.

La integración posterior de Toirac y de Angulo fue sin traumas. El grupo se puso de acuerdo sobre las ideas principales y dividió la investigación y el trabajo equitativamente. En el proceso de investigación a veces descubrían anécdotas "incómodas" como es el caso de la historia de la fotografía más famosa del "Che" Guevara. La fotografía, tomada por el fotógrafo cubano Alberto Díaz Gutiérrez (Korda), había sido no más que una imagen marginal hasta el momento en que el editor italiano Feltrinelli la eligió para acompañar la edición de los diarios del "Che" publica-



26
**Eduardo Ponjuán
 y René Francisco
 Rodríguez**
*Nuevo, New,
 Nouveau, 1989.*

da a raíz de su muerte. El tema que le interesa al grupo en esta obra (que se exhibió en el ciclo del Castillo de la Fuerza) es cómo el carácter icónico revolucionario de esa fotografía fue creado por una empresa capitalista.

Finalmente está un equipo formado por dos artistas que trabajaron como un solo individuo, en cierto modo reminiscentes de los artistas soviéticos Komar y Melamid. Son Eduardo Ponjuán y René Francisco Rodríguez y trabajaron juntos desde enero de 1986. Sus productos

fueron primordialmente pinturas y dibujos con un estilo homogeneizado (*lám. 26*). En el proceso de adquisición de esta homogeneidad, los artistas perciben tres períodos. En el primero uno de los dos se reprimía para permitir la primacía del estilo

del compañero. En una segunda etapa trabajaron libremente, pero combinando los elementos. Finalmente en la tercera etapa, trabajaron con más iniciativa personal, obligando al compañero a esperar hasta que la idea se aclarara, para entonces asumirla entre ambos. Los trabajos ironizaban sobre temas cubanos e históricos, como el cuadro que muestra a un samurai cortando caña de azúcar (*lám. 27*. Este cuadro en particular alude a un equipo de samurais que supuestamente vino a Cuba en 1970 para ayudar en la cosecha de los "10 millones"



27
**Eduardo Ponjuán
 y René Francisco
 Rodríguez**
Samurai, 1986.

(un hecho que nadie me pudo confirmar como verídico). Ocasionalmente Ponjuán y Rodríguez permitían la participación de otros artistas (uno por vez) en su obra. Amigos como Segundo Planes y Tomás Esson trabajaron en algunos de sus proyectos.

Estas obras, sin embargo, parecen menos logradas que cuando los invitados (o la pareja) trabajaban como unidades. Esta apertura hacia otros solamente sucedía cuando Ponjuán y Rodríguez percibían alguna crisis en el amigo y el trabajo en común se convertía en un acto de terapia más que de creación.

4.3.- Coincidencias y confrontaciones generacionales.- Misma plataforma ideológica.- Expresión individual y funcionalidad en términos sociales.- "Rectificación" artística.- Nacionalismo vs. internacionalismo .- Principal ruptura intergeneracional: La comunicación con el público y su contenido político.

El total de esta tercera generación se siente bastante separada de las generaciones precedentes. Una observación superficial del fenómeno no alcanza a explicar el problema. La diferencia de edad es menos de diez años en la mayoría de los casos, y si bien hay elementos anárquicos en las acciones de los miembros de la tercera generación, todos los artistas de la década, no importa cual generación, estuvieron de acuerdo en no cuestionar la plataforma ideológica de la Revolución. Hubo unanimidad en tratar de refinar y perfeccionarla. Se podría presumir que dentro de un marco de referencia socialista los artistas debieran percibirse a sí mismos como miembros de un equipo extendido trabajando para una misma causa. El individualismo extremo, o a un nivel distinto, las confrontaciones generacionales, no solamente pudieron haber sido obstáculos para lograr la meta común sino también pueden ser vistos como importaciones burguesas negativas. A pesar de estas consideraciones, el quiebre existe entre la tercera generación y las dos precedentes y es lo suficientemente serio para haber impedido trabajos en equipo intergeneracionales por mucho tiempo.

Muchos artistas de la primera generación fueron miembros de la Unión Nacional de Artistas Cubanos (UNEAC), mientras que ningún artista de la tercera generación forma parte de ella, lo cual se percibe como diferencia cualitativa. La tercera generación ve a la UNEAC como una estructura de poder vieja y anquilosada.⁴¹ Alexis Somoza (1966), un escultor perteneciente a la tercera generación, describe a la generación de *Volumen I* como creadora de una apertura en el arte pero posteriormente dejando de lado la búsqueda de nuevos objetivos. Sus nuevos códigos perdieron su eficacia y mientras que su obra fue madurando como expresión individual, fue perdiendo su funcionalidad en términos sociales. Aunque no lo dice, la crítica implícita en sus declaraciones es que las generaciones precedentes esencialmente retrocedieron para hacer arte burgués.

De acuerdo a Somoza, la misión histórica de la nueva generación fue la de demandar una nueva apertura. La generación estaba insatisfecha con la debilidad y la ineficacia. El proceso nacional de "rectificación" fue una consecuencia de esta insatisfacción y la generación sintió que estaba haciendo una "rectificación artística" aún cuando no solamente cuestionan el arte sino también todo lo demás. La agresión en este caso representaba una aproximación funcional en la cual la actitud emocional debiera generar y patrocinar el espíritu crítico en el público.⁴² Mientras que se aplaudía el proceso de rectificación, éste no escapaba a las críticas. Existía el temor de que pudieran generarse más fetiches, particularmente alrededor de la imagen del "Che" Guevara a quién se le estaba convirtiendo en una nueva consigna.

El problema de nacionalismo vs. internacionalismo fue un punto álgido en la mente de todos. *Volumen I* fue percibido como un fe-

41 Un 50% de los miembros de la UNEAC tienen más de cuarenta años, un hecho fuertemente criticado entre otros por Carlos Rafael Rodríguez en su discurso durante el IV Congreso en el cual subrayó que la mayoría de los cuadros de la Revolución tenían menos de treinta años cuando fue depuesto Batista.

42 Entrevista a Alexis Somoza, México, D.F., septiembre de 2001.

nómeno internacionalista en el cual los artistas utilizaron códigos que dejaron de ser funcionales. Esta nueva generación trató de utilizar tópicos nacionales en forma directa y local sin una preocupación formal con respecto al resultado. Mucho del texto escrito utilizado en arte tenía faltas de ortografía. Pero en lugar de tratar de corregirlas, los artistas utilizan esos errores como una crítica de lo que percibían como fallas en el proceso educacional, y con ello públicamente empujaban a un perfeccionamiento.

Los intereses de la tercera generación fueron suficientemente diversos como para impedir una fusión con las otras dos. Sin embargo existieron conexiones. Garcíandía y Castañeda se desempeñaron como maestros admirados e influyentes en la relación profesor-estudiante. Cuenca fue un artista respetado por su enfoque conceptual y considerado como una fuerza liberadora en contra del formalismo. Bedia, otro profesor del I.S.A. en esos momentos también era mencionado en virtud de sus preocupaciones alrededor de las culturas indígenas. Torres Llorca, por otro lado, se le reconocía como el único artista que conscientemente organizaba reuniones con los jóvenes y hacía exposiciones conjuntas integrando su obra con la de ellos. Mientras que Gerardo Mosquera promovía también a esta nueva generación en sus escritos, los artistas no lo consideraban "su" crítico, posiblemente por la diferencia de edad. La generación tuvo a su propio crítico Abdel Hernández (1964) (quién también es un artista).⁴³ Salvo Torres Llorca, los demás artistas de la primera generación compartieron la sensación de distancia. Admiraron y promovieron a muchos de los artistas jóvenes y aceptaron muchas de las críticas como válidas, pero no vieron la manera de eliminar el quiebre intergeneracional.

43 Abdel Hernández San Juan, "Es imperativo que las contribuciones a la crítica del arte provengan de los mismos creadores", Sobre la crítica de arte y de cómo Elso Padilla, Rubén Torres, José Bedia y Arturo Cuenca parecen estar de acuerdo por telepatía, La Habana, Cuba, 1987, inédito. El ensayo es interesante porque conecta la obra de Cuenca, generalmente visto como internacionalista, con la obra de tres artistas profundamente preocupados por lo nacional y por temas afrocubanos.

El instrumento formal más indicado para lograr la conexión intergeneracional parece ser la UNEAC, y los discursos de Aldana, Hart y Rodríguez durante el IV Congreso fueron positivos en este aspecto. Ser miembro de la UNEAC no es fácil (se tiene que ser presentado por dos miembros y esperar ocho meses para la evaluación de los trabajos) y tampoco es fácil dejar de serlo, lo cual explica la predominancia de miembros viejos. Los artistas de la tercera generación prepararon un cartelón para colgar en la muestra de la UNEAC coincidiendo con el IV Congreso, pero no lograron terminarlo a tiempo. Iba a ser una especie de testamento reuniendo el pensamiento sobre las actividades grupales que estaban por dejar de hacer. El trabajo preparatorio consistió en pedir a todos los miembros de la generación que así lo quisieran, que pusieran por escrito las metas de sus trabajos para, de ahí, construir la plataforma común. Es interesante ver algunas de las citas preparadas para el trabajo preliminar. No solamente ilustran muchos de los puntos aquí tocados sino que también demuestran un grado inusitadamente alto de motivación mesiánica.

Los incidentes de 1988 (escándalo en la Galería L, ya mencionado) y una nueva percepción por parte de esta generación de que en Cuba pueden existir "halcones y palomas" está ayudando a quebrar informalmente algunas de las barreras intergeneracionales. Las grandes muestras de Peña y de Martínez han ayudado a crear contacto entre estos artistas y la tercera generación. El grupo ABTV apropió la obra de Martínez para una muestra, y Peña, quien hasta ese entonces era un mito para los jóvenes, se convirtió en presencia. Torres Llorca organizó una muestra en equipo con Saavedra, parcialmente dedicada a San José Beuys y organizada desde un punto de vista arqueológico (la muestra supuestamente es encontrada y expuesta en el siglo XXII). Garcíandía con sus nuevas obras jugando con el martillo, la hoz, el pene y el flamingo, súbitamente aparece compartiendo muchas de las preocupaciones de los jóvenes. El miedo de la posibi-

lidad, seguramente remota, de una censura artística, las consideraciones sobre la auto-censura, la conciencia (muchas veces a regañadientes) de que el Ministerio de Cultura es un agente protector, son todos factores que condujeron a cierta unificación.

Lo que separó fundamentalmente a la tercera generación de las dos anteriores fue su preocupación por la comunicación con un público tradicionalmente no preparado para el consumo de las "bellas artes" y con el contenido político de esta comunicación. Aldito Menéndez probablemente sea el artista quien más lúcidamente escribió sobre los problemas que encaró su generación. "Si nos preocupamos intensamente por la comunicación, si queremos transmitir una crítica urgente y constructiva, un S.O.S revolucionario, no podemos ser ambiguos porque la seriedad del problema no lo permite (...) Lo que hay que hacer es buscar una poética nueva que no se base en la ambigüedad(...)" .⁴⁴

Menéndez escribió esto en un ensayo no publicado en el cual explicaba los motivos de cancelar sus planes de exponer dado que su propia obra no respondía a las preguntas que él mismo se estaba proponiendo. Continúa diciendo que el arte cubano joven estaba frenado por la contradicción del uso de una poética clásica modernista de apertura para expresar problemas concretos y específicos:

No se debiera obligar al artista a elegir entre "arte" y "comunicación". Si la gente no está preparada para recibir el mensaje, la solución no es de recurrir a la ambigüedad sino de utilizar la sutileza y de hacerlo lentamente. El grado de urgencia y de ambigüedad de un mensaje son inversamente proporcionales. En el capitalismo ha convenido muchísimo la poética de la ambigüedad porque no permite que el arte se convierta en una arma eficiente contra el sistema. (...) ¿No les parece extraño que cuando el arte mundial había llegado a su punto más revolucionario, a la libertad de realización mayor de las ideas, (...) se haya parado y haya involucionado varias décadas?

⁴⁴ Aldito menéndez, S.O.S revolucionario, La Habana, Cuba, enero, de 1989, p. 7, inédito.

Concluye que el socialismo no existe aún dado:

(...) que lo que hacemos con las manos lo destruimos con los pies, que lo bello y justo que pensamos no somos capaces de llevarlo a la práctica porque va en contra de nuestra existencia (...). El Che Guevara era un artista. (...) El arte es un oficio sin nombre, es una organización secreta, con infinidad de formas, a la que pertenecen algunas personas, desde barrenos a poetas. Es por eso que los verdaderos artistas niegan siempre serlo y su existencia.⁴⁵

La larga cita sintetiza la dirección que la nueva generación trató de seguir. El éxito personal paulatinamente fue perdiendo su importancia y la comunicación a ultranza predominó. La soberbia tradicional del artista se fue perdiendo en beneficio de la construcción de una cultura. La sutileza no siempre está y su ausencia, complicada con la ambigüedad y las expectativas tradicionales del público y de la burocracia, puede crear tensiones desagradables. El arte para muchos—como en el resto del mundo—todavía está definido por las técnicas tradicionales y cualquier desviación agregada a los mensajes mal entendidos puede convertirse en herejía. Como mencionó un funcionario, la gente acepta la imagen de un pene en la pantalla del televisor, pero si lo ven dentro de un marco estallan indignados. Otro funcionario sintetizó la responsabilidad de los artistas diciendo:

No alcanza el talento. Muchos tienden a confiar en su habilidad artística sin evaluar correctamente el mensaje, sin analizar los efectos y las consecuencias. Si la obra está completamente lograda y su política es debatible, uno puede discutir la política de la obra. Si la obra no está lograda y el contenido político es ambiguo, uno se ve forzado a discutir la obra como un fracaso.⁴⁶

⁴⁵ *Ibidem.* p. 18.

⁴⁶ Adalberto Reina, "La comunicación en el arte," *Revolución y Cultura*, La Habana, Cuba, marzo de 1989, p. 3.

En una serie de reportajes organizados por El Caimán Barbu-do (julio de 1988) tratando de identificar qué es lo que une a la tercera generación, algunas de las respuestas fueron: "Crear una nueva cultura basada en valores estéticos" (Ponjuán y Rodríguez), "El arte es un arma y no un objeto decorativo indiferente" (Lázaro Saavedra). En el mismo reportaje Saavedra dice: "Hoy pintamos las mismas cosas que antes se hablaban pero no se pintaban", agregando que hoy la educación libre da acceso a las capas populares, introduciendo con ello la libertad en el arte.

4.4.- Exposiciones del Castillo de la Fuerza.-Proyecto de Pilón.

Una primera reacción de los artistas expresando estas preocupaciones fue la de organizar una serie de tres muestras. La primera sería de arte "abstracto", la segunda de naturalezas muertas y la tercera dedicada al paisaje cubano. El proyecto de estas muestras terminó dividiendo a los artistas, muchos de los cuales temían que fueran aceptados por su valor intrínseco y no como símbolo ironizante de sus preocupaciones. Mientras este proyecto era descartado, el Ministerio de Cultura comenzó a promover otras dos ideas generadas por los artistas jóvenes, tratando de dar una voz más fuerte a la generación al mismo tiempo de ayudarlo a una expresión más rigurosa. Una idea fue el ciclo de exposiciones del Castillo de la Fuerza, la otra fue el proyecto de Pilón. El viejo Castillo de la Fuerza fue designado como un lugar de exposiciones, con parte del espacio dedicado a muestras experimentales. Tres artistas (Alexis Somoza, Alejandro Aguilera y Félix Suazo) presentaron al Ministerio la idea de organizar un ciclo de exposiciones. Con la intención original de dedicar las muestras a la escultura, el cli-

ma creado por la exposición de Esson en enero de 1988 los llevó a cambiar sus planes para dedicarse a lo que veían como una crisis seria. La función curatorial de las muestras se extendió a otros artistas jóvenes y en conjunción con el equipo de artes visuales del Ministerio el proyecto pasó a convertirse en un ciclo de cinco exposiciones dedicadas al estudio del iconoclasticismo y los límites establecidos por las posibilidades de educar a un público o de ofenderlo. Cada exposición fue seguida por una discusión pública sobre estos temas. El proyecto Pílon no se propuso exposiciones sino que estuvo más directamente dirigido a la comunidad. Pílon es una ciudad en el extremo oriental de Cuba. La zona es ganadera con alguna producción de café y de azúcar. No hay televisión y otras formas de desarrollo apenas están comenzando a aparecer. Un grupo de artistas (los artistas visuales Lázaro Saavedra, Abdel Hernández, Hubert Moreno, Nilo Castillo, Alejandro López y el músico Alejandro Frometa) decidieron hacer un estudio del lugar y trabajar con la gente para generar arte con ellos. Con la ayuda de sociólogos y psicólogos el equipo trató de determinar las condiciones de trabajo después de un análisis de las creencias y los gustos de la población. Una estadía de un mes les permitió tomar contacto con dirigentes políticos y religiosos (la zona está fuertemente impregnada por una forma de santería afectada por la proximidad de Haití), compenetrarse con la historia local y verificar si el proyecto era aceptable para la gente. Algunos de los temas identificados trataban de las contradicciones entre la religión y la ideología revolucionaria, la desconfianza de la gente hacia las instituciones oficiales, la falta de comprensión para con los problemas asociados con la habitación y la distribución de alimentos. El paso siguiente fue la preparación de propuestas teóricas, presupuestos y listas de materiales. Aunque los artistas tendrían proyectos individuales existía un consenso en el grupo de que las instituciones oficiales locales debían ser ignoradas (Casa de

Cultura, Museo, etc.). Algunos de los artistas planearon el uso de cartelones, la creación de *happenings* y la posibilidad de subrayar los espacios de las escuelas y las fábricas. No existían galerías y el equivalente en Pión es la casa de cada uno con la decoración que cada habitante tiene en las paredes. Los artistas descubrieron que aparte de los retratos de héroes, naturalezas muertas y la decoración en las puertas del refrigerador, existía una tradición de pintura directa en la pared. Las obras eran banales pero estaban invariablemente rodeadas por un marco ornamentado, también pintado en la pared. De acuerdo a Saavedra, los "artistas" se identificaban por el trabajo hecho sobre los marcos y no lo enmarcado. El equipo de Pión tuvo conciencia de que el proyecto era un trabajo a largo plazo que no podía ser interrumpido a mitad de camino y, también, de que necesariamente habría conflicto con los desarrollos personales de cada uno como artista. Entre tanto el Ministerio de Cultura mostró su entusiasmo por la idea pagando a cada uno de los participantes un salario normal mientras trabajan en este proyecto.⁴⁷ La dinámica del proyecto creó un nuevo grupo formalizado, el "Grupo Pión".

Finalmente, 1988 también vio un proyecto que, aunque no se materializó completamente, demostró una vez más el interés en ampliar el público. Fue el "Proyecto de las Guaguas". Los artistas hicieron proyectos para ser impresos en serigrafía y ser ubicados en los lugares de publicidad encima de las ventanillas de los autobuses. La idea de cambiar el arte regularmente y de crear un vínculo estable y continuo con un público que normalmente no demuestra interés por el

47 Un precedente inmediato de este trabajo que también tuvo lugar en 1988 fue la "Invasión cultural" patrocinada por la Asociación Brigadas Hermanos Saíz, la unión de artistas y escritores jóvenes. Grupos de artistas fueron a distintas ciudades y pueblos del interior y produjeron formas de arte "instantáneas". Algunas de las actividades fueron bien recibidas, mientras que otras, como la pintada de la fachada de una iglesia o la corrida de un artista por la calle en calzoncillos tuvieron recepciones menos favorables. El Proyecto Pión pareció canalizar una buena idea dentro de un contexto más serio, quitando cierto resabio colonizador típico de la cultura citadina yendo al interior que contaminó a la "Invasión".

arte. Los diseños preliminares eran críticos de la situación del transporte público en la Habana y aunque apoyado por el Ministerio de Cultura, el proyecto fue parado por la administración de los autobuses.⁴⁸ Un proyecto paralelo no tuvo mejor éxito. Mientras que el "Proyecto de las Guaguas" imaginaba una galería móvil, algunos jóvenes estudiantes de San Alejandro se preocuparon por el ambiente del conductor. Lirca Catasú (1968), previamente perteneciente a "Arte Calle", se preocupaba por cómo la decoración en la habitación puede afectar la vida de la gente y decidió utilizar el gusto del conductor del autobús para mejorar su ambiente de trabajo y la atmósfera de los pasajeros. El desafío consistía en utilizar los elementos normalmente utilizados por el conductor en su decoración y llevarlos a un nivel en el que ella genuinamente podría gozar el resultado sin ofender al conductor. El proyecto era para ser diseñado por varios estudiantes y amigos. Luego de ser serigrafado se instalaría en el autobús. Lirca logró decorar un autobús para su tesis de graduación, pero luego de tomarle fotografías nunca más lo vio. El conductor del autobús desmontó la obra y la llevó a su casa.

Partiendo de la memorable exposición de *Volumen I* hemos analizado la década de los ochenta en su totalidad, incluyendo las "tres generaciones artísticas" propuestas por Luis Camnitzer y, habiendo estudiado a sus integrantes y detectado sus propuestas, desarrollo, coincidencias y diferencias, pasaremos a estudiar detenidamente a cada uno de los seis artistas propuestos en esta investigación, a partir del análisis casuístico de sus obras en Cuba desde 1981, su consecuente maduración, su llegada a México y el trabajo desarrollado en nuestro país, para poder detectar la influencia del nuevo contexto en su desarrollo artístico.

48 La falta de repuestos ha diezmando los autobuses de La Habana, creando serios problemas e inmensas colas de espera. El ingenio popular creó el sistema de doble cola, el cual ha sido institucionalizado con carteles oficiales. Una de las colas es para pasajeros que quieren ir sentados, la otra para los parados. Entre tanto la ciudad de Milán regaló 300 autobuses a La Habana, mejorando parcialmente la situación.

En los capítulos anteriores me refería a algunos factores de la realidad económica y política en Cuba hacia finales de los años ochenta que condicionaron en gran medida que muchos artistas decidieran, como generalmente ha sucedido en épocas de crisis, viajar a otros países en busca de nuevas posibilidades de realización profesional. Estas circunstancias generaron una movilización casi masiva de los artistas cubanos que consideraron en aquellos momentos, que salir de Cuba era lo más saludable.

Entre las principales causas que provocaron el éxodo de artistas fuera de la isla sobresale la crisis económica. Varios investigadores cubanos han abordado esta polémica situación, como la profesora del Instituto Superior de Arte Raquel Mendieta, colega de los protagonistas de la Generación de los 80 en su función de maestros, quien establece como móvil fundamental de toda esta migración, cuestiones de tipo económico sobre conflictos políticos que en épocas anteriores habían constituido las razones fundamentales de la migración en Cuba.¹ También los artistas cubanos, al ser entrevistados en el exterior han reafirmado estas tesis, a la par que alegan que el panorama artístico cubano se había vuelto casi nulo² Sin lugar a dudas, los escándalos y censuras que acon-

Seis protagonistas de Volumen I en México y el impacto del nuevo contexto.

¹ Raquel Mendieta, conferencia ofrecida en el Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba, marzo de 2001.

² Armando Correa, "Artistas cubanos de la tercera opción en Art Miami 93," El Nuevo Herald, Miami, Fla., 8 de enero de 1993, p. 19D y Marjorie Miller, "Cuban Art's quiet exile in México," Los Angeles Times, Los Angeles, Ca., 13 de enero de 1993, p. A1.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

tecieron a fines de los ochenta con relación al desarrollo de un discurso crítico y reflexivo en las artes plásticas, fueron otros motivos bastante fuertes que llevaron a los creadores a ausentarse por un tiempo del país. Las autoridades del Ministerio de Cultura de Cuba, por su parte, consideraron beneficioso que estos jóvenes rebeldes salieran a "airear" sus ideas, que tropezaran con los embates del mundo capitalista y se enfrentaran a una economía de mercado que no se correspondía con los ideales de pureza que los propios artistas preconizaban que debían conservarse en la sociedad cubana.³ Con agudeza, el crítico de arte cubano Osvaldo Sánchez los ha llamado "Los hijos de la utopía", mientras que su coterráneo Gerardo Mosquera, principal promotor teórico de esta generación en su momento de eclosión, lamentó profundamente que todas las conquistas de ese movimiento artístico acabaran de ese modo:

El exilio está determinado, es cierto, por lo difícil de la situación económica del país (...) Pero me parece que algo más importante es el hecho de que se ha cerrado el clima cultural (...) razón fundamental de esta emigración (...) No me opongo a que los artistas viajen o se establezcan donde quieran, pero el movimiento es masivo y se ha creado una mentalidad de emigrantes entre los artistas (...) Lo más interesante que tenía este arte era justamente que había retomado el filo crítico de la cultura (...) tenía que ver con la vida, con lo que pasaba en la sociedad, ahora en México yo no sé qué va a pasar.⁴

Cierre del clima cultural, crisis económica y desilusión ante la pervivencia de retóricas que ya no operaban con las nuevas exigencias sociales, todo esto se conjugó con la necesidad de los artistas de con-

³ Osvaldo Sánchez, "Utopía bajo el volcán," *Plural*, no. 250, México, D.F., julio de 1992, p. 45.

⁴ Gerardo Mosquera, "Los hijos de Guillermo Tell," *Poliéster*, no. 1, México, D.F., diciembre de 1993, p. 25.

frontar su obra en otros contextos artísticos y en otros mercados. Es cierto que esto último ya había ocurrido, los currículas de los creadores cubanos revelan las diversas ocasiones en que habían participado en exposiciones y acontecimientos importantes en el extranjero, sin embargo, la urgente crisis económica de la isla demandaba para ellos un compromiso más personal con el mercado internacional que les permitiera independizarse del paternalismo estatal. El tema del exilio, que ya se expondrá brevemente en el Capítulo 6 de esta tesis, merecería de una profunda y especializada investigación dirigida a deslindar argumentos y explicar objetiva y científicamente todo este proceso, por el momento sólo expongo algunas de las causas fundamentales que considero provocaron este fenómeno migratorio. Ante esta situación, México se presentaba como un centro neutral para los creadores cubanos: no se comprometían al asilo político, continuaban manteniendo los vínculos con Cuba y mientras la crisis económica en la isla continuara, ellos podrían subsistir enrolándose a partir de esta metrópoli artística de Latinoamérica, en el mercado internacional del arte.

Varios intelectuales y teóricos de Cuba han reflexionado en torno al por qué de la selección de México por parte de los artistas cubanos para asentarse. Comenta Osvaldo Sánchez:

México tenía sus ventajas. Un país amigable con una idiosincrasia más o menos afín, un mismo idioma, un crecimiento económico alentador, facilidades de visado, atracción por incorporar a su estructura los cerebros latinoamericanos en fuga... Todo a una distancia de 190 dólares. Para un artista plástico existían además otros incentivos: la fuerza visual de la cultura mexicana, su sincretismo posmoderno, su inmensa infraestructura cultural, la cercanía al mercado neoyorquino, la posibilidad de competir profesionalmente y continuar el desarrollo de una obra en plena madurez.⁵

⁵ Osvaldo Sánchez, "Utopía bajo el volcán...", op. cit. p. 45.

Otro aspecto apuntado por Sánchez es el hecho de que las autoridades cubanas convinieron en otorgar permisos de salida a los jóvenes artistas. Existía la tranquilidad de que México no otorgaba asilo, y tanto los medios de prensa como las autoridades gubernamentales siempre habían mantenido una simpatía en las relaciones con la isla.

Por su parte, el crítico de arte mexicano Cuauhtémoc Medina opinaba que una serie de factores habían hecho posible que los cubanos optaran por salir al exterior:

(...) Su obra era requerida cada vez con más frecuencia en el extranjero (...) la relativa tolerancia de las autoridades cubanas ante esa migración, quizá debido a la consideración de que afuera los artistas representaban una cuestión menos espinosa, combinaba con la idea de que, de una u otra forma, acabarían llevando divisas a su país.⁶

Otra interpretación ofreció Carlos Blas Galindo cuando en 1993 publicaba en el periódico mexicano Generación:

Muchos de los artistas de la joven generación cubana que han salido de Cuba trabajan con sinceridad para ampliar sus niveles informativos, para incrementar sus marcos referenciales, para interactuar con sus colegas de otros medios culturales, para evaluar sus capacidades o para ensayar sus potencialidades (...)⁷

⁶ Cuauhtémoc Medina, "Exilio en la calle República de Cuba," Poliéster, no. 4, México, D.F., diciembre de 1993, p. 39.

⁷ Carlos Blas Galindo, "La joven generación de pintores cubanos," Generación, año III, no. 30, México, D.F., febrero de 1993, p. 10.

Por último, vale la pena remitirse también a la opinión del crítico Jorge Alberto Manrique quien atribuyó a dos causas el aumento del arte cubano en México hacia 1990:

(...) Una mayor y más ágil comunicación entre ambos países y la existencia de nuevas generaciones cubanas, con un arte vivo, variado, aventurero, buscador de toda clase de posibilidades.⁸

Cada autor aportaba ideas en relación con la emigración artística cubana a México, lo cual demuestra que existía una preocupación ante este fenómeno, y ésta se ponía de manifiesto tanto en debates entre intelectuales cubanos, así como en la prensa y crítica mexicana.

Sólo se ha intentado, en las líneas anteriores, exponer el fenómeno que provocó la salida de artistas cubanos a fines de los años ochenta hacia varios países, entre los que sobresalió México (lo que los propios creadores llamaron "la tercera opción"), en tanto constituía un campo neutral que no los obligaba a permanecer en Cuba ni comprometerse con el exilio político de Miami. Pero esta situación duró poco tiempo. Las presiones migratorias tanto de México como de Cuba, entre otros aspectos que más adelante se apuntarán, provocaron que los principales protagonistas de la plástica cubana de los 80 tuvieran que ceder ante la solución del exilio en Estados Unidos.

Una vez presentados algunos puntos de vista acerca de las razones que permitieron la llegada de alrededor de 30 artistas plásticos cubanos a México en la época a estudiar, se precisará la significación que tuvo la estancia en este país para la obra y las trayectorias de los creadores cubanos, así como los niveles de receptividad que sus producciones alcanzaron en el medio cultural y artístico mexicano.

⁸ Jorge Alberto Manrique, "Cubanos en Tenochtitlán," *La Jornada*, México, D.F., 14 de febrero de 1990, p. 37.

Como el interés de esta tesis se centra en el estudio de la evolución de esta generación de artistas en Cuba y sus resultados artísticos en México, se ha hecho una selección de un grupo de seis creadores representativo de la década de los ochenta y que se agruparon alrededor de *Volumen I* (1981). Esto obedece a cuestiones metodológicas de organización de la investigación que determinaron la necesidad de efectuar el estudio a partir de una muestra selectiva y representativa.



1
Juan Francisco Elso



2
Apertura de
Volumen I,
trabajo de Elso.

5.1- Juan Francisco Elso Padilla (La Habana, Cuba, 1956-1988).

La vida y la obra del artista cubano Juan Francisco Elso Padilla (*lám. 1*) se han convertido ya en un mito, justamente en aquello por lo que tanto trabajó, esa nueva conciencia mitológica a la que aspiró llegar y la que soñó formar. Hoy, el nombre del joven artista cubano fallecido a la edad de 32 años a causa de leucemia, en la plenitud de su vida profesional, se alza cual estandarte para todos aquellos hombres de América que luchan por reencontrar su individualidad, para todos aquellos jóvenes que ven en Elso un símbolo de renovación y ruptura de viejas y anquilosadas concepciones acerca de la historia del ser humano.

Elso realizó sus estudios artísticos profesionales en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro y en la Escuela Nacional de Arte (ENA) de La Habana entre 1974 y 1978. En 1981 se dio a conocer en las exposiciones *Volumen I* (*lám. 2*) y *Trece artistas jóvenes*, ubicadas en el Centro Internacional de Arte y la Galería Habana respectivamente (*lám. 3*).

Fue así como se integró a este importante proceso de renovación de la plástica cubana desarrollando una obra muy personal que integraba materiales tomados directamente de la naturaleza como la madera, el barro, las fibras y ramas, con procedimientos de trabajo muy rudimentarios para hacer instalaciones y objetos cargados de significados religiosos y políticos (lámina 4).



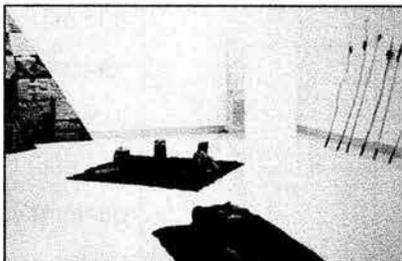
3
Juan Francisco Elso
Sin título,
 instalación, 1981.

En 1982 obtuvo un premio en el Salón de Paisaje de La Habana con una instalación que proponía un discurso ecologista. Su primera exposición personal, *Tierra, maíz y vida* (lámina 5), en la galería de la Casa de la Cultura de Plaza, en La Habana, mostraba ya notables influencias de las culturas prehispánicas americanas. Usando textos y sonidos con canciones de indios Bari, Elso trató de establecer que no sólo los indios dependían del maíz, sino también cómo el maíz dependía de los indios, iluminando de este modo ciertas relaciones simbióticas (lámina 6). Los materiales empleados en esa ocasión eran terracota, yute, maíz, madera y materiales orgánicos, todo lo cual confluía acertadamente en una poética visual muy personal y sugerente. Ya desde principios de los ochenta, Elso venía interesándose por el maíz y las cargas simbólicas que contenía como portador de toda una sólida tradición cultural ancestral para América (lámina 7). En ocasiones reforzaba el simbolismo vinculando el maíz con una pirámide y calendarios que aludían a mitos amerindios mesoamericanos.

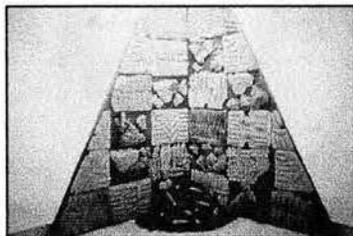


4
Juan Francisco Elso
Homenaje a Haydée Santamaría
 1982.

Ya desde principios de los ochenta, Elso venía interesándose por el maíz y las cargas simbólicas que contenía como portador de toda una sólida tradición cultural ancestral para América (lámina 7). En ocasiones reforzaba el simbolismo vinculando el maíz con una pirámide y calendarios que aludían a mitos amerindios mesoamericanos.

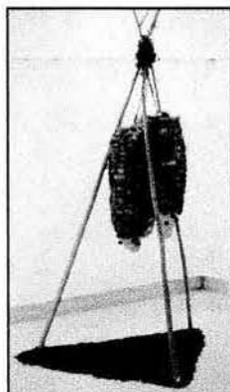


5
Juan Francisco Elso
Tierra, maíz y vida,
 instalación, 1982.



6

Juan Francisco Elso
Tierra, maíz y vida,
 instalación (detalle),
 1982.



7

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



8

Juan Francisco Elso
El monte, 1984.

En 1984, Juan Francisco Elso participó en la I Bienal de La Habana con una obra titulada *El monte* (lám. 8), en la cual utilizaba su propia silueta con detalles simbólicos como varillas, con lo que ya se evidenciaba más plenamente su interés por la santería, como podemos ver en la

lám. 9. Observemos también el corazón de esta pieza, elaborado con cera negra y encerrado en una jaula hecha de ramas (lám. 10). Esto abría una nueva brecha para las búsquedas del artista.

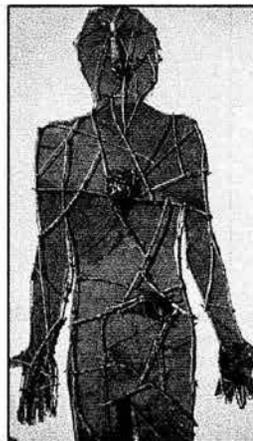
Como vimos en el Capítulo 3, la santería es uno de los cultos afrocubanos más afianzados en Cuba y ha llegado a caracterizarse como un producto sincrético. Tiene su origen en la llegada a la isla de negros esclavos procedentes del África Occidental subsahariana, y en especial de los grupos yoruba desde mediados del siglo XVI, alcanzando mayor auge a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

La mitología yoruba, de gran riqueza filosófica y valores poéticos, constituye un sólido cuerpo de ideas sobre la creación del mundo. Al chocar en Cuba con otras formas religiosas africanas y con la religión católica, se produjo un sincretismo que estableció nuevas valoraciones cosmogónicas. Como resultado de este proceso surgió un complejo religioso llamado "Santería" cuyo sistema de creencias y estructura ritual está basado en la adoración a los *orishas* (dioses) del panteón yoruba de Nigeria, equiparados con los santos católicos correspondientes. Esta religión se fundamenta en el concepto de una divinidad superior -*Olofi*- que no es objeto de culto directo como sí ocurre con los *orishas*, sus súbditos en la tierra. Estos en principio serían un ancestro divinizado

que en vida estableció vínculos que le garantizaron el control sobre las fuerzas de la naturaleza, y deberán ser siempre obedecidos por los practicantes.

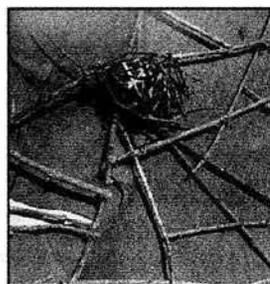
Tanto la Santería como el pensamiento del mundo prehispánico de México comenzaron a interesar apasionadamente a Juan Francisco Elso. La santería formaba parte de su vida cotidiana, era un ingrediente natural de su entorno, sin embargo, lo amerindio se hacía más difícil de aprehender, los libros resultaban insuficientes, lo que explica que sus primeras obras con estos temas se resintieran por un tratamiento superficial e idealizado. Le tomó tiempo entender el significado de lo sustancial en esas culturas, en oposición al estereotipo, y de este modo se produjo un proceso de desmitificación de las culturas antiguas que trajo como consecuencia un aprovechamiento al máximo, llegando a convertirse en parte integrante de sus obras posteriores, como podemos apreciar en *El viajero* (lám. 11) que formó parte de la muestra *Ensayo sobre América* presentada en La Habana en 1986. Si somos atentos nos damos cuenta que esta obra es un viaje de introspección hacia la muerte y nos revela una evidente influencia prehispánica (láms. 12, 13 y 17, esta última en la pág. 100, capítulo 3).

En 1986 Elso presentó *Ensayo sobre América*, su segunda exposición individual, donde el hombre americano se enfrentaba a un mundo mítico. Viajó con esta exposición a la XLII Bienal de Venecia y algunas de estas piezas fueron adquiridas por la Galería Kerr de Nueva York. Esta obra es ubicada por el crítico uruguayo Luis Camnitzer en un punto intermedio entre *El monte* (1984) y *Por América* (1986)



9

Juan Francisco Elso
El monte, 1984.



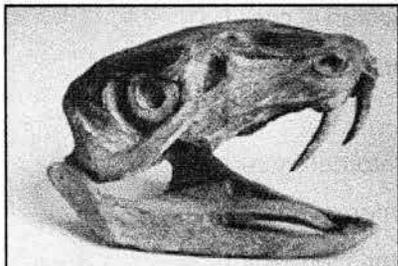
10

Juan Francisco Elso
El monte, detalle, 1984.



11

Juan Francisco Elso
El viajero, 1986.



12
Juan Francisco Elso
Cabeza de animal,
 detalle, 1986.

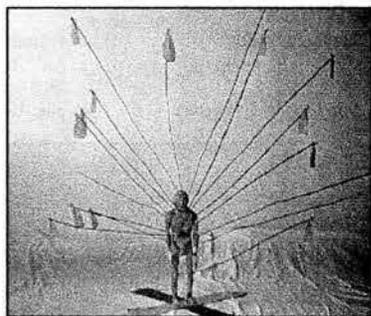
esos años (lám. 15).



13
Juan Francisco Elso
El viajero, detalle,
 1986.

En ese mismo año Elso viajó a México para exponer en la Galería Alternativa de la capital con otros artistas latinoamericanos en la muestra *Ejes constantes, raíces culturales*. Le acompañaban de Cuba los pintores José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey. Este contacto con la cultura mexicana fue decisivo para el artista cubano. Cuenta Camnitzer la fascinación que le causó a Elso el sagrado árbol Ahuehuete, ubicado en Chalma y usado por peregrinos desde la época prehispánica para colgar frag-

mentos de cordones umbilicales de sus recién nacidos junto a otros elementos conectados con el parto, con el propósito de asegurar fuerza y buena apariencia para sus descendientes⁹ (lám. 16).



14
Juan Francisco Elso
La fuerza del guerrero,
 1985-86.

Imágenes como la anteriormente comentada, tan recurrentes en México, cuna de una cultura ancestral mesoamericana, impactaron profundamente a Elso y fueron haciendo crecer aquella impaciencia que latía en su ser por descubrir los mitos de la cultura continental americana. Tal vez el camino más fácil hubiera sido apropiarse de estas culturas con una óptica etnológica o primitivista, pero el artista cubano optó por un acercamiento íntimo y profundo, una actitud

⁹ Luis Camnitzer, *New Art from Cuba*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1994, p. 56.

¹⁰ *Idem.*

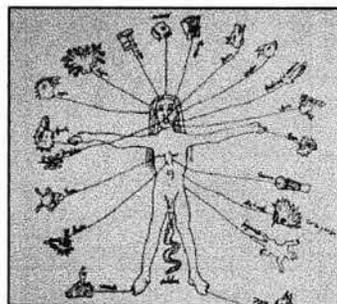
desafiante y provocadora: "actuar como el creador de las culturas antiguas y populares que pone poderes y signos en los objetos y sabe que su creación es una sustancia mágica y mítica".¹¹

La combinación de sus experiencias con la santería y con los ritos antiguos de América trajo como resultado la creación de una de sus obras más memorables: *Por América* (lám. 16, del capítulo 3 en la pág. 98 y lám. 17). La figura de Martí había sido elaborada siguiendo

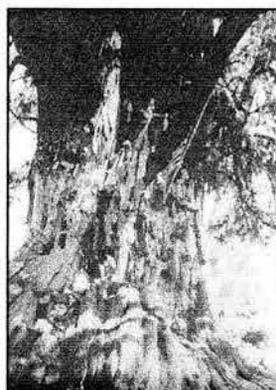
el esquema de la imaginería colonial. La escultura estaba parcialmente cubierta con lodo, con el cuerpo herido con dardos verdes y rojos. Los colores transmitían significados elocuentes: el rojo era la sangre derramada por la agresión, el verde era el retoño del renacimiento y la fertilidad. Esta obra fue presentada en la II Bial de La Habana, donde recibió una mención y causó gran impacto al proponer varias lecturas desde puntos de vistas políticos y/o religiosos mediante el recurso del ícono.

Por otra parte, esta pieza fue preparada por el propio Elso siguiendo los ritos de la santería y entre los materiales integró su propia sangre en sentido de pertenencia e identificación, también le agregó objetos personales y de su esposa, la pintora mexicana Magali Lara, quien sin duda constituyó otro de los lazos que más afianzaron su apego a la cultura mexicana. De este modo, la obra tendría vida propia.

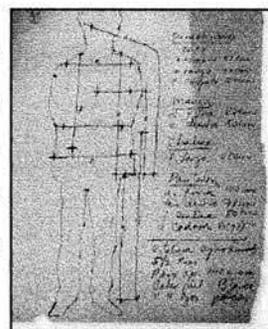
Esta obra constituyó todo un reto para el artista, el utilizar una figura tan sacralizada como Martí lo exponía a críticas y erradas interpretaciones de sus ideas. Sin embargo, el re-



15
Juan Francisco Elso
Halo del guerrero,
 1986.

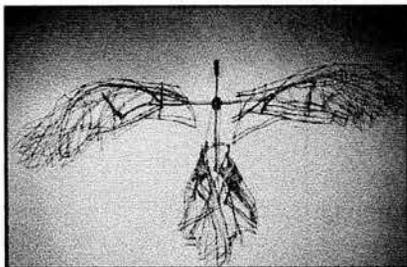


16
 Sagrado
 Ahuehuete de
 Chalma.



17
Juan Francisco Elso
 Medidas reales de
 José Martí, tres cuar-
 tas partes del ta-
 maño, que sirvieron
 para la elaboración
 de la talla.

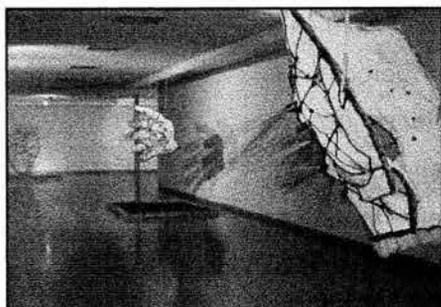
¹¹ Gerardo Mosquera, "Ultima conversación con Elso," *Revolución y Cultura*, no. 5, La Habana, Cuba, mayo de 1989, p. 22.



18

Juan Francisco Elso
*Pájaro que vuela
sobre América, 1986.*

mitiendo cierta fragilidad. Por ejemplo, José Martí, símbolo nacional y universal fue descrito tan pequeño como cualquier ser humano, sin perder su poder, incitando a la ternura y a cierto respeto reverencial.



19

Juan Francisco Elso
*La transparencia
de Dios, Museo
Carrillo Gil, 1990.*

Su principal énfasis se enfocó a la América mítica; aspiró a crear una nueva conciencia mitológica continental de la historia y a una comprensión mística del mundo y de él en el mundo (lám. 18). En este sentido expresaba:

“(…) Toda esta experiencia se basa en una espiritualidad latinoamericana que recién estamos comenzando a proyectar como un sistema de valores y conceptos estructurados de nuestra respuesta a la realidad social. Su desarrollo -del cual quizás algunos artistas alcanzaremos a ser en el presente insignificantes heraldos- pudiera conducir a transformaciones en la cultura.”¹²

Permaneció todo el año 1987 en México preparando, para el Museo Carrillo Gil, su tercera exposición individual, *La transparencia de Dios* (lám. 19). Mientras, expuso en El Archivero, en la Ciudad de México, *Libro por correo*. Sus vivencias

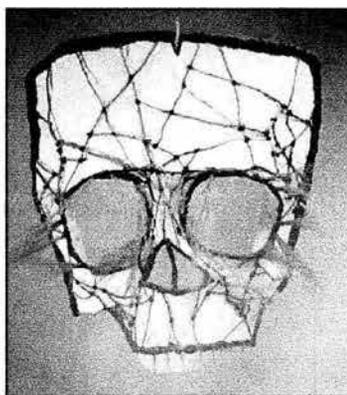
¹² *Idem.*

en este país acentuaron con fuerza sus inclinaciones por reencontrar al ser latinoamericano en su obra:

"(...) para mí resulta esencial establecer la referencia con el mundo americano, investigar todo ese arrastre que uno trae de cosas que hace sin tener conciencia del por qué, y descubrir las que tienen una raíz, una tradición, y están aferradas al nacimiento de todo. Me he apropiado, o trato de apropiarme, de ese mundo como una forma de dialogar con algo a lo que pertenezco."¹³

En 1988 Juan Francisco Elso se enfermó y decidió regresar a Cuba. En ese año participó en "Expo Art from Cuba" en la Maris Gallery de Nueva York. Murió el 27 de noviembre de ese año en La Habana.

El Museo Carrillo Gil decidió exponer el proyecto que el artista cubano había dejado inconcluso y que se basaba en los principios educativos de la cultura maya. Cuando Elso murió, sólo había terminado tres piezas, entre ellas un cráneo al que llamó *El rostro de Dios* (lám. 20), realizado en papel amate con ramas, yute, arena volcánica, ojos de vidrio y hierro que medía 50 x 130 x 130 cm. Comentaba el propio artista: "Mi propósito es que el espectador, metafóricamente, penetre dentro de Dios (...)

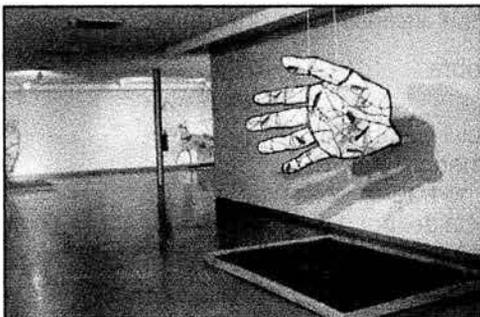


el rostro divino (...) es una enorme máscara de la muerte (...), una máscara capaz de mirar al que la porta y propiciarle su autodescubrimiento."¹⁴ Resulta obvia la vinculación con México en la selección de los materiales y en la significación de la muerte dentro de esta cultura.

20
Juan Francisco Elso
El rostro de Dios,
1986-87.

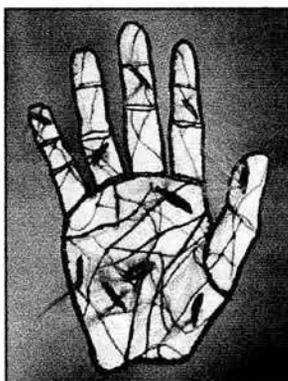
13 *Ibidem.* p. 23

14 *Idem.*



21
Juan Francisco Elso
La mano creadora,
 1986-87.

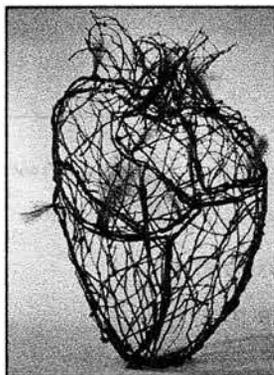
parte de la exposición. Estos conceptos constituían la base de la educación que entre los antiguos mayas preparaba al hombre



22
Juan Francisco Elso
La mano creadora,
 1986-87.

para el cumplimiento de su rol en el mundo. A la vez, la mano estaba relacionada con la creación de las herramientas con que se había formado el mundo.

La última pieza que integraba esta trilogía era *Corazón de América* (lám. 23), hecho con ramas, cera, arena volcánica, yute, hierro y tela, de 230 x 170 cm. Representaba la revitalización de ese camino mediante la actitud.



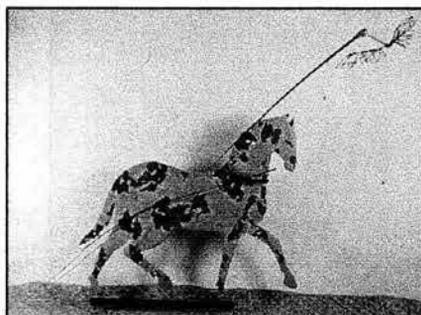
23
Juan Francisco Elso
Corazón de América,
 1986-87.

Obsérvese cómo confluyen preceptos cosmogónicos tanto de la santería como de las religiones prehispánicas en cuanto a la evocación de un camino que deberá transitar

el hombre para cumplir sus tareas en el mundo terreno. Eleguá, dueño de los caminos, el que tiene la facultad de abrir o cerrarlos y Quetzalcóatl, quien tiene que transitar por tortuosos caminos llenos de dificultades para vencer a Tezcatlipoca, vibran en estas impactantes obras de factura vinculada al expresionismo, al informalismo, al land art y al arte povera.

El 7 de febrero de 1990 se inauguró la exposición en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México con el título *Por América*. Se explicaba en el catálogo: "*La transparencia de Dios* es el nombre original de esta exposición que que-

dó inconclusa por el fallecimiento del artista. Por ello se decidió darle el título de una de sus obras más significativas: *Por América*. Permitiéndonos así incluir en la muestra otros trabajos que ayudaran a comprender la riqueza simbólica de los recursos empleados por el artista.¹⁵



24

Se incluyeron nueve esculturas-objetos creados por Elso y fotografías de obras que no se pudieron traer desde Cuba o quedaron inconclusas. Aparte de las tres obras comentadas anteriormente, Elso había proyectado una sección a la que llamó "microcosmos" y que sería la zona del ser humano. Decía el autor:

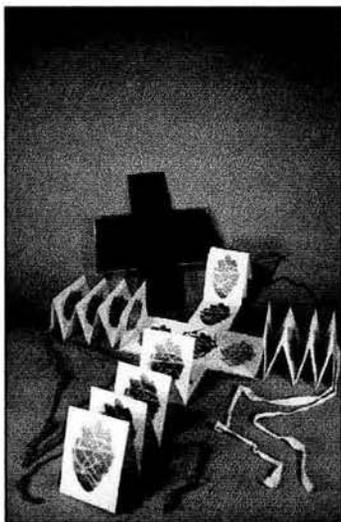
Juan Francisco Elso
Caballo y colibrí,
obra inconclusa.

Si el primero se dirige a iluminar al hombre y la mujer, el segundo muestra la posibilidad de ascensión de éstos hacia los valores cosmogónicos (...) Esta segunda parte se basa en la experiencia latinoamericana (...) intentaría sintetizar todas las instancias de esta experiencia (...) en la proposición de una espiritualidad de América Latina.¹⁶

Las otras obras incluidas fueron *Caballo y colibrí* (lám. 24), una talla en madera de 400 x 250 cm. sin concluir. El colibrí estaba hecho de ramas amarradas con cordón de yute y pegadas con cera y arena volcánica, su cabeza tallada y el pico debían encajar en el lomo del caballo. Era una pieza que proponía unir a ambos animales por un cordón umbilical de hierro y cubierto con cera y arena volcánica. Constituía una reflexión relacionada con la esencia de la identidad mexicana a partir de la contraposición de la materialidad europea - representada por el caballo- como

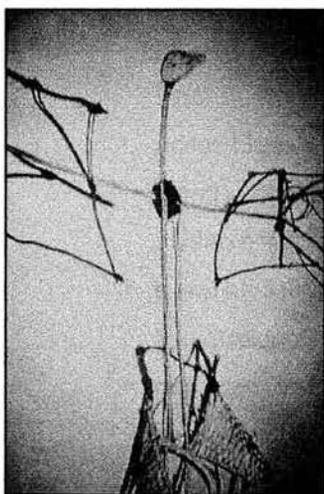
¹⁵ *Por América*, catálogo a la exposición. Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F., febrero-marzo, 1990, p. 1.

¹⁶ Gerardo Mosquera, "Los hijos de Guillermo Tell...", op.cit., p. 20.



25
Juan Francisco Elso
Corazón de América,
 1986.

objeto ritual. Los cuatro atados representaban los puntos cardinales con los colores que le corresponden según la mitología nahuatl. El crecimiento del objeto se expandía desde el centro hacia cada uno de estos puntos. Se incluyeron además diferentes versiones de corazones en terracota sin cocer y acentuados con diversos materiales.



26
Juan Francisco Elso
Pájaro que vuela sobre
América, 1987.

fuerza de sometimiento y la espiritualidad indígena (colibrí) como escudo de resistencia a ese sometimiento.

También se incluyó *El viajero* (lám. 11, de la pág. 187), una obra de 1986 hecha en madera tallada, ramas, ceniza y cera que simulaba un viaje a la muerte con alusiones autobiográficas e influencia prehispánica como ya vimos anteriormente. Otra de las obras presentadas fue un libro-objeto llamado *Corazón de América* (lám. 25) impreso en serigrafía de 185 x 185 cm. que se concebía como

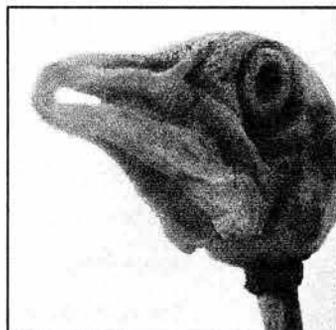
Otra interesante obra que se exhibió es *Pájaro que vuela sobre América* (láms. 26, 27 y 18, esta última en la pág. 190). En esta obra descubrimos el deseo de Elso en convertirse en un "Caballero águila" del mundo prehispánico. Esta obra está conformada por dos brazos-alas para volar hechos a la medida del cuerpo del artista. También manifiesta la apropiación que el artista hace de la mitología prehispánica misma que narra cómo los chamanes se convertían en aves con la finalidad de comunicar lo que observaban del mundo.

Esta muestra constituyó un homenaje de México a Juan Francisco Elso, un reconocimiento a su obra, donde lo mejor de la cultura mexicana antigua era elevado a un plano simbólico de exaltación de la espiritualidad latinoamericana, esa que Elso luchó denodadamente por encontrar.

México se convirtió en fuente nutricia básica para Juan Francisco Elso y su obra fue reconocida en el contexto mexicano con gran respeto y admiración. Las experiencias vividas en este país constituyeron el complemento perfecto para la realización de sus propuestas conceptuales, a fin de cuentas el arte era para él: "(...) un largo proceso de aprehensión del mundo y de mí mismo como parte de él. Más importante que las obras en sí son los procesos y las iluminaciones, que actúan como aprendizaje casi místico y forman mi actitud ante la vida."¹⁷

Su obra y su actitud como creador se han convertido en paradigma para todos los jóvenes creadores latinoamericanos que han sabido apreciar la admirable fuerza generadora de un lúcido intelecto universal que se esforzaba por reencontrar la identidad de una América mítica, a costo de su propia vida.

La importancia de su trabajo desarrollado en México fue tal que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México publicó en el año 2000 el libro Por América: la obra de Juan Francisco Elso.¹⁸



27
Juan Francisco Elso
Pájaro que vuela sobre América,
detalle, 1987.

¹⁷ Rachel Weiss, et. al., Por América: la obra de Juan Francisco Elso. UNAM, I.I.E., México, D.F. 2000, p. 76.

¹⁸ Rachel Weiss, investigadora del Art Institute de Chicago, se dio a la tarea de reunir testimonios y análisis de investigadores, críticos y creadores interesados en Elso. Además de concebir la idea del libro -el primero consagrado por completo a este artista, cuya obra, compleja, polémica y aún insuficientemente reconocida y valorada-, Weiss misma ahondó en el estudio de Elso en sus cuatro

Estudiar a un creador como Elso nos ayuda a comprender la complejidad de sus propuestas y de su visión del mundo, expresada en sus diversas obras e instalaciones, de difícil categorización y definición. Se trata de un artista cuya vida se fue tramando muy estrechamente con su obra, y de una obra, asimismo, cuyas connotaciones pueden vislumbrarse sólo si realizamos un intento de comprender las inquietudes espirituales e intelectuales de su creador. Vinculado con los artistas de la vanguardia plástica cubana de los ochenta, su obra y su vida,

rigurosos y bien documentados ensayos que conforman buena parte del libro: "Elso y su tiempo," "Notas para una cosmogonía americana," "La órbita de Martí" y "Transparencia" (sobre una obra central de Elso, *La transparencia de Dios*).

En el primer apartado, Rachel Weiss nos entrega un panorama muy completo de los principales hechos de su vida, asociándolos con su búsqueda artística y espiritual; Gerardo Mosquera, por su parte, aborda en "Arte y religión en Elso" la importancia de los elementos simbólicos y sagrados en su obra, como un medio de relacionar al ser humano con el cosmos, y Luis Camnitzer, en su texto "¿Utopía en la utopía?," traza con claridad las coordenadas de la búsqueda de Elso de una espiritualidad latinoamericana a través de su arte.

La segunda parte del libro aborda el *corpus* de la obra de Elso, principalmente sus piezas más conocidas: *Por América* y *La transparencia de Dios*. Los tres primeros ensayos incluidos en ella, de la pluma de Rachel Weiss, "Notas para una cosmología americana," "La órbita de Martí" y "Transparencia," constituyen piezas indispensables para el conocimiento, no sólo de la obra de Elso, sino de toda una corriente artística en Latinoamérica, que apunta a enriquecerse tanto de la historia como del mito. En particular, el texto que aborda la importancia de la figura de José Martí en la trayectoria de Elso es fundamental para comprender el sentido de algunas de sus obras. Las observaciones y análisis de los textos de Rachel Weiss esclarecen y matizan el tema motivo de su estudio y son, además, una muestra de rigor y sensibilidad en el campo del ensayo estético.

Los restantes tres textos de este segundo apartado completan el caleidoscopio crítico que estas páginas nos ofrecen. Cada uno de ellos, desde su propia perspectiva, constituye una aportación conceptual al marco desde el cual podemos acercarnos a la obra de este artista visionario. Orlando Hernández, en "Mapa (incompleto) de *Por América*," interpreta, asedia desde una gran variedad de ángulos, las connotaciones múltiples de la obra de Elso sobre Martí, en un texto inteligente, propositivo y provocador. Cuauhtémoc Médina, en "La fragilidad como consistencia. Una hipótesis sobre *La transparencia de Dios*," plantea que esa obra nos ofrece la visión integral de Elso sobre el sentido cosmogónico del continente americano, basada en los mitos mexicanos, conocidos por Elso a través de Miguel León Portilla y Alfredo López Austin.

Finalmente, "Diálogo virtual frente a la obra de Elso," del prehispánico Alfredo López Austin, a quien debemos tantas páginas de alada sabiduría, recrea, con hondura no exenta de imaginación y equilibrio crítico, el sentido de la obra de Elso, "su construcción real de una imagen inédita," en una creación que "abre múltiples vías emotivas y racionales, vías de pensamiento y acción, diversas, paralelas, pero todas iluminadas por la luz de una esperanza, todas encaminadas a un punto de una América que queremos nuestra."

Una cronología de Elso y una biografía sobre su obra, a cargo ambas de Erena Hernández, constituyen la última sección de este volumen.

debido a motivos personales de diversa índole, han alcanzado en poco tiempo una dimensión casi mítica, lo cual, sin embargo, en ocasiones ha oscurecido o mistificado el alcance y la magnitud de su propuesta. Por ello resulta doblemente valioso analizarlo a profundidad a fin de enriquecer no sólo el conocimiento del arte latinoamericano, sino también la oportunidad de descubrir lo que, en mi opinión, constituye una visión del mundo en la que Elso sintetizó elementos que sólo él fue capaz de expresar y elaborar de manera inédita.

Lo popular y lo religioso, lo histórico y lo cotidiano, lo precolumbino y lo hispánico, el macrocosmos y el microcosmos, se combinan en sus piezas para recrear una práctica artística que propone hacer del espectador una parte indispensable de la obra.

No resulta sencillo, en una figura como la de Elso, aún tan cercana en el tiempo y en la sensibilidad a nosotros, realizar balances estéticos que no se vuelvan inmediatamente polémicos, controvertidos, sobre todo en el caso de alguien que, como él, vivió atravesando mundos tan complejos y todavía en desarrollo, como el de la revolución cubana, y corrientes artísticas que no han dejado de transformarse, cambiar y redefinirse hasta hoy en día. El silencio y el parcial desconocimiento de su obra entre nosotros tiene tal vez múltiples orígenes, algunos ideológicos, otros culturales o incluso sociales o de preponderancia de un mercado de valores estéticos contrarios por completo a la visión del mundo que él nos entregó, y es de desearse que estudios como este contribuyan a disminuir ese inmerecido silencio.



28
José Bedia
Cangaciero, 1980.

5.2 José Bedia (La Habana, Cuba, 1959).

Su formación profesional transitó por dos niveles: en 1976 se graduó de la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro y en 1981 salió con el nivel de Licenciatura del Instituto Superior de Arte de La Habana, donde ejercería posteriormente como profesor.

La obra de Bedia se ubica en una línea temática de indagaciones antropológicas en torno a la fusión

del pasado en el presente. Desde su infancia, el ahora destacado artista plástico a nivel mundial, era un apasionado de los juegos de "indios" y "vaqueros", y seguía ávidamente las aventuras de Pow Wow, un *Indian boy* de la televisión de esa época. Los indios norteamericanos captaron desde entonces su atención



29
José Bedia
Sin título, 1980.

y prueba de estos primeros acercamientos plásticos a temas indígenas son las copias realizadas por Bedia, a partir de las ilustraciones de revistas infantiles con historias de aborígenes, donde resaltaba los exóticos trajes de los majestuosos y empenachados "caras pálidas" (láms. 28, 29).

El año 1982 constituyó una fecha decisiva para la definición de estas preocupaciones por el universo de los nativos norteamericanos. Visitó el

Museo Etnográfico de Budapest y no pudo resistirse a su sueño de vestir un auténtico traje de guerrero sioux, experiencia que reflejó en una obra con la documentación fotográfica de aquel suceso.

Por aquellos años su obra estaba centrada en la investigación arqueológica como objeto de estudio, representando hallazgos ficticios, validados por objetos muy creíbles a la vista, hechos por el propio artista combinados con fragmentos de piezas auténticas.

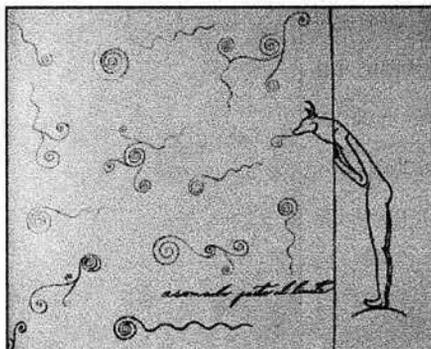
Sus primeras exposiciones personales de 1980 y 1982 tituladas *Crónicas americanas* y *Crónicas americanas II* (lám. 30) mostraban ya a un infatigable investigador de las tradiciones amerindias y su medio ecológico mediante imágenes documentales en fotoimpresos y fotocopias.

Ya por estos años iniciales de su ascendente carrera profesional, Bedia incluía renglones de escritura a la manera de los viajeros y científicos europeos precursores de la arqueología americana, así como representaciones de cuños del Archivo de Indias que venían a dotar a la obra de una aparente credibilidad, que a su vez reforzaba el distanciamiento ante la representación principal. El artista se proponía con estas obras ofrecer fragmentos objetivos de un universo desaparecido o en vías de extinción, crear una nueva iconografía a partir de imágenes documentales y explorar el sencillo poder plástico de algunas de sus representaciones. Existía además un interés fundamental por enfatizar la intervención subjetiva mediante el recurso de dibujar a partir de fotos valiéndose de líneas gestuales que buscaban dotar a las obras de una apariencia espontánea y primitiva.

En *La persistencia del uso*, su exposición individual de 1984 en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Bedia exploró su fascinación por aquellos ejes constantes del compor-



30
José Bedia
Tikal, de la serie
Crónicas
Americanas, 1980.



31

José Bedia
Asomado justo al límite, 1984.

tamiento humano que se mantienen con el paso de los siglos (*lám. 31*).

Recuerda el crítico de arte cubano Orlando Hernández que en aquella ocasión, el artista anunció una charla con diapositivas, donde se esperaba que hablara de sus creaciones, pero para sorpresa de todos los asistentes, dedicó dos horas a

disertar sobre formas de vida de los indígenas, con una manifiesta intención de establecer un acercamiento con el mundo "primitivo" y sus respectivas formas de belleza, lo cual, sin duda, formaba parte de un proceso de entrenamiento previo que convertía a Bedia en un comunicador a la par que desarrollaba su obra artística. Desde entonces, el artista se entregó conscientemente a la influencia de este universo "primitivo", proceso que involucró su propia individualidad.

En el mismo año 1984 Bedia presentó en la I Bienal de la Habana una obra impactante: *Doce cuchillos*, conformada a partir de una forma circular pintada con brea chorreando en el muro que servía como pizarrón realizado con diferentes materiales y manufactura explicados en palabras escritas, en las que los cuchillos ocupaban el lugar de los números en un reloj. Ya se percibían varios elementos que actuarían como recurrentes en la producción posterior de Bedia: el empleo de formas circulares, cónicas, irregulares y la presencia de la tradición afrocubana.

José Bedia se inició como practicante de la Regla de Palo Monte, uno de los cultos sincréticos que perviven en Cuba, como resultado de un complejo proceso de transculturación de los ritos tradicionales de origen bantú introducidos en la isla hasta 1873. Estos cultos provienen de la cuenca del Congo en Áfri-

ca, donde existen diversidad de tribus, dialectos, hábitos, y costumbres de vida.¹⁹

El culto congo mantuvo durante el período colonial una influencia extendida por toda la isla y su hagiografía se ha ido conservando, a la par que se ha enriquecido con elementos del culto espírita y del catolicismo.

La nomenclatura "Palo Monte" que ha recibido este culto se debe a la presencia del palo del monte como elemento mágico de conjuro junto a

tierra, piedras, animales y todo tipo de plantas u objetos que se concentran en la "nganga"²⁰ (lám. 32) vehículo para expresar el

lenguaje ritual. Para los practicantes (paleros), el mundo está regido por una sustancia o espíritu universal que tiene la cualidad de materializarse y tomar forma animal, vegetal, mineral o humana. Se sirve de la naturaleza para explicar la vida, como define el etnólogo y escritor cubano Miguel Barnet: "(...) Los hombres explican a los dioses y no a la inversa"²¹ (lám. 33).



32
José Bedía
El agua quemada y el espejo humeante,
1986.

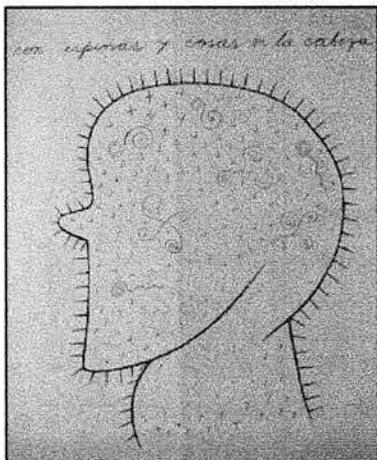


33
José Bedía
La petición, 1991.

19 El traslado de los habitantes de esa zona de África a Cuba en condición de esclavos, condicionó un fenómeno de aculturación y deculturación que una vez contextualizado en el nuevo ámbito que la cultura colonial isleña ofrecía, generó un producto nuevo, resultado de esa reelaboración. Se sustituyeron así valores significantes iniciales por otros, se transformaron los ritos africanos generándose un sincretismo intenso debido a la ductilidad original de la Regla Conga. La fusión de los descendientes de cada nación conga se hizo cada vez más intensa, y necesariamente lo importante era mantener una unidad conceptual en un cuerpo de historias, sin embargo, no pudieron escapar del efecto de los factores externos.

20 Sobre el significado de estos vocablos de origen congo utilizados dentro de la práctica ritual de la religión Palo Monte o Regla Conga, consúltese Lydia Cabrera, *Vocabulario congo (el bantú que se habla en Cuba)*, Colección del Chichereku en el exilio, Miami, 1984, y desde luego, también de la misma autora, *El monte*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1993.

21 Miguel Barnet, *La fuente viva*, Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1974, p. 212.



34

José Bedia
*Con espinas y
cosas en la cabeza,*
1984.

Varios elementos que han persistido de los originales cultos congos son las firmas y grafías mágicas que se hacen con yeso blanco en caso de un trabajo para bien y con carbón negro cuando se planea un trabajo para mal. Estas firmas cobran una importancia extraordinaria como elemento mágico y dinámico y se dibujan en el suelo, en grandes trazos circulares o rectos, en las paredes, en las puertas, entre otros lugares. Recurren a círculos, flechas, cruces, cuernos, soles, lunas y acumulan una serie de ideas que pertenecen a ese amplio repertorio de la lengua sagrada que aportó el hombre africano a Cuba para la expresión de sus ideas y creencias.

José Bedia encontró en el culto palero un ambiente cultural y filosófico afín con sus preocupaciones antropológicas y humanistas de recuperar creencias ancestrales de los actuales habitantes del continente americano, crisol de mestizajes que ofrece tantas interrogantes al hombre moderno (*lám. 34*).

En 1985 recibió una beca subvencionada por la Fundación Ford para participar como artista visitante en la Universidad de Old Westbury College, de Long Island. De este modo, el artista cubano viajó a Estados Unidos y permaneció viviendo durante un mes con la familia Cuervo Perro en una reserva de indios sioux ubicada en Dakota del Sur.

La identificación del hombre con la naturaleza volvía a situar a Bedia en un mundo de referencias similar a las creencias del Palo Monte, a la vez que le ofrecía la oportunidad de vivir experiencias que lo instruirían y perfeccionarían como individuo. A esto se sumaba que la efigie de los sioux con su plumaje es también usada en los rituales afrocubanos como representación

de guías espirituales, lo cual denota un síntoma de la influencia colonial de Estados Unidos.

De este modo, Bedia asimiló e interiorizó una serie de componentes socio-culturales de estas comunidades que pasaron a integrar un acervo personal en el que se encuentran tanto recursos artesanales y materiales, como formas de razonamiento mitológico. Fue así como los indios norteamericanos aparecieron en su obra expandiendo el sincretismo más allá de la tradición afrocubana (lám. 35).



35

José Bedia
The little revenge
from the periphery,
detalle, 1987.

Durante 1986 y 1987 Bedia tuvo dos importantes exposiciones individuales: *Crónicas americanas III* en el Centro Wifredo Lam de La Habana -que también fue mostrada en ese año 1986 en el Museo Metropolitano de Manila- y *Tres visiones del héroe*, en el Castillo de la Real Fuerza de La Habana. En ambas, Bedia continuaba explorando las raíces para un nuevo y más circundado internacionalismo basado en los valores del Tercer Mundo.

Las obras de estos años eran resultado de un laborioso trabajo a partir de memorias colectivas de diferentes orígenes en el que traducía "a un lenguaje occidental los valores y la poesía de otras culturas, buscando la mejor interpretación del significado original, lo que enriquece y modifica la cultura occidental en dicho contexto".²² Gerardo Mosquera comentaría en aquellos años que el mérito fundamental de Bedia era dar un paso en el largo, complejo y peligroso camino de la "desoccidentalización" de la cultura occidental o de la "deseurocentralización" de la cultura moderna.²³

²² Elizabeth Ferrer, "José Bedia," *Art Nexus*, no. 7, Bogotá, Colombia, enero-marzo, 1992, p. 163.

²³ Gerardo Mosquera, *Choléra* núm. 1, *Artistes d'Amérique Latine contre le choléra*, catálogo, París, Francia, octubre, 1993, p. 3.

Otras exposiciones colectivas importantes para Bedia en estos años fueron *El arte con la sonrisa* en Italia, *Pintura cubana actual* en Costa Rica, la II Bienal de la Habana -donde mereció uno de los premios-, la I Bienal de Cuenca, Ecuador y la Bienal de Sao Paulo en Brasil. En esta última, su obra *La comisión India y la comisión africana contra el mundo material* (1987) compendia su estudio de la distribución y representatividad icónicas de materiales y técnicas siempre dentro de polaridades que ilustraban un discurso intelectual acerca de una identidad culturalmente ambigua, compuesta por diversidad de raíces.

Otros sucesos importantes fueron su presencia en *Art of the Fantastic - Latin American 1929-1987* en Indianápolis y su visita a la ciudad de México para participar en la exposición *Ejes constantes/raíces culturales* en la Galería Alternativa junto a Ricardo Rodríguez Brey y Juan Francisco Elso.

Volvió a México en 1988 para integrar una muestra colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil titulada *Raíces en acción*, a la vez que su obra se daba a conocer en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en la Galería de Arte de New South Wales en Sidney, Australia. Fueron años de constantes confrontaciones internacionales para la obra de José Bedia, y todos estos contactos ayudaron a madurar sus ideas, enriqueciendo tanto al ser humano como al artista.

En 1989 realizó dos significativas exposiciones individuales: *Viviendo al borde del río* presentada en el Castillo de la Real Fuerza de la Habana y en la Galería Ángel Romero de Madrid y *Final del centauro* que conmocionó en la III Bienal de la Habana por la validez de su propuesta artística.

Durante ese mismo año continuó en ascenso la carrera profesional de Bedia presentando su obra en Londres y Francia. En este último país integró la exposición *Magiciens de la terre* en el Centro Geor-

ges Pompidou de París donde expuso su obra *Vive en la línea*. Se trataba de una composición estructurada como un corte transversal a las tres casas de la tríada de guerreros de la religión afrocubana: Ogún, Ochosi y Elegua. La obra en cuestión constituía una instalación que en tanto "catalizadora de lo sagrado", podía también interpretarse como un altar cargado de simbología cuya estructura formal emanaba de una homóloga cosmogónica.²⁴

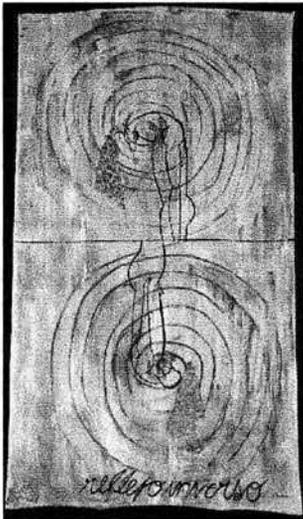
El artista siguió afanándose por desplazar su razón discursiva a una crítica a la mentalidad progresivista del mundo contemporáneo occidental desde presupuestos cosmogónicos no occidentales.

En 1990 Bedia participó en la Bienal de Venecia con otra instalación a la que tituló *Qué te han hecho Mamá Kalunga* y que dedicó a la Madre de las Aguas en la tradición religiosa bantú. Utilizó el triángulo como elemento altamente simbólico para estructurar su obra: *Sexualidad madre y arma de penetración*. Así explotó las estructuras de oposiciones propias del pensamiento "primitivo". La pieza combinaba el carácter icónico y espiritual de la representación sagrada con la objetualidad inmanente de los sucesos cotidianos.

Por aquellos años, Bedia mostraba sus obras recientes en una exposición personal en la Forest City Gallery de London, Canadá ya que había obtenido una beca del Consejo Nacional para las artes de Canadá para trabajar en el Banff Center en Alberta. También participó en otras importantes muestras en el extranjero como: *Arte contemporáneo de Cuba* en Sevilla, *Kuba OK* en Dusseldorf, *No man is an island*, en Finlandia y *Among Africa/In America* en Canadá. El propio artista comentaba: "El proceso transcultural, por llamarlo de algún modo, que se produce actualmente en el seno de muchas culturas autóctonas, trato que se produzca en mí de manera similar, pero inversa."²⁵

24 Osvaldo Sánchez, "José Bedia: Las manos de Ogún," *Revolución y Cultura*, La Habana, Cuba, 1989, p. 18.

25 Gerardo Mosquera, *Choléra...* op. cit., p. 14.



36
José Bedia
Reflejo inverso,
 1991.



37
José Bedia
Imitación de vuelo,
 1991.

La vida de José Bedia transitaría por una nueva etapa cuando en marzo de 1991 llegó a Mérida y se vinculó con importantes galerías de la Ciudad de México como Ninart, Curare, Ramis Barquet y el recién inaugurado Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO).

Entre mayo y junio de ese año presentó su exposición personal *Sueño circular* (láms. 36, 37) en Ninart, Centro de Cultura de la Ciudad de México y la Galería Ramis Barquet de Monterrey. Para esta ocasión escribió el crítico cubano Osvaldo Sánchez:

(...) más que una reflexión ecológica en términos occidentales, Bedia intenta una restitución del carácter sagrado de la naturaleza humana (...) Para entender las piezas es necesario percibir las como "energía", como "medicina", ya que su aura no procede de la intención automitificadora del ego posmodernista sino de una potencia sagrada incuestionable y viva en la pieza.²⁶

Ese mismo año Bedia también expuso individualmente en la Frumkin Adams Gallery de Nueva York y en la IV Bienal de La Habana con un proyecto titulado *Los presagios*. Junto a otros compatriotas estuvo presente en la trascendental exposición *15 artistas cu-*

banos en Ninart en la ciudad de México. Allí recurrió a la oposición mítica del hombre en lucha contra su medio, aludiendo a la supervivencia del hombre urbano dentro de las leyes del medio social.

26 Osvaldo Sánchez, *Sueño circular*, catálogo, Ninart, Centro de Cultura, México, D.F., mayo-junio, 1991, p. 4.

También en México, pero en el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey la obra de Bedia integró la muestra *Mito y magia en América: los ochenta (lám. 38)* y otras importantes exposiciones de esos años que le dieron gran impulso internacional a la plástica cubana contemporánea como *Los hijos de Guillermo Tell* (Caracas y Bogotá), y *Renacimiento cubano* (Amsterdam).

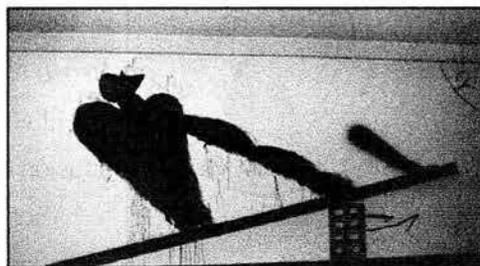
Otras exposiciones importantes para Bedia en 1991 fueron *Okanata* en Toronto y *The Bleeding Heart* en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston. Justamente en esta exposición Bedia presentó una Mamá Kalunga envuelta en mantos con pinturas de una odalisca, un Sagrado Corazón y una Virgen de Guadalupe, representaciones populares del cristianismo, con lo que sugería el predominio de la tradición occidental después de la Conquista de América. Por otro lado, vinculaba a la diosa con el simbolismo azteca al ubicar las imágenes frente a una vagina circundada por pequeños altares de esta civilización mesoamericana y vinculaba los ídolos con el alma individual.

El artista cubano continuó manejando códigos en sus dibujos dentro de un sistema pictográfico que funcionaba al nivel de un alfabeto. El crítico uruguayo Luis Camnitzer piensa que este método creativo podía haber encasillado al pintor, pero ocurrió lo contrario al convertirse en una fuerza expresiva que lo retó a emplear su imaginería simbólica y visual.²⁷ En ocasiones, Bedia utilizaba la mancha o el chorreado, combinados con la caligrafía para crear una obra dinámica, con gran carga de erudición y autenticidad (lám. 39).

²⁷ Luis Camnitzer, "New Art..." op. cit., p. 46.



38
José Bedia
Nsease, (Venado),
 1991.



39
José Bedia
 Instalación en el
 Museo
 Carrillo Gil, 1992.

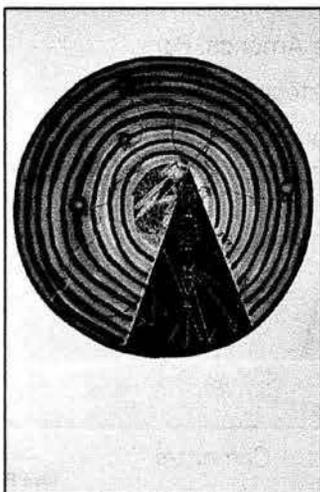


40
José Bedia
*Trágica caída del
visitante, 1991.*

Bedia insistía en enfatizar la necesidad de una nueva correlación y equilibrio que posibilitara la verdadera universalización del conocimiento y la cultura, tomando de uno y otro lado y no lo hacía obedeciendo a un mero impulso intelectual, sino a una sincera pasión que impedía inscribirlo en tendencias conceptualistas de forma ortodoxa. Al respecto esclarecía Orlando Hernández: "Lo que hay de conceptual en el arte de Bedia pertenece más al nivel preparatorio de su creación, que al nivel aparental de las imágenes, de los resultados plásticos. De serlo, sería un tipo muy raro de artista conceptual, por-

que su obra recurre más al corazón que a la cabeza."²⁸

Entre los aportes que rápidamente Bedia asimiló de su estancia en México estuvo la utilización de materiales locales como el papel amate que se adecuaba muy bien a sus necesidades expresivas. En esta línea se inscriben obras realizadas en México durante 1991 como *Trágica caída del visitante* (lám. 40) y *Nsusu Ndoki* (lám. 41).



41
José Bedia
Nsusu Ndoki, 1991.

El año 1992 marcó un momento decisivo en la difusión de la obra de Bedia en México y a nivel internacional. Las celebraciones por el V Centenario y todas las polémicas generadas en torno a este suceso, convirtieron al artista cubano en participante activo desde su óptica de creador latinoamericano e infatigable investigador de la continuidad del pasado en el presente.

Su exposición individual *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, en el Museo de Arte Contemporáneo Ca-

²⁸ Orlando Hernández, *La isla en peso*, catálogo, Galería Nina Menocal, México, D.F., enero de 1993, p. 7.

rrillo Gil de la Ciudad de México constituyó un homenaje al recuento de la Conquista de América escrito a principios del siglo XVI (1552) por Bartolomé de las Casas a la vez que funcionaba como comentario crítico y elegía a estilos de vida desaparecidos. En la serie de instalaciones que integraban esta exposición los propios críticos mexicanos reconocieron la valoración crítica más atinada que se hubiera hecho en este país ante las conmemoraciones de 1992. Refería el curador Cuauhtémoc Medina: "En lugar de la denuncia o lamentación, Bedia ha impulsado una respuesta temática: la noción de que para los pueblos de América existe la posibilidad de una revancha que haga resurgir la dignidad vital cancelada por la opresión de Occidente."²⁹

En realidad las instalaciones presentadas por Bedia revelaban una toma de conciencia, una maduración de sus preocupaciones en torno a esos temas de sojuzgamiento de la memoria histórica que le debía mucho a sus experiencias recientes en México. El contacto con la supervivencia de una poderosa cultura indígena influyó sin lugar a dudas en la maduración de sus reflexiones antropológicas. El propio artista expresaba: "A mí México siempre me interesó, por su cultura, su tradición. Era de algo que yo quería influenciarme y que siempre ha estado presente en mi obra".³⁰

Y en referencia con su instalación en *Brevísima relación...* exponía:

Me interesaba hacer un trabajo de grandes dimensiones en México por ser un lugar carismático y paradigmático para mí, en el que plasmé mi posición frente a la destrucción sistemática de la cultura indígena. No tanto de lo que sucedió hace cinco siglos, sino de lo que está pasando actualmente. (...) La instalación principal aludía a la educación (...) porque re-

²⁹ Cuauhtémoc Medina, op. cit., p. 35.

³⁰ Armando Correa, "Artistas cubanos en Art Miami," El Nuevo Herald, Miami, Fla., 8 de enero de 1993, p. 19D.

presenta la intromisión de valores dentro de un ámbito cultural a través de un acercamiento paternalista. En este caso la alfabetización de los pueblos indígenas representaba una imposición pero a otro nivel, ya no la destrucción física, sino espiritual, la imposición de valores ajenos que no tendrían por qué ser aceptados por los indios. Creo que los perdedores de hace 500 años atrás siguen siendo los mismos de ahora.³¹

Este testimonio del artista cubano demuestra la enorme influencia que ejerció para él, como creador y como ser humano, su estancia en México durante este convulso 1992, las nuevas preocupaciones que se adicionaron y enriquecieron las ya existentes en relación a estos conflictos de identidad amenazada.

La prensa mexicana hizo eco de la muestra, elogios y comentarios positivos dieron realce a la obra del artista cubano que se concentraba en evidenciar la depredación que Occidente continuaba ejerciendo mediante mecanismos de control de los modos de vida, tradiciones, o sistemas alternativos de supervivencia y espiritualidad.

Una de las instalaciones titulada *Viva el Quinto Centenario* presentaba un pizarrón que repetía, cual tradicional método de castigo, la frase que daba título a la pieza. La monotonía de la repetición era asaltada por una interjección en náhuatl (la traducción vulgar es "me jode", "me chinga") mientras tras las bancas escolares que sostenían un árbol muerto (símbolo del desarraigo de culturas desplazadas) aparecían yerbas medicinales que indicaban la pervivencia de un conocimiento ancestral, como medio de resistencia cultural y posibilidad de creación de paralelismos de pluralidad de creencias.

Otra de las obras de esta exposición, *Quema de los templos* hacía culminar el tiempo del Quinto Sol con una iglesia en llamas que transmitía la extinción del exclusivismo occidental. Por su parte, la

31 Jorge Luis Sáenz, "Mi obra refleja la nostalgia por Cuba", *El Universal*, México, D.F., 26 de enero de 1993, p. 1.

pieza *La llegada de Cristo* (lám. 42) recurría a palabras, objetos e imágenes pintadas para evocar la llegada de Colón al Nuevo Mundo y la consecuente destrucción del esplendor americano. Elizabeth Ferrer escribía en la Revista *Art Nexus*: "(...) esta imagen es cruda y directa de una manera casi visceral. Lo nuevo (...) es un sentido de sarcasmo colérico que, en ésta, asocia el Cristianismo con el genocidio."³²



42
José Bedia
La llegada de Cristo, 1992.

Y concluía que el trabajo del cubano podía ser leído como un discurso dual, "como arte contemporáneo involucrado con las preocupaciones humanas más universales, y como un tipo de ritual profundamente influido por los preceptos de religiones afro-cubanas y de indígenas americanos."³³



43
José Bedia
Instalación, 1992.

El creador, al tener un conocimiento directo e íntimo de las diferentes entidades que conforman la identidad latinoamericana, contribuyó en esta importante exposición a suscitar reflexiones acerca de conceptos universales de la condición humana vinculados con la necesidad de independencia (lám. 43).

No obstante la influencia del medio mexicano palpable tanto en materiales utilizados, como en el sentido conceptual del tratamiento del tema, Bedia continuó conjugando sus nuevas vivencias con la tradición palera. Esto se observa en el hecho de otorgar a los objetos cotidianos incluidos en sus obras, de significado espiritual, pues a su modo de ver, están dotados de una energía vital.

Otra de las actividades desarrolladas por José Bedia en México en 1992 fue la instalación creada para exhibir en el cen-

³² Elizabeth Ferrer, "José Bedia.." op. cit., p. 164.

³³ *Ibidem.*, p. 165.



44

José Bedia
Carro, (políptico de
Ogún) 1992.

tro cultural Curare a la que nombró *El hombre de hierro*. Este hecho también fue comentado favorablemente por la prensa mexicana, pues el prestigio del espacio expositivo, en tanto centro de ex-

presiones artísticas de avanzada, aseguraba en gran medida la receptividad de un público especializado.

Las instalaciones presentadas por Bedia en Curare volvían a confirmar que la estructura cosmogónica era el eje fundamental que regía a su vez la composición de la obra. Eran piezas dedicadas a Sarabanda, dios de los hierros y una de las entidades más fuertes de los cultos mayomberos. Se sincretiza en los cultos yoruba con Oggún, señor de los metales, de la fragua y del monte, guerrero y agricultor. En el catolicismo se equipara a San Pedro y a San Miguel Arcángel.

El hierro para los paleros es interpretado como "tumba del cielo", "instrumento de guerra y de muerte", "conducto de comunicación entre vivos y muertos, entre cielo y tierra", a lo que el crítico cubano Osvaldo Sánchez añade los poderes asociados a la modernización: los trenes, los carros, los aviones, los tanques y las armas modernas³⁴ (*lám. 44*).

De este modo se observaba la utilización por parte de Bedia de una estrategia de oposición afín al pensamiento "primitivo" mostrada en este caso mediante oposiciones formales que contribuían a funcionar como principio organizador y que respetaban la disposición jerárquica de un altar. Introducía el artista vestigios de un acto de sacrificio (la cabeza y las alas de un pájaro) para cargar de significado a un objeto cotidiano como el avión que se convierte por metonimia en la fuerza (maléfica y benéfica

34 Osvaldo Sánchez, "José Bedia: Las manos de Ogún", *CURARE*, México, D.F., marzo-abril, 1992, p. 48.

a un tiempo) del sueño de vuelo, del intento por trascender en fe.

También esta instalación volvía a recrear la pervivencia de lo tradicional en lo moderno con la idea del pasado viviendo en la ma-



quinaria y en todos los objetos mecánicos. Por otra parte, *El hombre de hierro* hacía referencias a las tradiciones cubanas en cuanto a la relación hombre-mujer o más bien, macho-hembra en los cultos ancestrales de los paleros, y al movimiento de seres en el tiempo y el espacio. Ubicaba el artista en el espacio de su obra elementos introducidos por los españoles como los estribos, que se convertían en barcos-carabelas; como el metal convertido en arpón y jaula del colibrí, ya sin vida; como el rifle partido que se trasmutaba en cetro, máscara y prenda mágica (nganga para los paleros).

Cada una de las piezas que integraban esta instalación contenía cargas conceptuales muy bien concebidas. En lo formal volvían a presentarse en una especie de contrapunteo el trazo veloz y dinámico, el fino dibujo sugerido y la concentrada fuerza del objeto presentado para, a manera de ofrenda, "compensar el vacío axiológico de la posmodernidad con la instauración de las estructuras paradigmáticas del rito" y conseguir así la reconciliación emocional y lógica del hombre con el Cosmos al restituir el carácter sagrado de la naturaleza humana, como vemos en *Espíritu herrero fusil* (lám. 45).

A raíz de esta instalación de Bedia en Curare se efectuó una discusión colectiva sobre el tema "¿Qué es una instalación?",³⁵ en la que participaron especialistas de alto nivel en el

35 Instalación: Término que se aplica de manera muy general a la disposición de los objetos en una exposición. Ver Ian Chilvers, *Diccionario arte del siglo XX*, Editorial Complutense, Madrid, España, 2001.

45

José Bedia
Espíritu herrero
fusil, (políptico de
Ogún), 1992.

campo de la investigación estética y artística como Rita Eder, ex-directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Olivier Debroise, historiador y crítico de arte, Osvaldo Sánchez, crítico de arte cubano y artistas mexicanos como Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Helen Escobedo y el propio Bedia. Se presentó para apoyar esta mesa redonda un video de la exposición *Los magos de la tierra*, realizada en 1989 en el Centro Georges Pompidou de París, donde Bedia había presentado con éxito una instalación.

El reconocimiento de Bedia por parte de la crítica mexicana de arte se reforzó significativamente con su participación en Curare. Los propios críticos mexicanos confirman que Bedia fue el que tuvo una recepción más calurosa en este ámbito. Puede haber influido en este proceso el hecho de que la obra del cubano era el resultado de una estrategia de confluencia cultural entre las reminiscencias del pensamiento indígena americano y las religiones afroantillanas en diálogo con las actitudes de un artista del siglo XX.

Bedia continuó mostrando su producción artística en los espacios expositivos de la Ciudad de México con exposiciones colectivas como *La década prodigiosa: plástica cubana de los 80*, presentada en el Museo del Chopo, *Arte cubano actual* en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, *Cinco artistas internacionales*, Galería Rubén Gallo de Guadalajara y *Si Colón supiera...* en el Museo de Monterrey, espacios que por su prestigio aseguraban el éxito en la recepción de sus muestras.

José Bedia extendió los límites geográficos de exposición de su obra y junto a otros artistas cubanos prosiguió en continuo ascenso al ser reconocido en escenarios internacionales con exposiciones como: *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, curada por Waldo Rasmusen del MoMA, presentada en la Estación Plaza de Armas de Sevilla, el Hotel de Arts y el Centro Pompidou en París; *Ante América* (Bo-

gotá), *Al encuentro de los otros* (Universidad de Kassel, Alemania), *Turning the map: Images from the Americas* (Londres), *America: Bride of the Sun* (Museo Real de Bellas Artes de Amberes) y junto a Arturo Cuenca e Italo Scanga dio a conocer su obra en Porter Randall Gallery, La Jolla, California.

Favoreció esta amplia actividad expositiva el calendario de festejos por la Conmemoración del V Centenario (del descubrimiento de América) y el consecuente reconocimiento de Iberoamérica como discurso alternativo esencial. Con una visión renovadora, Bedia era el prototipo del artista que situaba lo auténtico que perdura en el proceso de continuidad del pasado en el presente y en este sentido, actuaba como honesto traductor de un mundo mítico americano que tenía puntos coincidentes con la cultura occidental. En relación con estas ideas comentaba el artista:

(...) toda cultura necesita de un conocimiento de qué fue en el pasado, quiénes le precedieron, para proyectarse en el presente y en el futuro (...) hay numerosos elementos recurrentes en la historia de la cultura (...) Mi trabajo es una introspección y una asimilación muy personal del mundo "primitivo" y de las culturas populares de América y África. Pretendo probar una continuación del pasado en el presente y de lo que somos como latinoamericanos. Este interés no ha sido fácil encauzarlo debido a que el mundo del arte, en general, está centrado en occidente.³⁶

Al año siguiente (1993) Bedia realizó otra importante exposición individual en la Galería Nina Menocal de la ciudad de México: *La isla en peso*. En esta ocasión presentó una serie de obras de formatos irregulares, con alto contenido simbólico donde nuevamente el dibujo, los textos, los perfiles punteados de esa figura creada por él e identificada como el hombre universal y la geometrización volvían a funcio-

36 Hort Montero, "Bedia, pintor de lo primitivo en lo moderno. Encuentro en dos tiempos", *Unión*, año IV, no. 14, La Habana, Cuba, 1992, p. 96.

nar como recursos formales adecuados para la transmisión de sus ideas. De estos elementos formales comentaba el artista:

Siempre me he sentido satisfecho al trabajar formatos no tradicionales (...) Pienso que sigue siendo una limitación el espacio rectangular y bidimensional, por muy grande que sea la pieza. Siento que la pintura no tiene por qué seguir siendo así, creo que hay muchas formas expresivas de dar una idea. Entre mi pintura y los objetos hay una relación de complementariedad. De ahí que una no tiene vida sin el otro. Es dar una relación tridimensional a la pintura, entre lo físico y la falsa perspectiva de la pintura occidental. Por eso trato de hacer lo más evidentemente posible lo planimétrico de la pintura mediante la utilización del objeto.³⁷

Ha sido de gran importancia contar con estos testimonios escritos de José Bedia en relación a la evolución formal de sus propuestas que aparecieron en la prensa mexicana durante 1993. Resulta un apreciable material de consulta que sin dudas contribuye a precisar mejor el comportamiento de la trayectoria del artista durante estos años que permaneció en México, por lo que considero vital reproducir algunos fragmentos de sus entrevistas.

En esta ocasión, el tema fundamental era la nostalgia por Cuba después de transcurridos dos años fuera de su país. Expresaba Bedia en aquella ocasión:

En mi obra me interesa hablar de los problemas de deterioro cultural que tienen que ver con mi país, del exilio, de mi propio movimiento migratorio y, también, de la pervivencia de algunos aspectos del pasado en la vida moderna, como son las culturas indígenas de México y de otros países.³⁸

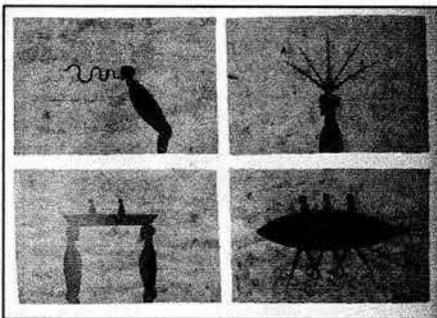
37 Jorge L. Sáenz, "Mi obra refleja..." op. cit., p. 16.

38 Idem.

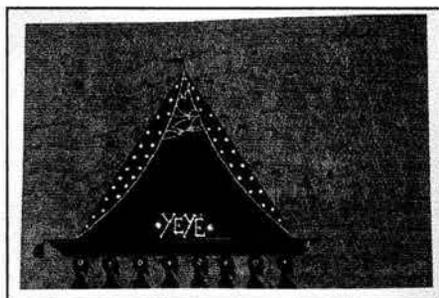
Se trataba de una obra cargada de nostalgia y emotividad que traducía aspectos autobiográficos y una verdadera preocupación por los sucesos que estaban teniendo lugar en su patria y que en gran medida le estaban afectando.

En *La isla en peso*, Bedia presentó un políptico titulado *Navegante-improvisado; Invención y riesgo; Acarreo de la noche; Un fundamento y Allí tendré mi casa* (lám. 46), solución formal ya utilizada en otras obras de años anteriores y que resumía en este caso los avatares del propio pintor para fundar su nuevo hogar en tierras mexicanas. Su punto de vista consistía en individualizar el fenómeno colectivo de traslado de toda una generación de artistas cubanos a México, en volverlo una narración íntima que lograba socializarse mediante su presentación mítica.

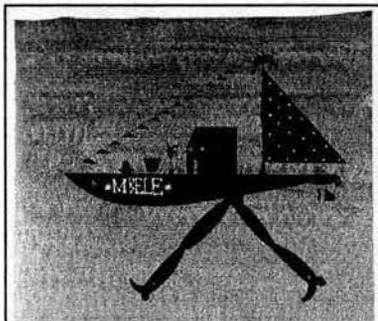
En la obra que daba título a la exposición (*La isla en peso*, lám. 47), Bedia presentaba un grupo de personas que cruzaba el mar y llevaban sobre su cabeza una balsa, una montaña y la Virgen de la Caridad del Cobre (Patrona de Cuba) amamantando a un niño. Todo con un tratamiento muy sintético y geométrico, donde el dibujo adquiriría un papel protagonista y la combinación entre los colores negro, blanco y café conseguía imprimir un toque especial a esta exposición. El recurso de las estrellas en blanco sobre fondo negro fue muy manejado en estas obras, así como la inclusión de elementos icónicos que se identificaban con Cuba como la palma real o frases, objetos de culto o nombres de deidades que remitían a la presencia de símbolos de los



46
José Bedia
Navegante improvisado III, 1991.



47
José Bedia
Yeyé, (La isla en peso), 1992.



48

José Bedia

*Casi todo lo que es
mío, 1992.*

cultos afrocubanos. Otra obra que integraba esta exposición era *Casi todo lo que es mío* (lám. 48), en ella Bedia representaba a un hombre con las piernas abiertas, apoyando sus pies en dos orillas y sobre su espalda sostenía una casa, una mujer, un niño con juguetes y una especie de olla vinculada con los recipientes sagrados de los paleros, lo cual revelaba

conexiones autobiográficas con el autor. Ensoñándose entre dos tierras el propio Bedia refería: "(...) Es la idea utópica de soñarse viviendo entre dos mundos, pero no se puede, se está en un lado o en el otro. En ellos de alguna manera se concreta la situación psicológica inestable que vivo como artista."²¹³

El éxito comercial de esta exposición fue rotundo, casi todas las obras fueron vendidas y la cotización de este ya ampliamente reconocido artista a nivel internacional fue en aumento. A la par crecía el número de consumidores mexicanos de arte interesados en adquirir pintura cubana, convencidos de la calidad y modernidad de las propuestas de los isleños.

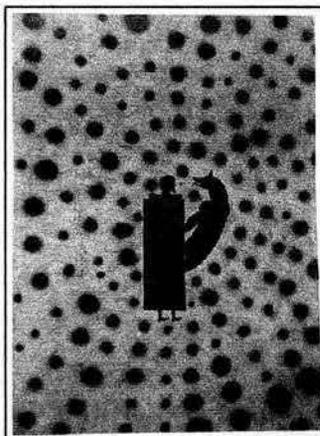
Entre junio y agosto de 1993 se exhibió en la Sala José Juan Tablada del Museo de Arte Moderno la muestra *Lesá Natura*, reflexiones sobre ecología donde participó Bedia. En el catálogo, los críticos mexicanos Cuauhtémoc Medina y Roberto Tejada escribían:

La obra del artista cubano (...) encarna a la perfección esta resistencia ante la pretensión totalitaria del pensamiento occidental. (...) En su perspectiva, las tradiciones religiosas y mitológicas silenciadas son un depósito de conocimientos y de ética (...) que sólo conviviendo entre sí son capaces de integrar la verdad universal (...)²¹⁴

39 *Idem.*

40 Cuauhtémoc Medina y Roberto Tejada, *Lesá Natura. Reflexiones sobre ecología*, catálogo, Museo de Arte Moderno, México, D.F., junio-agosto, 1993, p. 48.

Bedia presentó entonces la instalación *Nuevo señor de la naturaleza* en la que evocaba la efigie de un barco petrolero sobre el mar, a manera de alusión al derroche de energía entre las potencias económicas. Una vez más incluía un objeto que contrastaba con el dibujo plano, adquiriendo marcados significados míticos. El artista cubano, devenido comunicador social alertaba acerca del productivismo moderno en una postura crítica radical.



En 1993 Bedia participó también en una exposición en Estocolmo junto a A. Capelán, y en otra titulada *Cartographies* en la Art Gallery Winnipeg de Canadá. Sus obras se iban despojando cada vez más de elementos superfluos de modo que prevaleciera la idea central con total efectividad.

Durante su estancia en México la obra de José Bedia fue presentada en varias ediciones de la Feria Internacional de Arte de Guadalajara, así como en la Feria Art Miami y en importantes subastas del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) (lám. 49).

El artista cubano en entrevista realizada por Nina Menocal en 1993 patentizaba la importancia que México y su cultura habían alcanzado para sus proyectos personales como creador:

Me interesan sobre todo las comunidades indígenas del norte: Huicholes, Coras, Yaquis, Seris, Tarahumaras. Están más cercanos a mi espíritu y a mi sensibilidad. Eran antiguos cazadores con una mentalidad y un bagaje técnico artístico que se conecta con otras cosas que son parte de una sabiduría ancestral y que pretendo ir reconstruyendo. En mi cultura afro-cubana y en las tradiciones indígenas encuentro puntos paralelos que me reafirman como una es-

49

José Bedia
Curación del perro,
1992.

pecie de portador de un patrimonio humano muy viejo (...) No creo que hay que ser mexicano de nacimiento para acercarse con cariño a este país, aprender de él y dejar una obra (...) Aquí en México tengo las cosas que necesito ver diariamente para informarme e influirme de ellas.⁴¹

En otra entrevista realizada por Jorge Luis Sáenz para el periódico El Universal Bedia afirmaba: "(...) Hay elementos indí-



50
José Bedia
Chicomoztoc
Tzotzompan, instalación, 1993.

genas de México y de toda América Latina, que tienen mucho que ver con la tradición africana. Estar en México me permite ver eso de manera viva, natural, ser una especie de elemento receptor que recicla estos impulsos."⁴² (lám. 50).

No cabe duda que Bedia valoró su estancia en México como un lugar afín a sus necesidades creativas, a la par que desde este país continuó afianzándose su reconocimiento internacional, en ocasiones propulsado por la Galería Nina Menocal y en otras por las propias instituciones cubanas que incluían su obra en Colectivas de Arte Cubano.

En The Village Voice de Nueva York se comentaba sobre los vínculos de Bedia con México:

En sus más recientes pinturas, Bedia continúa explorando las visiones del mundo evocadas por el mito prehispánico y el secretismo afrocaribeño. Estos materiales incluyen ahora el papel amate (una versión moderna del papel utilizado para los códices mayas) y

⁴¹ Nina Menocal, "Entrevista con Jose Bedia", La Isla en peso, op. cit., p. 12.
⁴² Jorge L. Sáenz, "Mi obra refleja ...", op. cit., p. 16.

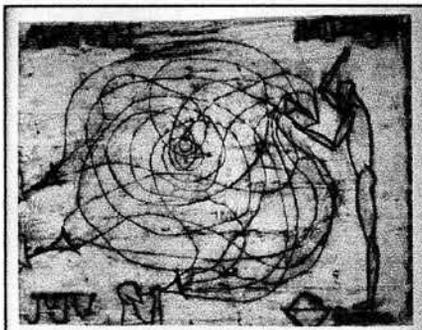
diversos objetos del gran mercado de la Ciudad de México, La Lagunilla. Comenta Bedia que "después de haber utilizado tanta energía para crear un arte que redefinía nuestra cultura y lugar en el mundo, es dolorosamente irónico que nos encontremos ahora tan lejos de casa."⁴³

Pero los conflictos migratorios de los cubanos que estaban en México por esos años se agudizaban, una serie de restricciones comenzaron a ponerse en práctica, lo que conminaba a los isleños a tomar una decisión.

Coincidiendo con esta situación, Bedia solicitó la beca Guggenheim con el fin de trabajar en la reservación Rose Bud en Dakota del Sur, con la que se había relacionado años atrás. Su objetivo era encontrar puntos de semejanzas o de posibles diferencias en grupos culturales que sentía en situaciones paralelas. Solicitaba entonces que se le facilitara trabajar en México con las comunidades indígenas de Chiapas, Chihuahua y Nayarit y en Estados Unidos durante fechas especiales de celebraciones como el grito de Independencia y la Virgen de Guadalupe, en Los Angeles. El proyecto fue aprobado y Bedia obtuvo el premio en junio de 1993, lo cual significó un reconocimiento importante a su labor como creador artístico.

Varias instituciones como el Museo Carrillo Gil y la Galería Nina Menocal habían apoyado a Bedia ante la Dirección de No Inmigrantes de la Secretaría de Gobernación de México con el propósito de que se le extendiera prórroga de permanencia en el país, junto a su familia, alegando razones de trabajo, principalmente proyectos expositivos e investigaciones en las comunidades indígenas de Sonora, Chihuahua y Nayarit. El 25 de mayo de 1993 se autorizó a Bedia la posibilidad de salida y regreso a México. Ya anteriormente el artista cubano había via-

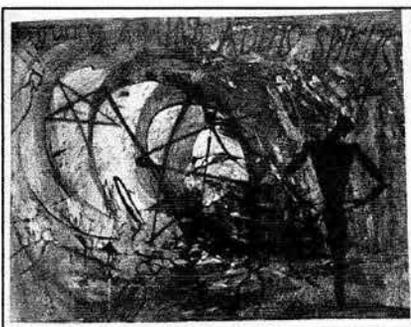
43 Coco Fusco, "Arte cubano (But Made in Mexico)", The Village Voice, New York, 28 de enero de 1992, p. 92. Traducción mía.



51
José Bedia
Avalanche, 1994.

jado en varias ocasiones a Estados Unidos con propósitos de trabajo, pero nunca hizo declaraciones públicas relacionadas con su deseo de permanecer allí, sino que siempre destacó su satisfacción por vivir en México: "(...) no quiero hacerle juego ni a la derecha ni a la izquierda. Escogimos México como tercera opción, un país que

nos permite vivir, crear y promover nuestro arte sin compromisos políticos de ninguna índole."⁴⁴



52
José Bedia
*Conjuring against
aliens spirit*, 1994.

Su esposa, Leonor Fuentes (quien recién falleció en un accidente automovilístico en Miami) alegó tener nacionalidad estadounidense ante la Secretaría de Gobernación de México ya que había nacido en California en 1961. En julio de 1993 en México se les canceló el documento migratorio FM3 por viajar definitivamente a Estados Unidos.

He intentado resumir a grandes rasgos el proceso por el que transcurrió la vida de Bedia junto a su esposa e hijo y los factores que pudieron incidir para que decidieran abandonar México y vivir en Estados Unidos. No pretende esta tesis llegar al fondo de este fenómeno ni determinar las razones de cada artista para decidir vivir ya fuera en Cuba, México o Estados Unidos. Dejo este análisis a futuras y necesarias investigaciones que serán el complemento de este estudio más centrado en un análisis artístico.

José Bedia actualmente vive en Miami donde ha continuado vinculado a importantes galerías y museos, así como a Ferias Internacionales de Arte. Realizó una exposición retrospectiva titulada *De donde vengo* (láms. 51, 52) que se presentó

⁴⁴ Armando Correa, "Artistas cubanos..", op. cit. p. 19D.

en el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia y viajó al Centro de Bellas Artes de Miami y al Museo de Arte Contemporáneo de San Diego.

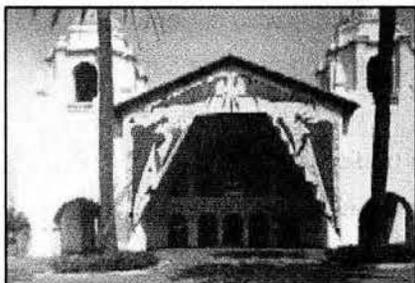
El tratamiento de aspectos de la tradición afrocubana se ha mantenido, incorporándose nuevos temas relacionados con su condición de inmigrante. Igualmente la inclusión de textos sigue siendo una constante, que según el propio artista le permite establecer un diálogo con la imagen, la cual al mismo tiempo es complementada o contradicha por el texto.

Entre 1994 y 1995 participó en la muestra *Cartographies*, la cual comenzó en la Winnipeg Art Gallery en Canadá y finalizó en Madrid; y en las Bienales de Sao Paulo y Venecia. De las obras presentadas en ésta última refiere la revista Art Nexus en su número de octubre-diciembre de 1995:

Bedia continúa su tratamiento del tema de los balseiros, que culmina con un bote puesto verticalmente y transformado en máscara Abakuá. La imagen es de tal fuerza que opaca sus demás piezas. Las obras restantes, típicas de Bedia y de sostenida calidad, a esta altura quizá corren el peligro de una estetificación demasiado pronunciada y sufren por los recortes de prensa que ocupan el lugar de una prédica redundante.⁴⁵

No fue posible desde México constatar este comentario por no contar con la posibilidad de apreciar la obra del pintor, pero sí resulta interesante subrayar el interés del artista por abordar el tema de los balseros cubanos, que en agosto de 1994 se lanzaron al mar con intenciones de emigrar a Estados Unidos y que crearon un verdadero conflicto socio-político, que se convirtió en foco de atención para el público internacional.

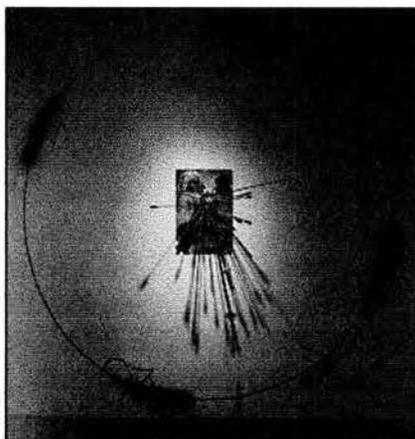
45 Francine Birbragher, "José Bedia en el Museo de Arte Fort Lauderdale", Art Nexus, Bogotá, Colombia, octubre-diciembre 1995, p. 161.



53
José Bedia
Proyecto de vela para navegar, 1994.

Estas constantes referencias de Bedia a la realidad de su tierra natal, combinadas con alusiones a los cultos afrocubanos parecen ir configurando una estética "bediana" muy particular.

Justamente en septiembre de 1994 Bedia colocó en la fachada de una antigua estación ferroviaria en San Diego, Santa Fe Depot, una obra que ya refería estos temas: *Velas para navegar (lám. 53)*. También realizó una exposición individual en la Fredric Smitzer Gallery en Coral Gables titulada *Mundele quiere saber* y la más reciente, *Mi esencialismo* fue mostrada en Hyde Gallery y Trinity College, Dublin, durante enero y febrero de 1996, en el PoriTaidemuseo de Finlandia en marzo-abril y en George Adams Gallery entre mayo y junio en New York.



54
José Bedia
The little revenge from the periphery, 1993.

Al parecer su obra ha continuado promocionándose con éxito, así se demostró en la Feria Internacional Expoarte Guadalajara 1996, donde las obras de Bedia impactaron por su formato y calidad. En cada exposición significativa de arte latinoamericano contemporáneo su nombre aparece incluido, pues esa obra generada a partir de un proceso cognoscitivo donde el artista pasó a integrarse como sujeto-objeto de la creación artística, ha trascendido por su calidad plástica, por su valor comunicacional y por la innovación incesante de sus auténticas propuestas conceptuales en tanto portador de valores de identidad para Latinoamérica (lám. 54).

5.3.- Flavio Garciandía (Caibarién, Cuba, 1954).

Sin lugar a dudas, Flavio Garciandía se ha convertido en uno de los nombres de obligada referencia cuando de arte contemporáneo cubano se trata. Comenzó a darse a conocer a mediados de los años setenta en Cuba y su obra nunca se estancó en una modalidad, sino que prosiguió evolucionando con las nuevas tendencias que día a día iban apareciendo en el medio plástico internacional.



55
Flavio Garciandía
Todo lo que necesitas es amor, 1975.

Por otra parte, la gran incidencia que Flavio ejerció como parte integrante y como inspirador y formador de la generación de los ochenta en la pintura cubana, lo ha hecho alcanzar un respeto y consideración muy significativos, tanto por parte de sus antiguos alumnos, como por la crítica internacional de arte.

En 1969 estudió en la Escuela Nacional de Arte hasta 1973. Posteriormente pasó al nivel superior de estudios artísticos en 1976 al ingresar al Instituto Superior de Arte, graduándose finalmente en 1981.

En su trabajo inicial en Cuba durante los setentas, prevaleció una tendencia afiliada al hiperrealismo con temas alusivos al presente histórico, aspecto ya tratado en el segundo capítulo de la tesis.

Cuando tan sólo contaba con veinte años de edad, ya su obra había sido legitimada al ubicarse en una de las salas de exposición permanentes de arte cubano contemporáneo del "sacrosanto" Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. La pieza titulada *Todo lo que necesitas es amor* (lám. 55), fue realizada en 1975 y se convirtió en un emblema del período fotorrealista en

el arte cubano. Se trataba de un retrato de la pintora cubana Zayda del Río recostada sobre la hierba, donde el esmero en el tratamiento de los detalles y las texturas revelaba el trabajo de un artista diestro y talentoso. De este modo, Garciandía proponía una renovación en el tratamiento del género del retrato, con lo que se vinculaba a los pintores de los años veinte, quienes también habían desafiado la tradicional manera de representación para buscar esencias de la personalidad por encima de lo meramente aparental. En este caso, el joven artista ofrecía una imagen nueva, radiante de vitalidad, donde conjugaba el exacto parecido físico (a fin de cuentas es una obra fotorrealista) con una carga emotiva.

Hacia 1977 Flavio Garciandía realizó una serie basada en cantantes populares cubanos mediante retratos y dibujos en tinta que integraba fotos con efectos y recursos propios del conceptualismo, como el distanciamiento que la introducción de estos elementos provocaba. En estas obras se apreciaba una asimilación muy personal del lenguaje del pop europeo, especialmente del artista inglés Peter Blake. También se observaba la estructuración de un mensaje a partir del ingenioso empleo de un simbolismo abierto e indirecto al mismo tiempo.

Un año después, Flavio comenzó a desarrollar una nueva fase en su trabajo como pintor, donde como recurso formal y técnico básico utilizó el dibujo en tinta. Volvía a combinar una base fotográfica con ciertos efectos de la mancha y el color, a la vez que incorporaba el uso de la brocha de aire. Este instrumento le permitía obtener cualidades fulgurantes, en contraste con la coloración ocre y la textura que simulaba antigüedad. Desde el punto de vista temático, el artista mostraba con estas obras un cuestionamiento sosegado ante problemas derivados de la esencia y la existencia humanas, replanteando interrogantes.

En 1979 su obra comenzó a asimilar la influencia de David Hockney, después de conocer su trabajo mediante reproducciones en

revistas. La obra del inglés se ubicaba a medio camino entre el pop y la nueva figuración. Fue así como las creaciones de Flavio fueron integrando la deformación de los rostros al inclinar el soporte, ya fuera cartulina o lienzo, donde proyectaba la foto, de manera que surgía una atmósfera "flotante" muy sugerente que como observaba Gerardo Mosquera, poseía "una rara e inquieta poesía."⁴⁶

Poco a poco Flavio fue integrando la figura casi hasta la fusión con las manchas y texturas, determinando así áreas contrastantes con las grandes superficies casi planas de tonalidades ocre, método que ya venía practicando desde años anteriores. Se creaba entonces un paisaje de evocación espacial que revelaba la influencia de artistas como Rothko y su pintura contemplativa o de Zao-Wu Ki en el manejo de los espacios. Contemplaban estas concepciones plásticas los rostros deformados a la manera de Bacon, las alusiones a la "vieja pintura" y cierto recuerdo de Rembrandt en la excelencia plástica lograda como resultado del tratamiento de las pastas, luces y tonos dorados.

El artista cubano, en vísperas de los ochenta, había conseguido crear una obra que sintetizaba variados recursos y tendencias tales como el fotorrealismo, la nueva figuración, el surrealismo, el arte pop y el informalismo.

Fue justo en el año de 1980 cuando Flavio Garcíandía comenzó a ejercer como profesor de pintura en el Instituto Superior de Arte de la Habana. Si desde sus años formativos siempre se había interesado por leer ávidamente todo lo relacionado con las corrientes artísticas y estéticas contemporáneas, ahora que había asumido el papel de maestro, esta necesidad de retroalimentación se volvió una placentera disciplina que pronto lo hizo merecedor de un sincero respeto y admiración por parte de alumnos, colegas y críticos.

⁴⁶ Gerardo Mosquera, *Del pop al post*, Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1993, p. 198.

Hacia 1981 Flavio expuso en el Centro Cultural "José Martí" de la ciudad de México, una muestra individual que lo ubica dentro de las primeras de su generación en presentarse en este país. También en ese año se integró al grupo de Volumen I que se daba a conocer en La Habana.

En 1982 Flavio mostró en la Galería Habana la exposición *Vereda Tropical*, con la que definió claramente su interés por investigar acerca de las manifestaciones del *kitsch* en Cuba, al vislumbrar en este fenómeno de expresión popular un basamento para la creación de prototipos y actitudes. En el catálogo de la exhibición el artista puntualizaba: "Estoy interesado en expresar ciertos elementos visuales generados por la repentina inspiración de aquellos, quienes ajenos a los valores aceptados del arte popular y de los más básicos y tradicionales valores del llamado arte alto o superior, han sentido la necesidad de manipular formas y colores."⁴⁷

La muestra en cuestión funcionó como una estrategia de discurso antinormativo en el contexto expositivo acostumbrado a determinadas convenciones de representación. Se legitimaba lo banal, lo superfluo, con una intención irónica que se manifestaba en la selección de aquellos elementos del *kitsch*, que durante mucho tiempo habían funcionado como emblemas de identidad cubana, como ocurría con las palmeras y frutas tropicales.

También Flavio se atrevía a utilizar la imagen recurrente de los cisnes que tanto abundaban en grandes cuadros ubicados en las casas cubanas. Se observaba en aquel despliegue de artificios una alusión directa a los códigos estéticos (o antiestéticos) de los años cincuenta, junto a un resquebrajamiento de la idea del arte como concepto propio de una alta cultura. Por otro lado, Flavio estaba comenzando a indagar en un universo poco explorado de repertorios temáticos y

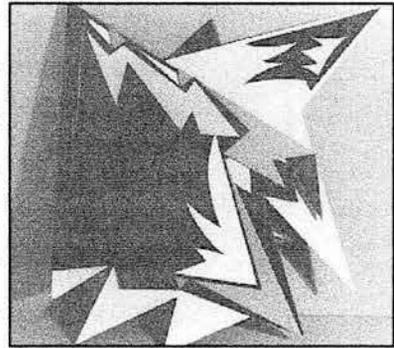
⁴⁷ Flavio Garcíandía, *Vereda tropical*, catálogo, Fondo de Bienes Culturales, La Habana, Cuba, noviembre de 1982, p.5.

formales de la llamada "sub-cultura popular" cubana.⁴⁸

Comenta el crítico Osvaldo Sánchez:

Estas obras de 1982 transitaban con desparpajo, de la calculada elegancia del Pop a la burda estética de la quincalla. Todo se estructuraba con una alegre desmemoria: Rauschenberg y los shows baratos del Tropicana, la gestualidad sofisticada de un artista del caballete y el artefacto en cartón de una palmera escenográfica (...)⁴⁹

En ese mismo año Garciandía participó en la muestra expositiva *First Look*, presentada en la Wesbeth Gallery de Nueva York y en la bienal de París con unas piezas a las que tituló *Catálogos de las malas formas* (lám. 56), mitad escultura y mitad libro-objeto que conjugaba los modelos formales y el color propio del lenguaje *kitsch*.



56

Flavio Garciandía
*Catálogo de las
malas formas,*
1982.

En 1983 desplegó totalmente el fundamento morfológico del *kitsch* en una exposición titulada *Obra reciente* en el Museo provincial de Villa Clara. En ese mismo año participó en el Festival Internacional de Pintura de Cagnes-Sur-Mer.

Las obras presentadas por Garciandía en la Bienal de la Habana de 1984 denotaban una mayor complejidad en su discurso, ya que a la apropiación de elementos del repertorio *kitsch* y

48 Se entiende como "sub-cultura" en este contexto, el arte Kitsch, las expresiones de los barrios marginales de una sociedad, aquel arte que no se ha insertado en los circuitos expositivos, ni le interesa estar a tono con las nuevas tendencias, sino que parte de la creatividad popular de forma espontánea, sin normas ni grandes aspiraciones de considerarse como tal. Es obvio que el término en sí mismo encierra ya un problema de significado que presupone la existencia de una cultura "superior" con la que se compara, nuevamente se presenta este fatalismo en la concepción de la otredad para valorar fenómenos precisos. Fue muy empleado por la crítica de arte cubano a la concepción del arte entre un ámbito "culto" y otro "popular", y peor aún, en este caso, "sub-cultura popular".

49 Osvaldo Sánchez, *Flavio Garciandía en el Museo de Arte Tropical*, catálogo, Galería Ramis Barquet, Monterrey, Nuevo León, octubre de 1995, p. 2.



57

Flavio Garcíandía
El lago de los cisnes, instalación, 1984.

gradas. Comenta Camnitzer que en su concepción inicial era una pieza sin título que posteriormente fue bautizada por el público de forma espontánea y por consecuencia el artista adoptó el nombre. Sobre un piso de azulejos hecho con cuadros de masonite pintados, el artista ubicó cisnes y palmas rociados con brillos y a su alrededor, desde las paredes, obras de formatos pequeños e irregulares que aludían a estereotipos, símbolos políticos y elementos de las creencias y ritos populares que propiciaban un ambiente abigarrado de colores, brillos y formas recargadas.⁵⁰

Garcíandía traspasaba los límites de la tradición al "contaminar" un espacio de arte culto con aquellos símbolos de mal gusto, de arte "menor" junto al nuevo significado que adquirirían las imágenes y emblemas seleccionados. Se preguntaba entonces Gerardo Mosquera:

¿Por qué esas formas son "superiores" cuando Flavio las despliega en una galería e "inferiores" en manos de decoradores o "malos" diseñadores de set de televisión? ¿Qué debería ocurrir si Flavio trabajara formas "inferiores" no en el ámbito de la "alta cultura" sino en la cultura de las masas donde ellos son considerados "buenos"?... ¿Qué debería ser su obra: arte o Kitsch?⁵¹

⁵⁰ Luis Camnitzer, "New Art...", op. cit., p. 20.

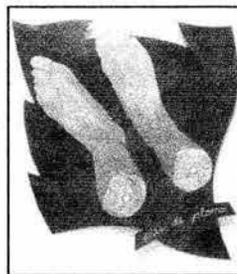
⁵¹ Gerardo Mosquera, "Bad Taste in Good Form", *SocialText*, New York, 1986, p. 62.

Respondía Flavio:

Yo trato de asegurar que la obra tenga diferentes niveles de lectura y que todo tipo de gente encuentre cosas para relacionar... Yo parodio el conceptualismo, las manifestaciones tautológicas, etc. Pienso que esta obra es accesible a un rango amplio, desde la élite a un público no preparado... El conflicto se produce por la selección de los canales de distribución.⁵²

Precisamente ahí estaba el punto clave que provocaba la atención curiosa ante la disonancia derivada de las obras Kitsch de un artista "culto": en la forma en que esta obra se concebía para llegar al público receptor, en el espacio legitimado de un museo.

En el mismo año de 1984 Flavio expuso de forma individual en el Museo Histórico de Santa Clara y junto a otros artistas cubanos en la muestra *Arte Cubano Contemporáneo* presentada en el Museo de Arte Moderno de Madrid; también en la Galería de la Explanada de la defensa de París y en el Instituto für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.



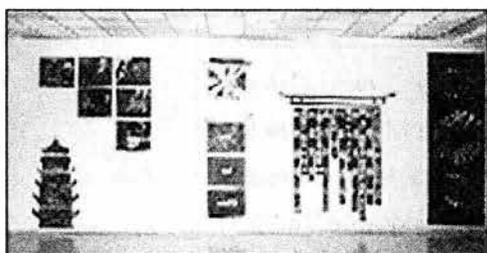
El trabajo posterior de Flavio se caracterizó por el empleo de proverbios cubanos, ilustrando el texto con un lenguaje visual banal. La mitad de los proverbios originales se transmitía con textos e imágenes y el espectador tenía que completar el resto. En esas piezas, recortadas en plywood, el artista usó efectos falsos de jaspeado marmóreo y artificios pintorescos, junto a colores oscuros y ácidos. Las imágenes se articulaban en planos superpuestos para lograr finalmente como resultado una especie de escudo con máximas morales populares que se entremezclaban también a la manera de las improvisaciones populares: *Camarón que se duerme, la muerte le sabe a gloria; Díme con quien andas y te sacarán los ojos; Árbol que nace torcido, cuchillo de palo; pies de plomo (lám. 58).*

⁵² Luis Camnitzer, "New Art...", op. cit., p. 21.

58
Flavio Garciandía
Pies de plomo,
1984.

Estas obras fueron mostradas con el título de *Proverbios* en la exposición *New Art from Cuba* presentada en la Amelie Wallace Gallery y en el Old Westbury College de Nueva York, en la North May Gallery de Massachussets, en el College of Art de Boston y en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, en San Juan. Durante este año Flavio pudo promover su obra en estos espacios de Estados Unidos gracias -en gran parte- a su condición de artista en residencia en el Old Wesbury Collage en Nueva York.

La obra presentada por Flavio en la II Bienal de La Habana de 1986 venía a consolidar su interés por trabajar con un rigor estructural que se apoyaba en formas geométricas. Se recrea



59

Flavio Garciandía
El síndrome de
Marco Polo, 1986.

ba la ambientación de un típico restaurante chino, con sus paredes cubiertas con cortinajes, paneles con terciopelo negro y brillos por doquier, mediante el lenguaje de la instalación. Allí ubicaba un personaje de las historietas cubanas, Elpidio Valdés, símbolo de la rebeldía criolla de las guerras del siglo XIX, quien emprendía un viaje por aquel ambiente chinesco. Refiere Osvaldo Sánchez sobre esta pieza titulada *El síndrome de Marco Polo* (lám. 59):

La pieza reunía (...) dos discursos: uno estrictamente político, referido a la ansiedad por viajar y por asumir nuevos horizontes culturales -fue, vio, volvió- explicitando con disimulo las duras restricciones migratorias existentes en Cuba; otro discurso, inserto en debates internacionales sobre identidad y tránsito (...)⁵³

53 Osvaldo Sánchez, *Flavio Garciandía en el...*, op.cit., p. 8.

Flavio empleó el método de ubicar paneles como los que se usan en los restaurantes de comida china, que a su vez simulaban los cuadros de una historieta, aunque era imposible seguir una historia lineal (no era ese el propósito del artista). El colorido cálido, casi siempre rojo, la utilización de texturas que semejaban los brocados de las telas, todo ese universo de dorados y terciopelos, era recreado irónicamente por el pintor.

También en 1986 su obra se expuso en *Sign of Transition* en el Museo de Arte Hispano Contemporáneo de Nueva York, *Made in Habana* en el Art Gallery of New South Wales, Sydney; en el museo de Arte Contemporáneo de Brisbane y en el Centro Australiano de Arte Contemporáneo de Melbourne.

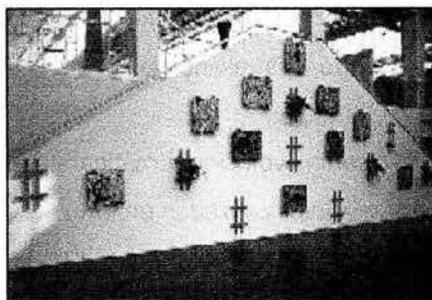
Este recuento curricular ayuda a precisar la evolución temática y formal de la obra del artista estudiado, los niveles alcanzados en espacios de importancia a nivel internacional, todo lo cual contribuyó a una mayor maduración de su trabajo posterior.

La obra producida por Garciandía entre 1986 y 1989 fue expuesta en este último año en el Castillo de la Real Fuerza de La Habana con el título: *Obra reciente*. En este espacio definido como experimental por las instituciones rectoras de las exhibiciones de artes plásticas en Cuba, presentó una serie de piezas elaboradas a partir de la confluencia de planos rojos y negros salpicados de esmalte plateado o dorado que, mediante lo que el crítico Osvaldo Sánchez señaló como "un acabado casi serigráfico", acudía al recurso formal de contraponer una figura plana sobre un fondo complejo o viceversa, complementado con un collage de símbolos culturales extraídos de su contexto original y que se resignificaban con su ubicación y su tratamiento a la manera *kitsch*.



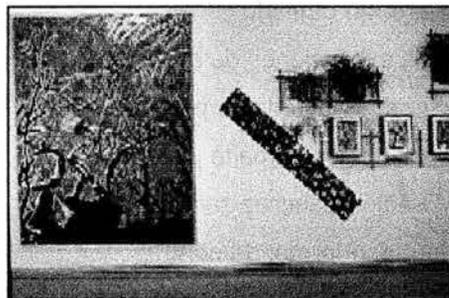
60
Flavio Garcíandía
La sexestroica,
 1989.

Entre estos símbolos sobresa-
 lían la hoz y el martillo (*lám. 60*), los cua-
 les se transfiguraban en escenas irrele-
 vantes que aludían al sexo, cargadas de
 un significado paródico acerca de la pér-
 dida del valor moral antes asociado con
 estos emblemas ideológicos.



61
Flavio Garcíandía
El síndrome de
Marco Polo,
 fragmento, 1986.

Desde el punto de vista formal, nuevamente Flavio re-
 corría al ritmo entre vacíos y llenos, angularidades, dinamización
 de las figuras, en una atmósfera donde el
 pop y el Kitsch se daban la mano. Venían
 a completar este ambiente tan "farandule-
 ro" cargado de brillos, pequeños macete-
 ros de madera con plantas ornamentales
 que hacían referencia al uso de cierta mo-
 dalidad popular de decorar las viviendas,
 como vemos en la *lámina 61*. Esta exposi-



62
Flavio Garcíandía
Tropicalia II, 1992.

ción del Castillo de la Real Fuerza de la Habana fue reinterpretada
 en la Galería Ramis Barquet, de Monterrey en 1992, bajo el
 título de *Tropicalia II (láms. 62 y 63)*.

De este modo, Garcíandía quebraba
 los límites entre tradicionales manifesta-
 ciones plásticas, un rasgo muy caracterís-
 tico del arte posmoderno empeñado en
 romper con todo lo que se acercaba a la
 tradición de conservar las formas, los es-
 tilos y hasta la historia misma. Al respecto comentaba el artista
 cubano:

Me interesan, en general, la infinita compleji-
 dad de los procesos sincréticos y de transcultu-
 ración. Y en lo particular, la confrontación

en un mismo escenario de elementos opuestos o paradójicos como pudieran ser; lo vulgar y lo sofisticado, lo Kitsch y lo autentico, lo local y lo universal, lo figurativo y lo abstracto, lo popular y lo elitista, lo banal y lo trascendental. (...) En la serie que me ocupa actualmente utilizo la tensión dialéctica entre símbolos sexuales y políticos provocativos y un decorativismo perverso.⁵⁴

Con esta exposición, Garcian-
día definió aún más sus vínculos con
las posturas de los jóvenes artistas que
emergían en lo que se ha dado en llama-
r "Tercera generación de los ochenta".
Ese tratamiento desprejuiciado de
los emblemas y las retóricas que los

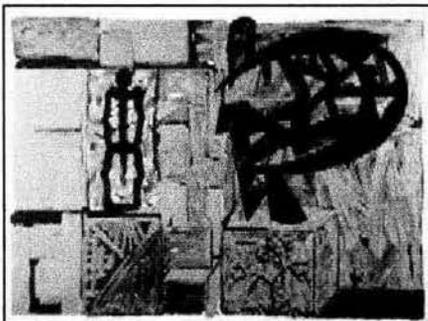


nuevos tiempos se habían encargado de vaciar de sentido real; esa contaminación entre arte "culto" y el universo callejero del mal gusto y ese deseo de desafiar los hábitos visuales de la apreciación del arte, todo esto unido a su labor como profesor, lo acercó mucho a los noveles creadores. Al mismo tiempo, su obra gozaba de una favorable recepción en todos los países en los que se expuso, ya que denotaba agudeza, excelente factura y llamaba a la reflexión con un lenguaje donde la ironía era empleada con esmero.

El respeto y la admiración que Flavio suscitó entre los alumnos se percibe aún con el paso de los años, aún con la proximidad que implica el convivir con otro país extranjero durante un periodo extenso; en México sus antiguos alumnos -hoy ya artistas reconocidos internacionalmente han afianzado los lazos

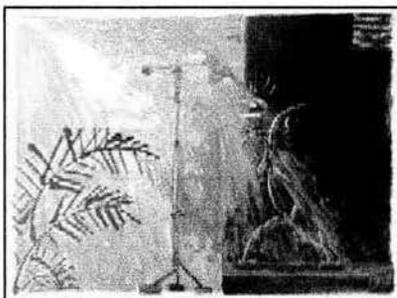
63
Flavio Garcandía
Tropicalia II, 1992.

54 Flavio Garcandía, El síndrome de Marco Polo, catálogo, Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba, 1989, p. 7.



64
Flávio Garciandía
 Serie *Paletas*,
 esculturas y
 algunas pinturas,
 1989.

exposición *Paletas, esculturas y algunas pinturas* (Cinemateca de Cuba), proponía una versatilidad funcional en obras cargadas de citas, donde la figura principal era una paleta de pintar ubicada en una galería. Así las composiciones se



65
Flávio Garciandía
 Serie *Paletas*,
 esculturas y
 algunas pinturas,
 1989.

fueron complicando a la par que ya se evidenciaba una intención por parte del autor dirigida a desmitificar y deconstruir los legendarios repertorios tanto temáticos, como formales de la vanguardia plástica cubana de los años veinte al cuarenta (*láms. 64 y 65*).

Así continuaba con su línea de cuestionamientos de los paradigmas culturales, aunque ya se acercaba al ámbito más específico de las artes plásticas como su próximo "campo de batalla", lo cual también se evidenció en su exposición en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana. Mientras, sus éxitos profesionales eran compensados con becas de estudios en L'Academie de Beaux Arts de París (1989) y del DAAD en la Gesamthouschule, de Kassel (1990-1993).

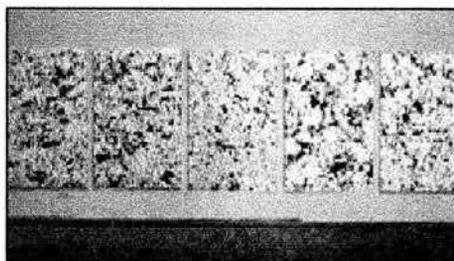
En 1990 la obra de Flávio compartió junto a otros artistas cubanos en prestigiosos salones internacionales, como el

de amistad con aquel al que por encima de todo siguen refiriéndose como "profesor" o "maestro".⁵⁵

Se inició la década del noventa y Flávio se propuso nuevas vías para encauzar su obra plástica, ahora con el empleo de papel sobre cartulina. Ya en 1989 su

⁵⁵ Esta apreciación del papel de Flávio Garciandía es testimonio de Agustín Bejarano, quien vivió en Monterrey durante un año y compartió íntimamente con Flávio. Entrevistas realizadas en México, en septiembre del 2001, por la autora de esta tesis.

Porintaidemuseo de Posi, Finlandia (*No man is an Island*) (lám. 66) , el Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart, el Stadtliche Kunsthalle de Dusseldorf (*Kuba OK*), la Biental de La Habana, el Riversi de Studios de Londres (*Contemporary Art from Havana*), el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y el Museo de Arte Carrillo Gil de la ciudad de México (*Rafaces en acción*).



Esta amplia y significativa confrontación de la obra de Garciandía en el ámbito internacional como representante de la plástica cubana contemporánea prosiguió durante los años siguientes, dándose a conocer en el Museum of Contemporary Art de Sydney, en el Ludwig Forum de Aachen, en el Museo Alejandro Otero de Caracas y en el Museo de Bellas Artes de Budapest, entre otros espacios importantes.

En 1993 Garciandía obtuvo una beca de la John Simon Guggenheim Foundation, lo cual indicó el alto nivel profesional alcanzado durante su trayectoria como artista. Retornó al escenario expositivo dos años después en el Museo Nacional de La Habana y se presentó en Arco 95, la feria madrileña del arte contemporáneo.

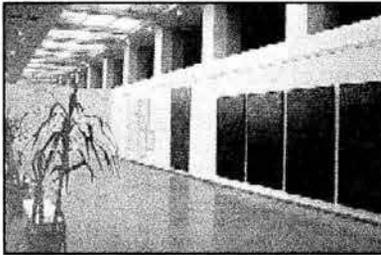
Flavio trabajó arduamente para presentar su exposición personal *Una vista al Museo de Arte Tropical* en La Habana, la cual volvería a modificarse para exponerse a principios de 1996 en la Galería Ramis Barquet de Monterrey (México), ciudad donde reside actualmente junto a su familia y a la que acudió por motivos de trabajo. La modificación consistió en la adición de obras nuevas y en la eliminación de algunas otras, en virtud de una inserción más coherente en el nuevo contexto histórico mexicano (láms. 67 y 68).

66
Flavio Garciandía
Instalación en la
exposición *No man
is an Island*,
1990.



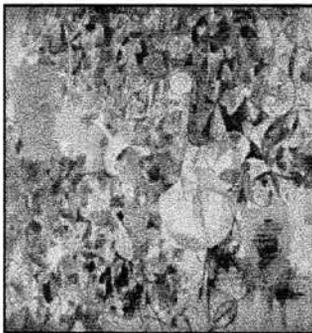
67

Flavio Garcíandía
Exposición *Una visita al Museo de Arte Tropical*, en la Galería Ramis Barquet, 1995.



68

Flavio Garcíandía
Exposición *Una visita al Museo de Arte Tropical*, en la Galería Ramis Barquet, 1995.



69

Flavio Garcíandía
De la serie *Una visita al Museo de Arte Tropical*, 1994.

En esta exposición se observaba una maduración de las propuestas conceptuales y formales del artista así como una continuidad con etapas anteriores. Flavio retomaba dos periodos de la tradición plástica cubana (décadas del treinta al cuarenta caracterizadas por el predominio de una vertiente expresionista, fantástica y de indagación en aspectos de la identidad y las décadas del cincuenta y sesenta donde prevalecieron búsquedas plásticas mediante tendencias abstraccionistas) para estudiar el "tejido lingüístico de la modernidad en Cuba (...) mediante una propuesta que parece estar dirigida a la restauración de una posible cosmogonía tropical, a un llamado de atención hacia los mecanismos articuladores presentes en los clásicos de nuestra pintura."⁵⁶

Garcíandía volvió a recurrir al método de la apropiación como estrategia para ironizar y deconstruir retóricas, así se observa cómo "echa mano" de la pincelada de los grandes maestros del arte cubano (*lám. 69*), cómo recrea las junglas tropicales de Wilfredo Lam (*lám. 70*), ese pintor que ha venido a convertirse en emblema de la identidad cultural caribeña.

Nuevamente se apreciaba un sentido de serialización en esta exposición de Flavio en Monterrey, no obstante poder "leerse" cada cuadro como obra autónoma. Coincidiendo con sus intenciones, el autor se adueñaba de soportes y técnicas tradicionales (óleo sobre tela) a la vez que inquietaba con las rupturas en las composiciones: "Flavio se asoma a sus temas mediante códigos que subrayan dobles y triples versiones irónicas pero la crítica es ejercida

⁵⁶ Osvaldo Sánchez, *Flavio Garcíandía...*, op. cit., p. 8.

desde adentro, con una dosis de simpatía, de entendimiento cómplice.”⁵⁷

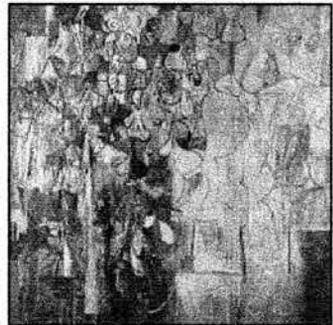
De cualquier forma, los frijoles vienen a ocupar el lugar de los tantos símbolos empleados por Flavio y se convierten en otro protagonista más de su producción plástica, esa que entre 1994 y 1996 se propuso revisar la historia de la modernidad plástica cubana con atinada agudeza (lám. 71).

La actividad profesional de Flavio en Monterrey tuvo sus mejores frutos en la exposición antes mencionada. Actualmente prosigue investigando en esta línea temática. Mantiene sus vínculos con Cuba viajando sistemáticamente y de este modo, la crítica isleña está al tanto de sus últimas producciones. Su estancia en México le ha permitido apreciar la complejidad de los procesos culturales de este país, lo cual sin dudas le ha ayudado en sus estudios de este tema.

La receptividad y difusión de su obra en la capital de México ha sido escasa, lo cual resulta difícil de entender si se conoce del prestigio y valía de este artista cubano. Apenas aquella exposición de 1981 y otras colectivas, pero no ha existido una exposición individual de Flavio en los últimos años en la Ciudad de México, a diferencia de la acogida que ha tenido en Monterrey. A esto se debe, sin dudas, el expreso deseo del artista de permanecer en esa ciudad regiomontana donde se siente satisfecho con su trabajo y con la labor que con él ha realizado la Galería Ramis Barquet, la cual se ha encargado de promocionar su obra. Para la exposición comentada, se realizó un completo y excelente catálogo que reunía información de sus etapas de trabajo anteriores y la posterior evolución, escrito por el crítico de arte cubano Osvaldo Sánchez.



70
Flavio Garciandía
De la serie *Una visita al Museo de Arte Tropical*, 1994.



71
Flavio Garciandía
De la serie *Una visita al Museo de Arte Tropical*, 1994.

⁵⁷ Pedro de la Hoz, "Trópico de Flavio", *Revista de Arte Cubano*, no. 1, La Habana, Cuba, 1996, p. 59.

La exposición fue muy bien recibida, tanto por el personal especializado, la crítica y el público, y la opinión generalizada fue elogiar la factura y la magia de aquellas obras cargadas de tantos significados, hechas por un importante maestro de la plástica contemporánea cubana que honra con su obra y con su presencia los espacios culturales de la ciudad de Monterrey.

Obviamente, la obra de Garciandía como la del resto de los artistas cubanos abordados en este capítulo, también se ha visto influida por las nuevas vivencias en México, aunque no tan explícitamente como en los casos de Leandro Soto, José Bedía y Juan Francisco Elso, que se traduce claramente en la asunción de temas, técnicas o materiales. La influencia ejercida por México en Garciandía no obedece a una apropiación en este sentido, sino a la necesidad de recuperar el formato tradicional, a hacer mucho más palpable la calidad en la factura, aspectos que, aún se comportan en el promedio de consumidores de arte en México, como los que califican una obra de arte y se adecuan a un gusto establecido durante muchos años. No quiere esto decir que el artista cubano ha hecho concesiones en virtud de esta nueva situación, nada más lejos de sus actitudes y disciplina como creador, sino que ha sabido integrar sus propósitos artísticos con el nuevo ámbito en el que vive y produce. El resultado es una obra interesante, plena de significados, que, tal vez el público regiomontano no logre descifrar en su totalidad, pero que obedece a indagaciones sobre el eterno problema de descifrar "su identidad", tema que al final, nos toca de cerca de todos los latinoamericanos; tal vez ello ha ayudado a establecer la comunicación, además de la calidad formal que resalta en las obras.

5.4.- Leandro Soto (Cienfuegos, Cuba, 1956).

La vida y la obra de Leandro Soto (lám. 72) se entretrejen a manera de leyenda en la cual un componente esencial ha sido su entrega a la labor docente en comunidades indígenas y su necesidad de identificarse como un miembro más de esa comunidad. Es por eso que fue determinante para este artista cubano su vinculación con México.

Leandro se graduó en 1967 de la Escuela Provincial de Arte de la provincia de Cienfuegos, en Cuba y en 1972 concluyó los estudios de nivel medio en la Escuela Nacional de Arte de La Habana. Cinco años más tarde inauguraría su primera exposición personal en la Galería de Arte de Cienfuegos: *La historia del hombre contada por sus casas y sus cosas*.

En 1980 se fue a vivir a la capital de Cuba, en uno de los barrios más importantes de La Habana: El Vedado. La dueña de la enorme casona colonial era Feliciano Menocal, una especie de mecenas de arte que ofrecía la posibilidad a artistas e intelectuales de reunirse para debatir asuntos culturales, a la vez que se llevaban a cabo conciertos, cenas y *performances*. Justamente ahí Leandro Soto encontró todo un caudal de ideas para sus obras. Los dueños y antepasados de esa casona tenían estrechos vínculos con la historia de Cuba y allí fue que el curioso e inquieto creador descubrió aspectos desconocidos del pasado de su país.

Por aquellos años Leandro trabajaba como escenógrafo y se desempeñaba en el ámbito teatral. Esta práctica lo fue llevando a la creación de instalaciones y *performances* que consti-



72
Leandro Soto



73
Leandro Soto
 en la exposición
Volúmen I, 1981.

tuirían las dos modalidades básicas de su producción artística en esta etapa. Las vivencias en casa de Fichú Menocal y su adiestramiento como escenógrafo dieron como resultado varias exposiciones personales en la capital de la isla entre las que se destacó *Trastos* (1980) en la Galería de la Casa de la Cultura de Plaza, un espacio prestigiado por la calidad de sus muestras y que en el pasado también se había destacado en su función de Lyceum Lawn Tennis Club por promover el arte de los vanguardistas de los años 40.



74
Leandro Soto
Mi prima Mayra,
 1984.

En 1980 Leandro se presentó en el Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y un año después se integró al trascendental grupo de creadores que protagonizaron la experiencia de *Volúmen I* (*lám. 73*), los cuales, incitados por Leandro, expusieron en la Galería de Arte de Cienfuegos con el título *Pintura fresca*.

Vuelven a reunirse en el Centro de Arte de 23 y 12 de la Habana con la exposición *Sano y Sabroso* donde ya se perfilaba la individualidad artística de Leandro Soto en obras que incorporaban textos, fotos, objetos, en una suerte de punto intermedio entre el cuadro bidimensional y la instalación, así como su preocupación por incorporar elementos de la cultura popular urbana a las obras (*lám. 74*). En relación a las experiencias de estos años refiere el artista: "La inquietud principal era hacer dentro del terreno artístico un tipo de creación que correspondiera al momento histórico que vivíamos. El arte

que habíamos aprendido en la escuela no daba respuesta a esa época. Por ejemplo, yo empecé a hacer las acciones plásticas para ballet y teatro también como medio (...)”⁵⁸

Todos los críticos e historiadores del arte cubano coinciden en señalar a Leandro Soto como el iniciador de las acciones plásticas y *performances* dentro de las artes plásticas contemporáneas en Cuba.⁵⁹ Sin duda, sus vivencias en el terreno teatral fueron aprovechadas para integrarlas a su labor como artista plástico, lo cual trajo como consecuencia el surgimiento de estas modalidades expresivas que ya se realizaban desde hacía varios años en Estados Unidos, Europa y la propia América Latina, pero que en Cuba aún no habían tenido resonancias plenas.

Continúa analizando Leandro aquellos años iniciales de la década de los 80:

(...) los de Volumen I curábamos las exposiciones, planificábamos nuestras vacaciones juntos, discutíamos mucho, aprendíamos de las críticas que nos hacíamos. Fue una época de intensidad artística, de modernización y occidentalización. Logramos una revolución en el arte, un impacto social que todavía vibra en las nuevas generaciones de artistas.⁶⁰

Para Leandro 1981 fue un año importante, sus ideas acerca del arte se fueron definiendo cada vez más, sus propósitos se perfilaban más claramente y la confrontación expositiva contribuía a ello. Participó también en este año en el Salón Nacional de Pequeño Formato en la Galería "Lalo Carrasco" de La Habana, y al año siguiente su obra se

58 Nina Menocal, "Un pintor cubano en el sureste de México", entrevista con Leandro Soto, Leandro Soto o las resonancias de la selva, catálogo, Galería Nina Menocal, México, D.F., febrero-marzo, 1992, p. 8

59 Gerardo Mosquera, Guadalupe Alvarez, Adelaida de Juan y Juan Antonio Morales coinciden en esta afirmación, obtenida mediante pláticas docentes, o en bibliografía como Exploraciones en la plástica cubana, de Gerardo Mosquera, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.

60 Nina Menocal, "Un pintor cubano..." op. cit., p. 8.

presentó en el Salón de Fotografía Cubana en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la exposición *La danza en la plástica* en la Galería Habana, mientras también viajaba fuera de la isla para integrar las muestras *Pintura joven cubana* exhibida en Puebla y México y *Desde Cuba* en la Sala Ricardo Morales Avilés en Managua, Nicaragua.

Además, en 1982 Leandro realizó una exposición personal, a la que tituló *Guitarras*, en la espaciosa y muy visitada Sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba.

En 1983 recibió el Premio de Diseño de escenografía, vestuario y luces del Festival de Teatro de Camagüey y al año siguiente también obtuvo el mismo premio, en este caso del Festival de Teatro de La Habana, lo cual indica que su trabajo en el medio teatral era reconocido de forma muy positiva.

En ese mismo año su obra integró la exposición organizada por la Sociedad Internacional de Artes en Japón del Museo de Yamaguchi Municipal Hall Hagodate en Hokkaido. Igualmente participó en la II Bienal de textil en miniatura El Caribe-México que se desarrolló en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y en la muestra internacional de pintura en solidaridad con los prisioneros políticos de Uruguay presentada en Génova.

La I Bienal de La Habana, celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes de esa ciudad en 1984 constituyó todo un hito para los países del llamado Tercer Mundo y para la plástica cubana en especial. Surgía una Bienal de nuevo tipo en Iberoamérica, sin compromisos comerciales con transnacionales ni con centros rectores de las líneas artísticas internacionales. Allí se presentaron las obras de los jóvenes creadores cubanos que estaban transformando substancialmente el panorama plástico de la isla y entre éstos se encontraba Leandro Soto.

En 1984, Leandro había realizado dos exposiciones personales de suma importancia para su carrera profesional: *Dos en uno* en la Galería Habana y *Retablo familiar* en la Galería de la Casa de la Cultura de Plaza. En esta última exposición agrupó una serie de obras realizadas con la estructura de una instalación que incluían fotografías, postales, luces, palabras escritas y por supuesto, pintura. De este modo, Leandro proseguía con aquellas exploraciones del pasado y de la memoria que desde 1980 le habían interesado.⁶¹



75
Leandro Soto
La cajita de mi abuela, 1984.

En *Retablo familiar* Leandro Soto hacía uso tanto del fotorealismo como del informalismo, el *bad painting* y el *arte povera* en una especie de mezcla barroca donde el *kitsch*, los héroes y el *grafitti* se combinaban en una dinámica singular que el propio artista denominó "*realismo social*" (lám. 75).

Sin intenciones de relacionar pormenorizadamente el extenso curriculum de Soto, hay que destacar que nuevamente en 1984 volvió a difundirse su obra en México, esta vez en el Consejo de Fotografía con la exposición *Manipulaciones de la imagen fotográfica*. Sin abandonar sus vínculos con el teatro participó



76
Leandro Soto
Primero de enero, 1983.

61 El artista presentaba, cual piezas de altar, fotografías que evocaban la naturaleza heroica cotidiana. Rendía así homenaje a los héroes de su familia: su padre, su tío, quienes en forma anónima habían ayudado a crear y defender la Revolución, como podemos ver en las láminas 76 y 77. No se trataba de homenajear a superhéroes, sino que al reunir a Fidel junto al padre o al tío, el artista se proponía definir una familia que había crecido donde todos habían hecho de alguna manera lo mismo con tal de defender sus ideales. De este modo, se oponía a las retóricas sobre la historia proponiendo una reevaluación de la misma a partir de la inserción en ella de todos los acontecimientos, no obstante su carácter cotidiano y de todos los objetos aunque fueran efímeros.



77
Leandro Soto
En el Escambray,
 instalación.

en *Arte en escena*, una exhibición de la Galería Habana. También la obra de Leandro formó parte de las muestras de pintura cubana que viajaron a Venecia como parte de la I Jornada de Cuba en esa ciudad italiana.

Los años siguientes la obra de Soto continuó siendo promocionada a nivel internacional en Japón, Praga, Madrid y Buenos Aires.

En 1986 volvió a participar en la II Bienal de La Habana e inauguró una exposición personal en el Museo Provincial de Santa Clara, en Cuba, titulada

Así es como es. Ya las obras evidenciaban una separación del trabajo con el pasado relativamente distante para comenzar una etapa más conectada con el diario personal. Dibujó paneles de caricaturas a manera de grandes páginas de un libro (la serie se llamaba *El libro del recipiente de la sociedad*) que funcionaban como acumulación de ideas y donde intercalaba aforismos debidos a su inspiración ("Las ideas no producen crisis, las crisis producen ideas") junto a elementos del *kitsch*.

En 1987 expuso individualmente en la Galería Angel Romero de Madrid y en la Galería de la Casa de la Cultura Cubana en Praga, a la par que participó en la Bienal de Arte sobre papel de Buenos Aires, en la Cuatrienal de Diseño Escénico de Praga y en el Concurso *Iberoamérica en tren* auspiciado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid.

En 1988 Leandro fue invitado por la pedagoga y socióloga polaca Irena Majchrzak, autora del famoso libro *Cartas a Salomón*,⁶² mediante el gobierno del Estado de

62 Irena Majchrzak, *Cartas a Salomón*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1976.

Tabasco en México, a colaborar como asesor para la educación artística de niños indígenas en albergues escolares. Esta experiencia y la lectura de Antonin Artaud,⁶³ así como la previa amistad con importantes dramaturgos y teatristas cubanos como Vicente Revuelta, Oscar Alvarez y Tomás González, le despertaron un profundo interés por la antropología y las culturas oriundas de América en sus aspectos esotéricos y mágicos.

Fue así como Leandro Soto se asentó en una comunidad de más de seis mil habitantes, ubicada a una hora de Villahermosa, llamada Tamulté de las Sabanas, en Tabasco. Esta región había sido uno de los centros de la antigua civilización olmeca y se encuentra próxima a las regiones mayas de Chiapas y Yucatán.

El trabajo del cubano consistía en frecuentar los albergues escolares durante la semana, propiciando a los niños una experiencia artística basada en sus propias inquietudes y las condiciones culturales locales, lo que no siempre fue en el área de la plástica, sino mediante la danza, la música y el empleo de máscaras, para lo cual Leandro reactivó sus experiencias en el medio teatral.⁶⁴

Leandro impartió en los talleres de Tamulté de las Sabanas técnicas tales como el dibujo, la pintura, escultura, grabado, creación de objetos, pintura sobre petate y diversos materiales. Al tiempo que impartía los cursos y talleres entre 1988 y 1992, también organizaba exposiciones, donde se mostraban los resultados del aprendizaje en la propia zona de Tabasco, en Veracruz, en la sede de la Fundación Siglo

63 Antonin Artaud, *Los tarahumara*, Tusquets, Barcelona, España, 1998.

64 En Tamulté de las Sabanas, sin embargo, la pintura resultó del interés de la comunidad, de modo que allí Soto pudo fundar un taller permanente de creación que transitó por varias etapas desde que concluyó el programa dirigido por Majchrzak. Los alumnos tenían entre 4 y 19 años y la concepción del taller era la de una escuela abierta, integral, donde les enseñaba artes plásticas como algo nuevo ya que no formaba parte de las tradiciones culturales del lugar. También allí estudiaban danza y música. La idea en general era promover opciones culturales mediante la utilización óptima del tiempo libre de niños y jóvenes de esas comunidades, con cursos de arte, talleres, exposiciones, viajes didácticos y conferencias.

XXI en el Estado de México, en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México y hasta en la Casa de las Américas en La Habana.

Sucedió entonces que Leandro Soto interrumpió su carrera como pintor para imbuirse en una faceta de maestro y activador cultural de la que esperaba comprobar:

(...) que el ser humano tiene derecho a una educación universalista, por lo que tomé como referencia primera el entorno cotidiano, que el arte es una tarea dirigida al ente humano como ser que se crea en la acción, antes que la producción de objetos, la libertad de guiar desde el interés individual sin imposiciones rompiendo con las dualidades y yendo más allá del arte mismo y de las convenciones maestro-alumno.⁶⁵

Aceptado como miembro en tres comunidades mayas (mayas de Yucatán, mayas-choles y mayas-chontales) Leandro fue iniciado como "Ixmen" (chamán de la tierra, del viento, del agua y del ensueño) en estas tradiciones religiosas y en sus prácticas curativas. En una ceremonia ritual en Oaxaca tuvo la revelación de hacer una "siembra de maíz". Es entonces que el cubano funda un taller en Tabasco interpretando el mensaje como un hecho artístico y educativo.

No hay duda de que aún latían en Leandro Soto aquellas concepciones del arte vinculado a la memoria, que desde 1980 rondaban por su cabeza; las siguientes palabras dan fe de ello: "No es un rescate de tradiciones, es una creación donde el pasado y la memoria colectiva aportan el estímulo inspirativo, el fuego de la memoria al decir de Eduardo Galeano, memoria que por traumada se ha fortalecido (...)"⁶⁶

Volvía el artista cubano a recobrar aquel interés por el pasado y la memoria colectiva como ingredientes básicos para la crea-

⁶⁵ Leandro Soto, Tamulté de las sabanas, catálogo, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México, 1992, p. 1.

⁶⁶ *Idem*.

ción. El trabajo en comunidad con los indios choles y chontales, el estudio de su cultura, de su lenguaje y modo de vida, donde el mito y el ritual forman parte del diario acontecer, todo esto se le presentó al cubano mediante una visión del mundo muy diferente a la de su experiencia pasada. Sin embargo, su pasión por la tarea emprendida permitió que pronto los indios lo aceptaran como un miembro más de la comunidad, a la vez que Leandro sentía que todas sus ideas daban vueltas y volvían a redefinirse.

Durante esos años viajaba en ocasiones a Cuba donde permanecía por cortas temporadas, ya que su trabajo le robaba mucho tiempo y no podía desatenderlo. En una de esas oportunidades que Leandro estuvo en su natal Cienfuegos para visitar a su familia, fue invitado a ofrecer una charla acerca de sus experiencias en México en la Galería de Arte de esa ciudad. La gente se sorprendió al verlo, su rostro, su persona se habían transfigurado, con el cabello largo, la tez muy morena y vestido con un camisón blanco de confección artesanal mexicana, Leandro comenzó a narrar sus vivencias con los indios de Tamulté de las Sabanas en Tabasco.⁶⁷

Proyectó un video que mostraba una serie de ejercicios que más bien parecían ritos. En el documental Leandro hablaba de frente al sol seguido por sus discípulos cual poseo de una fuerza divina. Era su propuesta de una pedagogía de nuevo tipo adecuada a aquel grupo social, mediante un método que evocaba la pervivencia de la memoria colectiva, elemento de unión que permitía la existencia de aquella comunidad.

La obra actual del pintor demuestra hasta qué grado influyeron en Leandro Soto sus años de convivencia diaria con los indios chontales; no se trataba de una excentricidad ni de un esnobismo,

67 Entrevista a José Veigas en La Habana, Cuba, junio del 2001.

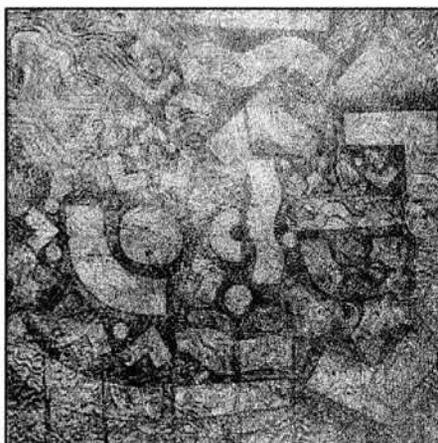


78

Leandro Soto
La matriz cósmica,
1988.

era una verdadera comunión con una cosmogonía avasalladora y deslumbrante. Muestra de esto son sus cuadros de gran formato que semejan torbellinos de colores donde afloraba la línea y el dibujo en inquietante ritmo; no cabe duda, ya Leandro estaba absorbido por México. (lám. 78).

La actividad expositiva de Leandro se vio subordinada a su labor como instructor y promotor de arte. En 1988 expuso algunas obras junto con sus alumnos en el DIF de Villahermosa y se incluyeron obras suyas en la exposición colectiva *Raíces en Acción* mostrada en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México. También su nombre figuró en la exposición *Signs of transition: 80's art from Cuba* en el Museo de Arte Hispánico Contemporáneo de Nueva York (MOCHA).



79

Leandro Soto
El mundo de los antiguos,
1989.

En 1989 expuso *Otros rostros, otros gestos; rostros indígenas de Tabasco* en la Casa de la Amistad Cuba-Yucatán de Mérida, donde ofreció una plática de las obras expuestas. Era evidente el cambio formal experimentado en las piezas del artista cubano, ahora el dibujo, las combinaciones de líneas curvas y colores variados, se iban convirtiendo en los recursos formales fundamentales de sus

creaciones, como vemos en la *lámina 79*.

Mientras tanto, en Cuba se continuaba promocionando su obra en la III Bienal de La Habana, donde expone *Tela*

Sagrada (lám. 80) y en sus exposiciones colaterales *Kitsch* y *Tributo* realizadas en la Galería Galeano y en la Galería Habana del Este de la capital de la isla.

De este año data una valiosa entrevista que concediera a la revista *Albur* editada por el Instituto Superior de Arte (ISA) en la que definía los cambios de sus interpretaciones acerca del arte, evidenciándose la poderosa influencia que su estancia entre los chontales había ejercido en su actual posición ante la función del arte:



80
Leandro Soto
Tela sagrada,
1988.

(...) he entendido cuál puede ser el sentido del arte en la sociedad. O he encontrado un sentido para mí. (...) Mis amigos choles me enseñaron que "uno hace como la naturaleza" y no tiene que cuestionar la acción ni el resultado (...) En esta cultura el tema son las fuerzas cósmicas, el drama es un drama cósmico, no un drama del hombre; el hombre es un elemento más, igual que una planta, un árbol, un jaguar, una planta de maíz, un venado; todos somos movidos por fuerzas que nos trascienden. De manera que el arte no es individual, el arte no lo hace un hombre. No es individual en cuanto expresión de temas particulares o temas personales. Es individual en la forma en que la creación se expresa a través de ti, pero no tiene dueño. El arte es sagrado porque no es personal. Trasciende al individuo. Nadie se lo puede apropiar, pertenece a la tradición, al mito comunitario, a la forma en que esa cultura ha elaborado su contacto con el cosmos.⁶⁸

68 Antón Arrufat, entrevista con Leandro Soto en *Albur*, ISA La Habana, Cuba, año II, no. VI, mayo de 1989, p. 123.



81

Leandro Soto
Danza del caballito
de Tamulté de las
Sabanas, 1990.

montaje adquirirían valor de texto y el texto del poema, por su parte, se convertía en ilustración. *El libro de la dulce demencia* fue una experiencia elocuente de las diversas posibilidades expresivas de Leandro Soto, donde nuevamente el artista retornaba al uso de textos, el título incluido dentro del cuadro, los retratos familiares, el color destellante y como bien ha señalado el escritor cubano Antón Arrufat, una determinada: "fealdad como los principios de la estética, los códigos de comunicación popular, la figuración y las historietas gráficas, el sueño y los anhelos ocultos (...)" ⁶⁹

En el año 90 Leandro volvió a impartir otro taller de verano en Tabasco y los resultados se expusieron en la Biblioteca Pública de Tamulté de las Sabana, uno de los cuadros más celebrados fue *Danza del caballito de Tamulté de las Sabanas* (lám. 81).

En 1991 el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba expuso una muestra personal de Leandro Soto titulada *Telas sagradas*; se trataba de aquellas gigantescas telas cargadas de simbolismo y color.

⁶⁹ Antón Arrufat, "Lucía y Leandro hacen un álbum," *Gaceta de Cuba*, La Habana, Cuba, abril de 1990, p. 6.

Ese mismo año su obra apareció en la exposición *Quince artistas cubanos* en Ninart, Centro de Cultura de la ciudad de México. Este primer contacto con Nina Menocal propició que un año después, en 1992, Leandro volviera a participar en la exposición *Los cubanos llegaron ya II* también en Ninart y fuera incluido en la Feria Expoarte Guadalajara 92. Finalmente, pudo exponer de forma personal en Ninart con una muestra titulada *Leandro Soto o las resonancias de la Selva* (lám. 82).



La prestigiosa historiadora y crítica de arte Raquel Tibol fue la autora de las palabras del catálogo, allí expresaba:

82
Leandro Soto
*Las resonancias de
la selva,*
1992.

Desde hace un lustro Soto está en una vorágine de líneas coloridas que no conoce saciedad. En este tiempo, con ritmo pictórico-dibujístico revelador de una ansiosa voracidad visual, ha hecho miles y miles de trazos para formar tramas vivas, palpitantes, que no esconden del todo ni descubren íntegramente contornos de seres y objetos que proceden de muchas tradiciones que Leandro Soto combina y mezcla para darles un nuevo valor de universalidad.

(...) su lenguaje plástico de hoy tiene un sello personal troquelado, tejido, bailado y frotado entre ceibas y petates, entre serpientes y lagartos, entre tambores y guitarras (...).⁷⁰

Raquel Tibol captó con precisión las propuestas visuales del pintor cubano. Un total de 16 obras se exhibieron, con técnicas como el óleo y esmalte sobre petate, acrílico y óleo y técnica mixta sobre cartulina; los formatos eran muy variados inclu-

70 Raquel Tibol, "Vorágine y voracidad, Leandro Soto" Leandro Soto o las resonancias de la selva, catálogo, Galería Nina Menocal, México, D.F., febrero-marzo, 1992, p. 5.



83
Leandro Soto
Joven planta de maíz, 1990.

yendo formas irregulares. Los temas todos vinculados a la cosmogonía indígena: *El mundo de los antiguos*, *Joven planta de maíz*, (lám. 83), *El rostro de Chac*, *Nahual*, entre otros eran los títulos de estas impactantes obras.

El lagarto de oro (lám. 84) de 191 x 357 cm. elaborado en óleo y esmalte sobre tres piezas de petate de Tabasco pintado con amarillos, azules y

verdes se ubicaba en la pared principal. Era una pieza que revelaba el impacto que México había significado para Leandro, como todo el resto que se lanzaba cual torbellino de arabescos y



84
Leandro Soto
Lagarto de oro, 1990.

colores. Fue sin dudas su estancia en Tabasco lo que determinó ese vuelco en la obra de Leandro. En entrevista concedida al diario El Nacional de México en febrero de 1992 el artista explicaba:

“Es un trabajo conceptualmente pensado que nace de alguna percepción, sueño o comprensión de una tradición oral que me hayan revelado y que yo consideré arquetípica (...) Al dormir en un petate y tener esa superficie tan agradable, tan fresca, que es como una tela, de pronto descubrí que este tejido también puede servir de soporte.”⁷¹

Los diarios capitalinos comentaron en forma positiva la exposición del artista cubano, destacando siempre su labor como educador en Tamulté de las Sabanas e incluyendo entrevis-

71 Merry Mac Masters, “Leandro Soto o las resonancias de la selva”, El Nacional, México, D.F., 17 de febrero de 1992, p. 11.

tas que han pasado a convertirse en valiosos testimonios para el investigador actual. En el periódico Unomásuno el artista comentaba:

Mi obra está elaborada a partir de vivencias con el mundo autóctono mexicano, pero también es un trabajo de investigación antropológica, donde trato de dar una formulación visual a la concepción del mundo. Estas obras son el resultado de un encuentro vivencial filosófico espiritual con las culturas más arraigadas a la tierra, con las culturas que están vivas, las que pertenecen al mal llamado Tercer Mundo.⁷²

También, Leandro comentaba enfáticamente su interés porque la obra ejerciera alguna influencia en el espectador, de modo que no se quedara sólo en un plano de apreciación como objeto decorativo: "En mi trabajo hay una síntesis de mis contactos con los grupos indígenas de Tabasco, choles y chontales, de ellos viene la energía y la emoción que plasmo en mis obras (...)"⁷³

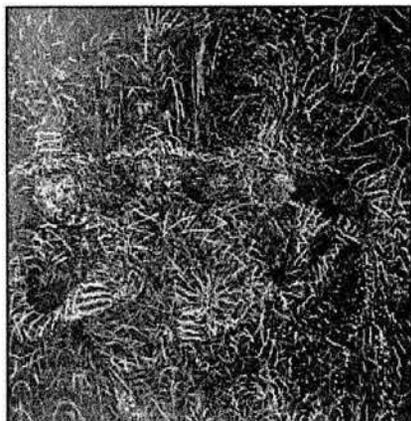
Por otra parte, el pintor cubano reconocía que había sido el Sureste de México, la convivencia en comunidades mayas, choles y chontales, y las investigaciones que había estado realizando en Oaxaca, Chiapas y Tabasco, lo que había conducido a definir el tema de esa exposición: "lo autóctono, lo propio, esta concepción mágica del mundo, viva hoy y que permite participar de ella. Esto es afín a mi alma", decía en el catálogo de la muestra en Ninart.⁷⁴

Consecuente en sus vínculos con las acciones plásticas y *happenings*, Leandro trajo consigo a tres de sus alumnos, quienes a su vez habían sido invitados por la Fundación por la Protección de la Niñez a pintar unos murales en la Calzada México-Xochimilco. La noche de la inauguración el artista plástico e investigador de mitos Adrián González ejecutó un *performance* en torno al personaje mítico Skiriyinik, "el hombre que pasa por arriba o que vuela", un merecido homenaje para el iniciador de estas prácticas en Cuba, aquel que después de cuatro

72 Merry Mac Masters, "Entrevista a Leandro Soto," Unomásuno, México, D.F., 16 de febrero de 1992, p. 6.

73 *Idem*.

74 Nina Menocal, "Un pintor cubano...," op. cit., p. 8.



85

Leandro Soto
La huella nace,
1992.

años en México exponía de forma individual por vez primera en la capital y simultáneamente en la Universidad Juárez Autónoma de la zona de ese gran estado que lo había acogido, en Tabasco.

Una nueva propuesta expositiva para ese año llegó por parte del Museo del Chopo de la ciudad de México: en abril Leandro Soto inauguró *Comunión en el arte*. Nuevamente mostraba obras fuertemente inspiradas por modelos ornamentales y pictográficos indígenas. Utilizaba el dibujo o más bien la sugerencia de líneas en constante movimiento como recurso fundamental para estructurar sus composiciones (lám. 85). Al respecto expresaba:

Yo hago líneas de colores como un dibujo de movimiento, un tejido o una trama de energías cruzadas, yuxtapuestas en toda la tela... Ella es el objetivo en sí; no tiene una profundidad en cuanto a la perspectiva. Es un "sico-movimiento", una conciencia viva del mundo prehispánico. Las obras no están trabajadas para la percepción cotidiana, sino para una visión interna. La dinámica de las líneas es el aspecto físico del cuadro.⁷⁵

El interés que suscitó la exposición de Soto en Ninart, trajo consigo otra propuesta para exponer al año siguiente; llegó a concretarse en 1993 con el título *Transracionales*. Las obras presentadas en esta ocasión constituían otro paso más de avance en su comprensión de la cosmología del mundo ancestral autóctono de América. Nuevamente las líneas inundaban los cuadros, sugiriendo al espectador la posibilidad de organizar los espacios desde distintas perspectivas.

75 Mercedes Scott, "Leandro Soto" *Marie Claire*, México, D.F., noviembre, 1992, p. 20.

El título de la exposición se refería a un término acuñado por el científico chileno Jorge Curé en relación con el nuevo paradigma que se perfila más allá de la ciencia contemporánea, por lo que la apropiación que de él hacía Soto manifestaba su deseo de convertirse en portador de una descripción actualizada de la realidad y de las transformaciones de la conciencia (*lám. 86*).



86
Leandro Soto
Transracionales,
1992.

La exposición estaba integrada en gran parte por obras sobre papel donde, a manera de páginas sueltas de un libro, Leandro Soto establecía un diálogo entre sus imágenes y los textos del poeta cubano Pablo Armando Fernández, cuyo discurso ontológico profundizaba en el origen ontológico del hombre. Era una experiencia que recordaba aquel libro de Lucía Ballester ilustrado por Soto tres años atrás.

Comentaba Grisel Pujalá acerca de las *Transracionales*: "Mucho más que telas pintadas, estas obras evidencian una visión filosófica integradora, donde se dan cita lo pensado con lo imprevisto, lo mágico con lo racional, la representación con la sugerencia."⁷⁶

Fue una exposición que mostraba una madurez profesional y de conceptualización profunda de las experiencias acumuladas durante la estancia del artista cubano en México.

Posteriormente Leandro Soto decidió vivir en Estados Unidos, no obstante haber intentado Nina Menocal asegurar su estancia en México informando a la Secretaría de Gobernación de los vínculos de trabajo que unían a Leandro con su galería.

⁷⁶ Grisel Pujalá, *Transracionales*, catálogo, Galería Nina Menocal, México, D.F., noviembre, 1993, p. 2.

En Miami, Soto se relacionó con la galería Weiss-Sori y en su exposición de mayo-junio de 1994 demostró su continuado interés por la cultura indígena. Allí presentaba obras que reflejaban las leyendas y cuentos folklóricos mexicanos transmitidos al artista por sus estudiantes y amigos de Tabasco.

La revista Art Nexus hizo eco de esta exposición mediante las opiniones del crítico Giulio V. Blanc:

En pinturas como "Danza solar de tres nahuales", "Nahual" e "Historia del hombre que se convierte en tigre", Soto examina una creencia fundamental difundida en Mesoamérica desde la época de los olmecas: el concepto de la interrelación y transformación chamánica entre el hombre y el animal (...) Soto (...) es más que un antropólogo en su documentación del ethos indígena americano, (...) ha creado un estilo posmoderno único en el que interactúan la línea, el color y el contenido en perfecto equilibrio.⁷⁷

En 1996 Leandro Soto concibió un performance al que tituló *E-Motions*, el cual fue exhibido en el Creation Art Center, Espacio Alternativo. También se presentó en el mes de noviembre en el Centro para las Artes de la Universidad del estado de Nueva York en Buffalo, donde ejerció como profesor en el Departamento de teatro y danza. El performance sintetizó de forma muy particular su experiencia en México.

Los vínculos de Leandro Soto con México fueron altamente significativos tanto para su carrera profesional como para su maduración como ser humano. El propio artista afirmaría en una ocasión. "La vivencia en México me ha dado la forma-emoción", ese ingrediente esencial de su lenguaje expresivo y que pasó a convertirse también en parte de sí mismo, el tema de su performance en Buffalo así lo confirma.

⁷⁷ Giulio V. Blanc, "Leandro Soto," Art Nexus, no. 14, Bogotá, Colombia, octubre-diciembre, 1998, p. 38.

5.5.- Tomás Sánchez (Aguada de Pasajeros, Cienfuegos, Cuba, 1948).

Tomás Sánchez es uno de esos artistas cuya vida ha estado sorprendida constantemente por contrastantes situaciones, ya sean tristes o difíciles en grado máximo como alegres y estimulantes. Su azarosa vida profesional ya ha sido objeto de estudio en Tesis de Licenciatura en Cuba, e incluso en México importantes autores como Marta Zamora le han dedicado valiosos textos. No obstante, resulta imprescindible para la presente tesis retomar algunos datos de la biografía de este artista cubano en virtud de ofrecer un estudio orgánico de la figura a estudiar y su posterior integración al contexto mexicano.

Desde la infancia, Tomás practicaba el dibujo con acierto, siendo los murales escolares sus primeros espacios expositivos. A los siete años enfermó de poliartritis reumatoide, lo que trajo como consecuencia que durante casi un año tuviera que viajar sistemáticamente en tren (vivía en una zona rural) para cumplir con los citatorios médicos, lo que en gran medida fue aprovechado para ir entrenando agudamente sus capacidades de observación y su memoria visual: "Me pasaba todo el viaje contemplando el paisaje por la ventanilla. Al regreso procuraba reproducirlo con exactitud en mis dibujos; era como una forma de apropiármelo".⁷⁸

Entre 1964 y 1966 cursó estudios en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro en La Habana y posteriormente en la Escuela Nacional de Arte (ENA) donde se graduó en 1971. En esta etapa de formación profesional ya se vislumbraba en Tomás una inclinación hacia los temas del paisaje -había obtenido premios en San Alejandro-, sin embargo, tal vez como una reacción de romper con los métodos académicos que prevalecieron durante sus estudios en la anterior escuela, el entonces estudiante comenzó a experimentar cierto rechazo por

78 Gerardo Mosquera, "Exploraciones..." op. cit., p. 381.

este "género" de la tradición plástica universal, a la vez que se veía estimulado a explorar en la pintura contemporánea.

A esta actitud contribuyó el gran influjo que ejerciera en Tomás durante su primer año en la ENA, la maestra Antonia Eiriz, responsable de la cátedra de color, quien había desarrollado un lenguaje neoexpresionista a la manera de los movimientos neofigurativos que florecieron en los años 60 en América Latina (recuérdese el movimiento "Otra Figuración" argentino) los que a su vez se habían inspirado en la obra de James Ensor (1860-1949).

A estas influencias, el joven estudiante sumó su entusiasmo por la obra de Brueghel, El Bosco, Goya, Francis Bacon y Antonio Saura. Fue así como Tomás Sánchez dedicó una etapa de su creación artística a la neofiguración de corte expresionista, con elementos de lo grotesco, a la vez que iba creando símbolos recurriendo a una pincelada gestual, rápida, y a un tratamiento casi informalista, donde resaltaban colores fuertes, contrastantes, formas violentas y personajes caricaturescos.⁷⁹

Su tema principal en este período era la sátira religiosa, expresada en las escenas de Crucifixiones y en las alusiones irónicas al culto a las vírgenes como ocurrió con su *Virgen del Melón* por sólo citar un ejemplo. Combinaba el sarcasmo y el humor en el tratamiento de estos temas con un gusto por parodiar famosas obras de arte del Renacimiento y el Barroco, períodos culturales donde la efervescencia religiosa se había convertido en parte esencial de la cotidianeidad.

Estos fueron años prolíficos para los cuadros y litografías de Tomás Sánchez. Al graduarse en 1971 continuó trabajando en la ENA como profesor de grabado hasta 1976 y en esos años obtuvo el Primer Premio en grabado en el I Salón Nacional de profesores en 1973, jun-

79 Mireya Castañeda, "Pintores jóvenes de Cuba," *Granma*, La Habana Cuba, 12 de mayo de 1988, p. 18.

to a un Segundo Premio en litografía en el III Salón Nacional de Profesores en 1975.

Unido a estos importantes reconocimientos, Tomás realizó su primera exposición personal en la Galería L de la Universidad de La Habana. Allí sus personajes bondadosamente grotescos revelaban a la vez una gran carga expresiva y un interés enfático en la organización del espacio plástico.



87
Tomás Sánchez
Excursión al natural,
1973.

Poco a poco Sánchez fue incluyendo en las obras de estos años referencias a la actualidad cubana como el trabajo voluntario, las reuniones populares y las labores de desarrollo agrícola. El crítico cubano Gerardo Mosquera apuntó que en este período el lenguaje plástico del artista se fue dulcificando llegando a abandonar el "monstruismo" en favor de una figuración de corte primitivo, a la par que el paisaje se fue tomando más naturalista y ganaba en importancia.⁸⁰

Un ejemplo de esta evolución fue la obra *Primera excursión al natural* (lám. 87) donde Tomás se propuso pintar un paisaje "realista" sin necesidad de recurrir a fórmulas académicas. Manchó el lienzo, lo cubrió con una aguada y trabajó con transparencias y veladuras un paisaje campestre con un río por donde corría una barca poblada de sus "monstruos". En esta obra el artista logró con minuciosidad efectos de luz creando una atmósfera neblinosa casi irreal que devenía protagonista principal.

El ya citado Mosquera ha precisado que con el óleo *El Circo* de principios de 1975, se resume el período neoexpresio-

⁸⁰ Gerardo Mosquera, "7 artistas cubanos contemporáneos," Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, La Habana, Cuba, 1988, p. 74.

nista de la producción artística de Tomás, a la vez que se inicia otra etapa. La escena principal de esta obra agrupaba a un centenar de figuras grotescas bajo una carpa circense, pero lo más interesante era el tratamiento dado por el artista a la arena del circo. Allí evidenció una asimilación de los aportes del pintor norteamericano Andrew Wyeth, considerado antecedente del hiperrealismo, quien desarrolló una línea paisajista muy personal de minucioso detallismo que aprovechaba los aportes de la fotografía y el cinematógrafo en cuanto al encuadre y composición matizados por una sugerente atmósfera onírica.



88
Tomás Sánchez
Caminos, 1975.

Otra obra de Tomás del año 1975, *Caminos* representó ya la victoria del paisaje con influencia de Wyeth como podemos ver en la *lámina 88*; "el paso de una pintura de imaginación, convulsa, de descarga interior -aunque nunca apartada de la realidad- a otra atraída por la contemplación y el reflejo apacible de la belleza natural del mundo vegetal e inanimado"⁸¹

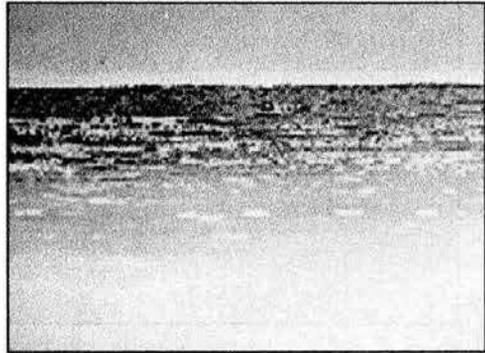
Vale la pena hacer un alto en este recorrido por la trayectoria creadora de Tomás Sánchez en la década del 70 para referir algunos sucesos que fueron determinantes tanto en su vida como en su actitud ante el hecho artístico. Desde los 16 años Tomás mostró interés por leer libros de filosofía oriental, Budismo Zen y Yoga. En 1971 comenzó a practicar formalmente en una escuela de Hata Yoga, lo cual contribuyó a hacer más intensa su relación con la naturaleza; "(...) empecé a profundizar un sentimiento de expansión de la

81 Luis Boch, *Tomás Sánchez*, catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1975, p. 4.

conciencia en contacto con la naturaleza, sentía como si una alegría inexplicable me invadiera.”⁸²

Como consecuencia de los conflictos y contradicciones generados durante el proceso revolucionario en la isla en los años setenta, Tomás se vio inmerso en una dolorosa y triste historia de acusaciones, donde se alegaba que era apático, enemigo del marxismo-leninismo, llegándose al extremo de considerar sus paisajes como “deshumanizados” hasta que fue expulsado de la ENA. Fue entonces que Sánchez comenzó a trabajar en un taller de muñecos como pintor escenográfico, integrándose posteriormente al Grupo de Marionetas de la UNESCO. Entre 1976 y 1978 diseñó muñecos para 29 grupos de teatro, lo que explica la escasez de cuadros en esta etapa.

De 1973 a 1979 puede observarse una significativa influencia del hiperrealismo en la pintura y la gráfica cubanas. Los paisajes de Tomás Sánchez se sumaron a este movimiento aunque sin seguir de manera estricta los lineamientos del fotorrealismo, ya que imitaba la apariencia y el efecto



de la fotografía y del cine, pero no se basaba en la copia directa de la foto, sólo la utilizaba como apoyo para trabajar algún detalle, pero ni siquiera la proyectaba sobre el soporte. Comenzó a generar paisajes que combinaban la apariencia fotográfica con una gran libertad creativa, una profunda carga subjetiva junto a recursos formales del gestualismo y la abstracción (*lám. 89*).

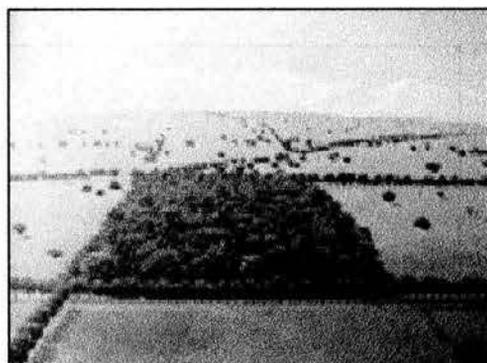
⁸⁹
Tomás Sánchez
Orilla con nubes,
1979.

⁸² Jorge Luis Sáenz, “Tomás Sánchez: No soy el mejor pintor cubano vivo,” *El Universal*, México, D.F., 15 de diciembre de 1989, p. 3.



90
Tomás Sánchez
Nubes, 1981.

Además de las influencias mencionadas, fue de vital importancia la de los pintores rusos del siglo XIX Isaac Levitan (1860-1900) e Iván Sheshkin (1832-1898), artistas que conoció por reproducciones justamente en 1976. Ambos paisajistas mostraban versiones diferentes en el tratamiento de la épica y la lírica, la objetividad y la subjetividad a la hora de abordar la naturaleza como motivo de inspiración para sus obras, como podemos observar en la *lámina 90*.



91
Tomás Sánchez
Pequeña isla, 1979.

Tomás volvió al ámbito expositivo de La Habana hacia 1979 cuando inauguró su segunda y tercera muestras individuales en la Galería del Municipio 10 de octubre y en la de la Dirección Provincial de Cultura de la capital. Presentó paisajes donde resaltaba el encuadre frontal desde un punto de vista elevado, esto unido a la extensión del plano tierra propiciaba la profundidad del campo

visual. Los colores eran claros y suaves sin fuertes contrastes, y las texturas aparentes eran logradas con detalle. El tratamiento de la luz era suave, regular, sin exaltaciones.

En estos paisajes de la segunda mitad de la década de los 70 ya se apreciaban características que se mantendrían como constantes muy personales en su obra: Esa armonía e integración con la naturaleza que propicia sosiego y plenitud sustentada por un predominio de la horizontal en la composición y el gusto por el detalle minucioso (*lám. 91*).

El cambio trascendental para la vida profesional de Tomás tuvo lugar cuando en julio de 1980 obtuvo el XIX Premio Internacional de Dibujo Joan Miró con una obra titulada *Desde las aguas blancas*. Nuevamente la síntesis en un diseño estilizado se manifestaba con madurez en esta obra, donde el paisaje se sugería mediante una franja gris, tratada a la manera de un miniaturista, que cruzaba horizontalmente el blanco de la cartulina, evocando las dos mitades de ésta el agua y el cielo (lám. 92).

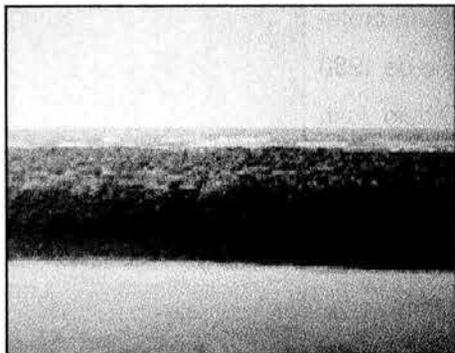
Eran evidentes las asimilaciones del informalismo junto a las del fotorrealismo en una integración orgánica. Por otra parte, las transformaciones del campo cubano evidenciadas en la profusión de embalses pasaron a formar parte de la aguda percepción de Tomás Sánchez, lo cual se revelaba en el dibujo premiado. Esto llevó a Gerardo Mosquera a precisar en ese año que el artista había "tenido el mérito de ofrecer la primera imagen de valor estético de esta transformación del paisaje cubano."⁸³

A partir de ese premio cambió favorablemente la vida de Tomás, el Fondo Cubano de Bienes Culturales le otorgó un inmueble y le proporcionó materiales para pintar y comercializar sus obras. Se sucedieron varias exposiciones personales, tanto en Cuba como en el extranjero, sobresaliendo una exposición itinerante en 1983 por la antigua Unión Soviética, Checoslovaquia, Chipre, Grecia y Austria que duró cinco meses. Pero un año antes, en 1982 Tomás participó en la III Bienal Iberoamericana de Arte que tuvo como sede la ciudad de México, con lo que puede determinarse su primer contacto con este país que posteriormente significaría tanto en su vida.

83 Gerardo Mosquera, "Premio para Tomás Sánchez," *Juventud Rebelde*, La Habana, Cuba, 30 julio, 1980, p. 15.



92
Tomás Sánchez
*Desde las aguas
blancas*, 1980.



93
Tomás Sánchez
Manglar, 1984.

En 1984 recibió el Premio Nacional de Pintura "Amelia Peláez" en la I Bienal de La Habana y al año siguiente se realizó una retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba y participó en la 18 Bienal de São Paulo en Brasil.

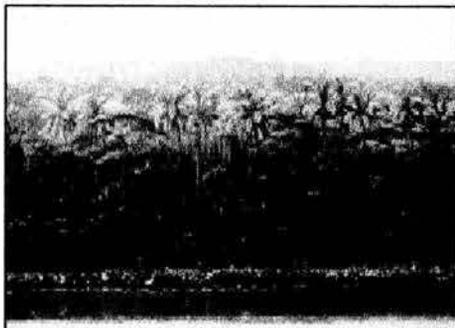
En 1986 realizó una exposición individual en la Galería Quintero de Colombia, misma que le dio una posibilidad de exhibir y comercializar y le organizó una presentación en su filial de Coral Gables, en Estados Unidos al año siguiente.

Entre 1986 y 1987 Tomás protagonizó un variado y sistemático panorama expositivo a nivel internacional, entre las que sobresalieron sus muestras personales en el Centro Provincial de Artes Plásticas de la Habana, la Bienal de Arte Contemporáneo de París, la V Trienal de la India, la V Bienal Americana de Artes Gráficas de Colombia, (le concedieron una medalla), la II Bienal de la Habana, (obtuvo mención de honor), las Ferias Internacionales de Arte ARCO de Madrid y la I Bienal Internacional de Pintura de Ecuador, donde también fue acreedor de una Mención de Honor.

Por aquellos años la pintura del cubano se iba acercando a un tratamiento casi abstracto del espacio, la textura y el color, lo que de alguna manera lo vinculaba con la pintura contemplativa y el espacialismo. Seguía ofreciendo una apariencia fotográfica a obras de profunda carga subjetiva, donde confluía la expresión contenida, un acento surrealista y cierto ascetismo en plena armonía con el medio exterior mediante la síntesis de los recursos plásticos empleados (*lám. 93*).

Entre los aportes que hizo Tomás a la tradición paisajista en la pintura cubana, Gerardo Mosquera ha señalado: " La apari-

ción de una perspectiva (..) 'clasicista' en la representación del paisaje cubano (...). En este caso el crítico cubano se refería a que el paisaje rural en la pintura cubana siempre había sido el admirado por los dueños de haciendas, turistas, por "quienes se asomaban a él, no por quienes estaban dentro". Recuérdese



94

Tomás Sánchez
Orilla, 1991.

los encargos hechos por ricos hacendados dueños de ingenios al paisajista cubano Esteban Chartrand en el pasado siglo. En cambio, la visión que ofrece Tomás es la del campo como medio cotidiano y allí descubre su belleza, convirtiéndose en una "estetización del ámbito rural más modesto e inadvertido (..) ". En segundo lugar, Mosquera considera que otro aporte de Tomás Sánchez es "la unión en apariencia contradictoria, de recursos del fotorrealismo y de la abstracción contemplativa." Un tercer aporte se concentra en la "profunda espiritualidad de una paisajística de conformación objetiva, fotográfica". En este caso enfatiza el crítico en el hecho de que, no obstante haber sido estructurados por medios propios de un acercamiento documental, los paisajes de Sánchez sobresalen por la subjetividad. Apunta que no se trata de arranques emocionales o románticos de mares embravecidos, puestas de solo panoramas grandiosos, sino de paisajes claros, precisos, tranquilos que consiguen transmitir una espiritualidad comparable a la de los paisajes chinos y japoneses que expresaban una comunión filosófica del hombre con la naturaleza. Por último, Mosquera considera que otro aporte significativo en la obra de Tomás ha sido reflejar las transformaciones físicas que han tenido lugar en el campo después de la Revolución, es decir, exaltar la vegetación que se regeneraba con el sistema de reforestación desarrollado después del triunfo de 1959⁸⁴ (lám. 94).

84 Gerardo Mosquera, "Exploraciones...", op. cit., p. 402.

En 1988 Tomás Sánchez integró la muestra de arte cubano en el Festival de Primavera Artexpo de Budapest, Hungría. En este mismo año contactó con Jeannine y Carlos Weil, dueños de la Galería Bernheim de Panamá, quienes lo vincularon con las prestigiadas casas subastadoras Christie's y Sotheby's de Nueva York, entre los meses de mayo y octubre de 1988 el éxito comercial internacional de Tomás iba alcanzando altos niveles de receptividad.

En enero de 1989 Nina Menocal viajó a Cuba y contactó con Sánchez por vez primera, así relata la galerista de origen cubano, nacionalizada mexicana, este suceso: "Lo miré sorprendida (...) Me llamó la atención su aire de austeridad-serenidad. Parece ser un jesuita de finales de los años sesenta (..) "⁸⁵

Tres meses después, en abril de ese año, Nina regresó a Cuba y quedó impactada con los paisajes de Tomás: "En este segundo viaje también redescubrí al hombre sencillo y suave que es Tomás, sensible a todo lo que no es decorativo. Un hombre que se interesa en los temas de ciencia y fe y que me explicó algunas de las ideas de Teilhard de Chardin."⁸⁶

Nina decidió intentar promocionar a Tomás en México y los resultados de estas gestiones se concretaron cuando el 15 de noviembre de 1989 se inauguró en la galería Arvil de la ciudad de México la exposición *15 obras de Tomás Sánchez* que reunía una serie de óleos y acrílicos sobre tela de gran formato.

Sobre esta exposición Marta Zamora comenta: "El artista cubano logró un éxito artístico y comercial sin precedentes ya que era prácticamente desconocido en México y vende en escasos días la totalidad de los acrílicos expuestos."⁸⁷

⁸⁵ Nina Menocal, "Tomás Sánchez, talento y sensibilidad," *Semana Nueva Epoca*, no. 27, México, D.F., 17 de diciembre de 1989, p. 9.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ Marta Zamora, *Tomás Sánchez. Paisaje interior*, Petróleos Mexicanos, México, D.F., 1994, pp. 79-80.

El día de la inauguración fueron vendidas siete obras y las ganancias totales de esta exposición, alrededor de 104.000 dólares fueron entregadas por el artista al Fondo Cubano de Bienes Culturales, institución comercializadora del arte cubano dirigida en aquellos años por Nisia Agüero, quien acompañó a Tomás en este viaje a México.



95
Tomás Sánchez
Laguna oscura,
 1987.

La prensa hizo eco de esta muestra con gran entusiasmo, destacando el sentido de preservación ecológica (lám. 95) que transmitían las obras del artista cubano. En relación con este tema tan importante para los mexicanos -cuyas reservas naturales se ven amenazadas cada día por altos índices de contaminación- expresaba Tomás para el periódico Excélsior: "Mis paisajes son como una exaltación y defensa del medio natural."⁸⁸

Mientras que en entrevista realizada para El Universal abundaba: "Lo que más me atrae es la atmósfera, la estructura interna del cuadro, pero sobre todo me interesa expresar mi relación con la naturaleza (...)"⁸⁹

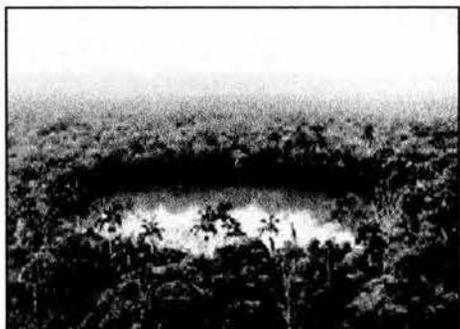
En aquella ocasión señalaba el pintor que había dos vertientes fundamentales en su obra: "una especie de nostalgia por el paisaje que debió haber sido (...) y una especie de canto, de alabanza al paisaje que existe todavía (...)"⁹⁰

También la prensa mexicana exaltaba las cualidades plásticas distintivas de la obra de Tomás refiriéndose a una obsesión del infinito y al juego de imágenes en un intento de capturar el instante absoluto. Tomás puntualizaba en relación a este tópico: "En mi pintura contrapongo dos cosas: los grandes

⁸⁸ Macario Matus, "Tomás Sánchez y la nueva pintura cubana", Excélsior, México, D.F., 17 de diciembre de 1989, p. 2.

⁸⁹ Jorge Luis Sáenz, "Tomás Sánchez...", op. cit., p. 3.

⁹⁰ *Idem*.



96
Tomás Sánchez
Ojo de agua, 1987.

espacios, la estructura simple con estos espacios, y en ellos, el detalle (...) Pinto de tal manera que se sienta que puede penetrar en el espacio del cuadro (...) me interesa mucho la comunicación con la gente (...)»⁹¹

Por su parte, el crítico mexicano Jorge Alberto Manrique distinguía la obra del cubano del hiperrealismo al no partir de la fotografía, aspecto que Tomás esclareció en varias entrevistas para la prensa mexicana:

Puedo pintar un cuadro con nubes colocadas en una altura que en la naturaleza no sea, o sea que el cuadro puede tener también un ambiente que no es natural o real, incluso el color a veces lo llevo a distorsionar. Me interesa que los cuadros tengan una sensación de ser tridimensionales.⁹²

En otra ocasión abundaba sobre el tema: “Yo no parto de una foto, ni del natural directamente. Me gusta la fotografía, me gusta hacer apuntes del natural, pero a la hora de pintar no puedo tener delante ninguna referencia porque entonces me siento limitado. Prefiero imaginar, recrear el paisaje.”⁹³

Manrique destacaba también el parsimonioso trabajo artesanal del pintor cubano, ese detallismo casi preciosista que hacía alarde de una maestría en el manejo de los recursos técnicos, como podemos observar en la *lámina 96*.

Otro tema que afloraba en todas las reseñas de la prensa y medios de comunicación de México acerca de la exposición de Tomás Sánchez en la galería Arvil, fue el estado actual de las

⁹¹ Edelberto Aldan, “Tomás Sánchez: invitación al paisaje”, *¡Viva!*, México, D.F., 14 de diciembre de 1989, p. 46.

⁹² Macario Matus, “Tomás Sánchez y la...” op. cit., p. 2.

⁹³ Jorge Luis Sáenz, “Tomás Sánchez...” op. cit., p. 5.

artes plásticas en Cuba, lo cual fue caracterizado con objetividad y precisión por el propio artista:

Ha habido una verdadera eclosión, se ha dado un gran movimiento de jóvenes con una marcada influencia de la transvanguardia italiana (...) Se han hecho exposiciones con mucho sentido crítico (...) hay un cuestionamiento de todo el arte anterior. Se preocupan mucho por buscar una forma propia de expresión para decir algo dentro de la sociedad con el arte.⁹⁴

La presencia de Tomás en México despertó el interés del medio periodístico y cultural, en sentido más amplio, por conocer qué estaba sucediendo con la pintura cubana en aquellos años.

Hay que reconocer que la labor de promoción de esta primera exposición de Sánchez en México fue intensa: las cadenas de radio y TV junto a la prensa escrita (26 referencias en periódicos nacionales entre el 14 de noviembre de 1989 y el 14 de febrero de 1990) reaccionaron de forma dinámica y favorable ante la muestra del cubano. Siempre se incluía en las reseñas los países visitados por Tomás y el catálogo de la exposición se conformó con palabras de prestigiados críticos y escritores internacionales como Luis Bosh, Director Adjunto de la Fundación Joan Miró, Dore Ashton del Arts Magazine de Nueva York, Gerardo Mosquera, Miriam Yáñez, Toni Piñera y Manuel Vidal, críticos cubanos, Milusa Valková, de la revista Vida Checoslovaca y John Bently de Estados Unidos.

Tomás ya había conquistado el éxito, el público gustaba de su obra, su nombre se conocía cada vez mejor y al mismo tiempo, el cubano sentía que en México le esperaba algo sustancial, una fuerza que lo atraía poderosamente mediante una naturaleza sobrecogedora que un siglo atrás José María Velasco había inmortalizado con su pincel.

94 Macario Matus, "Tomás Sánchez y la..," op. cit. p. 3.

Para Sánchez la cultura mexicana era de *primerísima importancia* porque nutre, así lo declaró en noviembre de 1989 al periódico El Universal de México. Fue por eso que decidió pasar largas temporadas viviendo y pintando en México, primero en la capital, y después en una casa de su propiedad en Tepoztlán, Morelos. Personas que visitaron aquel lugar, como el coleccionista mexicano Gabriel Romero, comentan que la vista que se tenía desde aquella ubicación era casi paradisíaca, era una sensación de reposo y belleza que sólo se comparaba con una pintura de Tomás Sánchez. "El paisaje de México está muy cerca de mí. Hay una serie de lagunas en mi obra y que aquí lo identifican con los cenotes, esas lagunas existen en Cuba, pero tienen otro nombre."⁹⁵

No obstante la fuerte impresión que le causara la naturaleza mexicana, los paisajes de Tomás siempre estaban relacionados con Cuba, "así me encuentre en Europa, en Grecia o México".⁹⁶

Transcurrieron dos años (de 1990 a 1992) en los que el pintor cubano vivió en México; trabajaba a gusto y su obra continuaba gozando de éxito, las más famosas casas subastadoras se disputaban sus obras. Viajaba sistemáticamente a Cuba donde tenía en marcha un proyecto para promocionar la obra de paisajistas cubanos y promover la ecología, así como para contribuir a la educación artística de niños con problemas psicológicos. Estaría patrocinado por la Fundación Tomás Sánchez, entidad no lucrativa, autofinanciada por el propio artista, no gubernamental y autónoma y abriría una galería en La Habana. Pudo llevar a Cuba materiales de pintura por valor de 10.000 dólares para seis paisajistas a partir de lo reunido por la venta de sus obras en México.

Este país le seducía:

(...) desde la cultura formal hasta el arte popular. Su historia, sus museos, ruinas y monumentos hasta lo

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 4.

⁹⁶ Jorge Luis Sáenz, "Tomás Sánchez..." op. cit., p. 3.

más cotidiano, como sus mercados populares. Esto me fascina, sumado a la posibilidad de cambiar de un paisaje a otro en minutos. Estoy en Cuautla junto a un cocotero mirando frente a mí el Popocatepetl (sic) y el Iztacihuatl (sic) nevados. Es entonces cuando el país me "encanta".⁹⁷

Las palabras anteriores fueron pronunciadas por Tomás para una interesante entrevista que apareciera en la revista mexicana Nuestro Valle, donde se apreciaba el sentimiento de pertenencia que había ido creciendo desde su asentamiento en México en 1990: "Me gusta ver los cerros, admirarlos; ver cómo el sol se va moviendo y cambia todo de forma. Con sólo sentarse a captar esos momentos, ya está uno en contacto."⁹⁸

Pero por otra parte en esta entrevista, Tomás refería otras razones, digamos más objetivas que también apoyaban su permanencia en México y que por su importancia me permito transcribir:

Bueno, es el país que más cerca me queda de Cuba. Además puedo vivir aquí sin romper el vínculo con mi patria, hay países que me exigen asilo político u otra cosa. Por otro lado, la problemática actual de la isla hace difícil la promoción artística debido a las circunstancias económicas que dificultan los esfuerzos de mi país.⁹⁹

De este modo, Sánchez resumía algunas de las razones fundamentales que tenían un numeroso grupo de artistas cubanos que por aquel tiempo ya habían arribado a México: era un país próximo a Cuba, no sólo geográficamente, sino también muy unido por lazos diplomáticos y relaciones comerciales y culturales desde hacía muchos

97 Marco Antonio Gil, "Entrevista a Tomás Sánchez", Nuestro Valle, México, D.F., año II, no. 3, julio-septiembre de 1992, p. 25.

98 *Idem.*

99 *Idem.*

años; México le permitía no comprometerse políticamente ni de un lado ni de otro y podía mantener así el vínculo con la isla y sus familiares; y por último, México constituía una garantía para la promoción y comercialización de su obra a nivel internacional.

Acompañado por dos amigos fotógrafos, Adalberto Ríos y su esposa, Tomás había hecho un recorrido por parte de la República Mexicana que constituyó un suceso determinante para su visión de artista:

Pude ver las grandes bellezas naturales, selvas, aguas y ruinas desde el aire, nunca se me olvidará. Junto a lo hermoso, vimos también desde arriba el deterioro del ambiente. Lo que estaba talado, los grandes basureros y los muchos pantanos convertidos en depósitos de basura. Pude estar en contacto con los daños por tierra, aire y agua (...) mi pintura fue volviéndose más ecologista.¹⁰⁰

Así el artista reconocía la incidencia de su vida en México para afianzar sus concepciones acerca de la necesidad de defender el medio natural de las depredaciones de la modernización o simplemente de la inconsciencia del hombre incapaz de valorar los beneficios de la naturaleza.

Un tema que Tomás ya había trabajado desde los años 70 fue el de los basureros. Era una manera de abordar un paisaje "otro", desplazado, ignorado y hasta despreciado que no por ser basurero perdía -ante la aguda mirada del pintor- su carácter de paisaje en tanto versión alternativa de sus otros lúcidos y reposados ambientes rurales. El tema de los basureros tenía puntos de contacto visibles con aquella tendencia expresionista de las obras de Tomás en los años 70 y fue en México que renació con fuerza este asunto, adquiriendo dimensiones de gran significación conceptual.

100 *Idem.*

La otra cosa profunda e impactante fue mi primer contacto con la basura de México. Vi la basura de las autopistas. Un amigo me llevó a los basureros de Santa Fe (...) cuando vi esas cantidades... montañas y sus habitantes... la inexistencia de sistemas para reciclarla y, bueno, me impactó mucho la basura de tantos millones de personas. Lo anterior fue definitivo para que me dedicara de lleno al tema de la basura. Aquí es diferente a la cubana, allá es en su mayoría papel biodegradable (papel... mucho papel) aquí es, en su mayoría, colorida basura sintética.¹⁰¹

De este modo, Tomás comenzó a descubrir belleza en la basura de México (*lám. 97*), a sentirla "estéticamente más linda" y se sintió maravillado por el barrio de Santa Fe, lleno de basureros y barracas que, como "cinturones de miseria" se acumulan sin orden por los cerros, resultado de una sobrepoblación sin recursos para la cual no se ha previsto la creación de una infraestructura poblacional. Diferentes rostros los de la ciudad de México: una bella y majestuosa naturaleza exaltada

por los volcanes, una moderna ciudad que crece y "cinturones de miseria" que proliferan en los barrios suburbanos. Y a Tomás siempre le habían interesado los contrastes, dentro de una armonía que él se encargaría de lograr con equilibrio entre inquietud y reposo: "Uno dice basurero, basura, y pensamos en la cosa mugrienta descompuesta, sucia; pero no nos detenemos a



97
Tomás Sánchez
Basura de colores
bajo la tormenta,
 1991.

¹⁰¹ *Idem.*



98
Tomás Sánchez
Hombre crucificado
en el basurero,
 1992.

pensar en una bolsa plástica, azul turquesa, al lado de otra bolsa color naranja.”¹⁰²

Los basureros de México aportaban el colorido y el artificio de los desechos de la industria del comercio de un país capitalista, ahora las latas de Coca Cola con su clásico diseño, las bolsas plásticas de

colores, todo adquiría de pronto una lectura nueva al ser presentados como basura en una pintura de factura impecable. Estas obras, por las dimensiones espaciales que representaban, hacían más fuerte el impacto visual al comprobar cuánta basura se concentraba en contraposición con un paisaje natural que, por lo general, el artista sugería como fondo para su composición.

En ocasiones, Tomás incluía dentro de sus basureros, figuras alegóricas como un crucificado (*lám. 98*), recurso altamente simbólico que ya había sido empleado por el artista desde sus años de neoexpresionista, pues según refería, desde niño esas imágenes le habían impresionado mucho. En este sentido de introducir alegorías a la crucifixión comentaba Tomás al periódico El Universal: “En ellas expreso el sacrificio humano, desde el útil hasta el inútil. Desde la crucifixión de Jesús hasta la del hombre contemporáneo. Ahí plasmo el temor a la cruz, a la guerra, a la aniquilación del mundo y a la contaminación ambiental.”¹⁰³

102 *Idem.*

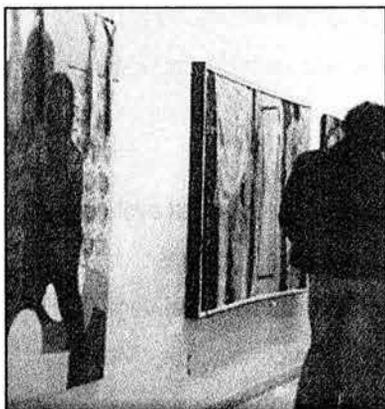
103 Cristina Alcayaga de Ruiz, “¿Quién es Tomás Sánchez?”, El Universal, México, D.F., 26 de noviembre de 1989, p. 3.

En un país como México, con uno de los índices de contaminación ambiental más altos del mundo, se entiende que Tomás decidiera colocar dentro de un basurero a un crucificado, con lo que alcanzó uno de los puntos culminantes dentro de la evolución de una obra de denuncia ecológica que venía madurando desde sus primeros paisajes y basureros de los años setenta.

Hay que tener en cuenta también a la hora de valorar esta evolución conceptual del tema ecológico en la obra del cubano, la consolidación de su fe en las filosofías orientales, más específicamente el yoga, que lo adiestró en rendir culto a la naturaleza como cuerpo de Dios: "Meditar y gozar de su belleza es una parte de este culto, pintar sus paisajes y defenderla es la otra parte", ¹⁰⁴ expresaría el pintor cubano en enero de 1991 en México.

104 *Idem.*

5.6.- Rubén Torres Llorca (La Habana, Cuba, 1957).



99
**Rubén Torres
Llorca**
Trabajos en
Volumen I, 1981.

Otra de las figuras más destacadas e interesantes de la generación de artistas plásticos cubanos que emergió en la década de los 80 es Rubén Torres Llorca, a ello contribuyó su audacia en el tratamiento de determinados temas y su desempeño con las instalaciones, así como sus actitudes ante el hecho artístico y su repercusión social. Cursó el nivel medio en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro de La Habana, graduándose en 1976 y concluyó la licenciatura en el Instituto Superior de Arte en 1981 (*lám. 99*).

Las obras de 1976 conservaban como base el dibujo y la figuración, pero en este caso utilizaba recursos fotográficos dentro del género del retrato de grandes figuras del cine y la televisión tratados como un complemento de sus ensamblajes.

El proceso de imprimir fotos de revistas por contacto sobre la tela lo condujo hacia 1977 al paulatino abandono del dibujo. Asimiló por aquel tiempo del legado de Robert Rauschenberg el recurso de incluir materiales pegados sobre la tela, los cuales contribuían a la creación de cuadros objetos donde confluían el carácter escultórico con el pictórico.

El proceso de imprimir fotos de revistas por contacto sobre la tela lo condujo hacia 1977 al paulatino abandono del dibujo. Asimiló por aquel tiempo del legado de Robert Rauschenberg el recurso de incluir materiales pegados sobre la tela, los cuales contribuían a la creación de cuadros objetos donde confluían el carácter escultórico con el pictórico.

Un año después Torres Llorca realizó una serie de cuadros con el lenguaje de las etiquetas donde jugaba con los formatos tradicionales, y recurría a los mecanismos visuales de la publicidad con influencias de Robert Indiana. Fue entonces que comenzó a crear obras cargadas de una fuerte subjetividad que incorporaban objetos o imágenes de la cotidianidad -en ocasiones se apropiaba del lado más banal de esa realidad- dotados de

un simbolismo que les propiciaba trascender su contenido original. El crítico de arte cubano Gerardo Mosquera comentaba:

(...) en sus cuadros-etiqueta, ha querido mantenerse bien presentacional. El, como Indiana, se aprovecha de los letreros y señales –en este caso impresos del disco y del tabaco– para construir cuadros abiertos, de proposición escueta e inmediata. Sólo que estas obras resumen optimismo juvenil, y se encuentran transidas por un humor choteador, como si Rubén sagaz y travieso, quisiera burlarse un poco de todo el mundo, empezando por el pop mismo (...) ¹⁰⁵

El humor con que Torres Llorca abordó lo cursi y lo ridículo, unido al sentido lúdico y a las referencias a lenguajes del diseño y la publicidad caracterizaron esta etapa inicial de su producción plástica, la cual tuvo un momento culminante con sus primeras exposiciones personales en 1980: *Como una vieja estampa* y *Fumar daña la salud* (Galería de la Casa de la Cultura de Plaza, La Habana). Un año después se integró al grupo de jóvenes creadores surgidos de las escuelas de arte reunidos en la exposición *Volumen I*.

La obra de Torres Llorca prosiguió vinculada a la estética de los *mass-media* y el pop, el mundo de los *cómics* y los filmes hollywoodenses, muestra de ello fue su exposición personal *Cine del Hogar* de 1983. Allí presentaba aquellos valores ya aceptados de los protagonistas de la cinematografía norteamericana convertidos en una especie de deidades; el simbolismo de un objeto como el refrigerador o la connotación de sonidos onomatopéyicos de los *cómics* que venían a denunciar de alguna manera la subversión de valores de una sociedad. Señalaba el artista: "El melodrama es completamente mercenario, sin ética, quiere complacer a cualquier precio. Pero allí están recursos que

105 Gerardo Mosquera, "Exploraciones...", op. cit., pp. 418-419.

pienso son rescatables. En forma modesta, trato de llegar a esas estructuras y atraer una recepción crítica.”¹⁰⁶

Su carrera profesional comenzó a promocionarse internacionalmente desde 1982, ejemplo de ello fue su participación en las exposiciones colectivas *Los novísimos cubanos* en la Galería Signs de Nueva York y el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, *Cuban Photography 1959-1982* en la Galería Westbeth de Nueva York, la Bienal de textil del Museo de Arte Contemporáneo de México, la XV Muestra Internacional de Pintura de Cagner Sur Mer en Francia, *Young painting* en la Universidad de Toronto, *Jóvenes de hoy* en el Museo Estatal de Tokio, *Cuban: a view from inside* en el Centro para Estudios Cubanos de Nueva York y *El arte con la sonrisa* que recorrió Milán, Venecia, Turín, Génova y Roma durante 1986.

En el año 1985, el artista cubano Rubén Torres Llorca viajó a México por invitación oficial para exhibir en las ciudades de Jalapa, Monterrey y el Distrito Federal. De este año datan las exhibiciones de su obra con el título *Algunas causas de la neurosis* en la Universidad Iberoamericana de la capital de este país, *Remedio para el mal de ojo* en la Universidad Veracruzana de Jalapa y *Remedio para el mal de ojo II* en la Galería Collage de Monterrey.

Este contacto con México amplió la orientación del pintor para abordar el latinoamericanismo, y el arte religioso mexicano dejó sus huellas en su producción posterior .

A partir de 1986 se perfiló un cambio morfológico en las propuestas plásticas de Rubén. Su pieza de la II Bienal de La Habana titulada *Te llevo bajo mi piel* presentaba cuatro metros de largo y anunciaba una intención épica sustentada todavía en la estética de los anuncios, a la vez que incluía iconos religioso rodeados por falsas riquezas. Esta obra fue mostrada un año después en la Galería de la Capilla Británica de la ciudad de México.

106 Luis Camnitzer, “New Art..”, op. cit. p. 25.

La historia de esta instalación tenía sus antecedentes en una visita que el artista hiciera al convento de San Agustín de Actopan en el Estado de Hidalgo. El fuerte impacto que le causara la arquitectura colonial novohispana fue determinante.

Percibió la difícil convivencia entre esos volúmenes y los individuos que los habían decorado a partir de temas católicos. Sin embargo, el resultado estaba más emparentado con la tradición aborígen, o lo que los españoles llamarían "la cultura demoniaca o azteca (...). Torres Llorca (...) se dio cuenta que quería realizar una obra que hiciera sentir a la gente cómo él se sentía en ese momento.¹⁰⁷

El laberinto de 20 metros de largo por 10 de ancho, diseñado a partir de pasillos negros, muy estrechos, se basó en este recorrido por el convento agustino del siglo XVI y se proponía hacer una introspección y conocer las causas de su neurosis particular. El espectador debía ir sorteando las diferentes piezas para llegar a la salida.

Siguieron tres muestras que el crítico Iván de la Nuez ha señalado como las claves de la transición entre aquella etapa y la que iniciaría el artista en los años 90: *Estrictamente Personal* (1987, Fototeca de Cuba), *El hombre incompleto* (1988, Galería Habana) y *Una mirada retrospectiva* (1989, Centro de Artes Plásticas y Diseño de La Habana).

En la primera de las exposiciones señaladas en el párrafo anterior, Torres Llorca reunió su obra personal con piezas originales y documentación fotográfica del arte de 12 jóvenes artistas, para lo cual usó un criterio muy singular de selección que intentaba advertir contra los rompimientos generacionales. De ahí sus vínculos con los más jóvenes creadores con los que discutía sus obras y compartía exposicio-

¹⁰⁷ Merry Mac Master, "Rubén Torres Llorca: una plástica que cura," *El Nacional*, México, D.F., 18 de febrero de 1991, p. 12.

nes, ya que veía en ellos el resultado y la continuidad de las ideas estéticas establecidas por *Volumen I*.

En 1989 Rubén fue premiado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) por la mejor curaduría nacional con su exposición *Una mirada retrospectiva* que proponía una tesis compleja y crítica acerca del arte cubano de esos años. Comentaba el autor dos años más tarde en un periódico mexicano;

(...) se suponía que en la Cuba del siglo XXII se hacía un hallazgo arqueológico y se encontraban obras del siglo: posteriormente se elaboraba un análisis desde una perspectiva histórica de cómo era el arte y la sociedad del siglo en que vivimos. Era una exposición humorística (...) Estaba montada como una sala didáctica (...) sirvió para hacer un discurso crítico del medio y del arte que se está desarrollando en este momento en nuestro país (...) tuvo mucho éxito.¹⁰⁸

La exposición incluía fotografías coloreadas de los miembros de *Volumen I* con el texto *Nosotros los de entonces ya no somos los mismos*; escultura que pretendía hacer una interpretación deformada (a lo *kitsch*) de la tradición colonial española de imaginería y textos didácticos. Una de las piezas estaba dedicada al artista alemán Joseph Beuys, se le representaba a la manera de un santo y se le colocaban ofrendas y agradecimientos tales como "*Gracias por el viaje*", con lo que se atacaba directamente a esos artistas mercenarios que proliferan diariamente y que sólo perseguían un beneficio material. De este modo el artista cubano conjugaba el ejemplo que significaba Beuys para sus colegas en tanto paradigma del conceptualismo -tendencia internacional de gran repercusión en las artes cubanas de los ochenta- y la fuente de renovación contemporánea más socorrida, con los intere-

108 Diana Cázares, "Planteo mi trabajo pictórico como si fuera un chamán", *El Financiero*, México, D.F., 21 de febrero de 1991, p. 43.

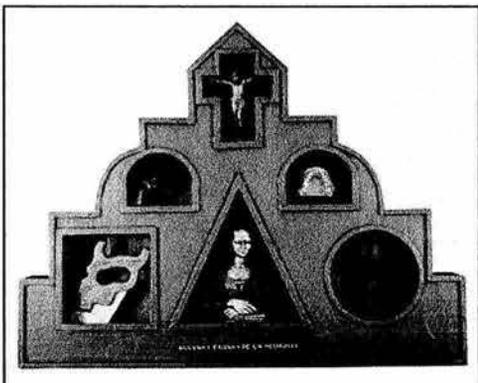
ses materiales que motivaban la adopción de un lenguaje "de vanguardia" para sobresalir en el mundo artístico y poder conseguir motivos para viajar, obtener contratos internacionales, entre otros planes. Una especie de paradoja que estaba destinada precisamente al público intelectual imbuido de estas actitudes (lám. 100).



Le siguieron varias exposiciones en Sao Paulo; *Un cliché es ridículo, cien clichés son patéticos* (Galería Evasión Arte, 1989), Buenos Aires; *La trampa* (Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires) y *El hombre ríe* (Galería Alberto Elia, 1990) y en Quito *El cuchillo* (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1990).

100
Rubén Torres
Llorca
Test, 1989.

Las obras de Torres Llorca se habían ido acercando a un formato más escultórico, conformándose como una especie de artefactos culturales más vinculados con temas religiosos (lám. 101) y ya menos con los *mass media*.¹⁰⁹ Fueron apareciendo entonces una serie de instalaciones que casi siempre incluían imágenes

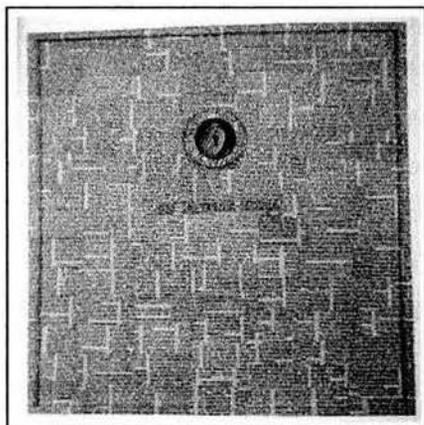


religiosas tratadas según las concepciones de la imaginería colonial y frases escritas basadas en el lenguaje popular cotidiano.

En 1991 el cubano volvió a México, en esta ocasión para permanecer por más tiempo. En la capital de este país integró varias exposiciones colectivas como: *El collage contemporá-*

101
Rubén Torres
Llorca
*Algunas causas se
la neurosis, 1992.*

¹⁰⁹ Vale apuntar que el artista cubano es practicante de una religión conga basada en la fuerza de los elementos de la naturaleza y en explorar las potencialidades del ser humano, lo que explica su integración con la tradición afrocubana y los valores de la cultura popular tradicional transparentados en sus piezas.



102

**Rubén Torres
Llorca**

Sin noticias tuyas
1991.

neo, en el Centro de Arte Contemporáneo, *Los cubanos llegaron ya y 15 artistas cubanos* en Ninart, Centro de Cultura. En este último espacio expositivo presentó en 1991 una muestra individual muy bien recibida por el público y la crítica mexicana; desde octubre del año anterior el artista había comenzado a preparar esta exposición mientras estaba en Buenos Aires y le comentaba a Nina Menocal: "(...) Mi experiencia por estos rumbos, tanto cultural como económica, me da mucha confianza en el éxito de nuestra empresa, máxime cuando México es hoy la plaza más fértil del mercado del arte en América Latina."¹¹⁰

Rubén presentaba en esta quinta visita a México un volumen de 20 piezas, entre esculturas, óleos y técnicas mixtas con fotografías. La exposición en México venía precedida de su participación en el Museo Kunsthalle de Dusseldorf, Alemania, donde toda su obra fue adquirida por Peter Ludwig para un nuevo museo que se construía en Aachen. Este dato fue repetido continuamente en todas las crónicas publicadas entre la prensa mexicana durante el mes de febrero de 1991 junto al anuncio de la inclusión de Torres Llorca en la exhibición *La vanguardia latinoamericana de los 90* que se abriría en Sevilla dentro de las actividades del V Centenario en 1992. Allí compartiría con el mexicano Julio Galán, el chileno Juan Dávila y el argentino Guillermo Kuitca.

Estas informaciones sobre el prestigio expositivo internacional del cubano venían a corroborar su nivel como creador ante el gran público de México (*lám. 102*).

¹¹⁰ Correspondencia particular de Rubén Torres Llorca. Archivos de la Galería Nina Menocal, México. D.F., (octubre, 1990, Buenos Aires).

En cuanto a los testimonios recogidos en la prensa durante esta especie de "campaña" promocional de su exposición en Ninart, vale la pena destacar algunas reflexiones que hacía el artista de su obra:

(...) no me planteo mi trabajo como si fuera un artista. Yo hago investigaciones de antropología, sociología, sicología y cura chamanística (...) detecto el problema que a mí me interesa (...) y las terapias adecuadas para resolver el caso. Y es esta terapia la que condiciona la forma en que voy a hacer la obra. Por tanto, puede ser pictórica, escultórica, fotográfica, un performance o un sencillo diálogo con el individuo. Intento hacer una obra que sea una especie de objeto intermedio y comunicativo entre el público y yo, donde sea el observador quien te ponga un contenido a la obra y que sea tan artista y tan creativo como yo. ¹¹¹

También complementaba estos comentarios con el reconocimiento de la importancia de la investigación antropológica de las diferentes religiones afrocubanas (*lám. 103*).

En este siglo el hombre ha perdido la fe en la religión, en la ética y la política, por eso los mitos sólo se pueden rescatar a través del arte, más que a partir de ideas estéticas, de aspectos antropológicos, como si fuera un brujo o un psicoanalista. (...) Pretendo que en mi obra la gente tenga una sensación activa con la vida misma (...) soy un trabajador de la antropología, un curandero, quiero ampliar las funciones de la obra de arte. ¹¹²



103
**Rubén Torres
Llorca**
*La lección de
anatomía, 1991.*

111 Diana Cázares, "Planteo mi trabajo...", op. cit., p. 43.

112 Carlos Martínez, "La santería en una exposición de Rubén Torres Llorca", *El Universal*, México, D.F., 21 de febrero de 1991, pp. 1 y 4.

Por otra parte, el artista cubano también aprovechaba el espacio público de la prensa mexicana para confirmar la buena promoción internacional que su país le había hecho, a la vez que explicaba algunos aspectos del panorama plástico de la isla.

Entre los comentarios más interesantes publicados por la prensa mexicana en 1991 acerca de la obra de Rubén Torres Llorca sobresale el de Carlos Blas Galindo. El autor analizaba la influencia del medio cultural mexicano en el desarrollo de la trayectoria del artista cubano y hacía una valoración muy certera de sus propuestas plásticas.

La gran fuerza expresiva que es característica del trabajo de este autor está basada en el empleo de opciones estéticas tales como lo brutal, lo dramático, lo irónico, lo sarcástico, lo siniestro, lo terrorífico y lo trascendente, por ejemplo, categorías cuyo empleo está dirigido a impactar, a inquietar e incluso a agredir a los públicos.¹¹³

El crítico mexicano opinaba que la obra del artista cubano era persuasiva y profunda, a la vez que provocativa y de alta originalidad y concluía que su estancia en México sería de provecho para el medio cultural del país. Observaba por otra parte la necesidad del cubano de insertarse en una economía de mercado propia del nuevo contexto y refería:

(...) los logros culturales que están presentes en sus trabajos (son) discordantes respecto a los parámetros generalizados entre los potenciales compradores mexicanos -es decir, los ricos-, que mayoritariamente son tímidos, ignorantes y reacios a las transformaciones de estilo (los representantes de la burguesía mexicana ilustrada son escasos).¹¹⁴

Con lucidez y claridad, Blas Galindo avizoraba que la realidad mexicana podía implicar la modificación de la coherencia de la producción de Torres y llevarlo a hacer concesiones artísticas para contar con la

113 Carlos Blas Galindo, "Torres Llorca en México", El Financiero, México, D.F., 22 de febrero de 1991, p. 43.

114 *Idem.*

aceptación mercantil que le asegurara percibir ingresos. No obstante estos peligros, también el autor mexicano reconocía la posibilidad de que el cubano trabajara para una mayor consolidación de su lenguaje, pese a los riesgos financieros que ello implicaba. Este tema resultaba espinoso y polémico, pocas reflexiones

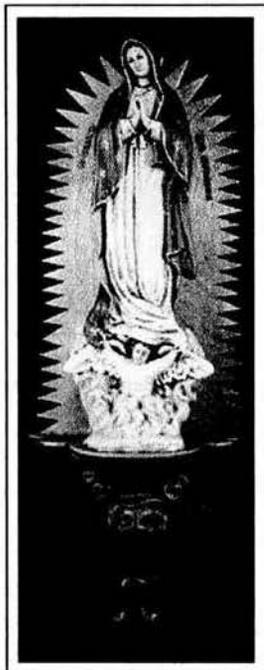


por parte de la prensa mexicana se han detectado en este sentido, por lo que resulta de gran importancia en el seguimiento de un análisis de la presencia de artistas cubanos en México.

104
Rubén Torres Llorca
Con mi enemigo
bajo el mismo techo,
1991.

No obstante tener mucha razón el crítico mexicano en estos criterios, vale recordar que los artistas cubanos cuando llegaron a este país, ya traían consigo una experiencia de confrontación internacional amplia y rica, lo que de alguna manera los había alertado sobre el funcionamiento de sus obras en otros contextos ajenos a los que le dieron origen. El caso que nos ocupa, es el de un artista con una amplia capacidad creadora que bebe fundamentalmente de la cultura popular, de la cual México es fuente inagotable y sumamente aportadora para toda Latinoamérica. Esto no invalida la acertada advertencia de Blas Galindo, pues de hecho, este fenómeno tuvo que haber ocurrido en alguna ocasión, pues no todo fue color de rosa para los cubanos y el mercado del arte en México tampoco es fácil de penetrar, pero no fue éste el caso de Torres Llorca.

En 1992 volvió Rubén a exponer en Ninart. En esa ocasión la exposición llevaba por título *Historias de amor y de muerte* y reunía 21 obras con formato de "cajas" trabajadas en óleo, madera, tela, yeso o gelatina y técnica mixta. Las palabras del catálogo fueron escritas por el historiador cubano y crítico de arte Iván de la Nuez y por el escritor mexicano Carlos Monsivais (*lám. 104*).



105
Rubén Torres Llorca
Yo bendigo esta
 exposición, 1992.

Las obras presentadas desbordaban la tradicional representación de las artes plásticas, una vez más se proponía el autor cuestionar los fundamentos de la cultura y del comportamiento humano. Las referencias a mitos, tradiciones y creencias religiosas volvían a evidenciarse con más fuerza. Una pieza titulada *Yo bendigo esta exposición* presentaba la imagen en yeso y madera de una Virgen de Guadalupe (lám. 105), en cuya aureola se inscribía el título. Este recurso conseguía crear una inquietud, ya que se mezclaban el juego, la ironía, la desmitificación y el distanciamiento entre texto, imagen y contexto de ubicación de la pieza. *La trampa* presentaba a una Virgen de la Caridad en la cúspide de una especie de pedestal donde se mezclaban símbolos de los cultos

afrocubanos con imágenes alusivas al sacrificio humano y otros símbolos (lám. 106).

El artista comentaba acerca de la validez de esta exhibición:



106
Rubén Torres Llorca
La trampa,
 1989.

Aquí y ahora, en un país que ya conozco, me siento en mi mejor momento como artista. Esta exposición es un reflejo de mis intereses actuales. Trato acerca de los problemas básicos del hombre, la muerte, el amor, la religión, los problemas nacionales de Cuba. Por primera vez en los últimos tres años hay un acento en lo que es la cultura popular latinoamericana.¹¹⁵

115 Nina Menocal, "Estas alas tan cortas y esas nubes tan altas", Rubén Torres Llorca. Historias de Amor y de Muerte, catálogo, Galería Nina Menocal, México, D.F., 27 de mayo-30 de junio, 1992, p. 9.

Los temas referidos a Cuba se combinaban con obras de temas más universales que proponían convertirse en un suceso emocional para los espectadores, en tanto catalizador de sus problemas, idea que ya el artista cubano venía madurando desde años atrás. Escribía Carlos Monsiváis con su exquisita prosa: "Creador de objetos y metáforas conceptuales (...) Torres Llorca elabora cada una de sus creaciones como piezas en el altar infinito de la mente (...) En la soledad de su templo artístico, Torres Llorca vive el arte como plena cancelación de las prisiones."¹¹⁶

La obra del cubano fue bien recibida tanto por la crítica como por el coleccionismo y las instituciones promotoras del arte en México. Titulares como "Torres Llorca expone en el mejor momento de su carrera" revelaban el nivel de desarrollo alcanzado por el creador en México. La producción plástica expuesta en Ninart en 1992 incluía elementos de la cultura mexicana vinculados al folklore, la tradición popular y la autenticidad del ser mexicano, los que se entrelazaban de forma muy orgánica con las preocupaciones conceptuales y estéticas del artista. En este sentido reconocía públicamente que la obra expuesta denotaba una gran influencia del medio mexicano y del arte popular latinoamericano, así como de la religión.

Refiriéndose a los 53 artistas cubanos que por aquel año se encontraban en México fundamentaba este fenómeno, entre otras cosas, en la tradición cultural que estimulaba a permanecer en este país: "La mayoría está aquí y si somos inteligentes nos vamos a tratar de integrar al movimiento mexicano y no a tratar de ser un ghetto."¹¹⁷

Este nuevo caudal de confrontación cultural enriqueció el repertorio temático y formal de Torres Llorca, no obstante continuar desarro-

¹¹⁶ Carlos Monsiváis, "La mística de las afueras", Rubén Torres..., op. cit., p. 10.

¹¹⁷ Adriana Moncada, "El movimiento pictórico cubano apuntaba a ser muy importante, pero se dispersó", Unomásuno, México, D.F., 28 de mayo de 1992, p. 6.



107

Rubén Torres Llorca

Pronto una sombra serán, 1992.

llando una línea antes iniciada en Cuba a la que fue incorporando de forma enriquecedora otras ideas derivadas del contexto mexicano. Su trabajo con el volumen respondía a un interés por tratar de representar la apariencia real del objeto, de este modo estaría proporcionándole al espectador un instrumento para revivir experiencias propias (lám. 107).

En abril de 1992 la Secretaría de Gobernación de México negó la prórroga de permanencia en el país a Rubén. El abogado Francisco Franco apeló esta decisión argumentando

la necesidad de que se le permitiera al cubano dedicarse al ejercicio de actividades artísticas como pintar para que pudiera continuar viviendo junto a su hijo menor Dimas Oliverio Torres Llorca Portas, de nacionalidad mexicana y estuviera así en posibilidades de asegurar el sostenimiento y educación del menor. En julio de 1992 Nina Menocal recomendó a Rubén para exponer en la Galería Cavin-Morris de Nueva York; el artista finalmente decidió permanecer en Estados Unidos, donde reside actualmente.

Desde Estados Unidos, Torres Llorca escribió un texto titulado *Plástica cubana en el exilio*, donde analizaba los problemas de infraestructura que estaban afectando la promoción del arte isleño de los ochenta en la Florida. Alegaba que este fenómeno no podía resolverse con las buenas intenciones de algunos coleccionistas para ayudar a los recién llegados, sino que se requería de elementos aglutinadores que ayudaran a cohesionar el arte cubano. Y continuaba el artista señalando aquellos aspectos que, a su entender, debían solucionarse: "Se necesita de una crítica especializada, científica, que describa y enjuicie los procesos creadores de nuestros artistas."¹¹⁸

118 Rubén Torres Llorca, "Plástica cubana en el exilio", *New Herald*, Miami, Fla., julio de 1993, p. 36.

Debe tenerse en cuenta el hecho de que todos estos requerimientos existían en Cuba cuando ocurrió el surgimiento de la Generación de los 80 en las artes plásticas, de ahí que el autor perciba la necesidad de volver a recuperar esas posibilidades que contribuyeron a la difusión internacional de estos artistas. Por ejemplo, en este aspecto de la crítica, fueron notables en la Cuba de los 80 críticos como Gerardo Mosquera, Osvaldo Sánchez, Orlando Hernández, Lupe Alvarez, Magali Espinosa, Desiderio Navarro, Iván de la Nuez, por solo citar algunos nombres. Es lógico que al llegar a la Florida, un contexto mayormente turístico y que recibe al arte cubano desde la óptica del fantasma político, Torres Llorca manifestara su inquietud ante la carencia de una crítica especializada que los respaldara. En México también habían contado los cubanos con valoraciones muy aportadoras tanto de críticos cubanos como Osvaldo Sánchez, como de escritores o curadores mexicanos como Carlos Monsiváis, Carlos Blas Galindo, Cuauthémoc Medina, Roberto Tejada y la argentina Raquel Tibol.

Una vez analizadas las trayectorias y obras de los protagonistas de Volumen I y su vinculación con México, donde pudimos apreciar las diversas maneras de apropiación del contexto mexicano reveladas en la obra de arte, pasaré a analizar lo que la diáspora significó para ellos y cómo marcó sus producciones artísticas.

Si bien el fenómeno de la diáspora no es el motivo esencial de este estudio, considero de vital importancia exponer brevemente las características primordiales de este fenómeno para redondear la comprensión del trabajo realizado por los artistas estudiados en México, ya que definitivamente ésta determinó el proceso de esta generación y marcó la dinámica de su arte en el nuevo contexto.

Los cubanos nunca habían tenido mentalidad de emigrantes. Basta recordar el paisaje habanero típico del Malecón con el faro del Morro cómo no parecía completo sin el enorme ferry Florida entrando en el puerto. Estos transportes eran una porción flotante de la carretera Panamericana que conectaba La Habana con Miami día a día. Ni aún con esta facilidad —o quizás a causa de ella y de otras características económicas y sociales— se había establecido una emigración cubana cuantiosa a Estados Unidos u otro lugar.

Los movimientos migratorios han ocurrido mayormente por causas políticas, y el único de gran cuantía fue consecuencia de la revolución de 1959. Desde entonces los cubanos se han esparcido por el mundo, con concentraciones de gran peso en Miami (segunda ciudad con mayor población cubana), Nueva Jersey, España, Venezuela y México.

Lo anterior es aplicable a los artistas, quienes viajaban, pero volvían. Si pensamos en los modernistas de los años veinte y treinta, vimos que llegaban hasta el mítico París de las vanguardias, para regresar después a ensayar en Cuba



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

las nuevas experiencias. La Escuela de París no era otra cosa que un conglomerado de artistas de todo el mundo que iban allí a vivir la utopía del arte moderno, viviendo a menudo en condiciones miserables, pero luchando por sus ideales. Ningún cubano, salvo quizás Marcelo Pogolotti, se la jugó a hacerla en Europa. ¿Por qué regresaban Eduardo Abela, Víctor Manuel, Carlos Enríquez...? ¿Espíritu de perdedores, falta de convicción, comodidad... o verdadera necesidad de trabajar dentro de Cuba?

El paradigma pudiera resultar Amelia Peláez, a quien no le iba tan mal en París, y no obstante volvió para encerrarse a pintar en el microclima criollo de su casa, que tanto tiene que ver con su propia obra. Ella se adscribe a ese costado interiorista de la cultura cubana de los cuarenta, centrada en Lezama –quien casi no salió de Cuba e hizo el elogio de los viajes dentro de la casa- y el Grupo Orígenes.

Sin embargo, un número considerable de los intelectuales cubanos más famosos vivieron fuera de su patria, de Martí a Carpentier. El artista plástico más importante, Wifredo Lam, fue casi el único modernista que se estableció en Europa. Su caso es una paradoja. Como ya hemos visto, en 1923 se va, no al París de las vanguardias sino hacia el Madrid conservador, donde hace carrera como pintor académico. Sólo la guerra civil lo lleva a París en 1938, y allí deviene vanguardista casi de la noche a la mañana. Vuelve a Cuba huyendo de los nazis. Ahí trabaja de 1942 a 1952, fundando su línea definitiva y haciendo su obra de mayor importancia. Al triunfar regresa a vivir a París. Su funeral fue como su vida: incinerado ante la intelectualidad francesa, sus cenizas volvieron para ser enterradas con gran pompa en el panteón de los héroes. Agustín Cárdenas, otro de los artistas cubanos más famosos, se radicó en aquella ciudad desde mediados de los cincuenta. Mario Carreño y Felipe Orlando fueron dos representantes de la vanguardia que se establecieron en América Latina hacia la mitad del siglo.¹

¹ Cfr. Gerardo Mosquera, "Arte y Diáspora en Cuba", La Jornada semanal, México, D.F., domingo 27 de junio de 1993, p. 34.

Como parte del éxodo de los primeros años de la Revolución, se marchan tres de los más notables protagonistas de la vanguardia de entonces: Hugo Consuegra, Guido Llinás y Juan Tapia Ruano, y otros expresionistas abstractos. Ninguno desarrolla una carrera importante en el exterior, como tampoco Cundo Bermúdez ni José Mijares, dos destacados pintores de los cuarenta. Lo hecho en el país ha quedado como lo más valioso de sus obras. Jorge Camacho, quien ha obtenido mayor reconocimiento, vive en París desde 1959, cuando llegó con una beca del gobierno cubano. Un artista mayor, Angel Acosta León, fue a París en los sesenta y desapareció una noche del barco que lo traía de vuelta. Hundirse en el mar, en el tránsito, queda como metáfora de la escisión entre un "fuera" que no se puede asumir y un "dentro" insatisfactorio.

Si los artistas plásticos que se fueron de Cuba después del triunfo revolucionario no consiguieron un peso significativo dentro de sus nuevos países, sí lo hicieron quienes emigraron de niños o jóvenes y se formaron en el nuevo medio. En Estados Unidos Félix González Torres (quien integró el Group Material) y Luis Cruz Azaceta poseen gran reconocimiento, y en buena medida también Juan González y Julio Larraz. Ana Mendieta, además de una *cult figure*, es un caso muy especial por su incidencia en ambos lados del Malecón. Su obra misma está estructurada por el desgajamiento del exilio, y proviene del arte de vanguardia neoyorquino tanto como de su relación con Cuba.²

Manuel Castellanos y Pablo Labañino son los primeros artistas formados enteramente por la Revolución que se establecieron fuera, en la década de los setenta, sin tener calidad de exiliados, como sí ocurrió con Juan Boza. Carlos José Alfonzo, un "marielito", es el primer re-

2 En La Habana tuvo un vínculo influyente a inicios de los ochenta con los protagonistas del nuevo arte cubano, durante sus visitas a la isla desde fines de la década anterior, cuando el llamado diálogo entre el gobierno de Cuba y la comunidad cubana en el exterior. Su ejemplo único resalta como un símbolo de la integración entre los cubanos.

presentante del nuevo arte en emigrar, antes del afianzamiento mismo de este arte con la histórica exposición *Volumen I*. En Miami desarrolló una carrera muy exitosa, hasta su reciente deceso, víctima del sida.

Desde fines de los ochenta la situación se transforma a causa de un fenómeno nuevo: el éxodo de la intelectualidad cubana. Ya a mediados de esa década los artistas se movían mucho, pero eran viajes, no estancias. Juan Francisco Elso es el primero de los nuevos en establecerse en México, como ya vimos, casado con una pintora mexicana (Magali Lara). La migración masiva fue la reacción de los artistas al cierre cultural impuesto desde fines de los ochenta (contrayendo los espacios de exposición y debate, las publicaciones, etcétera), viabilizada por una mayor liberalidad en los controles oficiales para viajar, y el creciente interés internacional hacia el nuevo arte. Para tener una idea de esto último basta saber que entre octubre y enero de 1993 *Art in America* y *Newsweek* dedicaron artículos a este arte, mientras *Polyster* y *Third Text* consagraban números enteros, y Bedia y Elso ocupaban las portadas de *Art Nexus* y *Art Journal*, respectivamente.

El éxodo vino acompañado de una mentalidad migratoria que por primera vez en la historia se ha extendido entre la población de la isla y, en especial, entre los intelectuales y técnicos. Cuba construyó y sigue construyendo una superestructura que ya no puede sostener, y ésta sale a buscar otros espacios, sin que, a menudo, se proclame un pronunciamiento político. Al mismo tiempo, el turismo, el capitalismo de Estado, la "dolarización" y la abrumadora escasez de bienes básicos hacen del "jineteo" (servicios lucrativos a los extranjeros poseedores de dólares) una constante de la realidad cubana a todos los niveles.

Por suerte, la crisis no ha destruido una ética de la creación que la jerarquiza por encima de presiones exteriores. Esta priorización de la búsqueda artística sin ceder al poder o al comercio fue fundamento principal de la ruptura hecha por *Volumen I*, que consistió sobre

todo en una afirmación del arte. El jineteo no ha infectado aún el momento de la creación.

Pero el éxodo y su mentalidad desangran la cultura cubana. Prácticamente, todo estudiante de arte, todo joven artista, trabajan para exportarse a sí mismos. Mientras, por paradoja, sus obras suelen estar muy enlazadas al contexto. Esto existe como fundamento, no como espacio de vida, circulación y legitimación. Para sentir lo grave del éxodo, basta enumerar artistas del movimiento de los ochenta que viven o pasan la mayor parte de su tiempo fuera de Cuba: Arturo Cuenca, Gory, Tomás Sánchez, José Bedia (quien es ya el artista cubano de mayor reconocimiento internacional después de Lam), Consuelo Castañeda, Humberto Castro, Gustavo Acosta, Moisés Finalé, Tomás Esson, Florencio Gelabert Soto, Rubén Torres Llorca, Ricardo Rodríguez Brey (uno de los seis latinoamericanos incluidos en la última Documenta), Ileana Villazón, Juan Ballester, Gustavo Pérez Monzón, Israel León, Carlos Rodríguez Cárdenas, Hubert Moreno, Segundo Planes, Alejandro Aguilera, Carlos García, Pedro Vizcaíno, Aldito Menéndez, Glexis Novoa, Magdalena Campos, Dania del Sol, Borodino, Carlos Luna, Angel Ricardo Ríos, Williams Carmona, Flavio Garciandía (quien ganó la beca Guggenheim), Marta María Pérez...

La diáspora determinó el proceso de la cultura cubana, y marcó la dinámica de los artistas: "Una taxonomía posible dibujaría dos campos separados por el agua: el lado de allá del Malecón, una costa sinuosa, promisoría, abierta a la aventura, y el lado de acá, encuadrado por el muro."³ Del lado cubano los que están (islados), del lado de allá los que se fueron (desislados). Del lado cubano los que estaban pero estaban locos por irse (islados involuntarios), unidos al otro lado por una flecha virtual. Allá los que se fueron sin romper lazos, y volvían de vacaciones (exilio de baja intensidad), vinculados a Cuba con otra fle-

3 Gerardo Mosquera, "Arte y diáspora..." op. cit., p. 34.

cha. Finalmente, los que surgen, los más nuevos. Todos los componentes de este esquema se conectan e interactúan, condicionando estructuralmente la cultura cubana actual.

Los más jóvenes, son en buena medida, la fuerza que mantiene viva la plástica dentro del país, a causa de la infecundidad de los mayores y la migración. Pero su acción resulta efímera por la tendencia al éxodo. Estos jóvenes viven una situación precaria, y no sólo a causa del "Periodo Especial".⁴ Mientras afuera se afirmaba que el arte cubano se hacía ahora en México o Miami y que en Cuba ya no había nada, dentro prosigue el desaprovechamiento de este caudal, dejándolo en un vacío de legitimización que inclina a emigrar.

La crisis que provocó el éxodo sólo mejoraría con remedios homeopáticos: abrir en vez de cerrar. Reproduzco cuatro sugerencias que el crítico cubano Gerardo Mosquera describió en La Jornada en 1993:

- 1) Libertad migratoria. Abolición del requisito del permiso de salida del país. Que la gente pueda moverse libremente con su pasaporte, lo cual no implica que no puedan existir ciertas restricciones (servicio social de graduados universitarios, etcétera). No está de más recordar que una de las mayores fuentes de ingresos en México es el dinero que mandan a la familia los nacionales que trabajan en el exterior.
- 2) Liberalización del ambiente cultural. Establecer un clima abierto y creador para exponer, debatir, publicar, presentar.
- 3) Desburocratización de la circulación cultural. Permitir un sector no estatal y mixto en la cultura: espacios administrados por los propios artistas, los claustros profesoriales, las asociaciones estudiantiles, etcétera, cooperativas libres, empresas mixtas

⁴ Se llamó "Periodo especial" a los años que siguieron a la desaparición del bloque soviético, donde Cuba entra en una recesión económica que afectó profundamente la vida cotidiana.

con el Estado... Diversificación de los espacios: fomentar la actividad cultural autónoma en universidades, escuelas, asociaciones, etcétera.

- 4) Entrega a los artistas de un porcentaje de la venta de sus obras en dólares, del mismo modo que se hace en otros casos.⁵

El cumplimiento de estos requisitos hubiera transformado el estado de las cosas en esos momentos, y hubiera contribuido a una flexibilización general que el país necesitó asumir.

Todos los exiliados -al menos en el punto inicial de su destierro, en la partida- se convirtieron en viajeros. Pero no todos los viajeros se convierten en exiliados. Una diferencia fundamental se levanta, como un muro, entre ambos: la posibilidad o la imposibilidad del regreso. Además el exiliado es muchas veces un sujeto que se convierte en viajero contra su voluntad. La historia de un viaje no implica la historia de un exilio, sino la de un tránsito entre la isla y otro país. Es lo que pueden narrar artistas tan diferentes como Flavio Garcíandía, Marta María Pérez o Antonio Eligio (Tonel). El exilio, por su parte, nos abre al campo casi infinito de un viaje de muy diverso grado: habla del tránsito que hay entre la isla y el mundo. Los *viajeros*, aquí, navegan de la casa a la casa. Los *exiliados* se desplazan de la casa a la intemperie. En el primer caso se nos habla de un estatuto distendido y temporal. En el segundo, la temporalidad pasa a ser un eufemismo -regresar "en cuanto se arreglen las cosas en Cuba"- a una imposibilidad. El exilio no es cosa de tiempo sino de espacios -por fundar, por huir, por conquistar- que cancelan la cronología lineal de esas vidas.⁶

⁵ Gerardo Mosquera, "Arte y diáspora...", op. cit. p. 34.

⁶ Ver Iván de la Nuez, "Diáspora de la cultura cubana de los noventa," Atravesados. Deslizamientos de identidad y género, catálogo, Fundación Telefónica, Madrid, España, 2002, p. 65.

La relación de los viajeros y los exiliados de la diáspora artística cubana no ha estado exenta de agrias polémicas, que han puesto sobre el tapete la diferencia entre los dos estatutos. En 1994, en Memoria de la Postguerra, la revista alternativa aparecida en La Habana (que sólo duró un par de números), algunos criticaron con acritud a sus colegas exiliados y a los modos en que éstos -según ellos- habían insertado su trabajo "outside Cuba," con sus "concesiones importantes," "tendencias a satisfacer una comercialización de bajo mercado artístico," así como "el paso de los candidatos a mártires que propusieron el sacrificio urgidos por la llamada de pasajeros al avión." También pudiera decirse que, en general, los viajeros comparten las ventajas del patrocinio estatal de la isla y del mercado de arte internacional y que, en diversa medida, los exiliados pueden llegar a compartir las desventajas de estar fuera de estas dos posibilidades. En su resumen de artistas y galerías de 1996, la revista Art in America daba cuenta de los artistas y galerías en Estados Unidos. Un dato curioso: la mayoría de cubanos representados en Estados Unidos no son exiliados sino viajeros. Una demostración más de que el exterior es ya abarcado por los residentes de la isla.

Esto es como una cierta revancha con respecto al exilio tradicional, que siempre se ha atribuido la posibilidad (y el derecho) de hablar por el interior de la isla a cuya cultura se siente pertenecer. Ahora, a contracorriente, los cubanos residentes en la isla hablan en nombre del afuera, del viaje, incluso de la emigración. En parte porque sus múltiples viajes les han contactado con algo de esto. Y en parte por el sentido de representación que, cada vez más, gobierna el arte cubano, y con ello el peligro de exponer lo que Foucault había entendido, precisamente, como representación: la indignidad de hablar por otros.

7 Abelardo García "Diáspora artística cubana," Memoria de la Posguerra, no. 1, La Habana, Cuba, 1994., pp. 25, 31. Este artículo fue respondido por Iván de la Nuez y Juan P. Ballester, en el no. 2 de la misma revista. Iván de la Nuez escribió también al respecto "Arte cubano en los 90. Nuevos mapas y viejas trampas," Lápiz, no. 103, Madrid, España, 1994, pp. 17-19.

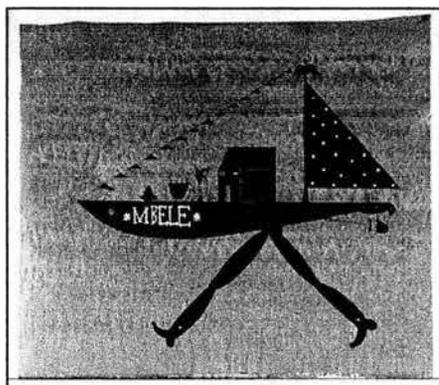
Junto a estas diferencias, viajeros y exiliados acaparan un buen número de coincidencias con esos años que bien se podrían denominar como la era de la fuga generalizada en la cultura y el arte cubanos. Ambos se encontraron en las ferias de arte (Miami, Guadalajara, Madrid), o en las exposiciones conjuntas que levantan las ronchas de la cultura oficial (de la isla y del exilio). Ambos nacen con y dentro de la Revolución, ambos están después de los argumentos fundadores de la Nación; ambos consiguen fracturar la idea de una nación apegada al territorio; ambos intentan un distanciamiento de los centros de configuración de la sociabilidad cubana -Cuba o Miami-. Pero, sobre todo, ambos se encuentran



1
Ana Mendieta
Ochún, 1982.

en un punto de fuga, en un perímetro instantáneo, en el que demuestran que la cultura cubana -sea esto lo que sea- hay que configurarla y reproducirla de otra manera.

Quiero terminar comentando algunas obras de artistas cubanos como dos alegorías de la diáspora. La primera es una silueta hecha en la arena de Miami Beach por Ana Mendieta en 1981, el mismo año



2
José Bedia
Si en mi tierra no hay sol, yo brinco al lado allá (Casi todo lo que es mío), 1992.

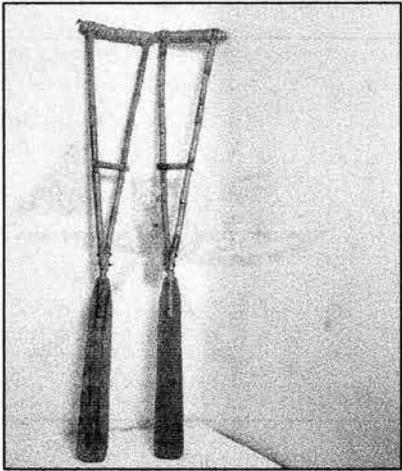
de la exposición de *Volumen I*. Se titula *Ochún* (la diosa del amor, la Venus afrocubana) y es una figura abierta, en cuyo interior iba penetrando el mar como en un acto sexual, llevándose la forma, disolviéndola (lám. 1). El agua que iba del lado de E.U. traía hacia Cuba la imagen de Ana, en un acto de amor, de pertenencia y vuelta a los orígenes.

La segunda es un gran dibujo sobre papel amate de José Bedia, hecho exactamente diez años después. Se titula *Si en mi tierra no hay sol, yo brinco al lado allá* (lám. 2), frase que



3
Sandra Ramos
 De la serie
Migraciones II,
 1994.

aparece escrita en la obra. En ella se ve un personaje atravesando el mar de una zanca-da, un pie en el Malecón, el otro en una megalópolis. La escena se halla circunscrita por cenefas con narrativas de desplazamiento y transformación. El personaje, un iniciado en la religión afrocubana de Palo Monte, lleva al hombro su casa y una *nganga*, el recipiente sagrado de poder místico. La obra es auto-biográfica, pues el autor hizo lo mismo. Este personaje entre los dos lados, llevando sobre sí la fuerza cultural y su casa, plasmado en el momento del tránsito, queda como intensa alegoría de la cultura cubana de hoy.



4
Kcho (Alexis Leyva)
*Enfermedad del
 cuerpo e imbecilidad
 del alma*, 1994.

La tercera son los maletines de la serie *Migraciones* de Sandra Ramos, donde la artista se coloca ella misma junto con sus pertenencias, lista para partir.

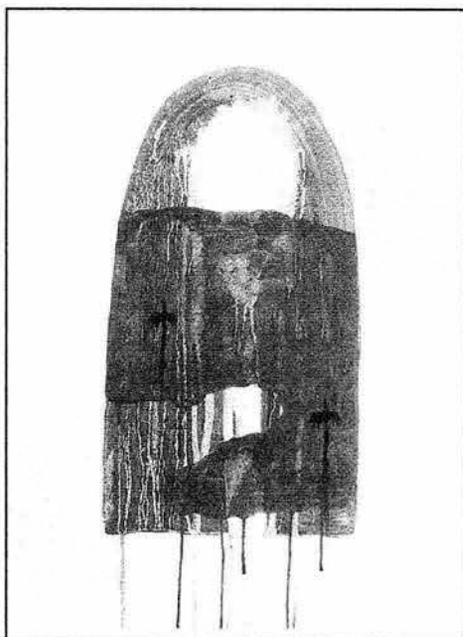
En las maletas, símbolo del que viaja o emigra, Sandra carga su mundo de nostalgia o aspiraciones. En ellas recrea la existencia traumática del desarraigo e ironiza sobre el lirismo y los accidentes cotidianos (lám. 3).

Otro caso interesante es el de Alexis Leyva (Kcho) (láms. 4 y 5) donde los botes y toda forma de desplazamiento son el motivo central de su obra. Los botes y la idea del viaje, el traspaso de los límites. En la constante evocación del mar y la fuga resaltan la idea de que nada es permanente y todo se transforma.

La idea del cuerpo también es interesante. Si varios artistas cubanos no exiliados -Marta María Pérez- convierten su cuerpo en isla, otros artistas del exilio como Juan Pablo

Ballester, convierten su cuerpo en el exilio. O mejor dicho, en las huellas que éste impone a su cuerpo. Aquí el cuerpo logra somatizar el éxodo, como podemos ver en la impresionante fotografía de la *lámina 6*.

Si todo lo anterior fuera mínimamente posible, estos cubanos que habitan en el territorio del éxodo y del viaje, navegarán como argonautas de otro sistema cultural, cubano y posnacional, insular y transterritorial, cuyo arte consiste en activar la fuga como un modo diferente de vivir y reproducir la cultura, la sociedad y los propios hombres.



5
Kcho (Alexis Leyva)
Sin título, 1994.

Habiendo analizado en los seis capítulos anteriores el surgimiento de esta generación, la trayectoria de los seis artistas en Cuba, así como la repercusión del nuevo contexto en sus producciones artísticas, pasaremos a detectar el discurso crítico en Cuba durante los ochenta y el papel que jugó la crítica mexicana durante los noventa, así como los espacios expositivos que abrieron sus puertas a estos pintores.



6
Juan Pablo Ballester
Sin título (basado en hechos reales, Ofeia), 1998.

Realizar una revisión del papel que jugó la crítica mexicana en la difusión, promoción y comercialización de la plástica cubana de los ochenta es de vital importancia y cierra esta investigación, ya que al reseñarnos el nivel de aceptación de sus trabajos también nos conduce a establecer los vínculos histórico-artísticos entre los dos países enriqueciendo así la historiografía del arte contemporáneo dentro de una línea actualmente propuesta por historiadores como Néstor García Canclini, Yolanda Wood, Gerardo Mosquera y Olga María Rodríguez,¹ entre otros, que ya se inclinan por esta metodología y vertiente de análisis.

El discurso crítico en Cuba en los años ochenta y en México en los noventa.

Me parece indispensable revisar primeramente la prensa cubana que se ocupó de esta generación durante la década de los ochenta en Cuba, para después analizar la prensa mexicana en los noventa durante la estancia de los pintores cubanos en nuestro país.

En diciembre de 1981, casi un año después de *Volumen I* (14 de enero de 1981), el crítico Gerardo Mosquera publica un artículo en Revolución y Cultura con el título de *Las artes plásticas: un nuevo salto de venado*. Con él, al hacer un análisis de la importancia que el movimiento y sus nuevas propuestas alcanzaron en ese año, decía:

Ellos están rompiendo esquemas y llevando adelante una puesta al día de los recursos creadores, enfrentada a los condicionamien-

¹ La maestra Olga María Rodríguez (Cuba) fue la primera investigadora que se acerca al fenómeno de esta importante generación de artistas cubanos en México, y su estudio sirvió de base para la ampliación y profundización del tema en esta tesis. Ver Olga María Rodríguez Bolufé, Presencia de artistas plásticos cubanos en México, UIA, México, D.F., 1996.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

tos impuestos por el bloqueo cultural que sufre el país. Así, instalaciones plásticas, ideas postconceptualistas, objetismo y otras más antitradicionales del arte actual han comenzado a aparecer desde el término de la década. En fecha reciente, algunas muestras se centraron en estas formas de creación y disfrutaron de una gran acogida del público en general, que recibió este tipo de arte con naturalidad, estableciéndose una comunicación poco usual en el marco de una galería.²

Si analizamos el discurso crítico que se produjo alrededor de este movimiento, hay más razones para sentirse satisfecho que para no estarlo. Quizás lo que impidió un acercamiento entre los críticos y el público no asiduo a estas actividades, fue el carácter mayoritariamente especializado de sus trabajos. De esto se ha hablado mucho, pero como bien se aclara en Tesis y resoluciones del I Congreso del Partido,³ la labor de la crítica debió tener en cuenta el carácter de la publicación en que se insertaba.

Ángel Tomás, que publicó un artículo en el Caimán Barbudo titulado *Ni sano, ni sabroso*, retomó algunas de las ideas planteadas anteriormente e introdujo un nuevo aspecto que, por relacionarse con la actividad promocional, resulta sumamente interesante:

La exposición *Volumen I*, organizada por este grupo fue el inicio. La Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, a pesar de que la mayoría de las obras exhibidas demostraban los inicios de once jóvenes creadores le otorgó, a dicha actividad, una jerarquía pública sólo justificable ante la realización de un hecho artístico trascendental. De este modo la citada Dirección se mostró como mecenas del grupo de expositores. Pero cabe preguntar ¿Debe ser el mecenazgo el método y el estilo de trabajo que se aplique a la actividad artística y literaria?⁴

² Gerardo Mosquera, "Las artes plásticas...", op. cit., p. 18.

³ Tesis y resolución sobre la cultura artística y literaria. Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, La Habana, Cuba, 1976, p. 43.

⁴ Ángel Tomás, "Ni sano ni sabroso", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, enero, 1981, p. 6.

Con este criterio, nos percatamos que el autor obvia una de las características destacables en la labor de estos jóvenes artistas, dirigida a ampliar las posibilidades de comunicación de sus obras: la de asumir con los medios a su alcance, la promoción y montaje de sus exposiciones. Pienso que haberles entregado un salón y seguir con interés la discusión provocada por sus obras, era la labor mínima a realizar por una institución que, como la referida, respondía a los principios de la política cultural cubana y no se trataba de ningún simple mecenazgo. Sobre este tema, el entonces ministro de cultura Armando Hart aclaró: "Alguien tiene que propiciar todo esto, alentar todo eso a nombre del Estado, del conjunto de la sociedad, sobre todo en las condiciones de nuestro país donde no había una tradición histórica de promoción; [...] pues bien, nosotros nos ocupamos de todo eso, de la promoción, la difusión, la divulgación".⁵

Estos ejemplos nos muestran cómo desde sus inicios existió un debate en la prensa que dio seguimiento a la polémica de las nuevas propuestas y la problemática que éstas causaron a nivel comunicación con el público.

Ahora, volviendo a la exposición y lo que ella significó para sus organizadores, comparto el criterio con que Alejandro G. Alonso en su artículo *Sano y sabroso, ahora para una nueva muestra*, analiza el evento y que nos revela otro enfoque más abierto por parte de la prensa: "Hay logros, ideas, el conjunto resulta atractivo; ahora detenerse a valorar obras personales que no por incipientes dejaban de lanzar ya claras señales de temperamento artístico, deben de formar parte de los tópicos merecedores de análisis antes de futuras confrontaciones."⁶

⁵ Luis Baez, Armando Hart: Cambiar las reglas del juego, Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1983, p. 12.

⁶ Alejandro G. Alonso, "Sano y sabroso, ahora para una nueva muestra", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, noviembre de 1981, p. 23.

La prensa, en términos generales, supo reconocer y comunicar el carácter efímero de aquellas obras con una actitud desenfadada y lúdica como podemos detectar en la revista Bohemia donde el crítico Orlando Hernández dice: "Todo tenía un carácter de parodia de obras mayores [...] Propuestas sumamente profesionales, elaboradas al máximo y conceptualmente insuperables".⁷

Si bien la importante revista El Caimán Barbudo, donde escribía Ángel Tomás, dirigía sus artículos a educar los gustos estéticos y estimular la creación artística entre los jóvenes, los artículos de Tomás creaban confusión y desorientaban a los lectores sobre la actividad artística que se venía realizando.

Entre la diferente prensa cubana analizada pude también observar artículos importantes como los de Alejandro G. Alonso, mayoritariamente escritos en Juventud Rebelde, periódico masivo orientado a los jóvenes, donde el tono especializado dificultaba la comunicación con el lector. El problema estuvo en que la apreciación y el conocimiento de las artes plásticas en Cuba era aun deficiente cualitativa y cuantitativamente. Percibí que cuando el propio Alonso publicaba sus críticas sobre cine, éstas, si bien mantenían el mismo tono de las que escribía sobre plástica, eran más efectivas porque el pueblo cubano tenía un dominio del arte cinematográfico. Pude también deducir que uno de los problemas que presentó la prensa en ese momento fue en ocasiones, la utilización de un lenguaje técnico dominado sólo por especialistas, lo que atentaba contra los propósitos de críticos como Alonso que promovían la actividad plástica.

Otro detalle que parece relevante señalar es que en la prensa cubana encontramos que la crítica se ocupó principalmente de las exposiciones colectivas, ya que en el caso de estos creadores, funciona-

⁷ Orlando Hernández, "15625 años de relaciones," Bohemia, La Habana, Cuba, 1981, p. 18.

ban como obras multielementales que integraban las propuestas individuales, en una obra mayor de variada proyección conceptual y formal superior a cualquier intento individual de comunicación con los espectadores. Fenómeno que resulta contrariamente opuesto en nuestro país, donde se privilegian las exposiciones individuales a las colectivas.

Sobre este tema Bedia me dice en entrevista:

La importancia de una exposición colectiva, radica en que factores que negativamente atentaban en una muestra individual, eran más solucionables en las exposiciones colectivas como la propaganda, la divulgación, posibilidad crítica, afluencia de público, actividades colaterales a la muestra...

Pienso que una buena muestra colectiva siempre fue mejor que una individual. La propuesta resultaba mucho más fuerte y variada. Por supuesto, hablo de una muestra colectiva pensada en esos momentos en el sentido de que cada uno de los participantes estaba consciente de la solidez de la propuesta de los demás como si fuera la suya propia. Al menos es así como lo concebíamos nosotros.⁸

En cuanto a la actividad promocional que desarrolló la crítica en Cuba pude detectar que fue una vía de elevación de la conciencia artística y se manejó, además de en los importantes textos de los catálogos, en revistas como Bohemia, El Caimán Barbudo y Revolución y Cultura, la revista de la UNEAC, La Gaceta de Casa de las Américas y en los periódicos de mayor circulación como Granma y Juventud Rebelde principalmente.

Sobre esto el crítico José Veigas comenta en entrevista:

Es un hecho que el número de visitantes a nuestras exposiciones siempre fue alto, así también es indudable que en el medio de la plástica, la crítica produjo importantes textos, sabía que se producía algo distinto que

⁸ Entrevista a José Bedia en Miami, Florida en junio de 2002.

instaba a la polémica. Sería injusto decir que los artistas lo hacían todo solos. Hacía falta todo un mecanismo cultural y crítico que promocionara y fomentara la reflexión. Se necesitaba de canales orientadores que instruyeran al pueblo no sólo a ir a las galerías y museos, sino a la comprensión.⁹

Comparto este criterio, sin embargo, creo fue insuficiente. El disfrute de la actividad plástica fue de una minoría, quizás consecuencia de una falta de divulgación o de una divulgación mal concebida. Y afirmo esto ya que un fenómeno público como la I Bienal de La Habana, donde asistieron cerca de 40,000 espectadores demostró que cuando se trabajaba arduamente, los resultados positivos no se hacían esperar.

Fue en las palabras para catálogos donde la labor de promoción y orientación se ajustó más a las necesidades, aunque tampoco podemos decir que se lograron cumplir a cabalidad los objetivos porque su función se veía limitada al público que visitaba la muestra, público que si no era estimulado antes, no asistía, o en el mejor de los casos, no leía el "folleto" que le entregaban en la puerta. De todas formas, esto no niega la intensa actividad que, en relación con el movimiento, realizó la crítica artística.

Al estudiar el fenómeno de la crítica en Cuba en torno a esta generación, pude detectar que se produjeron dos orientaciones diferentes, fundamentalmente durante los tres años posteriores a *Volúmen I*. Dos hechos artísticos ocurridos en 1982 marcaron un punto climático en esta discusión promovida por los críticos: el primero de ellos fue la muestra colectiva "4." En sus palabras al catálogo, Mosquera, además de señalar rasgos de evolución dentro de la obra individual de cada participante, enumera y describe la situación ante la que reaccio-

⁹ Entrevista a José Veigas en La Habana, septiembre, 2002.

nan artística y éticamente, los jóvenes que forman el movimiento. El crítico, definiendo posiciones dice:

De cualquier modo, la historia les reconocerá sus golpes decisivos contra el esquematismo, el oportunismo temático (y el sin apellido), la constricción localista, la falta de ambición creadora y el exceso de preocupación por ganancias de índole extraartístico, la óptica burocrática, el manierismo (en el sentido lukacsiano del término), el formalismo, el salonismo, el comercialismo y otros ísmos indeseables (como el aburrimiento y el acomodamiento) que no dejaban de amenazar a la plástica cubana a mediados de la década del 70. Ellos demostraron que el verdadero peligro estaba en estos ísmos y no en los que identifican a los códigos internacionales.¹⁰

El segundo hecho aludido fueron los premios alcanzados en el Salón Paisaje por Bedia (Gran Premio), y Elso (Primer Premio). A ello Ángel Tomás se opuso resueltamente en un artículo que tituló *Intimidad de un paisaje*:

En mi opinión, otorgarle un Gran Premio a José Bedia (1959) por su obra *Afluente* no es un reconocimiento al empuje de lo nuevo, sino dar valor artístico definitivo al trabajo inicial de un joven deslumbrado todavía por el "descubrimiento" de las tendencias que las publicaciones capitalistas definen como actuales.

Y más adelante continúa:

Así, la instalación *Paisaje temporal* de Juan F. Elso Padilla (1954) compuesta de hojas de árboles y unos troncos de barro, es una fiel representación de una posición estética importada y que por artificial, en nuestra realidad social no tiene razón de ser. No obstante, también a la mencionada "instalación" se le otorgó un premio y mil pesos en moneda nacional.

¹⁰ Gerardo Mosquera, "4". José Bedia, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, catálogo, Fondo de Bienes Culturales, La Habana, Cuba, julio de 1982, p. 3.

Al final concluye: "Las inclinaciones por canonizar obras o autores sin el fundamento de una juiciosa, serena y mediadora apreciación estética, están conducidas por las debilidades de los patrones impresionistas del gusto y las afinidades personales entre críticos y creadores."¹¹

Para resumir podríamos decir que estas fueron las dos posiciones que manejó la crítica cubana en esos años. Ambas demuestran lo aguda que fue la lucha entre dos orientaciones artísticas diferentes que defendían, una, el advenimiento de lo nuevo, y la otra, el carácter inamovible de lo establecido.

Sobre esta situación dentro del arte socialista, vale la pena recordar a Kagan, quien para una mayor comprensión, cito:

El análisis sociológico del arte muestra que su percepción atrasada, inerte y pasiva, que se transforma en odio hacia toda innovación, y convierte la pereza del pensamiento en canon absoluto del gusto artístico puede llegar a ser una norma y un fenómeno preponderante sólo en determinadas condiciones sociales. La superación de ese "filisteísmo militante" y su desplazamiento en el progreso de la educación y auto educación estética de los miembros de la sociedad y el continuo perfeccionamiento de la perceptibilidad artística de las masas, sólo son posibles en las condiciones del socialismo.¹²

Finalmente, creo que la ampliación del ideal estético en estos años manifiesto en la crítica, posibilitó que ambas orientaciones convivieran y que la polémica inicial se hubiese debilitado.

En la década del setenta existieron salones en los que participaron algunos de nuestros pintores, como Flavio Garcíandía y Tomás

¹¹ Angel Tomás, "Intimidad de un paisaje," El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, noviembre de 1982, p. 8.

¹² Moisés Kagan, Lecciones de Estética marxista-leninista, Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1984, p. 79.

Sánchez. De ellos el más condecorado por la crítica fue Garciandía quien en los ochenta fuera "objeto de estudio" de una de las más excelentes monografías escritas en la historia de la crítica de arte en Cuba: La buena forma de las formas malas,¹³ de Gerardo Mosquera.

Ya para los ochenta habían quedado superadas las polémicas de los sesenta y setenta. Aunque en la década posterior no dejaron de existir, sólo que ahora con otra pátina. En la isla regían, indistintamente, dos tendencias de pensamiento. Podríamos hablar de una cálida y otra congelada. Esta última encontraba sostén en críticos como Juan Marinello y Carlos Rafael Rodríguez; mientras que la primera se alentaba con El socialismo y el hombre en Cuba, de Ernesto "Che" Guevara.

Los encontronazos surgidos bajo la égida de estas dos posturas -ortodoxia, por un lado, moderación por el otro- tuvieron resonancia en el debate sostenido por Aurelio Alonso y Humberto Pérez en la revista Pensamiento crítico y reproducidas en Teoría y práctica, así como los debates sobre el realismo socialista de Alfredo Guevara y Edith García Buchaca. Los encargados de instrumentar estas "políticas" frente a los artistas y creadores no poseían clara conciencia de los postulados teóricos que animaban sus acciones. En estas condiciones, el arte navegaba con todos los riesgos que implica el vaivén de altamar: había optimismo y miedo, mucho miedo. Los márgenes de la ambigüedad y la interpretación se hallaron muy limitados y la praxis artística no quedó exenta de los estereotipos consabidos.

La aparición de *Volumen I*, tuvo, como ya vimos, detractores de todo tipo, ya fuera en una mesa redonda convocada como parte de la exposición o en el sonado artículo de Angel Tomás que ya hemos señalado. Este hombre a través de la prensa escrita, pedía a gritos desde El Caimán Barbudo un cambio de perspectiva de la plástica cubana. No entendía o no quería entender el nuevo discurso.

13 Gerardo Mosquera, La buena forma de las malas formas, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.

De igual manera ensalzaron el ambiente crítico las polémicas suscitadas en las publicaciones periódicas de mayor circulación, fundamentalmente Juventud Rebelde. Exceptuando los últimos años de la década, el discurso “oficial” parecía haberle cedido el terreno a la crítica de arte.

En el año 1986, el crítico José Antonio Portuondo alertaba sobre “aquella crítica que busca exclusivamente en las obras su contenido estrictamente político o sociológico, con grande descuido de las formas.”¹⁴ Claro que esto no tenía nada que ver con aquella “batala” pública librada durante el IV Congreso de la UNEAC.¹⁵

Sin embargo, aunque todo ello contribuyó a legitimar o echar por tierra todo un proyecto utópico-cultural, lo interesante estriba en que el discurso de la crítica no le bastaba con enunciar las inferencias teóricas que en esos años tenía; más bien necesitaba entender que la defensa y/o legitimación del nuevo arte cubano hubo de pasar necesariamente, por los enfoques estéticos, culturoológicos e ideológicos. Necesitó llevar a primer plano la funcionalidad social del arte, su organización con el medio, no del arte en sentido abstracto, sino de aquel que se estaba produciendo.

El discurso crítico en los primeros años se vio obligado a asirse a toda la retórica oficial socialista sobre las libertades del arte y sus funciones, y a “importar estilos retóricos de ese campo. Hecho que no ocurría con asiduidad en la crítica de los setenta, lo que podía deleitarse más en la interpretación o análisis de las formas, ensimismarse en las poética sin mucha presión.”¹⁶

14 José Antonio Portuondo, Ensayos de estética y de teoría literaria. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986, p. 387.

15 Dicho debate se hizo público. Los discursos de Carlos Rafael Rodríguez aparecen el 29 de enero de 1988 en el periódico Granma y el de Carlos Aldana, el 1 de febrero en el mismo periódico y año.

16 Margarita González, et. al., Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80. Artecubano Ediciones, La Habana, Cuba, 2002, p. 70. Esta reciente antología de la crítica en los ochenta, presentada en la Feria del Libro de La Habana en febrero de 2003, reúne textos de veinticinco autores cubanos y tres extranjeros que confluyeron entonces. Son los artículos, críticas y ensayos más representativos, publicados entre 1980 y 1992 en Cuba y en el extranjero, sin olvidar la reproducción de imágenes de hechos artísticos ocurridos en este período.

El discurso crítico de los ochenta asumió la fundamentación conceptual, social, estética e ideológica exhibiendo un lenguaje desenfadado e iconoclasta, subvirtiendo la preeminencia del análisis formal para atender más a las implicaciones del significado o pragmática del discurso.

En estos momentos la fundamentación estaba llamada a subvertir el criterio de artisticidad dominante, tanto en la crítica de arte, como en la academia docente.

Los diarios acogieron en sus predios las más enconadas trifulcas entre periodistas, críticos y artistas, socializando así el debate artístico-cultural, vocación prácticamente extinta hoy por hoy. La lectura de criterios encontrados muestra algo que se encontraba por encima de cualquier animosidad, ignorancia, pedantería, extremismo o afán de contracorriente: nos enseña el espíritu de la época.

Ante este breve panorama de la crítica cubana alrededor de esta generación debemos preguntarnos, ¿cómo actuó la crítica mexicana frente al desarrollo del trabajo artístico de los pintores estudiados en esta tesis? ¿Qué papel jugó en la promoción y difusión de sus obras?

Como uno de los objetivos de esta investigación es el trabajo desarrollado durante la estancia de estos pintores en México, el análisis de la crítica realizada por nuestra prensa en los noventa será más profundo y puntual.

Para comprender las motivaciones que caracterizaron al discurso crítico en México se impone primeramente realizar un acercamiento a las publicaciones que mayormente reseñaron las manifestaciones así como los críticos más importantes cuyos notables textos abarcaron este importante fenómeno. Muchos de éstos mantuvieron líneas expresivas paralelas y se vieron en la imperiosa necesidad de revelar clara y enfáticamente tanto el trabajo individual como las problemáticas y opciones mercantiles.

La interpretación de los textos críticos no resulta en ningún momento ni superflua, ni demasiado tajante, sino concedora de los conflictos, vicisitudes y logros experimentados por estos creadores en México. Y nos proporciona actualmente una de las fuentes de estudio fundamentales para comprender y acercarnos al arte cubano de esa generación. La seriedad del trabajo crítico legitima el rigor de un sistemático y significativo trabajo. De este modo, nos documenta la importante recepción que tuvo en nuestro país y contribuye a divulgar lenguajes nuevos en los diversos circuitos de los procesos histórico-culturales entre Cuba y México que, sin lugar a duda, enriquecerá la historiografía del arte contemporáneo.

Vale la pena destacar que un importante apoyo crítico lo encontramos en el discurso de dos de sus coterráneos. Sobresalen en este sentido los nombres de los críticos Osvaldo Sánchez y Gerardo Mosquera.

El primero ¹⁷, como hemos visto durante el desarrollo de esta investigación, posee un acervo que le permite analizar el arte desde una perspectiva amplia muy personal. Fue maestro del Instituto Superior de Arte donde se formaba esta generación que rompería con los dogmas y los formalismos para generar una profunda renovación estética y artística y, desde esa etapa, comenzó a destacarse por sus agudas y audaces opiniones que avizoraban la formación de una individualidad ajena a los discursos elaborados y transmitidos con el pasar de los años, sin ápices de renovación. En sus valoraciones del arte cubano, ya en México, sobresale un tono mordaz en alusión a temas nacionales, con una crítica desprejuiciada y abierta. En su discurso recu-

17 Osvaldo Sánchez, historiador del arte, se establece en México en 1990. Su responsabilidad como organizador y presidente del Forum Teórico FITAC que se desarrolla durante la Feria Internacional de Guadalajara y su activa participación en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, así como más tarde la Dirección del Museo Carrillo Gil que tanto se interesó por el arte de esta generación y su breve paso por el Museo Tamayo en 2002, lo ubica en México como una figura intelectual cuya proyección ya rebasa el ámbito de difusión de los artistas cubanos.

re a la ironía y en ocasiones al sarcasmo, a la crudeza de los conflictos, pero siempre en busca de descubrir la verdad de los fenómenos que analiza.

Sus lúcidos textos también aparecieron en diversos catálogos de las exposiciones de Ninart y Ramis Barquet, quienes siempre acudieron a él. Sus colaboraciones con el boletín de Curare hicieron llegar al público mexicano valiosa información. En su columna del periódico Reforma valoró, analizó y criticó con objetividad los acontecimientos de los cubanos en México.

Por otra parte Gerardo Mosquera¹⁸, quien como hemos visto en capítulos anteriores fue el principal promotor teórico de esta generación, desde los comienzos de Volumen I. Sus textos sirvieron como un importante material de apoyo en la labor de divulgación de la plástica cubana en México.

Mosquera ha divulgado estudios y ponencias acerca del arte cubano y colabora habitualmente en revistas como Art Nexus (Colombia), Lápiz (España), y el semanario uruguayo Brecha.

Sus discursos se caracterizan por una tendencia hacia la integración de la Historia Social del Arte con la tradición de estudiar las producciones artísticas *per se* incorporando recursos de otras ciencias como las filosóficas para analizar los procesos culturales. Mosquera dedicó varios textos a los catálogos de exposiciones, tanto de Ninart como de la Galería Ramis Barquet de Monterrey. También fue importante su participación en charlas en Curare, el Museo Carrillo Gil y el Museo Tamayo, todo esto lo llevó a que su labor como crítico sea conocida y respetada en México.

18 Gerardo Mosquera (La Habana, 1945). En 1980 Gerardo Mosquera publicó en Cuba el libro 13 Artistas jóvenes, (op. cit.), por el que recibió el Premio Nacional y tres años después publicó lo que se ha convertido en un texto básico del arte cubano contemporáneo: Exploraciones en la plástica cubana (op. cit.). En 1990 ganó el Premio Guggenheim, también ese año participó en la inauguración de Ninart en la ciudad de México. Actualmente se desempeña como curador invitado en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York.

Ambos escritores se convirtieron en ejes claves del discurso del arte cubano en México en la etapa de estudio. Vale destacar que Mosquera con un lenguaje más diáfano que generalmente refería acontecimientos de las trayectorias de los creadores y la significación de estos dentro del contexto mexicano y Sánchez con una óptica más crítica, desenredando madejas sobre el exilio y la presencia de los cubanos en México, con una concepción más teórica que formalista en el análisis de las obras de arte.

Hubo otros teóricos cubanos que escribieron sobre sus compatriotas en México: Orlando Hernández, Antonio Eligio Fernández, Iván de la Nuez y José Veigas.¹⁹ A ellos se deben textos de catálogos de exposiciones, así como diversos ensayos que se incluyen en la bibliografía de esta tesis.

Entre los mexicanos, pueden citarse nombres destacados como Cuauhtémoc Medina, Roberto Tejada, Rubén Gallo, Carlos Blas Galindo y Raquel Tibol.

Entre los textos dedicados al tema del arte cubano, destacan los aparecidos en las revistas Poliéster y Plural y varios catálogos ya citados en esta tesis. En la prensa local generalmente lo que ha proliferado son reseñas y crónicas con un lenguaje directo y descriptivo como veremos más adelante, en función del carácter masivo de la publicación. En esta línea se han destacado Jorge Luis Sáenz (El Universal), Adriana Moncada (Unomásuno), Enrique López y Diana Cázares (El Financiero), Merry Mac Masters (El Nacional y La Jornada), Verónica Flo-

19 A Orlando Hernández lo entrevisté en Cuba y me proporcionó material visual de José Bedia para los fines de esta investigación; Antonio Eligio Fernández es uno de los artistas cubanos que también se dedicó a la crítica, perteneció al grupo Hexágono. Iván de la Nuez es un historiador, hijo de René de la Nuez, importante ilustrador y caricaturista. Iván es poseedor de un vasto conocimiento filosófico que prevalece en su análisis sobre el arte. Actualmente reside en España y ha sido entrevistado por la autora de esta tesis. José Veigas es un importante investigador que durante muchos años se desempeñó como especialista de artes plásticas. Ha conformado el más importante archivo de investigación sobre esta generación, mismo que he consultado en varios viajes hechos a La Habana para los fines de esta tesis. Asimismo, han sido de vital importancia las entrevistas que la autora de esta tesis le ha hecho.

res (El Día), Blanca Ruiz (Reforma) y Raquel Tibol (Proceso), por sólo citar algunos.

Para ejemplificar lo aquí dicho vale la pena mencionar algunos casos aislados.

En cuanto al impacto que el nuevo contexto tuvo en el desarrollo artístico de los pintores que estudiamos, la prensa mexicana profundizó ampliamente. Merry Mac Masters lo percibe y escribe sobre Rubén Torres Llorca:

Un día unos amigos lo invitaron a pasear a Actopan, Hidalgo, donde al recorrer el convento le impactó la arquitectura colonial española, que no le era desconocida. Percibió la difícil convivencia entre esos volúmenes y los individuos que los habían decorado a partir de temas católicos. Sin embargo, el resultado estaba más emparentado con la tradición aborigen, o lo que los españoles llamarían "la cultura demoníaca o azteca". Allí mismo, Torres Llorca hizo un ajuste de cuentas con su vida. Se dio cuenta que quería realizar una obra que hiciera sentir a la gente como él se sentía en ese momento.²⁰

Mac Masters sabía que la obra²¹ que surgía de este paseo, se trataba de una introspección con fines curativos ya que Rubén, si bien había hecho estudios autodidácticos de antropología, sociología, psicología y psicoanálisis también manejaba los lenguajes de la vanguardia artística: "Dice trabajar como si fuera un chamán, es decir, a partir de determinada situación o problema. La terapia condiciona la forma final del objeto. Si se remite a la religión afrocubana es porque ésta viene a ser lo más cercano a una cultura nacional para los cubanos."²²

20 Merry Mac Masters, "Rubén Torres Llorca: Una plástica que cura", El Nacional, México, D.F., 28 de noviembre de 1991, p. 13.

21 Un laberinto de 20 metros de largo y 10 de ancho a base de pasillos negros, muy estrechos que se exhibió en Ninart, Centro de Cultura, el 21 de marzo de 1991. Ver páginas 288-289 de esta tesis.

22 Merry Mac Masters, "Rubén Torres Llorca...", op. cit., p. 13.

Es clarificador observar cómo la reseña revela los rincones más íntimos del artista, haciéndonos ver que existió una prensa profunda y psicologista que recurría a códigos simbólicos de fuerte impacto, creados con gran originalidad. También nos demuestra el esfuerzo que la prensa mexicana realizó al mostrarnos otros aspectos temáticos importantes en las producciones artísticas de los artistas cubanos como era el contenido mítico-religioso fundamentado en transformaciones sincréticas de cultos antiguos. A esto se sumaba la influencia africana, española e indígena.

Aparecieron importantes artículos en El Nacional, Reforma, La Jornada, Unomásuno que celebraron la calidad de las obras de los pintores. En el último periódico citado, Tomás Sánchez expuso algunas ideas de interés relacionadas con la significación que México tuvo en el arte cubano: "Exponer en México es importante por varias razones: primero porque es un punto estratégico para canalizar el arte cubano y segundo, porque se ha convertido en la puerta principal de Latinoamérica hacia Estados Unidos y Europa."²³

Algunas exposiciones suscitaron polémicas entre los artistas cubanos exiliados y la prensa dio nota de esto. Por ejemplo, sobre la muestra *15 artistas cubanos* o *El muro que nunca existió* que tuvo lugar en Ninart en noviembre de 1991, las palabras del catálogo fueron escritas por el crítico Osvaldo Sánchez quien valoraba desde una perspectiva amplia, objetiva e integradora, la significación de la exposición:

La historia de la plástica cubana, en las últimas décadas ha sido extorsionada por el outside/inside Cuba... con las respectivas negaciones y emisiones, que han mermado el prestigio ya alcanzado desde la década del 40 por la llamada "Escuela de La Habana" [...] Vivir en Cuba o vivir fuera de Cuba, para muchos de los artistas de nuestra generación dejó de ser un

23 Adriana Moncada, "México, puerta principal del arte latinoamericano a Europa y Estados Unidos", Unomásuno, México, D.F., 16 de enero de 1996, p. 5.

cuño exclusivo de militancia política [...] Esta exposición va por Cuba, por nuestra cultura y por nuestro ingenio.²⁴

Como vemos, la prensa trató de colocar en el centro de la atención pública un tema sumamente debatido que durante muchos años había creado rencores, nostalgias, temores y hasta rabia en la comunidad cubana en el exterior. El reencuentro, la búsqueda de la identidad, la expresión de triunfos y traumas de una historia común, fue "desenredada" en tierra mexicana por la prensa que se sintió motivada a comentar ampliamente este hecho cultural e histórico que tenía lugar en lo que los propios artistas calificaron como un espacio conciliatorio de reencuentro.

Resulta interesante detectar las diferentes posturas, lenguajes y modos en que el discurso crítico asumió la problemática migratoria y económica a la que se enfrentaron estos artistas.

Vale la pena detenerse en este aspecto y conocer algunas opiniones expuestas por Nina Menocal en esos años ante los medios de prensa mexicanos:

México no les da facilidades para quedarse. Es algo que digo con gran dolor [...] arreglar los papeles de Gobernación es un proceso arduo y penoso [...] las reglas de Hacienda son un escándalo [...] porque al artista extranjero le cobran en impuestos el 30% del dinero que gana cuando uno le paga una obra. Eso no lo puede pagar nadie. Al artista mexicano se le cobra el 10% y se lo aceptan en especie. Pero al extranjero no [...] aquí las leyes son muy duras y lo que hacen es botar el talento para Estados Unidos, por lo menos en lo que se refiere al mundo del arte.²⁵

24 Osvaldo Sánchez, "15 artistas cubanos o el muro que nunca existió" 15 artistas cubanos, catálogo, Ninart, México, D. F., noviembre, 1991, p. 6.

25 Tere Ponce de Vega, "Nina Menocal: mujer excepcional", El Sol de México, México D. F., 30 de enero, 1993, p.28.

Y en otra ocasión recalca: "Haré todo lo que me sea posible por tratar de cambiar esto, porque si México recibe toda esa riqueza cultural, no es justo que la pierda por fracasos burocráticos".²⁶

El trabajo desarrollado por Nina Menocal en la promoción y difusión de los artistas cubanos fue ampliamente documentado por la crítica que se ocupó, como ya vimos, desde el proceso de revisión de los status migratorios de los pintores hasta de los análisis más profundos y sistémicos exponiendo objetivamente los hechos y posturas tomadas al respecto, incluso resulta interesante también ver que dio a conocer los puntos de vista de los propios artistas, por ejemplo:

Las causas de que el grupo inmenso que vino de Cuba, de pintores, de artistas, de escritores, poetas, actores y que no están ahora aquí reunidos [...] o que no hayan podido permanecer en México, se debe en mucho a las soluciones migratorias que se han establecido aquí [...] no te dan muchas oportunidades reales para plantear los problemas individuales de tu necesidad de permanecer en México [...] a veces uno aquí establece relaciones con galerías que son proyectos, y los tienes que dejar [...] porque las leyes migratorias no le prestan atención a esto.²⁷

De la misma manera que importantes textos se ocuparon de las producciones artísticas de estos pintores y reseñaron prácticamente todas las exposiciones, como podemos constatar en la hemerografía de esta tesis²⁸, uno de los temas más espinosos que ocupó a la crítica y que reseñó ampliamente fue el tema del exilio. No hay continente donde no se dé, hoy por hoy, este fenómeno debido, principalmente, a razones económicas, bélicas y políticas.

26 Adriana Moncada, "México recibe una gran riqueza cultural que se pierde en procesos burocráticos", *Unomásuno*, México D. F., 26 de enero, 1993, p. 13.

27 *Idem*.

28 Ver la hemerografía y lista de catálogos de esta tesis.

Entre los países con gran flujo de gente hacia el exilio se cuenta Cuba, de modo que la prensa mexicana no fue indiferente a ello y puso el dedo en llagas muy vivas y dolorosas produciendo serias reflexiones que conmovieron tanto al sector gobernante como a la población en general, incluidos los intelectuales y artistas quienes, ante la gran crisis que afectaba a la isla, no se mostraron indiferentes.

El recurrente tema de la migración lo reseña notablemente Raquel Tibol en la revista Proceso donde habla de desterrados, trashumantes, expatriados, trasplantados, desarraigados; legales, ilegales, tolerados, discriminados, despreciados, aceptados, propiciados: "siguen surgiendo en Cuba artistas con una fuerte vocación por desnudar a través de imágenes, con audacia e inventiva, su difícil y específica realidad".²⁹

En el mismo artículo, Tibol dice:

"Otro factor presente todo el tiempo en Cuba pensada y sentida como tierra bienamada, donde se suceden muchas circunstancias dolorosas [...] Muchos de ellos convierten su propio cuerpo en la geografía isleña, que se ve claveteado con palmeras que son dardos, que son plumas, que son insectos a punto de emprender el vuelo".³⁰

Es evidente la simpatía que la crítica muestra por el trabajo y la problemática cubana del exilio, y al hablar del rigor técnico y la sólida preparación que los artistas han mostrado en las diferentes exposiciones realizadas en México, Tibol concluye el artículo afirmando: "El trabajo de estos jóvenes cubanos indica que en medio de grandes carencias han tenido un campo sólido y diverso para su formación, y es frecuente que en ellos florezca el espíritu crítico y les crezcan alas para volar".³¹

29 Raquel Tibol, "Migraciones y soledades", Proceso, no. 898, México D. F., 17 de enero, 1994, p. 21.

30 *Idem.*

31 *Idem.*

En cuanto al exilio y la censura, en México se publicaron múltiples artículos, pero uno de los comentarios que me parecen más acertados y que ejemplifica la actitud de estos pintores, es de Gerardo Mosquera:

No me opongo a que los artistas viajen o se establezcan donde quieran, pero el movimiento es masivo y se ha creado una mentalidad de emigrantes entre los artistas. Desde muy jóvenes ya están pensando en la manera de venir a México u otros lugares con tal de salir. Hay un gran peligro porque lo más que tenía este arte era justamente que había retomado el filo crítico de la cultura. Es decir era una cultura que tenía que ver con la vida, con lo que pasaba en la sociedad: ahora en México yo no sé qué va a pasar.³²

Volviendo al tema del exilio considero hacer énfasis en el artículo de Cuauhtémoc Medina *Exilio en la calle República de Cuba* aparecido en la misma revista *Poliéster*.³³

Aquí Medina comenta cómo en esos dos últimos años (1991-1992), México se había convertido en el principal destino de un exilio ambiguo, cómo una gran parte de los artistas que en los años ochenta y principio de los noventa activaron el arte de Cuba acabó por cruzar las costas para proseguir su trabajo bajo condiciones nuevas. Nos explica cómo pocos de ellos planeaban quedarse mucho tiempo; la mayoría venía pensando en montar una que otra exhibición, en visitar a los amigos y lo que ellos pensaban de México: "...asomar la cabeza a una cultura relativamente familiar, pero localizada en esa sociedad cruel y voluptuosa —a la vez que misteriosa para ellos— llamada capitalismo".³⁴

La prensa nos informó a dónde llegaron y dónde se establecieron, lo que demuestra el profundo interés de la crítica en revelar el más

32 Gerardo Mosquera, "Los hijos de Guillermo Tell," *Poliéster*, no. 4, México, D.F., invierno, 1993, p. 26.

33 Cuauhtémoc Medina, "Exilio en la calle República de Cuba," *Poliéster*, no. 4, México, D.F., invierno, 1993, pp. 29-41.

34 *Ibidem.*, p. 29.

mínimo detalle desde que llegan a nuestro país:

Varios han venido a Monterrey, a Mérida e incluso a Tabasco, pero la mayoría se ha establecido en la ciudad de México integrando una comunidad relativamente compacta. A dos o tres cuadras del zócalo hay suficientes isleños para que en son de broma empiecen a llamarlo *Cubatown*. Destino prefigurado: la calle de preferencia es República de Cuba y a media calle se anuncia el "Hotel Habana".³⁵

Desde el punto de vista de la dicotomía censura-libertad, México representó un espacio idóneo para la libre expresión de los pintores cubanos.

La prensa publicó todo aquello que los artistas querían decir, ya fuera sobre sus trabajos artísticos, como sobre las condiciones de su trabajo anterior en Cuba. Prueba de esto es el interesante artículo de Adriana Moncada en el periódico Unomásuno, donde Torres Llorca comenta:

En Cuba no se puede producir arte –por censura y problemas materiales– y si lo puedes, difícilmente puedes exponer, a menos que se trate de arte inocuo, que no diga nada ni produzca el menor comentario. No se puede exponer debido a que las cosas han llegado a una gran intolerancia, además de que ciertas obras pueden ser leídas como ataques al gobierno y un artista tiene todo el derecho de que su obra sea ambigua.³⁶

Cuando Torres Llorca comenta esto a la prensa, tenía año y medio de vivir en México y fue a raíz de su exposición individual *Historias de amor y muerte* en Ninart, Centro de Cultura en mayo de 1992.

Lo anterior surge de la pregunta realizada al artista sobre la pintura cubana de estos momentos, a lo que agrega: "... no existe en

³⁵ *Ibidem.*, pp. 30-31.

³⁶ Adriana Moncada, "El movimiento pictórico cubano apuntaba a ser muy importante, pero se dispersó", Unomásuno, México, D. F., 28 de mayo, 1992, p. 27.

Cuba, ya que todos los pintores importantes están fuera de la isla. Por ejemplo, sólo en México hay 53 artistas importantes cubanos, otra gran parte se encuentra en París, unos más en España y algunos viven en Alemania".³⁷

Ante este comentario, la crítica apuntó que se trataba de un movimiento pictórico importante que se dispersó. Si bien la mayoría estaba aquí en México, obedecía a diversos factores, uno de ellos es ampliamente comentado por el artista a Moncada en el mismo artículo: "Hay una tradición cultural extraordinaria en México, lo que para nosotros siempre ha sido una especie de trauma porque la nacionalidad cubana es algo reciente y no sabemos dónde encontrar nuestro pasado cultural y para hacer cultura se necesita uno."

Y retomando la dispersión de los artistas cubanos agrega:

Este movimiento era una vanguardia ya que, por primera vez en un país socialista, se estaba llevando al pueblo un arte sin concesiones, sin disminuir el valor estético de la obra, es decir, el pueblo se estaba cambiando a la élite, estaba comprendiendo este arte de vanguardia a la perfección —a veces mejor que los críticos— y estaba canalizando sus intereses sociopolíticos y culturales.³⁸

Es evidente la naturalidad y espontaneidad con que Llorca se expresa y a su vez el interés que la prensa demuestra por la problemática cubana en cualquiera de sus ámbitos. Claramente la crítica comentó la ética de estos artistas:

No tuvimos preocupaciones económicas, fuimos educados en una teoría marxista-leninista y en toda una serie de valores éticos y morales —parecidos al cristianismo, que son los del comunismo— que nos creímos realmente. Pero cuando nuestro arte empezó a funcionar nos dimos cuenta que el Estado que

37 *Idem.*

38 *Idem.*

nos había educado para pensar y nos había preparado artísticamente, no estaba interesado en que se produjera. Creo que no estaban preparados para recibir lo que ellos mismos habían creado. A raíz de eso, nuestras exposiciones fueron censuradas y empezamos a abandonar Cuba.³⁹

Es importante detectar el interés que la crítica mostró para transmitinos no sólo el trabajo artístico de estos pintores sino sus valores y educación. Sus dificultades y manera de pensar y sentir, así como el conflicto que tuvieron ante el mercado y su agradecimiento frente a la generosidad de una prensa abierta, sin censura, donde pudieron expresarse ampliamente:

No creo que todo eso sea una confabulación del Estado ni mucho menos, es algo intrínseco al poder, al poder absoluto de cualquier tipo, llámese como se llame. Hemos provocado la ira tanto de los extremistas de izquierda como de los extremistas de derecha porque ambos son idénticos y exigen lo mismo: una filiación incondicional e incuestionable a sus filas, cosa que ni yo, ni muchos de nosotros queremos.⁴⁰

Sobre el talento y la sensibilidad se escribieron importantes textos, reconociendo la factura y lo novedoso de sus propuestas. En la revista Retablo, Nina Menocal compara a Tomás Sánchez con los tres grandes representantes de la vanguardia cubana: "Hoy en día Tomás Sánchez es reconocido como el más importante pintor cubano vivo. De su talla sólo queda Mariano. Los otros grandes, Lam y Portocarreiro murieron hace algunos años".⁴¹

La revista Poliéster⁴² en su número de febrero-abril de 1993 reunió la obra de artistas cubanos sin importar su lugar de residencia.

39 *Idem.*

40 *Idem.*

41 Nina Menocal, "Tomás Sánchez, talento y sensibilidad", Retablo, México D. F., 17 de diciembre, 1989, p.24.

42 Osvaldo Sánchez, et. al., Poliéster, INBA, CONACULTA, México D. F., marzo-abril de 1993.

Aunque los artículos de ese número se centran en La Habana, la ciudad de México y Miami, los temas y los propios artistas coinciden frecuentemente, pues existe un territorio común a estas, muy diferentes pero no tan lejanas, ciudades.⁴³

En el primer artículo de Osvaldo Sánchez, titulado "Soñar con la espiral de Tatlin"⁴⁴ (título ya de por sí muy sugestivo), el crítico presenta un panorama histórico de los antecedentes de la Revolución:

En 1953, tras haber dirigido el asalto al cuartel del ejército batistiano, un joven abogado llamado Fidel, redactó en defensa propia un panfleto socialdemócrata que finalizaba con *La historia me absolverá*. Entonces nadie hubiera podido sospechar cómo esa invocación egolátrica de la historia sería capaz de aglutinar al pueblo cubano en la lucha por un proyecto emancipatorio. Todavía en 1959 el mundo subestimaba las consecuencias de un cambio de poder en un país reducido a ingenio azucarero y a burdel.⁴⁵

Es interesante observar cómo la prensa se esforzó en proporcionarnos la mayor información posible sobre la historia de Cuba para que la sociedad mexicana pudiera comprender mejor el fenómeno artístico:

La Cuba de los cincuenta era un cañaveral en el traspatio de la embajada norteamericana y no sólo en lo cultural estaba lejos de ser como algunos quieren creer, un *happy tropical paradise*. La Revolución fue

43 Los colaboradores de ese número son escritores de primera línea en sus campos: Osvaldo Sánchez es el crítico principal de esta generación de artistas cubanos de los ochenta; Gerardo Mosquera, residente de La Habana, es el curador y crítico de arte cubano más reconocido internacionalmente. En La Habana ha ayudado a establecer y a curar las bienales de arte, además de curar exposiciones en varios lugares de América y Europa; Cuauhtémoc Medina, historiador del arte, crítico y curador del Museo Carrillo Gil en México; Giulio V. Blanc, cubano-americano, es el principal crítico de arte de Miami y ha hecho labor de curaduría con muchos artistas cubanos; Coco Fusco, también cubano-americana, es escultora, crítica de arte, curadora y performancera que vive en Nueva York. Ha contribuido a que los artistas cubanos se den a conocer en Estados Unidos por medio de exposiciones.

44 El artista ruso Vladimir Tatlin diseñó en diciembre de 1920 una inmensa espiral constructivista en hierro y cristal, como edificio monumento a la III Internacional. Este proyecto nunca fue realizado y se convirtió en el paradigma utópico de las posibilidades de la vanguardia.

45 Osvaldo Sánchez, "Soñar con la espiral de Tatlin," *Poliéster*, op. cit., pp. 10-17.

asumida, tanto por las masas como por sus protagonistas, como modernidad en el sentido cabal que la entiende Rosalind Krauss cuando habla de la modernidad como *parable of self creation*. [...] De una isla varada en la inercia turística del subdesarrollo, Cuba pasó a ser laboratorio ideológico.⁴⁶

Artículos como éste nos muestran el devenir de treinta años de un proyecto que generó en los años ochenta un grupo de artistas que conmocionaron el panorama de la plástica, no sólo en Cuba sino posteriormente también en México. Los procesos vividos por ellos dentro de un proyecto social, diametralmente diferente al nuevo contexto que los acogía. Dicho esto y habiéndolo analizado en los capítulos anteriores es evidente que el papel que jugó la crítica en estos años fue de vital importancia no sólo para difundir y promocionar el trabajo artístico de estos importantes representantes de esta generación (bien llamada la "Renovación Plástica Cubana") sino para fortalecer los vínculos histórico-culturales entre Cuba y México y a su vez enriquecer la historiografía del arte que apunta en esta línea, como la investigación que aquí nos ocupa:

Los jóvenes artistas esos "hombres nuevos" criados con yogurt de sabor y con manuales de economía política, habían heredado de sus padres albañiles, pescadores, campesinos, gente pobre, la responsabilidad sincera de una utopía feroz. Con una delicadeza que sólo se justificaba por el desconocimiento cabal de un pasado silenciado, la joven intelectualidad de los ochenta, extendió un bálsamo de desmemoria sobre los desmanes policíacos de los sesenta y setenta en la cultura. La vocación de estos artistas era transformarlo todo. Vivir la gloria de la Bauhaus o de los constructivistas rusos... Cambiar la mente de un país que vivía la ideología como moral y el liderazgo de Fidel como un credo [...] Pero el futuro éramos nosotros: los jóvenes nacidos con la Revolución.⁴⁷

46 *Idem.*

47 *Idem.*

Si bien Sánchez en este artículo afirma la importancia del grupo, también emite juicios políticos. La finalidad de esta investigación no pretende establecer posturas de índole político, pero considero complementario poder analizar a través de este estudio si la crítica se mantuvo neutral o no.

En este interesante artículo de la misma revista Poliéster, Gerardo Mosquera llama a estos artistas "Los hijos de Guillermo Tell".⁴⁸

Hay una canción del trovador cubano Carlos Varela que se llama Guillermo Tell y expresa muy bien la actitud de la generación de los ochenta. Cuenta que el hijo de Guillermo Tell se hartó de que su padre le pusiera la manzana en la cabeza y le pidió al padre voltear los papeles, que él quería seguir demostrando su valor pero usando la ballesta y ahora le tocaba al padre la manzana en la cabeza. Entonces dice que a Guillermo Tell no le gustó la idea porque no es que desconfiara, pero qué iba a pasar si salían mal las flechas.⁴⁹

Aquí Mosquera hace una metáfora sobre la necesidad de renovación en Cuba. Por eso tituló una exposición de pintores cubanos que se mostró en Caracas y Bogotá *Los hijos de Guillermo Tell*, lo mismo que el artículo de Poliéster.

La crítica mexicana se preguntó a menudo cuál había sido la reacción del gobierno cubano ante el movimiento artístico de los ochenta:

"La cultura cubana actual en general es una cultura crítica. Las artes plásticas son las que encabezaron esta inquietud desde mediados de los ochenta y la desarrollaron a su máxima expresión y llegó un momento cuando, como si fuera una bola de nieve, el carácter crítico que tomó esta manifestación rechazó la posibilidad del gobierno y ocurrieron hechos de censura."⁵⁰

⁴⁸ Gerardo Mosquera, "Los hijos de..." op. cit., pp. 18-27.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 22.

⁵⁰ *Ibidem*. p. 25.

Con un resentimiento marcado percibimos que Mosquera se refiere con estas palabras a exposiciones como las de Flavio Garcian-día con las "hoces y martillos fálicos", donde se censuró su artículo de presentación. Cuando Mosquera relata una y otra vez sucesos como estos, nos percatamos de la libertad con la que críticos y artistas se expresaron en la prensa mexicana. Hubo discusiones entre artistas y críticos de diferentes posturas y todo fue dicho y publicado.

También a través de importantes artículos y reseñas se nos informó sobre algunas de las actitudes de los pintores en cuanto se refiere al sistema de exposiciones y del mercado.

Hay todo un sistema de galerías que depende del Estado, pero el estado no es un monolito; hay galerías que dependen de Casas de Cultura, Universidades, escuelas de arte o del propio Ministerio de Cultura. Estas galerías no tienen un carácter comercial, sino que son galerías de exhibición con un sentido cultural. Aunque si hay alguien que compre, el artista puede vender. Después está el Fondo Cubano de Bienes Culturales que se encarga de comerciar el arte. Trabaja en contacto con los artistas u organiza exposiciones para el extranjero o para Cuba en sus galerías que sí están hechas con un sentido comercial.⁵¹

Vale la pena recordar, aunque ya se puntualizó en la página 294, la muy certera y peculiar valoración de la propuesta plástica de Torres Llorca, que hizo Carlos Blas Galindo en El Financiero en 1991, donde observaba la necesidad del cubano de insertarse en una economía de mercado propia del nuevo contexto ya que si bien los logros del trabajo del artista eran tremendos, también era cierto que eran discordantes respecto a los parámetros de conocimiento de los compradores, mayoritariamente conservadores. Si bien el crítico mexicano tenía razón, pienso que olvidó que los artistas cubanos cuando llegaron a

51 *Ibidem.* p. 26.

nuestro país ya traían una experiencia de confrontación internacional amplia y rica y no iban a ceder ante los peligros del mercado. Considero importante señalar esto ya que este tema resultaba espinoso y pocas reflexiones de la prensa he detectado en este sentido.

También la crítica se ocupó de hablar de las primeras visitas a nuestro país, de la significación que México tuvo para ellos y de su inmersión en la riquísima tradición que el nuevo contexto ejerció en el imaginario de los artistas y por supuesto en su futuro trabajo;

Los contactos entre los artistas cubanos de los ochenta y México se remontan a los primeros años del movimiento cubano contemporáneo [...] Flavio Garcíandía estuvo en el Centro Cultural José Martí tan temprano como en 1981. En 1983 y 1984 algunos artistas mexicanos fueron a visitar La Habana⁵². Esta visita abrió la posibilidad de hacer recíproco el intercambio [...] Por medio de invitaciones oficiales, Rubén Torres Llorca llegó en junio de 1985 a México, para exhibir en Jalapa, Monterrey y el D. F. En 1986 José Bedia y Juan Francisco Elso vinieron también. Era el primer traslado en grupo que hacían al extranjero.⁵³

Los textos puntualizaron acertadamente y con precisión la significación que México tuvo para ellos y la seducción que nuestro país ejercía en el imaginario de los artistas y por ende, en su futuro trabajo. De estos primeros tiempos que culminaron con la exhibición de Bedia y Elso en la Galería Alternativa cuyo título enfatizó esa cercanía: *Ejes constantes/ Raíces culturales* (1986) Medina comenta: "México tuvo una gran importancia. Viniendo de un país donde los pueblos aborígenes fueron rápidamente exterminados durante la primera colonización europea, México significaba el encuentro con un presente amerindio vivo y actuante"⁵⁴

52 No olvidemos que la primera Bienal de La Habana tuvo lugar en 1984.

53 Cuauhtémoc Medina, "Exilio en...", op. cit., p. 30.

54 *Idem*.

La prensa documentó perfectamente esta afinidad que, por ejemplo, llevó a Elso a la decisión de venir en 1987 a trabajar en México y reconoció que si bien sus procedimientos (de Elso) e ideas acerca de su arte tenían una relación directa con su pertenencia a la santería afrocubana, trabajos como *La fuerza del guerrero* (1985-1986) se apoyaban en las nociones de las direcciones del mundo y las particularidades anímicas de los pueblos mesoamericanos.⁵⁵

La inmersión de Elso en la tradición mesoamericana era una consecuencia lógica de su ambición de llevar a cabo un "aprendizaje místico" destinado a aumentar una mera espiritualidad latinoamericana. Tanto su acercamiento con las culturas indígenas de América, como su iniciación en la santería cubana era para Elso una estrategia para rebasar la posición harta secundaria que poseen las actividades artísticas en nuestro mundo moderno.⁵⁶

Nos asombra ver cómo la prensa no sólo reseñó los eventos sino los interrelacionó desempeñando un importante aporte dentro de la tendencia a vincular procesos artísticos entre dos países y, más aún, dentro de un proceso global artístico.

En el caso específico de los textos de Cuauhtémoc Medina se detecta algo más poderoso que la representación visible o el comentario intelectual. Descubrió que en lugar de que los artistas se apropiaran tan sólo de la imaginería primitiva o que evocaran un mundo cancelado por la superposición de la hegemonía europea, ellos pretendían incorporarse en las prácticas rituales y que esto se expresaba especialmente en la selección de sus materiales.⁵⁷

55 Como ya vimos en el Capítulo 4, esa obra en particular —una figura de la cual surgían varas de madera a las que iban atados trozos de telas con los nombres de los héroes culturales de América— estaba directamente basada en una lámina del código Vaticano Latino.

56 Cuauhtémoc Medina, "Exilio en ..." op. cit., p. 30.

57 Un ejemplo de esto es la efigie de José Martí que realizó para la Segunda Bial de La Habana: *Por América* (1986), que ya analizamos en el Capítulo 5. Elso preparó la pieza con su sangre y objetos personales. Su fin era crear un objeto, animado de su vida, que efectivamente combatiría por América, que abriría terreno a su nueva espiritualidad. Y esto lo comprendió perfectamente Medina.

Sobre Leandro Soto, la crítica se asombró, no sólo con su trabajo exhibido posteriormente con Nina Menocal en la memorable exposición *Resonancias de la selva*, que ya analizamos en el capítulo 6; sino que reseñó la transformación que el pintor sufrió al integrarse al nuevo contexto. Esto explica el enorme interés de los críticos en cada uno de los diferentes casos de cada artista estudiado. Una labor crítica profesional y con capacidad de asombro:

[...] en 1987 arribó Leandro Soto. Su caso es admirable porque en lugar de venir a la ciudad a hacer vida de artista se ha dedicado a conducir la educación artística entre los niños campesinos de Tamulté de las Sabanas. [...] Su labor tiene mucho que ver con una vertiente del ejercicio de la vanguardia cubana; muchos de los artistas llevaron a cabo una actividad pedagógica y cultural en las provincias de la isla de Cuba. La obra de Soto sufrió una radical transformación desde que empezó a trabajar con los niños de Tabasco. Pasó de una representación conceptual con tintes de nostalgia familiar e histórica a una explosión de líneas de color.⁵⁸

Es asombroso cómo el crítico intuyó y reseñó el trabajo de Leandro Soto, resumiéndonos su trabajo de la siguiente forma: "sus fuentes son la selva, el pensamiento de los indios y los senderos y esgrafiados de los relieves en las ruinas cercanas".⁵⁹

En un artículo titulado *Pequeña Habana*,⁶⁰ Giulio V. Blanc, el reconocido crítico cubano-americano de Miami, escribe un interesante artículo donde refleja la postura de la sociedad cubano-americana anticastrista⁶¹. Con relación a este fenómeno dice:

Desde 1990 ha habido un éxodo sorprendente de al menos una docena de los más notables artistas

58 Cuauhtémoc Medina, "Exilio en...", op. cit., p. 30.

59 *Idem*.

60 Giulio V. Blanc, "Pequeña Habana", *Poliéster*, op. cit. pp. 42-51.

61 En Cuba se les identifica con la Fundación Cubano-Americana anticastrista y mafiosa que salió de Cuba con el triunfo de la Revolución y formada por Joe Mascanosa, recién fallecido.

jóvenes de Cuba a Miami, la ciudad de México y Madrid. Protegidos y promovidos por el gobierno de Castro en una campaña de relaciones públicas, estos artistas no tienen nada que ver con la solemne propaganda gubernamental de los años sesenta y setenta. Su rebeldía y su vocación iconoclasta son un ejemplo de una revolución devorada por sus propios hijos.⁶²

Considero interesante mencionar a este crítico cubano-americano para mostrar que la postura que él adopta, no sólo es imprecisa, sino realmente única, por lo menos en cuanto he podido revisar en la prensa mexicana. Ya que como hemos podido observar la prensa en nuestro país trató de comprender no sólo la problemática de los artistas estudiados y su desarrollo artístico, sino que simpatizó con ellos, no sin dejar de comentar las "fallas" o el papel crítico de los cubanos frente a su gobierno, ya que fue una crítica objetiva, brillante, intuitiva e imparcial en cuanto a política. Es necesario hacer la diferencia entre el papel que jugó la crítica mexicana frente a este fenómeno artístico a diferencia de la cubano-americana (Miami) o la española. Sobre estas dos últimas no profundizaré pues no es del interés de esta investigación. Pero sí considero importante mencionarlo ya que el tono de ambas críticas es radicalmente opuesto y podría ser objeto de futuras investigaciones.

Para concluir en este punto y demostrar lo dicho veamos como Giulio V. Blanc concluye este artículo en Poliéster.

[...] A diferencia de los jóvenes mexicanos, que se sienten abrumados a veces por el peso del arte popular de su país y por antepasados estéticos de la talla de Rivera y Kahlo, los cubanos encuentran pocos puntos en común para su cubanidad. El arte de la ac-

62 Giulio V. Blanc, "Pequeña ...", op. cit. p. 50.

tualidad está muy alejado de los colores deslumbrantes, el *joie de vivre* y la relativa inocencia del arte cubano de otros tiempos. Se ha convertido, en cambio, en un arte de ironía y ansiedad, lleno de ira, resentimiento y frustración...⁶³

Nada más alejado del tono de la crítica mexicana y nada más impreciso en cuanto a la percepción que importantes críticos tuvieron sobre esta generación. Pero es interesante hacer mención a ello.

Una de las preocupaciones más grandes de los críticos a la cual dedicaron varias páginas, fue la incógnita de cómo hacer arte en el capitalismo ya que al trasladarse a México, el lidiar con el mercado se volvió parte esencial de sus carreras; si tenemos en cuenta que la actividad de los años ochenta en Cuba, la diversidad de medios y modalidades artísticas que practicaron y su audacia no hubiera aparecido probablemente si hubieran tenido que depender de un sistema de mercado para subsistir. Mosquera reseña esto claramente: "[...] Los artistas dedicaban su vida al arte, pero no vivían directamente de la obra. De hecho, fue su generación la que vio nacer un mercado artístico en Cuba y la tentación de hacer concesiones ante la demanda".⁶⁴

Para más adelante explicar...

Se tratan de ganar el pan con la pintura y la mayoría ha concentrado sus esfuerzos en óleo y en acrílico, pues los compradores exigen cuadros. Mientras tanto realizaron ocasionalmente objetos e instalaciones destinadas a las exhibiciones en espacios culturales públicos pues los críticos y curadores mexicanos tienen actualmente una debilidad especial por la obra instalada.⁶⁵

63 *Idem.*

64 Gerardo Mosquera, "Los hijos de..," op. cit., p. 36.

65 *Idem.*

Con esto la crítica nos demuestra que muchos de ellos tuvieron que realizar una obra dual, consciente de las diferencias de géneros, mientras que en Cuba la vanguardia se caracterizó por borrar esas diferencias a favor de la temática o los conceptos.

A través de la prensa supimos los motivos que tuvo esa importante diáspora en seleccionar nuestro país:

La diáspora ha llevado a algunos artistas a Alemania y España, pero sólo en México se ha formado una comunidad de gran tamaño. El principal motivo para salir es económico. El principal motivo para estar en México es cultural y político. México es para los artistas una especie de campo neutro.⁶⁶

Sin embargo, la crítica mexicana no reflexionó lo suficiente sobre cuánto habría de durar la presencia de los cubanos entre nosotros y qué tan hondo calaría realmente. Algunos creyeron que los cubanos habían llegado para quedarse, quizá como parte de la realización de esa utopía de que algún día Latinoamérica haría el arte y la cultura de Occidente. Es decir, que se preparaba un cambio de polaridades que desplazaría la capitanía cultural de Europa y Estados Unidos sobre el mundo. Otros, en cambio, sospecharon que la visita fue una mera estación de tránsito ya que desligados de la crítica de la sociedad que los vio crecer e inventarse, del papel de interlocutores del poder que los impulsó a establecer un complejo diálogo con las fuentes de la cultura popular y la cultura metropolitana y al intentar convertir su arte en un aparato de transformación, los artistas cubanos tratarían de ganarse un lugar en el mercado de Nueva York a excepción de Flavio Garcian-día que permanece aún hoy en Monterrey.

66 *Ibidem.*, p. 39.

71.- La Galería Nina Menocal: Pilar fundamental en la promoción y comercialización de la plástica cubana en la Ciudad de México.

La amplia difusión que alcanzó el arte cubano en México durante los noventa estuvo propiciada principalmente por diferentes instituciones. Algunas, como la Galería Nina Menocal, se destacaron de forma sobresaliente en este sentido; otras se incorporaron a este interés por promocionar un arte que se estaba convirtiendo en una de las expresiones más renovadoras de Iberoamérica. Estas, entre otras vías, fueron las principales modalidades a partir de las cuales, los creadores isleños se insertaron en el contexto expositivo de México.

Para comprender las motivaciones de divulgar el arte cubano de los ochenta que caracterizó esta galería, se impone primeramente realizar un acercamiento a su principal protagonista y directora. A la edad de 12 años Nina Menocal salió de Cuba; su familia había estado muy vinculada tanto al arte como a la historia de la isla, y había alcanzado un *status* económico y social sólido. Primeramente permaneció en Estados Unidos donde estudió en Foxcroft School, en Virginia. En 1963 se trasladó a México, en este país emprendió la carrera periodística, cubrió la campaña del Licenciado Miguel de la Madrid y trabajó en los diarios capitalinos El Universal, Excélsior y Novedades.

En 1981 Nina Menocal publicó su libro México, visión de los 80 que reunía varias entrevistas a personalidades de la política del país. Dos años más tarde, en 1983, obtuvo el Premio Nacional de Periodismo por publicaciones acerca de la vida y problemas de los pepenadores del Distrito Federal. También estudió la Licenciatura en Historia en la Universidad Iberoamericana de México.

En 1983 Nina regresó a Cuba después de más de veinte años de ausencia; la gente y el país le impactaron grandemente. En 1989 reinició sus viajes a Cuba, y fue entonces que conoció el movimiento

de jóvenes pintores cubanos y decidió buscar vías para promoverlos en México. Entre los primeros estuvieron el paisajista Tomás Sánchez y el conceptualista Arturo Cuenca.

Nina Menocal dejó claros sus objetivos: "Abrir una opción para apoyar la obra de los jóvenes artistas latinoamericanos (...) y en especial de los cubanos."⁶⁷

En los primeros años de trabajo, Ninart exhibió fundamentalmente obras de jóvenes pintores cubanos; el plan era traer a dos de ellos cada tres meses. De este modo se articuló un sistema estable de promoción de arte cubano de los ochenta en la Ciudad de México; basta con revisar los calendarios de exposiciones en Ninart para comprobar cómo se valorizó la obra de los cubanos. La directora declaraba a la prensa mexicana: "Hay coherencia, pero los trabajos de estos artistas son muy individuales (...) llama la atención que sean tantos, con tanto talento (...) los respeto muchísimo (...) mi objetivo es dar a conocer ese talento al resto del mundo."⁶⁸

Al comienzo, la introducción de los cubanos en el mercado artístico mexicano no fue tarea fácil debido, por una parte, a la crisis económica que vivía este país y por otro la tradición nacionalista que ha caracterizado al arte mexicano y que de alguna manera, se había trasladado al medio consumidor. La obra de los cubanos, como ya se ha apuntado, mostraba un lenguaje muy vanguardista basado en una línea conceptual que experimentaba con las formas tradicionales de representación.

Unido a este marcado interés de Nina Menocal, tanto el gobierno de Cuba como el de México, propiciaron el desarrollo de estas actividades expositivas sin mayores complicaciones. Nina Menocal, además de exponer las obras de los cubanos en México, los apoyaba en su establecimiento en este país, les conseguía vivienda, talleres, les tramiraba las gestiones con el Departamento de Asuntos Migratorios y les proporcionaba vínculos con galerías internacionales,

⁶⁷ Carlos Martínez Rentería, "Nina Menocal: La pintura cubana bien definida," *El Universal*, México, D.F., 26 de septiembre de 1990, p. 4.

⁶⁸ Luis E. Ramírez, "En Cuba el mercado de arte lo controla el Estado," *El Financiero*, México, D.F., 22 de noviembre de 1990, p. 52.

así como la divulgación de su trabajo en importantes revistas de arte internacional. Coexistían varias razones para ello: Por un lado, la pervivencia de ciertos vínculos emotivos con su país natal y la amistad surgida con los artistas: "Ellos son mi mundo, me encantan. Me llenan de vida y de energía. Quiero responder al ímpetu de ellos para seguir trabajando."⁶⁹ y por otro lado, la capacidad "visionaria" de la galerista empresaria para recibir lo valioso de las propuestas de los cubanos y sus ampliar posibilidades de inserción en el mercado de arte internacional.

Sin duda, el trabajo desarrollado por Ninart, también abrió las puertas al conocimiento del arte cubano de los ochenta en México, sus conflictos y sus logros. Se dieron a conocer las figuras más importantes de este movimiento: Tomás Sánchez, José Bedia, Arturo Cuenca, Consuelo Castañeda, Carlos Alberto García, Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, Carlos Rodríguez Cárdenas, Israel León, Glexis Novoa, Leandro Soto, Rubén Torres Llorca, entre muchos otros que conformaron un listado enorme e impactante.

La inauguración de Ninart estuvo a cargo de Gerardo Mosquera (25 de agosto de 1990), el crítico de arte cubano que justamente ese año había merecido el premio Guggenheim. En esa ocasión Mosquera se refería a México como "...un espacio natural para la posible expansión de este movimiento cubano, por su larga trayectoria cultural, la existencia de espacios libres y por la tradición de intercambios de amistad entre ambos países."⁷⁰

También recordó Mosquera en esa ocasión que en los años treinta y cuarenta existió un estrecho lazo entre las manifestaciones plásticas y culturales de ambos países y concluía que era un hecho histórico la apertura de ese espacio en aras de la comunicación de la plástica cubana en México. Comenzó así toda una etapa llena de avances, matizados por conflictos, en lo que a la promoción del arte cubano en México se refiere.

⁶⁹ John Sown, "Nina Menocal," *Nuevo*, no.2, México, D.F., 1991, p. 11.

⁷⁰ Adriana Moncada, "Ninart, nuevo Centro de Cultura Cubano, contacto del arte de la isla en México," *Unomásuno*, México, D.F., 25 de agosto de 1990, p. 24.

En noviembre de 1991 se inauguró en Ninart otra exposición que considero que por su trascendencia merece un comentario especial. Se tituló *15 artistas cubanos* y la propuesta era ofrecer una visión del arte de vanguardia cubano sin distinciones ideológicas o geográficas. Era una muestra sin precedentes que incluyó en un mismo espacio a cubanos del exilio como César Trasobares, Luis Cruz Azaceta y Félix Torres, a cubanos exiliados recientemente como Arturo Cuenca y a cubanos que trabajaban en México y mantenían vínculos con Cuba. De estos últimos, representaban la primera generación artística de los ochenta: José Bedía, Consuelo Castañeda, Israel León, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca (nacidos entre 1955 y 1959). La segunda promoción de los ochenta estaba representada por Alejandro Aguilera, Adriano Buergo, Carlos Cárdenas, Ana Albertina Delgado, Glexis Novoa y Segundo Planes.

Las palabras al catálogo fueron escritas por el crítico Osvaldo Sánchez y llevaban por título *15 artistas cubanos o del muro que nunca existió*. En este texto su autor valoraba desde una perspectiva amplia, objetiva e integradora la significación de la exposición.

La historia de la plástica cubana, en las últimas décadas ha sido extorsionada por el OUTSIDE/INSIDE CUBA...con las respectivas negaciones y omisiones, que han mermado el prestigio ya alcanzado desde la década del 40 por la llamada "Escuela de La Habana" (...) Vivir en Cuba o vivir fuera de Cuba, para muchos de los artistas de nuestra generación dejó de ser un cuño exclusivo de militancia política (...) Esta exposición va por Cuba, por nuestra cultura y por nuestro ingenio.⁷¹

Esta muestra suscitó muchas polémicas entre los artistas cubanos exiliados. Algunos como Víctor Gómez, radicado en Miami desde hace 16 años, opinaba que una exposición de este tipo se hacía para ofrecer divisas a Cuba, a lo que Nina Menocal respondía que Ninart era una empresa privada mexicana. Por otro lado, el también pintor cubano y ex-presos político residente en Miami, Julio Hernández Rojo, se negaba a la idea de exponer con artistas representantes del gobierno cubano, mientras que el cónsul de México en Miami, Benito Ansión,

71 Osvaldo Sánchez, "15 artistas cubanos...", op. cit., p. 6.

consideraba que "...esos puentes culturales resultan mejores que cualquier declaración política. Demuestran una vez más que la identidad cultural debería ser el vehículo que nos lleve a la integración en otros campos."⁷²

Se trataba de colocar en el centro de la atención pública un tema sumamente debatido que durante muchos años había creado rencores, nostalgias, temores y hasta rabia en la comunidad cubana en el exterior. También en la Cuba postrevolucionaria muchos de estos artistas habían sido borrados de la Historia, sobre ellos simplemente se había acuñado el calificativo de exiliado, considerando erróneamente que esta actitud negaba su posible contribución a la historia del arte cubano en determinada etapa. Concluía entonces el historiador y crítico cubano Iván de la Nuez: "Desde un punto minúsculo de México se ha logrado la ironía, imperfecta e incompleta, de disgustar a las dos partes y saber escapar al control de ambas."⁷³

El reencuentro, la búsqueda de la identidad, la expresión de traumas y triunfos de una historia común se dio en tierra mexicana. La prensa se sintió motivada a comentar ampliamente este hecho cultural e histórico que tenía en lo que los propios artistas calificaron como un espacio conciliatorio de reencuentro: La Galería Nina Menocal. Se trató de la primera proposición práctica de comprender la cultura visual cubana como un todo, a la vez que constituía una declaración a favor del diálogo.

Esta exposición provocó la ira de los grupos contrarrevolucionarios cubanos radicados en México. Modesto Vázquez, coordinador general del Frente de Liberación Cubano en México declaraba que Nina Menocal era una connotada defensora del régimen cubano que enviaba dólares a la isla, mientras que Luisa Eulalia Rodríguez, coordinadora del Comité Pro Derechos Humanos en Cuba, creado en la Ciudad de México, tachaba a Nina de colaborar con Castro. Ambas organizaciones mostraban indignación ante los "colaboradores económicos" (entiéndase artistas y galeristas) del gobierno cubano.⁷⁴

⁷² Norma Niurka, "Revolución y exilio juntos en muestra de arte," *El Nuevo Herald*, Miami, Fla., 27 de enero de 1992, p. 4A. (En este artículo aparecen todas las declaraciones referidas en este párrafo).

⁷³ Iván de la Nuez, "Una isla y otra isla," *15 artistas cubanos*, catálogo, Ninart, México, D.F., noviembre de 1991, p. 8.

⁷⁴ Comunicado firmado por Luisa Eulalia Rodríguez, *Diario de las Américas*, Miami, Fla., 27 de septiembre de 1991, p. 3.

Aunque no es el objeto de estudio de esta tesis explorar en todos los conflictos y contradicciones derivados del exilio, pienso que resulta válido hacer referencia a las consecuencias de esta exposición patrocinada por Ninart. Y en este sentido puede integrarse este fenómeno a la caracterización de la labor desarrollada por Nina Menocal con artistas cubanos. La propia galerista ha declarado públicamente que al inicio en Cuba todo fluyó perfectamente con las instituciones culturales, pero una vez que los artistas se fueron “quedando,” las autoridades cubanas se encargaron de presentar su imagen como la del “enemigo.”

Tengo problemas porque los artistas que vienen de Cuba me han dicho que allá les (...) advierten que no se acerquen a Ninart porque si lo hacen van a ser considerados “traidores.”⁷⁵ También les ha molestado que mi galería represente a pintores del exilio (...) pero yo tengo una cosa muy clara, no trabajo con gobiernos, trabajo con artistas.⁷⁶

Por otro lado, el gobierno cubano comenzó a percibir que no podía tener el control de la labor comercializadora desempeñada por una galería privada en México, con lo cual no se recibía en Cuba ninguna ganancia de las ventas que realizaran los jóvenes pintores cubanos, amén de algunos intentos realizados mediante el Fondo de Bienes Culturales en los inicios. Todos estos factores fueron condicionando un distanciamiento de las autoridades de la isla con Nina Menocal, al punto de negarle el visado para entrar a Cuba nuevamente. Sin embargo la Oficina Cultural de la Embajada de Cuba en México se ha mantenido vinculada al trabajo de la galería, sus funcionarios asisten a las exposiciones, comparten con los artistas cubanos presentes y establecen cordiales relaciones con la galerista, lo que conduce a pensar en una estrategia de trabajo más dinámica y abierta.

La contraparte de este fenómeno, como ya se apuntaba anteriormente, han sido los grupos contrarrevolucionarios radicados en México y Estados

75 Jorge Luis Sáenz, “Mañana se inaugura la Galería Nina Menocal,” El Universal, México, D.F., 24 de enero de 1993, p. 1.

76 Armando Correa, “Artistas cubanos de la tercera opción en Art Miami 93,” El Nuevo Herald, Miami, Fla., 8 de enero de 1993, p. 19D.

Unidos. El diario mexicano El Financiero publicaba en 1993 que existían en México varios grupos de cubanos organizados en este país: El “Frente Cubano de Liberación Nacional” y el “Love and Rage” de filiación anticastrista, la “Asociación de Ejecutivos Cubanos,” encargada de ayudar a los cubanos de la isla a partir a Miami, el “Círculo Cubano,” difusor de la cultura cubana y editor de la revista Santería y el grupo “Corriente Social Democrática,” de enfoque pro castrista. Se incluía a Ninart como una galería de arte desprendida de las actividades políticas.⁷⁷

Sin embargo, Ninart también se convirtió en punto de mira para estas organizaciones. Comentaba Nina Menocal:

Existen grupos fanáticos de derecha, con base en Miami, que tienen gente que trabaja aquí en México, y que quisieran que yo no trabajara con artistas de la isla. El problema es que esos artistas viven aquí en México, independientemente de dónde se educaron, además estamos hablando del pueblo de Cuba que es mi tierra de origen (...) yo sí estoy haciendo algo por mi primera patria (...) al difundir aquí los valores de mi cultura. Siento que los grupos fanáticos están equivocados al querer exigir que, para ser un “buen cubano,” tengas que estar exiliado en Estados Unidos.⁷⁸

Esta situación de enfrentamiento se reforzaba al participar Nina Menocal en las Ferias de Art Miami, donde en varias ocasiones fue amenazada de *boicot* a su *stand* por parte de la reacción política cubana asentada en esa ciudad.⁷⁹

El tema es bien proclive a estudios más amplios, incluso la labor tan importante desarrollada por esta galería merecería un estudio particular que no se centrara sólo en la difusión del arte cubano, sino también en las propuestas más contemporáneas del arte mexicano y latinoamericano, línea de trabajo que se reforzó a partir de 1993, cuando Ninart se trasladó a una casona porfiriana en la calle Zacatecas 93, en la colonia Roma y cambió su nombre por el de la Galería Nina Menocal.

77 “Sección internacional: Grupos organizados cubanos en México,” El Financiero, México, D.F., 22 de septiembre de 1993, p. 52, s/a.

78 Armando Correa, op. cit.

79 *Idem*.

Estos cambios respondieron a varios motivos: La necesidad de ampliar el campo de acción como resultado lógico de un proceso de maduración y desarrollo de la galería, la salida de México de muchos de los artistas cubanos con quienes había trabajado hasta el momento, lo cual provocó la búsqueda e inclusión de otros ya no solamente de Cuba; por otro lado, el reconocimiento internacional de la galería y el auge que iba alcanzando el arte en México, todo lo cual generó las condiciones para que la galería ampliara sus objetivos iniciales.

Vale intercalar dentro de este recorrido por la historia de la Galería Nina Menocal, la vinculación desde su creación en 1990 hasta el presente con importantes curadores y críticos de arte internacionales, además de los cubanos ya mencionados, como Charles Merewether, Ivo Mesquita, Ricardo Viera, Rachel Weiss, Raquel Tíbol, Lorna Scott, Alex Rosenberg, Archille Bonito Oliva, entre otros. También ha mantenido una importante y sistemática actividad de intercambio y colaboración profesional con las principales galerías y museos a nivel mundial: Frunkim Adams Gallery, Humphrey Gallery, Iturralde Gallery, Genaro Ambrosino Gallery, Gary Nader Fine Arts, INTAR Gallery, Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), Museum of Contemporary Art de Los Angeles (MOCA), Institute of Contemporary Art of Philadelphia (ICA), Guggenheim Museum, Museo del Barrio de Nueva York, Museum Ludwig de Colonia, Fundación Astrid Paredes de Colombia, entre muchas otras. Todo esto también explica que la Galería Nina Menocal precisara abrir más alternativas de trabajo.

El 25 de enero de 1993 se inauguró la nueva sede con las exposiciones *La isla en peso* de José Bedia y *Las justificaciones del placer* de la mexicana Silvia Gruner. Las palabras inaugurales estuvieron a cargo de Rafael Tovar y de Teresa, Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, quien enfatizó en la posibilidad de acceder mediante ese nuevo espacio, al espíritu de la vanguardia artística de todo el continente.

El nuevo recinto ofrecía mayores posibilidades para concretar con éxito proyectos expositivos más ambiciosos. A esto también contribuyó la inclusión de esta institución en el programa del "Corredor Cultural de la Roma," creado el

8 de septiembre de 1993 para revitalizar desde el punto de vista artístico, cultural y turístico a esa zona de la metrópoli. Se trataba de "una opción para hacer llegar el arte y la cultura a las capas más amplias de la población bajo un esquema de servicio a la comunidad."⁸⁰ Este proyecto, que contemplaba la inauguración simultánea de exposiciones en las galerías OMR, Florencia Riestra, Casa Lamm y Nina Menocal, incluía el recorrido en autobús por todas las instituciones.

En 1993 comenzó a perfilarse con mayor fuerza la deserción de los artistas cubanos hacia Estados Unidos. Entre 1991 y 1993 la Galería Nina Menocal había dedicado la mayor parte de sus exposiciones al arte cubano de los 80, los había promocionado con gran éxito en las ferias de Guadalajara y de Miami, amén del reconocimiento internacional que sus trayectorias anteriores ya avalaban. Sin embargo, a pesar de disfrutar de condiciones favorables para seguir desarrollando su obra, de contar con una galería que les respaldaba y garantizaba el sustento económico, los artistas cubanos tuvieron que emigrar a Estados Unidos.

Vale la pena detenerse en este aspecto y conocer algunas de las opiniones expuestas por Nina Menocal en estos años ante los medios de prensa mexicanos:

México no les da las facilidades para quedarse. Es algo que digo con gran dolor (...) arreglar los papeles de Gobernación es un proceso arduo y penoso (...) las reglas de Hacienda son un escándalo (...) porque al artista extranjero le cobra en impuestos el 30% del dinero que gana cuando uno le paga una obra. Eso no lo puede pagar nadie. Al artista mexicano se le cobra el 10% y se lo aceptan en especie. Pero al extranjero no (...) Aquí las leyes son muy duras y lo que hace es botar el talento para Estados Unidos, por lo menos en lo que se refiere al mundo del arte.⁸¹

⁸⁰ "Declaratoria de Instalación del Comité Organizador del Corredor Cultural de la Roma," p. 1.

⁸¹ Merry Mac Master, "La Galería Nina Menocal reabre sus puertas," *El Nacional*, México, D.F., 25 de enero de 1993, p. 19D.

Y en otra ocasión recalca: "Haré todo lo que me sea posible por tratar de cambiar esto, porque si México recibe toda esa riqueza cultural no es justo que la pierda por procesos burocráticos."⁸²

La galerista mexicana solicitaba públicamente respaldo y atención para los artistas cubanos y reiteraba enfáticamente:

Ha sido un cambio tan repentino (...) porque al principio ellos eran bienvenidos aquí en México (...) De repente la atmósfera se cargó muy fuerte (...) te trataban mal en gobernación (...) Toda mi vida corporativa la he tenido que dar con el interés de que los artistas se puedan quedar en este país, porque (...) eran felices (...) ellos lo habían escogido, y esa es la riqueza que me da como mexicana, que si vino el grupo cultural por lo menos de las artes plásticas de Cuba de los años 80 y 90, qué pena que México los perdió, que se fueran (...)⁸³

México imponía nuevas restricciones, Cuba también. Comenzó todo un proceso de revisión de los *status* migratorios por parte de la Embajada de Cuba en México, reuniones con funcionarios, todo lo cual alertó a los cubanos que permanecían en ese país. Se le dio un matiz político-ideológico a todo este proceso, ignorándose las causas de carácter humano (muchos ya tenían familia en México) o de desarrollo profesional. Por ambos lados comenzó a ejercerse una presión silenciosa y sofocante; el resultado fue el exilio en Estados Unidos, ya que México no ofrecía garantías de estabilidad.

Insisto en que este problema merece un análisis más profundo y sistémico, pero ahora sólo me he remitido a exponer objetivamente los hechos y posturas tomadas al respecto. Resulta interesante también conocer los puntos de vista de los propios artistas, por ejemplo, el cubano Onix Rubio exponía:

Las causas de que el grupo inmenso que vino de Cuba, de pintores, de artistas, de escritores, poetas, actores, y que no estén

⁸² Adriana Moncada, "Mexico recibe una gran riqueza..." op. cit., p. 22.

⁸³ Enrique A. López, "Propuesta artística y cultural de cubanos, en éxodo," El Financiero, México, D. F., 29 de septiembre de 1993, p. 57.

ahora aquí reunidos (...) o que no hayan podido permanecer en México, se debe en mucho a las soluciones migratorias que se han establecido aquí (...) no te dan muchas oportunidades reales para plantear los problemas individuales de tu necesidad de permanecer en México (...) a veces uno aquí establece relaciones con galerías, que son proyectos, y los tienes que dejar (...) porque las leyes migratorias no le prestan atención a esto.⁸⁴

La Galería Nina Menocal dedicó muchos esfuerzos a impedir que los artistas cubanos fueran declarados ilegales en México, la revisión de sus archivos dan fe de ello, sin embargo, estos esfuerzos no fueron suficiente garantía de permanencia para los creadores, que como refiere el coleccionista mexicano Gabriel Romero, comenzaron a estar poseídos por una especie de “paranoia” por temor a la deportación.⁸⁵

Entre 1994 y 1996, la Galería Nina Menocal ha continuado con su política de ampliación del trabajo expositivo al arte latinoamericano de vanguardia. Mantiene su interés por el arte cubano, lo cual se manifiesta en las exposiciones de Bejarano, de Sandra Ramos e Ibrahim Miranda, artistas que coinciden en expresar que el trabajo promocional de sus obras mediante esta institución en México ha sido serio y satisfactorio.⁸⁶

Por otro lado, la Galería Nina Menocal de la Ciudad de México, prosigue en su interés por estar al tanto de lo que acontece en el panorama plástico de la isla. Jóvenes creadores como Carlos Garaicoa, el grupo Los Carpinteros, Carlos Estevez, Estéreo Segura, en su paso por México, han visitado esta institución y dado a conocer sus obras a la tan controvertida galerista mexicana. Los tiempos han cambiado, las presiones han ido cediendo al diálogo, al intercambio cultural sin tantas restricciones ni limitaciones.

84 *Idem.*

85 Entrevista al señor Gabriel Romero en México el 12 de abril de 2002.

86 Testimonios ofrecidos por Agustín Bejarano y Sandra Ramos. México, marzo y septiembre de 1996.

En esta parte de la tesis merece concluirse con algunos testimonios de la propia Nina Menocal sobre su labor de promoción del arte cubano; en 1993 la galerista comentaba:

Para mí es un reto educar a los coleccionistas acerca de lo que es el arte de vanguardia, aunque en todos los países del mundo es difícil (...) La recepción ha sido lenta, pero muy generosa, estoy logrando despertar el interés por el arte cubano y creo que pronto voy a recoger semillas que he sembrado.⁸⁷

Tres años después, Nina hace un recuento valorativo de esta etapa:

El trabajo consistió en difundir principalmente la obra de los cubanos no sólo en México, sino en el mundo entero, porque esto agarró interés por todos lados, comenzaron a salir artículos en Art Nexus, Art News, otros galeristas se alertaron y querían que trabajaran con ellos en Europa y en Estados Unidos. En 1993 presenté en Art Miami lo mejor de la generación de los ochenta, los grandes coleccionistas estaban asombrados al ver la obra y no compraban nada, después se pusieron de moda. Fue un esfuerzo personal muy grande (...), el público se quedó asombrado con ese arte que no se había presentado comercialmente (...) El éxito logrado por Tomás Sánchez y Arturo Cuenca en 1989 dio inicio a este interés, unido a que este arte se estaba produciendo en Cuba, un país que siempre llama la atención. La gente se empezó a acostumbrar a este arte (...) Fue algo único en la historia, tuvo mucha vida, mucha energía y fuerza. El tratamiento de los temas cubanos los hacía más localistas y al público mexicano le gustaba. La crítica en general se portó muy bien, supo que yo estaba abriendo un nuevo espacio y que era alguien que la gente conocía aquí en México, que los artistas venían de Cuba y que su arte era extraordinario (...) Yo creo que los artistas cubanos cambiaron muchísimo, fue un momento importante en la vida de ellos también...⁸⁸

87 Merry Mac Master, "La Galería Nina Menocal..." op cit.

88 Entrevista a Nina Menocal, México, D.F., 23 de octubre de 2002.

Las ganancias tanto económicas, como de prestigio profesional, que los cubanos le aportaron a esta galería fueron sin duda amplias. Nina Menocal consiguió lograr sus objetivos y crear una clientela interesada por el arte de la isla. Aún en la Feria Interacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara (septiembre de 1996), la galerista mexicana prestigió su *stand* con la garantía que le ofrecían las obras de esos artistas cubanos de la generación de los ochenta y los noventa, por los que nació la idea de Ninart.

Como conclusión a lo desarrollado en este capítulo se puede afirmar que el discurso crítico jugó un papel decisivo. Como sistema promocional fue un elemento clave en el apoyo de la difusión de la obra y estimuló tanto al consumo, como a la creación y conocimiento de las producciones de los cubanos. También representó un importante pilar para la recepción del trabajo de estos pintores en importantes espacios expositivos como el Museo Carrillo Gil, el Museo Tamayo, el Museo del Chopo, el Centro Cultural Arte Contemporáneo, el Museo de Arte Contemporáneo (Monterrey), por sólo citar los más importantes. La difusión del arte cubano en México durante la etapa de este estudio, mostró enorme fuerza a partir de la integración de estos artistas en un sistema de instituciones y modalidades expositivas, donde sin lugar a duda, la Galería Nina Menocal fue el eje fundamental que posibilitó el desarrollo de proyectos expositivos de alto nivel, de forma sistemática.

Ya que el interés primordial de esta investigación se centró en el análisis de las relaciones artísticas entre Cuba y México a través de los seis pintores estudiados, con la finalidad de detectar la significación que México tuvo en el desarrollo de su trabajo artístico durante su estancia en nuestro país, es necesario presentar primeramente algunas conclusiones sobre las aportaciones que este movimiento de *renovación plástica* aportó a Cuba durante la década de los ochenta a partir de *Volumen I*.

Los años ochenta en las artes plásticas cubanas ya son historia. Para la crítica y la teoría del arte en esa década comenzó un intensa etapa de valoraciones que ahora, distanciados en el tiempo es necesario precisar con la mayor objetividad y lucidez posible en esta conclusión.

Volumen I fue la muestra colectiva que representó el gran salto respecto a los años precedentes y signó los derroteros ideo-estéticos esenciales durante toda la década. Asimismo también podemos concluir que esta exposición introdujo el mecanismo de la autopromoción, algo totalmente nuevo y original dentro de lo que fue el concepto expositivo del arte en la Revolución y activó los criterios de montaje al propiciar la interrelación física y conceptual de las obras.

Con *Volumen I* se aportó además el dominio de la instalación que dinamizara el panorama bidimensional de la plástica anterior. Esto se evidencia a través de todos los trabajos conceptuales que suplieron profusamente el agotamiento de finales de los setenta.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Paralelamente a estas contribuciones, el legado de mayor trascendencia de estos pintores fue la investigación como premisa del hecho artístico y el equivar el acto de creación como un proceso de cognición tanto en su génesis como en su destino, y bajo esa premisa dos grandes motivaciones temáticas se dieron por primera vez: El *kitsch* y la presencia de lo afrocubano. Con todo esto, es inobjetable que irrumpía una nueva orientación en las artes plásticas cubanas, ya que como pudimos ver, las rupturas y renovaciones no se limitaron a la sencilla superación fenoménica.

Pudimos observar todo un espectro de posibilidades estéticas nuevas y cómo a través de la experimentación se diversificaron los soportes, técnicas y espacios para el arte. Simultáneamente el tratamiento de la realidad favoreció el análisis dialéctico de los temas antes esquematizados por la conciencia artística estática y exclusivamente topologizante. Esto lo prueba la rebeldía ético-estética de los seis pintores estudiados.

El que el grupo de artistas seleccionados fueran los primeros graduados del Instituto Superior de Arte es un factor medular que explica estos avances, ya que por primera vez los jóvenes creadores, además de profesionalizar su técnica, interrelacionaron todo un saber intelectual. Un ejemplo elocuente de esto es que ellos se convirtieron en sus propios teóricos, emitiendo discursos, desde los cuales con bases científicas fueron capaces de argumentar filosófica, semiótica e ideológicamente sus prácticas.

De igual modo, se debe recalcar que el aparato institucional presentó un notable crecimiento, especialmente en La Habana, con la apertura de nuevas galerías, la Fototeca, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

El certámen que alternaba con los salones y las Bienales actualizó el conocimiento de la producción artística en el "Tercer Mundo,"

amparó su estudio general y los conductos para el acercamiento de las partes implicadas, pero en cambio adoleció de serias deficiencias en el principio de selección y las concepciones museográficas.

Desconciertan estos conceptos en cuanto a espacios para el arte, circulación y distribución, teniendo en cuenta que los mismos artistas, como se vio, los habían transgredido desde el comienzo de la década.

Las asociaciones grupales, otro fenómeno novedoso en el período, con antecedente en *Los once*, propiciaron una especial sensibilización de los potenciales comunicativos del arte y desafiaron el proceso de co-creación, así como las capacidades de participación.

Pudimos comprobar que los creadores de esta década introdujeron importantes superaciones estéticas en los códigos de representación y en las repercusiones sociales del arte efímero al mismo tiempo que ponían énfasis en la bidimensionalidad.

Una de las limitaciones que podemos concluir del sistema plástico de los ochenta y cuya responsabilidad la tuvo, en primer término el nivel institucional, fue el no implementar una sustantiva inserción social del producto artístico, cuando muchas de las propuestas de los creadores estuvieron encaminadas a ello. Basta enunciar el proyecto *Castillo de la Fuerza* que tanto dinamizó la distribución del mensaje cultural.

En cuanto a lo que se refiere al lenguaje plástico, se observó que "el inclusivismo" o apropiación fue la primera constante entre las fluctuaciones signícas de la década y dos direcciones básicas fueron las que mayormente contribuyeron al repertorio de lenguajes: El conceptualismo y el abordaje temático que no dejaba de apelar a una estética visual directamente conectada con la historia cultural cubana. Esto resultó evidente en Elso, Bedia, Soto y Torres Llorca, donde el mito y sus convenciones históricas de representación encontraron inusuales reelaboraciones artísticas.

En lo referente a la asunción de la visualidad posmoderna, lo interesante estriba en cómo la asimilación resultó ser sólo una herramienta, ya que la intertextualidad, las referencias culturales diversas e incluso divergentes, la violentación sistemática de las lógicas tempoespaciales, la reconsideración de estilos históricos y la tendencia a la autorreflexión no fueron un fin en sí mismas, y las áreas temáticas que dicha vanguardia pulsó generalmente estuvieron abocadas a la identidad del pensamiento filosófico y visual cubano, la dialéctica arte-antropología y la dinámica entre tres formas de la conciencia social: Arte-ciencia-ideología.

En síntesis, podemos concluir que los ochenta fue una década difícil, donde los artistas logran romper el aislamiento informativo y donde se yuxtaponen la flexibilidad de la política cultural cubana -recordemos los discursos de Fidel Castro y de Carlos Rafael Rodríguez en el IV Congreso de la UNEAC, que legitiman la libertad de contenido- y las dificultades en la implantación de esa propia política en el nivel práctico.

Para el crítico uruguayo Luis Camnitzer la década representó un *renacimiento* cubano, para Gerardo Mosquera fue todo un movimiento de *renovación* y para José Luis Rodríguez la *década prodigiosa*.

Habiendo hecho una revisión conclusiva del trabajo de este movimiento durante la década de los ochenta, pasaremos ahora a presentar las conclusiones del trabajo de los seis pintores seleccionados durante su estancia en México.

En primer lugar, se revela una necesidad de estos creadores de contactar con México por intereses netamente artísticos que se enlazan coherentemente con sus producciones. Las influencias del medio mexicano se detectan más desde el punto de vista conceptual que propiamente formal, con la excepción de Leandro Soto y Juan

Francisco Elso que modificaron un tanto su lenguaje en virtud de nuevos materiales y técnicas utilizadas, y cierta actitud de asimilación e integración al nuevo contexto, tanto mediante las obras, como por sus testimonios.

Los artistas estudiados en esta tesis ofrecen diversas maneras de apropiación del contexto mexicano reveladas en la obra de arte, y también en sus actitudes como creadores, que fueron variando según convivían con un medio en el cual prevalecía el mercado como eje fundamental para la sobrevivencia, junto a una cultura admirada y enriquecedora que les nutrió a todos. Esto se demuestra en las diferentes opiniones vertidas por los propios creadores en el tiempo transcurrido en México, muchas de las cuales ilustraron este estudio, así como en el análisis de sus producciones en este país. El contacto con México les abrió posibilidades promocionales en el mercado norteamericano, hasta entonces "impenetrable" para los cubanos.

La recepción por parte del público y la crítica en nuestro país fue muy favorable, a esto contribuyó el prestigio de los creadores, el papel ejercido por la Galería Nina Menocal en su promoción, sus contactos con otras Instituciones como el Museo Carrillo Gil o el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, entre otros. La mayoría de estos artistas tuvo la posibilidad de exponer en circuitos diversos en la ciudad de México, con la excepción de Flavio Garcandía que mostró la variante de promoción en Monterrey. Destaca en esta línea el trabajo promocional realizado con la obra de José Bedía y de Tomás Sánchez, las vinculaciones del primero con algunos creadores mexicanos contemporáneos, y las relaciones establecidas entre los seis pintores estudiados con artistas mexicanos, ya que fueron frecuentes las exposiciones conjuntas. Sin embargo, la influencia que los isleños ejercieron en este país no tuvo la resonancia que, a la inversa, el nuevo contexto tuvo en sus obras, tal vez por su juventud, o tal vez porque se les

promocionó más como una generación crítica, que abordaba temas muy locales, y en este sentido se les valoró, como algo atractivo procedente de Cuba. Puede pensarse que esta visión laceró un tanto la valoración de este arte, pero pronto los creadores se encargaron de demostrar la validez de su talento.

El consumo de las obras de estos protagonistas de *Volumen I* en la ciudad de México fue amplio, suscitaron un verdadero interés y revuelo. Destacan en este sentido Tomás Sánchez, José Bedia y Rubén Torres Llorca, quienes traían consigo la garantía de premios internacionales, que funcionaba como un elemento determinante a tener en cuenta. Leandro Soto, por el tiempo que vivió alejado de la capital, en Tabasco, tuvo menos repercusión, si se compara con los otros, aunque una vez que comenzó a exponer en la capital, rápidamente fue acogido y valorado de forma muy positiva. En cuanto a Francisco Elso, su muerte prematura no lo permitió.

Vale destacar además, el ejemplo que significó para los artistas mexicanos y para la crítica de arte, las obras de los cubanos aquí estudiados, sobresaliendo Juan Francisco Elso y José Bedia, en tanto se vincularon a temas americanos con un lenguaje y una actitud muy renovadora y personal. Esto se ilustra con el homenaje que le rindiera el Museo Carrillo Gil a Elso Padilla en una exposición póstuma (1990) y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con un notable libro recién publicado. Recordemos también el impacto causado por la exposición de José Bedia en ocasión del V Centenario, reflejado por la crítica mexicana por sólo citar dos ejemplos.

Artistas como Leandro Soto mostraron la variante de inserción plena en un contexto indígena alejado de la modernización de la ciudad.

Por otro lado, también se evidencian en este estudio, los principales conflictos de los creadores cubanos en sus años de permanencia en México, donde sobresalen los de carácter migratorio, y las dife-

rentes actitudes asumidas con relación a la emigración definitiva a Estados Unidos o la permanencia en México. Queda claro también el manifiesto deseo de estos pintores de buscar nuevos horizontes "más prometedores" para su arte, en estos casos nunca se obtuvo una declaración donde confirmaran su deseo de permanecer en nuestro país. Incluso puedo aventurarme a inferir que probablemente algunos artistas lo escogieron como vía de tránsito, porque sus objetivos finales estaban centrados en otras latitudes. Por otro lado, el caso de Flavio Garcíandía demuestra la otra variante de permanencia en este contexto.

Aquel interés manifestado en Cuba hacia la obra y la postura del alemán Joseph Beuys se enfatizó con la realidad mexicana, donde el asumir el acto creador cual chamán se convirtió en principio básico para artistas como Juan Francisco Elso, Leandro Soto y José Bedia. En este país pudieron contactar directamente con la obra de Beuys, cuando fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, lo que reforzó el interés que ya tenían.

En los casos estudiados, las principales vías de entrada en México fueron invitaciones institucionales, y previos contactos con creadores mexicanos.

Las obras de este grupo de artistas cubanos se enriquecieron y continuaron su evolución de forma positiva, no hubo un estancamiento, sino por el contrario. En algunos casos, los niveles de significado se ampliaron incorporando temas más universales o derivados del nuevo contexto, como lo ejemplifican los casos de Tomás Sánchez, Leandro Soto y José Bedia, por sólo citar a tres en los que este proceso se manifiesta con nitidez. Por su parte, Torres Llorca, también renovó su lenguaje, pero siempre manteniendo aquellos elementos de la cultura popular y la religión como ejes fundamentales de su discurso visual, por lo que sustancialmente no hubo grandes cambios, éstos

más bien se verifican en que esos ejes se ampliaron a nuevos temas. Las modificaciones que ha evidenciado la obra actual de Flavio Garcandía, por su parte, responden más a una mayor estetización de su lenguaje, a hacerlo menos directo y más metafórico, teniendo en cuenta la nueva realidad en que se inserta, y reelaborando más finamente sus ideas acerca de la tan llevada y traída identidad a partir de la indagación en la historia de la pintura cubana más reconocida internacionalmente.

Estos artistas constituyen una muestra representativa de los niveles de relaciones artísticas mantenidos durante las dos últimas décadas del siglo XX entre Cuba y México en el campo de las artes plásticas. El estudio y análisis de sus obras han dado fe de ello, revelando diferencias y similitudes en una mayor o menor apropiación del medio mexicano y en las actitudes asumidas ante su labor como creadores.

Se observan diversas modalidades de evolución interna de la obra de cada artista analizado. Además de mantener sus temas referidos a la realidad cubana continuaron abordando sus preocupaciones personales que podían ser afines a todo ser humano en cualquier parte del mundo, las cuales se enriquecieron y cambiaron algunos aspectos formales, ya que este tipo de obra se vincula muy directamente con estados emocionales, mismos que se enfatizaron con la lejanía de Cuba. Por su parte, Flavio Garcandía muestra un desarrollo que se enfoca hacia el tratamiento de temas más universales, donde ahora la historia se aborda desde una perspectiva menos localista, en función de las nuevas vivencias y necesidades expresivas. El caso de Rubén Torres Llorca demostró que no es necesario romper con una línea de trabajo de forma definitiva aunque el medio no le fuera propicio, este artista fue capaz de buscar nuevas modalidades expresivas que no renunciaban a sus actitudes como creador inquieto y renovador, poco a poco el mercado lo fue aceptando e incluso, un espacio tan impor-

tante como el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la ciudad de México lo invitó a exponer en sus instalaciones.

Debido a los antecedentes de promoción y asimilación del arte cubano, México se convirtió en un terreno propicio para divulgar la obra de los jóvenes pintores cubanos que se estaban destacando a nivel internacional.

Sin atender contra los resultados finales de sus producciones, estos artistas fueron conscientes de lo significativo que resultó para sus trayectorias profesionales y desde el punto de vista personal, que sus obras se exhibieran en mercados importantes como el mexicano y que pudieran venderse.

Pudimos comprobar que los artistas estudiados fueron poseedores de un prestigio sustentado en la calidad y la originalidad de sus obras, no fue el caso de artistas "mercantilizados", que sólo buscaban complacer y vender a cualquier precio. El respeto a su labor caracterizó al grupo seleccionado, la conciencia de los nuevos tiempos también, sus enfoques críticos fueron directos y crudos, se valieron de metáforas, de métodos parabólicos, de asuntos individuales, para proyectarse a temas de mayor alcance.

En lo formal, sus obras mostraron gran calidad de factura, sin embargo no rechazaron nuevas expresiones como las instalaciones (tal es el caso de José Bedia). No se trató de un arte "malo" (entendido como arte povera o con recursos del *kitsch*), sino de un arte que se sabía con posibilidades de integrarse a un mercado y en virtud de ello merecía ser dotado de virtudes técnicas palpables. Sin duda, este fenómeno de la comercialización del arte ya se había convertido en parte sustancial del contexto artístico cubano, y los jóvenes artistas lo tuvieron muy presente. En este sentido se revelan intereses enfáticos por participar en exposiciones y concursos internacionales, por integrar colecciones importantes¹ y por insertarse activamente en el

mercado del arte. De este modo, México les funcionó como vía de proyección internacional, en este país participaron en las Ferias Internacionales de Arte de Guadalajara, contactaron con importantes coleccionistas extranjeros con los que ya se habían vinculado en Cuba, a la vez que se nutrieron de todas las importantes exposiciones que tuvieron lugar en este país, desde el arte antiguo de América, pasando por Goya y Miguel Cabrera hasta lo más contemporáneo.

Estos creadores coincidieron en su avidez por conocer de las culturas populares de México, por retroalimentarse con la lectura de revistas especializadas de arte y por conocer la obra de los jóvenes mexicanos. México les fue vital en este sentido y las enseñanzas y experiencias adquiridas en este país les ayudaron a continuar realizando una obra de fuerte impacto y calidad.

Podríamos concluir que la amplia difusión que alcanzó el arte cubano en México durante los noventa estuvo propiciada principalmente por la Galería Nina Menocal. Sin embargo, también aparecieron otras variantes, como los jardines del arte y el coleccionismo privado. Se articuló un sistema estatal de promoción de este arte durante los noventa en nuestra ciudad; basta revisar los calendarios de exposiciones para comprobar cómo se valorizó la obra de los cubanos y, por lo tanto, el papel tan importante que nuestro país jugó en su promoción y difusión.

La introducción de los cubanos en el mercado artístico mexicano no fue tarea fácil, debido por una parte, a la crisis económica que vivía este país, y por otro a la tradición nacionalista que ha caracterizado al arte mexicano y que se vio reflejada en el consumidor.

En cuanto a los vínculos histórico-culturales entre los dos países pudimos observar que tanto el gobierno de Cuba como el nuestro, propiciaron el desarrollo de las actividades expositivas sin mayores

1 Aquí se formaron colecciones importantes como la de Nina Menocal y la de Gabriel Romero.

complicaciones. México apoyó el establecimiento de los cubanos en el país , así como la divulgación de su trabajo en importantes revistas de arte internacional, convirtiéndose México en un puente importante hacia el mercado internacional.

Todos estos factores coadyuvaron a la intensa y vertiginosa trayectoria expositiva de los cubanos en México. También debemos concluir que contribuyó a ello la colaboración de importantes críticos de arte cubano como Gerardo Mosquera, Osvaldo Sánchez y Orlando Hernández.

Se dieron a conocer las figuras más importantes de este movimiento; no sólo los seis artistas aquí estudiados, sino creadores como Arturo Cuenca, Consuelo Castañeda, Carlos Alberto García, Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, Carlos Rodríguez Cárdenas, Israel León, Glexis Novoa, entre muchos otros que conformaron un listado enorme e impactante.

Es necesario mencionar en este ejercicio conclusivo que México ofreció una visión del arte de vanguardia cubano sin distinciones ideológicas o geográficas. Como se demostró en la exposición *15 artistas cubanos* fue una muestra sin precedentes que incluyó en un mismo espacio a cubanos del exilio como César Trasobares, Luis Cruz Azaceta y Félix Torres, a cubanos exiliados recientemente como Arturo Cuenca, y a cubanos que trabajaban en México y mantenían vínculos con Cuba, como los estudiados en esta tesis. De esta manera, México, país receptor, se valoraba desde una perspectiva amplia, objetiva e integradora, demostrando que la identidad cultural debía ser el vínculo que llevara la integración en otros campos. Así, nuestro país colocó en el centro de la atención pública un tema sumamente debatido que durante muchos años había creado rencores, nostalgias, temores y hasta rabia en la comunidad cubana en el exterior. También en la Cuba postrevolucionaria muchos de estos artistas habían sido

borrados de la Historia, sobre ellos simplemente se había acuñado el calificativo de “exiliado,” considerando erróneamente que esta actitud negaba su posible contribución a la Historia del arte cubano en la mencionada etapa.

El reencuentro, la búsqueda de la identidad, la expresión de traumas y triunfos de una historia común fue “desenredada” en tierra mexicana. La prensa se sintió motivada a comentar ampliamente este hecho cultural e histórico y los propios artistas calificaron a nuestro país como un “espacio conciliatorio” de reencuentro. México comprendió la cultura visual cubana como un todo a la vez que constituía una declaración a favor del diálogo.

Importantes espacios expositivos colaboraron en la labor de divulgación. Entre estas instituciones se incluyen el Museo del Chopo, que con la exposición *La década prodigiosa* (1992) fue el primero en ofrecer un panorama de la plástica cubana joven, a pesar de la ausencia de algunos artistas cubanos que radicaban en México.

Otro museo de la ciudad de México que también incluyó al arte contemporáneo cubano en su recinto fue el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, incluso este centro invitó en varias ocasiones a artistas externos a visitar México mediante la vía oficial. Exposiciones colectivas y personales, como las ya comentadas de José Bedia y Juan Francisco Elso, distinguieron este espacio en la labor de divulgación del arte cubano. Incluso cronológicamente, fue uno de los primeros, con aquella exposición titulada *Raíces en acción* de 1988, que reunió obras de Bedia, Elso y Rodríguez Brey, ampliamente comentada en capítulos anteriores.

El Centro Cultural Arte Contemporáneo, de la Ciudad de México, también presentó exposiciones de artistas cubanos en esos años. También los museos de Arte Moderno y Rufino Tamayo expusieron en esta etapa muestras de arte de la isla, aunque en una

línea más enfocada hacia los grandes maestros de la vanguardia como Wifredo Lam o René Portocarrero, sin incluir el arte más joven.

Otros espacios que expusieron este arte en el periodo estudiado fueron los Exconventos del Carmen y Santa Teresa, devenidos centros culturales, la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial (SECOFI), la Universidad Iberoamericana, el Museo Universitario de Puebla, el Instituto Politécnico Nacional, la Universidad del Valle de México, el Jardín Borda de Cuernavaca, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, el Centro Asturiano, el Centro Cultural San Angel, la Casa del Lago, el Centro Cultural José Martí y la Embajada de Cuba en México. Este último recinto, es justo decirlo, no dedicó sus mejores esfuerzos a promocionar el arte de los ochenta mientras sus protagonistas estaban en este país. La embajada se definió hacia una línea de trabajo con un grupo de artistas cubanos de la generación de los setenta que viven en México y que no les traían problemas de interpretaciones temáticas conflictivas, prueba de ello fueron las exposiciones en 1994 de Luis Miguel Valdés, Ramce, Botalín, y las colectivas donde participaron Mario Gallardo, César Báez y Carlos García, este último que de alguna manera se vinculaba con la generación de los ochenta, aunque su producción siempre se había ubicado en una línea abstracta, como ya se vio en el Capítulo 5.

Otro espacio experimental fue Arte-Idea, concebido sin fines de lucro y que abrió sus puertas a las instalaciones de artistas cubanos. Vale la pena mencionar que este espacio se ubicaba en el centro de la ciudad y sus creadores eran de procedencia nórdica. Su idea fue promocionar el arte contemporáneo de tipo experimental. Iniciaron su trabajo en 1996 y resultó ser una institución atípica de las existentes en México y su objetivo central fue la promoción y no la comercialización.

No puede dejar de mencionarse el auge alcanzado en esta línea promocional por la ciudad de Monterrey en Nuevo León. La aper-

tura de muchas instituciones culturales alcanzó su clímax con el MARCO, Museo de Arte Contemporáneo que se inauguró en 1994 con la detonante exposición *Mito y magia en América: los ochenta*, y que venía a concretar el largo sueño que durante 10 años tuvo Monterrey de contar con un museo que lo colocaba en los terrenos del arte internacional. Los artistas cubanos participaron tanto como expositores, como en subastas.

También en Monterrey la Galería Ramis Barquet se destacó con un trabajo riguroso de proyección expositiva y sus consecuentes medios de difusión. En los catálogos de estas muestras, de excelente calidad y factura participaron importantes críticos cubanos. Como ya se vio, entre los artistas externos promocionados por esta galería están, entre otros, José Bedia, Flavio Garciandía y Martha María Pérez.

El trabajo desarrollado por la Galería Manolo Rivero, en Mérida, aunque no se incluye en la investigación de esta tesis por razones metodológicas de tiempo y espacio geográfico, considero debe tenerse en cuenta en estas conclusiones ya que fue de las primeras instituciones interesadas en promover este arte y debe incluirse en el sistema de relaciones ya que muchos artistas llegaron por Mérida, ya fuera por razones económicas o debido a invitaciones personales. Manolo Rivero percibió la situación y les ofreció un espacio para exponer y comercializar sus obras en los primeros momentos, hasta que decidieron viajar a la capital.

Los jardines del arte de la Ciudad de México, ubicados en la zona de San Angel y en los alrededores de la avenida Sullivan (delegación Cuauhtémoc) constituyeron también un interesante fenómeno cultural. Dentro de estos espacios se pudo detectar que los pintores cubanos en comparación con los pintores autodidáctas que suelen proliferar en estos lugares, eran poseedores de un conocimiento tanto teórico como práctico superior. Hay que apuntar que ocupaban estos

espacios por motivos económicos, ya que las ventas resultaban fáciles. No entraremos en detalle sobre los resultados del quehacer en estos espacios, ya que los artistas aquí estudiados prácticamente no utilizaron esta variante, pero me parece necesario mencionarlo ya que presenta otro medio de promoción del arte cubano en México.

Dentro de estas conclusiones que sostienen la necesidad de la presente investigación y con la finalidad de comprender la importancia que México tuvo al divulgar el arte cubano de los ochenta, se impone mencionar, para concluir, como pilar fundamental la Galería Nina Menocal.

El surgimiento de esta novedosa institución en el panorama artístico mexicano fue todo un acontecimiento comentado ampliamente por la prensa nacional. Se sucedían los titulares: "Un espacio para la plástica cubana" (El Universal, 25 de agosto de 1990), "Arte cubano en México" (El Financiero, 23 de septiembre de 1990), "Contacto del arte de la isla en México" (Unomásuno, 25 de agosto de 1990), "Arte cubano en México, un proyecto que busca un mayor intercambio cultural" (El Sol de México, 4 de septiembre de 1990), "Ninart promocionará a pintores de Cuba" (El Nacional, 22 de agosto de 1990), por sólo citar algunos. Comenzó así toda una etapa de promoción del arte cubano en México. Entre las exposiciones colectivas más sobresalientes que tuvieron lugar en Ninart, vale destacar *Los cubanos llegaron ya* (septiembre de 1990) que reunió obras de treinta artistas cubanos de tres generaciones diferentes, así como propuestas estilísticas variadas con lo que se presentaba un panorama bastante completo del desarrollo plástico contemporáneo de Cuba.

La crítica de arte también funcionó dentro de este sistema promocional como un elemento clave que apoyó la difusión de la obra y estimuló tanto al consumo, como a la creación y conocimiento de las producciones de los cubanos.

Desde cualquiera de los puntos del atomizado arte cubano en el exilio, la crítica está inevitablemente ligada a las intervenciones y ficciones de la imaginación, a severos, indulgentes o mordaces cuestionamientos a la realidad de la isla. De ahí que, en el caso cubano, arte y política sostengan confrontaciones por la representatividad de esa realidad.

A partir de la permanencia en México de estos seis artistas de la controvertida generación de los ochenta, la proyección internacional del arte cubano se ha sustentado, obviamente, en la semanticidad de una contradicción no superada, en la que ambas orillas del conflicto exigen espacio y definiciones en las reglas del juego.

El fenómeno de la migración significativa de artistas plásticos cubanos a nuestro país durante el último decenio del siglo pasado, al margen de otras muchas consideraciones -históricas, pragmáticas, sentimentales-, y el proceso de recepción del arte cubano en México fue de gran importancia por el reconocimiento a una identidad otra y en el ejercicio de la alteridad intercultural mexicana, en tanto cultura receptora.

Nuestra sociedad artística logró la consolidación de una culturalidad contemporánea de la cual es expresión su democracia semiótica; esto equivale a decir que la capacidad integradora de la cultura nacional propició procesos de confluencia intercultural, a través de la cual nuestra milenaria cultura asimiló la obra, el pensamiento y las prácticas del arte cubano.

A lo largo de esos años, la obra de arte de estos artistas producida en México adquirió una connotación diferente toda vez que, la inserción de ellos en el contexto mexicano, así como la iconografía generada, apuntó hacia una concepción de lo universal, a partir de lo diverso y no por la imposición de un paradigma único hegemónico; dicho de otro modo: la sociedad mexicana no obligó al artista cubano a crear desde el código de esta identidad cultural.

Lo importante de ese proceso no fue el exilio, sino la percepción que tuvo este grupo de artistas sobre la sociedad y la cultura me-

xicanas, el haberse constituido un espacio receptor y de carácter democrático; y el desempeño multicultural, cosmopolita y , por ello, referencial que representó México.

Según García Canclini, “..los medios audiovisuales que trascienden las fronteras nacionales tienen una influencia cada vez más decisiva en la configuración de las identidades.”² Pero también la generación de los mensajes y bienes culturales de mayor significación ocurre en centros transnacionales y México se convirtió en uno de esos vitales polos difusores del arte cubano hacia los mercados y los espacios de recepción culturales del primer mundo.

Desde este punto de vista fueron los nuevos espectadores y la diversidad de la cultura receptora quienes aportaron un contexto de sentido -diferenciado-, a esta diáspora artística dispersa entre imaginarios visuales nuevos.

Igualmente importante fue la visión de flexibilidad estética, exhibida por esta generación de artistas migrantes, que supuso la interpretación de sí mismos dentro de otras prácticas socioculturales y la aceptación de una experiencia que aún no constituía memoria del pasado, pero sí un presente de aculturación estética.

La diáspora cubana en México acabó con la rigidez de los códigos culturales y creó condiciones históricas para el surgimiento de una culturalidad diferente, sustentada en las potencialidades y capacidades receptoras de nuestro país y, en este sentido, México pasó de ser destinatario pasivo a consumidor activo y espectador compulsivo.

2 Néstor García Canclini, La producción simbólica, Siglo XXI, México, D.F., 1986, p. 361.

Anexos.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Cuadro cronológico de las exposiciones realizadas en México por los seis artistas cubanos seleccionados para este estudio

Año	Artista	Título	Lugar	Tipo
1985	Rubén Torres Llorca	Remedio para el mal de ojo	Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver.	Individual
1985	Rubén Torres Llorca	Remedio para el mal de ojo II	Galería Collage, Monterrey, N.L.	Individual
1985	Rubén Torres Llorca	Algunas causas de la neurosis	Universidad Iberoamericana, D.F.	Individual
1986	José Bedía, Juan Francisco Elso	Ejes constantes/raíces culturales	Galería Alternativa, D.F.	Colectiva
1987	Rubén Torres Llorca	Te llevo bajo mi piel	Galería Capilla Británica, D.F.	Individual
1987	Juan Francisco Elso	Libro por correo	Archivero, D.F.	Individual
1988	F. Garciandía, R. Torres Llorca, L. Soto, J. Bedía	Raíces en acción	Museo Carrillo Gil, D.F.	Colectiva
1988	Leandro Soto	Obras realizadas en Tabasco	DIF, Villahermosa, Tab.	Individual
1989	F. Garciandía, R. Torres Llorca, L. Soto, J. Bedía	Raíces en acción	Museo-Biblioteca Pape, Coahuila, Coah.	Colectiva
1989	Tomás Sánchez	15 obras de Tomás Sánchez	Galería Arvil, D.F.	Individual

Año	Artista	Título	Lugar	Tipo
1989	Leandro Soto	Otros rostros, otros gestos	Casa Amistad Cuba-Yucatán, Mérida, Yuc.	Individual
1990	Juan Francisco Elso	Por América	Museo Carrillo Gil, D.F.	Individual
1991	Rubén Torres Llorca	Los cubanos llegaron ya	Ninart, D.F.	Colectiva
1991	José Bedia	Quince artistas cubanos	Ninart, D.F.	Colectiva
1991	Rubén Torres Llorca	El collage contemporáneo	Centro Cultural Arte Contemporáneo, D.F.	Colectiva
1991	Rubén Torres Llorca	Rubén Torres Llorca	Ninart, D.F.	Individual
1991	José Bedia	Sueño circular	Ninart, D.F.	Individual
1991	José Bedia	José Bedia	Galería Ramis Barquet, Monterrey, N.L.	Individual
1992	José Bedia, Rubén Torres Llorca	Plástica cubana contemporánea	SECOFI, D.F.	Colectiva
1992	José Bedia	Arte cubano actual	Centro Cultural Arte Contemporáneo, D.F.	Colectiva
1992	José Bedia	Si Colón supiera	Museo de Monterrey, Monterrey, N.L.	Colectiva

Año	Artista	Título	Lugar	Tipo
1992	José Bedia	La década prodigiosa	Museo del Chopo, D.F.	Colectiva
1992	Leandro Soto	Leandro Soto o las resonancias de la selva	Ninart, D.F.	Individual
1992	Leandro Soto	Comuni3n en el arte	Museo del Chopo, D.F.	Individual
1992	Rub3n Torres Llorca	Historias de amor y de muerte	Ninart, D.F.	Individual
1992	Jos3 Bedia	El hombre de hierro	Galería Curare, D.F.	Individual
1992	Jos3 Bedia	Brevísima relaci3n de la destrucci3n de las Indias	Museo Carrillo Gil, D.F.	Individual
1993	Jos3 Bedia	La isla en peso	Galería Nina Menocal, D.F.	Individual
1993	Leandro Soto	Trasracionales	Galería Nina Menocal, D.F.	Individual
1995	Flavio Garcíandía	Flavio Garcíandía	Galería Nina Menocal, D.F.	Individual



- 1959 Nace en La Habana, Cuba.
Reside y trabaja en Miami, Fla.

Exposiciones individuales

- 2003 *Narraciones incompletas*, Galería Nina Menocal, México, D.F.
What the Virgin told me, Galería Ramis Barquet, Nueva York, E.U.
Cantor Center, Stanford University, Stanford.
Nsila: The way in Congo, Museum Stanford University, Stanford.
... You had to be there, Fredric Snitzer Gallery, Miami, Fla., E.U.
- 2002 Royal Hibernian Academy, Dublin, Alemania.
The Transportable Cultural Hero, Laumeier Sculpture Park, St. Luis Missouri, E.U.

* Los datos que aquí se presentan fueron proporcionados por el propio artista vía e-mail a la autora de esta tesis.

- A Selection of Works by José Bedía*, Laumeier Sculpture Park, St. Luis Missouri, E.U.
- Blanco Espiritual*, Museo de Bellas Artes, Granada Proverbs, Fredric Snitzer Gallery, Miami, Fla., E.U.
- 2001 Annina Nosei Gallery, Nueva York, E.U.
- Condicion Visionaria*, Iturralde Gallery, Los Angeles, Ca., E.U.
- Works on Paper*, Galería Ramis Barquet, Nueva York, E. U.
- Back in Africa*, Fredrick Snitzer Gallery, Miami, Fla., E.U.
- Elsón Artist - In - Residence Project: José Bedía*, Addison Gallery of American Art, Andover Massachusetts, E.U.
- 2000 Galería Joan Prats, Barcelona, España.
- FIAC 2000, Galería Ramis Barquet, París, Francia.
- José Bedía: Rodeado de mar*, Contemporary Art Center of Virginia, Virginia Beach, Fla., E.U.
- Fragmentos de una historia*, Fredric Snitzer Gallery, Miami, Fla.
- Things we need*, George Adams Gallery, Nueva York, E.U.
- 1999 *José Bedía*, Galerie Nathalie Obadia, París, Francia.
- José Bedía*, Annina Nosei Gallery, Nueva York, E.U.
- José Bedía*, Art Museum, Florida International University, Florida, E.U.
- PS1 (MOMA), Nueva York, E.U.
- José Bedía*, Fleisher Ollman Gallery, Philadelphia, E.U.
- 1998 I Bienal de Lima, Perú.
- 20/21: José Bedía*, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, E.U.
- Crónicas americanas. José Bedía*, Museo Rufino Tamayo, México, D.F.
- My essentialness*, David Floria Gallery, Aspen, Colorado, E.U.
- José Bedía. Pintura reciente*, Galería OMR, México, D.F.
- José Bedía: The Island, the Hunter and the Prey*, Edin Ulrich Museum of Art, Wichita, Kansas., E.U.

- 1997 *Animals' history*, Fredric Snitzer Gallery, Coral Gables Objects and Installations, George Adams Gallery, Nueva York.
Crónicas Americanas. Obras de José Bedía, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Monterrey, N.L., México.
The Island, the Hunter and the Prey, Site Santa Fe, Nuevo Mexico, E.U.
José Bedía, Der Brucke Arte Internacional, Buenos Aires, Argentina.
- 1996 *My essentialness*, Hyde Gallery, Trinity College, Dublin; Pori Taide Museum, Finlandia.
- 1995 *Cosas redondas/Round things*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla., E.U.
Mundele quiere saber / White person wants to know, Fredric Snitzer Gallery, Coral Gables, Fla., E.U.
- 1994 *Almost everything that is mine*, Fred Snitzer Gallery, Miami, Fla., E.U.
From where I come, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Pennsylvania, E.U; Center for the Fine Arts, Miami, Fla; E.U., Museum of Contemporary Art, San Diego, Cal., E.U.
Invitational Installation, XXII Bienal de Saõ Paulo, Brasil.
José Bedía: exposición personal, Thomas Cohn Arte Contemporanea, Río de Janeiro, Brasil.
Installations and other works, Frumkin Adams Gallery, Nueva York, E.U.
- 1993 *Fábula*, Fernando Quintana Gallery, Bogotá, Colombia.
El viaje de Bedía y Capelán por Suecia, Kulturhuset, Estocolmo.
La isla en peso, Galería Nina Menocal, México, D.F.

- 1992 *José Bedía: Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Frumkin/Adams Gallery, Nueva York, E.U.
José Bedía: Brevisima relación de la destrucción de las Indias, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México, D.F.
El hombre de hierro, Galería Curare, México, D.F.
New Painting and an Installation: José Bedía, Frumkin/Adams Gallery, Nueva York, E.U.
- 1991 *Los presagios*, IV Bienal de La Habana, La Habana.
José Bedía, Galería Ramis Barquet, Monterrey, N.L.
Sueño circular, Galería Nina Menocal, México, D.F.
- 1990 *Recent work*, Forest City Gallery, Londres, Inglaterra.
- 1989 *Viviendo al borde del río*, Museo del Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba; Galería Angel Romero, Madrid, España.
Final del Centauro, III Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
- 1987 *Tres visiones del héroe*, Museo del Castillo de la Real Fuerza, La Habana; Angel Romero Gallery, Madrid, España.
- 1986 *Crónicas americanas III*, Centro Wifredo Lam, La Habana; Metropolitan Museum of Manila, Manila, Filipinas.
- 1984 *Persistencia del uso*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1982 *Crónicas americanas II*, Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, Cuba.
- 1980 *Crónicas americanas*, Casa de la Cultura de Plaza, La Habana.
- 1978 *Revista Moncada*, La Habana, Cuba.

Exposiciones colectivas

- 2003 *Rêveries and Recuperations, The Armory Show 2003*, (Galería Nina Menocal), Pier 88 & 90, Nueva York, E.U.
- 2002 *First Encounter of Latin-America and South Florida Art at Seravezza*, Medici Palace, Florencia, Italia.

- Water Premonitions*, Art Basel Miami Beach, (Galería Nina Menocal), Miami Beach Convention Center, Miami, Fla., E.U.
- MUESTRA 001, (Galería Nina Menocal), Cintermex, Monterrey, N.L.
- 2001 FIAC 2001, (Galería Nina Menocal), Pavillon du Parc, París.
- Art Santa Fe 2001, Sweeney Convention Center, Santa Fe, Nuevo Mexico, E.U.
- Globe-Miami-Island*, Bass Museum of Art, Miami, Fla., E.U.
- Face of the Gods*, The Art Museum, Florida International University, Miami, Fla., E.U.
- 2000 *Contemporary Narratives in American Prints*, Whitney Museum of Art, Champion, Nueva York, E.U.
- 1999 *Phantoms: Tsibi Geva and Jose Bedía*, Art Focus 3, Jerusalem.
- Animal, Anima, Animus*, P.S 1, New York, N.Y., E.U.
- Today and Everyday*, Galería Ramis Barquet, Nueva York, E.U.
- 1998 *Loin de Cuba*, Musée des Tapisseries, Aix-en-Provence, Francia.
- Animal, Anima, Animus*, Museum of Modern Art, Amhem, Holanda; Porin Taide Museum, Pori, Finlandia.
- Breaking Barriers*, Fort Lauderdale Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla., E.U.
- I Bienal Internacional de Arte Cumana*, Museo de Arte Contemporáneo de Cumana, Venezuela.
- Collective Mural for the UNESCO Project*, Port au Prince, Haiti.
- 1997 *Breaking Barriers*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla., E.U.
- Art on paper*, Weatherspoon Art Gallery, Greensboro, North Carolina, E.U.
- Caballos: Political Animals*, George Adams Gallery, Nueva York.
- Contemporary Art from Miami*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, E.U.
- Mixing business with pleasure*, Sawhill Gallery, James Madison, Harrisonburg, Virginia, E.U.
- Islas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran

- Canaria Artistas Latino-Américains (Bedia, Saint Clair Cemin, Julio Galán, Kcho, Kuitca, Vik Muniz, Ray Smith, Julian Trigo), Galerie Daniel Templon, París, Francia.
- 1996 *1996 Art Collector's Show*, Arkansas Art Center, Little Rock, Arkansas Dream Collection Gifts. Part 1, Miami Art Museum, Miami, Fla., E.U.
- Going places*, George Adams Gallery, New York, E.U.
- Modern Miniatures Exhibition: The Redefinition of the Small*, Brewster Arts Limited, Nueva York, E.U.
- Myth, Memory, Madness*, Judy Ann Goldman Fine Art, Boston
- Sin fronteras/Arte Latinoamericano actual, Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.
- Cuba siglo XX: Modernismo y sincretismo, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria; Palma de Mallorca; Barcelona, España.
- XI Mostra da Gravura Ciudad de Curitiba/ Mostra América, Brasil.
- Defining the Nineties: Consensus-Making in New York*, Miami y Los Angeles, Museum of Contemporary Art, North Miami, Fla., E.U.
- New Art on Paper 2*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
- Private viewing for the International Council of the MOMA, Nueva York, E.U., Galería Nina Menocal, México, D.F.
- Nuevo arte de Cuba y México*, Galería Nina Menocal & David Floria Gallery, Aspen, Colorado, E.U.
- 1995 *Round Things: José Bedia Artist and Collector*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla., E.U.
- Caribbean Visions: Contemporary Painting and Sculpture*, Center for Fine Arts, Miami, Fla.; New Orleans Museum of Art, New Orleans; Brooklyn Museum, Brooklyn; Wadsworth Atheneum PaperView, Cohen Berkowitz Gallery, Kansas City, E.U.

- Cuba: la isla posible*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, España.
- José Bedia, Carlos Capelán, Saint Clair Cemin*, Gal. Fernando Quintana, Bogotá, Colombia.
- Porter Randall Gallery, La Jolla, Cal., E.U.
- Paper view*, Cohen Berkowitz Gallery, Kansas City, E.U.
- IV Feria Internacional de Arte Contemporáneo ExpoArte '95"* (*IV International Contemporary Art Fair ExpoArte '95*), Galería Nina Menocal, Guadalajara, México.
- To Collect, Conserve, Exhibit and Interpret: The Visual Arts Produced by Artists of Cuban Heritage*, Museo Cubano de Arte y Cultura, Miami, Fla., E.U.
- 1994 *Heroes and Heroines: from Myth to Reality*, New Jersey Center for Visual Arts, Summit, New Jersey, E.U.
- Paper Vision V: Biennial Exhibition of works on Paper by 30 Contemporary Latin American Artists*, Housatonic Museum of Art, Bridgeport, Connecticut, E.U.
- Points of Interest/Points of Departure*, John Berggruen Gallery, San Francisco, Cal., E.U.
- In Common: Luis Cruz Azaceta, José Bedia, Sandy Winters*, Fredric Snitzer Gallery, Coral Gables, Fla., E.U.
- Paper Vision. V Biennial Exhibition of Works on Paper by 30 Contemporary Latin American Artists*, Housatonic Museum of Art, Bridgeport, Connecticut, E.U.
- Heroes and Heroines: from myth to reality*, New Jersey Center for the Visual Arts, Summit, New Jersey, E.U.
- Cartographies*, The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, E.U.
- Exodo*, South Florida Art Center, Miami, Fla., E.U.
- III Feria Internacional de Arte Contemporáneo ExpoArte 94*, Guadalajara, México.

- InSITE 94*, Museum of Contemporary Art, San Diego, Cal., E.U.
- Neo?*, Galería OMR, México, D.F.
- Porter Randall Gallery, La Jolla, CA
- 13 Artistas Cubanos Contemporáneos*, Centro de Arte Euroamericano, Caracas, Venezuela.
- Art Miami '94*, Fredric Snitzer Gallery and Frumkin/Adams Gallery, Miami, Fla., E.U.
- 1993 *Contemporary Latin American Drawings from the Collection*, Arkansas Art Center, Little Rock, Arkansas, E.U.
- Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*, The Museum of African Art, Nueva York, E.U.
- Azaceta, Bedía, Roche*, Frunkim/Adamd Gallery, New York, E.U.
- Personal Choice: Selections from 4 Alumni Collections*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Pennsylvania, E.U.
- Les Natura*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, Manitoba, Canadá.
- Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, E.U.
- Artistas de America Latina Contra el Cólera*, Chapelle de Salpetrière, París, Francia.
- Il Feria Internacional de Arte Contemporáneo ExpoArte '93*, Galería Nina Menocal, Guadalajara, México.
- FIA '93*, Caracas, Venezuela.
- Cuban Artists of the Twentieth Century*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla., E.U.
- Art Miami '93*, Galería Nina Menocal, Miami, Fla., E.U.
- 1992 *Los cubanos llegaron ya II (Cubans are coming II)*, Galería Nina Menocal, México, D.F.
- Latin American Artists of the Twentieth Century*, (Museum of

Modern Art, Nueva York, E.U., Estación Plaza de Armas, Sevilla, España; Hotel des Arts, Paris, Francia; Josef Haubrich Kunsthalle, Cologne, Alemania; Museum of Modern Art, Nueva York, E.U.

Si Colón supiera..., Museum of Monterrey, Monterrey, México.

La década prodigiosa: plástica cubana de los '80, Museo Universitario del Chopo, México, D.F.

Ante América, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.

José Bedía, Arturo Cuenca, Talo Scanga, Porter Randall Gallery, La Jolla, Cal., E.U.

Arte actual cubano, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D.F.

Large-Scale Drawings, Frumkin/Adams Gallery, Nueva York, E.U.

I Feria Internacional de Arte Contemporáneo ExpoArte '92, Galería Nina Menocal, Guadalajara, México.

Al encuentro de los otros (To the Encounter with the Others), Kassel University, Kassel, Alemania.

Turning the map: Images from the Americas, Camerawork, Londres, Inglaterra.

Migrations: Latin American art and the modernist imagination, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, E.U.

América: Novia del sol, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp.

Plástica Cubana Contemporánea, SECOFI, México, D.F.

11 Artistas Cubanos, Museo del Carmen, México, D.F.

1991 *15 artistas cubanos*, Galería Nina Menocal, México, D.F.

Los hijos de Guillermo Tell. Artistas cubanos contemporáneos, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas; Banco de la República de Colombia, Bogotá, Colombia.

Los presagios, IV Bienal de La Habana, Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

- Mito y magia en América: Los ochenta*, Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), Monterrey, México.
- Renacimiento cubano*, Artra Foundation, Amsterdam, Holanda.
- The Bleeding Heart*, Institute of Contemporary Art, Boston; Contemporary Art Museum, Houston, E.U; The Institute of Contemporary Art, Philadelphia, E.U; Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, Canada; Newport Harbor Museum, Newport Beach, Cal., E.U; Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) Monterrey, México.
- Cuban renaissance*, Maatschappij Arti et Amichiale, Amsterdam Senkl Sem Sziget, Flatal Kubal Képzóművészek Klállítása, Ernst Múzeum, Budapest, Hungría.
- 1990 *XLIV Bienal de Venecia*, Venecia, Italia.
- Arte contemporáneo de Cuba*, Museo de arte Contemporáneo, Sevilla, España.
- Kuba OK*, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemania.
- No man is an island*, National Museum of Fine Arts, Pori Taide Museum, Finlandia.
- Among Africas/In Americas*, Walter Phillip Gallery, Banf, Alberta, Canadá.
- 1989 *III Bienal de la Havana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Trajectoire Cubaine*, Pablo Neruda Cultural Center, Corbeil-Essonnes, Comuna de Orvieto, Toscana, Italia; Comuna de Gibelina, Sicilia, Italia.
- Contemporary art from Cuba*, Riverside Studios, Londres, Inglaterra; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.
- Magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, París, Francia.

- 1988 *Signs of Transition: 80's Art from Cuba*, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York, E.U.
Ráíces en acción, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México, D.F.
Graphics Biennial, Rijeka, Yugoslavia.
Gráfica Cubana, Tokio, Japón.
Made in Havana, New South Wales Art Gallery, Sidney, Australia; Museum of Contemporary Art Briabana; Australian Center for Contemporary Art, Melbourne.
Plástica Cubana 1980, 16 Artistas Jóvenes, Galería L, La Habana, Cuba.
- 1987 *Art of the Fantastic-Latin America 1929-1987*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, E.U.; Queens Museum, New York, E.U.; Center for the Fine Arts, Miami, Fla., E.U.; Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D.F.
El amor, National Museum of Fine Arts, La Habana, Cuba.
El árbol, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
FIART 87, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
Espacio Pirandello, Saõ Paulo, Brasil.
I International Biennial of Painting, Cuenca, Ecuador.
19 International Biennial of Saõ Paulo, Brasil.
70th International Exhibition of Drawings, Moderna Galerija, Rijeka, Yugoslavia.
- 1986 *Ejes constantes/Raíces Culturales*, Galería Alternativa, México, D.F.
Exposición de dibujo, Galería Angel Romero, Madrid, España.
Exposición de paisaje, Galería de Galiano, La Habana, Cuba.
II Bienal de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
L'arte con il sorriso: Trenta Artisti Cubani di Oggi, Milán; Venecia; Turín; Genova; Roma.

- Pintura cubana actual*, Museo de Arte Moderno, San José.
- Salón de la Ciudad*, Centro de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.
- 10th international exhibition of drawing*, Moderna Galerija, Rijeka, Yugoslavia.
- 1985 *Arte en la Carretera*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- De lo contemporáneo*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- New Art from Cuba*, Amelie Wallace Gallery, SUNY/Old Westbury, New York; North Art Gallery, Massachusetts College of Art, Boston; Monserrat School of Visual Arts, Beverly, MA; Plaza Gallery, SUNY/Albany, Nueva York; Visual Arts Department Gallery, SUNY/Purchase, Nueva York, E.U.
- Salón UNEAC'85*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1984 *Concurso Cristóbal Colón*, España.
- Dos en uno del espacio en blanco*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- I Bienal de La Habana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Salón UNEAC*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Young Cuban Painting*, University of Toronto, Toronto, Canadá.
- Dibujos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Indoamérica*, Fondo Cubano de Bienes Culturales, Casona Condes de Jaruco, La Habana, Cuba.

- Jóvenes de hoy*, Central Museum, Tokio, Japón.
- XX Pintores cubanos*, Stuttgart Gallery, BRD; Gallerie de la Défense, París; Orvieto, Gibelina, Italia.
- 1983 *Encuentro de jóvenes artistas latinoamericanos*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Así fuimos y somos*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- El pintor y su paleta*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- Encuentro de grabado*, Sala Tespis, La Habana, Cuba.
- Jóvenes de Plaza*, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba.
- Pintura joven cubana*, Art Gallery, University of Toronto, Canadá.
- Salón de la Ciudad*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.
- 1982 *La generación de la esperanza cierta*, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba.
- La obra llega después de usted...*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- Los novísimos cubanos*, Signs Gallery, Nueva York, E.U.
- Otra manera de contar nuestra historia*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- Pintura joven cubana*, Puebla, México y México, D.F.
- Puntos de vista*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.
- Salón Paisaje '82*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Salón Permanente de Jóvenes*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- I Bienal Raúl Gómez García*, Profesores- Instructores de Arte, Galería de Arte, La Habana, Cuba.
- El paisaje en la pintura contemporánea*, III Bienal de Arte

Iberoamericano, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México, D.F.

4 x 4: José Bedía, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres LLorca, Galería Habana, La Habana, Cuba.

XXI Premio Internacional de Dibujo, Fundación Joan Miró, Barcelona, España.

1981 *Volumen I*, Galería de Arte Internacional, La Habana, Cuba.

Contemporary cuban posters, drawings and graphics exhibition, Kabul, Afghanistan y Lait Kala Gallery, Nueva Delhi.

Cuban Graphics, Husets Gallery, Suecia.

Cuban Exhibition, Posters, Drawings, Graphics, Lionel Wendt Kunst aus Kuba.

I Exhibición inaugural: Después del Moncada, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba.

Exposición Colectiva de Dibujo, Galería Habana, La Habana, Cuba.

First Look: 10 Young Artists From Today's Cuba, Westbeth Gallery, Nueva York, E.U.

13 artistas jóvenes, Galería La Habana, La Habana, Cuba.

Jóvenes Artistas: Retrospectiva, Sala Lalo Carrasco, La Habana, Cuba.

Jóvenes de Plaza, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba.

Kubanska Tecknare, Galleri Latina, Estocolmo, Suecia.

Kunst aus Kuba (Art from Cuba), Alemania.

Kuba la isla Piirustuksia, Taidema Lariliiton Gallery, Helsinki, Finlandia.

Los artistas plásticos de Plaza saludan el XX Aniversario de la Declaración Socialista y la Victoria de Girón, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba.

Posters, Drawings, Graphics from Cuba, Lalit Kala Gallery, Nueva Delhi, India.

- Salón de Instructores de Ciudad Habana*, Casa de la Cultura de Guanabacoa, La Habana, Cuba.
- Salón Nacional Girón 1981*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Sano y sabroso*, Centro de arte 23 y 12, La Habana, Cuba.
- I Salón Nacional de pequeño formato*, Lalo Carrasco Gallery, La Habana, Cuba.
- 1980 *Expo-Venta*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- Gráfica joven cubana*, Bogotá, Colombia.
- Imágenes del cosmos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- La generación de la esperanza cierta*, Checoslovaquia; Hungría; Yugoslavia.
- Landschaftsmalerei aus Kuba*, Kunsthalle, Rostock, Alemania.
- La Revolución en las Artes Plásticas*, Palacio de Convenciones, La Habana, Cuba.
- Pintores jóvenes cubanos*, Museum of the Worker' Movement, Budapest, Hungría.
- I Salón Nacional de Pintura y Escultura Carlos Enríquez*, Centro de Arte Internacional, La Habana, Cuba.
- II Salón de paisaje*, Galería Amelia Peláez, Parque Lenin, La Habana, Cuba.
- XIX Premio Internacional de Dibujo Joan Miró*, Fundación Joan Miró, Barcelona, España.
- Jóvenes plásticos cubanos*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- Jóvenes Plásticos saludan el gran Octubre*, Casa Central del MININT, La Habana, Cuba.
- Pintura fresca*, Galería de Arte Cienfuegos, Cienfuegos, Cuba.
- I Trienal de Dibujo Aristides Fernández*, Sala Lalo Carrasco, La Habana, Cuba.

- 1978 *Exposición Colectiva de Dibujo*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
Solidaridad con Nicaragua, Galería Habana, La Habana, Cuba.
VIII Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

Premios

- 1997 Oscar B. Cintas Foundation Fellowship.
1994 Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, Nueva York, E.U.
1993 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, New York.
1986 Premio, Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
1982 Primer premio del Salón de Paisaje, La Habana, Cuba.

Colecciones públicas

Arkansas Art Center, Little Rock, E.U.
Bacardi Art Foundation, Miami, Fla., E.U.
Birmingham Museum of Art, Alabama, E.U.
Extremadura and Ibero-America Museum of Contemporary Art, Badajoz.
Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge
Goldman Sachs, Nueva York, E.U.
Liceo Minvielle, Lagos, Mexico.
Metropolitan Pier and Exposition Authority (Mc Cornmick Place Convention Center), Chicago, Ill, E.U.
Miami Art Museum, Miami, Fla., E.U.
Pori Taidemuseum, Finlandia.
Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, E.U.
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, E.U.
Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), Monterrey, México.
Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemania.
Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D.F.
Galería Nina Menocal, México, D.F.
Frumkin/Adams Gallery, Nueva York, E.U.
Galería Angel Romero, Madrid, España.
Peter Ludwig Collection, Colonia, Alemania.
Norton Gallery of Art, West Palm Beach, E.U.
Museo Cubano de Arte y Cultura, Miami, Fla., E.U.
Phoenix Art Museum, Arizona.
Spencer Museum, Lawrence, Kansas, E.U.
Perseus Collection, Honolulu.
Museum of Art, Rhode Island, School of Design, Providence.
Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles, Ca., E.U.
Museum of Contemporary Art, San Diego, Cal., E.U.
Museum of Modern Art, Nueva York, E.U.
Neuberger & Bermar, Nueva York, E.U.
Norton Museum of Art, West Palm Beach, E.U.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C.
Museum of Art, Fort Lauderdale.
Polk Museum of Art, Lakeland.
Perseus Collection, Honolulu.
Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona, E.U.
Spencer Museum, Lawrence.
Walter Phillips Gallery, Bath.
Whitney Museum of American Art, Nueva York, E.U.
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, E.U.

Juan Francisco Elso*



- 1956 Nace en La Habana, Cuba.
1988 Muere en La Habana, Cuba.

Estudios

Escuela de Artes Plásticas San Alejandro, La Habana, Cuba.
Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba.

Exposiciones individuales

- 1991 *Latin American Spirituality: The Sculpture of Juan Francisco Elso, 1984-1988*, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, E.U.
1990 *Por América: Exposición in Memoriam*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F.,
1986 *Ensayos sobre América*, La Habana, Cuba.
1982 *Tierra, maíz y vida*, Galería de la Casa de la Cultura, La Habana, Cuba.

* Los datos que aquí se presentan fueron tomados de Weiss, Rachel, et. al., Por América: la obra de Juan Francisco Elso. UNAM, I.I.E., México, D.F., 2000.

Exposiciones colectivas

- 1997-98 *Esto es: Arte objeto e instalación de Iberoamérica*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D.F; Fundación Cultural Hispano Mexicana, Madrid, España.
- 1997 *Caballos políticos: Political Animals: Azaceta, Bedia, Benedit, Elso, Roche*, George Adams Gallery. Nueva York, E.U.
Face a l'Histoire: 1933 - 1996, Centre Georges Pompidou, París, Francia.
- 1992 *Ante América*, Biblioteca Luis-Angel Arango, Bogotá, Colombia; Spencer Museum, University of Kansas, Lawrence.
- 1991-93 *El corazón sangrante*, ICA, Boston; CAM, Houston; ICA, Philadelphia; Newport Harbor Art Museum, California, E.U; Museo Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México.
- 1990 *No Man is an Island: Young Cuban Art*, Pori Taidemuseo. Finlandia.
- 1988 *Art Expo from Cuba*, Naris Gallery. Nueva York, E.U.
- 1986 XLII Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
Eje Constante/Raíces Culturales, Galería Alternativa, México, D.F.
- 1984 *I Bienal de La Habana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1982 *Salón Nacional de Paisaje*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1981 *Volumen I*, Galería de Arte Internacional, La Habana, Cuba.
13 Artistas Jovenes, Galería La Habana, La Habana, Cuba.

Premios

Premio, Salón Nacional de Paisaje, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 1982.

Colecciones públicas

Hirshhorn Museum, Washington, D.C.

Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D.F.

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

Flavio Garciandía*



- 1954 Nace en Caibarién, Cuba.
Actualmente vive y trabaja en Monterrey, Nuevo León, México.

Estudios

- 1976-1981 Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.
1969-1973 Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba.
1980-1990 Es profesor de pintura en el Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.
1985 Artista en residencia en el Old Westbury College, Nueva York, E.U.
1988 Es profesor invitado en la Academia de Bellas Artes de Helsinki, Finlandia.

Exposiciones individuales

- 2001 *I Insulted Brice Marden in Havana*, Galería Ramis Barquet, New York, E.U.
2000 *No tuvo derecho a colorear*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
Clyfford Still Picking Mangos in my Patio, Museum of Fine Arts, Santa Fe, Nuevo Mexico, E.U.

* Los datos que aquí se presentan fueron proporcionados por la Galería Ramis Barquet.

- 1998 Galería Ramis Barquet, Monterrey, N. L., México.
ABSTRACCION (Tropical), Galería La Acacia, La Habana, Cuba.
- 1997 Rachel Harris Gallery, Fort Worth, Texas, E.U.
- 1996 Galería Ramis Barquet, Monterrey, N. L., México.
- 1995 *Una Vista al Museo de Arte Tropical*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1992 Galería El Patio, Bremen, Alemania.
- 1991 *Tropicalia II*, Centro de Desarrollo de la Artes, Plásticas, La Habana, Cuba.
- 1989 *Tropicalia I*, The Central Space; Faroe Road Studios, Londres, Inglaterra.
Obra Reciente, Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba.
- 1985 *Paletas, esculturas y algunas pinturas*, Cinemateca, La Habana, Cuba.
New Art from Cuba (with José Bedía and Ricardo R Brey), Amelie Wallace Gallery; Old Westbury College, New York; North Hall Gallery, Massachusetts College of Art, Boston; Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.
- 1984 Museo Histórico, Santa Clara, Cuba.
- 1982 *Vereda Tropical*, Galería Habana, La Habana, Cuba
- 1981 Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, Cuba, Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.
- 1973 Galería L, La Habana, Cuba.

Exposiciones colectivas

- 2000 Galería Miguel Marcos, Zaragoza, España.
- 1999 *Al otro lado*, Galería Luis Adelantado, Valencia, España.
- 1997 Galería Ramis Barquet, Monterrey, N.L., México.

- Historia de un viaje (Artistas Cubanos en Europa)*, Universidad de Valencia, España.
- Salón Internacional de estandartes*, Centro Cultural Tijuana, México.
- Pinturas del silencio*, Galería La Acacia.
- Exposición Colateral a la Bienal de La Habana*, La Habana, Cuba.
- 1996 *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Centro Atlántico Arte Moderno, Fundación La Caixa Palma de Mallorca y Barcelona, España.
- 1995 Galería La Acacia
- 1993 *La Cita Transcultural*, (Beneditt, Davila, Dittborn, Duclos, Garciandía), Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia.
- 1992 *Silvana, desde la Tierra*, Kulturhaus Bethanien, Berlin, Alemania.
- Encuentro con los otros*, Kassel, Alemania.
- Kunst Aus Kuba*, Ludwig Forum, Aachen.
- El huevo de Colón*, Museo de Bellas Artes, Budapest, Hungría.
- Ost-West, Ludwig Forum, Aachen; Kunstral, Amsterdam.
- Renacimiento Cubano*, Arti et Amicitiae, Amsterdam, Holanda.
- Los Hijos de Guillermo Tell*, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.
- Museo Alejandro Otero, Caracas
- 1990 *No Man is an Island*, Porintaidemuseo, Pori, Finlandia.
- Institut fur Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Alemania.
- KUBA OK*, Stadtliche Kunsthalle, Dusseldorf, Alemania.
- Raíces en Acción*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F.
- Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
- Contemporary Art from Havana, Riversi de Studios, Londres.
- Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.

- 1988 *Sign of Transition*, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York, E.U.
Made in Havana, Art Gallery of New South Wales, Sydney;
 Museum of Contemporary Art, Brisbane; Australian Center for Contemporary Art, Melbourne.
- 1986 Biennale of Sydney, Australia.
 APERTO, Bienal de Venecia, Italia.
 Bienal de La Habana, Cuba.
- 1985 Bienal de Saõ Paulo, Brasil.
- 1984 Arte Cubano Contemporáneo, Museo de Arte Moderno, Madrid, España.
 Galerie de L'Esplanade de la Defense, París.
 Institut fur Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Alemania.
 Bienal de La Habana, Cuba.
- 1983 Festival International de Pintura, Cagnes-Sur-Mer.
- 1982 *Volumen I*, Centro de Arte Internacional, La Habana, Cuba.
First Look, Wesbeth Gallery, Nueva York, E.U.
 Bienal de París, Francia.
 Biennale de Kosice, Checoslovaquia.
 Bienal de Cali, Colombia.

Colecciones

Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
 Museo Histórico, Santa Clara, Cuba.
 Museo de Arte Moderno, Lodz, Polonia.
 Museo de la Tertulia, Cali, Colombia.
 Poritaidemuseo, Porti, Finlandia.
 Ludwing Forum, Aachen, Alemania.
 Museo Extremeño de Arte Iberoamericano, Badajoz, España.

Tomás Sánchez*



- 1948 Aguada de Pasajeros, Las Villas, Cuba.
Actualmente vive y trabaja en Costa Rica.

Estudios

- 1964-1966 Escuela de San Alejandro, La Habana, Cuba.
1966-71 Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba.
1971-76 Es profesor de grabado en la Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba.

Exposiciones individuales

- 2001 *Tomás Sánchez, obras recientes*, FIAC 2001, París, Francia/Marlborough, Madrid, España, octubre.
1999 *Tomás Sánchez, New Paintings and Drawings*, Marlborough, Nueva York, 24 de mayo-26 de junio.
1997 *Tomás Sánchez, Works on Paper*, Jorge M. Sorí Fine Art, Coral Gables, Fla; E.U., 1-30 abril.
1996 *Tomás Sánchez, Different Worlds*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla; E.U., 2 de febrero-19 de mayo.

* Los datos que aquí se presentan fueron tomados del libro recientemente publicado Tomás Sánchez, que el propio artista envió a la autora de esta tesis. Ver Edward J. Sullivan, Tomás Sánchez, Skira, Milán, Italia, 2003.

- 1995 *Tomás Sánchez and Ramón Alejandro*, Weiss Sorí Fine Art, Inc; Coral Gables, Fla; E.U.
Tomás Sánchez, Recent Works, Weiss/Sorí Fine Art, Coral Gables, Fla; E.U.
- 1994 *Tomás Sánchez*, Galería PEMEX, México, D.F.
- 1993 *Tomás Sánchez, Andrés Piug, De Cuba a Cuba, el arte como puente/From Cuba to Cuba: Art as Bridge*, Museo Cubano de Arte y Cultura, Miami, Fla; E.U., 19 de febrero-11 de abril.
- 1989 *Quince obras de Tomás Sánchez*, Galería Arvil, México, D.F., 16 de noviembre-16 de diciembre.
- 1988 *Paisajes de Tomás Sánchez*, Galería Expoarte, Ciudad de Panamá, Panamá.
Pinturas de Catalina Requeiro y Tomás Sánchez, Galería de San Miguel del Padrón y Galería L, La Habana, Cuba.
Simplemente un vuelo, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.
- 1987 *Relaciones. Témperas de Tomás Sánchez*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.
Painting by Tomás Sánchez, Quintero Gallery, Coral Gables, Fla; E.U.
- 1986 *Tomás Sánchez. Pinturas*. Galería Quintero, Barranquilla, Colombia, 25 de octubre.
- 1985 *Oleos. Tomás Sánchez*, Galería Servando Cabrera Moreno, La Habana, Cuba, 22 de abril.
Tomás Sánchez, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 23 de enero.
- 1983 *Dibujos de Tomás Sánchez*, Galerie und Café, Viena, Austria, 19 de abril-20 de mayo; Al Andar Centro Cultural Hispano-Latino-Americano de Atenas, Atenas, Grecia, 5-13 de abril; Municipal Culture Gallery of Nicosia, Chipre, 23-30 de marzo.

- Tomás Sánchez. Dibujos.* Casa de la Cultura Cubana, Praga, Checoslovaquia, 3 de marzo.
- Dibujos de Tomás Sánchez,* Galería de la Unión de Artistas Plásticos, Moscú, Unión Soviética.
- 1981 *Tomás Sánchez Requeiro. Dibujos, XX Premi Internacional de Dibuix 1980,* Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona, España, 17 de julio-septiembre.
- 1980 *Paisajes y muñecos de Tomás Sánchez,* Taller de Cerámica, Parque Lenin, La Habana, Cuba, 9 de octubre.
- 1979 *Tomás Sánchez,* Galería de Arte, Galiano y Concordia, La Habana, Cuba, 4 de septiembre.
- Témperas de Tomás Sánchez,* Casa de la Cultura 10 de Octubre, La Habana, Cuba.
- 1974 *Litografías. Pinturas. Tomás Sánchez,* Galería L, La Habana, Cuba, 23 de agosto-septiembre.

Exposiciones colectivas

- 2001 *Arte de las Américas. Colecciones en Costa Rica,* Museo de Arte Costarricense, San José, Costa Rica.
- 2000 *Grandi Artisti alla Fabbrica San Giorgio, Albisola 1958-2000,* Spazio Espositivo del Comune di Balducco, Imperia, Italia, 15 de abril-junio.
- Isla de ediciones. Gráfica cubana de dos talleres de La Habana,* Centro Cultural de España, Lima, Perú, octubre-noviembre.
- 1999 *Alter Ego,* exposición inaugural, Galería Paula Lama, Santo Domingo, República Dominicana, septiembre.
- 1997 *Lion de Cuba,* Musée de Tapisseries, Aix-en Provence, Francia.
- Botero, Lam, Matta y Sánchez,* Jorge Sofí Fine Art, Coral Gables, Fla; E.U.

- Breaking Barriers. Selections from the Museum of Art's Permanent Contemporary Cuban Collection*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla; E.U.
- Impresiones de la Memoria. La huella múltiple, muestra colectiva de grabado contemporáneo*, Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba, diciembre-enero.
- 1996 *Art Miami 96. International Art Exposition*, Miami Beach Convention Center, Miami Beach, Fla; E.U., enero.
- Estampas cubanas de tres siglos*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, julio-agosto; Salón Avianca, Barranquilla, Colombia, agosto-septiembre.
- 1995 *El tema histórico en la pintura cubana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, mayo.
- Novecento cubano. La naturaleza, el hombre, los dioses. Pintura cubana del 900*, Milán, Italia.
- 1994 *Cuban Artists of the Twentieth Century*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Fla., E.U.
- Nuevas adquisiciones*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, octubre.
- Cuban Art. The Last sixty Years*, Panamerican Art Gallery, Dallas, texas, E.U., 15 de octubre-31 de diciembre.
- Artistas de la galería*, Wiss/Sorí Fine Art, Coral Gables, Fla; E.U.
- 1993 *Exposición Arte Cubano. Pasado y presente. Obra Importante*, Gary Nader Fine Art, Coral Gables, Fla; E.U., noviembre.
- 1992 *Color de Cuba*, Pabellón de las Artes, Exposición Universal de Sevilla 92, Sevilla, España.
- Un marco por la tierra*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba.
- 1991 *Los cubanos llegaron ya*, Ninart Centro de Cultura, México, D.F., 18 de septiembre.

- 18 Peintres de Cuba á Paris*, Festival de L'Humanité, París, Francia, 13 de septiembre.
- 1990 *Latinamerican Masters*, Galería Barnheim, Ciudad de Panamá, Panamá.
- 1989 *La Habana en Madrid*, Centro Cultural de Villa, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, España.
- 1988 *Pintura Contemporánea Cubana*, Galería Tetriakov, Moscú, Unión Soviética, octubre.
- Plástica Cubana 1980. Dieciséis artistas jóvenes*, Galería L, La Habana, Cuba, 16 de septiembre.
- Pintura Cubana Actual*, Capilla del Antiguo Hospital de Santa Cruz, Barcelona, España, 15-30 de abril.
- Pintura Cubana Actual. Cuba en Club 24*, Club 24, Madrid, España.
- Salón de Artes Plásticas UNEAC '87*, Pabellón Cuba, La Habana, Cuba, 25 de enero-febrero.
- Three Centuries of Cuban Engravings*, Bulgaria, Polonia [1989], Národní Galerie, Praga, Checoslovaquia.
- Festival de Primavera ARTEXPO*, Budapest, Hungría.
- 1987 *I Bienal Internacional de Pintura*, Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador, 24 de abril-24 de julio.
- Feria Internacional de Arte, ARCO '87*, Palacio de Cristal, Madrid, España.
- 1986 *Segunda Bienal de La Habana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 26 de noviembre-18 de enero de 1987.
- Segundo Encuentro Nacional de Serígrafos*, Taller Artístico Experimental de Serigrafía, La Habana, Cuba, 17 de noviembre.
- Obra Gráfica Cubana*, Sala S. E., Ateneu de Gracia L' Artesa, Barcelona, España, 3-20 de junio.

- Arte de Cuba*, Galerie Junge Kunstler, Berlín, República Democrática Alemana, 29 de mayo-20 de junio.
- Sixth Triennale-India 1986*, Lalit Kala Akademi, Rabindra Nhavan, Nueva Delhi, India, 22 de febrero-21 de marzo.
- Feria Internacional de Arte ARCO '86*, Madrid, España.
- L'Arte con il Sorriso. Trenta artisti cubani di oggi*, Venecia; Reggio Emilia; Milán; Turin; Génova; Roma, Italia.
- V Bienal Americana de Artes Gráficas*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia.
- 1985 *Signos de la Bienal*, Argelia; Siria, diciembre. Centro de Arte Vivo, Túnez, (julio de 1986).
- 18a. Bienal de São Paulo*, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 4 de octubre-15 de diciembre.
- Arte en la Carretera. Exposición de Proyectos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 8 de agosto.
- Lo útil y lo bello. Diseños de artistas cubanos para estampado textil de la industria ligera y cerámica industrial de la Isla de la Juventud*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, marzo.
- Del paisaje cubano*, Guantánamo, Cuba.
- 1984 *Dibujos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, octubre.
- René Portocarrero. Veinte pintores cubanos contemporáneos*, Galerie Stuttgart, Stuttgart, República Federal Alemana, julio-agosto.
- XVI Festival International de la Peinture*, Château-Musée, Cagnes-sur-Mer, Francia, 29 de junio-30 de septiembre; Galerie de L'Esplanade de la Defense, París, Francia, 29 de mayo-30 de junio.
- I Bienal de La Habana*, Pabellón Cuba-Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 22 de mayo-9 de julio.

- 7 artistas cubanos contemporáneos*, Sala Rakovski 125, Sofía, Bulgaria, 22 de febrero-10 de marzo.
- Cuba: Pintura Joven/Young Painting*, Musée des Sept-Iles, Quebec, Canadá, 29 de febrero-25 de marzo; Erindale College Campus Art Gallery, Toronto University in Mississaga, Toronto, Canadá, 2-21 de enero.
- 20 pittori cubani*, Orvieto; Toscana; Gibellina; Sicilia, Italia.
- 1983 *Telarte. Diseños de artistas cubanos para estampado textil*, Sala Tespis, Hotel Habana Libre, La Habana, Cuba, 29 de diciembre.
- Encuentro de jóvenes artistas latinoamericanos y caribeños*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 3 de octubre.
- XXII Premi Internacional de Dibuix Joan Miró*, Fundación Joan Miró, Centre d'Estudis d' Art Contemporani, Parc de Montjuic, Barcelona, España, 21 de julio-18 de septiembre.
- Plástica cubana contemporánea*, Museo Nacional de Bogotá, Colombia, mayo.
- 7 artistas cubanos contemporáneos*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, España, marzo-abril; Casa de la Cultura Cubana, Praga, Checoslovaquia.
- 1982 *Salón de paisaje '82, (Panorama del paisaje en Cuba)*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 17 de septiembre.
- Arte cubano. Los novísimos cubanos*, Museo de Arte Moderno, Sala Artconsult, Ciudad de Panamá, Panamá, 31 de julio.
- XX Aniversario del Taller de Gráfica Experimental de La Habana*, julio 1962-julio 1982, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba, 31 de julio; Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba, 3 de agosto; Galería de Arte Galiano y Concordia, La Habana, Cuba, 6 de agosto.

XXI Premi Internacional de Dibuix Joan Miró, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d' Art Contemporani, Parc de Montjuic, Barcelona, España, 21 de julio-12 de septiembre.

III Bienal Iberoamericana de Arte Domecq, El paisaje en la pintura contemporánea, Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil, México, D.F., 28 de julio-27 de agosto.

Pintura joven cubana. Grupo Volumen I, Galería Rafaela Padilla de Zaragoza, Sala Erasto Cortés, Puebla, México, 28 de julio-27 de agosto.

Salón permanente de jóvenes, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 2 de abril.

Cuban Art. Los novísimos cubanos, The Signs Gallery, Nueva York, E.U., marzo-mayo.

Otra manera de contar nuestra historia, Galería La Habana, La Habana, Cuba.

1981 *First Look: 10 Young Artists from Today's Cuba*, Westbeth Gallery, Nueva York, E.U., 3-22 de noviembre.

Jóvenes artistas. Retrospectiva, Salón Lalo Carrasco, Hotel Habana Libre, La Habana, Cuba, 16 de septiembre.

Pintura cubana, Taidemaalarililiton Galleria, Helsinki, Finlandia, 24 de julio-11 de agosto.

Kunst aus Kuba, Ausstellungszentrum am Fernsehturm, Berlín, República Democrática Alemana, 7 de julio-9 de agosto.

Cuban Exhibition. Posters, Drawings, Graphics, Lionel Wendt Art Center, Colombo, Sri Lanka, 3-7 de julio.

La generación de la esperanza cierta, Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F., 10-29 de junio; Sala de Arte José María Velasco, Universidad Autónoma del Estado de México, 2-29 de septiembre; Galería Gradiva, Librería Piedra Angular, Zacatecas, 20 de octubre-3 de noviembre; Museo de

Antropología de Taxco, Guerrero, México, 12-28 de noviembre.
Exposición de carteles, dibujos y grabados contemporáneos,
Kabul, Afganistán.

Trece artistas jóvenes, Galería Habana, La Habana, Cuba.

Posters, Drawing and Graphics from Cuba, Lalit Kala Gallery,
Nueva Delhi, India, 27 de mayo-5 de junio.

Kubanska Tecknare (Dibujos cubanos), Galleri Latina,
Estocolmo, Suecia, 9-24 de mayo.

Esta Habana nuestra. Grupo Versiones del Paisaje, Galería
Amelia Peláez, Parque Lenin, La Habana, Cuba, abril-mayo.

Gráfica cubana, Galerie Husset, Aalborg, Dinamarca, 4-30 de
abril.

Salón Girón '81, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana,
Cuba, 13 de enero.

Inauguración de la Galería Habana, La Habana, Cuba, febrero-
marzo.

Volumen I, Centro de Arte Internacional, La Habana, Cuba, 13
de enero.

1980 Paisaje cubano, Rotonda Saliu mici a Palatului, Bucarest,
Rumania, 23 de diciembre-enero 1981.

I Concurso Nacional de Paisaje "Leopoldo Romañach,"
Biblioteca de Guantánamo, Guantánamo, Cuba, 26 de sep-
tiembre.

Paisajes. Pintura de Cuba, Casa de la Cultura Rostock,
República Democrática Alemana, septiembre.

XIX Premi Internacional de Dibuix Joan Miró, Fundación Joan
Miró, Centre d'Estudis d' Art Contemporani, Parc de Montjuic,
Barcelona, España, 22 de julio-14 de septiembre; Sala de
Cultura de la Caja de Ahorros de Burlada, Burlada, Navarra,
España.

- Exposición de gráfica cubana*, Managua, Nicaragua, julio.
- Homenaje a José Cid. Grupo Versiones del Paisaje*, Galería de La Habana, La Habana, Cuba, 4 de abril.
- II Salón de Paisaje de la Brigada Hermanos Saíz y Artistas Invitados*, Galería Amelia Peláez, Parque Lenin, La Habana, Cuba, 13 de febrero.
- 1979 *Jóvenes plásticos cubanos*, Galería de La Habana, La Habana, Cuba, 11 de julio.
- Pintura fresca*, Galería de Arte de Cienfuegos, Cuba, 17 de noviembre-5 de diciembre.
- 1978 *Nueve versiones, un tema*, Galería de Arte Galiano y Concordia, La Habana, Cuba, 1 de agosto.
- 1976 *Contemporary Cuban Engravings*, Museum of Art of Oriental People, Moscú, Unión Soviética, diciembre.
- Cuban Painting*, D. Smíchov Gallery, Praga, 17 de noviembre; House of Culture of Bratislava, Checoslovaquia, 27 de diciembre.
- Exposición de la plástica cubana actual*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia, 5 de noviembre.
- InterGrafik '76*, Museo de Historia Alemana, Berlín, República Democrática Alemana, 30 de septiembre-5 de diciembre.
- Taidetta Kuubasta, Konst fran Kuba (Arte de Cuba)*, Helsingen Taidehalli, Helsinki, 10-26 de septiembre; Waino Altosen Museo, Turku, 14-31 de octubre; Alvar Aalto Museo, Jyvaskyla, Finlandia, 4-14 de noviembre.
- Exposición retrospectiva de Grabado 1965-1976*, Salón de exposiciones, Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba, 30 de junio.
- Cuban Painting and Graphic Art*, Galería Zacheta, Varsovia, Polonia, 22 de abril-2 de mayo; Galería Nacional, Sofía, Bulgaria, 7-20 de mayo.

- Exposición de solidaridad de los artistas plásticos con el pueblo de Angola*, Galería de La Habana, La Habana, Cuba, mayo.
- III Bienal Americana de Artes Gráficas*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia, abril.
- Salón Permanente de Jóvenes. Pintura y Grabado*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 28 de febrero.
- Viva Cuba libre*, Stand cubano en la Feria de la revista *Avant Garde*, París, Francia, junio.
- VI Biennale Internationale de la Gravure Cracovie 1976*, Pabellón de Exposiciones, Cracovia, Polonia.
- Grabados cubanos contemporáneos*, Estocolmo, Suecia.
- 1975 *V Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 27 de diciembre.
- III Salón de profesores e instructores de artes plásticas*, Galería de La Habana, La Habana, Cuba, 15 de noviembre.
- Pintura y gráfica cubana. Panorama*, Santa Clara, Las Villas, Cuba, julio.
- Salón de Profesores de la Escuela Nacional de Arte*, Salón de Exposiciones, Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba, 8 de julio.
- Salón Nacional de Grabados 1975*, Galería Amelia Peláez, Parque Lenin, La Habana, Cuba, 19 de junio.
- Panorama del arte cubano de la colonia a nuestros días*, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 16 de abril-mayo.
- Exposición de Profesores de la Escuela Nacional de Arte, XIII Aniversario de su Fundación*, Galería de La Habana, La Habana, Cuba, 22 de febrero.
- XIII Aniversario de la Escuela Nacional de Arte. Exposición de Artes Plásticas. Alumnos y graduados*, Salón de Exposiciones, Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba, 20 de febrero.

- 9th International Print Biennial*, Museo de Arte Moderno, Tokio, Japón.
- Third Triennale India 1975*, Lalit Kala Akademi, Rabindra Bhavan, Nueva Delhi, India.
- 1974 *II Salón Nacional de Grabados*, Galería amelia Peláez, Parque Lenin, La Habana, Cuba, 29 de octubre.
- Kuba Grafik und Plakat*, Ausstellungszentrum Fernsehturm, Berlín, República Democrática Alemana, Cuba, 2-26 de febrero.
- V Biennale Internationale de la Gravure Cracovie 1974*, Pabellón de Exposiciones, Cracovia, Polonia.
- 1973 *III Salón Internacional Juvenil de Artes Plásticas*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 28 de diciembre.
- Exposición del pequeño formato. Pinturas y esculturas*, Galería L, La Habana, Cuba, 26 de septiembre.
- Primer Salón de Profesores e Instructores de Artes Plásticas*, Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba, 12 de julio.
- 9 pintores jóvenes. Dibujos y grabados*, Galería L, La Habana, Cuba, mayo.
- InterGrafik '73*, Berlín, República Democrática Alemana.
- Salón Nacional de Grabado*, Galería Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.
- International Triennial of Engraving*, Estocolmo, Suecia.
- 1972 *II Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 27 de diciembre.
- 1971 *Salón Nacional para Artistas Jóvenes*. Escultura, pintura, grabado, dibujo y diseño, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 15 de diciembre-3 de febrero de 1972.
- 1970 *Cubanacán '70. Exposición de los alumnos de artes plásticas*, Escuela Nacional de Arte, Centro de Arte Internacional, La Habana, Cuba, 15 de octubre.

Exposición de dibujos y témperas, Galería L, La Habana, Cuba,
28 de agosto.

Premios y reconocimientos

- 1988 Distinción por la Cultura Nacional. Otorgado por el Consejo de Estado de la República de Cuba.
- 1987 Mención de honor. I Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.
- 1986 Medalla. Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.
Mención de Honor, II Bienal de La Habana, Cuba.
- 1984 Premio Nacional de Pintura Amelia Peláez, I Bienal de La Habana, Cuba.
- 1981 Premio a la obra más popular, según encuesta de la revista *Opina*. Salón Nacional del Pequeño Formato, La Habana, Cuba.
Segundo premio en portada de revista.
Salón Nacional de propaganda gráfica, La Habana, Cuba.
- 1980 XIX Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
Primer premio. Salón Nacional de Paisaje Leopoldo Romañach, Guantánamo, Cuba.
- 1975 Primer premio en pintura y primer premio en litografía, III Salón Nacional de Profesores e Instructores de Artes Plásticas, La Habana, Cuba.
- 1973 Obras seleccionadas como patrimonio nacional, III Salón Juvenil de Artes Plásticas, La Habana, Cuba.
Segundo premio en litografía, Salón Nacional de Grabado, Santiago de Cuba, Cuba.
- 1972 Obras seleccionadas como patrimonio nacional, II Salón Juvenil de Artes Plásticas, La Habana, Cuba.
- 1971 Primer premio en litografía, I Saleon Nacional Juvenil, La Habana, Cuba.

Leandro Soto*



1956 Nace en Cienfuegos, Cuba.

Estudios

1967 Escuela Provincial de Arte de Cienfuegos, Cuba.

1972 Escuela Nacional de Arte, La Habana, Cuba.

Exposiciones individuales

1991 *Telas sagradas*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1989 *Otros rostros, otros gestos. Rostros indígenas de Tabasco*, Casa de la Amistad Cuba-Yucatán, Mérida, Yucatán, México.

1988 *Obras realizadas en Tabasco, pinturas y dibujos*, expuesta con juntamente con los niños pintores de Tamulté de las Sabanas, DIF de Villahermosa, Tabasco, México.

1987 *Leandro Soto*, Galería Angel Romero, Madrid, España; Galería de la Casa de Cultura Cubana en Praga, Praga, Checolovaquia.

1986 *Así es como es*, Galería Habana, La Habana, Cuba.

1985 *Retablo familiar*, Museo Provincial de Santa Clara, Cuba.

* Los datos que aquí se presentan fueron proporcionados por la Galería Nina Menocal.

- 1984 *Retablo familiar*, Galería de Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, Cuba.
Dos en uno, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- 1982 *Guitarras*, Sala Avellaneda, Teatro Nacional, La Habana, Cuba.
- 1977 *La historia del hombre contada por sus casas y sus cosas*, Galería de Arte de Cienfuegos, Cuba.

Exposiciones colectivas

- 1991 *15 artistas cubanos*, Ninar Centro de Cultura, México, D.F.
- 1989 *Kitsch*, Galería de Galeano, Exposición colateral de la III Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
Tributo, Galería Habana del Este, Exposición colateral de la III Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
Raíces en acción, Museo Biblioteca Pepé, Monclova, Coah.
- 1988 *Raíces en acción*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F.
Signs of transition: 80's Art from Cuba, Museo de Arte Contemporáneo Hispánico (MOCHA), Nueva York, E.U.
- 1987 *Concurso Iberoamérica en Tren*, Instituto de Cooperación Iberoamericano, Madrid, España.
Cuatrienal de Diseño Escénico, Praga, Checoslovaquia.
La Habana en Madrid, Centro Cultural de La Villa, Madrid, España.
Retrato de René Portocarrero: Último pintor cubano, Casa del Fondo de Bienes Culturales, La Habana, Cuba.
Bienal de Arte sobre Papel, Buenos Aires, Argentina.
El amor, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1986 *Leandro Soto*, José Bedía, Gustavo Pérez, Galería Angel Romero, Madrid, España.
II Bienal de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

- 1985 *Jóvenes hoy*, Museo Nacional de Tokio; Museo de Miyagi, Japón.
Lo útil y lo bello, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
Cada uno a su manera, Casa de la Cultura Cubana, Praga, Checolovaquia.
- 1984 *Manipulación de la imagen fotográfica*, Consejo de Fotografía, México, D.F.
I Bienal de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
I Jornada Cuba a Venecia, Sala delle Giustiniani, Venecia, Italia.
Jornada de la cultura cubana; muestra de pintores cubanos, Venecia, Italia.
Arte en escena, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- 1983 *Exposición organizada por la Sociedad Internacional de Artistas en Japón*, Museo de Yamaguchi, Municipal Hall Hagodate in Hokkaido, Japón.
II Bienal de Textil miniatura el Caribe-México, Museo de Arte Contemporáneo, México.
Muestra internacional de pintura en solidaridad con los prisioneros políticos de Uruguay, Génova.
- 1982 *Salón de Fotografía Cubana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
La danza en la plástica, Galería Habana, La Habana, Cuba.
Pintura joven cubana, Puebla, México.
Desde Cuba, Sala Ricardo Morales Avilés, Managua Nicaragua.
- 1981 *Volumen I*, Centro de Arte Internacional, La Habana, Cuba.
Sano y sabroso, Centro de Arte 23 y 12., La Habana, Cuba.
Salón Nacional de Pequeño Formato, Galería Lalo Carrasco, La Habana, Cuba.

- 1980 *Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
Carlos Enríquez, Galería Centro de Arte Internacional, Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba.
- 1979 *Salón Plástica Joven, Carifesta '70*, Galería Habana, La Habana, Cuba.

Premios

- 1987 Mención especial en la Bienal Internacional de Artes sobre papel, Buenos Aires, Argentina.
- 1984 Premio por vestuario y escenografía a las obras del festival de Teatro de La Habana, otorgado por la Brigada Hermanos Saíz, La Habana, Cuba.
- 1983 Premio de diseño de escenografía, vestuario y luces en el Festival de Teatro de Camagüey con la obra Proyecto de Amor, Camagüey, Cuba.

Colecciones

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
 Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba.
 Museo de Arte Contemporáneo de Michoacán, México.
 Centro para Estudios Cubanos, Nueva York, E.U.
 Galería Angel Romero, Madrid.
 Colección Juan Luis Morales Menocal, La Habana, Cuba.

Rubén Torres Llorca*



1957 Nace en La Habana, Cuba.

Estudios:

Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.

Escuela de Artes Plásticas San Alejandro, La Habana, Cuba.

Exposiciones individuales:

1992 *Historias de amor y de muerte*, Ninart, Centro de Cultura, México, D.F.

1991 *Rubén Torres Llorca*, Ninart Centro de Cultura, México, D.F.

1990 *El cuchillo*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Ecuador.

El hombre ríe, Galería Alberto Elia, Buenos Aires, Argentina.

La trampa, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

1989 *Un cliché es ridículo, cien clichés son patéticos*, Galería Evasión Arte, Saõ Paulo, Brasil.

Una mirada retrospectiva, Centro de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.

* Los datos que aquí se presentan fueron proporcionados por la Galería Nina Menocal.

- 1988 *El hombre incompleto*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- 1987 *Estrictamente personal*, Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba.
- 1985 *Algunas causas de la neurosis*, Universidad Iberoamericana, México, D.F.
Remedio para el mal de ojo, Universidad Veracruzana, Xalapa, México.
Remedio para el mal de ojo II, Galería Collage, Monterrey, México.
- 1983 *Cine del hogar*, Galería Habana, La Habana, Cuba.
- 1980 *Fumar daña la salud*, Galería de la Casa de Cultura de Plaza, La Habana, Cuba.

Exposiciones colectivas

- 1996 *Exhibición de Miniaturas Modernas: la redefinición de lo pequeño*, Brewster Artists Limited, Nueva York, E.U.
- 1993 *Art Miami '93*, Miami, Fla; E.U.
- 1992 *Los cubanos llegaron ya II*, Galería Nina Menocal, México, D.F.
La década prodigiosa: plástica cubana de los '80, Museo del Chopo, México, D.F.
Expo-Arte Guadalajara'92, Guadalajara, México.
Exposición de las Américas, Universidad Autónoma de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil.
- 1991 *15 artistas cubanos*, Galería Nina Menocal, México, D.F.
Los cubanos llegaron ya, Galería Nina Menocal, México, D.F.
El collage contemporáneo, Centro Cultura Arte Contemporáneo, México, D.F.
- 1990 *Kuba O.K.*, Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf, Alemania.
Arte contemporáneo en Cuba, Contemporary Art Museum, Sevilla, España.

- 1989 *XX Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brasil.
III Bienal de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1988 *Signs of transition: 80's Art from Cuba*, Museum of Contemporary Hispanic Art, (MOCHA), Nueva York, E.U.
Raíces en acción, Museo de Arte Carrillo Gill, México, D.F.
Made in Havana, New South Whales Art Gallery, Sidney; Contemporary Art Museum, Brisbane, Australia
- 1987 *Cuban: Magic Realism*, Peatonville Gallery, Londres, Inglaterra.
- 1986 *II Bienal de La Habana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
El arte con la sonrisa, Milán; Venecia; Turin; Génova; Roma, Italia.
- 1985 *Fotografía cubana*, The Regent Street Gallery, Londres, Inglaterra.
Cuban: A view from inside, Center For Cuban Studies, Nueva York, E.U.
- 1984 *I Bienal de La Habana*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
Jóvenes de hoy, Museum de Tokio, Tokio, Japón.
Young painting, University of Toronto, Toronto, Canadá.
XV Muestra Internacional de la Pintura de Cagnes Sur Mer, Cagnes Sur Mer, Francia.
- 1983 *Cuban Photography 1959-1982*, Westhbeth Gallery, Nueva York, E.U.
Jóvenes artistas latinoamericanos, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
III Bienal de Arte Iberoamericano, Museo Carrillo Gill, México, D.F.
Paisaje del paisaje, Holanda; Bélgica, Suecia, Finlandia, Checolovaquia; India; Sri Lanka.

- 1982 *Los novísimos cubanos*, Signs Gallery, New York; Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Panamá.
Pintura cubana, Museo de Arte Moderno, Caracas, Venezuela.
Premio de Fotografía Cubana, Galería 23 y M, La Habana, Cuba.
- 1981 *Retrospectiva de jóvenes pintores*, Galería Lalo Carrasco, La Habana, Cuba.
Volumen I, Galería de Arte Internacional, La Habana, Cuba.

Premios

- 1991 Beca Ciudad de México.
- 1990 Premio de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), a la mejor curaduría nacional, La Habana, Cuba.
- 1983 Premio Concurso 13 de Marzo, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.

Colecciones

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
 Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba.
 Ludwig Museum, Aachen, Alemania.
 Centro de Estudios Cubanos, Nueva York, E.U.
 Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, Managua, Nicaragua.
 Museo de Arte Contemporáneo, Morelia, Michoacán, México.
 Universidad de Veracruz, Veracruz, México.
 Universidad Iberoamericana, México, D.F.
 Universidad de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil.
 Fundación Jaime Guasch, España.
 Galería Evasión Arte, Saó Paulo, Brasil.

Galería Alberto Elia, Buenos Aires, Argentina.

Ninart Centro de Cultura, México, D.F.

Colección Edgar Gunther, París, Francia.

**Fuentes
consultadas**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1975

"Sobre la Cultura Artística y Literaria. Tesis y Resolución," Primer Congreso del Partido Comunista Cubano, La Habana, Cuba, diciembre, s/a.

1976

Decreto Ley de 1976. De los órganos de la Administración Central del Estado. Sobre las funciones del Ministerio de Cultura sobre la enseñanza artística. Directiva No. 3/74 del Vicepresidente del Consejo de Ministros, Belaramino Castilla.

Tesis y resolución sobre la cultura artística y literaria, Departamento de Orientación revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, La Habana, Cuba, s/a.

1981

Menéndez, Aldito, La Revolución del arte y el arte de la Revolución, La Habana, Cuba.

1985

Actas de la Comisión de perfeccionamiento de la enseñanza de las artes plásticas (1985-1986).

1986

Congreso Cultural de La Habana. Compilación de documentos. La Habana, Cuba.

1987

Hernández San Juan, Abdel, " Es imperativo que las contribuciones a la crítica del arte provengan de los mismos creadores", Sobre la Crítica de Arte y de cómo Elso Padilla, Rubén Torres, José Bedia y Arturo Cuenca parecen estar de acuerdo por telepatía, La Habana, Cuba.

Mosquera, Gerardo, "Identidad y Cultura Popular en el Nuevo Arte Cubano", La Habana, Cuba.

1988

Menéndez, Aldito, La Revolución del arte y no el arte de la Revolución, La Habana, Cuba.

1989

Menéndez, Aldito, S.O.S Revolucionario, La Habana, Cuba, enero.

1993

Rodríguez, Hilda, Un corte parcial y dos décadas. Arte Cubano Contemporáneo, La Habana , Cuba.

Memorias de Pedagogía, Ministerio de Educación, La Habana, Cuba, s/a.

1998

Informe de la Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC sobre las visitas realizadas a las 10 escuelas profesionales de artes plásticas del país.

Abelleira, Angélica, "Ejes constantes, muestra que retoma las raíces de A.L.", La Jornada, México, D.F., 8 de octubre de 1986.

_____, "Expo Arte Guadalajara 92", Boletín trimestral de Curare, no. 3, México, D.F., agosto, 1992.

_____, "Las galerías que comercian el arte tienen el deber de difundirlo al público", La Jornada, México, D.F., 10 de abril de 1991.

_____, "Ninart: un nuevo local para una galería de arte contemporáneo latinoamericano", La Jornada, México, D.F., 27 de enero de 1993.

Acosta de Arriba, Rafael, "El viaje infinito", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1999.

Aguirre, Mirta, "Apuntes sobre literatura y arte", Cuba Socialista, La Habana, Cuba, octubre, 1963.

Alcayaga de Ruiz, Cristina, "¿Quién es Tomás Sánchez?", El Universal, México, D.F., 26 de noviembre de 1989.

Aldan, Edelberto, "Tomás Sánchez: invitación al paisaje", ¡Viva!, México, D.F., 14 de diciembre de 1989.

Alonso, Alejandro G., "Sano y sabroso, ahora para una nueva muestra", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, noviembre, 1981.

_____, "Una temprana y estimulante presencia. Después del Moncada", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 8 de septiembre de 1985.

- _____, "Cada quien su paisaje", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, septiembre, 1982.
- _____, "Exponen cuatro jóvenes artistas", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 6 de agosto de 1982.
- _____, "Cuba a la Bienal de París", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 16 de agosto de 1982.
- _____, "El paisaje presente y futuro: reflexiones en torno al Salón de paisajes '82", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1983.
- _____, "Aciertos y desconciertos en una exposición", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 24 de diciembre de 1984.
- _____, "Todo sirve cuando se trabaja con seriedad", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 28 de julio de 1985.
- _____, "La escultura; disciplina única de esta muestra", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 8 de noviembre de 1985.
- _____, "Lo Cotidiano y lo Insólito", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1986.
- _____, "Un salón de salones", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, mayo, 1987.
- _____, "Significativa presencia juvenil en la muestra concurso. Encuentro Grabado '87", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 19 de noviembre de 1987.
- _____, "Visiones de Bedia", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, octubre, 1987.
- _____, "Las posibilidades de un riesgo necesario. Magiciens de la Terre", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 2 de julio de 1989.
- _____, "Huellas de una poética cierta", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1989.

- _____, "Hay mucho y variado que ver", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 24 de octubre de 1993.
- Alonso Yodu, Odette, "Sobre un cuarto de papel y otras cuestiones", Albur, año II, no. III, La Habana, Cuba, mayo, 1988.
- Altunaga, Eliseo, "El otro componente", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1996.
- Alvarez, Guadalupe, "Algunas reflexiones acerca de la enseñanza del arte", Albur, año I, no. II, La Habana, Cuba, octubre, 1987.
- _____, "Otro modo de matar las soledades", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1994.
- _____, "Radiografía de una infracción", Arte, proyectos e ideas, Universidad Politécnica, Valencia, España, 1992.
- Amador, Dora, "Tomás Sánchez en Miami", El Nuevo Herald, Miami, Fla., 18 de febrero de 1993.
- Amarante, Leonor, "Imágenes que ultrapassam o pedaco", O'Estado de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, 22 de julio de 1987.
- _____, "Aqueles cubanos e seu experimentalismo", O'Estado de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, 1987.
- _____, "Cuba, agora no circuito artístico internacional", O'Estado de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, 15 de julio de 1984.
- Arce Padrón, Yissel, "Las aves y los peces de Manuel Mendive", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 2000.
- Arrufat, Antón, "Lucía y Leandro hacen un álbum", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, abril, 1996.
- Avila, Mauricio, "Acoger a los artistas de vanguardia en Cuba, México y América Latina, su objetivo", El Día, México, D.F., 27 de enero de 1993.
- Azcuy Piñero René, "La fortaleza del arte nuevo", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 21 de julio de 1989.

- Báez, Luis, "Juan Marinello: otros contemporáneos", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, septiembre/octubre, 1993.
- Baramik, Rudolf, "Art in Cuba", Art Forum, New York, E.U., 2 de diciembre de 1982.
- Barrón, Lourdes, "Inaugura exposiciones", El Diario, Monterrey, N.L., México, 6 de julio de 1995.
- Berdeja, Jorge Luis, "Fotoseptiembre. Dos mexicanas contra dos cubanos", El Universal, México, D.F., 31 de agosto de 1993.
- Bermúdez, Carmen Paula, "La estrategia del disfraz", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1995.
- Bernstein, Boris, "Algunas consideraciones en relación con el problema arte y etnos", Criterios, no. 5-12, La Habana, Cuba, 1984.
- Bianchi Ross, Ciro, "El otro Nuez", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1989.
- Birbragher, Francine, "José Bedia en el Museo de Arte Fort Lauderdale," Art Nexus, no. 14, Bogotá, Colombia, octubre-diciembre, 1995.
- Blanc, Giulio, "Leandro Soto", Art Nexus, no. 14, Bogotá, Colombia, octubre-diciembre, 1995.
- Blanco, Gladis, "¿Un estallido de las artes plásticas?" Granma, La Habana, Cuba, 30 de octubre de 1988.
- Blas Galindo, Carlos, "La joven generación de pintores cubanos", Generación, año III, no. 30, México, D.F., febrero, 1993.
- _____, "Torres Llorca en México", El Financiero, México, D.F., 22 de febrero de 1991.
- Bobes, Marilyn, "Tomás Sánchez, fotografía de la respiración", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, noviembre-diciembre, 1992.
- Boudet, Rosa Ileana, "Apuntes para una relectura crítica de los 80", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, noviembre-diciembre, 1992.
- Brown, Christie, "Castro's last chance", Forbes, 14 de febrero de 1994.

Bulit, Ilse, "¡Quien esté libre de kitsch que tire la primera piedra", Bohemia, La Habana, Cuba, 29 de marzo de 1986.

Busutil, Guillermo, "El realismo mágico del siglo de las luces", La Gaceta de Málaga, año I, no. 78, Málaga, España, 11 de junio de 1988.

Caballero Mora, Rufo, "¡Juez sin código: arte sin calle!", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 15 de julio de 1988.

_____, "En busca del tiempo no poseído", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 4 de mayo de 1989.

_____, "Remedio contra el miedo", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 10 de mayo de 1989.

_____, "La Atenas posmoderna", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 13 de junio de 1989.

_____, "¿Qué signo lleva el arte?", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, julio, 1989.

_____, "Una exposición brillante, deslumbrante", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 12 de noviembre de 1989.

_____, "Sin hoja de parra", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 18 de noviembre de 1989.

_____, "Curso de español", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, junio, 1990.

_____, "La salud del ego", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, febrero, 1990.

_____, "San Alejandro renuncia al pedestal", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, julio, 1990.

_____, "Que la ciudad sea el salón", Granma, La Habana, Cuba, 6 de noviembre de 1990.

_____, "Tres nostálgicos tras la pintura", Granma, La Habana, Cuba, 18 de diciembre de 1990.

- _____, "El encanto de la discreción", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 27 de octubre de 1991.
- _____, "Modelar la inmensidad", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, febrero, 1995.
- _____, "El paso fugaz del tigre ante el espejo", Arte Cubano, no. 1, La Habana, Cuba, 1999.
- Cámara, Madelín, "Comentarios a 'Sobre el nuevo arte cubano'", Temas, no. 20, La Habana, Cuba, 1990.
- Camnitzer, Luis, "Report from Havana. The First Bienal of Latin American Art", Art in America, New York, E.U., diciembre, 1984.
- _____, "La segunda Bienal de la Habana", Arte en Colombia, no. 33, Bogotá, Colombia, mayo, 1987.
- _____, "Un laboratorio vivo", Arte en Colombia, no. 43, Bogotá, Colombia, febrero, 1990.
- Campos, María Magdalena, "Artes plásticas: su última promoción", Albur, año 1, no. II, La Habana, Cuba, octubre, 1987.
- Carbó, Hélice, "Proyecto a favor de la vida", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 21 de marzo de 1989.
- Carreño, Mario, "La pintura abstracta", Noticias del Arte, La Habana, Cuba, abril, 1953.
- Castañeda, Mireya, "Pintores jóvenes de Cuba," Granma, La Habana, Cuba, 12 de mayo de 1988.
- Castro, Elvia Rosa, "Casi otro Parque Jurásico (sin aventuras)", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1997.
- Cavazos, Israel, "Trayectoria cultural de Monterrey", Interarte, no. 1, Monterrey, N.L., México, 1991.
- Cázares, Diana, "Planteo mi trabajo como si fuera un chamán", El Financiero, México, D.F., 21 de febrero de 1991.
- Cepero, Ileana, "Festival del performance: un reto al olvido", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, abril, 1998.

_____, "Fin de siglo: ¿metáfora para un salón?", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, abril, 1998.

Chió, Evangelina, "Pintar: fiebre que no se quita", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1989.

_____, "Noticias de una pintora", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1989.

Collazo, Alul, "Mis inquietudes: plástica joven. Post-arte: comunicación y rechazo", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, julio, 1988.

Continho, Wilson, "Cuba libre", Jornal do Brasil, Río de Janeiro, Brasil, 29 de junio de 1987.

_____, "A joven pintura que veni de Cuba", Jornal do Bienal, Río de Janeiro, Brasil, 1987.

Correa, Armando, "Artistas cubanos de la tercera opción en Art Miami 93", El Nuevo Herald, Miami, Fla., 8 de enero de 1993.

_____, "Artistas cubanos en Art Miami," El Nuevo Herald, Miami, Fla., 8 de enero 1993.

_____, y Marjorie Miller, "Cuban Arts' quiet exile in Mexico," Los Angeles Times, Los Angeles, Ca., 13 de enero de 1993.

Corrieri, Sergio, "Reflexiones sobre la creación artística y literaria en la actualidad", El militante comunista, no. 2, La Habana, Cuba, enero, 1990.

Cruz, Carlos Alberto, "Salón de premiados", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1988.

Cruz, Soledad, "Información inconclusa sobre coloquio crítico", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 29 de mayo de 1988.

_____, "Tienen la palabra los filósofos", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 19 de junio de 1988.

_____, "Entre nosotros, libre uso de la expresión", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 23 de junio de 1989.

- Cuenca, Arturo, "Un artista pide la palabra", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 12 de junio de 1988.
- _____, "El arte de mi generación", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, diciembre, 1988.
- De Armas, Jorge, "Pero yo no concibo esa razón", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1999.
- _____, "Salón (entre paréntesis)", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1999.
- De la Fuente, Jorge, "Hacia una expresión estética cubana", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1987.
- _____, "Comentarios a 'Sobre el nuevo arte cubano'", Temas, no. 20, La Habana, Cuba, 1990.
- _____, "Praxis, ideología y arte en Adolfo Sánchez Vásquez", La Revista del Sur, no. 13, La Habana, Cuba, 1990.
- De la Hoz, Pedro, "El desarrollo de la libertad de creación implica una mayor responsabilidad social", Granma, La Habana, Cuba, 12 de noviembre de 1990.
- _____, "Trópico de Flavio", Revista de Arte Cubano, no. 1, La Habana, Cuba, 1996.
- De la Nuez, Iván, "A cuenta de riesgo", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, abril, 1989.
- _____, "El cóndor pasa", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1989.
- _____, "Arte cubano en los 90. Nuevos mapas y viejas trampas", Lápiz, no. 103, Madrid, España, 1994.
- De la Nuez, Rubén, "Forum mystikos: el mecanismo de la gloria", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1996.
- De Oráa, Pedro, "Pasado y presente en Agustín Cárdenas", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, julio-agosto, 1993.

- _____, "Trayecto de Los Once", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, abril, 1996.
- _____, "Una experiencia plástica: los Diez Pintores Concretos", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1996.
- Del Pino, Amado, "¿Nuevos ricos?", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1997.
- Delgado, Javier, "Los cubanos llegaron ya' retrata la situación de ese país", Unomásuno, México, D.F., 20 de septiembre de 1991.
- Díaz Rosell, Raimundo, "Las dos caras de la ambigüedad", Bastión, La Habana, Cuba, 18 noviembre 1989.
- _____, "El arte, los gustos, la realidad", Bastión, La Habana, Cuba, 9 de enero de 1990.
- Domínguez Lasierra, J., "Una panorámica actual de la pintura cubana", Heraldo de Aragón, Zaragoza, España, 27 de mayo de 1988.
- Eligio, Antonio, "Trece que fueron uno", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, julio, 1987.
- Emerich, Luis Carlos, "Dos pintores de la insularidad cubana", Novedades, México, D.F., 7 de diciembre de 1990.
- Escobar, Angel, "Utopías fallidas", Unión, no. 1, La Habana, Cuba, octubre-diciembre, 1988.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel), "Exposición de arte cubano en EE.UU.", Granma, La Habana, Cuba, 19 de diciembre de 1985.
- _____, "Encuentro y exposición de jóvenes artistas en Villa Clara", Granma, La Habana, Cuba, 26 de octubre de 1987.
- _____, "¿Por quién dobla la campana? Nuevas propuestas en el Encuentro Grabado '87", Granma, La Habana, Cuba, 21 de noviembre de 1987.
- _____, "¿El grabado: ¿sí o sí?", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, febrero, 1988.

- _____, "Arte para llevar puesto", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, agosto, 1988.
- _____, "Der Schulüssel des golfs. Zur Kubanischen Kunst", Bildende Kunst, no. 2, Berlín, Alemania, 1989.
- Ferrer, Elizabeth, "José Bedía", Art Nexus, no. 7, Bogotá, Colombia, enero-marzo, 1992.
- Flores, Verónica, "Pintar el azul de verdad y nostalgia", El Día, México, D.F., 8 de junio de 1995.
- Fadruga Tudela, Lillebit, "Fragmentaciones y otro vicios secretos en la obra de Tania Bruguera", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 2000.
- Fusco, Coco, "Cuba cultural policy, cultural politics", Impulse 13, no. 3, Miami, Fla., verano, 1987.
- _____, "Arte cubano (but Made in Mexico)" The Village Voice, New York, E.U., 28 de enero de 1992.
- _____ y Robert Knofo, "Interviews with Cuban artists", Social Text, no. 15. New York, E.U., otoño, 1986.
- García, Abelardo, "Diáspora artística cubana," Memoria de la Posguerra, no. 1, La Habana, Cuba, 1994.
- Galeancho, Patricia, "L' alegría cubana", Diari de Barcelona, Barcelona, España, abril, 1988.
- Galindo, Carlos Blas, "La joven generación de pintores cubanos," Generación, año III, no. 30, México, D.F., 1993.
- _____, "Torres Llorca en México," El Financiero, México, D.F., 22 de febrero de 1991.
- García, María Margarita, "De La Habana vengo", La Prensa, Bogotá, Colombia, 28 de noviembre de 1992.
- García Abela, Pedro, "Con los jóvenes creadores", Cuba Internacional, La Habana, Cuba, junio, 1988.

- García, Xisé Luis, "Aproximación á plástica cubana", El Correo Gallego, no. 20, 27 de septiembre de 1988.
- Gil, Marco Antonio, "Entrevista a Tomás Sánchez", Nuestro Valle, año II, no. 3, México, D.F., julio-septiembre, 1992.
- Gómez Haro, Claudia, "Fomentamos un anti-imperialismo no un anti-americanismo. Entrevista a Abel Prieto, Ministro de Cultura de Cuba", El Universo del Búho, año III, no. 28, México, D.F., agosto, 2002.
- González, Ana María, "Abre oficina de promoción de cultura cubana en México", El País, México, D.F., 23 de agosto de 1990.
- González, Angel Tomás, "El último salón", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, agosto, 1980.
- _____, "Salón, ¿a dónde vas? Se repite", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, marzo, 1981.
- _____, "Que me toquen las golondrinas. ¡Y se hizo la exposición!", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, octubre, 1981.
- _____, "Arte y promoción", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, febrero, 1983.
- _____, "Arte en las fábricas", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, abril, 1984.
- _____, "Del golf a la pintura de caballete", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, julio, 1985.
- _____, "Arte en 4 x 4", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, septiembre, 1986.
- _____, "La salida del callejón", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 6 de diciembre de 1987.
- _____, "Castillo de sueños", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 24 de marzo de 1989.

- _____, "Pasaporte al talento", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 23 de junio de 1989.
- González Jiménez, Miriam, "El diseño gráfico editorial: ¿crisis, agotamiento o enfermedad?", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1989.
- Graosky, Tom, "Arts Up", Bay Windows, Boston, 21 al 27 de marzo de 1991.
- Guevara, Ernesto "Che", "El socialismo y el hombre en Cuba", Bohemia, La Habana, Cuba, febrero, 1973.
- Haupt, Gerhard, "Mann kann noch so früh aufstehen: Junge Kunst in Kuba", Sonntag, no. 41, Berlín, Alemania, 1988.
- Henríquez Lagarde, Manuel, " Dos más dos no son cuatro", La Gaceta de Cuba, marzo, 1989.
- Hernández, Erena, "Anda también en arte Pinar", Granma, La Habana, Cuba, 17 de septiembre de 1990.
- _____, "Una magia que atrape", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, octubre, 1985.
- _____, "Cuadros móviles, filosofía y 'mala ravia'", Cartelera, año 5, no. 252, La Habana, Cuba, 25 al 31 de diciembre de 1986.
- _____, "Grabado grande, ande o no ande", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 29 de junio de 1989.
- _____, "Arturo Cuenca y el Kitsch", Bohemia, La Habana, Cuba, 1988.
- Hernández, Mercedes, "Entusiasmo el arte cubano en Colombia y Venezuela", Tribuna de la Habana, La Habana, Cuba, 8 de julio de 1990.
- Hernández, Orlando, "15625 am³", Bohemia, La Habana, Cuba, 1981.
- _____, "Elogio del pulpo o tratado de invisibilidad", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1995.

- _____, "Permiso para imprimirlo todo", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, marzo, 1999.
- Herrera Ysla, Nelson, "La calidad hechizada", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, septiembre, 1987.
- _____, "El arte en el espejo", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, septiembre, 1989.
- Ichikawa Morín, Emilio, "Estaciones legítimas para la crítica de arte", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 2000.
- Jameson, Frederic, "Arte, postmodernidad y periferia en América Latina. Una conversación en Bogotá", Art Nexus, no. 14, Bogotá, Colombia, octubre-diciembre, 1994.
- Joppolo, Giovanni y Helene Lasalle, "La deuxième Biennale de La Havane", Opus International, no. 104, París, Francia, primavera-verano, 1987.
- Jorge Vera, Elena, "Un debate para todos", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 4 de julio de 1988.
- Juan, Adelaida de, "La Bienal diferente", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1984.
- _____, "Los jardines, las palmas y la flora", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1986.
- Juárez, América, "Hay memoria y olvido junto a La casa cómoda", Reforma, México, D.F., 4 de junio de 1994.
- K., Helen L., "Creando a pesar de la escasez. Arte en Cuba", The Miami Herald, Miami, Fla., 13 de marzo de 1987.
- Kramer, Margia, "Cracking the Concrete; Interventionist Posters", Upfront, no. 12-13, New York, E.U., 1986.
- Legache, Diego, "El boom cubano. Hoy en el arte, el grupo 4x4", El Periodista, Buenos Aires, Argentina, julio, 1987.
- León, Mireya, "Prestigiada Galería de Arte realizó expo-venta de pintores", El Sol de México, México, D.F., 30 de julio de 1994.

- Lippard, Lucy R., "El nuevo arte cubano y su crítica", Unión, La Habana, Cuba, julio-octubre, 1989.
- _____, "Made in U.S.A.: Art from Cuba", Art in America, New York, abril, 1986.
- López, Enrique, "Días contados. Cláusula cubana", El Financiero, México, D.F., 2 de septiembre de 1993.
- _____, "Propuesta artística y cultural de cubanos, en éxodo", El Financiero, México, D.F., 29 de septiembre de 1993.
- López, María Luisa, "No tengo sueños, puras pesadillas", Reforma, México, D.F., 27 de enero de 1994.
- López Nussa, Leonel, "Cuatro nuevos pintores", Bohemia, La Habana, Cuba, 17 de septiembre de 1982.
- _____, "¿Qué cosa, en pintura, no es paisaje?", Bohemia, La Habana, Cuba, 8 de octubre de 1982.
- _____, "Las instalaciones", Bohemia, La Habana, Cuba, 18 de diciembre de 1986.
- _____, "Lo nuevo, lo estrafalario, lo insólito. Fiesta del grabado", Bohemia, La Habana, Cuba, 4 de diciembre de 1987.
- _____, "Plástica joven. Arte vs. público", Bohemia, La Habana, Cuba, 17 de junio de 1988.
- _____, "Salón Playa '87", Bohemia, La Habana, Cuba, 8 de enero de 1988.
- López Oliva, Manuel, "Salón de la Ciudad, una sorpresa de nuestra cultura", Granma, La Habana, Cuba, 16 de noviembre de 1985.
- _____, "Una exposición que 'molesta' y 'propone'", Granma, La Habana, Cuba, 23 de marzo de 1987.
- _____, "Un arte de diferencias", Granma, La Habana, Cuba, 19 de mayo de 1988.
- _____, "Las revelaciones de un salón", Granma, La Habana, Cuba, 25 de noviembre de 1988.
- _____, "¿Interrogar al Salón", Granma, La Habana, Cuba, julio, 1989.

- _____, "Todo retrato es una inventiva" La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1995.
- López Ramos, Rafael, "Los más jóvenes exponen", Revolución y cultura, La Habana, Cuba, 1988.
- _____, "Once escultores de 'Nueva Roza'", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, 1988.
- _____, "De un sistema social humanista a un concepto antropológico del arte", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, julio, 1989.
- Mac Master, Merry, "15 artistas cubanos sin fronteras", El Nacional, México, D.F., 28 de noviembre de 1991.
- _____, "Rubén Torres Llorca: Una plástica que cura," El Nacional, México, D.F., 28 de noviembre de 1991.
- _____, "Apoyo a creadores mexicanos y cubanos", El Nacional, México, D.F., 27 de enero de 1993.
- _____, "Ninart promocionará a pintores de Cuba", El Nacional, México, D.F., 22 de agosto de 1990.
- _____, "Entrevistas a Leandro Soto," sss Unomásuno, México, D.F., 16 de febrero de 1992.
- _____, "Leandro Soto o las resonancias de la selva", El Nacional, México, D.F., 17 febrero 1992.
- _____, "La Galería Nina Menocal reabre sus puertas," El Nacional, México, D.F., 25 de enero de 1993.
- Manrique, Jorge Alberto, "Cubanos en Tenochtitlán", La Jornada, México, D.F., 14 de febrero de 1990.
- Marinello, Juan, "Pintura joven", Revista de Avance, no. 8, La Habana, Cuba, 1927.
- Marisy, Luisa, "¿El gran salto?", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1990.
- Martínez, Carlos, "Nina Menocal: pintura cubana bien definida", El Universal, México, D.F., 26 de septiembre de 1990.
- _____, "La santería en una exposición de Rubén Torres Llorca", El Universal, México, D.F., 21 de febrero de 1991.

- Martínez, Juan A., "Nuevo arte cubano", Art Nexus, no. 14, Bogotá, Colombia, octubre-diciembre, 1994.
- Martínez Alvarez, Enrique, "Ojo con la información", Revolución y cultura, La Habana, Cuba, junio, 1988.
- Mateo, David y Esquivel, Alexis, "La familia (de críticos) se retrata", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1995.
- Mateo, David, "Porfía y simulacro de los géneros", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1996.
- _____, "Belkis Ayón en confidencia irregular", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, febrero, 1997.
- _____, "No soy un artista del performance", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1998.
- _____, "Vindicación del grabado", Revolución y cultura, La Habana, Cuba, 1994.
- Matus, Macario, "Tomás Sánchez y la nueva pintura cubana", Excélsior, México, D.F., 17 de diciembre de 1989.
- Mayorga, José, "Exposición de pintura cubana actual en la Sala Moreno Villa", Sur, Málaga, España, junio, 1988.
- Medina, Cuauhtémoc, "Exilio en la calle República de Cuba", Poliéster, no. 4, México, D.F., invierno, 1993.
- Menéndez González, Aldo, "Una plástica comprometida", Revolución y cultura, La Habana, Cuba, abril, 1982.
- _____, "Canto de artistas al primero de nuestros artistas", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1980.
- _____, "La plástica cubana actual: una plástica comprometida", Ventana Barricada Cultural, Managua, Nicaragua, 23 de octubre de 1982.
- Mendoza, Arturo, "Corredor cultural de la Roma. Metros de arte para disfrutar", Reforma, México, D.F., 25 de enero de 1994.
- Menocal, Nina, "Tomás Sánchez, talento y sensibilidad", Semanal, México, D.F., nueva época, no. 27, México, D.F., 17 de diciembre de 1989.

- Merewether, Charles, "The phantasm of origins. New York and the art of Latin America", Art & Text, no. 30, New York, U.S.A., 1988.
- Miller, Majorie, "Cuba Art's quiet exile in Mexico," Los Angeles Times, Los Angeles, Ca., 13 de enero de 1993.
- Molina, Juan Antonio, "El autor se retrata en el otro", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1995.
- Moncada, Adriana, "Ninart, nuevo Centro de Cultura Cubano, contacto del arte de la isla en México," Unomásuno, México, D.F., 25 de agosto de 1990.
- _____, "El movimiento pictórico cubano apuntaba a ser muy importante, pero se dispersó", Unomásuno, México, D.F., 28 de mayo de 1992.
- _____, "México recibe una gran riqueza cultural que se pierde en procesos burocráticos", Unomásuno, México, D.F., 26 de enero de 1993.
- _____, "Nuevas exposiciones plásticas en el Corredor Cultural de la Roma", Unomásuno, México, D.F., 13 de abril de 1994.
- _____, "México, puerta principal del arte latinoamericano a Europa y Estados Unidos," Unomásuno, México, D.F., 16 de enero de 1996.
- Montero, Hortensia, "Bedia, pintor de lo primitivo en lo moderno. Encuentro de dos tiempos", Unión, año IV, no. 141, La Habana, Cuba, 1992.
- Montes de Oca, Dannys, "El otro que somos. El otro que no somos", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 2000.
- Morales Armas, Antonio, "La modernidad en las artes plásticas de Cienfuegos (I)", 5 de septiembre, Cienfuegos, Cuba, 10 de febrero de 1987.
- _____, "La modernidad en las artes plásticas de Cienfuegos (II)", 5 de septiembre, Cienfuegos, Cuba, 11 de febrero de 1987.

- _____, "Mensaje plástico de la 'Villa Blanca'", 5 de septiembre, Cienfuegos, Cuba, 8 de julio de 1989.
- Morejón, Nancy, "El mundo de un primitivo", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, septiembre, 1969.
- Mosquera, Gerardo, "Premio para Tomás Sánchez," Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 30 de julio de 1980.
- _____, "Las artes plásticas: un nuevo salto de venado", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, diciembre, 1981.
- _____, "Martí y el arte abstracto", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1981.
- _____, "La joven pintura", Granma, La Habana, Cuba, 8 de noviembre de 1981.
- _____, "Algunos aportes de América Latina a la plástica universal", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, noviembre, 1982.
- _____, "Cuatro que van bien", La Nueva Gaceta, La Habana, Cuba, agosto, 1982.
- _____, "Una mirada penetrante a la plástica cubana", El Nacional, Caracas, Venezuela, 5 de marzo de 1985.
- _____, "Ocho puntos calientes sobre la investigación de las artes plásticas", La Nueva Gaceta, La Habana, Cuba, abril, 1985.
- _____, "Una irrupción revitalizadora", Cuba Internacional, La Habana, Cuba, año XVII, no. 187, junio, 1985.
- _____, "Función social de nuestra plástica", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, julio, 1985.
- _____, "La fuerza de Elso", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, abril, 1986.
- _____, "Primitivismo y contemporaneidad", Universidad de La Habana, La Habana, Cuba, enero-abril/mayo-junio, 1986.
- _____, "La buena forma de las formas malas", Cimal, Cuaderno de Cultura Artística, no. 30, Valencia, España, octubre, 1986.

- _____, "Bad taste in good form", Social Text, New York, E.U., 1986.
- _____, "Plástica joven cubana", Arte Plural, no. V, Caracas, Venezuela, 1986.
- _____, "Arte 'de provincia' sin provincianismo", Granma, La Habana, Cuba, 18 de marzo de 1987.
- _____, "Raíces en acción", Granma, La Habana, Cuba, 20 junio, 1987.
- _____, "Identidad y cultura popular en el nuevo arte cubano", La palabra y el hombre, Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz, abril-junio, 1988.
- _____, "Crítica y consignas", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, noviembre, 1988.
- _____, "Diferencias profundas", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, 1989.
- _____, "Ultima conversación con Elso", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, mayo, 1989.
- _____, "Trece criterios sobre el nuevo arte cubano", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1989.
- _____, "Los chistes pesados de Tonel", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1989.
- _____, "Arte y mística en Elso", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, noviembre, 1989.
- _____, "Polémica: Taller de Temas. En torno al nuevo arte cubano", Temas, no. 2, La Habana, Cuba, 1990.
- _____, "El nuevo arte de la Revolución", Unión, año IV, no. 13, La Habana, Cuba, 1991.
- _____, "15 artistas cubanos", Art Nexus, Bogotá, Colombia, abril, 1992.

- _____, "La Habana y Miami dialogan en México", El papel literario, El Nacional, Caracas, Venezuela, 15 de marzo de 1992.
- _____, "Africa in the Art of Latin America", Art Journal, vol. 15, no. 4, New York, invierno, 1992.
- _____, "Africa en las artes plásticas del Caribe", Anales del Caribe, no. 12, La Habana, Cuba, 1992.
- _____, "Plástica afroamericana", Art Menus, no. 9, Bogotá, Colombia, junio-agosto, 1993.
- _____, "Arte y diáspora en Cuba", La Jornada, México, D.F., 27 de junio de 1993.
- _____, "Los hijos de Guillermo Tell", Poliéster, no. 4, México, D.F., invierno, 1993.
- Navarrete, José Antonio, "Realidades cubanas", Bohemia, La Habana, Cuba, 1973.
- Navarro, Desiderio, "¿No existe un pensamiento marxista sobre la comunicación artística? (I) ", Granma, La Habana, Cuba, 2 de junio de 1988.
- _____, "¿No existe un pensamiento marxista sobre la comunicación artística? (II) ", Granma, La Habana, Cuba, 3 de junio de 1988.
- _____, "¿Una pragmática kitsch en la cultura plástica cubana? (II) ", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, marzo, 1989.
- _____, "La retroabstracción geométrica: un arte sin problemas: es sólo lo que ves", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1989.
- _____, "Crítica de la crítica", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, febrero, 1990.
- _____, "José Bedía, Crónicas americanas", Lápiz, no. 106, Madrid, España, octubre-noviembre, 1994.

- _____, "Marta María Pérez: autorretratos del cosmos", Art Nexus, no. 17, Bogotá, Colombia, julio-septiembre, 1995.
- Niurka, Norma, "Revolución y exilio juntos en muestra de arte," El Nuevo Herald, Miami, Fla., 27 de enero de 1992.
- _____, "Del limbo al paraíso", El Nuevo Herald, Miami, Fla., 5 de diciembre de 1992.
- Núñez Oliva, Alexis, "Jóvenes creadores en 23 y G", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 6 de abril de 1988.
- Ochoa, G., "La Bienal de la Habana, un sacrificio y un evento en la isla que se hará notar: Ibrahim Miranda", El Sol de México, México, D.F., 19 de enero de 1994.
- Ormas, Ada, "Una genuina expresión del arte joven (II)", Tribuna de La Habana, La Habana, Cuba, 29 de marzo de 1987.
- Ortiz, Fernando, "Las visiones del cubano Lam", Revista Bimestral Cubana, no. LXVI, La Habana, Cuba, 1, 2 y 3, julio-diciembre de 1950.
- Pedrosa Morgado, Concepción, "La plástica cubana frente al siglo XX", Excelsior, México, D.F., 30 de agosto de 1990.
- Peláez, Rosa Elvira, "Reafirma Hart confianza en los jóvenes creadores. Coloquio de la crítica", Granma, La Habana, Cuba, 30 de mayo de 1988.
- Pérez Cisneros, Guy, "Pintura y escultura en 1943", Orígenes, La Habana, Cuba, 1944.
- _____, "Portocarrero", Orígenes, La Habana, Cuba, 1944.
- Pérez de la Riva, Juan, "La múltiple raíz Africana", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, noviembre-diciembre, 1993.
- Pérez Olivares, José, "Las vacaciones de la crítica", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 9 de agosto de 1988.
- _____, "Del dadá a la guayabera", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, agosto, 1988.
- _____, "El oscuro esplendor de la Academia", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, julio, 1988.

- _____, "El pintor y la nube", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1990.
- Pevida Rosales, Ramón, "¿ Plástica versus Público?", Sierra Maestra, Santiago de Cuba, Cuba, 12 de septiembre de 1989.
- Pineda, María Estela, "Jóvenes exponentes del arte cubano", El Sol en la cultura, La Habana, Cuba, 7 de septiembre de 1986.
- Pini, Ivonne, "Los hijos de Guillermo Tell", Art Nexus, Edición Internacional, Arte en Colombia, no. 2, Bogotá, Colombia, octubre, 1991.
- Pinto Rodríguez, Rafael, "¿Hacia una cultura socialista?", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 19 de julio de 1988.
- Piñera, Toni, "Paseo por el arte en el siglo de las ciencias", Granma, La Habana, Cuba, 1 de agosto de 1985.
- _____, "Rienda suelta a la imaginación creadora", Granma, La Habana, Cuba, 14 de febrero de 1986.
- _____, "4 en 1", Granma, La Habana, Cuba, 15 de mayo de 1987.
- _____, "Un salón muy joven", Granma, La Habana, Cuba, 11 de enero de 1988.
- _____, "Termómetro de las artes plásticas", Granma, La Habana, Cuba, 3 de julio de 1989.
- _____, "Un joven salón de la plástica", Granma, La Habana, Cuba, 13 de julio de 1989.
- _____, "Un insta-salón", Granma, La Habana, Cuba, 26 de abril de 1990.
- Plagens, Peter, et. al., "The Next Wave from Havana", Newsweek, New York, U.S.A. 30 de noviembre de 1992.
- Pogolotti, Graziella, "Jorge Rigol", Valoraciones latinoamericanas y caribeñas, Universidad de la Habana, no. 203-204, La Habana, Cuba, 1976.

- _____, "Los demonios de Angel", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, junio, 1999.
- Ponce de la Vega, Tere, "Nina Menocal: mujer excepcional", El Sol de México, México, D.F., 30 de enero de 1993.
- Ponzano, M. M., "16: pintura cubana actual", Heraldo de Aragón, Zaragoza, España, 2 de junio de 1988.
- Ramírez, Luis E., "En Cuba, el mercado del arte lo controla el Estado", El Financiero, México, D.F., 22 de noviembre de 1990.
- Racz, Georges, "Art", Beautiful Week, Río de Janeiro, Brasil, 1 de julio, 1987.
- Reina, Adalberto, "La comunicación en el arte", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, marzo, 1989.
- Rivas, Jorge, "Brisas del alma en Tierra Fértil", Trabajadores, La Habana, Cuba, mayo, 1994.
- Rivero, José, "¿Instalar el mensaje?", Trabajadores, La Habana, Cuba, 5 de diciembre de 1986.
- Rodríguez, Josefina, "Las galerías en cifras", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, noviembre, 1986.
- Rodríguez Armas, José Luis, "Abre que voy, cuidado con los callos", Huellas, año 1, no. 6, Santa Clara, Cuba, noviembre, 1987.
- _____, "Pocos pero buenos", Signos, no. 37, Santa Clara, Cuba, enero-junio, 1989.
- Rodríguez Bolufé, Olga María, "La plástica cienfueguera... va ganando", Conceptos, año 3, no. 33-34, Cienfuegos, Cuba, junio-julio, 1990.
- Rodríguez Derivet, Norma, "La emigración. Una mirada diferente", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, abril, 1997.
- Rodríguez Sosa, Fernando, "Al habla con Leandro", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, julio, 1984.
- _____, "Mariano, pintar con la vida misma", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1982.
- Roque, Adalberto, "La saeta y el blanco", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 12 de julio de 1988.

- Rubio, Vladia, "Es a ti a quien hablo", Granma, La Habana, Cuba, 18 de febrero de 1988.
- _____, "Al pueblo no se baja", Granma, La Habana, Cuba, 10 de marzo de 1988.
- _____, "Nuestra plástica joven: ¿Diálogo o monólogo?", Granma, La Habana, Cuba, 4 de abril de 1988.
- _____, "Nuevo espacio para la franqueza", Granma, La Habana, Cuba, 20 de mayo de 1988.
- Ruiz, Blanca, "Exponen territorios y sentimientos", Reforma, México, D.F., 17 de febrero de 1996.
- Ruiz, Francisco, "Nina Menocal cambió la pluma por el arte. En la Expo Arte 93 con obras de Bedía y Cuenca", El Jalisciense, año XII, no. 5368, Guadalajara, Jal., México, 11 de junio de 1993.
- Russel, Gloria, "Cuban contemporary art", Sunday Republican, 10 de abril de 1988.
- Sáenz, Jorge Luis, "No soy el mejor pintor cubano vivo", El Universal, México, D.F., 15 de diciembre de 1989.
- _____, "Mañana se inaugura la Galería Nina Menocal", El Universal, México, D.F., 24 de enero de 1993.
- _____, "Mi obra refleja la nostalgia por Cuba", El Universal, México, D.F., 26 de enero de 1993.
- Sánchez, Magali, "La joven pintura cubana en Canadá", Granma, La Habana, Cuba, 19 de febrero de 1984.
- Sánchez, Margarita, "El 'boom' de las artes plásticas", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, agosto, 1987.
- Sánchez, Osvaldo, "Bedía, lo mágico de la tierra", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, octubre, 1989.
- _____, "José Bedía: Las manos de Ogún", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, 1989.
- _____, "Apocalíptico e Integrados: Turnbull y Miranda en la Galería Nina Menocal", Reforma, México, D.F., 2 de febrero de 1994.

- _____, "Utopía bajo el volcán," Plural, no. 250, México, D.F., julio, 1992.
- Sarusky, Jaime, "Pintura cubana en España", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, 1988.
- Scott, Mercedes, "Leandro Soto", Marie Claire, México, D.F., noviembre, 1992.
- Serrano de Haro, Amparo, "Arte contemporáneo cubano", Lápiz, año V, no. 51, Madrid, España, 1988.
- Sherman, Mary, "A Failed Artist but a Brilliant Craftman", Boston Sunday Herald, Boston, 17 de marzo de 1991.
- Somoza, Alexis, "El sistema de producción artísticas: ¿Alternativa o elección?" , La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, enero, 1990.
- _____, "Ideología y simbolismo", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, abril, 1991.
- _____ y Félix Suazo, "Proyecto Castillo de la Fuerza", Albur, año III, no. VII-VIII, La Habana, Cuba, octubre, 1989.
- _____ y Félix Suazo (con la colaboración de Alejandro Ríos), "(H) achazos", La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, mayo, 1990.
- Soto, Leandro, "Compartir lo visto", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, julio, 1984.
- _____, "Los cubanos llegaron ya. Exposición de artes plásticas en Ninart, Centro de Cultura", Avance, Villahermosa, Tabasco, México, 8 de octubre de 1991.
- Sown, John, "Nina Menocal," Nuevo, no. 2, México, D.F., 1991.
- Sperling Cockcroft, Eva, "Kitsch in Cuba", Art Forum, New York, U.S.A., verano, 1985.
- Suazo, Félix, "De una sensibilidad nacional-criticista a una función cosmopolita de la intelectualidad cubana", Lo que venga. Publicación de Artes Visuales, año 2, no. 1, La Habana, Cuba, 1995.

- Tabres de Araujo, Olivio, "4 artistas cubanos", O' Estado de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, 26 de julio de 1987.
- Tibol, Raquel, "Migraciones y Soledades de Sandra Ramos", Proceso, México, D.F. , 17 de enero de 1994.
- Tomás, Ángel, "Desafío en San Rafael", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, enero, 1981.
- _____, "Ni sano ni sabroso", El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, noviembre, 1981.
- _____, "Intimidad de un paisaje," El Caimán Barbudo, La Habana, Cuba, noviembre, 1982.
- Torres Llorca, Rubén, "Plástica cubana en el exilio," New Herald, Miami, Fla., julio, 1993.
- Valdés, Silvia, "Cuba, un arte de participación", Página 12, Buenos Aires, Argentina, julio, 1987.
- Veigas José, "Siempre el paisaje", Revolución y Cultura, Habana, Cuba, abril, 1981.
- _____, "Estaciones", Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, marzo, 1989.
- Wood, Yolanda, "Periodizar el arte cubano contemporáneo: ¿Poliedro o bola de cristal?", Arte Cubano, La Habana, Cuba, 1999.
- "Aguilera en la gloria", Arte Cubano, La Habana, Cuba, 1995, s/a.
- "Arte caribeño", La Nación, San José, Costa Rica, 17 de julio de 1987, s/a.
- "Artistas cubanos en Mendoza", Los Andes, Mendoza, Argentina, 29 de agosto de 1987, s/a.
- "Cuba porta una antología del seu d'avort guarda", Diari di Barcelona, año 197, Barcelona, España, 13 de abril de 1988, s/a.
- "Declaración conjunta de la UNEAC y de la Asociación Hermanos Saíz", Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 10 de noviembre de 1988, s/a.

- "Explosiva muestra pictórica estará en Brasil y Argentina", Cine mundial, México, D.F., 21 de junio de 1987, s/a.
- "Los cubanos con todo", Página 12, Buenos Aires, Argentina, 14 de abril de 1988, s/a.
- "Los mitos de la Revolución", El Tiempo, Bogotá, Colombia, 21 de abril de 1991, s/a.
- "Manifiesto Modernista", Revista de Avance, no. 1 La Habana, Cuba, 1927, s/a.
- "Pintura cubana en Buenos Aires", Clarín, Buenos Aires, Argentina, 19 julio, 1987, s/a.
- "Pinturas cubanas invadem Sao Paulo", Folha da tarde, Sao Paulo, Brasil, 22 de julio de 1987, s/a.
- "Puré en TV", Opina, La Habana, Cuba, diciembre, 1986, s/a.
- "Report from Havana Cuban conversation", Art in America, New York, U.S.A., marzo, 1987, s/a.
- "Sección internacional: Grupos organizados cubanos en México," El Financiero, México, D.F., 22 de septiembre de 1993, s/a.

Casa de las Américas

www.casa.cult.cu/ Consultado el 25 de enero de 2001.

Centro Wifredo Lam

www.universes-in-universe.de/car/havanna/s_lam.htm

Consultado el 25 de enero de 2001.

Galería Nina Menocal

www.artnet.com/nmenocal.html Consultado el 18 de febrero de 2001.

Muse, Revista de la Asociación Canadiense de Museos.

www.museums.ca Consultado el 18 de abril de 2003.

Museo de Arte Carrillo Gil

www.macg.gob.mx/ Consultado el 18 de febrero de 2001.

Museología, Revista de la Asociación Española de Museólogos.

www.museologia.net Consultado el 25 de agosto de 2002.

Museo Universitario del Chopo

www.chopo.unam.mx Consultado el 25 de febrero de 2001.

Museos Ahora, Revista del Consejo Nacional de Cultura de Venezuela.

www.museosdevenezuela.org Consultado el 12 noviembre de 2001.

Museum Antropology, Revista de la Asociación Americana de Antropólogos.

www.aaanet.org Consultado el 28 de junio de 2001.

Museum News, Revista de la Asociación Americana de Museos.

www.aam.org Consultado el 25 de septiembre de 2002.

Periódico Granma

www.granma.cubaweb.cu/ Consultado el 11 de octubre de 2002.

Revista Bohemia

www.bohemia.cubaweb.cu/ Consultado el 11 de octubre de 2002.

Revista La Jiribilla

www.lajiribilla.cubaweb.cu/ Consultado el 14 de octubre de 2002.

José Bedia

<http://at scenecal.com/ArtistFiles/BediaJ/BediaJFile/JBediaBio.html>

Consultado el 7 de octubre de 2001.

www.askart.com/artist/B/jose_bedia.asp Consultado el 7 de octubre de 2001.

www.artnexus.com Consultado el 7 de octubre de 2001.

www.unm.edu/~tamarind/editions/bedia_img.html&prev=/

Consultado el 7 de octubre de 2001.

Juan Francisco Elso

www.artnet.com Consultado el 18 de octubre de 2001.

www.artnexus.com Consultado el 18 de octubre de 2001.

Flavio Garcíandía

www.artnexus.com Consultado el 18 de octubre de 2001.

www.sicardi.com/Artists/index.cfm?artistid=67 Consultado el 20 de octubre de 2001.

www.cnap.cult.cu/galeria/artistas/flavio.htm Consultado el 20 de octubre de 2001.

www.artcuba.com/sitios/2salon/garciandia.asp Consultado el 20 de octubre de 2001.

www.telesat.com.co/Telesat/home2/galeria/cubanos/p9.html
Consultado el 20 de octubre de 2001.

Tomás Sánchez

www.centropablo.cult.cu/maja/pablo/tomas_new.htm Consultado el 13 de enero de 2002.

www.fenix.islagrande.cu/Noticias/tomasanchez.htm Consultado el 13 de enero de 2002.

www.askart.com Consultado el 13 de enero de 2002.

www.artnexus.com Consultado el 13 de enero de 2002.

www.telesat.com.co/Telesat/home2/galeria/cubanos/p9.html
Consultado el 13 de enero de 2002.

Leandro Soto

www.artnexus.com Consultado el 15 de enero de 2002.

www.west.asu.edu/ia/insight/issues/200209/sotoart.htm Consultado el 15 de enero de 2002.

www.mtholyoke.edu/offices/comm/cs/990212/leandro.html
Consultado el 15 de enero de 2002.

Rubén Torres Llorca

www.artnexus.com Consultado el 16 de enero de 2002.

www.artnet.com/ag/artistdetails.asp?aid=10631 Consultado el 16 de enero de 2002.

www.artincontext.org/artist/t/ruben_torres_llorca/selected_exhibitions.htm
Consultado el 16 de enero de 2002.

Información general:

www.cubaheritage.com/articles.asp?artID=260 Consultado el 10 de octubre de 2001.

www.cubarte.cult.cu/index.php?mref=categoria&idcat=4&idhead=4&idpage=1&mes=0&dia=0 Consultado el 11 de octubre de 2001.

www.cubagallery.cim/ArteHistoria.htm Consultado el 11 de octubre de 2001.

www.artcuba.com/artists/format Consultado el 18 de enero de 2002.

www.cnap.cult.cu/gal-2html Consultado el 5 de marzo de 2002.

www.matices.de/28/cuba.htm Consultado el 4 de julio de 2002.

www.artesantodomingo.com/arte_cubano.htm Consultado el 25 de julio de 2002.

http://pobladores.lycos.es/channels/aficiones-y_tiempo_libre/Atelier_de_Cira/area/12 Consultado el 25 de julio de 2002.

Abel Prieto, Ministro de Cultura de Cuba, La Habana, noviembre, 2001.

Adelaida de Juan, Doctora en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, crítica de arte, noviembre, 2002.

Ebert Rojas, artista plástico y profesor de los artistas estudiados, reside en México. Varias entrevistas, 2001-2003.

Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad de La Habana, noviembre, 2001.

Flavio Garcíandía, pintor cubano, Monterrey, Nuevo León, enero, 2002.

Gabriel Romero, coleccionista mexicano de arte, México, D.F., 12 de abril del 2002.

José Bedia, pintor cubano, Miami, Florida, enero, 2002 y México, D.F., abril, 2003.

José Veigas, crítico de arte y poseedor del archivo documental de la década de los ochenta en La Habana, Cuba, julio, 2002.

Leandro Soto, pintor cubano, Monterrey, Nuevo León, enero, 2002. Entrevista telefónica.

Magali Lara, pintora mexicana, ex-esposa del pintor cubano Juan Francisco Elso, Cuernavaca, Morelos, mayo, 2002.

Margarita Ruiz, Embajada de Cuba en México, Ex-presidenta del Consejo para la Cultura y las Artes en Cuba. Varias entrevistas, 2001-2003.

- Nina Menocal, Directora de la Galería Nina Menocal y promotora de arte cubano, México, D.F., febrero, 2002.
- Olga María Rodríguez, Maestra en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Reside en México. Varias entrevistas, 2001-2003.
- Oswaldo Sánchez, crítico de arte cubano, reside en México, D.F., junio, 2002.
- Raquel Tibol, crítica de arte, México, enero, 2003.
- Rubén Torres Llorca, pintor cubano, Miami, Florida, enero 2002. Entrevista telefónica.
- Tomás Sánchez, pintor cubano, Costa Rica, enero 2002. Entrevista telefónica.
- Yolanda Wood, Doctora en Historia del arte y Catedrática de la Universidad de La Habana, La Habana, Cuba, noviembre, 2002.

1937

Velázquez, José Sergio, "Hallazgo de un arte nacional",
Primera Exposición de Arte Nuevo, La Habana, Cuba,
1937.

1941

Exposición de grabados y litografías del TGP de México,
Lyceum, La Habana, Cuba, 1941.

El arte cubano contemporáneo, Exposición en el Capitolio,
Comisión Cubana de Cooperación Intelectual, s/a.

1966-67

Arte latinoamericano desde la independencia, INBA, México,
D.F., 1967. Yale University Art Gallery, University of
Texas at Austin Art Museum, New Haven y Austin,
1966.

1971

Desnoes, Edmundo, Cuban Posters, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holanda, 1971.

1975

Boch, Luis, Tomás Sánchez, Museo Nacional de Bellas Artes,
Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba, enero, 1975.

1981

FarrisThompson, Robert y Joseph Cornet, "The four Moments
of the Sun", Koingo Art in Two Worlds, National
Gallery of Art, Washington, 1981.

Mosquera, Gerardo, Sano y sabroso, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba, agosto, 1981.

Ashton, Dore, "Introduction," First Look: 10 young artists from today's Cuba, Westbeth Gallery, New York, 3-22 de noviembre de 1981.

1982

González, Angel Tomás, La generación de la esperanza cierta, Dirección de Artes Plásticas y Diseño, Ministerio de Cultura, Brigada Hermanos Saíz, 4 de marzo de 1982.

Mosquera, Gerardo, "4", José Bedia, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, Fondo de Bienes Culturales, La Habana, Cuba, julio, 1982.

Garciandía, Flavio, Vereda Tropical, Fondo de Bienes Culturales, La Habana, Cuba, noviembre, 1982.

1984

Serrano, Saúl, Manipulación y alteración de la imagen fotográfica, Colectiva cubana, Consejo Mexicano de Fotografía, México, D.F., 17 de enero de 1984.

1985

Buchloh, Benjamin, "Reportaje a los artistas", New Art from Cuba, catálogo, S.U.N.Y. College at Old Westbury, New York, E.U., 1985.

Mosquera, Gerardo, "Introduction," New Art From Cuba, Amelie Wallace Gallery SUNY College at Old Westbury, 2-28 de abril de 1985.

Matamoros, Corina, De lo contemporáneo, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, agosto, 1985.

1986

Menéndez González, Aldo, "Los cuatro jinetes del Apocalipsis," 4 x 4, tercera edición, Galería Habana, Fondo Cubano de Bienes Culturales, septiembre, 1986.

1988

Signs of Transition: 80's Art from Cuba, Museum of Contemporary Hispanic Art en Nueva York, enero, 1988.

Raíces en acción, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F., 1988.

Torres Llorca, Rubén, Ojo pinta, Exposición Grupo Arte Calle, Galería L y 23, La Habana, Cuba, 11 de enero de 1988.

Fusco, Coco, Signs of transition: 80's art from Cuba. An introduction, Miami, Fla., enero-febrero, 1988.

López Ramos, Rafael, "Arte municipal," Plástica Joven, Galería Servando Cabrera Moreno y Teatro Karl Marx, Asociación Hermanos Saíz de Playa, La Habana, Cuba, abril, 1988.

Marisy, Luisa, Premiados del I Festival del ISA/87, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, abril, 1988.

Menéndez González, Aldo, "Mezcla a lo cubano," Pintura cubana actual, Sala de Exposiciones Ponzano 16, Zaragoza, España, 27 de mayo de 1988.

Mosquera, Gerardo, "Identidad y cultura popular en el nuevo arte cubano," Made in Havana, Art Gallery of New South, Walles, Inglaterra, octubre-noviembre, 1988.

Rodríguez Armas, José Luis, Epifanía de la plástica joven de Cuba, II Encuentro de jóvenes artistas plásticos. II Salón de la plástica joven de Cuba, Museo Provincial de Villa Clara, Cuba, diciembre, 1988.

1989

Sánchez, Osvaldo, "Un panorama de la plástica cubana", Trajectoire cubaine, Centre d'Art Contemporain, Carbeil-Lessonnes, Francia, 1989.

Morales Armas, Antonio, Breve panorama de la plástica joven de Cuba, Evento juvenil de las artes plásticas, Salón 5 de septiembre, La Habana, Cuba, 1989.

_____, El síndrome de Marco Polo, Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba, 1989.

Fernández, Antonio Eligio, "El castillo de impureza," Patria o muerte, Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba, marzo-abril, 1989.

Joppolo, Giovanni, "Artistas en La Habana," Trayectoire Cubaine, Centre d'Art Contemporain, CAC, Corbeil-Essonnes, France, abril-mayo, 1989.

Lasalle, Helene, "Entre revolución y tradición. Los artistas de Cuba en 80 años," Trayectoire Cubaine, Centre d'Art Contemporain, CAC, Corbeil-Essonnes, abril-mayo, 1989.

Fernández, Antonio Eligio, Kitsch, Centro de Arte Galiano y Concordia, 3a. Bial de La Habana, noviembre-diciembre, 1989.

Quince obras de Tomás Sánchez, Galería Arvil, México, D.F., noviembre-diciembre 1989.

Aguilera González, Alejandro, Los siglos no se olvidan, Grupo La Campana, Las Tunas, Cuba, diciembre, 1989.

1990

Mosquera, Gerardo, "La plástica cubana a un nuevo siglo," Kuba, OK, Städtische Kunsthalle, Dusseldorf, 1990.

Fernández, Antonio Eligio, "Cuban Art: a key to the gulf and how to use it," No Man is an Island, Museo de Arte de Pori, Finlandia, 1990.

Arte en Iberoamérica (1820-1980), Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, diciembre, 1989 - marzo, 1990.

Por América, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F., febrero-marzo, 1990.

Morejón, Nancy, "Arte joven en Cuba," Kuba O.K. Aktuelle Kunst aus Kuba, Städtliche Kunsthalle Düsseldorf, abril-mayo, 1990.

Morell, Damián C., "Pobreza y riqueza de la escultura hecha en Cuba,"

El objeto esculpado, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba, mayo-julio, 1990.

Mosquera, Gerardo, "Seis nuevos artistas cubanos," Contemporary Art from Havana, Riverside Studios London, Londres, 18 de octubre- 26 de noviembre de 1989; Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, España, junio-julio, 1990.

Plástica cubana II, Galería Kahlo-Coronel, México, D.F., junio, 1990.

Arte hoy. Exposición colectiva de jóvenes artistas, Centro de Arte, Guantánamo, Cuba, diciembre, 1990.

1991

Hijos de Guillermo Tell, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela, 3 de febrero - 3 de marzo de 1991.

Tell Vilmos 14 gyermeke, Senki Sem Sziget, Enst Museum, Budapest, Hungría, 12 de abril - 5 de mayo de 1991.

Sueño circular. José Bedía, Galería Nina Menocal, México, D.F., mayo-junio, 1991.

Los cubanos llegaron ya, Galería Nina Menocal, México, D.F., septiembre, 1991.

Grabado contemporáneo cubano, Museo de Arte Colonial, La Habana, Cuba, noviembre, 1991.

Sánchez, Osvaldo, 15 artistas cubanos o el muro que nunca existió, Centro de Cultura Ninart, México, D.F., noviembre, 1991.

Quince artistas cubanos, Centro de Cultura Ninart, México, D.F., noviembre, 1991.

1992

Leandro Soto en Tamulté de las Sabanas, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México, 1992.

Monsiváis, Carlos, Rubén Torres Llorca. Historias de Amor y de Muerte, Galería Nina Menocal, México, D.F., 27 de mayo- 30 de junio de 1992.

- Mosquera, Gerardo, "Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla," Wifredo Lam, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 1992.
- Leandro Soto o las resonancias de la selva, Galería Nina Menocal, México, D.F., febrero-marzo, 1992.
- Exposición Plástica Colectiva, Tamulté de las Sabanas, Tabasco, México, abril, 1992.
- Historia de Amor y de Muerte. Rubén Torres Llorca, Galería Nina Menocal, México, D.F., mayo, 1992.
- Once artistas cubanos, Museo del Carmen, México, D.F., mayo-junio, 1992.
- Pintura joven cubana, Centro Cultural "Jaime Torres Bodet," México, D.F., julio, 1992.
- La década prodigiosa. Plástica cubana de los 80, Museo Universitario del Chopo, México, D.F., octubre-noviembre, 1992.
- Los cubanos llegaron ya (II), Galería Nina Menocal, México, D.F., noviembre, 1992.

1993

- La Isla en peso. José Bedía, Galería Nina Menocal, México, D.F., enero, 1993.
- Las metáforas del templo, Centro de Desarrollo de Artes Visuales, La Habana, Cuba, febrero, 1993.
- Manera de tratar las soledades. Grabados de Sandra Ramos, Centro de Desarrollo de Artes Visuales, La Habana, Cuba, junio, 1993.
- Medina, Cuauhtémoc y Roberto Tejada, Lesá Natura: reflexiones sobre ecología, Museo de Arte Moderno, México, D.F., julio-agosto, 1993.
- El corazón sangrante, F. University of Washington Press, agosto-octubre, 1993.
- Choléra núm.1. Artistes d'Amérique Latine contre le choléra, París, octubre, 1993.

Transracionales, Galería Nina Menocal, México, D.F., noviembre, 1993.

Leandro Soto/Cuba: Transracionales; Sandra Ramos/Cuba: Con mi cruz a cuestas; Carlos Aguirre/México, Galería Nina Menocal, México, D.F., diciembre, 1993.

1994

Expoventa Colección Ninart, Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, México, D.F., febrero, 1994.

Vindicación del grabado, Galería La Acacia, La Habana, Cuba, 24 de marzo de 1994.

Ríos, Alejandro, Artistas Cubanos Contemporáneos, Centro de Arte Euroamericano, Caracas, Venezuela, marzo, 1994.

Los dados de medianoche, Galería La Espuela de Plata, Centro de Desarrollo de Artes Visuales, La Habana, Cuba, mayo, 1994.

Los que están. Muestra interdisciplinaria de 29 artistas plásticos, Galería Domingo Ravenet, La Habana, Cuba, mayo, 1994.

Gráfica cubana, Galería de Arte "Carlos Olachea," La Paz, Baja California Sur, México, mayo-junio, 1994.

Ramce, pinturas y dibujos, Universidad del Valle de México, noviembre-diciembre, 1994.

1995

Una visita al Museo de Arte Tropical. Flavio Garciandía, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 1995.

Sánchez, Osvaldo, Flavio Garciandía en el Museo de Arte Tropical, Galería Ramis Barquet, Monterrey, Nuevo León, México, octubre, 1995.

Exposición Personal. Flavio Garciandía, Galería Ramis Barquet, Monterrey, N.L., México, octubre, 1995.

Flavio Garciandía, Galería Ramis Barquet, Monterrey, N.L., México, octubre, 1995.

1996

Puré expone, Galería L, La Habana, Cuba, enero, 1996.

Nuevo Arte de Cuba y México, Davis Floria Gallery, Colorado, E.U., y
Galería Nina Menocal, México, D.F., febrero y julio , 1996.

Acuarela del Caribe, Centro Cultural José Martí, México, D.F., julio,
1996.

Entre ella, nosotros y ustedes, Universidad Nacional Autónoma de
Hidalgo, México, junio, 1996.

Entre ellas y nosotros hay un espacio para ustedes, Embajada
de la República de Cuba, México, octubre, 1996.

Nosotros los del Caribe, Casa Borda, Taxco, Gro., México, noviembre,
1996.

2000

Todos los colores de Mariano, Conaculta/INBA y Fideicomiso Museo
Dolores Olmedo Patiño, México, D.F., 2000.

2002

De la Nuez, Iván, "Diáspora de la cultura cubana de los noventa,"
Atravesados. Deslizamientos de identidad y género,
Fundación Telefónica, Madrid, España, 2002.

Bibliografía

- Acha, Juan, El consumo artístico y sus efectos, Trillas, México, D.F., 1988.
- Alfonso, L., Versiones del paisaje en la pintura cubana, tesis de licenciatura, Facultad de Artes y Letras, Universidad de la Habana, La Habana, Cuba, 1984.
- Alvarez, Enrique, Volumen I: Primer volumen de una renovación esperanzadora, tesis de licenciatura, Facultad de Artes y Letras, Universidad de la Habana, La Habana, Cuba, 1986.
- Artaud, Antonin, Los Tarahumara, Tusquets, Barcelona, España, 1998.
- Báez, Luis, Armando Hart: Cambiar las reglas del juego, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983.
- Barnet, Miguel, La fuente viva, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1974.
- Bayón, Damián, América Latina en sus artes, Siglo XXI, México, D.F., 1974.
- Belluzo, Ana María, (comp.), Modernidad y vanguardias artísticas en América Latina, UNESP, Brasil, 1990.
- Cabrera, Lydia, Vocabulario Congo (el buntúque se habla en Cuba), Colección del Chichereku en el exilio, Miami, Fla., 1984.
- _____, El Monte, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1993.
- _____, El sistema religioso de los afrocubanos, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989.

- Camnitzer, Luis, New Art from Cuba, University of Texas Press, Austin, Texas, 1994.
- Carpentier, Alejo, Ecue-Yamba-O, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1933.
- _____, Críticas de arte (1922-1939), Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1975.
- Casaus, Víctor, Cine, Literatura y Sociedad, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.
- Castro, Fidel, La Historia me absolverá, Comisión de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista en Cuba, La Habana, Cuba, 1973.
- _____, Palabras a los intelectuales, Revolucionaria, La Habana, Cuba, 1961.
- _____, La Primera Revolución Socialista en América, Siglo XXI, México, D.F., 1976.
- Desnoes, Edmundo, La imagen fotográfica del Subdesarrollo, Instituto del Libro, Colección Cocuyo, La Habana, Cuba, 1967.
- Eco, Umberto, La estructura ausente, Lumen, Barcelona, España, 1972.
- Fouchet, Max Pol, Wifredo Lam, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1964.
- Franco, José L., Armonías y contradicciones cubano-mexicanas (1554-1830), Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1975.
- Frérot, Christine, El mercado del arte en México 1950-1976, CNCA, INBA, IFAL, México, 1990.
- Fuentes, Ileana, et. al., (edit.), Outside of Cuba/Fuera de Cuba, New Brunswick, N. J., y Miami, Fla., 1988.
- García Canclini, Néstor, La producción simbólica, Siglo XXI, México, D.F., 1986.

- _____, Política cultural en América Latina, Grijalbo, México, D.F., 1987.
- García Maroto, Gabriel, Acción plástica popular, Plástica Americana, México, D.F., 1975.
- González, Margarita, et. al., Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los años 80, Artecubano Ediciones, La Habana, Cuba, 2002.
- González Casanova, Pablo, Imperialismo y Liberación, UNAM, México, D.F., 1976.
- Gorrity, Raúl, Panorama de la cultura cubana, Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1982.
- Hart Dávalos, Armando, Cambiando las Reglas del Juego, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983.
- _____, Cultura e identidad nacional, Dirección de Información del Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba, 1989.
- _____, Política de la Revolución sobre las artes plásticas y la cultura en general, De la Cultura Ediciones, La Habana, Cuba, 1990.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Revolucionaria, La Habana, Cuba, 1966.
- Jameson, Frederic, El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1986.
- Juan, Adelaida de, Pintura y diseño gráfico en la Revolución, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983.
- _____, Pintura cubana, temas y variaciones, UNEAC, La Habana, Cuba, 1978.
- Jubrías, María Elena, Arte postmoderno, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba, 1993.
- Junco, Ramón y Antonio Vale, Apuntes sobre las artes visuales en Cuba, Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1991.

- Kagan, Moisé, Lecciones de Estética marxista-leninista, Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1984.
- _____, La cultura en Cuba socialista, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.
- _____, Letras. Cultura en Cuba, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.
- Lezama Lima, José, La visualidad infinita, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1994.
- Lucie-Smith, Edward, Arte latinoamericano del siglo XX, Ediciones Destino, Barcelona, 1994.
- Kunzle, David, The Art of Revolution, Castro's Cuba 1959-1970, McGraw Hill, New York, E.U., 1970.
- Lodder, Christine, Russian Constructivism, Yale University Press, New Haven, Londres, 1983.
- Majchrzak, Irena, Cartas a Salomón, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1976.
- Marinello, Juan, Comentarios al arte, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983.
- _____, Meditación americana, Universidad Central de las Villas, Santa Clara, 1963.
- _____, Sobre el modernismo. Polémica y definición, UNAM, México, 1959.
- Martínez Estrada, Ezequiel, Cuba y al servicio de la Revolución Cubana, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 1963.
- Medina, Alvaro, Sobre Wifredo Lam, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.
- Merino, Luz, Arte en Cuba (1902-1958), MES, La Habana, Cuba, 1983.
- _____, La pintura y la ilustración: dos vías del arte moderno en Cuba, Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1990.

- Mosquera, Gerardo, Trece Artistas Jóvenes, Universidad de la Habana, Cuba, 1981.
- _____, La buena forma de las malas formas, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.
- _____, Exploraciones en la plástica cubana, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983.
- _____, 7 artistas cubanos contemporáneos, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, La Habana, Cuba, 1988.
- _____, Del Pop al Post, Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1993.
- Mukarovsky, Jan, Escritos de estética y semiótica del arte, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Navarro, Desiderio, Sobre la Dogmatización del Realismo Socialista, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.
- _____, Sobre Wifredo Lam, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.
- Pardinas, Felipe, Metodología y técnica de investigación en ciencias sociales, Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 1971.
- Pérez Cisneros, Guy, Características de la evolución de la pintura en Cuba, Ediciones Cubana, Miami, Fla., 1988.
- Pierre, José, La escultura de Cárdenas, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1971.
- Pogolotti, Graziella, El camino de los maestros, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1979.
- Portuondo, José Antonio, Ensayos de estética y de teoría literaria, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.
- Prats, José, (comp.) Lezama Lima, La materia artizada, Tecnos, Madrid, España, 1996.
- Richmond, Mark, Education in Latin America, Croom Helm, Londres, Inglaterra, 1985.

- Rigol, Jorge, Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982.
- Rodríguez Bolufé, Olga María, Presencia de artistas plásticos cubanos en México, UIA, México, D.F., 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, Estética y Marxismo, Ediciones Era, México, D.F., 1970.
- Seoane Gallo, José, Eduardo Abela cerca del cerco, Letras Cubanas, Habana, Cuba, 1986.
- _____, Palmas Reales en el Sena, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987.
- Smorkaloff, Pamela, Literatura y Edición de Libros, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987.
- Stavrianos, L.S., Global Rift: The Third World Comes of Age, William Morrow and Co., New York, E.U., 1981.
- Suárez, Orlando, Características de la enseñanza de las artes plásticas en el nivel superior en Cuba, ponencia presentada al Primer Encuentro Latinoamericano sobre la Enseñanza de las Artes Plásticas, UNAM, México, D.F., 1981.
- _____, La jaula invisible, Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 1986.
- Torres-Cuevas, Eduardo y Eusebio Reyes, Esclavitud y Sociedad, Editorial de Ciencias Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.
- Torriente, Loló de la, Imagen en dos tiempos, Letras Cubanas, La Habana Cuba, 1982.
- Torriente, Luis, Pintura y escultura en Cuba, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1952.
- Weiss, Rachel, et. al., Por América: la obra de Juan Francisco Elso, UNAM, I.I.E., México, D.F., 2000.
- Wescott Joan, África, Rizzoli, Nueva York, 1962.

Wood, Yolanda, De la plástica cubana y caribeña, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1990.

Zamora, Marta, Tomás Sánchez. Paisaje interior, Petróleos Mexicanos, México, D.F., 1994.

Zis, Avner, Fundamentos de la Estética Marxista, Letras Libres, La Habana, Cuba, 1968.

Cien imágenes de la revolución Cubana 1953-1996, Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba, 1996, s/a.

Proyecto Metodológico para la Investigación Ramal del Arte en Cuba, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, 1987, s/a.

CAPÍTULO 1

Galería de imágenes



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

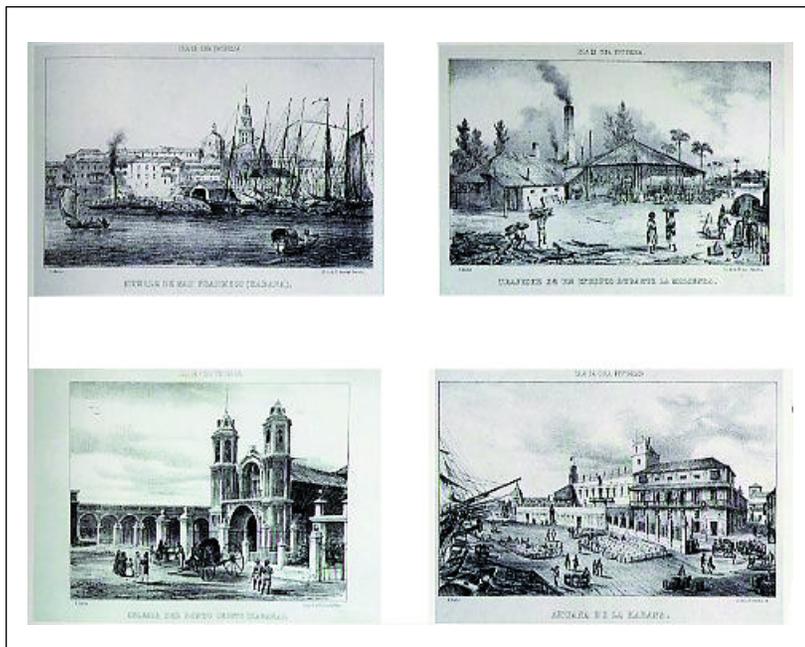
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

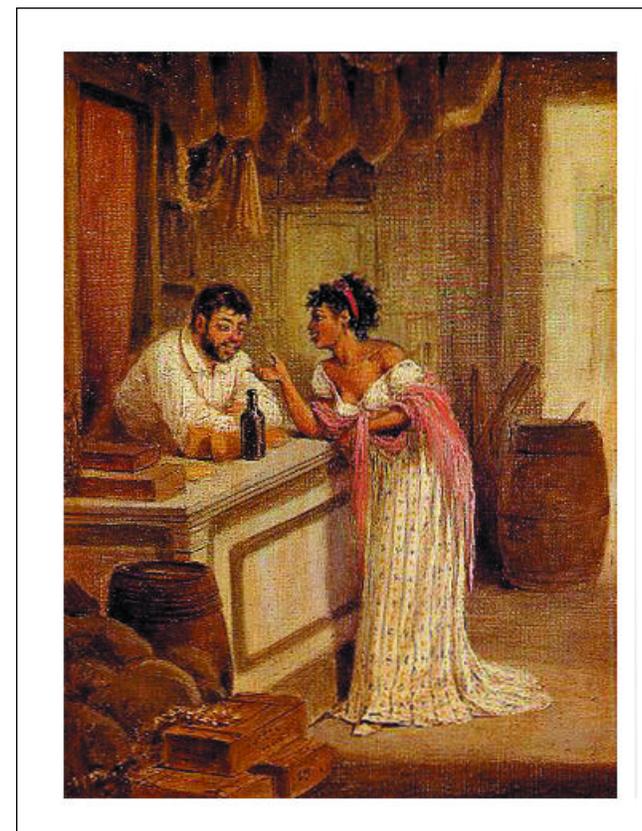
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



1
Anónimo
Marquina para caja de tabaco
Grabado
Siglo XIX



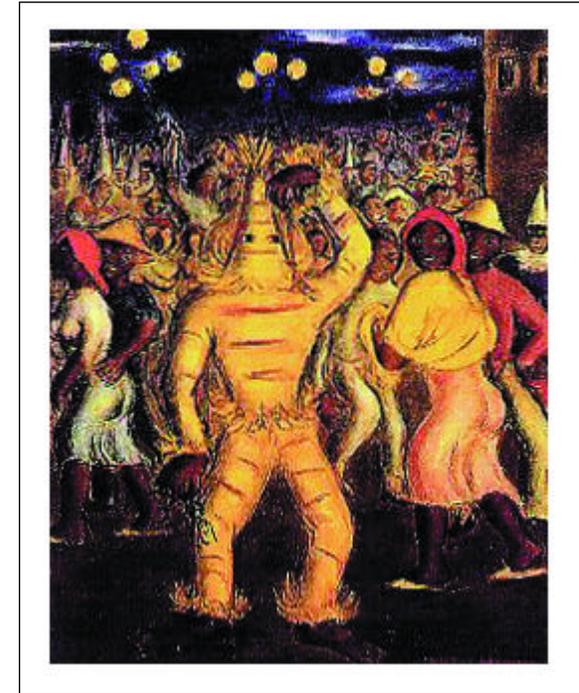
2
Federico Miahle
Isla de Cuba pintoresca
 1838-40
 Grabado
 26 x 4.5 cm c/u



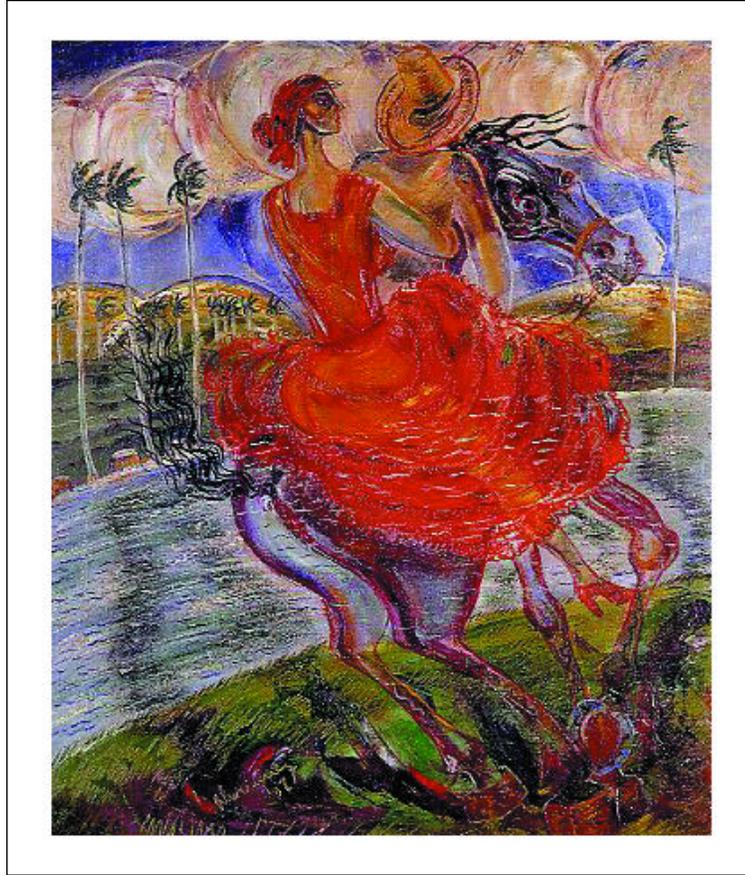
3
Víctor Patricio Landaluz
La mulata y el bodeguero
 1870
 Oleo / tela
 36 x 28 cm



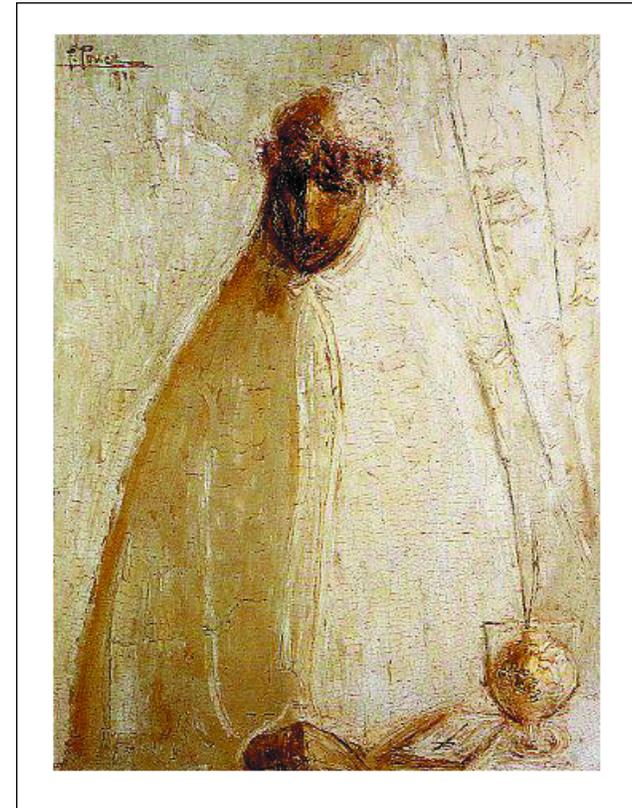
4
Víctor Patricio Landaluze
Vendedora de frutas
1870
Oleo/tela
36 x 28 cm



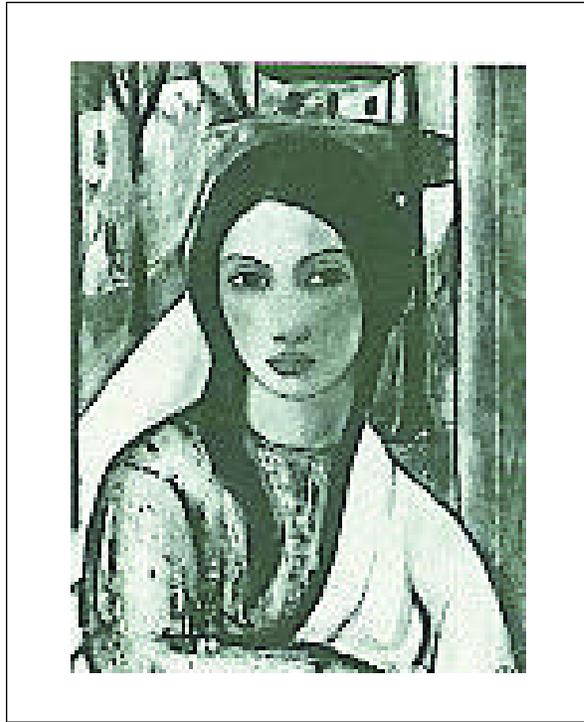
5
Víctor Manuel García
Mr. And Mrs. Ramón Cernuda
1876
Oleo/tela
61 x 48.3 cm



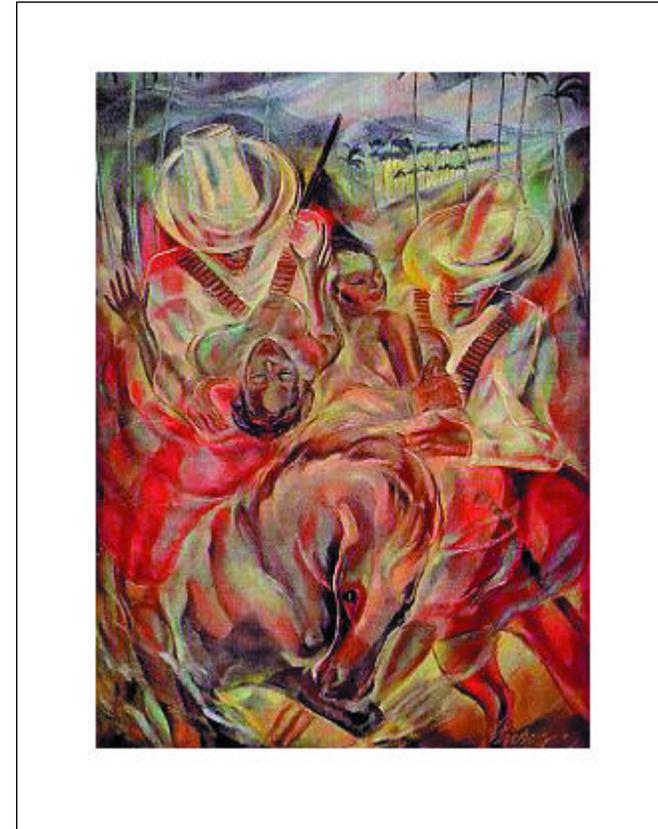
6
Carlos Enríquez
Rapto de la guajira
1956
Oleo/tela
86 x 56 cm



7
Fidelio Ponce
Novicia
1938
Oleo/tela
90 x 67 cm



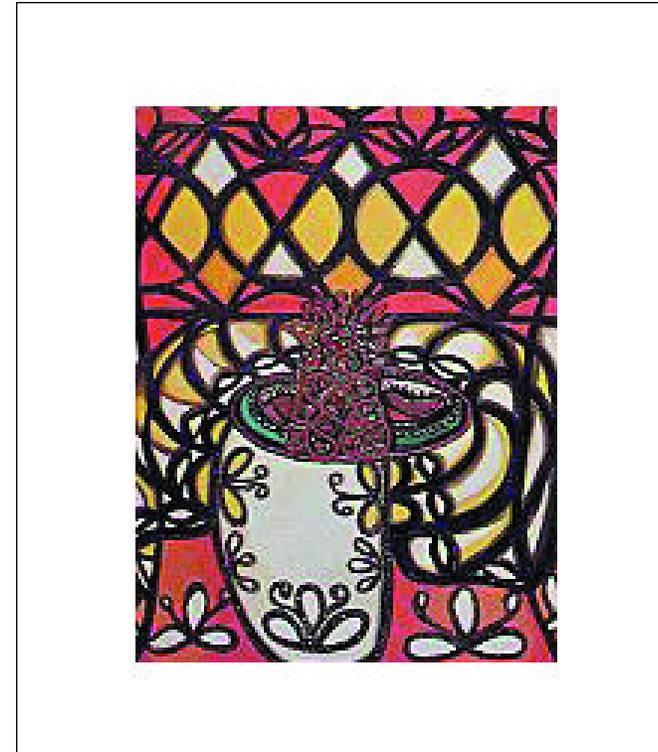
8
Víctor Manuel García
Gitana tropical
1929
Oleo/madera
46.5 x 38 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba



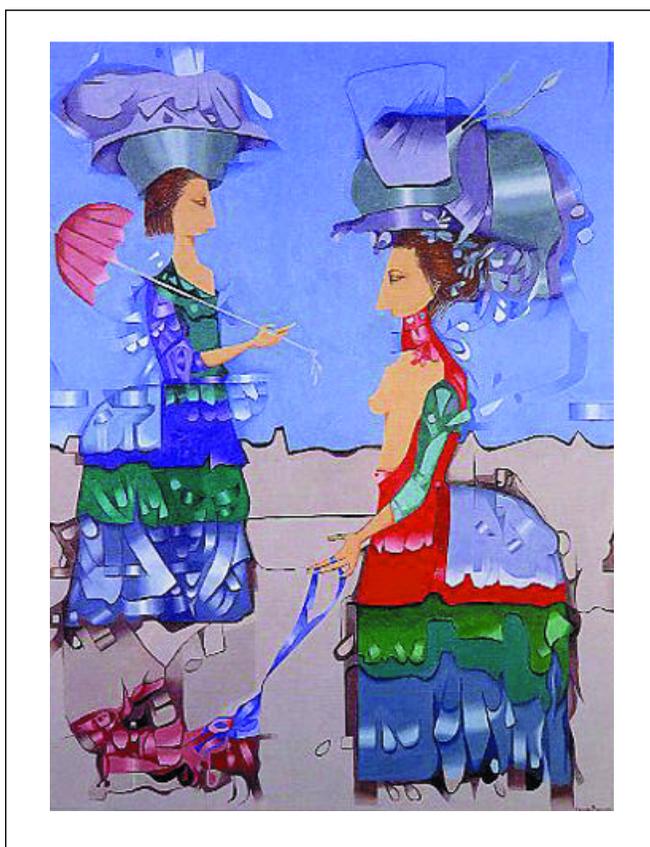
9
Carlos Enríquez
Rapto de las mulatas
1938
Oleo/tela
162.5 x 114.5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba



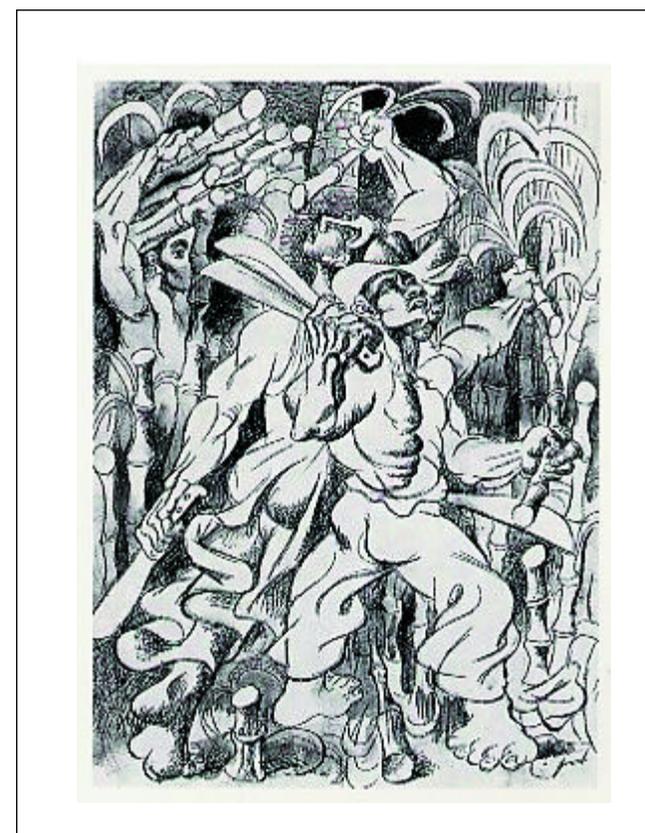
10
Fidelio Ponce
Beatas con espejuelos
1938
Oleo/tela
56 x 66 cm



11
Amelia Peláez
Naturaleza muerta con piña
1968
Oleo/tela
119 x 92 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba



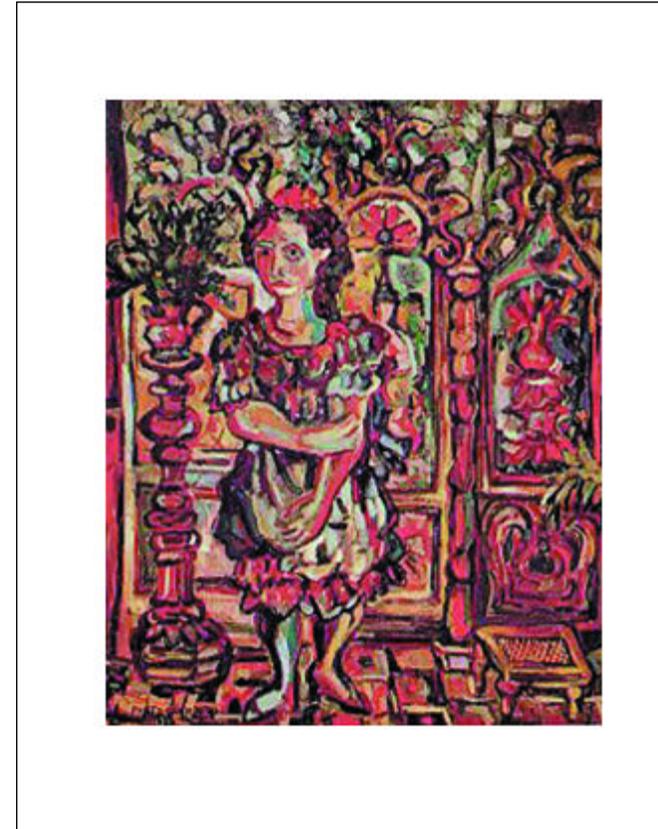
12
Cundo Bermúdez
Homenaje a Seurat
1943
Oleo/Tela
100 x 76 cm



13
Mario Carreño
Cortador de caña
1943
Oleo/tela
104.5 x 79 cm



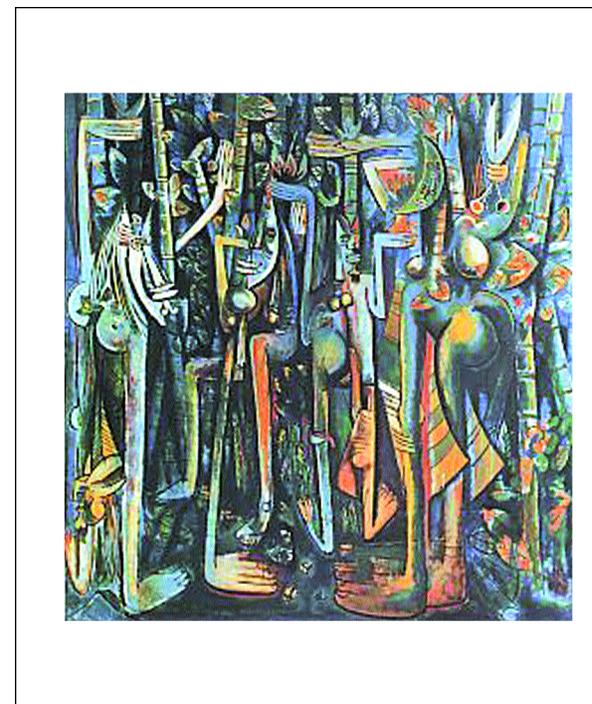
14
Mario Carreño
Neired
1947
Oleo/tela
76 x 61 cm



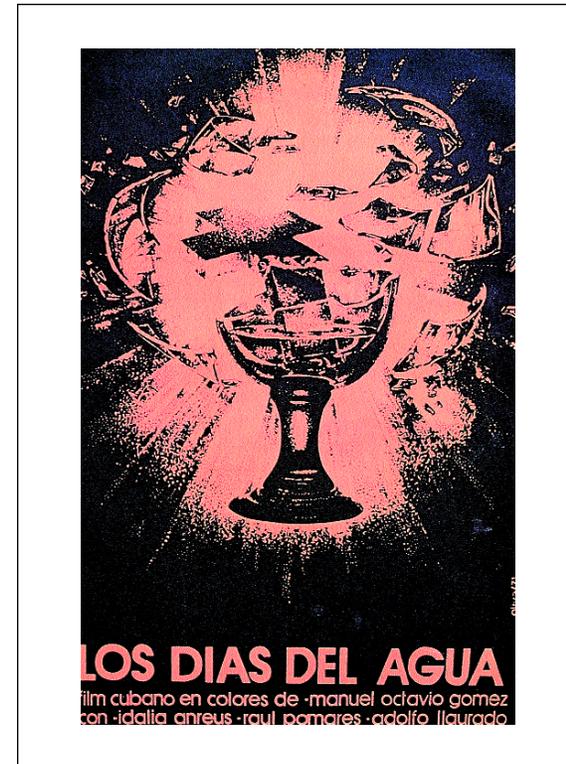
15
René Portocarrero
Interior del cerro
1943
Oleo/tela
71 x 57 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba



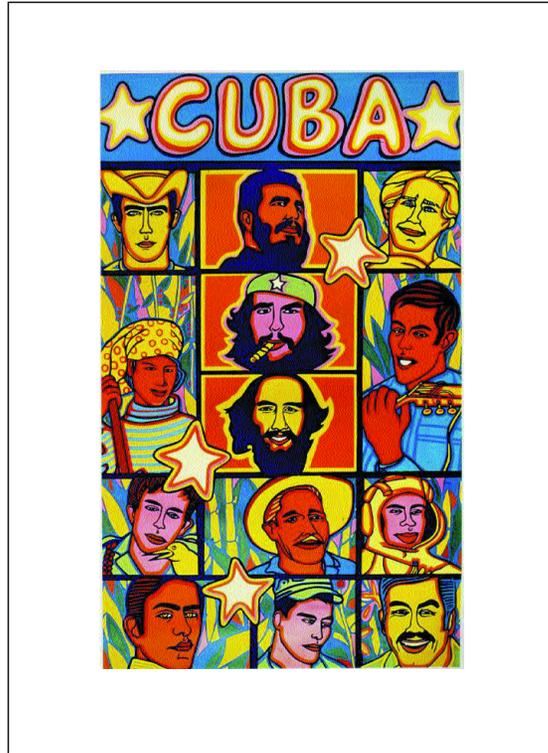
16
Mariano Rodríguez
Pelea de gallos
1942
Oleo/tela
63.5 x 76.2 cm



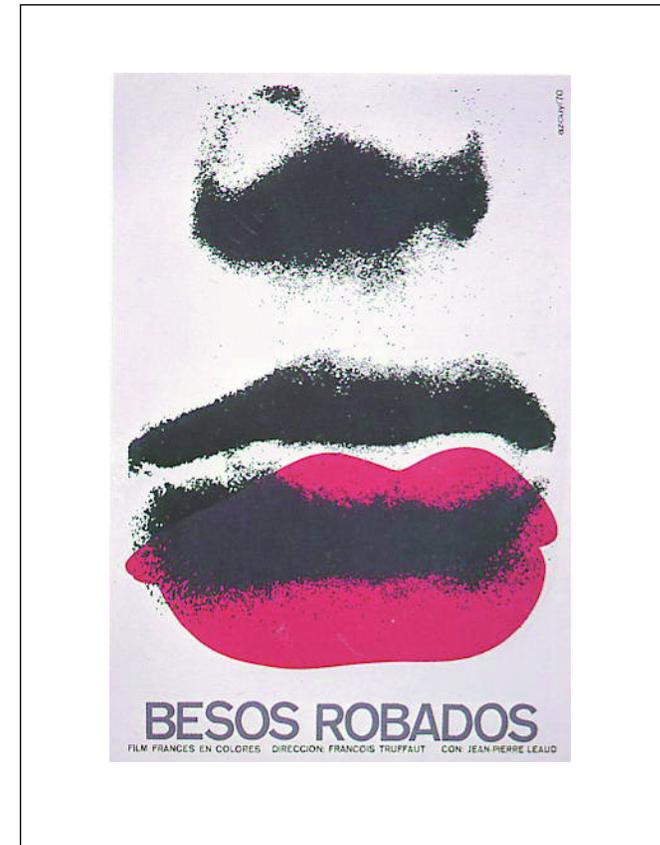
17
Wifredo Lam
La Jungla
1943
Gouche/papel
239.4 x 229.9 cm
Moma, New York



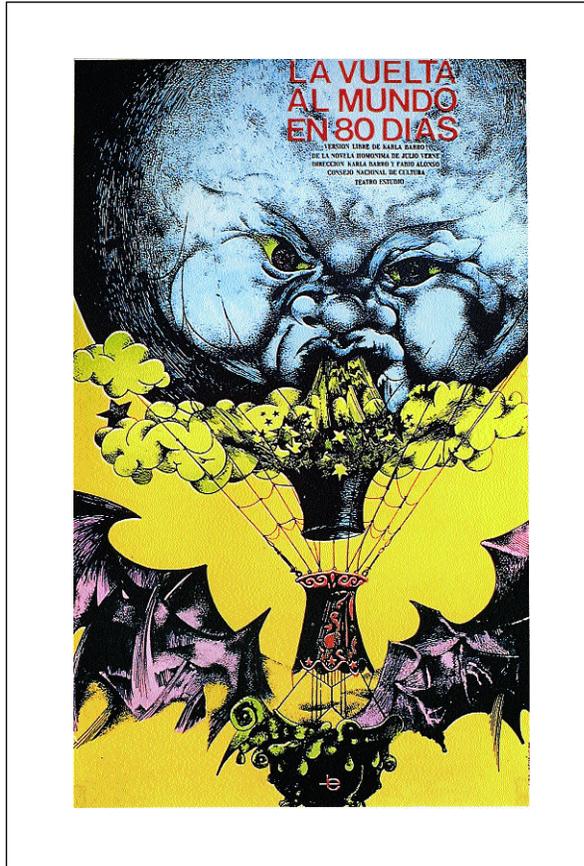
1
René Azcuy
Los días del agua
1972
Serigrafía
76 x 51 cm



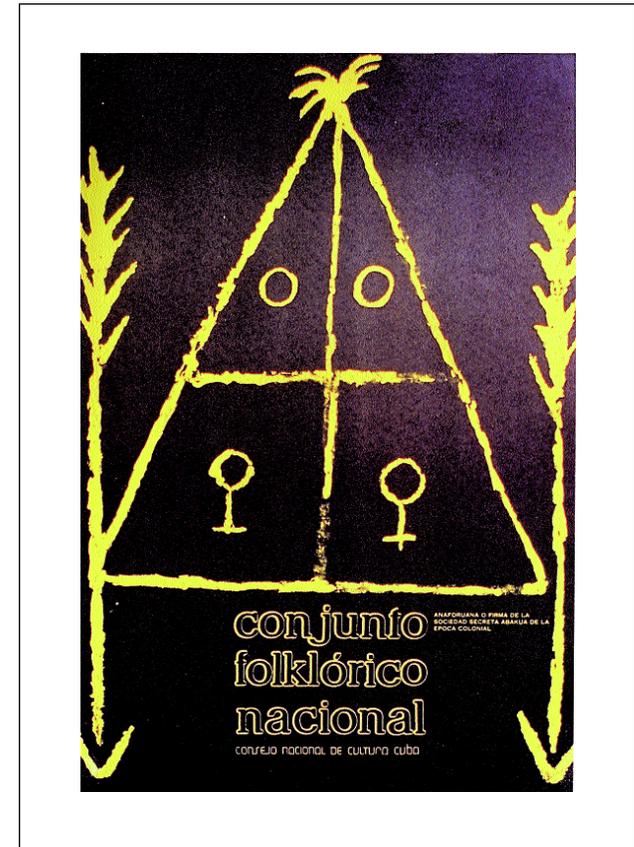
2
Raúl Martínez
Cuba
1989
Serigrafía
148 X 92 cm



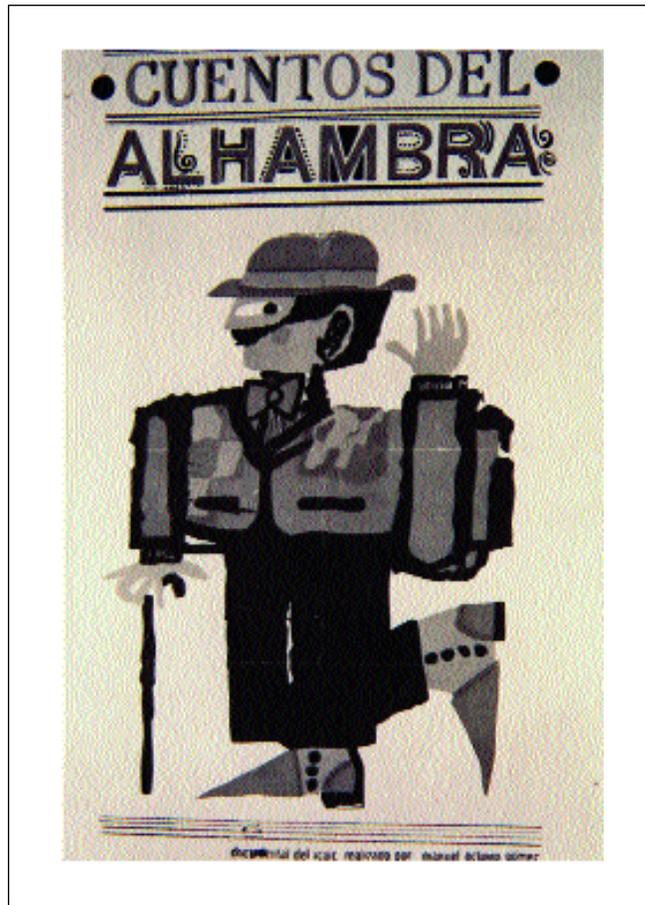
3
René Azcuy
Besos robados
1980
Serigrafía
51 X 47 cm



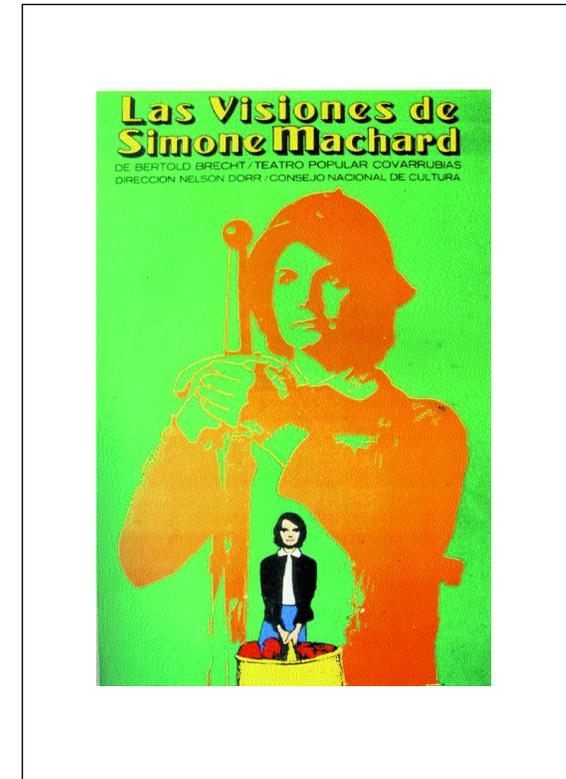
4
Aldo Menendez
La vuelta al mundo en 80 días
 1981
 Offset
 60 X 31 cm



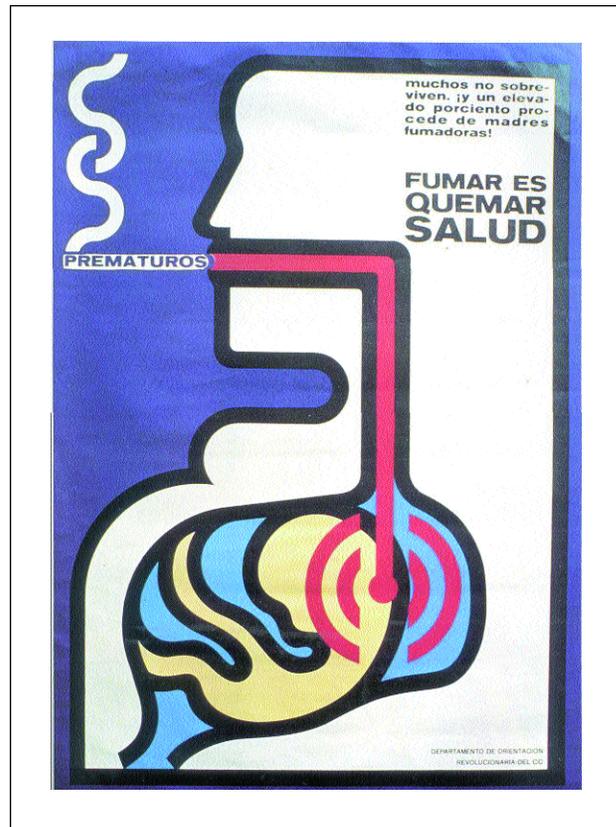
5
José Bedia
Conjunto Folklórico Nacional
 1984
 Offset
 60 X 42 cm



6
Eduardo Muñoz Bachs
Cuentos del Alhambra
1965
Serigrafía
78 X 55 cm



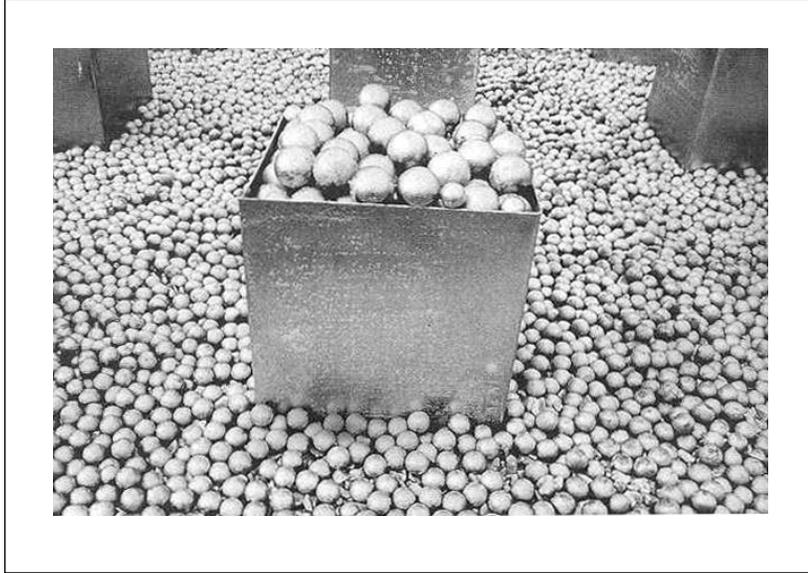
7
Rolando de Oraa
Las visiones de Simone
1969
Offset
60 X 41 cm



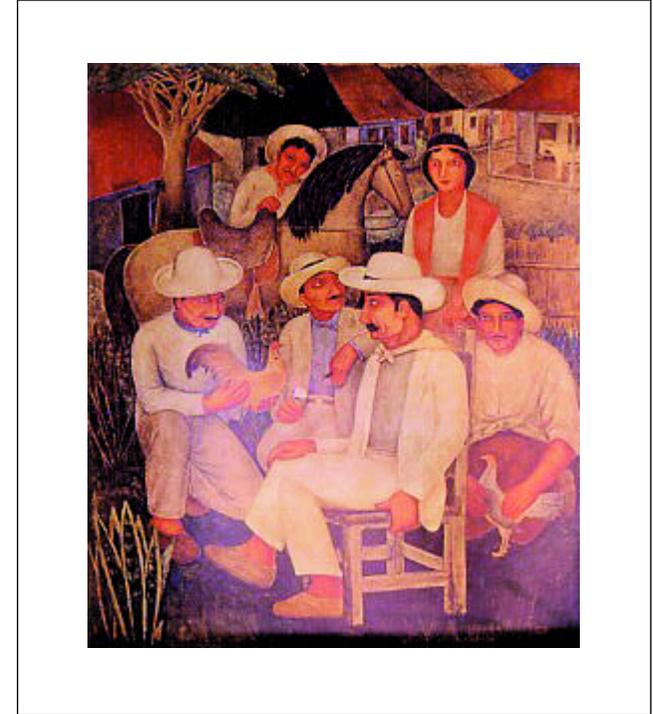
8
Leandro Soto
Fumar es quemar salud
1980
Offset
70 X 50 cm



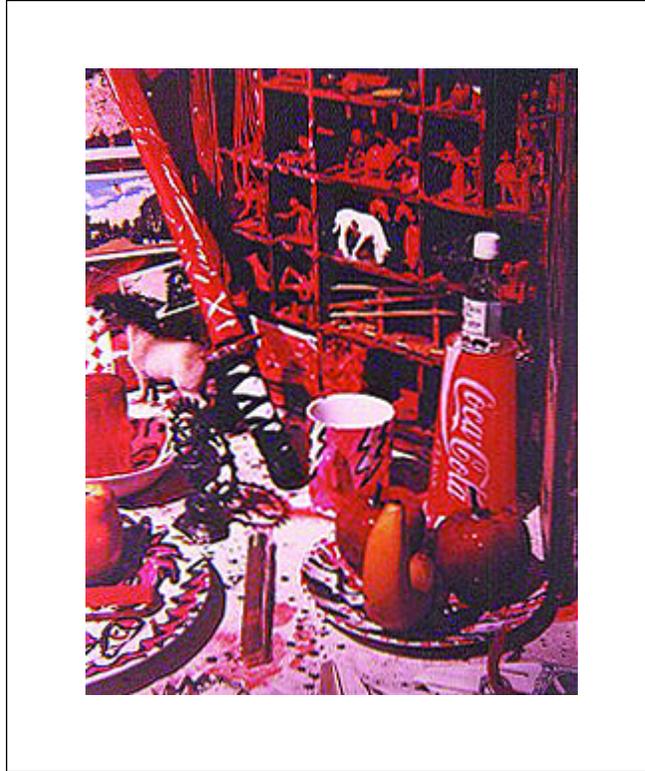
9
Exposición "Telarte VI"
con trabajos de José Bedia y
Robert Rauschenberg.
1989
Centro de Desarrollo de Artes Visuales
La Habana, Cuba



10
Grupo Hexágono
Arte en la fábrica
1983



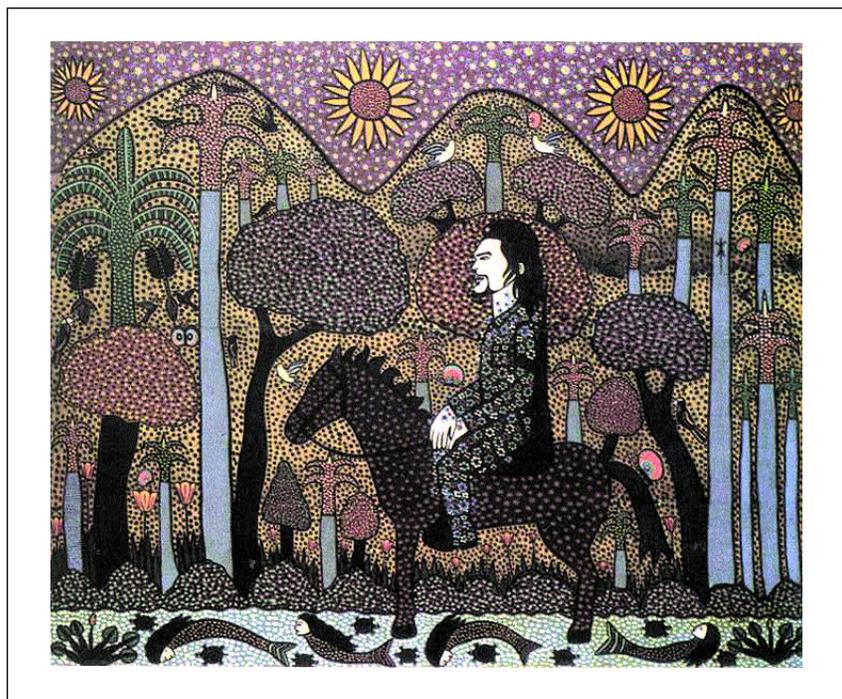
11
Eduardo Abela
Guajiros
1938
Oleo/tela
84 x 71 cm



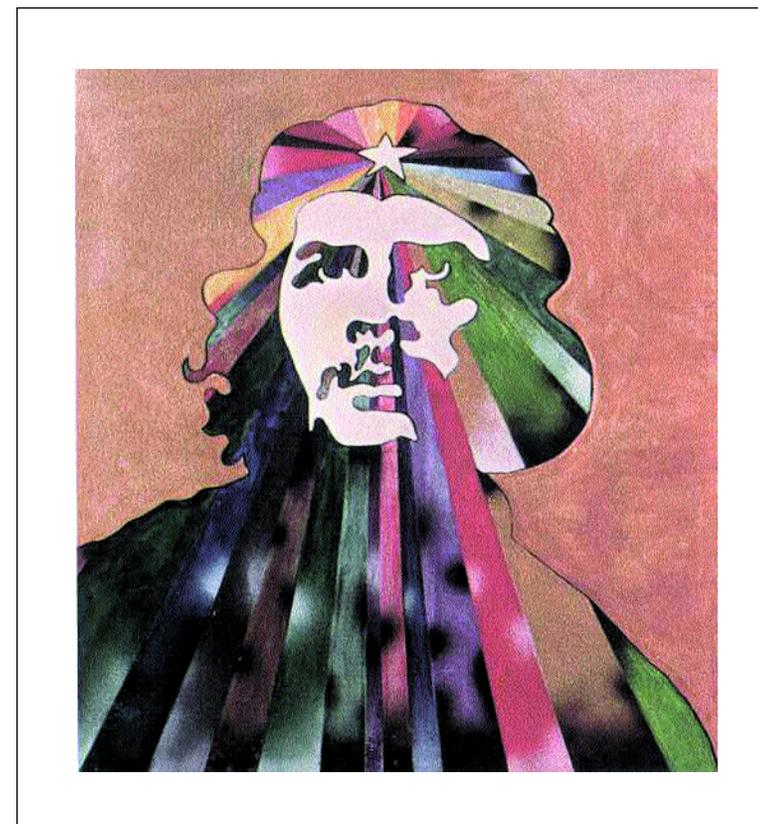
12
Leandro Soto
Shangó
1989
Instalación



13
José Bedía
Nafragio
1994
Instalación



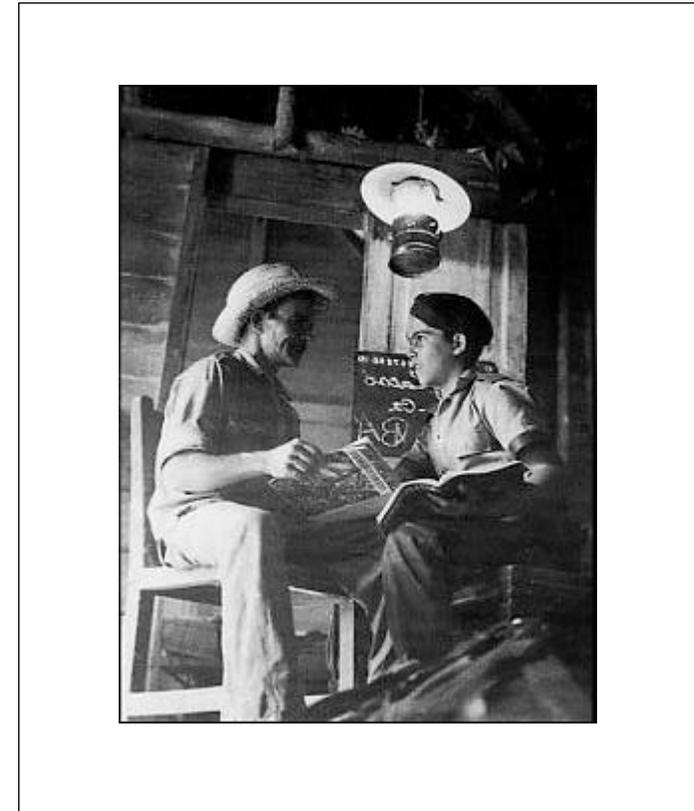
14
Manuel Mendive
Che
1968
Oleo/madera
150 x 102 cm



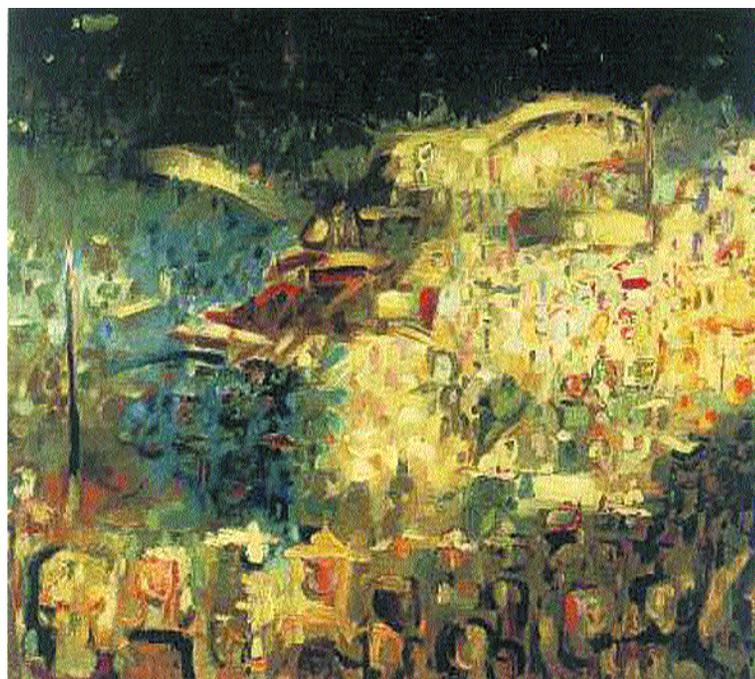
15
Alfredo González Rostgaard
Sin título
1969
Offset
50.7 X 32.3 cm



16
Servando Cabrera
Milicias campesinas
1968
Oleo/tela
146.5 x 201 cm



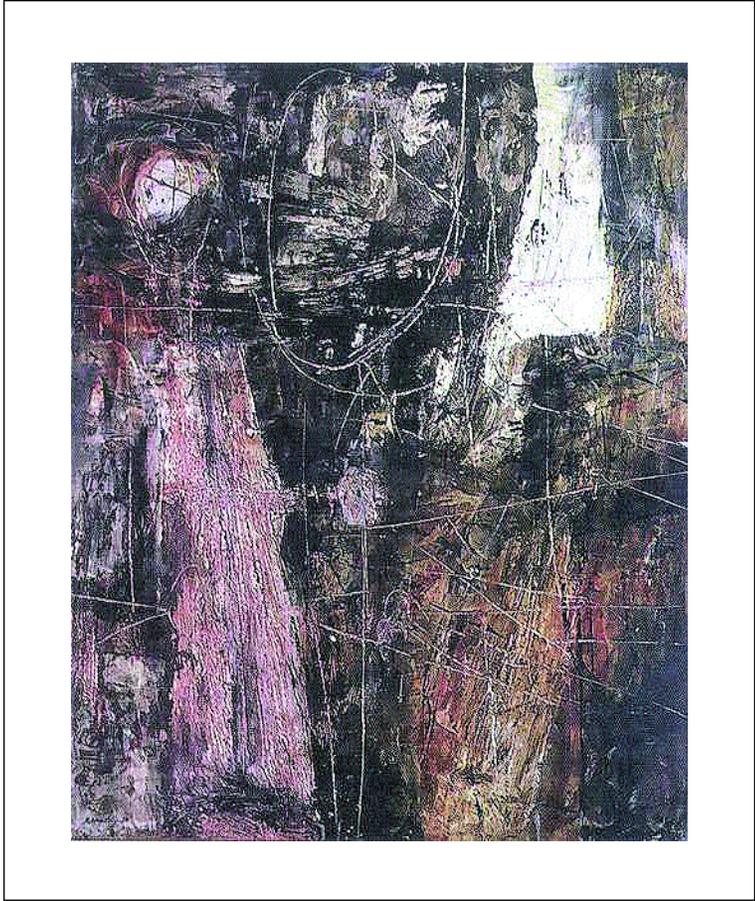
17
Mario García Joya
Alfabetización
1961



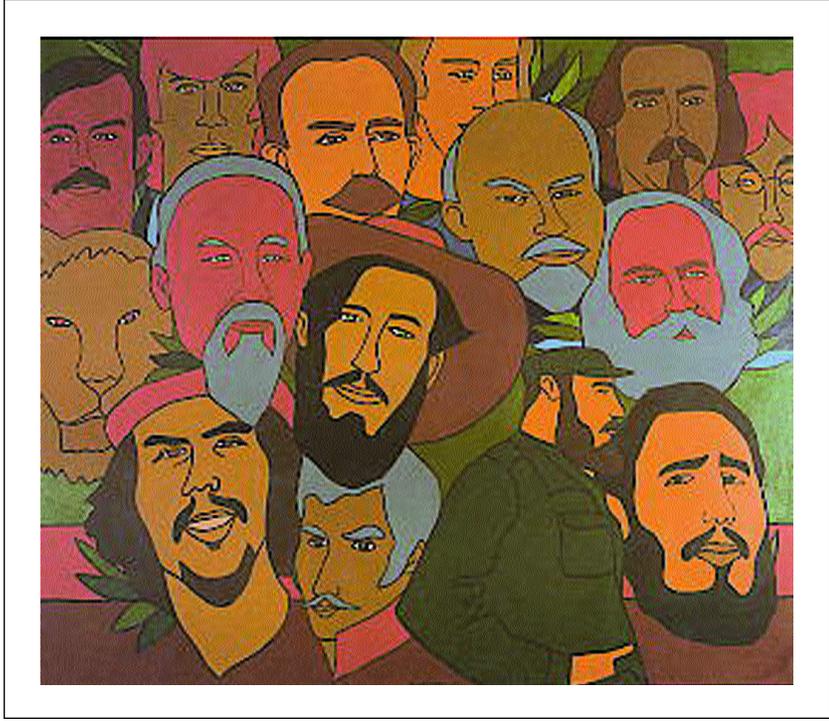
18
Mariano Rodríguez
Asamblea popular
1963
Oleo/tela
114.5 X 127 cm



19
Mariano Rodríguez
Masas
1969
Acrílico / tela
86 X 110 cm



20
Raúl Martínez
Tierra nuestra
1959
Técnica mixta / tela
127 X 110 cm



21
Raúl Martínez
Sin título
1970
Serigrafía
210 X 180 cm



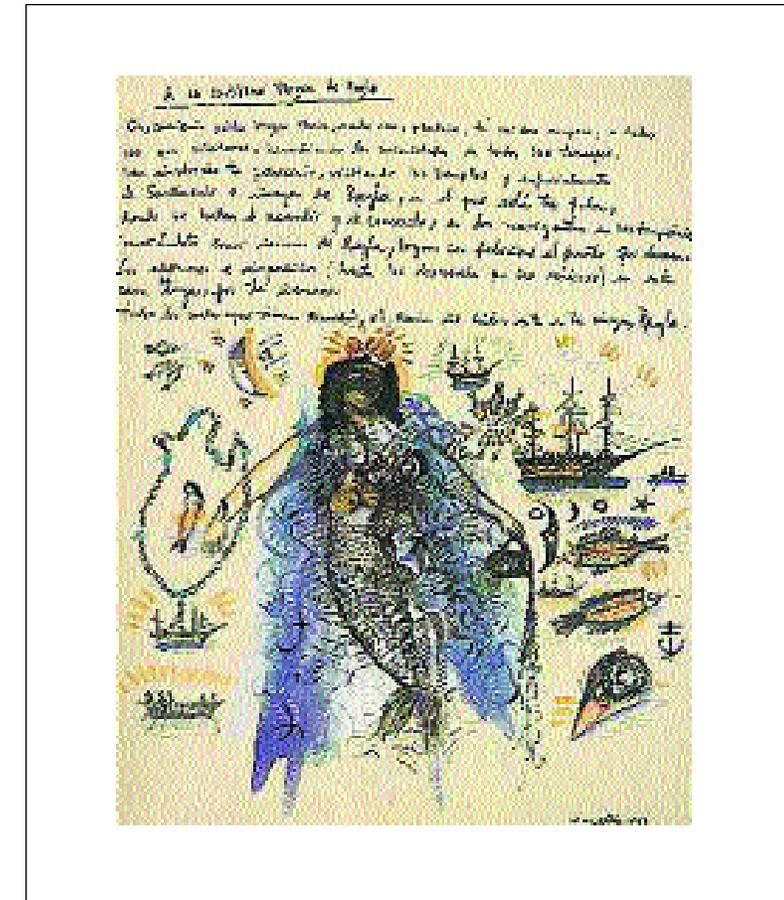
22
Aldo Menéndez
Primer Aniversario de la Revolución
Serigrafía
90 x 30 cm



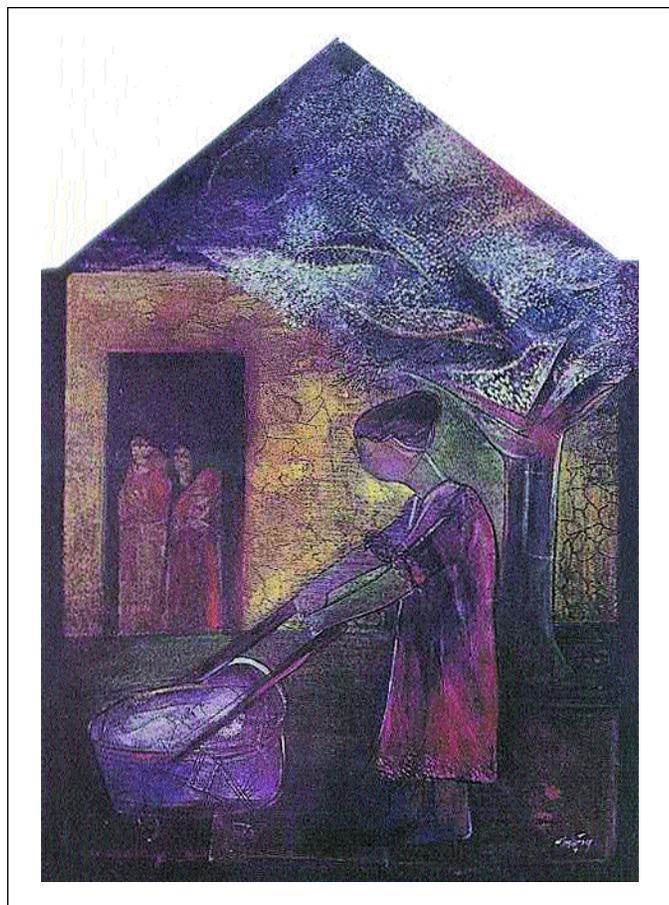
23
Antonia Eiriz
La Asunción
1964
Oleo / tela
60 X 90 cm



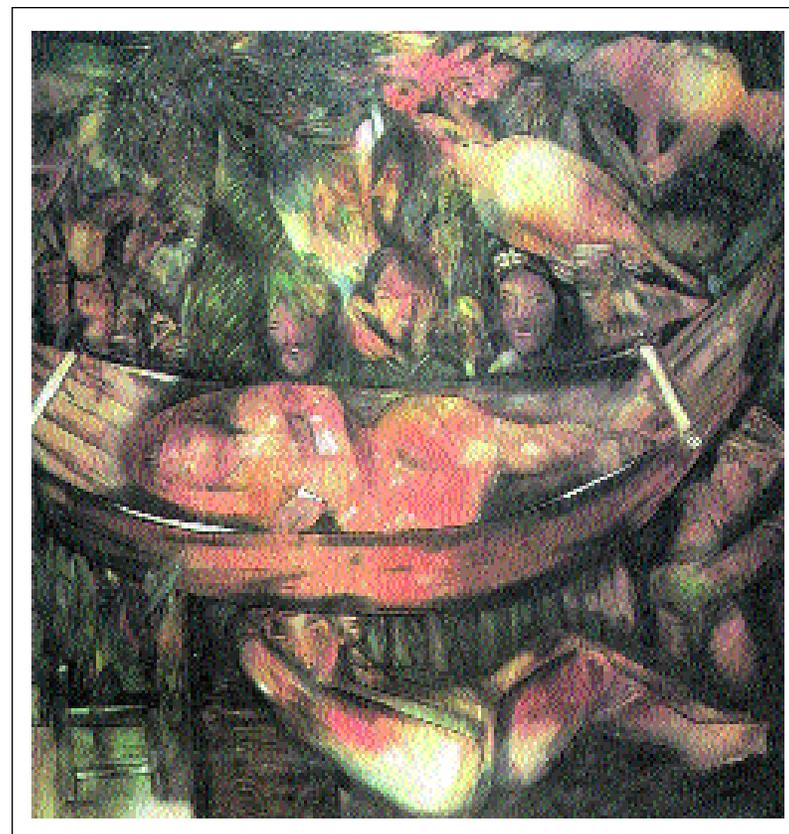
24
Ever Fonseca
Aventuras de Juan Quin Quin
 Oleo / tela
 1972
 90 x 60 cm



25
Zaida del Río
La Virgen de Regla
 Ilustración del libro de oraciones
 populares Herencia Clásica
 1972
 Serigrafía
 70 x 30 cm



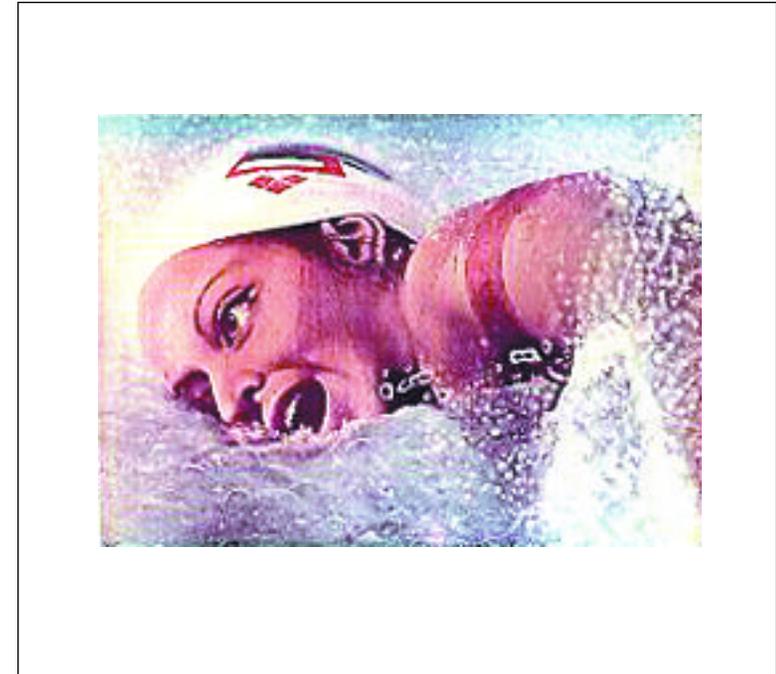
26
Flora Fong
Paseito
1972
Técnica mixta
70 x 50 cm



27
Nelson Domínguez
Preludio de un rapto guajiro
1976
Técnica mixta/tela
200 X 200 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba



28
Aldo Soler
Cabral
1974
Tinta / papel
150 x 180 cm



29
Néilda López
Final
1976
Oleo / tela
110 X 50 cm



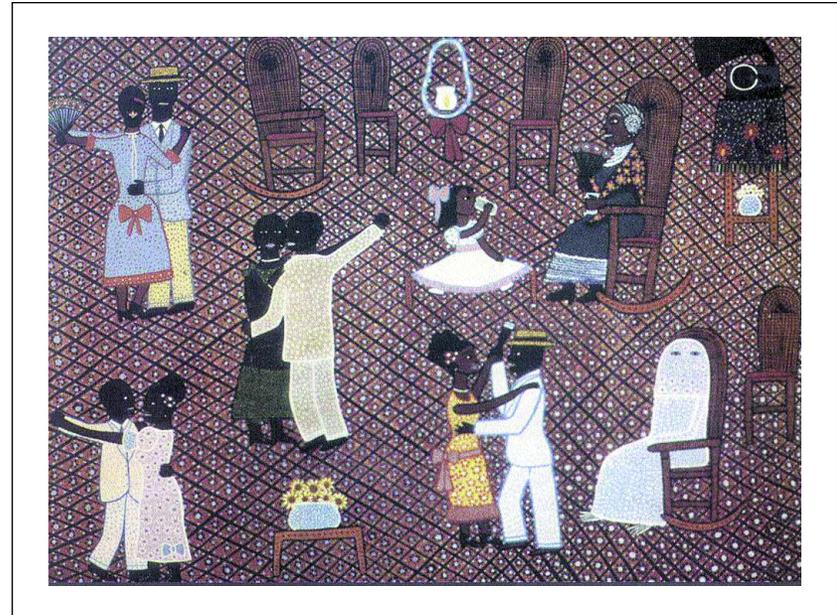
30
José Bedia
Canción del inmigrante
1990
Instalación



31
Glexis Novoa
El arca de la carencia
1979
Instalación



32
Ernesto Pujol
Derrumbes
1979
Instalación



33
Manuel Mendive
Danzón
1975
Placa/madera
80.5 X 101 cm



1

Wilfredo Lam

Torso de mujer

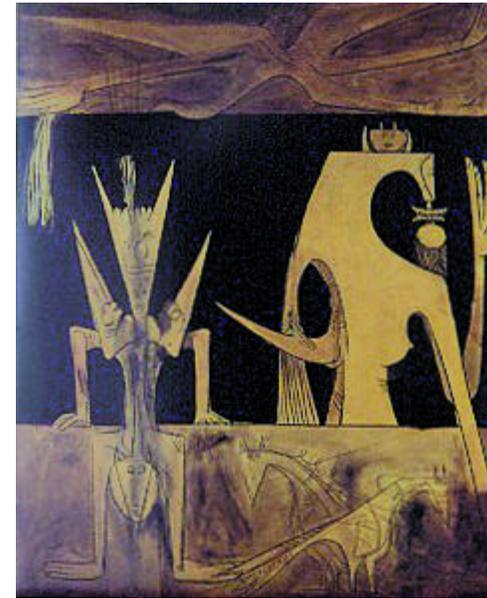
1939

Oleo / papel

45 X 55 cm



2
Wilfredo Lam
Diablillo
1947
Óleo / tela
53.05 x 65 cm



3
Wilfredo Lam
Figuras zoomorfas
1965
Óleo/tela
129.5 x 96.5 cm



4
Wilfredo Lam
Cabeza de animal
1965
Óleo / tela
61.5 x 51 cm



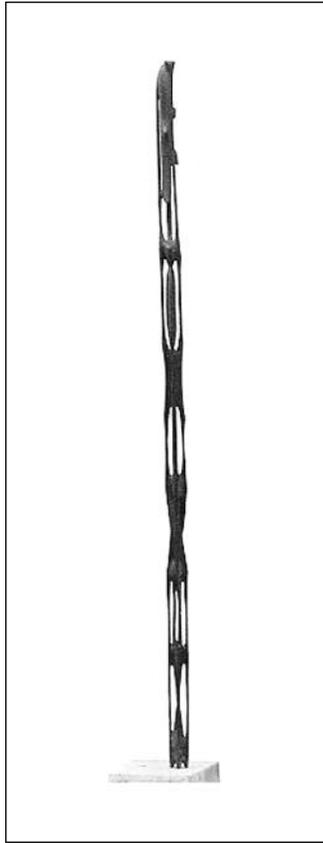
5
Wilfredo Lam
Tira-mundo
1966
Óleo / tela
251 x 300 cm



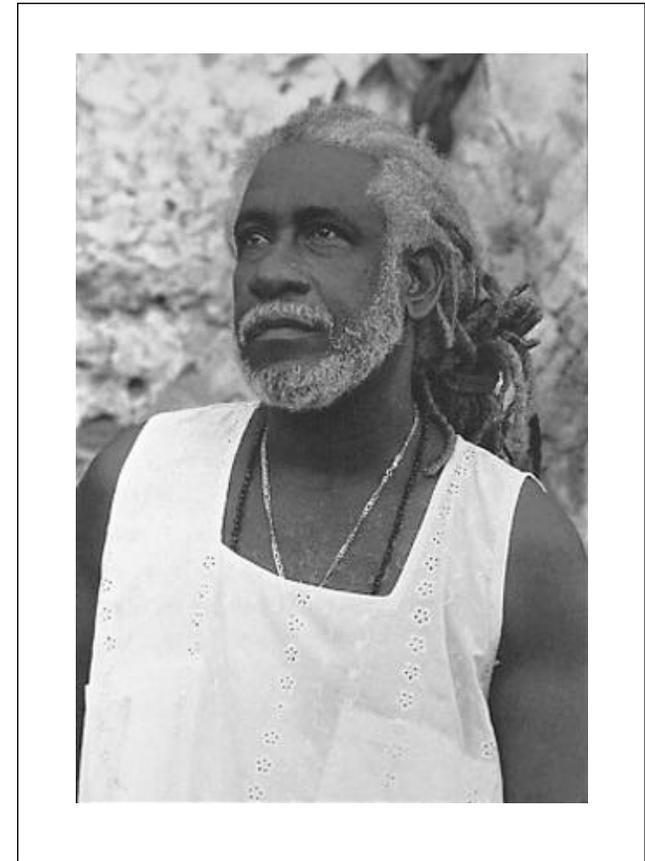
6
Agustín Cárdenas
Pareja antillana
1957
Bronce
43 cm de alto



7
Agustín Cárdenas
Ser lunar
1957
Bronce
70 cm de alto



8
Agustín Cárdenas
La historia no termina
1959
Madera quemada
300 cm



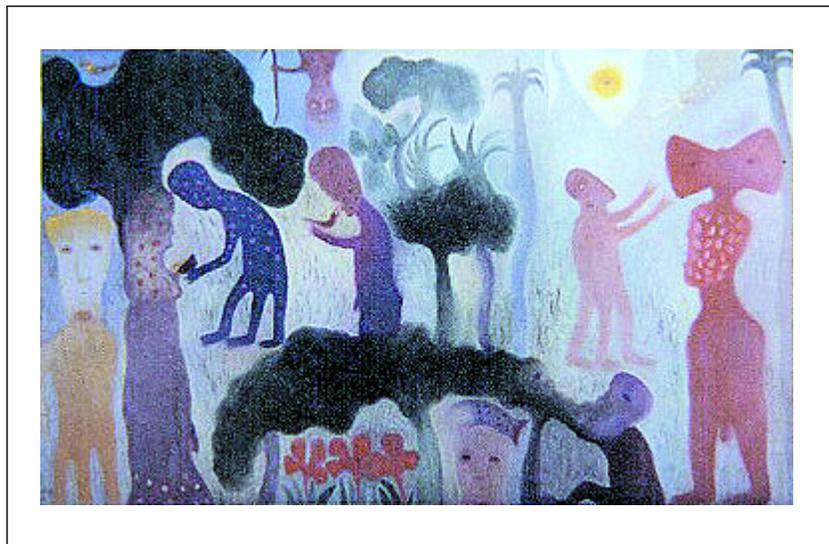
9
Manuel Mendive



10
Manuel Mendive
Shangó
1995
Óleo /tela



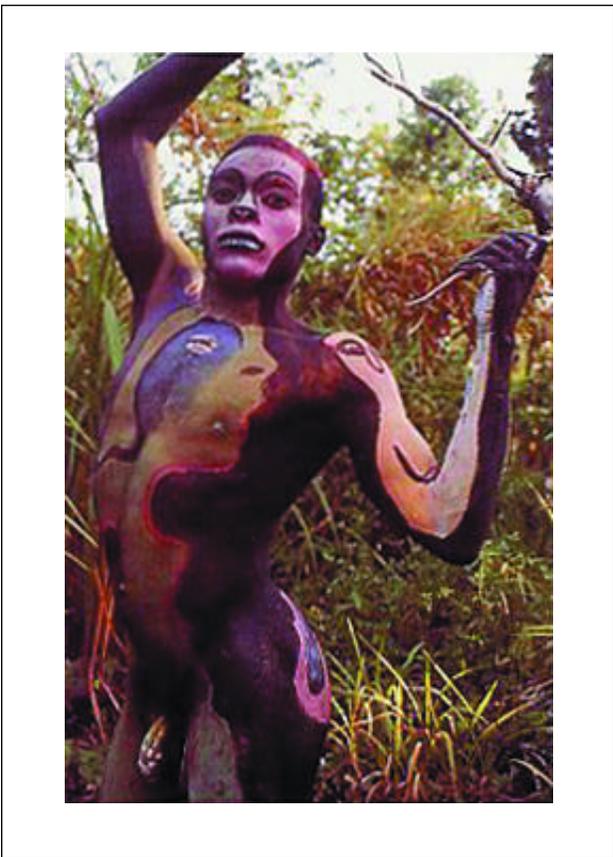
11
Manuel Mendive
Madre de los peces (Eri Wollé)
1982
Oleo/acero y collage
90 x 60 cm



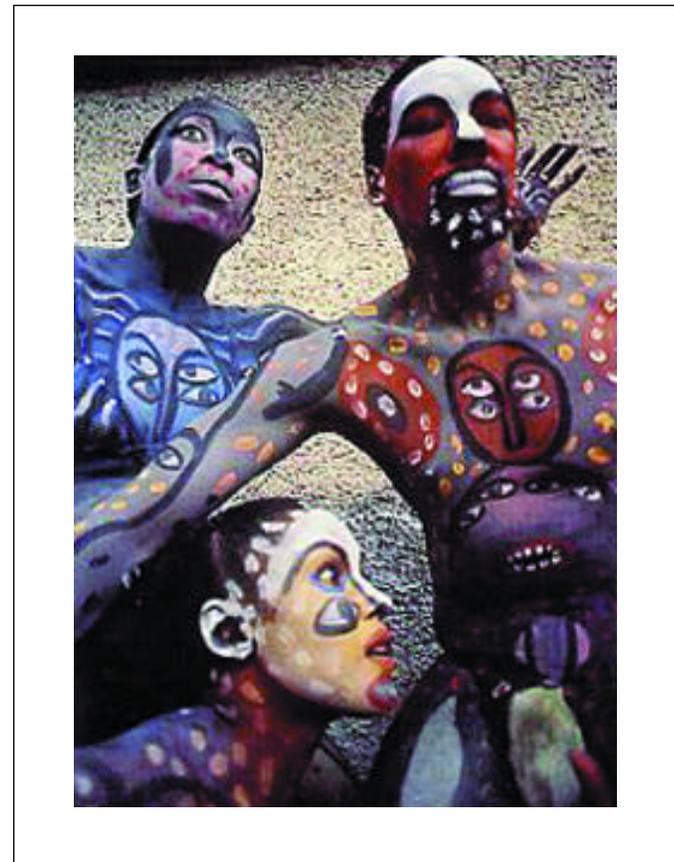
12
Manuel Mendive
Olofi, sueño de un paisaje
1984
Óleo / tela
90 x 60 cm



13
Manuel Mendive
Eggun
2000
Oleo/cemento
67 x 52 x 29 cm



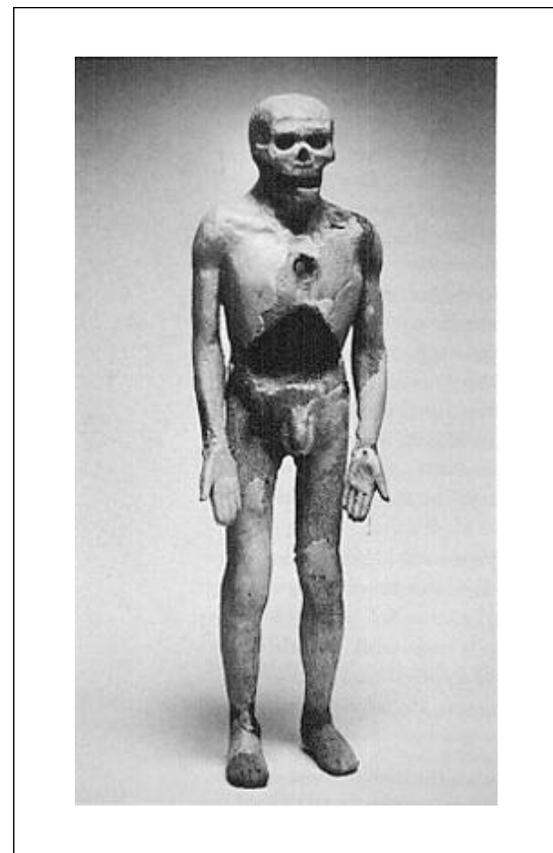
14
Manuel Mendive
Performance



15
Manuel Mendive
Performance



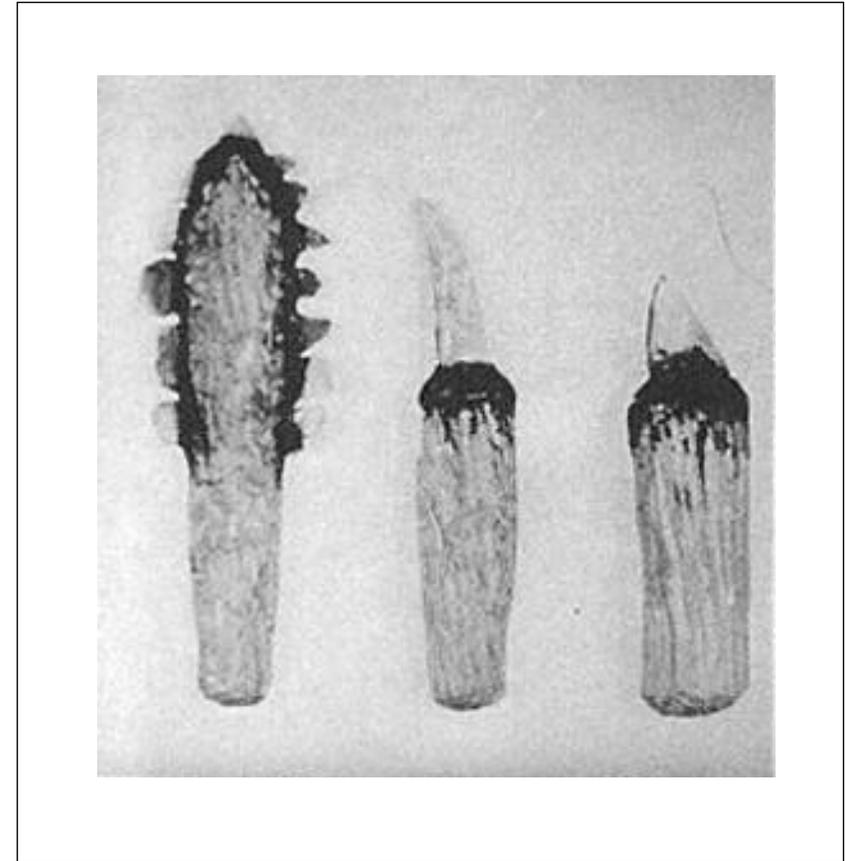
16
Juan Fco. Elso
Por América
1986
Madera tallada
250 x 120 cm



17
Juan Fco. Elso
Viajero
1986
Madera
60 cm de altura



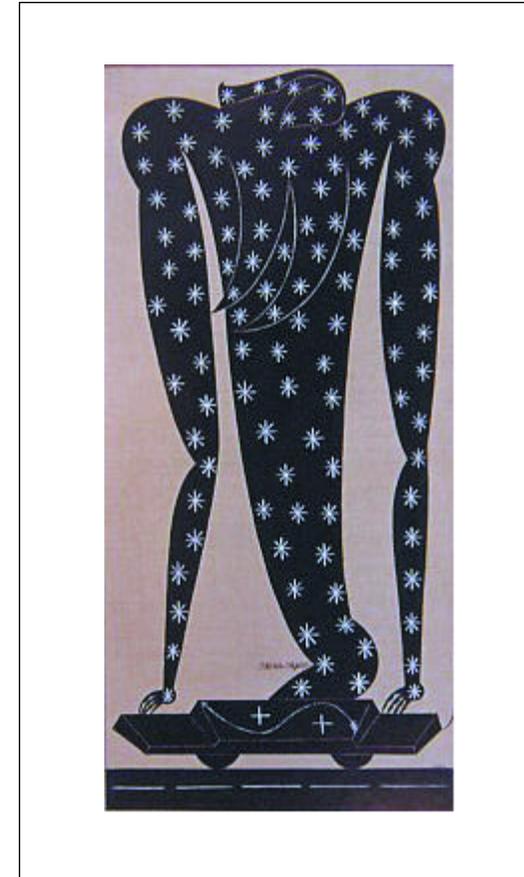
18
José Bedia
Isla jugando a la guerra
1992
Acrílico y collage / tela
274.3 x 282.2 cm



19
José Bedia
12 cuchillos
1983
Instalación (detalle)
150 x 200 x 5 cm



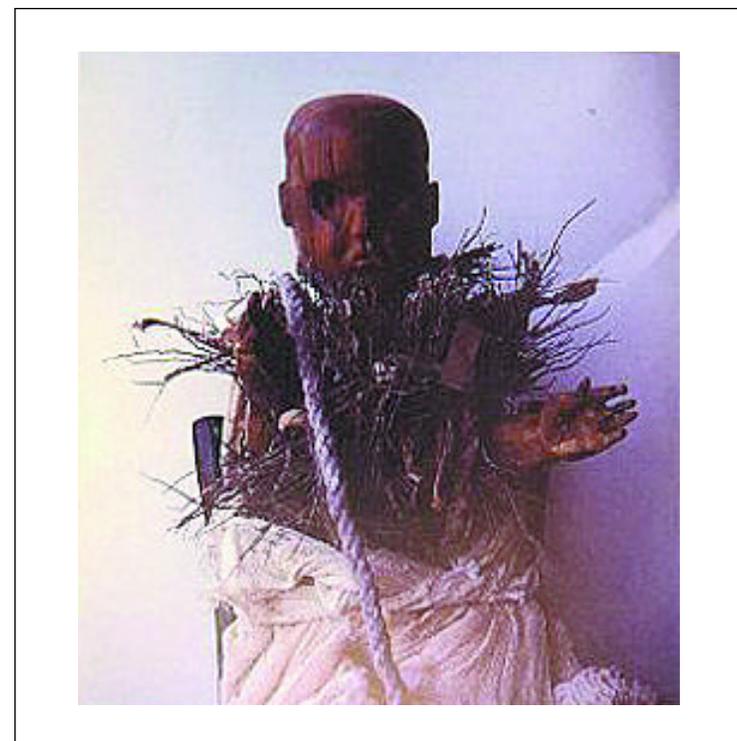
20
José Bedia
El tambor
1992
Acrílico / tela con objetos



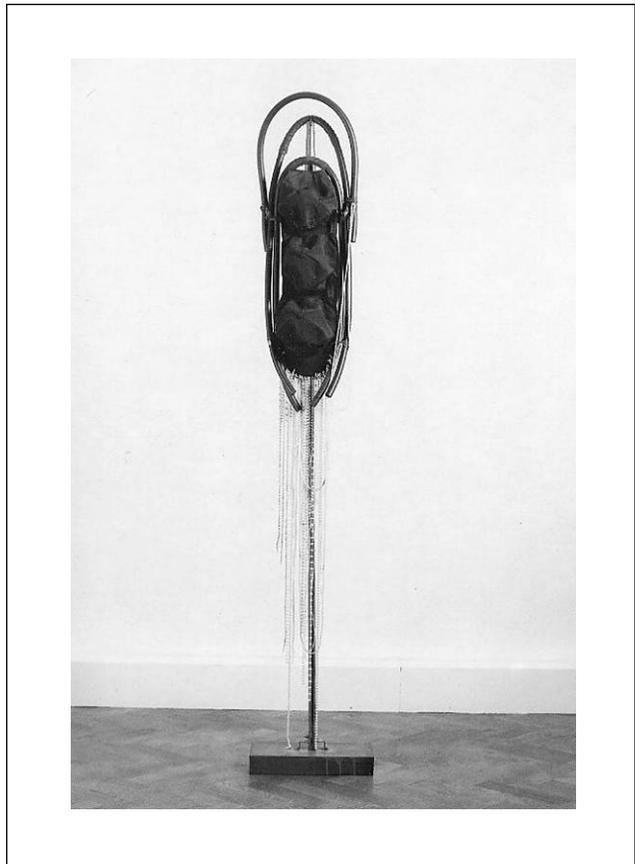
21
José Bedia
Reina negra
1992
Acrílico / tela
201 x 92 cm



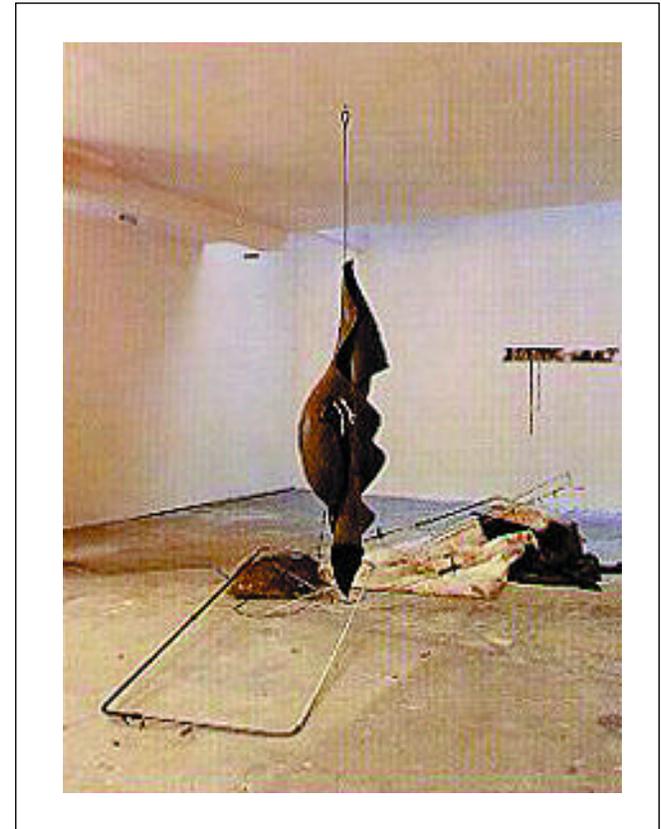
22
José Bedia
Lucero viene alumbrado
1992
Acrílico y objetos encontrados/tela
277 x 248.5 cm



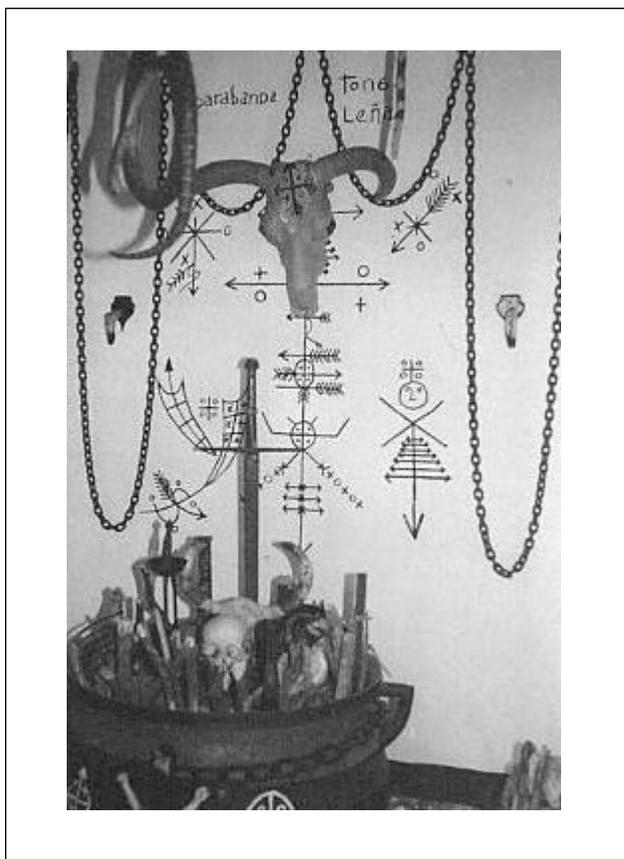
23
Ricardo Rodríguez Brey
Un objeto inocente
1988
Instalación



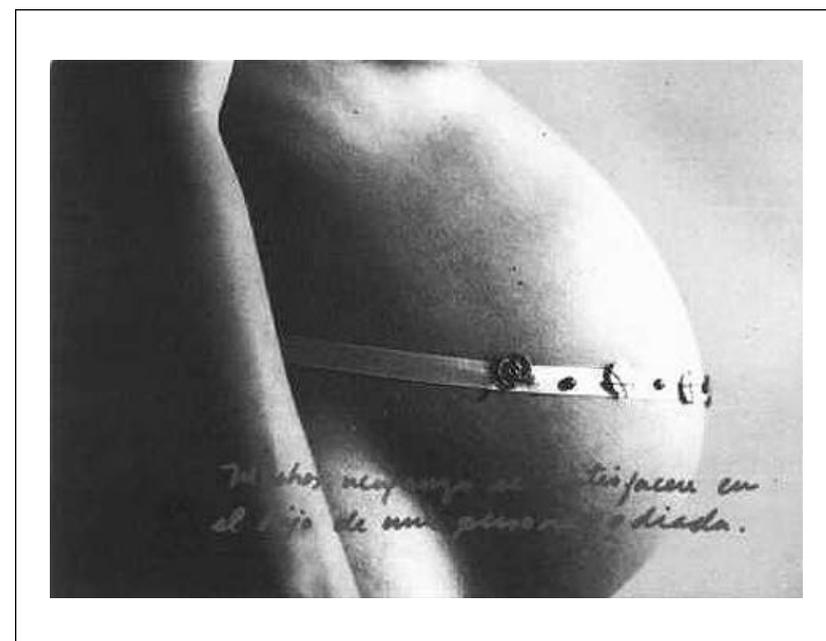
24
Ricardo Rodríguez Brey
Eleggúa
1988
Instalación



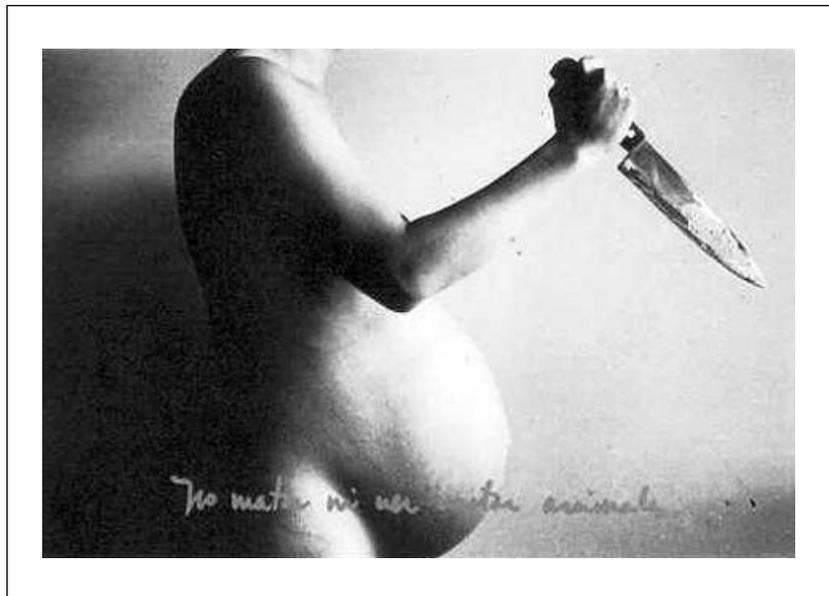
25
Ricardo Rodríguez Brey
Olofi
Instalación con dibujos
1992



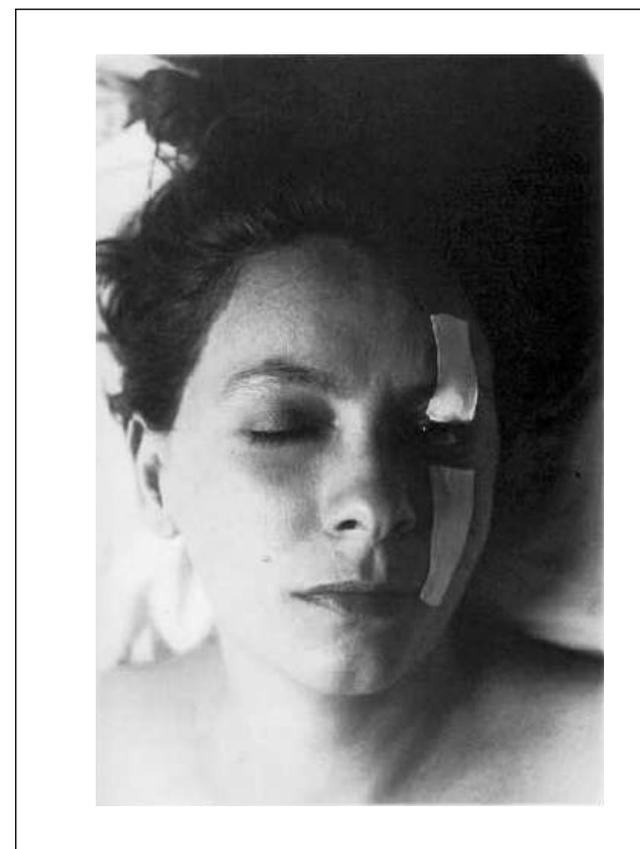
26
Ricardo Rodríguez Brey
Palo Monte
 Instalación
 1992



27
Martha María Pérez
Para concebir I
 1986-87
 Plata/gelatina
 18 x 27 cm



28
Martha María Pérez
Para concebir II
1986-87
Plata/gelatina
18 x 27 cm



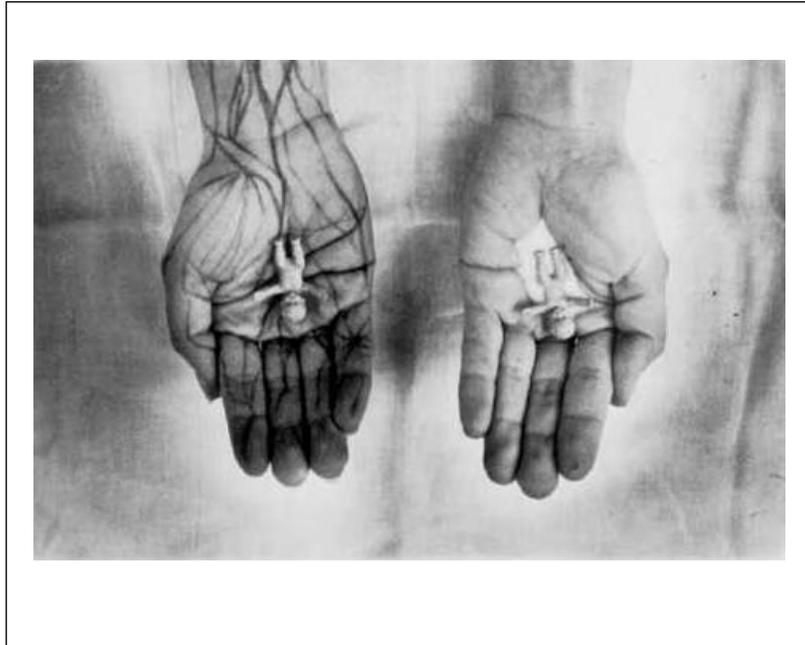
29
Martha María Pérez
Recuerdos de nuestro bebé I
1987-88
Plata/gelatina
31 x 45 cm



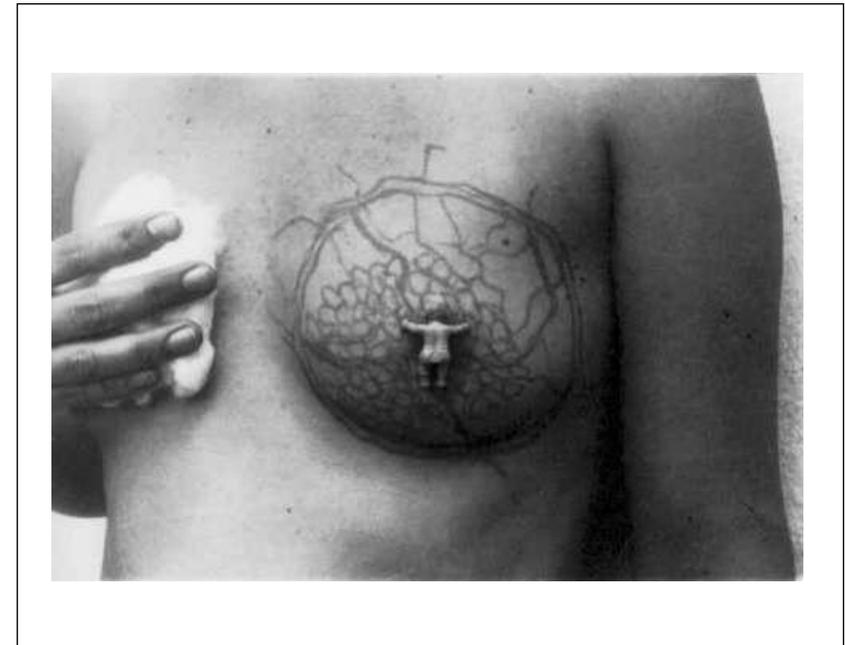
30
Martha María Pérez
Cultos paralelos
1986-87
Plata/gelatina
18 x 27 cm



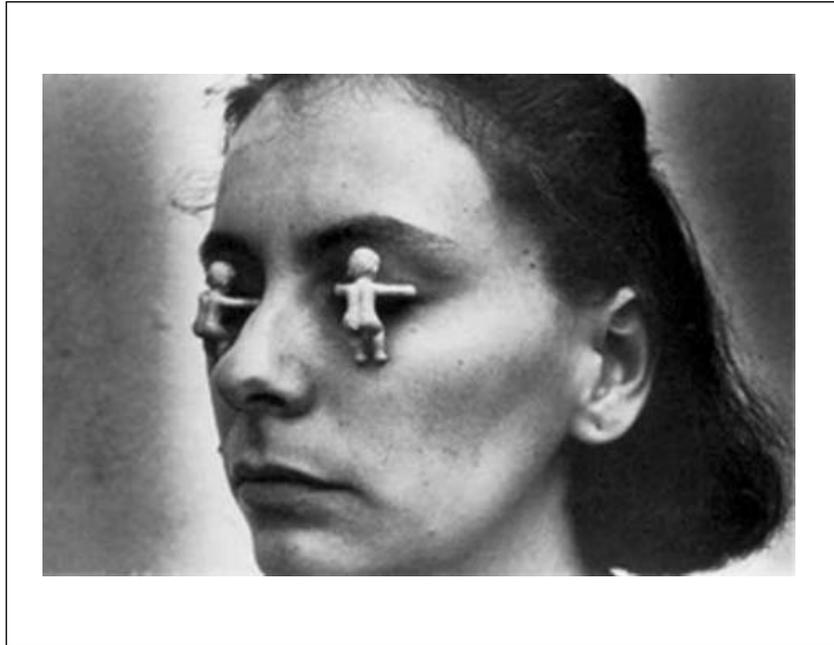
31
Martha María Pérez
*Recuerdos
de nuestro bebé II*
1987-88
Plata/gelatina
31 x 45 cm



32
Martha María Pérez
Macuto
1987-88
Plata/gelatina
31 x 45 cm



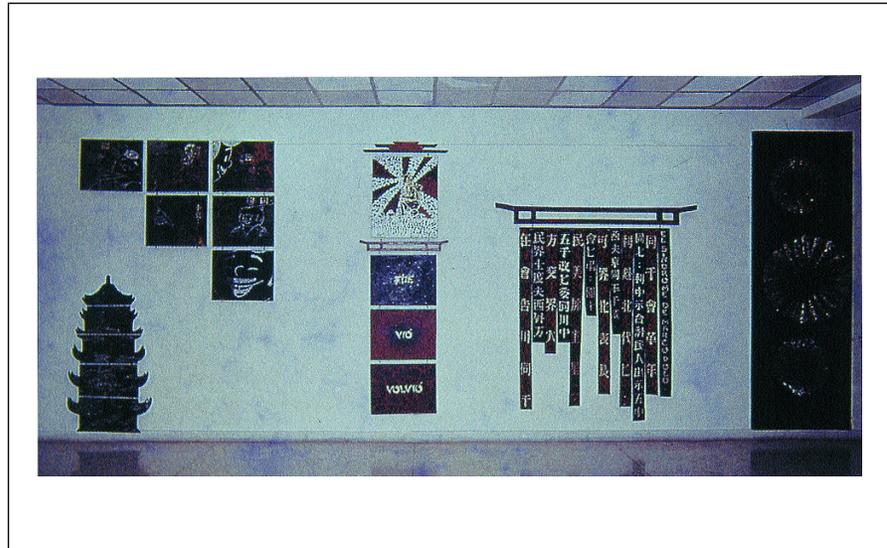
33
Martha María Pérez
Serie: *Recuerdos de nuestro bebé III*
1987-88
Plata/gelatina
31 x 45 cm



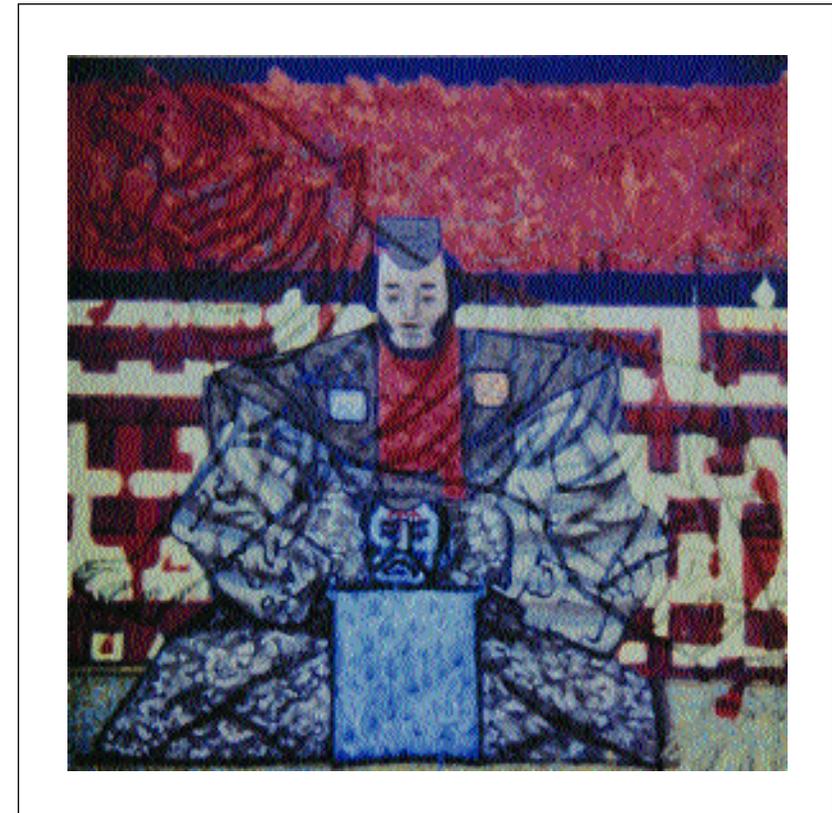
34
Martha María Pérez
Serie: *Recuerdos de
nuestro bebé IV*
1987-88
Plata/gelatina
31 x 45 cm



35
Flavio Garciandía
El lago de los cisnes
1986
Instalación



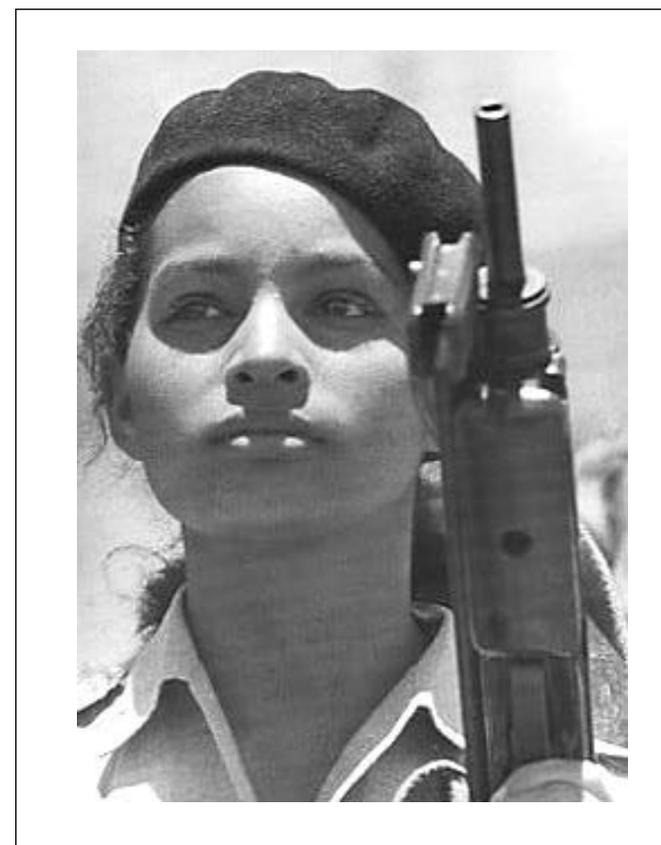
36
Flavio Garcíandía
El síndrome de Marco Polo
 1985
 Instalación



37
Arturo Cuenca
Teatro del poder
 1991
 Acrílico / tela
 181 x 181 cm



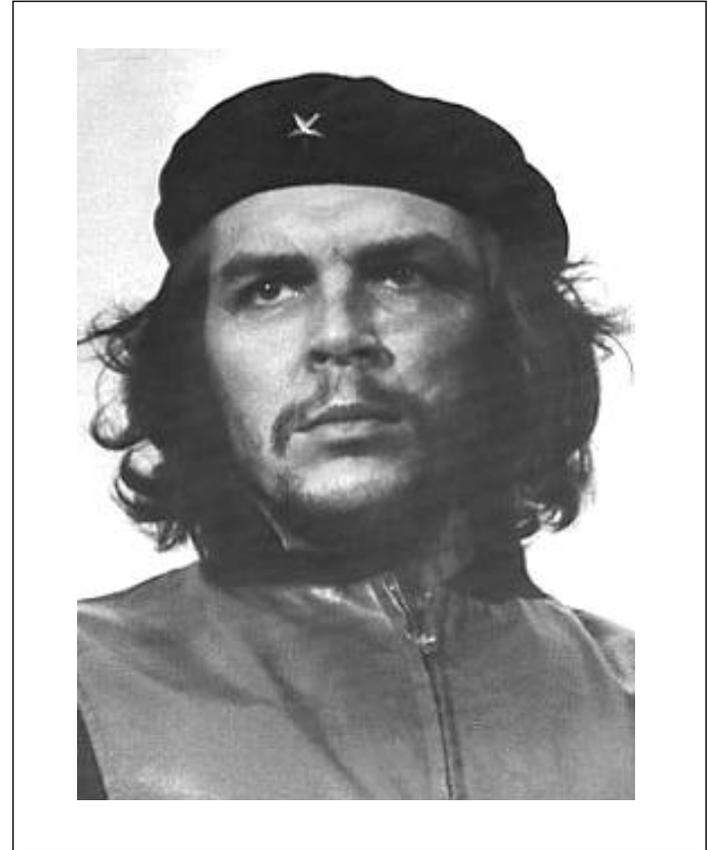
38
Alberto Díaz (Korda)
El Quijote de la farola
1959
Plata/gelatina
45 x 31 cm



39
Alberto Díaz (Korda)
Miliciana
1960
Plata/gelatina
45 x 31 cm



40
Mario García Joya
Miliciana
1960
Plata/gelatina
45 x 30 cm



41
Alberto Díaz (Korda)
Guerrillero heroico
1960



42
Raúl Corrales
El sueño
1959
Plata/gelatina
45 x 30 cm



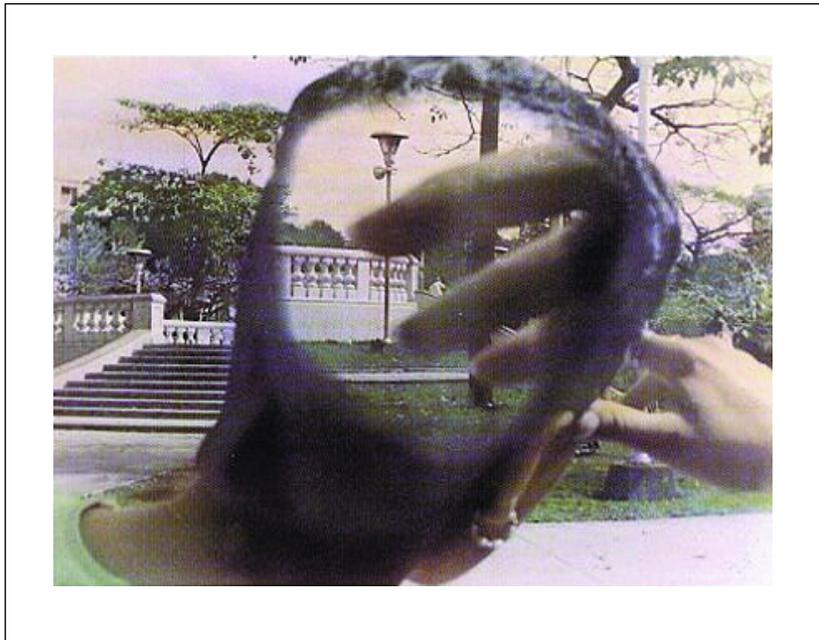
43
Oswaldo Salas
Celia
1968
Plata/gelatina
45 x 30 cm



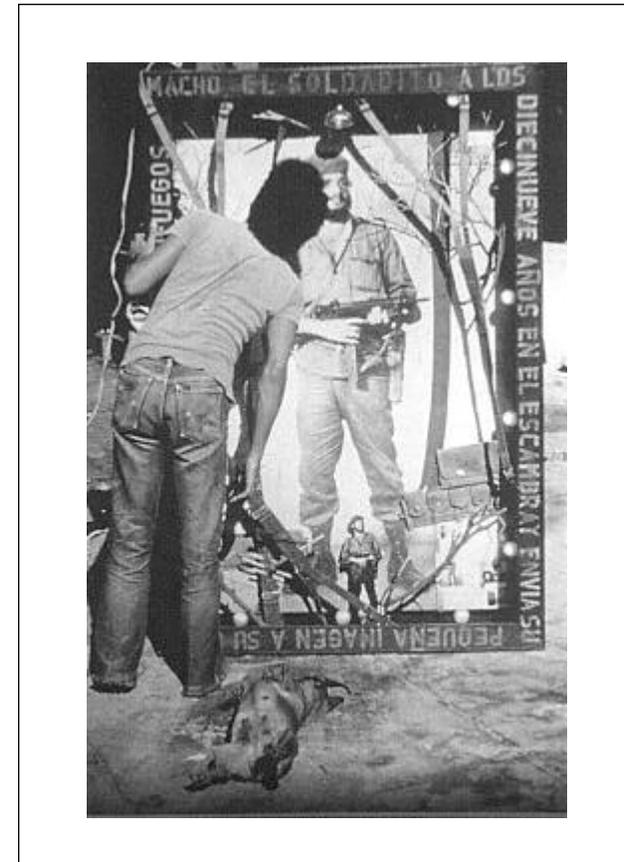
44
Oswaldo Salas
Che
1959
Plata/gelatina
45 x 30 cm



45
Arturo Cuenca
Homeless
1983
Fotomontaje
40 x 60 cm



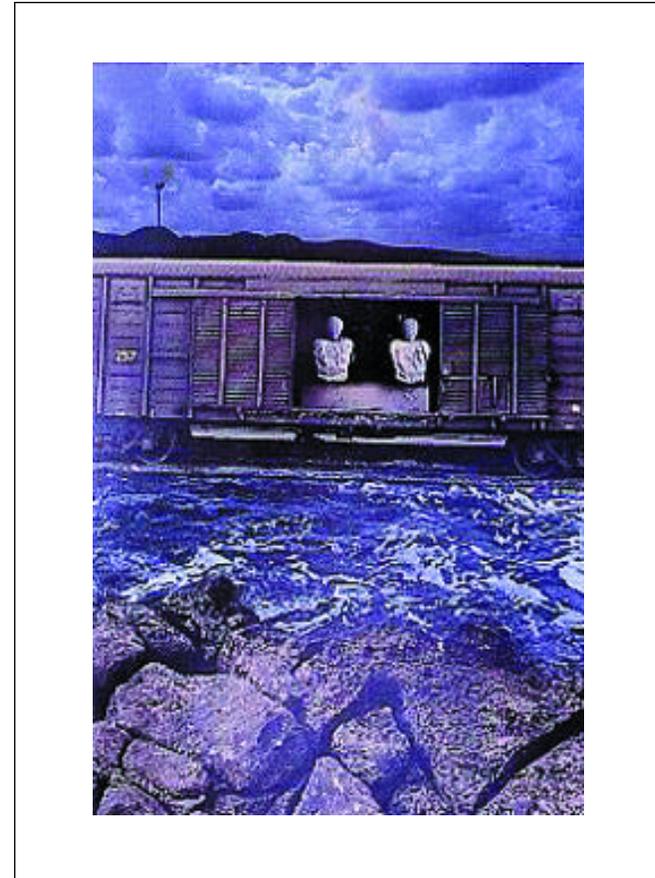
46
Arturo Cuenca
Conocimiento II
1983
Plata/gelatina
30 x 45 cm



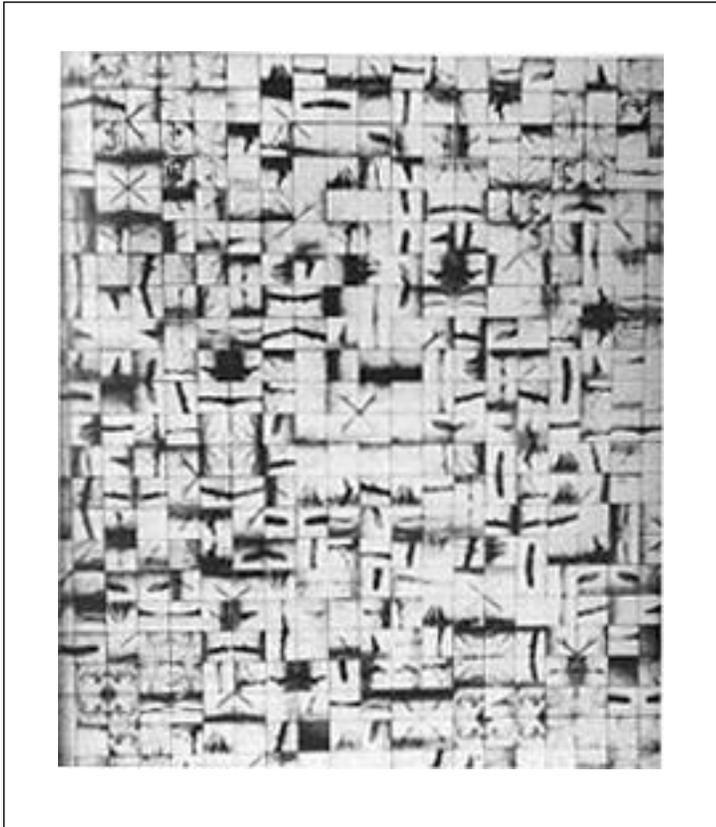
47
Leandro Soto
Revolución
1980
Instalación
120 X 70 cm



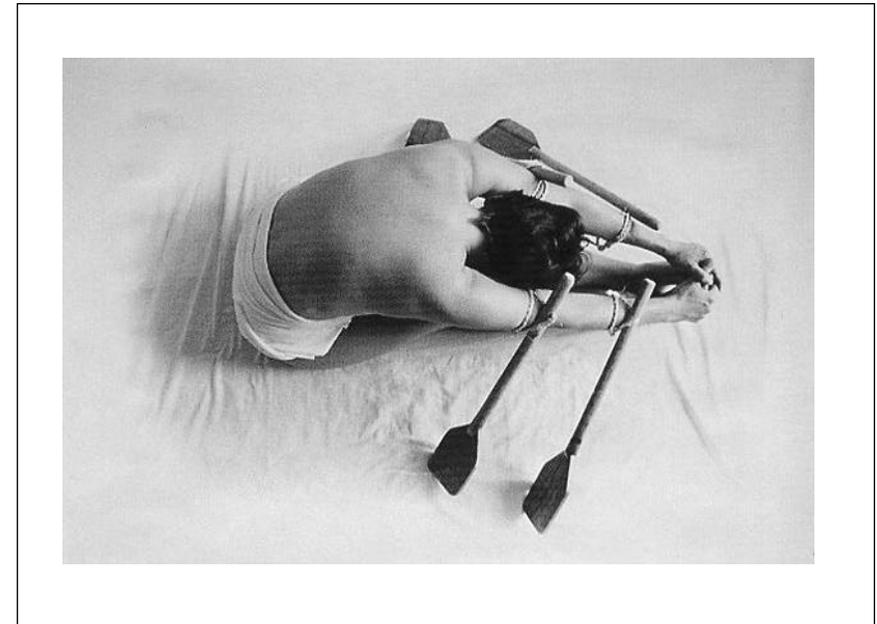
48
Rogelio López Marín, (Gory)
Una noche en la ópera
1992
Plata/gelatina con color
50 x 70 cm



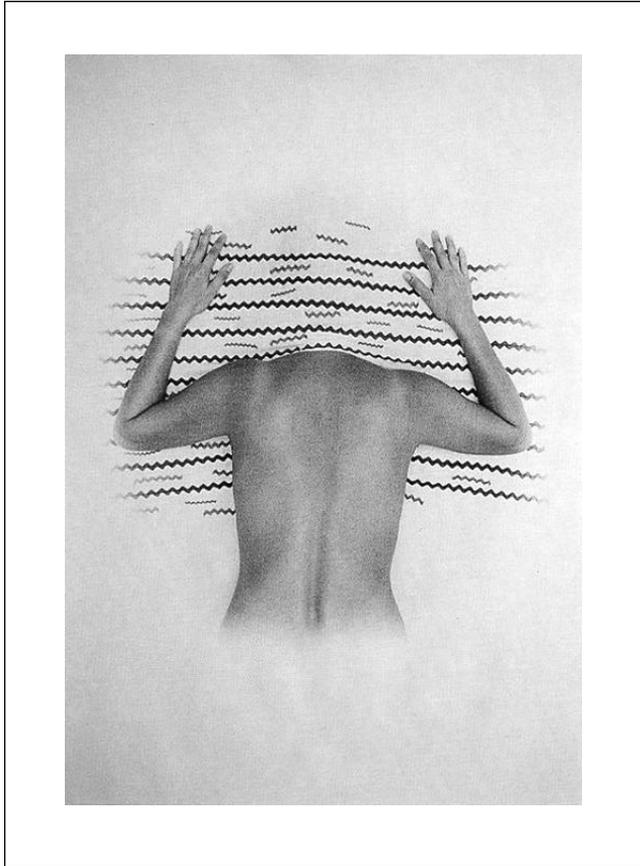
49
Rogelio López Marín, (Gory)
1836-1936-1984-1988
Plata/gelatina con color
70 x 50 cm



50
José Manuel Fors
Tierra rara I
1989
Foto manipulada
138 x 115 cm



51
Marta María Pérez
No zozobra la barca de su vida
1995
Plata/gelatina
40 x 50 cm



52

Marta María Pérez

En ninguna cabeza cabe el mar

1995

Plata/gelatina

50 x 40 cm



1

Gustavo Pérez Monzón

Exposición *Volumen I*

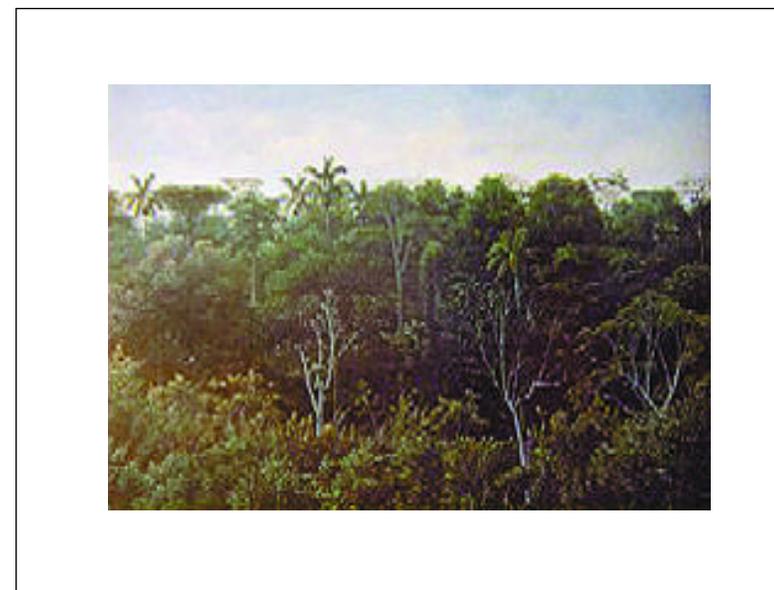
14 de enero de 1981

Instalación

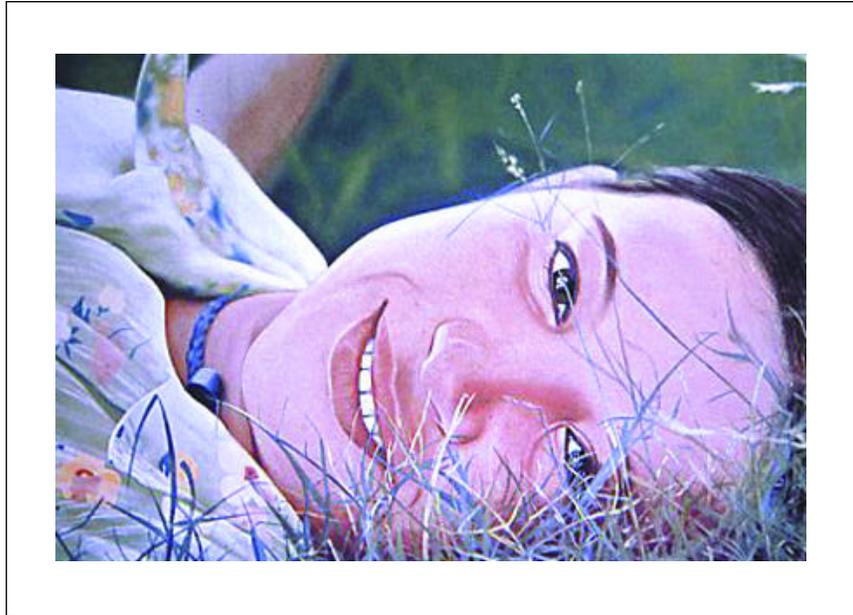
Centro Internacional de La Habana



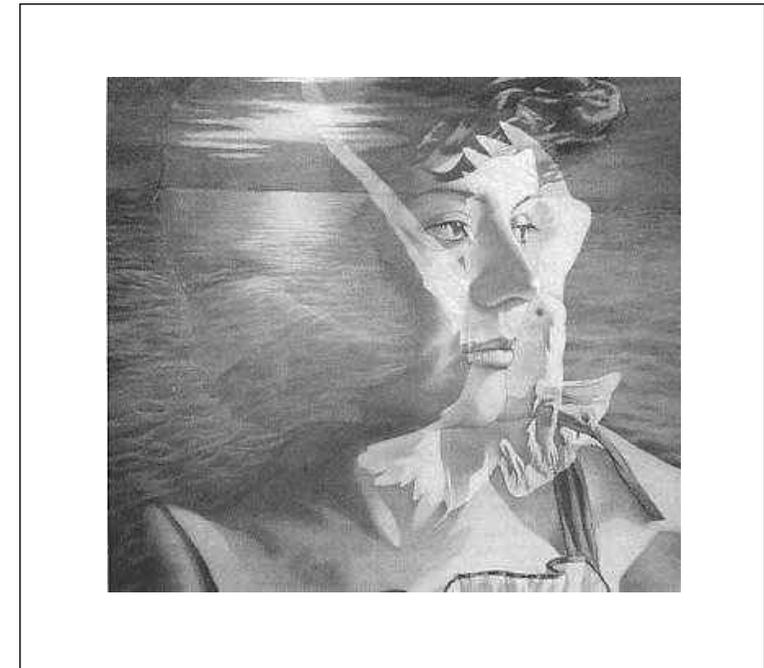
2
José Manuel Fors
Exposición *Volumen I*
14 de enero de 1981
Instalación
Centro Internacional de La Habana



3
Tomás Sánchez
Laguna oscura
1990
Acrílico / tela
106 x 147 cm



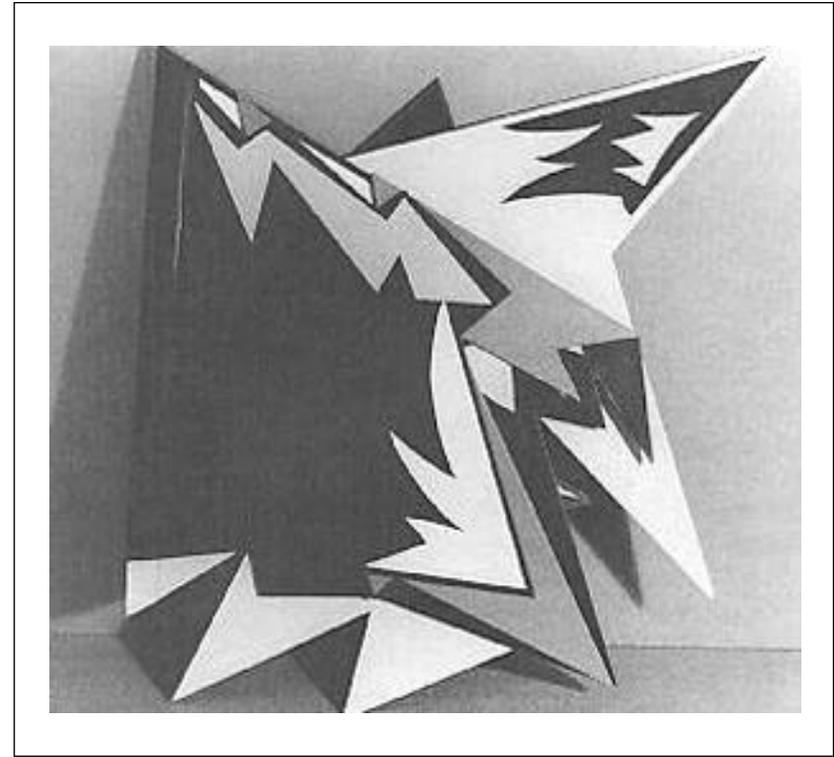
4
Flavio Garciandía
Todo lo que necesitas es amor
1975
Oleo/tela
96 x 116.5 cm



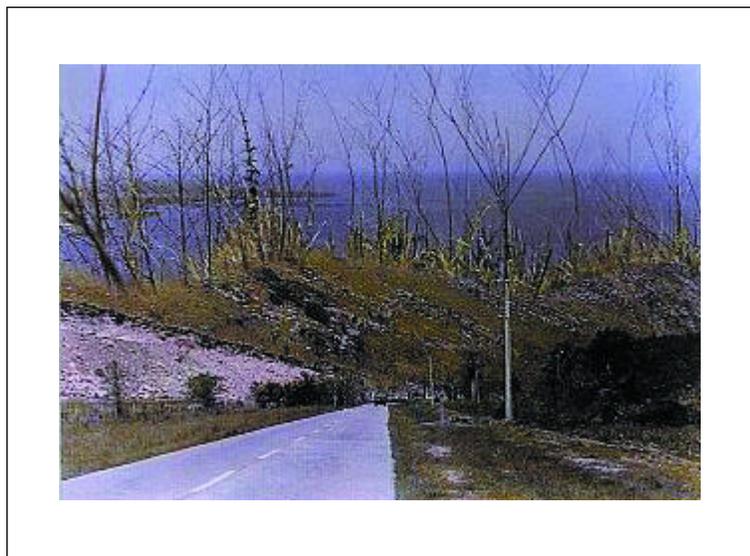
5
César Leal
Pensar sin quere es soñar
1979
Oleo/ tela
110.5 x 120 cm



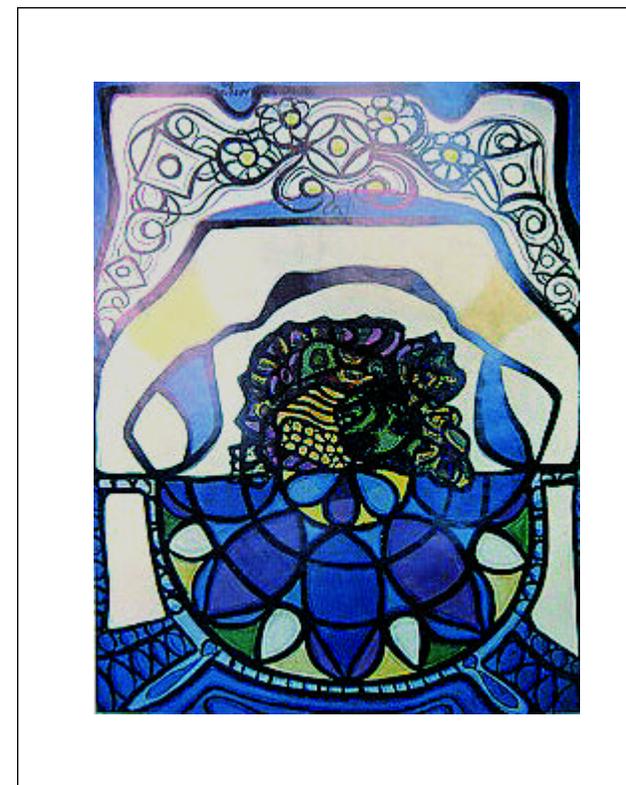
6
Tomás Sánchez
Playa con luz
1981
Acrílico / tela
110 x 150 cm



7
Flavio Garciandía
Catálogo de las malas formas
1982
Tinta/cartón
48 x 48 x 48 cm



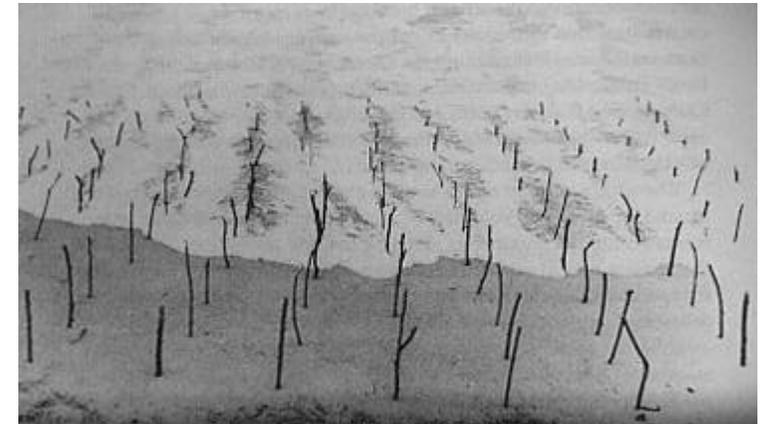
8
Arturo Cuenca
Conocimiento I
1993
Detalle de fotomontaje coloreado a mano



9
Amelia Peláez
Naturaleza muerta en azul
1964
Oleo/tela
122 x 94 cm



10
Antonia Eiriz
La anunciación
1973
Oleo/tela
190 x 243.5 cm



11
Grupo Hexágono
Arena y madera
Instalación
1983



12
Grupo Hexágono
Arte en la fábrica
Instalación
1983



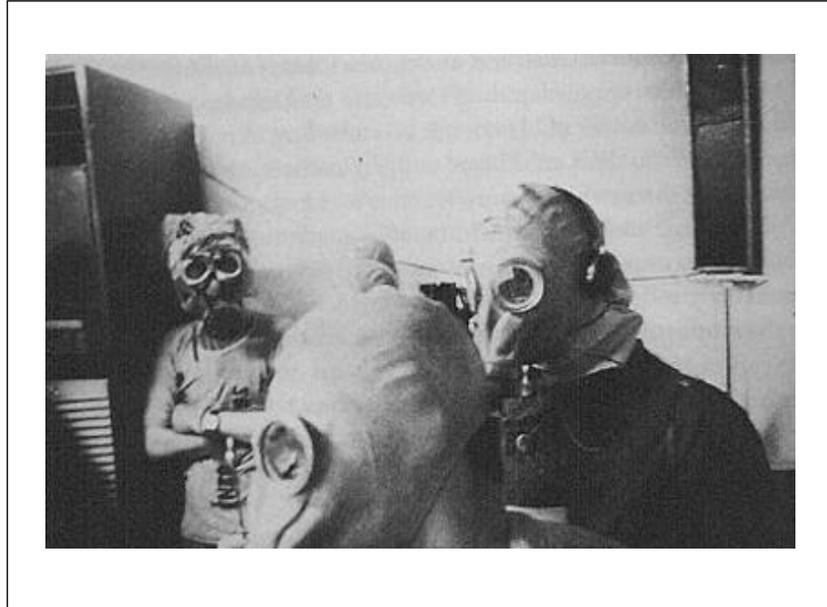
13
Grupo Hexágono
Arena
1983



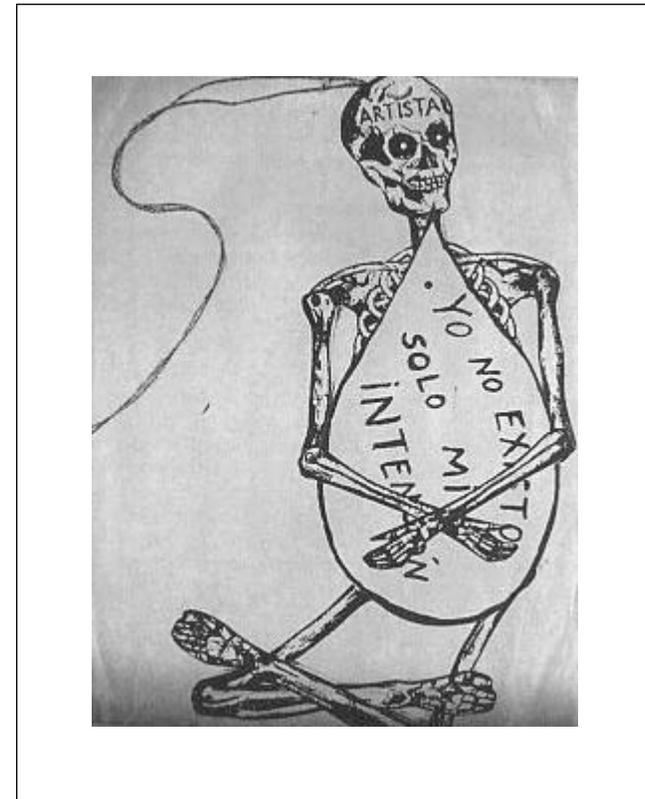
14
Grupo Hexágono
Seis amigos visitan un paisaje
Instalación
1982



15
Cartel frente a la Oficina de Intereses
de Estados Unidos
en la Habana



16
Arte Calle
1987
Performance



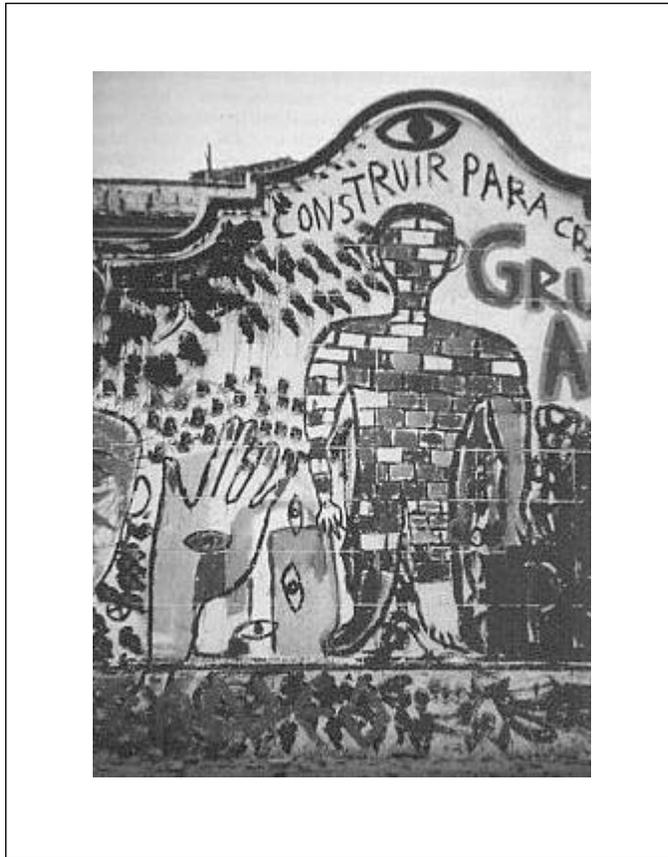
17
Grupo Provisional
Yo no existo, sólo mi intención
1987
Tinta / papel
120 x 89 cm



18
Arte Calle (Aldito Menéndez)
1987
Performance



19
Arte calle
Mural
1986



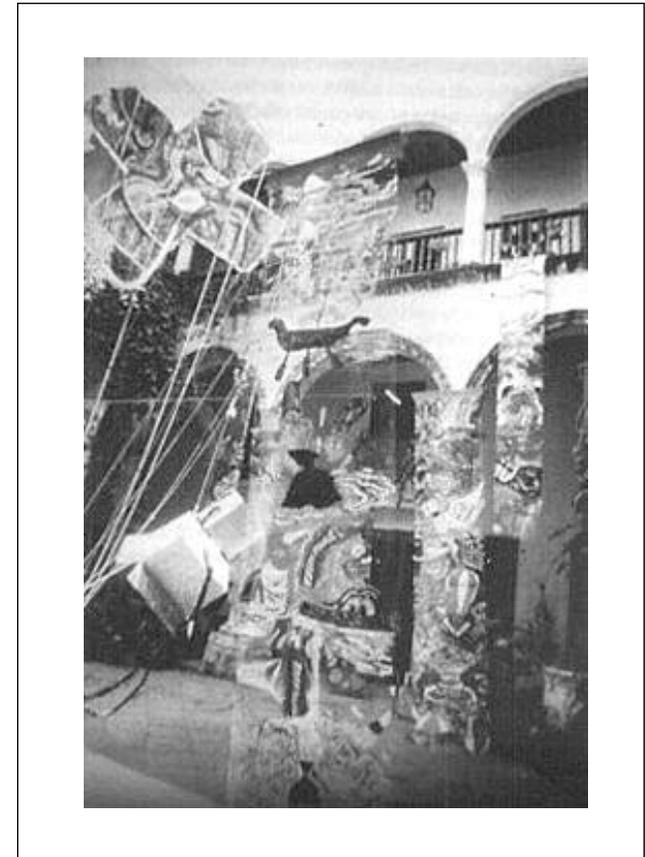
20
Arte Calle
1987
Mural



21
Arte Calle pintando un mural
frente al cementerio de Colón
1988



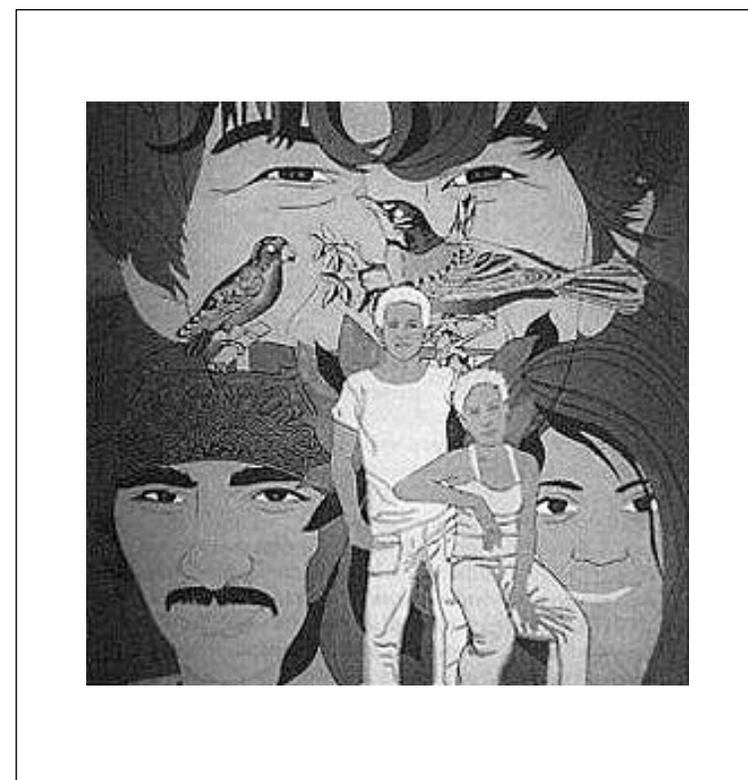
22
Grupo Puré
Performance
1987



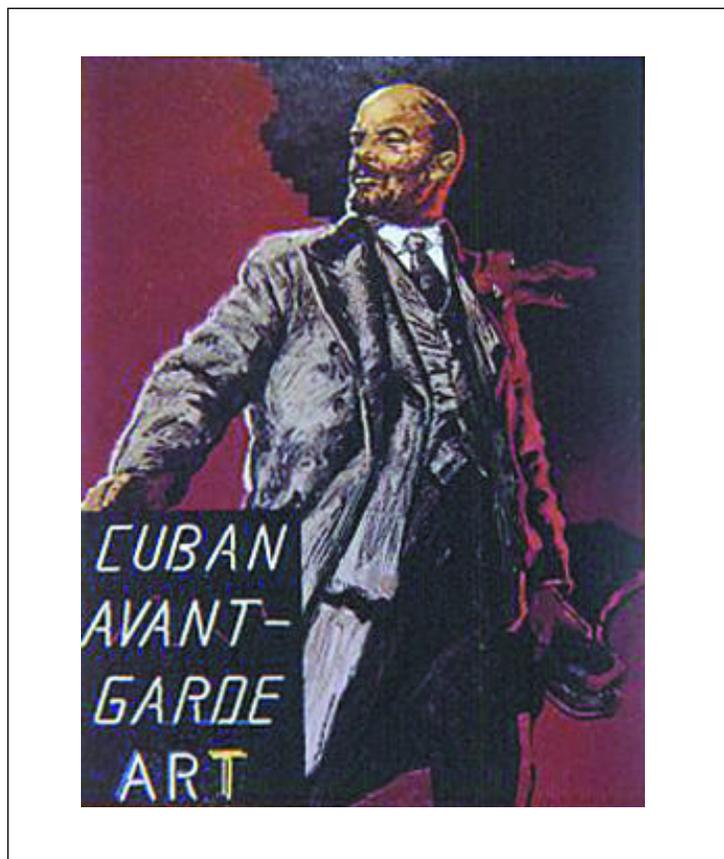
23
Grupo Puré
Primera exhibición
1986



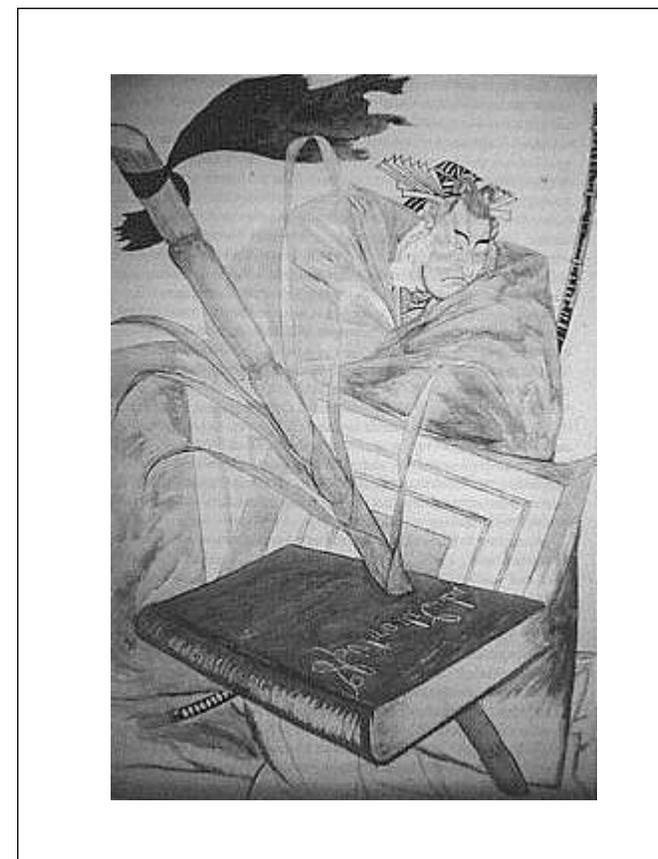
24
Grupo ABTV
Homenaje a Hans Haacke
 1989
 Técnica mixta
 80 X 120 cm



25
Grupo ABTV
Nosotros
 1988
 Acrílico / tela
 180 X 180 cm



26
**Eduardo Ponjuán y
René Francisco Rodríguez**
Nuevo, New, Nouveau
1989
Oleo/tela
106 X 60 cm



27
René Francisco Rodríguez
Samurai
1986
Acrílico / tela
20 X 59 cm



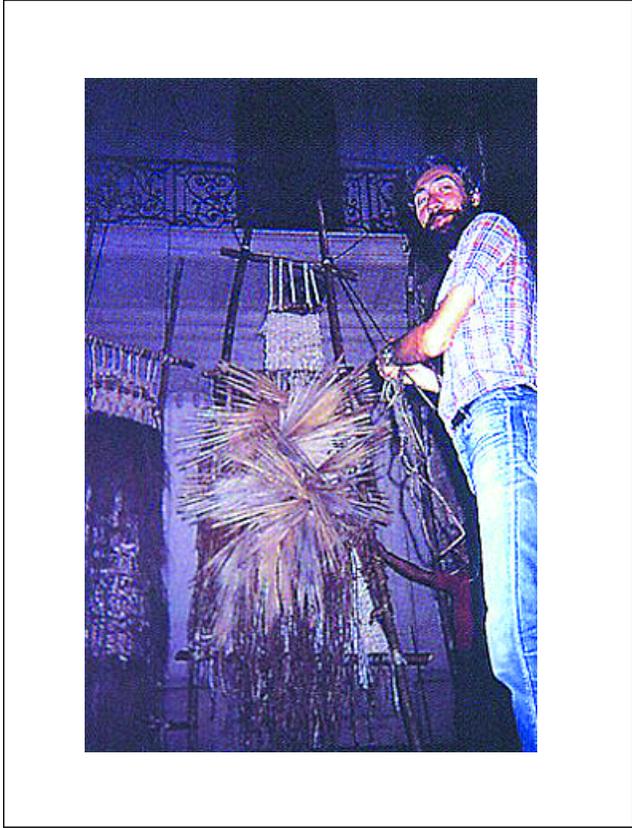
1
Juan Francisco Elso



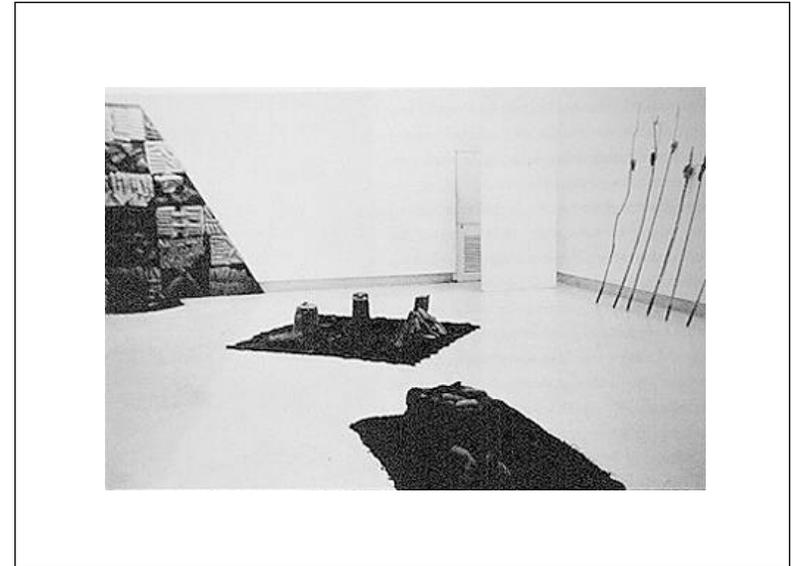
2
Trabajo de **Juan Francisco Elso**
Apertura de Volumen I



3
Juan Francisco Elso
Sin título
1981
Instalación



4
Juan Francisco Elso
Homenaje a Haydeé Santamaría
1982
Instalación



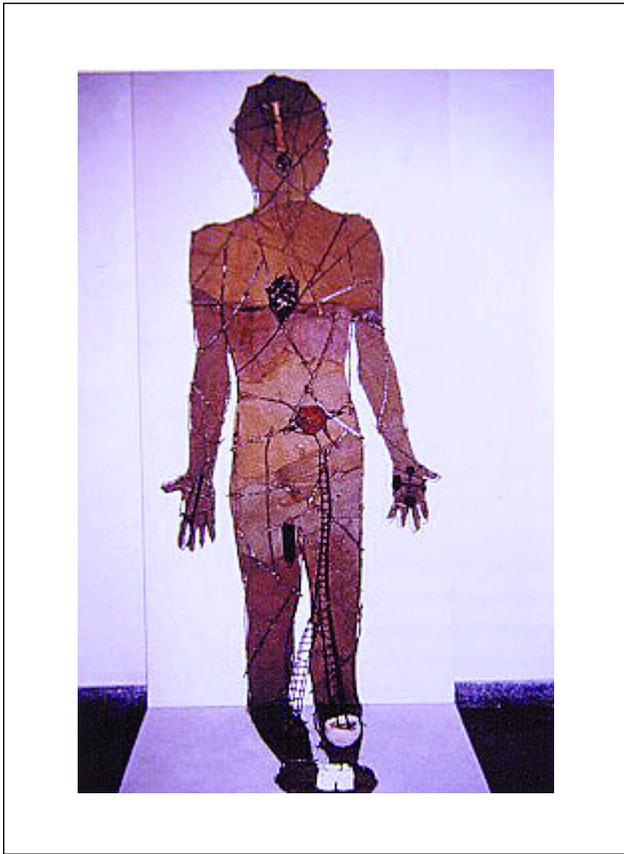
5
Juan Francisco Elso
Tierra, maíz y vida
1982
Instalación (fragmento)



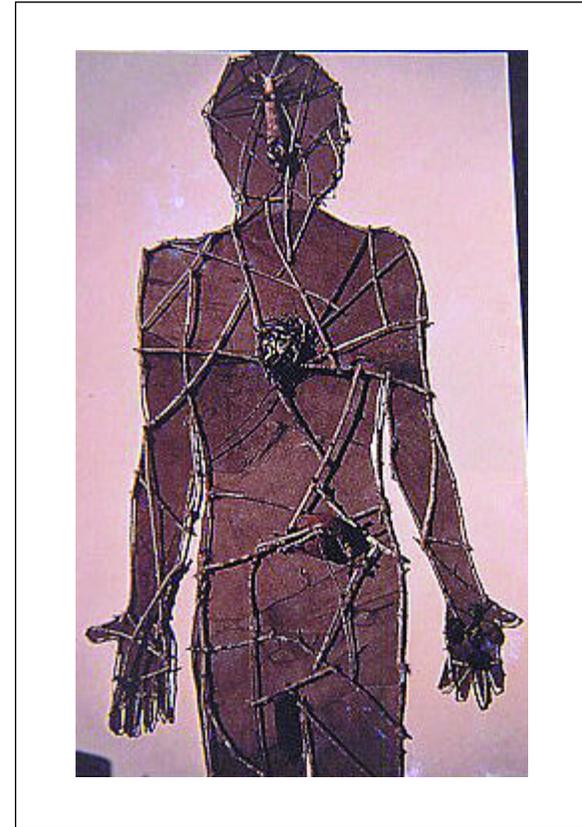
6
Juan Francisco Elso
Tierra, maíz y vida
1982
Instalación (fragmento)



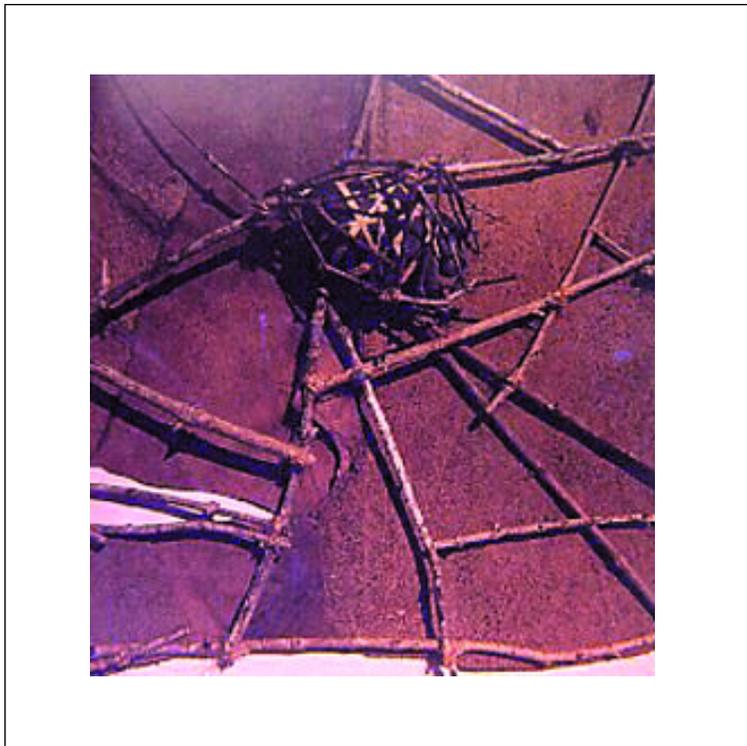
7
Juan Francisco Elso
Tierra, maíz y vida
1982
Instalación (fragmento)



8
Juan Francisco Elso
El Monte
1984
Detalle



9
Juan Francisco Elso
El Monte
1984
Detalle



10
Juan Francisco Elso
El Monte
1984
Detalle



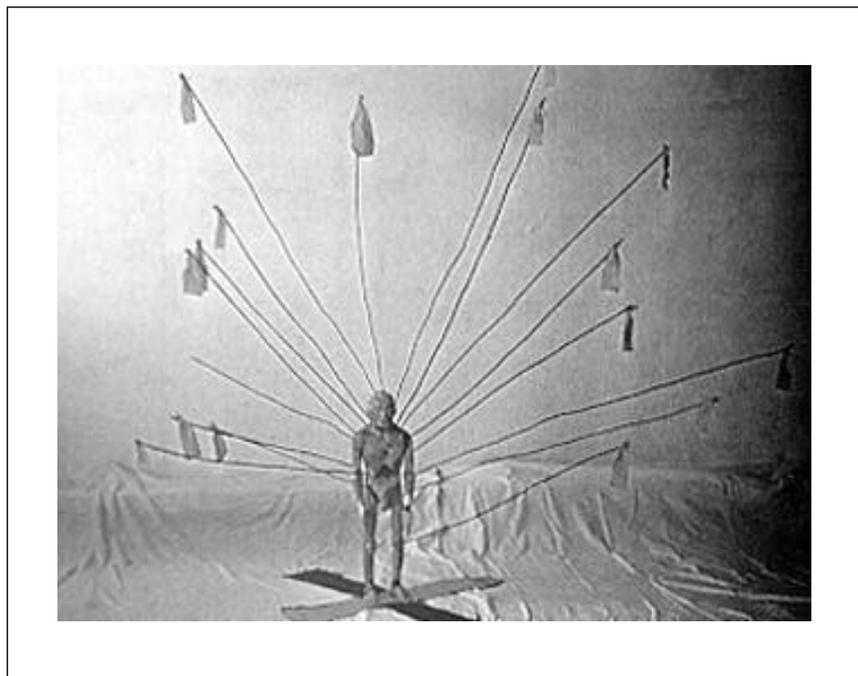
11
Juan Francisco Elso
El viajero
1986
Madera
181 x 57 cm



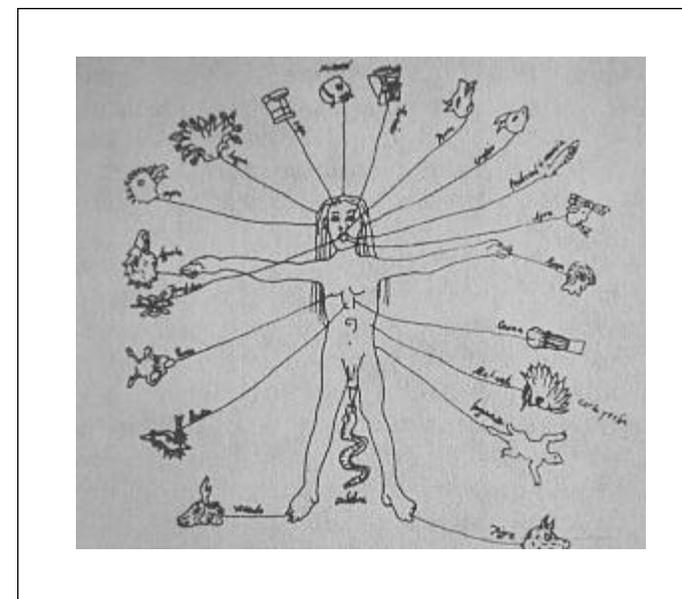
12
Juan Francisco Elso
El viajero
1986
Fragmento



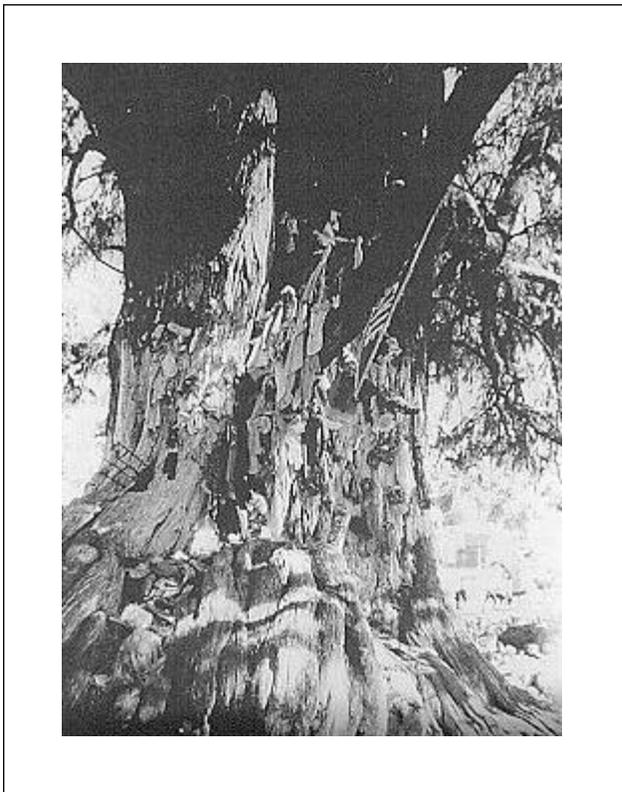
13
Juan Francisco Elso
El viajero
1986
Fragmento



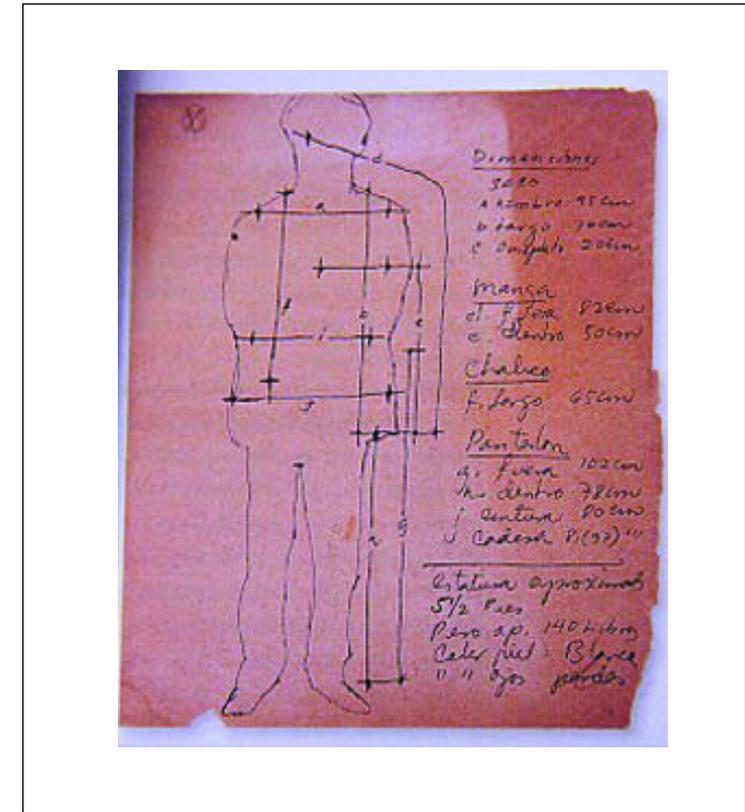
14
Juan Francisco Elso
La fuerza del guerrero
1985-86
Madera
59 x 51.4 cm



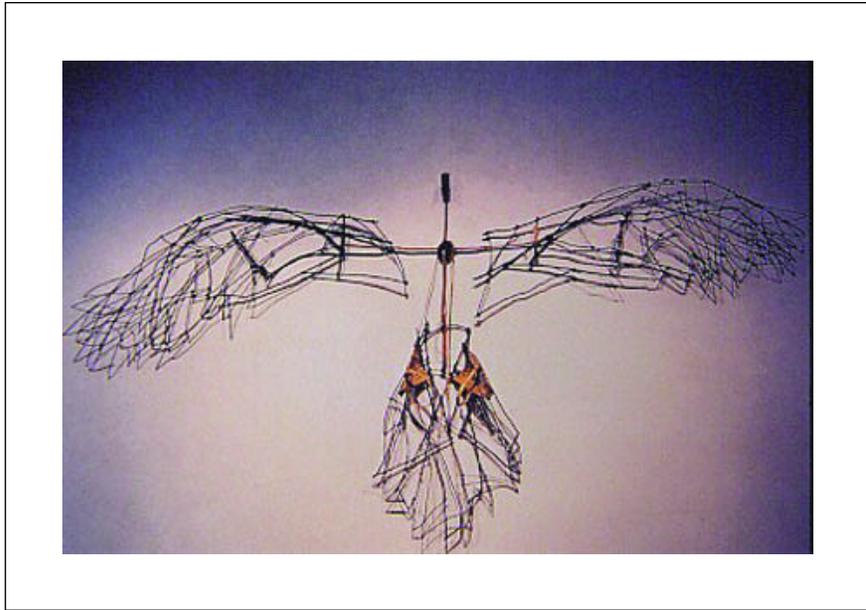
15
Juan Francisco Elso
Halo del guerrero
1986
Tinta/papel
25 x 25 cm



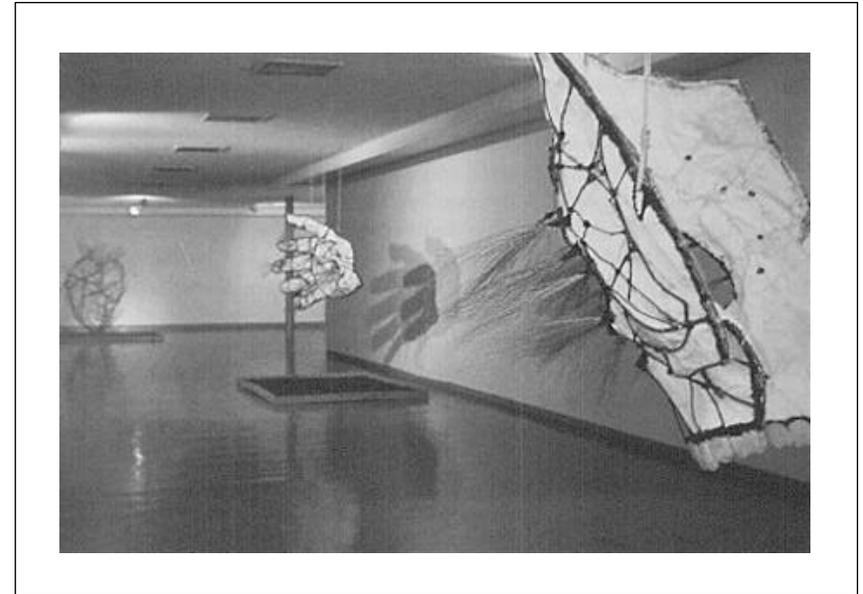
16
Sagrado Ahuehuete
de Chalma
Fotografía



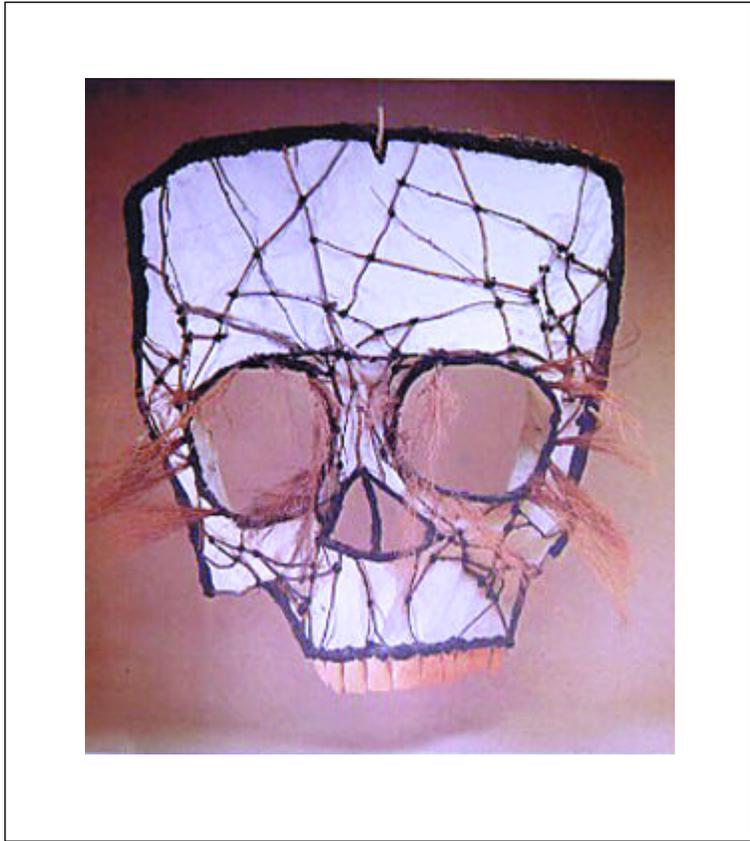
17
Juan Francisco Elso
Medidas reales de José Martí, tres cuartas partes
tamaño, que sirvieron para la elaboración de la talla
1986
Lápiz/papel
25 x 20 cm



18
Juan Francisco Elso
Pájaro que vuela sobre América
1986
Ramitas, tierra y elementos de cestería



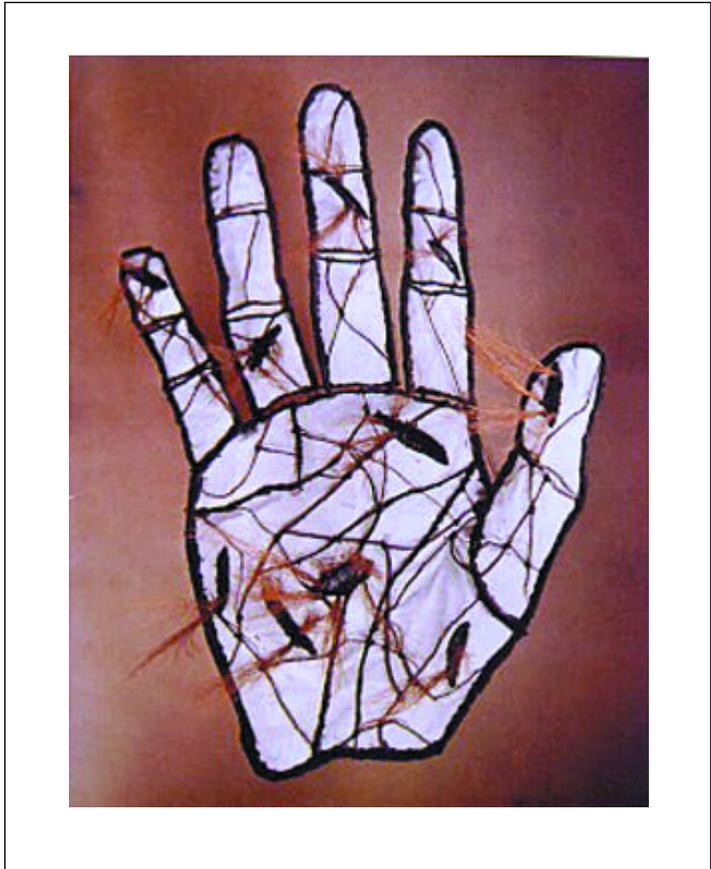
19
Juan Francisco Elso
La transparencia de Dios
1990
Ramas, tierra, hierro y papel amate



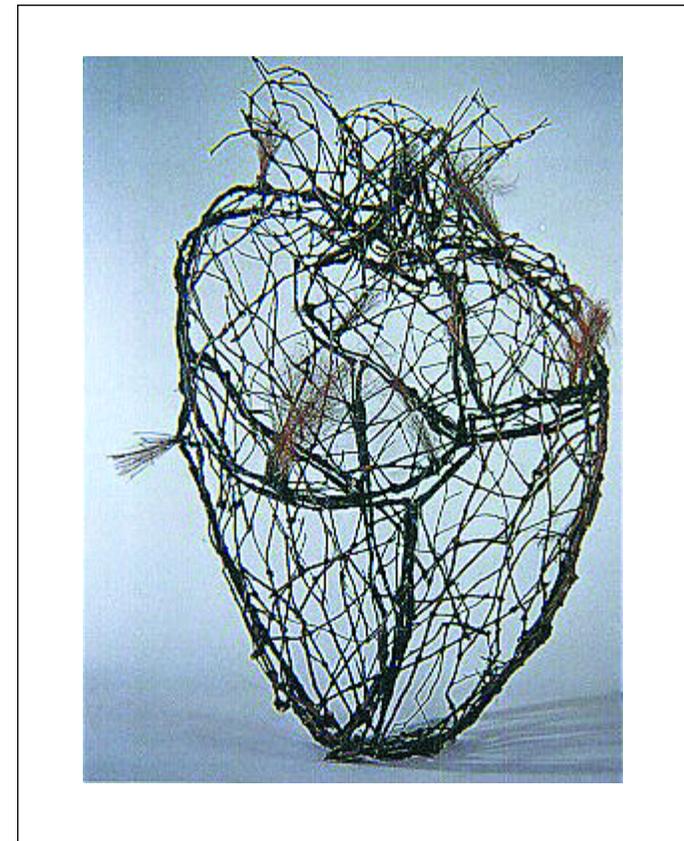
20
Juan Francisco Elso
El rostro de Dios
1986-87
Ramas, tierra, hierro y papel amate



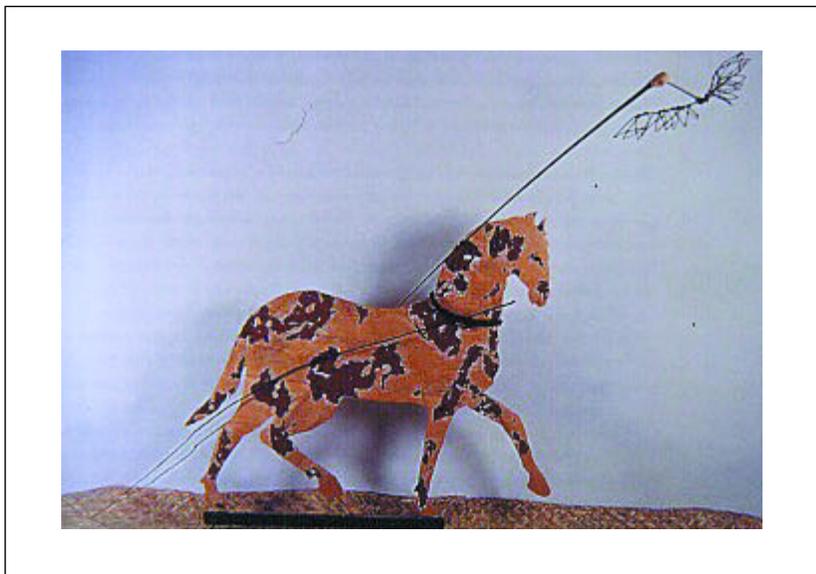
21
Juan Francisco Elso
La mano creadora
1986-87
Ramas, tierra, hierro y papel amate



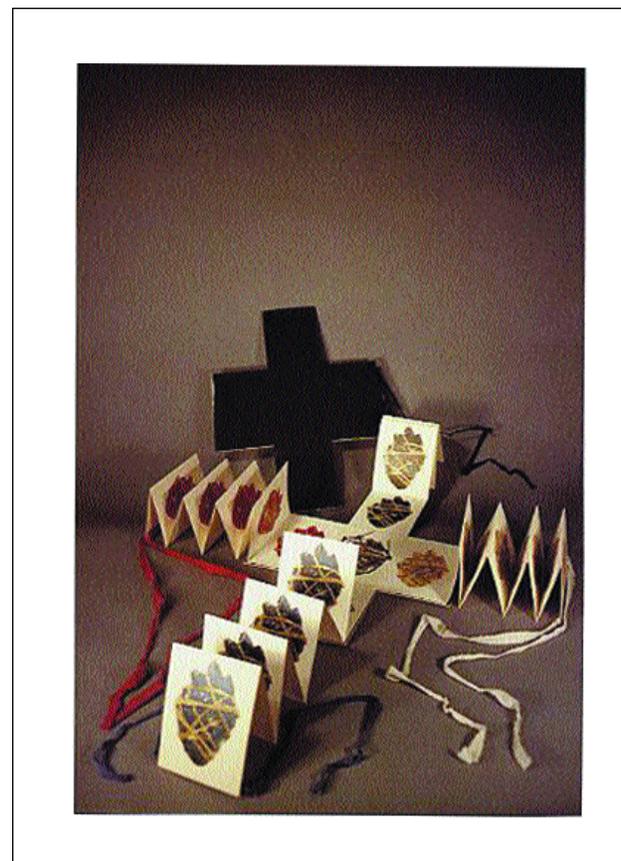
22
Juan Francisco Elso
La mano creadora
1986-87
Ramas, tierra, hierro y papel amate



23
Juan Francisco Elso
Corazón de América
1986-87
Ramas, tierra, hierro



24
Juan Francisco Elso
Caballo y colibrí
1986-87
Madera, cuero, ruedas oxidadas
Obra inconclusa



25
Juan Francisco Elso
Corazón de América
1986
Serigrafía/papel



26
Juan Francisco Elso
Pájaro que vuela sobre América
1987
Ramitas, tierra, madera y
elementos de cestería



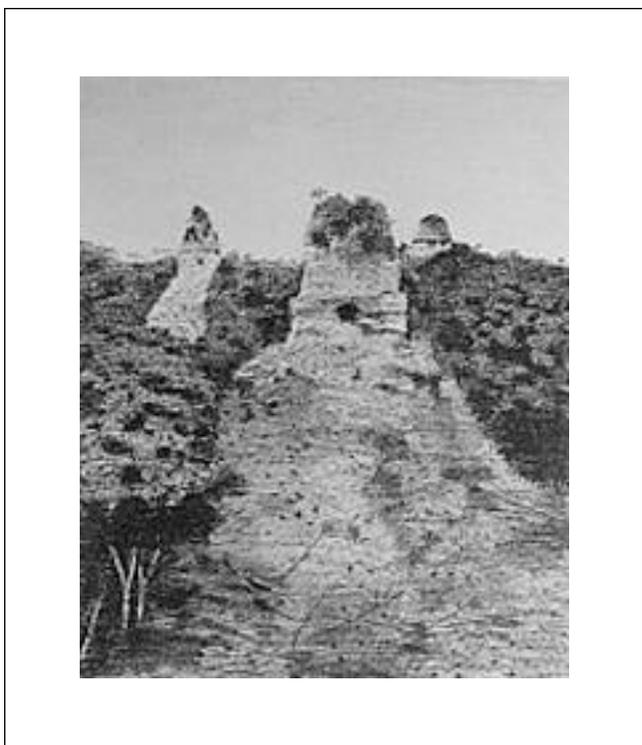
27
Juan Francisco Elso
Pájaro que vuela sobre América
1987
Detalle



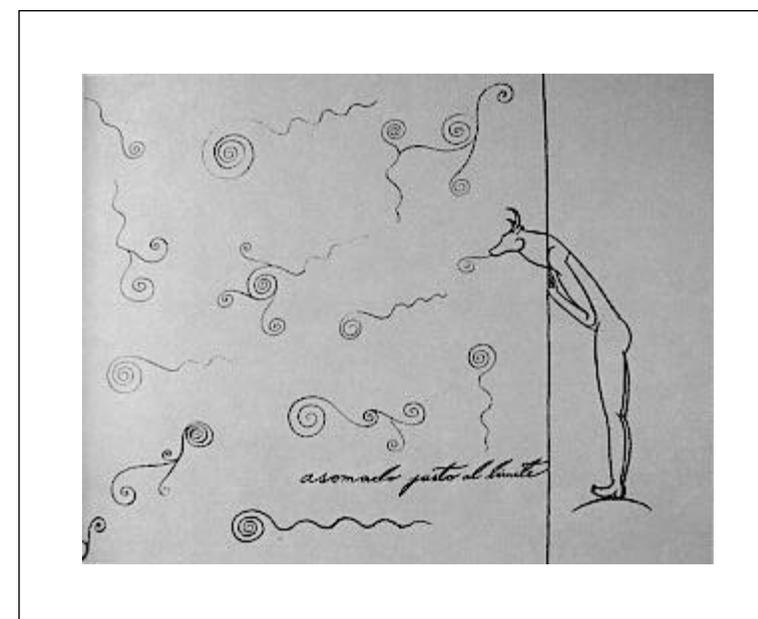
28
José Bedia
Cangaciero
 1980
 Carbón, lápiz, tinta, collage, papel
 63 x 74.9 cm



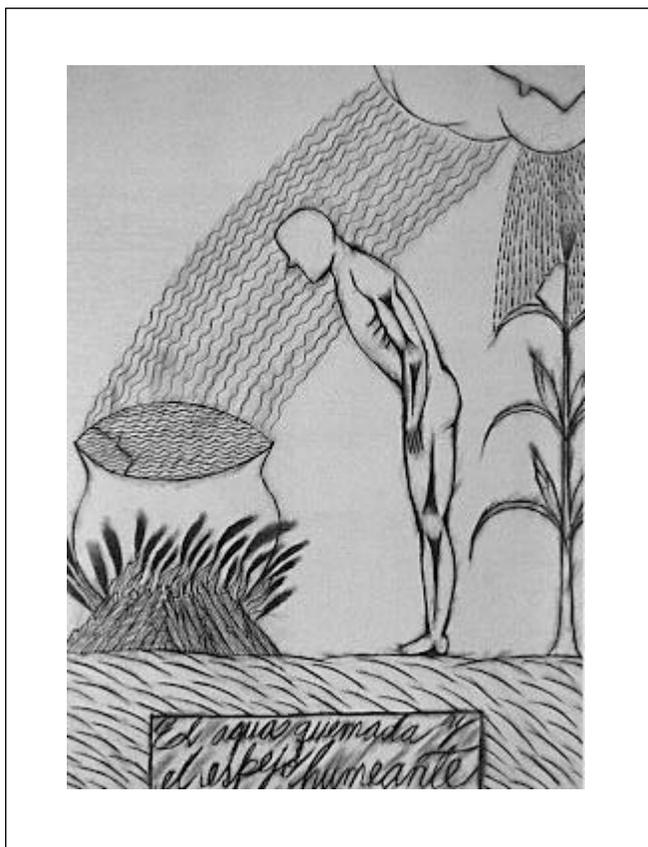
29
José Bedia
Sin título
 1980
 Lápiz, crayón / papel con tarjetas
 postales
 63 x 75 cm



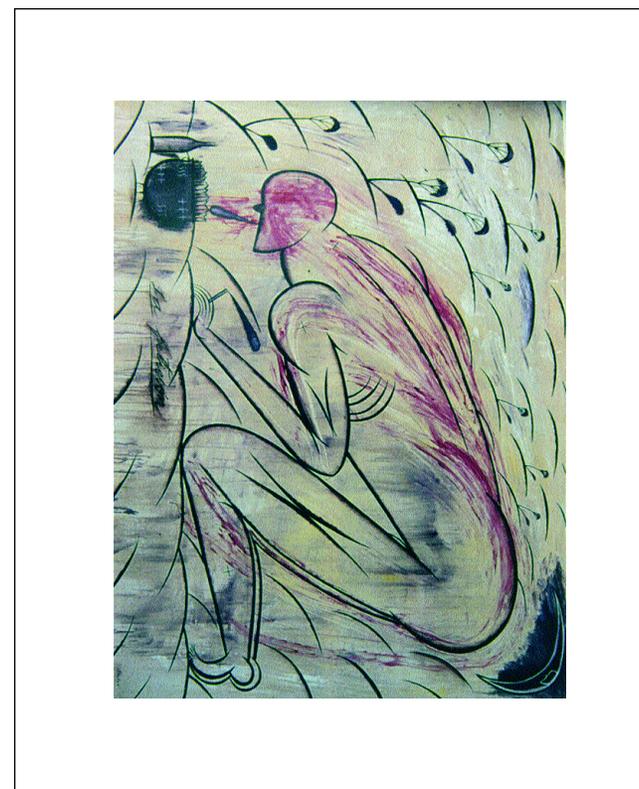
30
José Bedia,
Tikal. De la serie *Crónicas Americanas*
1980
Carbón y tinta / papel
63 x 75 cm



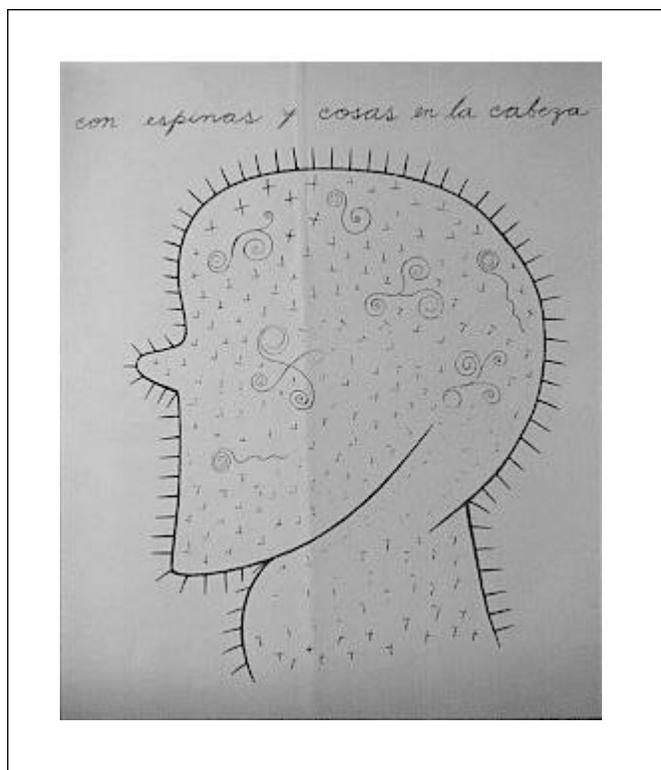
31
José Bedia
Asomado justo al límite
1984
Tinta y lápiz/cartulina
47 x 61 cm



32
José Bedia
El agua quemada y el espejo humeante
1986
Carbón / papel
102 x 73 cm



33
José Bedia
La petición
1991
Acrílico / tela
180 x 237 cm



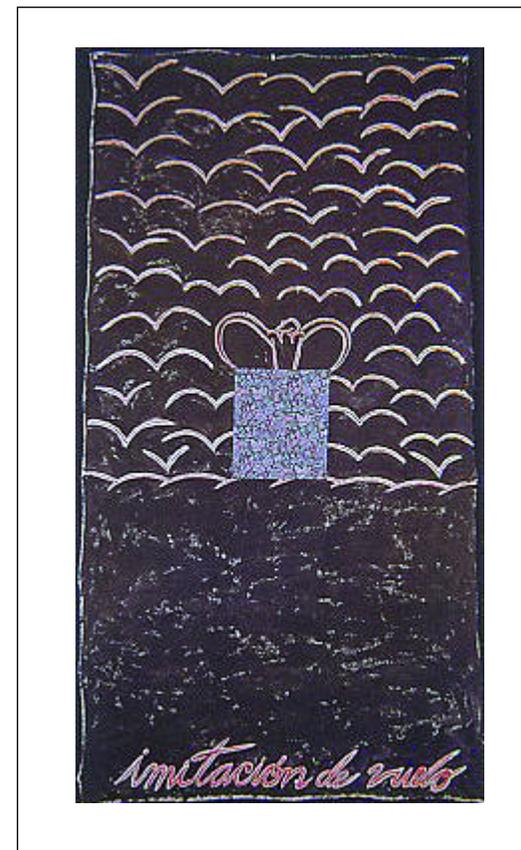
34
José Bedia
Con espinas y cosas en la cabeza
1984
Tinta, lápiz / cartulina
90 x 70 cm



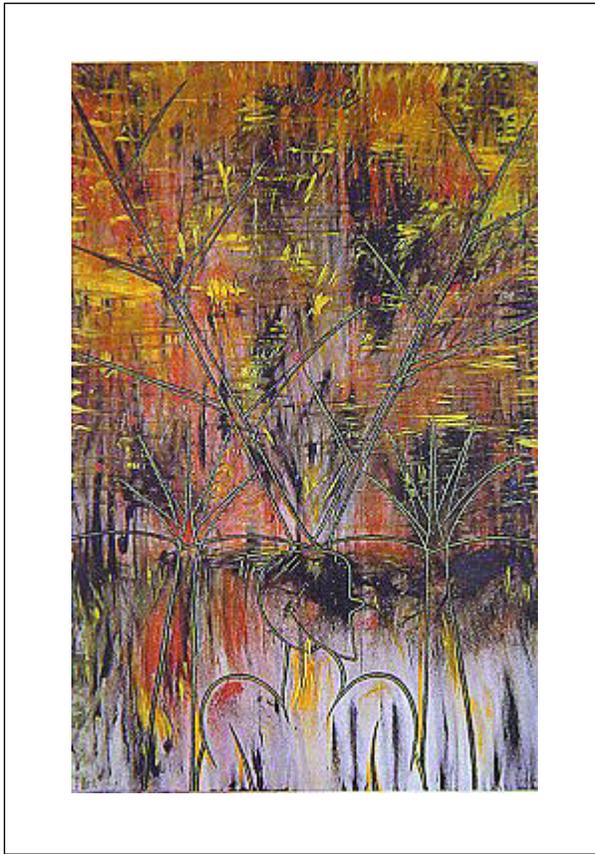
35
José Bedia
The little revenge from the periphery
Detalle
1987



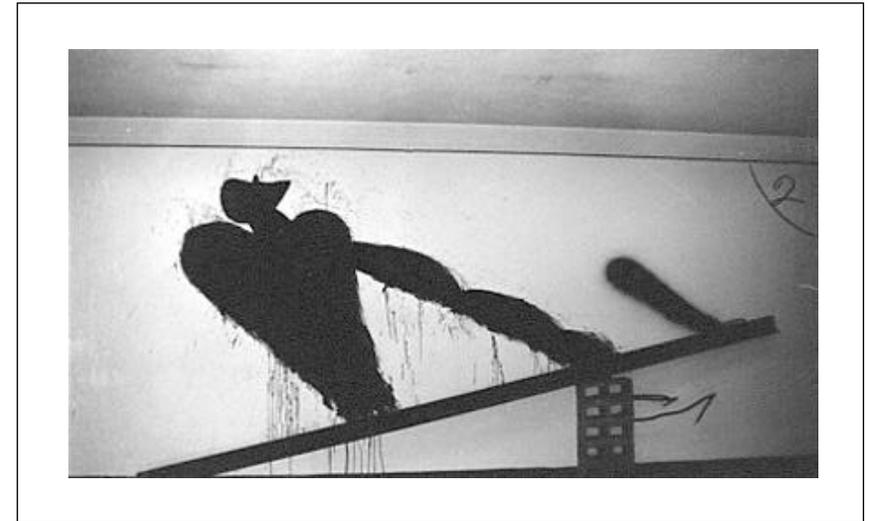
36
José Bedia
Reflejo inverso
1991
Acrílico/tela
210 x 128 cm



37
José Bedia
Imitación de vuelo
1991
Acrílico / tela
212 x 120 cm



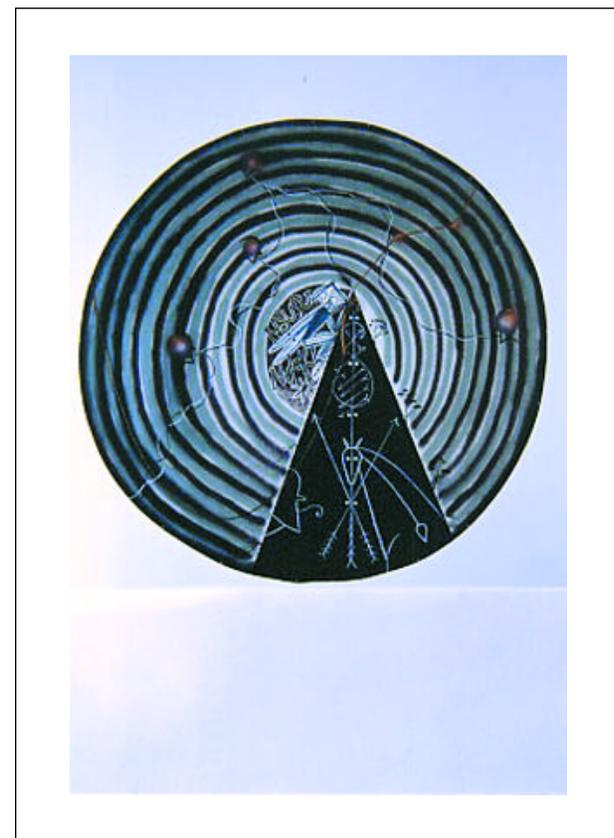
38
José Bedia
Nsese (Venado)
1991
Acrílico / tela
150 x 100 cm



39
José Bedia
El hombre en el universo
1992
Instalación en el Museo Carrillo Gil



40
José Bedia,
Trágica caída del visitante
1991
Tinta / papel amate
240 x 120 cm



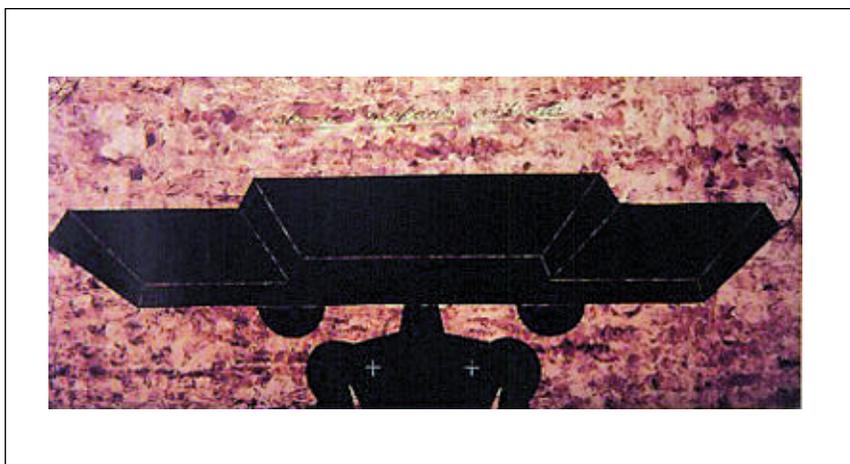
41
José Bedia
Nsusu Ndoki
1991
Acrílico / tela con objetos
226 cm de diámetro



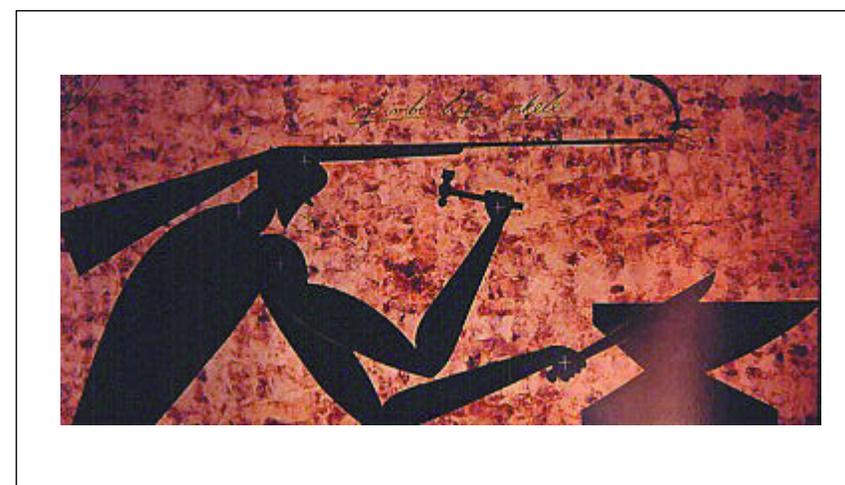
42
José Bedia
La Llegada del Cristo
1992
Mixta/tela
98.5 x 5 x 236 cm



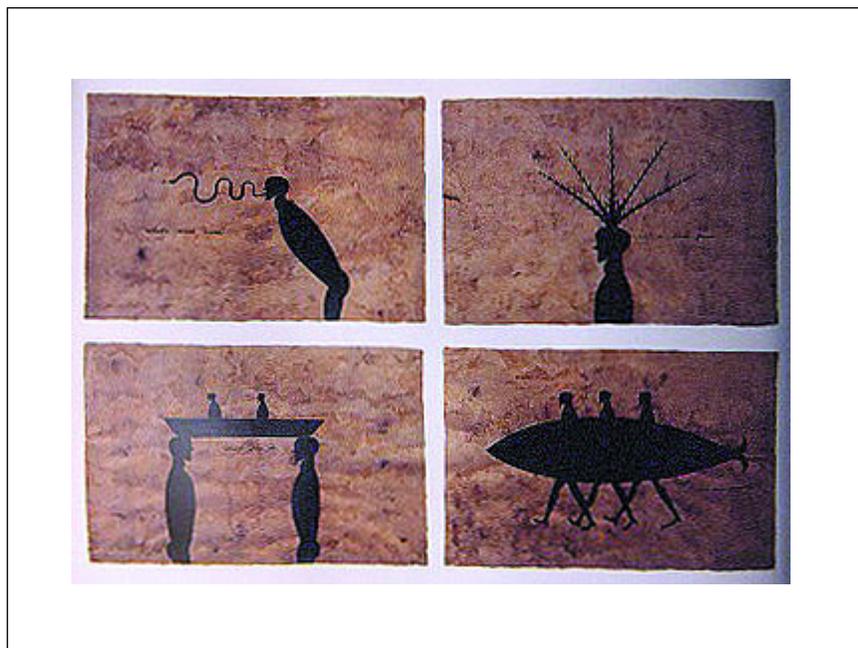
43
José Bedia
1992
Instalación



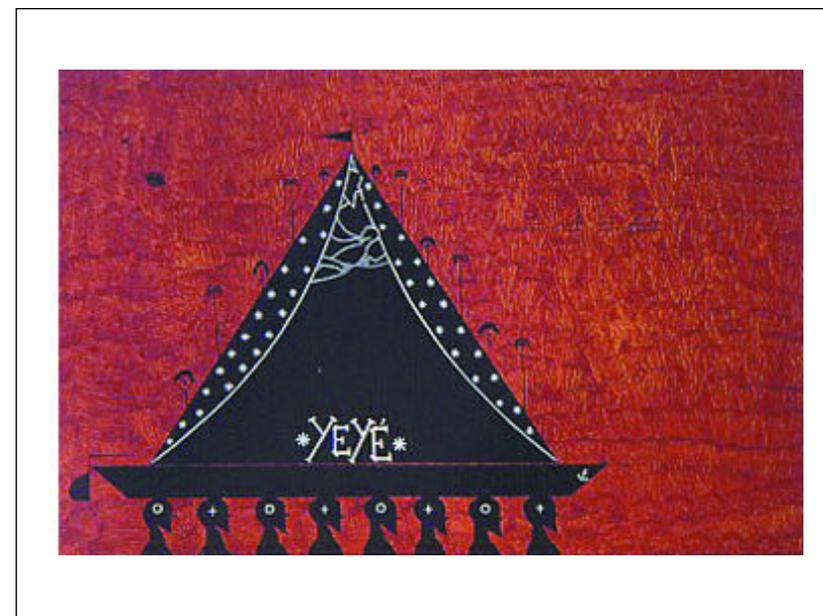
44
José Bedia
Carro (políptico de Ogún)
1992
Tinta / papel amate
119.3 x 234.9 cm



45
José Bedia
Espíritu herrero fusil (políptico de Ogún)
Tinta/papel amate
119.3 x 234.9 cm



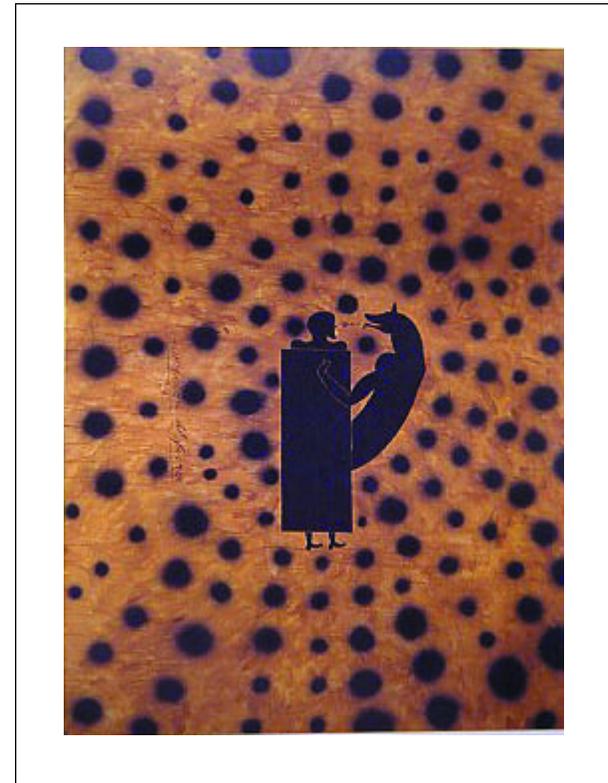
46
José Bedia
Navegante improvisado III
 1991
 Tinta / papel amate
 80 x 116.8 cm



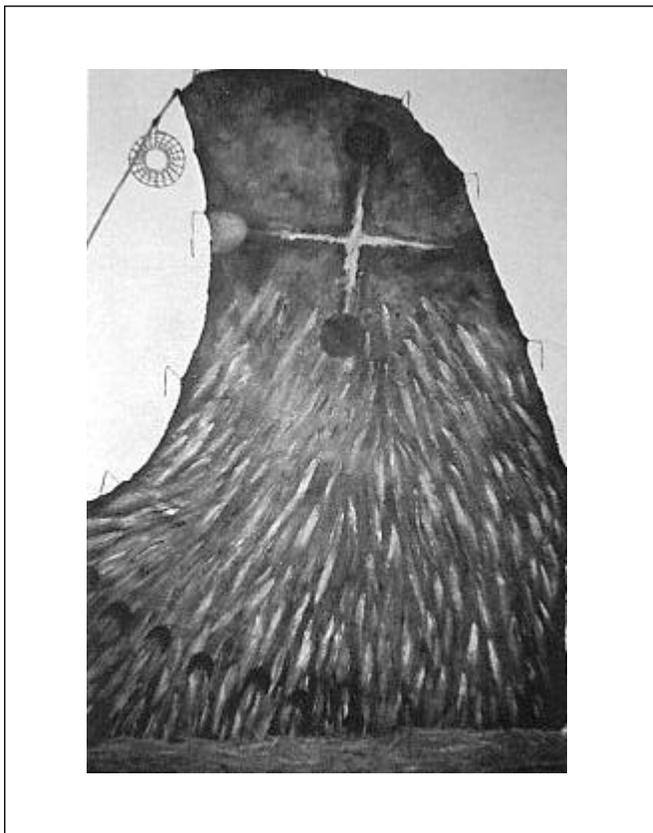
47
José Bedia
Yeyé (La isla en peso)
 1992
 Acrílico / tela
 61 x 91 cm



48
José Bedia
*Si en mi tierra no hay sol,
yo brinco al lado allá*
(Casi todo lo que es mío)
1992
Acrílico/tela
81.2 x 96.5 cm



49
José Bedia
Curación del perro
1992
Acrílico/tela
178 x 230 cm



50
José Bedia
Chicomoztoc Tzotzompan
1993
Oleo/tela
340 x 260 cm



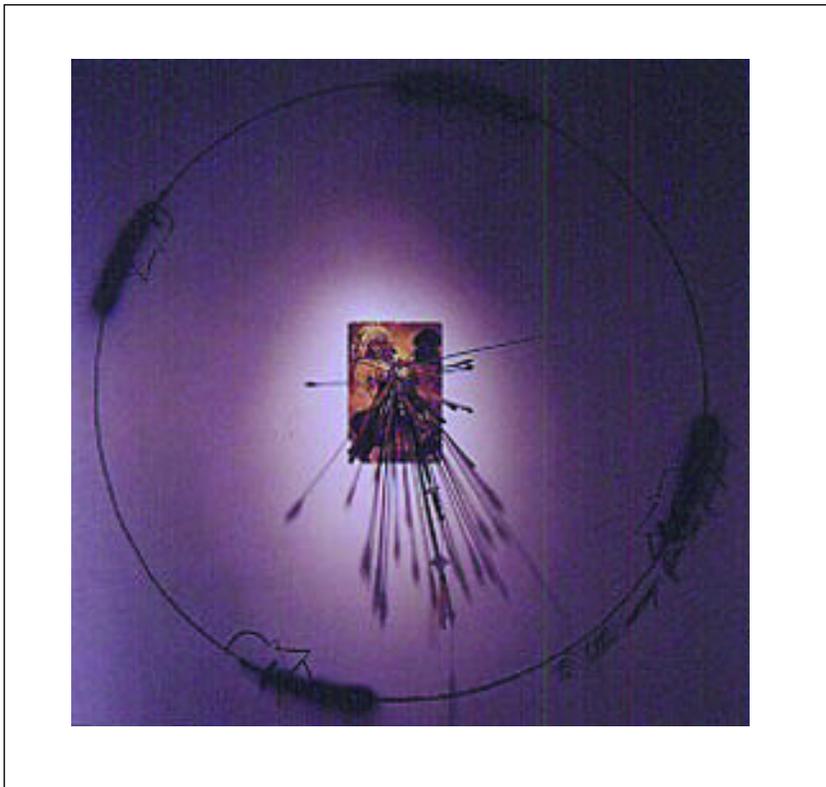
51
José Bedia
Avalanche
1994
Temple y carbón / papel
104.4 x 133 cm



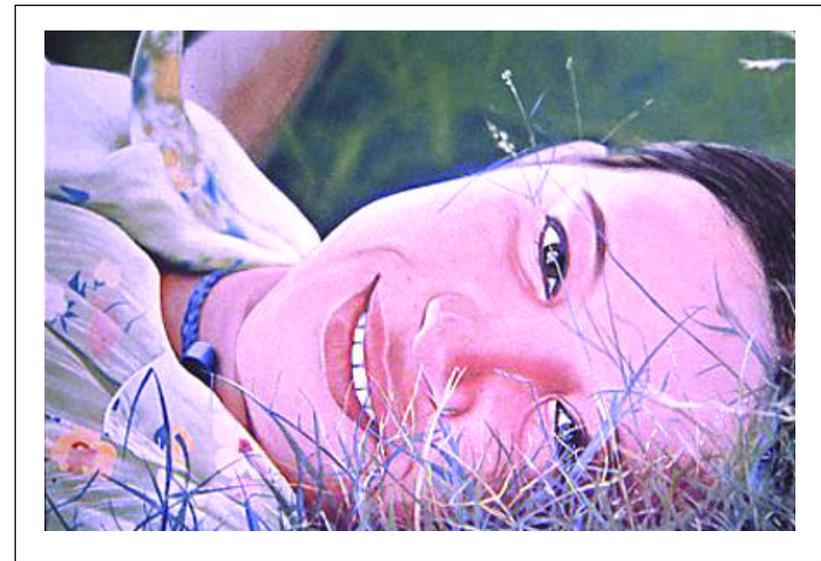
52
José Bedia
Conjuring against aliens spirit
Temple, carbón/papel
105 x 130



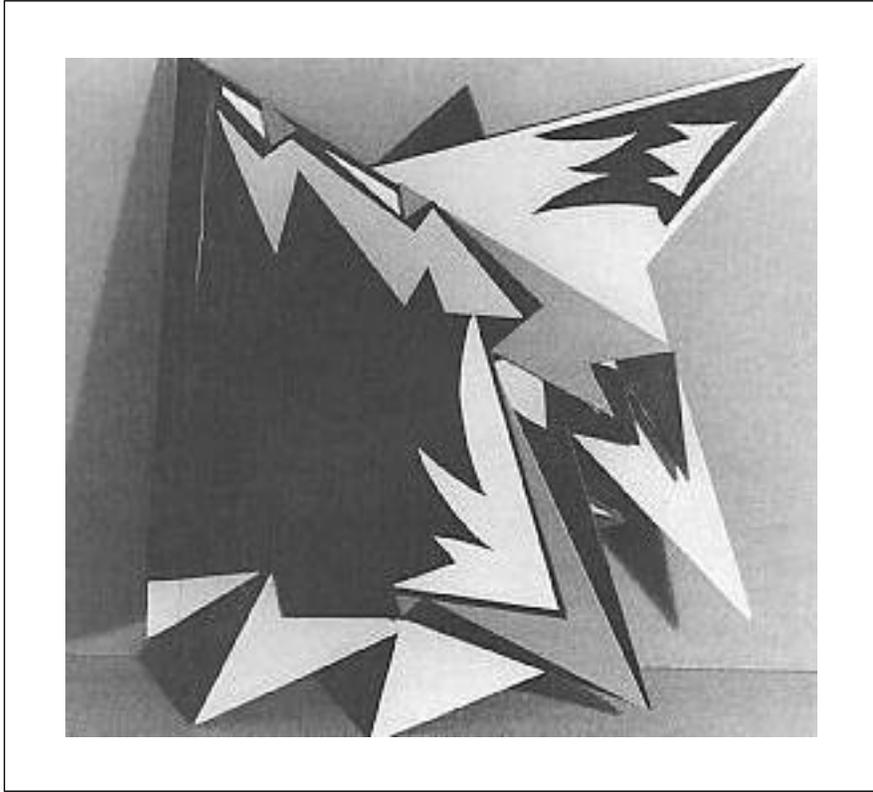
53
José Bedia
Proyecto de vela para navegar
1994
Acrílico / tela



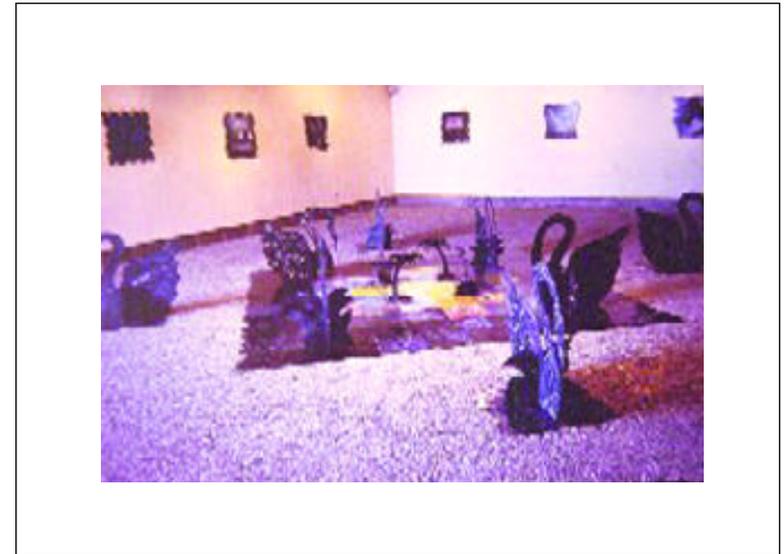
54
José Bedia
The little revenge from the periphery
1993
Instalación



55
Flavio Garciandía
Todo lo que necesitas es amor
1975
Oleo / tela,
96 x 116.5 cm



56
Flavio Garcíandía
Catálogo de las malas formas
1982
libro-objeto-escultura
48 x 48 cm



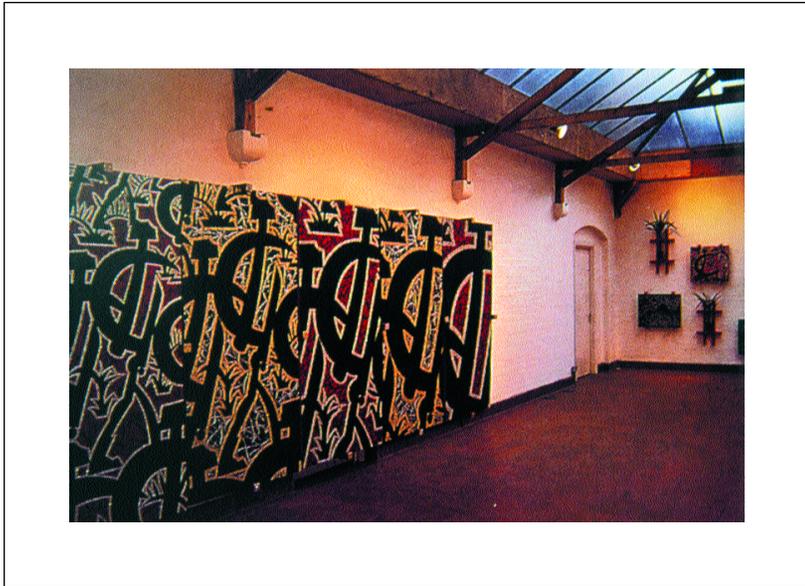
57
Flavio Garcíandía
El lago de los cisnes
1984
Instalación



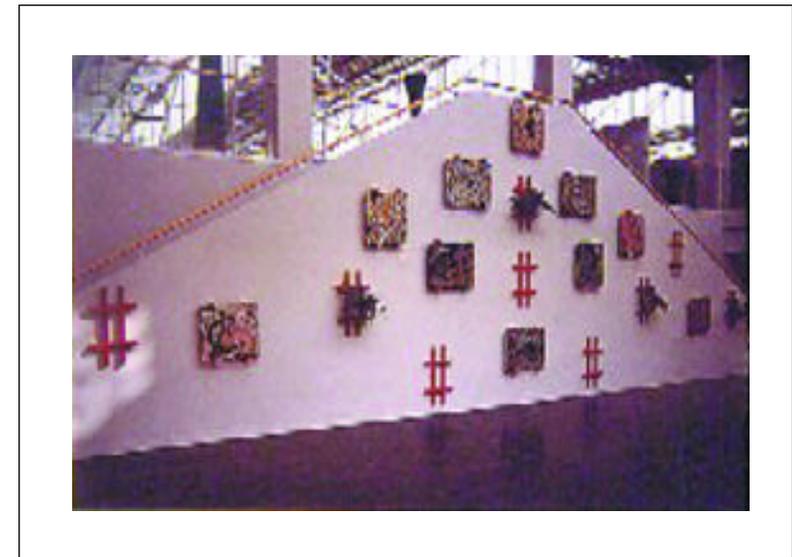
58
Flvio Garciandía
Pies de plomo
1984
Acrílico/masonite
60 x 60 x 7 cm



59
Flvio Garciandía
El síndrome de Marco Polo
1986
Instalación



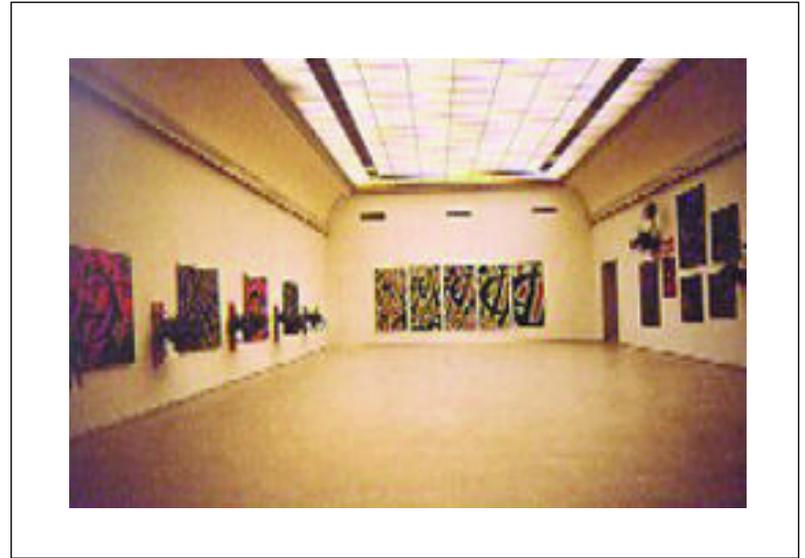
60
Flavio Garcandía
La sexestroika
1989
Oleo/tela
220 x 330 cm



61
Flavio Garcandía
El síndrome de Marco Polo
1986
Instalación (fragmento)



62
Flavio Garciandía
Tropicalia II
1991
Galería Ramis Barquet



63
Flavio Garciandía
Tropicalia II
1991



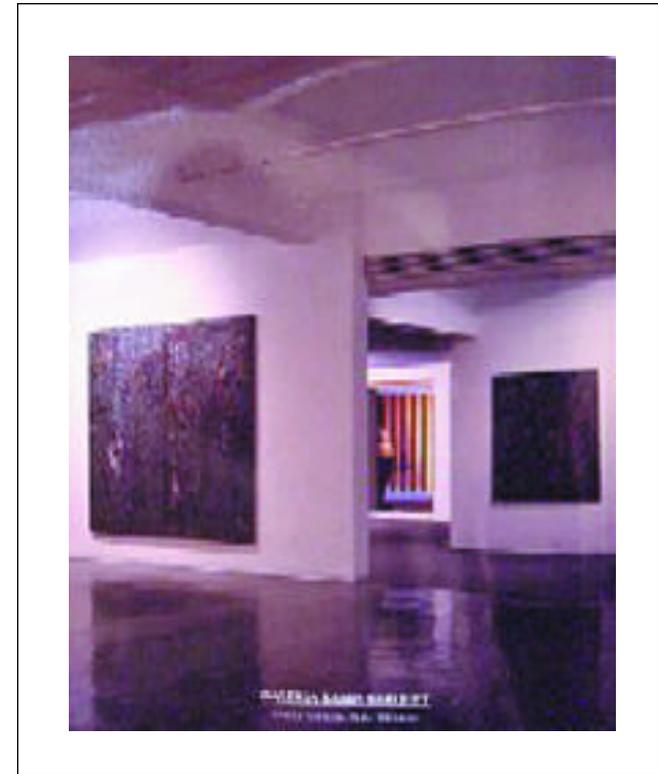
64
Flvio Garciandía
*Serie Paletas, esculturas
y otras pinturas*
1989
Acrílico y tinta / papel
76 x 102 cm



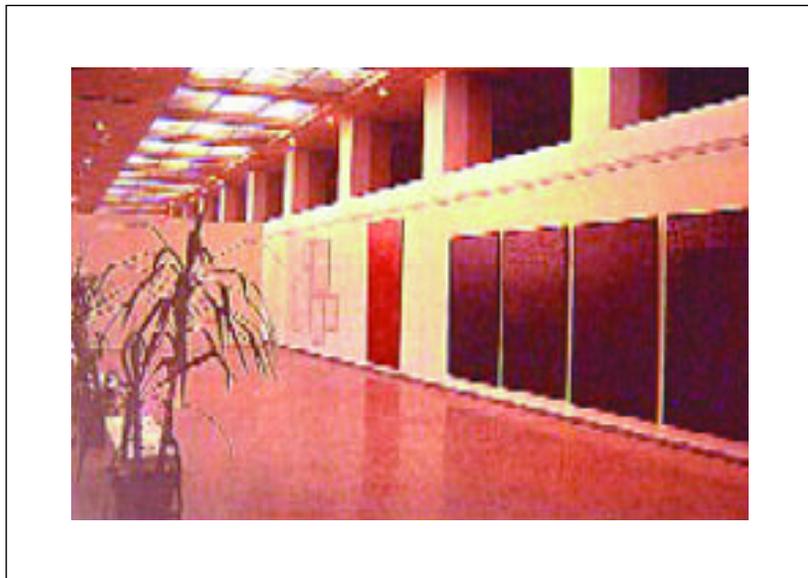
65
Flvio Garciandía
*Serie Paletas, esculturas
y otras pinturas*
1989
Acrílico y tinta / papel
76 x 102 cm



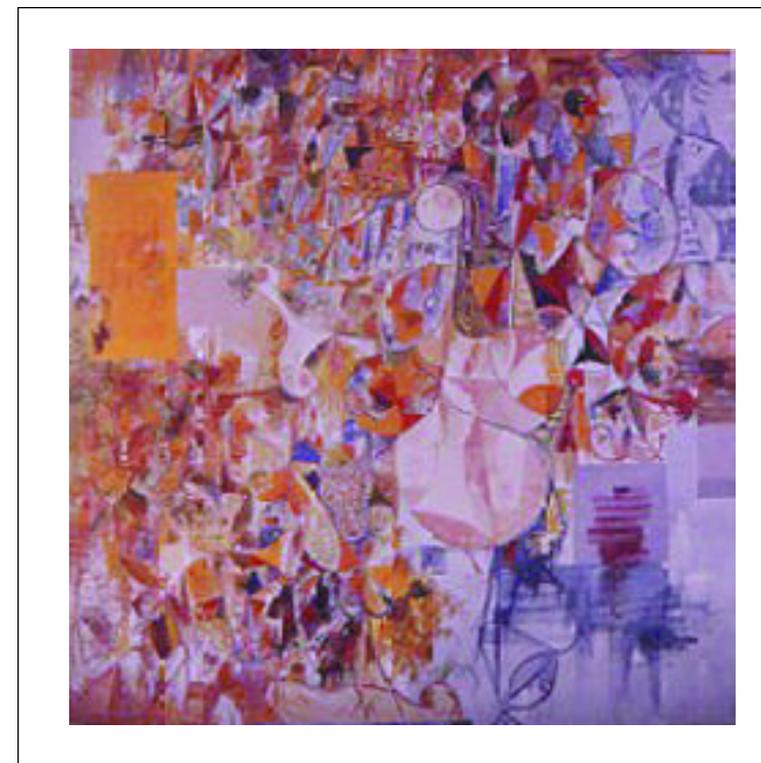
66
Flávio Garciandía
No man is an island
1990
Instalación



67
Flávio Garciandía
Una visita al Museo de Arte Tropical
1995



68
Flavio Garciandía
Una visita al Museo de Arte Tropical
1995



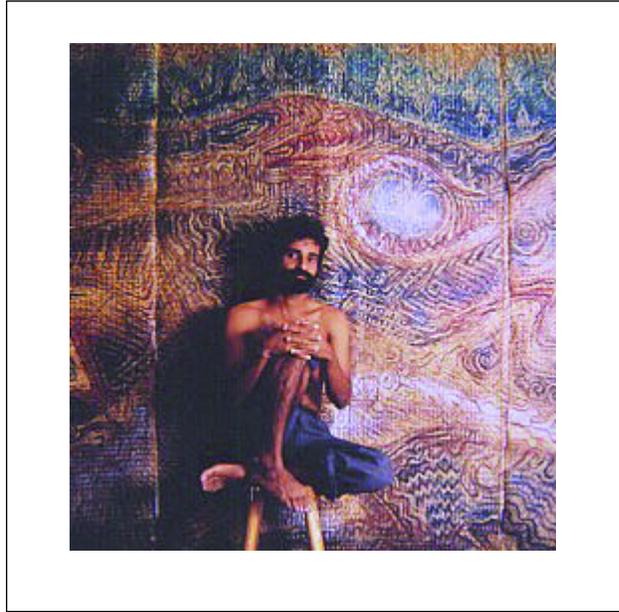
69
Flavio Garciandía
De la Serie: *Una visita al Museo de*
Arte Tropical
1994
Oleo/tela
230 x 230 cm



70
Flvio Garciandía
De la Serie: *Una visita al Museo de
Arte Tropical*
1994
Oleo/tela
78 x 84.5 cm



71
Flvio Garciandía
De la Serie: *Una visita al Museo de
Arte Tropical*
1994
Oleo/tela
148 x 149 cm



72
Leandro Soto



73
Leandro Soto
Exposición *Volumen I*



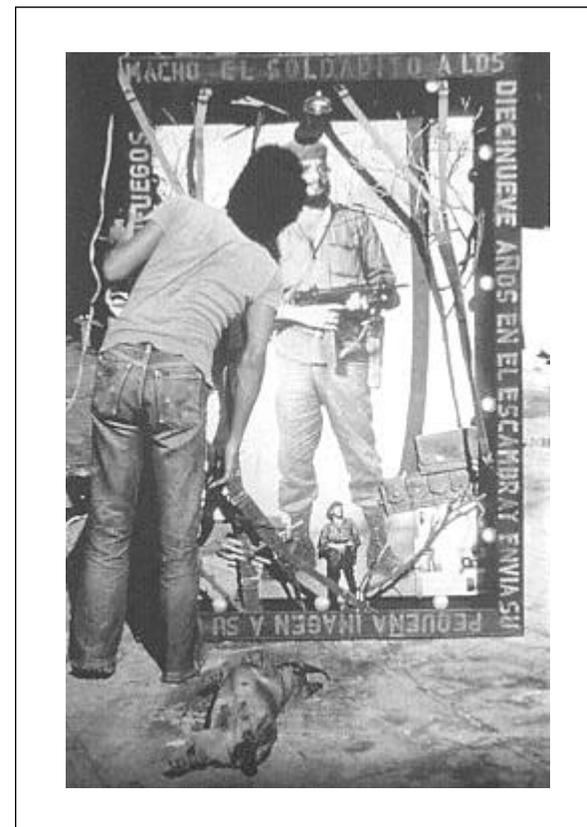
74
Leandro Soto
Mi prima Mayra
1984
Instalación



75
Leandro Soto
La cajita de mi abuela
1984
Instalación



76
Leandro Soto
Primero de enero
1983
Técnica mixta/tela
127 x 97 cm



77
Leandro Soto
En el Escambray
1980
Instalación



78
Leandro Soto
La matriz cósmica
1988
Acrílico/tela
120 x 120 cm



79
Leandro Soto
El mundo de los antiguos
1989
Oleo/tela
120 x 120 cm



80
Leandro Soto
Tela sagrada
1988
Técnica mixta
120 x 60 cm



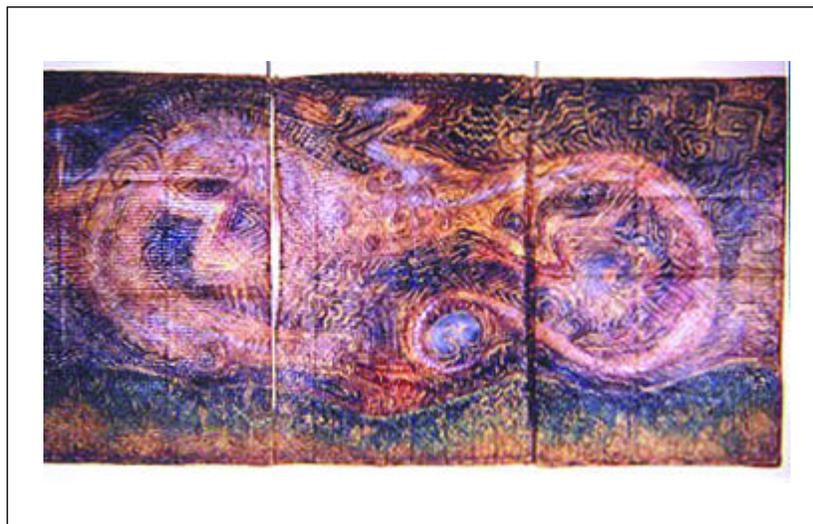
81
Leandro Soto
*Danza del caballito de
Tamulté de las Sabanas*
1990
Acrílico/tela
120 x 120 cm



82
Leandro Soto
Las resonancias de la selva
1992
Acrílico/tela
120 x 120 cm



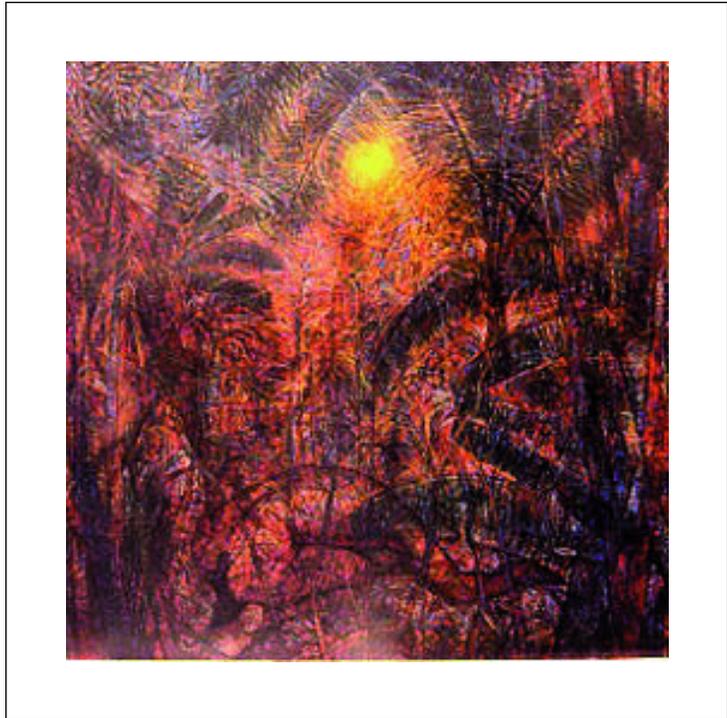
83
Leandro Soto
Joven planta de maíz
1990
Acrílico/tela
120 x 120 cm



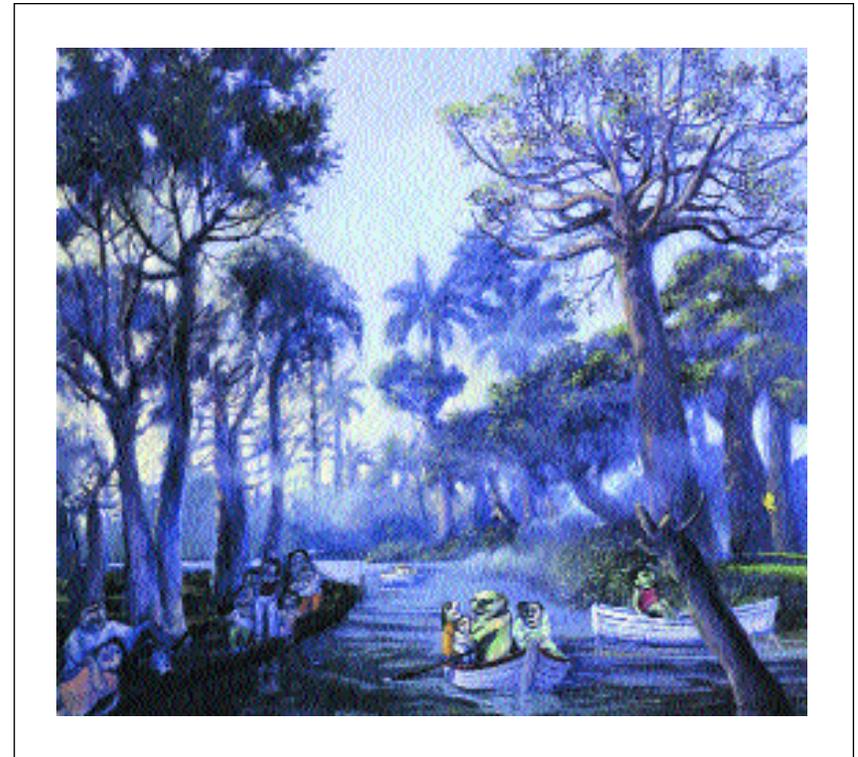
84
Leandro Soto
Lagarto de oro
1990
Oleo y esmalte/petate
191 x 357 cm



85
Leandro Soto
La huella nace
1992
Oleo y esmalte/petate
120 x 120 cm



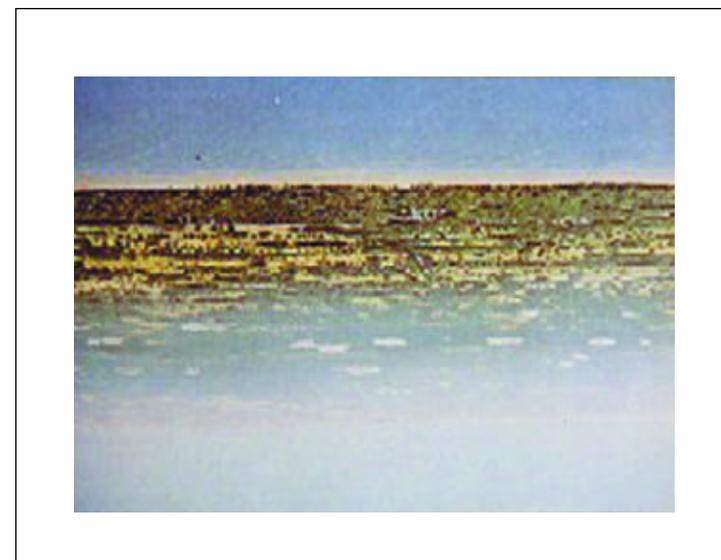
86
Leandro Soto
Transracionales
1992
Acrílico/tela
120 x 120 cm



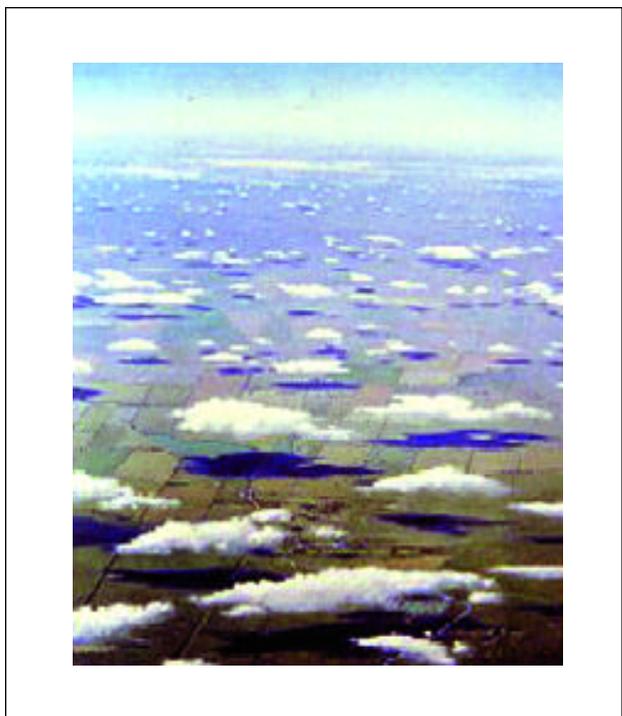
87
Tomás Sánchez
Excursión al natural
1973
Oleo/tela
83.8 x 94 cm



88
Tomás Sánchez
Caminos
1975
Oleo/tela
150 x 100 cm



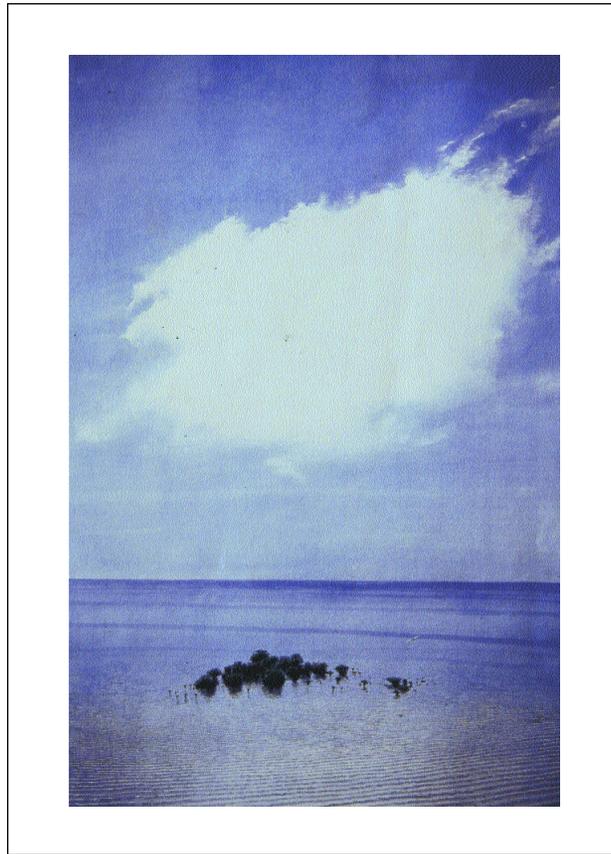
89
Tomás Sánchez
Orilla con nubes
1979
Acrílico/tela
110 x 150 cm



90
Tomás Sánchez
Nubes
1981
Acrílico/tela
39 x 47 cm



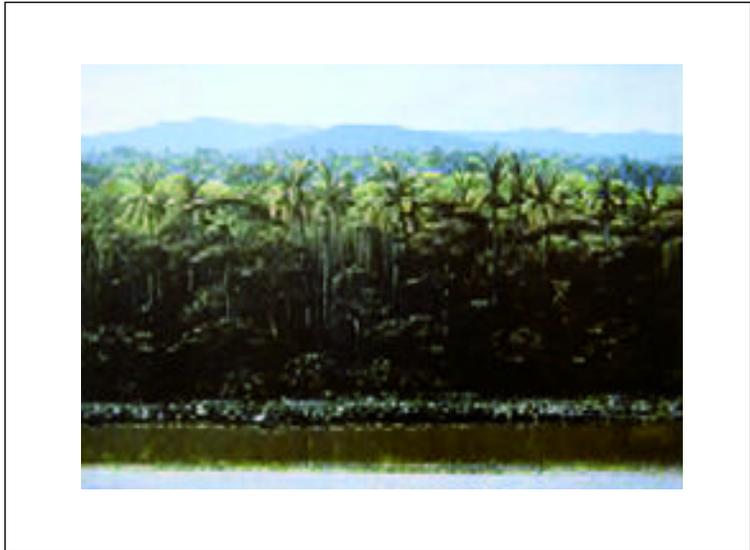
91
Tomás Sánchez
Pequeña isla
1979
Acrílico/tela
106x 147 cm



92
Tomás Sánchez
Desde las aguas blancas
1980
Acrílico/cartulina



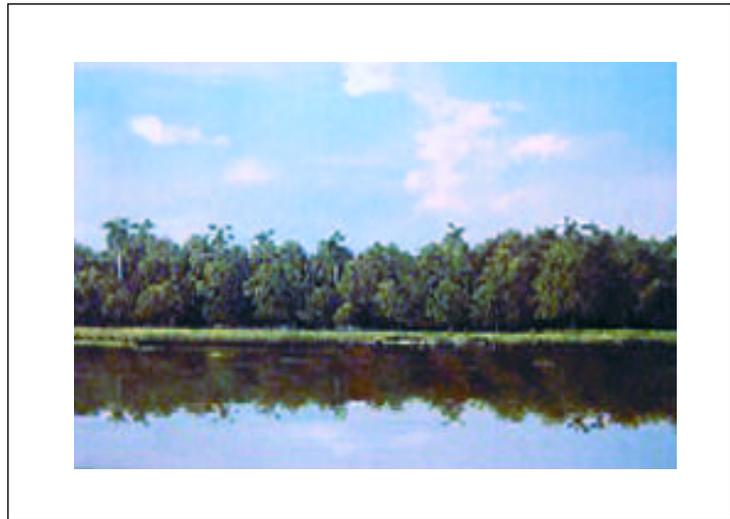
93
Tomás Sánchez
Manglar
1984
Acrílico/tela
106 x 147 cm



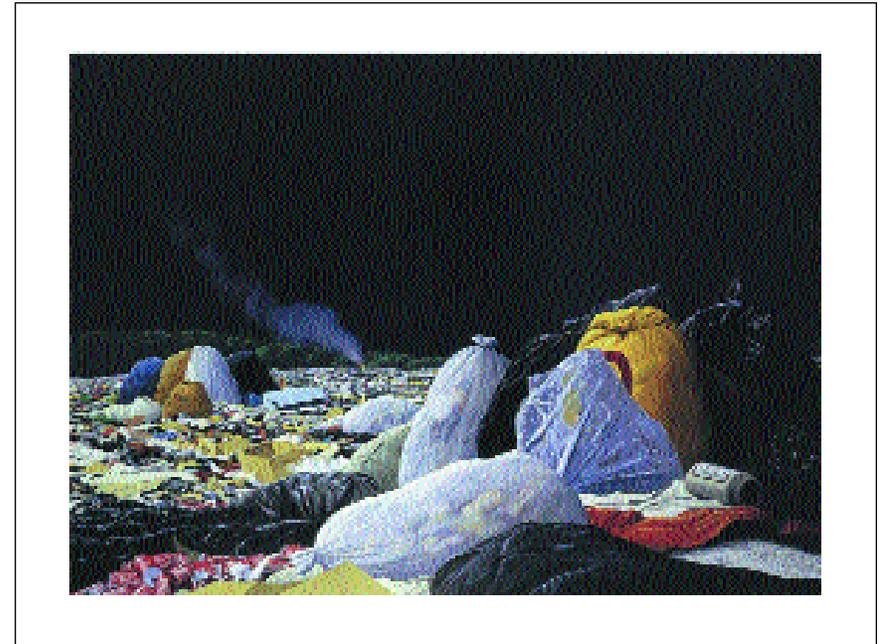
94
Tomás Sánchez
Orilla
1991
Acrílico/tela
27 x 38 cm



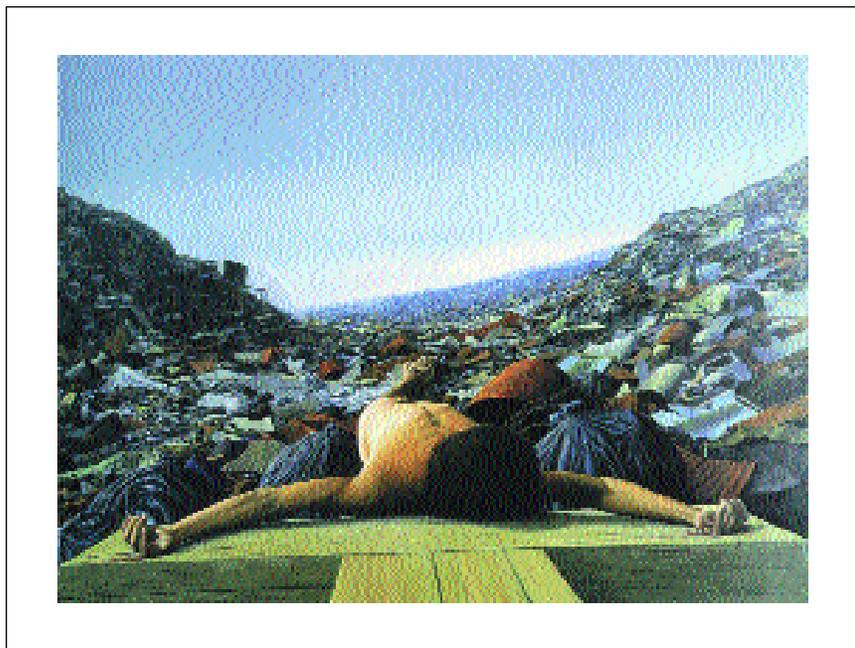
95
Tomás Sánchez
Laguna oscura
1987
Acrílico/tela
106 x 147 cm



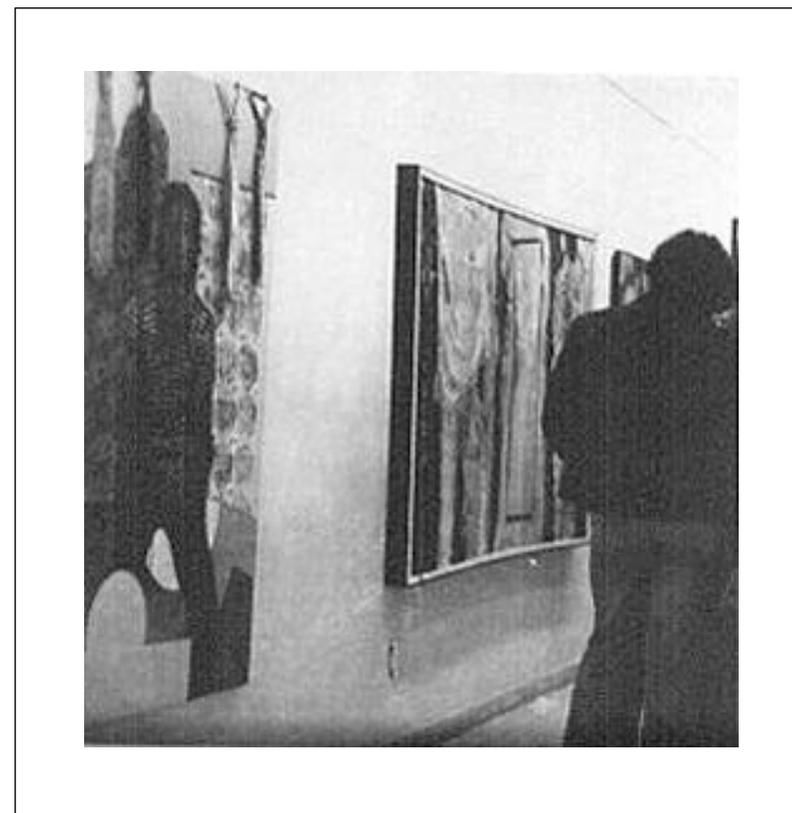
96
Tomás Sánchez
Paisaje
1987
Oleo/tela
40.5 x 59.5 cm



97
Tomás Sánchez
Basura de colores bajo la tormenta
1991
Acrílico/tela
110 x 150 cm



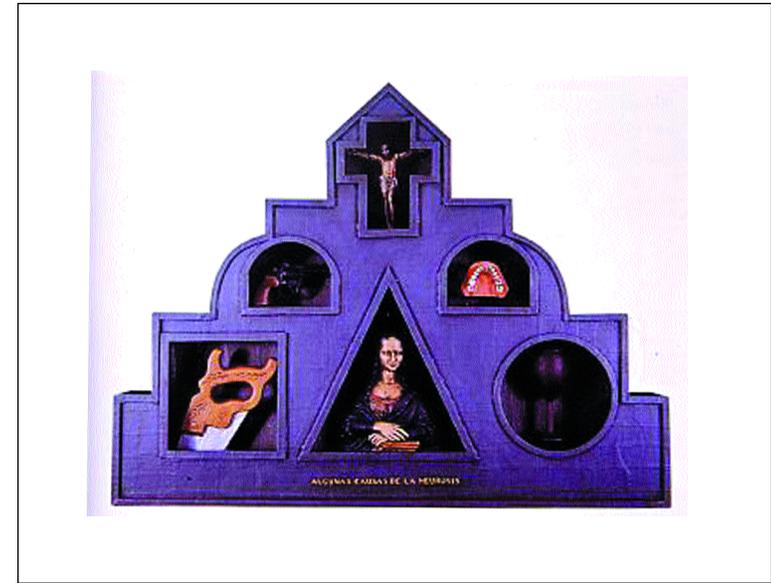
98
Tomás Sánchez
Hombre crucificado en el basurero
1992
Acrílico/tela
110 x 150 cm



99
Rubén Torres Llorca
Trabajos en Volumen I
1981



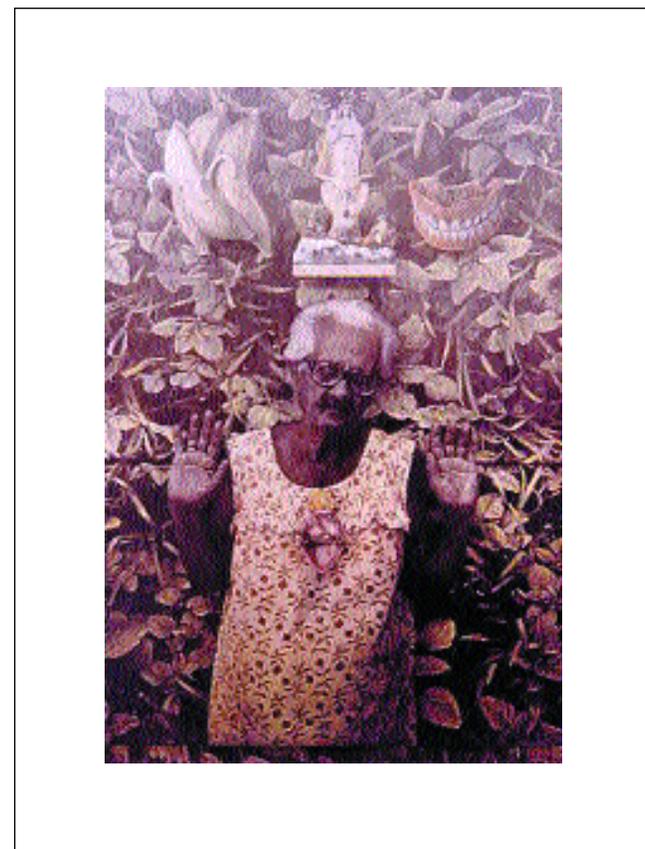
100
Rubén Torres Llorca
Test
1989
Técnica mixta/tela
50 x 50 x 6 cm



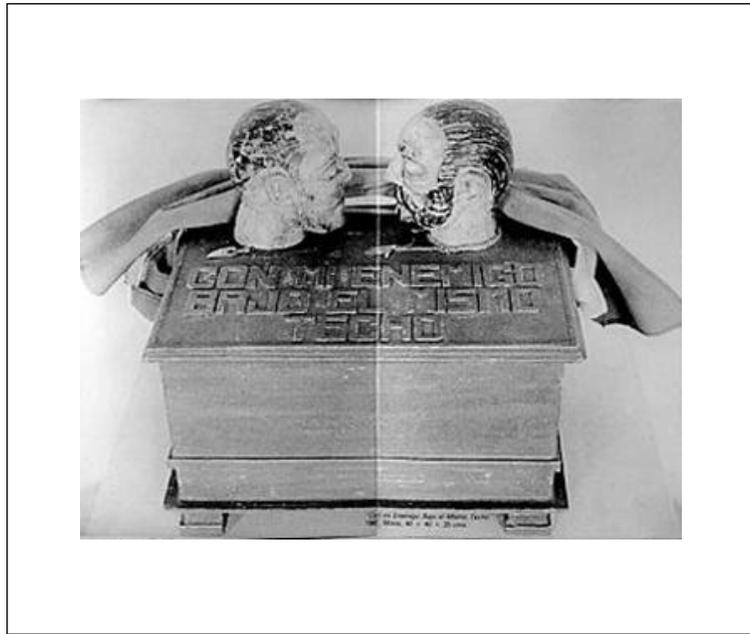
101
Rubén Torres Llorca
Algunas causas de la neurosis
1992
Instalación
100 x 78 x 12 cm



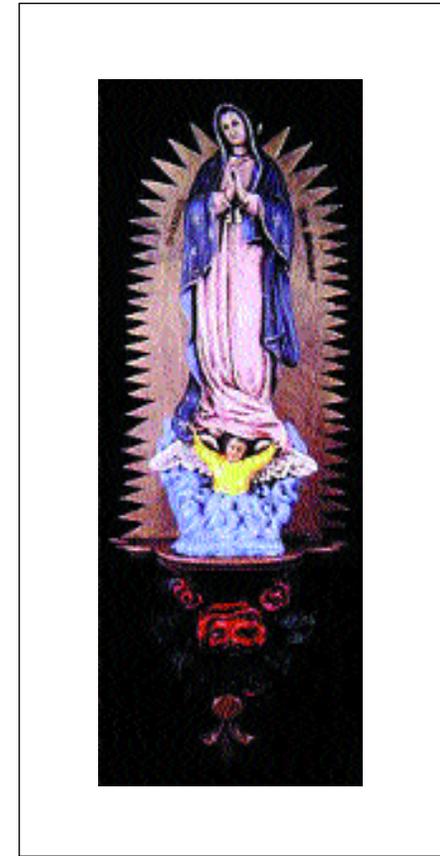
102
Rubén Torres Llorca
Sin noticias tuyas
1991
Técnica mixta/tela
50 x 50 x 8 cm



103
Rubén Torres Llorca
La lección de anatomía (detalle)
1991
Técnica mixta/tela



104
Rubén Torres Llorca
Con mi enemigo bajo el mismo techo
1991
Oleo/yeso/madera
30 x 25 cm



105
Rubén Torres Llorca
Yo bendigo esta exposición
1992
Técnica mixta



106
Rubén Torres Llorca
La trampa
1989
Técnica mixta
25 x 9 x 9 cm



107
Rubén Torres Llorca
Pronto una sombra serán
1992
Oleo/madera
48 x 35 cm



1

Ana Mendieta

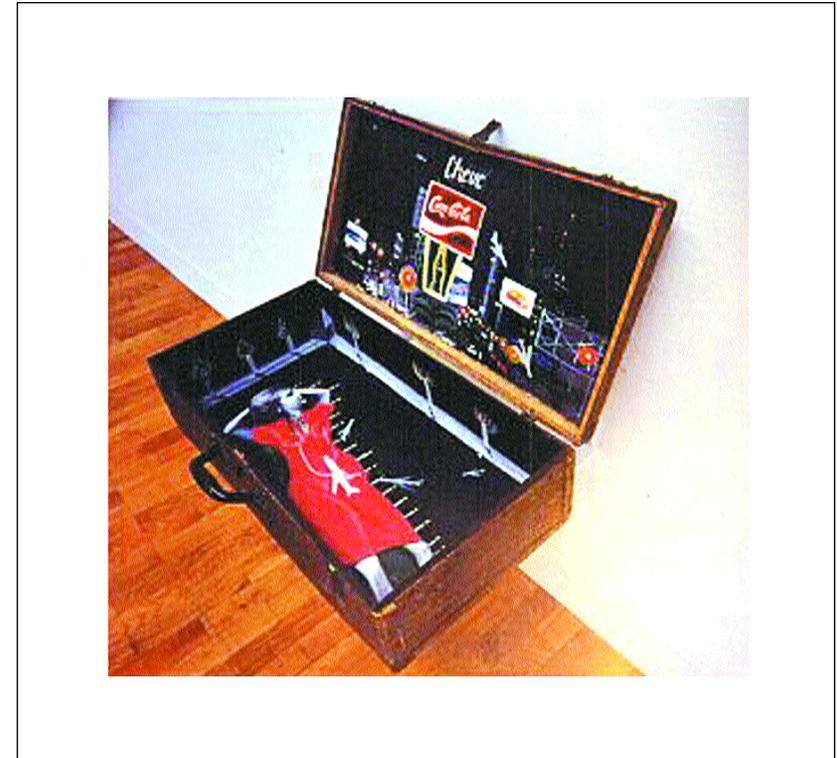
The rupestris series. Ochún

1982

Instalación (fragmento)



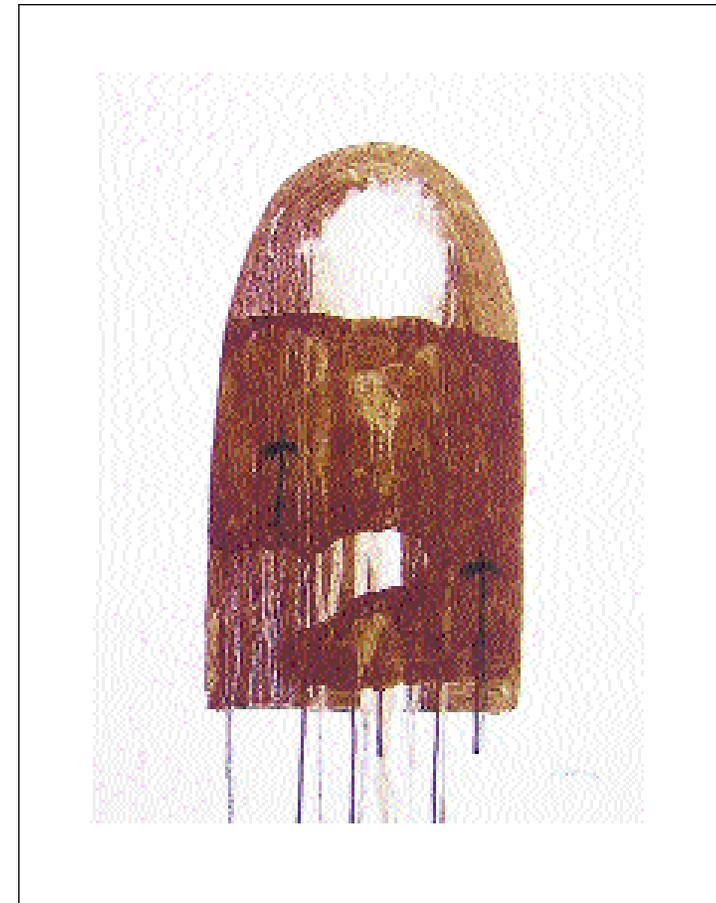
2
José Bedia
*Si en mi tierra no hay sol,
yo brinco al lado allá
(Casi todo lo que es mío)*
1992
Acrílico/tela
81.2 x 96.5 cm



3
Sandra Ramos
De la serie: Migraciones II
1994
Instalación
19 x 34 x 64.5 cm



4
Kcho (Alexis Leyva)
*Enfermedad del cuerpo
e imbecilidad del alma*
1994



5
Kcho (Alexis Leyva)
Sin título
1994
Técnica mixta/tela
77 x 57 cm



6

Juan Pablo Ballester

Sin título (basado en hechos reales, Ofelia)

1998

C-print

170 x 124 cm