

EL RENACIMIENTO DEL ARTE CUBANO

Jana Cazalla

1.- La renovación ideo-estética del arte cubano en la primera mitad de la década de los ochenta.

El carácter defensivo que debió asumir la Revolución durante las décadas de 1960 y 1970 supuso el abandono de las aspiraciones internacionales de la Vanguardia Cubana. Se cerraron las puertas al arte internacional, tildando a algunas de sus manifestaciones fundamentales, como la abstracción, de arte deshumanizado, elitista y decadente, generándose una retórica consignista basada en un transcendentalismo épico-patriótico dirigido al ensalzamiento de los mártires y próceres del período revolucionario, que tuvo como consecuencia un adocenamiento académico del arte.

La llegada de una era de relajamiento en el ardor revolucionario, habida al final de los setenta, posibilitó el despegue de la plástica y su contacto con los lenguajes internacionales, resucitando la vocación vanguardista del arte cubano.

A principios de los ochenta, en las artes plásticas cubanas se produce una revolución estética que se consolidó como estrategia al iniciar el proceso de autorreflexividad del arte, con el fin de optimizar sus roles sociales a través de una voluntad democratizadora de la cultura, ajena a los clichés populistas y retóricos del Realismo Socialista.

Sería un grupo de artistas plásticos, formados dentro del sistema de enseñanza del arte de la Revolución, los precursores de esta iniciativa dirigida contra el dogmatismo de los sectores que incorporaban al arte la lucha ideológica entre capitalismo y socialismo.

La singular renovación ideo-estética puede vertebrarse en ocho logros fundamentales de estos artistas pertenecientes a la primera mitad de la década:

* *Primero*, la asunción de la contemporaneidad en las artes, es decir, la adecuación de las artes visuales cubanas a la situación internacional del arte, proceso que ha sido denominado por Luis Camnitzer como el *Renacimiento del arte cubano*.¹

Esta contemporaneidad asumida como “un estar al día” conllevaba la exploración de lenguajes internacionales como el conceptualismo, el minimalismo, el Land Art o el Body Art y suponía el reconocimiento de una determinada autonomía de la creatividad artística, lo que implicaba la superación definitiva de lo que se ha dado en llamar realismo socialista.

* *Segundo*, la reenunciación del discurso de la identidad, eludiendo lo que García Canclini denomina como el *proceso de escenificación retórica de la identidad*, basada en estereotipos de representación como la mulata, la palmera, la rumba, las maracas, el héroe, el tanque o el cañón.

* *Tercero*, la pérdida de prejuicios hacia el carácter lingüístico y relativamente autónomo del arte. El artista no busca ya el contenido, el arte literario que descansaba obligatoriamente sobre lo social, sino sobre su propio signo, sobre su propia materialidad. Se inicia el discurso del arte desde el arte.

* *Cuarto*, el intento presente en el anti-arte duchampiano de acercar el arte a la vida.

* *Quinto*, la instauración de nuevas relaciones significante–significado, a partir de nuevas metodologías, reunidas bajo el rumbo del arte conceptual.

¹ **Camnitzer, Luis.** “La Segunda Bienal de La Habana”, *Arte en Colombia*, nº 33, La Habana, mayo, 1987, p. 85.

* *Sexto*, el replanteamiento de su circulación como mercancía dentro y fuera del país y la asunción de nuevas estrategias de acceso al arte internacional.

* *Séptimo*, la discusión sobre la función del arte. La plástica del primer lustro no interpreta la relación arte–encargo social, o si se prefiere las relaciones arte–sociedad de una manera mecánica y reduccionista. Las demandas debían partir del propio proceso artístico, de las necesidades que surgieran de las investigaciones estéticas y del propio proceso de transferencias culturales desde los ámbitos artísticos a la realidad cubana.

* *Octavo*, el arte cubano se hizo de una problemática típicamente postmoderna que elimina las barreras entre alta y baja cultura, reconociendo la legitimidad de sectores marginados del medio del gran arte. En Cuba esto se traduce en la inclusión de tradiciones y expresiones populares de gran vitalidad en el texto cultural: la indagación de tradiciones de origen afrocubano y la manipulación del acervo Kitsch.

La similitud de este proceso plástico con el de la vanguardia cubana radica en la búsqueda de lo que se ha denominado el *específico cubano*. Si bien se diferencian en la distinta direccionalidad de sus propuestas. La vanguardia cubana exploró los lenguajes europeos para emplearlos a posteriori en el análisis de sus problemáticas localistas, los artistas de los ochenta, partiendo de lo propio y conocedores de los lenguajes internacionales del arte, se adentraron en discursos universales. Por otra parte, al volver la vista a la base africana de su cultura, los artistas cubanos se encuentran a mitad de camino con aquellos artistas internacionales que persiguen en las raíces culturales de la periferia una salida al colapso existente en el arte del centro.

Las causas que contribuyeron a este proceso innovador en las artes no fueron exclusivamente artísticas, sino más bien vinculadas a intereses políticos y económicos.

En el año 1975 el discurso proteccionista sobre lo cultural dominante en los '70 empezó a ser cuestionado con la *Tesis sobre la Cultura Artística y Literaria* definida en el primer Congreso del Partido Comunista Cubano. Las conclusiones de dicho Congreso proclamaban: "...la voluntad manifiesta por alcanzar su clima altamente creador en que las capacidades despliegan todo su poder y singularidad. Lo cual debe conducir a un reordenamiento del sistema de la cultura orientado hacia problemas institucionales y organizativos"².

Se promovió así la instauración de entidades que, de modo diferenciado, se encargaron del funcionamiento real de lo artístico. Surgen entidades como el Ministerio de Cultura, en 1976 y adscriptas a él, la Dirección de Artes Plásticas y Diseño, en 1977 y el Fondo de Bienes Culturales, en 1978.

En el orden ideo-estético las tesis y resoluciones del Partido Comunista Cubano no constituyeron una operación crítica radical respecto a la ideología extrema de los setenta. Pero sí se insistía en la necesidad de que el arte se sirviera de medios y lenguajes más avanzados y de vincular lo artístico a cada momento y espacio de la vida cotidiana.

En definitiva, durante los años 1977, 1978 y 1979 se organizó un apoyo más eficaz a la producción artística que benefició considerablemente el despegue de la plástica de los ochenta.

2.- Significación de Volumen Uno en el contexto de la plástica cubana.

Volumen Uno reunió las propuestas individuales de once creadores que trabajaban aisladamente, asumiendo en ocasiones formas coyunturales de trabajo, en las que surgían problemáticas específicas a debatir y resolver. Las propuestas estéticas antes de consolidarse eran sometidas a un trabajo de taller y luego presentadas al público para su enjuiciamiento, en lo que denominaron un Libro de Opiniones.

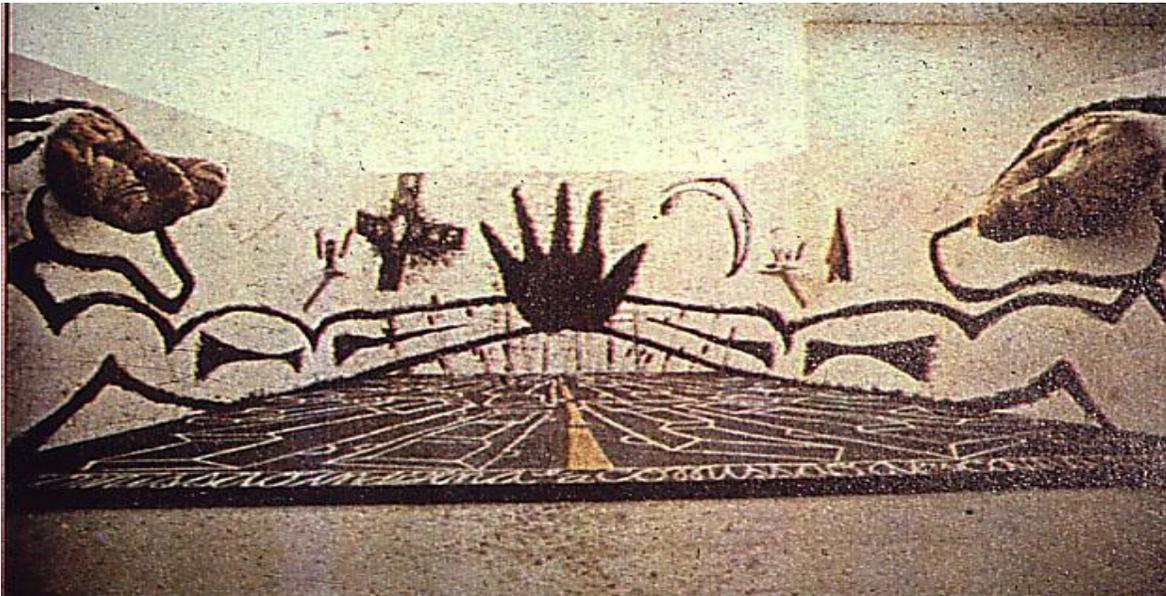
El libro de opiniones de la muestra *Sano y Sabroso*, realizada entre julio y agosto de 1981, recogía estos interrogantes de un público asombrado ante la nueva plástica:

² **Tesis y Resoluciones.** Primer Congreso del P.C.C., La Habana, Ed. Política, 1975.

¿Qué hicieron aquí estos muchachos?...¿Decorar el local a estilo pop?. ¿Burlarse del gusto popular en la decoración hogareña?. ¿Satirizar las líneas de diseño de los artículos domésticos y por ende criticar a la sociedad de consumo?. ¿Contarle, quizás, hasta la fealdad a la vida cotidiana, por medio de su exaltación artística?. ¿Expresar, a través de los objetos y sus asociaciones inspiradas, profundos vericuetos del subconsciente individual y colectivo?. ¿Demostrar que de cualquier manera, con cualquier tareco,, puede realizarse una obra de arte visual?³

Además de su finalidad renovadora en lo artístico, el grupo se planteó también el problema de la autogestión expositiva, reduciendo al mínimo el espacio que va desde el creador al receptor y propiciando un sentido unitario a sus exposiciones.

Desde su presentación el 14 de enero de 1981, en el Centro de Arte Internacional hasta la última exposición celebrada el 20 de octubre del mismo año en la Sala Carrasco de La Habana, la crítica se dividió en dos corrientes opuestas: a favor del nuevo arte encabezarían la lista Gerardo Mosquera y Alejandro García Alonso, y entre los críticos de la oposición sobresaldría la pluma de Ángel Tomás, desde las páginas del Caimán Barbudo.



“La Comisión india y africana versus el mundo occidental” José Bedia. 1987

Podemos sintetizar los logros de Volumen Uno a través de algunas obras de los artistas más representativos del grupo: José Bedia, Flavio Garcíandía, Rubén Torres Llorca, Juan Francisco Elso y Tomás Sánchez.

En *La comisión india y la comisión africana versus el mundo occidental* de 1987, Bedia, sirviéndose de morfologías contemporáneas indaga sobre la tradición afrocubana. Su obra, basada en un peculiar grafismo, nos recuerda la orientación sincrética del transvanguardista Mimo Paladino y el lenguaje esquemático y primitivista del neoexpresionista A. R. Penck.

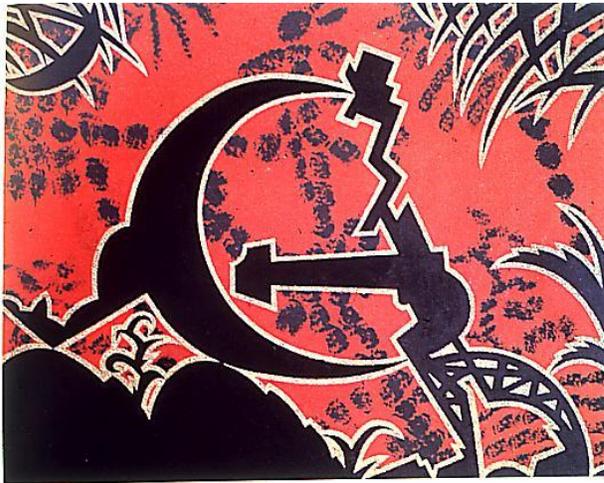
La obra de Bedia se construye sobre la base de una convicción militantemente descolonizadora que, plenamente consciente de las limitaciones de la periferia, ironiza sobre su

³ Villares, Ricardo. “Las cosas de 12 y 23”, *Bohemia*, nº 35, La Habana, 28 de agosto.

propio rol, concediéndole al centro el tributo que de él se espera: una retórica transculturalizada de tradición indigenista, pero mostrando, al tiempo, lo universal y eterno de tales discursos.

Desde una aptitud típicamente postmoderna Flavio Garcíandía juega en esta obra de 1988, con un repertorio extraído del acervo Kirsch. La finalidad de Flavio es recuperar para el arte las formas del “mal gusto”. Su plástica explota las posibilidades de las “formas malas”, sin prestigio y las relabora y recupera para el arte.

En ocasiones penetra en el campo de la socio-político, como la antropologización que realiza de la hoz y el martillo. Coloca estos símbolos soviéticos en las más variadas posiciones y actitudes: caminando a paso marcial, haciendo el amor o convertidos en signos fálicos en una estructura heredada del cómic.



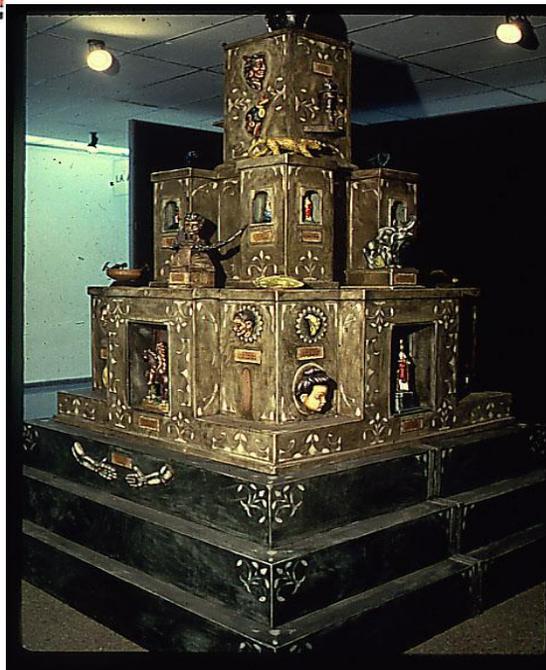
Sin título. Flavio Garcíandía. 1988

Presenta una obra preocupada por abordar situaciones socioculturales en el intento crítico de deconstruir los discursos políticos derivados del poder. Como señala Mosquera, el trabajo de Torres Llorca *aparece en esa rívera antropológica en la que el hombre intenta comunicarse tras su dispersión. Su trayectoria dibuja un trazado encaminado al interior de ‘incómodas’ circunstancias culturales, que suelen ser evadidas subrepticamente o glorificadas con desmesura, en el discurso intelectual. Una obra que reviste la singularidad de arribar desde perspectivas transvanguardistas, hasta un universo ‘transantropológico’*⁴

En 1987 su exposición *El hombre incompleto* presentaba obras cargadas de una dimensión mítica, generada a partir de la imitación de las imágenes religiosas de confección artesanal. En la pieza *Ésta es tu obra* de 1987 aplica el principio de cura y terapia

En definitiva, Flavio realiza una forma “buena” de las formas “malas” o menospreciadas por la cultura de elite.

Por otra parte, Rubén Torres Llorca evoluciona desde el pop art, a partir de sus imágenes extraídas de la cultura de masas, dotándolas de un aire familiar y doméstico, hasta mezclarlo con una iconografía propia de la cultura popular cubana. Su obra de “corte y costura” evoluciona rápidamente hacia un compromiso político influenciado por las posiciones ideológicas de las nuevas generaciones.



“Esta es tu obra. Rubén Torres Llorca. 1989

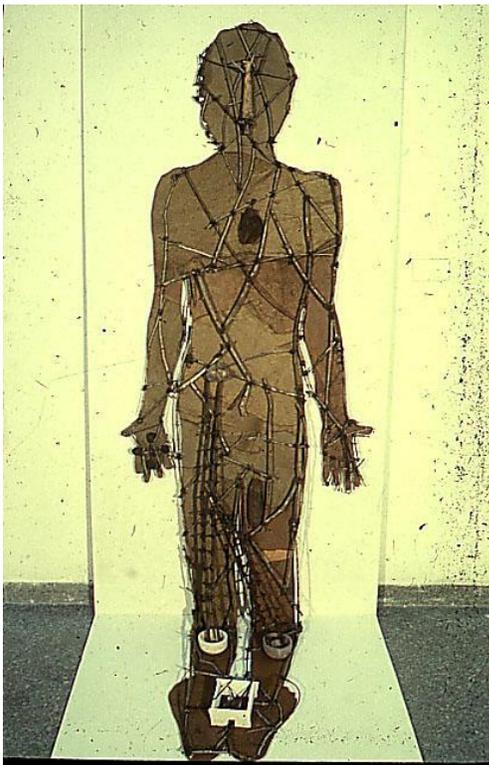
⁴ Mosquera, Gerardo, Palabras al *Catálogo de la exposición “4”*; La Habana, Galería de la Habana, agosto, 1982, p. 3.

presente en las artes plásticas cubanas de la década del ochenta.

Se trata de una obra en clara referencia a la santería que pretende establecer una relación funcional entre la labor de sanamiento espiritual inmanente en la santería, y en el arte.

Constituida en la bóveda santera, la obra de arte se convierte en ritual mágico con el que se pretende evidenciar y exorcizar la presencia de los demonios sociales.

El discurso de Rubén se configura así en un lenguaje de comprensión accesible a los estadios más populares de la sociedad.



“El monte”. Juan F. Elso. 1984

Para Juan Francisco Elso el arte no era una mera ilustración de la realidad, sino la introspección de la misma dentro de los procesos transformadores del hombre. Así, el arte se hace igual a la política, a la religión o, simplemente al ejercicio diario de la vida.

Elso contempla el arte como una mística, como una forma emocional de conocimiento capaz de revelar las secretas conexiones existentes entre las energías internas y la vida material del hombre.

Si partimos de que el arte era mística par Elso, la acción del artista se transforma en ritual como vía que conduce al conocimiento.

Frente a la vaciedad esteticista de las muestras postmodernas, Elso ofreció la simbiosis ética y estética como especificidad de la postmodernidad periférica frente a la central.

Elso intentaba representar al hombre desde la huella de sus pasos culturales, desde la modestia de sus materiales menos nobles y de sus signos menos elaborados extraídos de la tradición indígena latinoamericana. Según comenta Mosquera:

Juan Francisco Elso procura un arte latinoamericano en la identificación del creador contemporáneo con valores de la América India. Él persigue una consubstanciación con aquel mundo. A diferencia de Bedia, quien continua

siendo un racional, Elso es un místico en su arte. El primero, en última instancia actúa como explorador, mientras el segundo aspira a ser un iniciado⁵

El arte de Elso no era sólo una simple creación de obras, sino una experiencia mágica, una explicitación de los valores poéticos del ritual mágico ancestral. Sus obras intentaban trasladar al espectador unos contenidos en los que, como el chamán, vertía parte de su propia esencia vital, realizando gran parte de sus obras con su propia sangre. La obra quedaba así impregnada de su propio hálito.

Superando lo meramente objetual, se inscribía dentro de ese proceso tan buscado por Beuys y el arte contemporáneo en el que se diluyen las fronteras entre el arte y la vida.

En otra línea, Tomás Sánchez se inicia en el expresionismo en al década de los setenta bajo la influencia de Antonia Eiriz, para evolucionar posteriormente hacia una orientación hiperrealista.

Quizás se trate del miembro más conservador del grupo en cuanto al substrato figurativo con el que trabaja. Sin embargo su presencia en Volumen Uno no constituye una

⁵ Mosquera, Gerardo. “Una irrupción revitalizadora”, *Cuba Internacional*, La Habana, junio, p. 48.

reafirmación del fotorrealismo de los setenta y menos aún de su corriente de contenido social. Su obra representa una oposición a las sujeciones técnicas y temáticas del fotorrealismo, en particular a la relación de dependencia imagen base-reproducción pictórica y la predisposición ideológica, creativa o interpretativa respecto al cuadro–realidad.

El naturalismo de Tomás Sánchez, si convenimos en llamarlo así, es el resultado de un voto a favor del elemento más subjetivo de la creación. Retoma el viejo tema del paisaje–creado como expresión de una relación interpersonal, anímica y animista, romántica y utópica, del hombre con la naturaleza.

Luis Bosch señala los valores auditivos y táctiles de su plástica:

La obra de Tomás Sánchez es una tira continua que atraviesa el papel. El tema tiene el gesto lineal como soporte y en él se nos presenta la manigua.

El campo y el bosque cubano se extienden a izquierda y derecha y un hiperrealismo húmedo, impregnado de soledad y silencio, inicia la ascensión hacia una nueva zona blanca.

Hoy, en que el oído y la mirada tienen tanta importancia en la difusión de la cultura, la obra de Tomás Sánchez nos sitúa a un nivel diferente de la consideración plástica.⁶

La relación de Tomás Sánchez con la naturaleza y la presencia de ésta en su obra responden a una comunicación afectiva y espiritual, muy próxima a la visión contemplativa y existencial de la cultura oriental, como se detecta en su obra *Relación* de 1986, de claras resonancias magrittianas.

Sus cuadros evocan esa rara armonía de la jardinería japonesa o el equilibrio supremo que el hindú halla en el medio natural.

El interés por crear atmósferas que conduzcan a emociones interiores, y por lograr un estado de éxtasis en el espectador se complementa con la vocación ecologista del pintor, el afán por lograr a través de sus pinturas una reinterpretación de lo cultural a lo natural y la preocupación por la conservación del patrimonio ambiental.

3.- La segunda mitad de la década de los ochenta.

A mediados de la década, concretamente en 1986, debemos situar, dentro de la plástica cubana, uno de esos hitos que delimitan las transparencias de las estructuras del arte.

La exposición *Puré expone* supuso la irrupción de un grupo de jóvenes creadores que impulsaron al arte cubano hacia una radical y definitiva posición de contemporaneidad, consolidándose así la situación que comenzó a fragmentarse desde comienzos de la década.

Estos jóvenes, en algunos casos aún pertenecientes a la nómina del Instituto Superior de Arte, volcaron todas sus energías en el reciclaje de algunas manifestaciones formales del período revolucionario y de las propuestas conceptuales formuladas en la primera mitad de la década.

De éstas persistieron las aspiraciones a configurar una plástica donde se fusionasen la contemporaneidad con el análisis de la identidad cubana y latinoamericana, en una formulación postmoderna que oponer a la del centro.

Como características de esta nueva plástica podemos señalar:

* *Primero*, la utilización de los lenguajes internacionales para reflexionar sobre problemáticas sociales, surgiendo así el inicio del debate ideológico en el arte.

* *Segundo*, estilísticamente se caracterizaron por una mezcla de preocupaciones conceptuales y la orientación hacia un instalacionismo histriónico.

⁶ **Bosch, Luis.** Palabras al Catálogo de la exposición *ARCO '86 Arte Contemporáneo*, Madrid, Feria Internacional de Madrid, abril, 1986, p. 4.

* *Tercero*, el empleo de la obscenidad como forma válida para encauzar las tareas socio-funcionales del arte. Sin ningún pudor se mostraba lo escatológico, la violencia física y la sexualidad pornografiada como una cierta poetización marginal de lo “cutre” y de lo underground más depauperado.

* *Cuarto*, su militancia cultural se identificó con las nuevas estrategias políticas planteadas por el Régimen Castrista.

Los *Proyectos de Rectificación de la Política Estatal* buscaban la consolidación del socialismo desde la tolerancia con los discursos críticos comprometidos, como forma de renovación ideológica ante la llegada a la mayoría de edad de las generaciones que no hicieron la Revolución y que, en forma de clamor social, comenzaban a exigir cambios. De esta manera, cuando el Tercer Congreso del Partido Comunista Cubano, realizado en abril de 1986, proclamó la ortodoxia y conveniencia de los movimientos sociales orientados hacia la *Rectificación* de los errores acumulados en casi tres décadas de gobierno, la renovación que en la cultura artística exigían los jóvenes creadores quedó al amparo de su tolerancia oficial.

* *Quinto*, el desaprovechamiento oficial de la nueva plástica. Podemos preguntarnos ¿por qué no se produjo una apropiación oficial de nueva plástica? La respuesta obedece a dos razones:

a) por el carácter desgarradamente feista de la configuración morfológica de las obras y la nula comprensión que éstas producían ante el público (consideradas como gamberradas por su despegue del naturalismo académico).

b) porque los discursos erigidos contra lo socialmente corregible que partían de una y otra parte eran de naturaleza bien distinta: desde el poder el discurso exigía una eficacia instrumental con la que enderezar una situación de crisis; desde la plástica, la renovación partía de la necesidad imperiosa e individual de transformar unas estructuras que se hacían visceralmente intolerables.

* *Sexto*, la nueva plástica no realizó meros guiños sarcásticos sobre los “tics” de la política, sino que hacía visibles las lacras ocultas bajo la impoluta alfombra de la moral socialista.

Su agresividad iconográfica a la hora de presentar diversos problemas de la realidad social acabaría agravando la situación. Las reacciones adversas de la institución-arte no se hicieron esperar, por ejemplo: la exposición de Tomás Esson *A tarro partido II* de 1988 fue clausurada la noche siguiente a su apertura, o la exposición *9 alquimistas y un ciego* del Grupo Arte Calle que fue censurada la misma noche de su inauguración en 1988.

* *Séptimo*, el origen popular de los miembros de esta renovación y su ideario altamente socialista y revolucionario.

* *Octavo*, la tendencia hacia la disolución del objeto. La experimentación en derredor de sistemas participativos, fundamentalmente happenings, constituyó una de las clases fundamentales de las nuevas poéticas.

4.- Grupos Puré y Arte Calle.

El grupo Puré lideró durante el período 1986-87, la orientación artística unida al compromiso social del arte.



Arte calle. Mural. 1986

El cariz neoexpresionista que tuvo Puré obedece a su creencia en la eficacia comunicativa de esta poética. Esta convicción se basaba en la convención histórica que proponía al expresionismo como plástica inmediata entre la realidad y el espectador. Por ello, como acabamos de señalar, esta fe en su eficacia comunicativa fue la que forzó su adopción por el grupo y sobre este arquetipo expresionista fueron sumándose una serie de elementos provenientes del repertorio icónico-popular que señalaremos más adelante.

Puré enfatizó lo escatológico, lo contradictorio y lo depauperado como tratamiento de la crisis socio-cultural cubana mediante el discurso de la acumulación y el abigarramiento.

La reflexión de Bonito Oliva sobre el caso del neoexpresionismo europeo puede ser igualmente utilizada para comprender este proceso:

(Las figuras) dice Bonito Oliva, están situadas en el centro de muchas colisiones que quebrantan su sentido unitario y las colocan en el tiro de muchas tensiones y torsiones. Entonces ocurre que no están construidas según una economía reductiva, ni compuestas según un esquema preestablecido y fijo, sino según una economía del despilfarro, de la acumulación y del eclecticismo⁷.

El repertorio iconográfico de Puré se nutre con motivos que abarcan desde la visión chabacana de Adán y Eva, hasta la tipificación de personajes populares como el “asere”, el “cheo”, la “chismosa”, el “Bruce Lee” o la jinetera. Estos personajes son ubicados en el obscuro universo del chiste verde, del griterío malévolo del callejón habanero o de la maldad cómplice del mercado negro.

A pesar de su identificación con estas realidades, a las que pertenecieron por extracción social, y a pesar de que se pueda detectar una especie de justificación del exabrupto grosero y hasta una cierta mitificación de la conducta marginal, los artistas de Puré presentan siempre un elemento ordenador ético, no utilizado como moralina condenatoria, pero sí como pauta que establecía la necesidad de corrección de la moral socialista dominante.

Los integrantes del grupo lograron en sus exposiciones que el espectador perdiera toda referencia a un espacio expositivo habitual y, lo que es más interesante, perdidas las pautas

⁷ **Bonito Oliva, Achille.** “La Transvanguardia Italiana”, *Arte Sur*, n° 1, abril-junio, 1984, p. 48

espaciales, se entraba en un proceso donde se ponían en entredicho las propias pautas de conducta que el espectador debía guardar en una exposición de arte.

Desposeído de sus convencionales códigos de conducta, el espectador era víctima de una inseguridad que se veía reforzada por el ambiente de caos ocasionado por el literal amontonamiento de los supuestos objetos de arte, que, en el paroxismo de la desorientación, se ofrecían en una descarada falta de respeto, tanto en la factura como en la configuración.

El espectador era pues invitado a una experiencia similar a la de aquel buen ciudadano que penetra por primera vez en el barrio chino de una gran ciudad, temeroso de los peligros ante los que de nada sirve su experiencia pasada, pero subyugado por la perversa atracción de su depauperación.

El grupo mantuvo su actividad hasta el Salón de Grabado de 1987, tras el cual se disolvió.

Por otra parte, la acción del grupo Arte Calle, desplegada durante el bienio 1986-87 presenta una inclinación igualmente crítica, aunque con evidentes rasgos propios que los diferencian de Puré.

Arte Calle poseyó una innegable vocación urbana y popular, que lo llevó al rechazo de la obra de arte como objeto concebido para ser presentado y fruido en galerías.

Las estrategias seguidas por el grupo para desarrollar esta vocación fueron eminentemente dos: primero, liberar a la obra de arte de su soporte objetual, llevando sus trabajos al campo del happening y la performance; segundo, dirigir sus acciones al ámbito urbano, sustituyendo las galerías por calles, plazas o parques de la ciudad.

Las fuentes de donde tomaron los temas propuestos no fueron de naturaleza menos popular que las realizadas por Puré. El cómic, el póster, el cartel de propaganda, la consigna política y, en general, todo aquello propio del acervo popular que pudiera ser tildado de residual por la cultura de elite.

Sin embargo, la enorme diferencia entre las manifestaciones plásticas de las tribus urbanas en las sociedades capitalistas y la utilización que de éstas hicieron Puré o Arte Calle, consiste en que mientras en los barrios neoyorquinos el graffiti es una manifestación de anárquica ruptura con las reglas sociales, en el caso de los grupos cubanos se convierte -no en la factura sino en los contenidos- en un modo altamente intelectualizado de protesta.

Junto a las manifestaciones objetuales realizadas en la calle, de índole permanente, Arte Calle realizó también una abundante utilización del happening y la performance. Desde la irrupción con máscaras antigás en una conferencia de arte



“El pedo más alto del culo”.
Puré. Quintana. 1986

pronunciado en los locales de la *Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos*, hasta dejar encerrados en el mismo local a personalidades de la cultura cubana -que previamente habían sido convocados por los integrantes del grupo- las performances de Arte Calle tuvieron siempre un carácter abiertamente provocador hacia las estructuras culturales de su momento.

En definitiva, el replanteamiento de la función social del arte, característica de la segunda mitad de la década, atacó su autonomía, concibiéndolo como un modo de viabilizar las

relaciones existentes entre el artista y la sociedad, con el fin de que la plástica se convirtiese en un medio de discusión de ideas socialmente significativas. Como hemos analizado, mediante expresiones extraídas de la subcultura, se discursó sobre la historia, la política, los símbolos nacionales y el presente socio-cultural, terminando por asumir el arte un debate ausente en los medios de comunicación.

El arte demandaba para sí la categoría de agente movilizador de ideas, por lo que al incidir sobre puntos neurálgicos de la sociedad, con la intención de reconducirlos hacia una concepción heterodoxa de la revolución, acabó provocando fricciones entre los artistas y las instituciones culturales. Primero, porque éstas últimas se alzan sobre parámetros tradicionales (museos, galerías, etc.). Segundo, porque, como se ha señalado anteriormente, el arte incidió sobre puntos neurálgicos de la sociedad cubana, lo que hizo que su labor comenzase a ser considerada como “molesta”. Y tercero, porque los artistas cubanos habían desmontado los subterfugios retóricos del discurso oficial, tales como el exceso de consignas, las visiones reduccionistas de la realidad, la intención idealizante de la historia y, en definitiva, los mecanismos de producción de ideología.

La Institución, alarmada ante la excesiva politización del arte y sus continuas alusiones a las deformaciones burocráticas de la sociedad, respondió retomando el control de la producción simbólica en una doble dirección: Primero, generó una normativa estricta sobre el tratamiento de los símbolos patrios. Segundo, constriñó los espacios de exposición del arte, concentrándolos en los denominados *espacios experimentales*, eludiendo plazas, jardines y centros públicos para disminuir su influencia. Y en último lugar, implantó una política restrictiva basada en un mayor control de la censura.

Desde el momento en que se hicieron inviables las relaciones armónicas entre el arte y la institución, comenzó a generarse el fenómeno de la diáspora de los artistas que habían constituido la vanguardia plástica de los años ochenta; pues, a la postre, el síndrome de la emigración de la década siguiente, no es más que la consecuencia -en el terreno de las artes- de la ausencia de una revisión ideológica de las estructuras que sostienen las relaciones entre la institución y la sociedad.

El abandono de las posturas militantes, típicas de los ochenta, generó en los noventa un aumento del interés por la reinserción en el circuito comercial del arte que, al contrario de las prácticas precedentes, entiende como beneficio un aumento del profesionalismo, expresado como contrapartida generacional a la inclinación al mal arte y al anti-arte característicos de la etapa anterior y de su enfrentamiento a la institución-arte.

En los noventa se desarrollará, por tanto, un arte desencantado que se genera sobre un descreimiento instruido, manifestado fundamentalmente a través de la alusión y la cita. Se trata, en definitiva, de una resistencia irónica que se esgrime desde una posición ilustrada.

Rota la utopía del proyecto ideológico-estético de los ochenta, la generación de esta década que termina, se nos presenta como producto de la tensión extrema de la vida social cubana, polarizada, como señaló la crítica Madeline Izquierdo, entre *las razones del poder y el poder de las razones*⁸.

⁸ **Izquierdo, Madeline.** *Las razones del poder y el poder de las razones*, Propositiones, nº 1, La Habana, 1994, p. 44.