

ARTE Y UTOPIA

1970 a 1990: DOS DÉCADAS EN GUERRA

Gerardo Mosquera

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

El hombre que amaba a los perros
Leonardo Padura

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

La condición utópica caracterizó a numerosos movimientos económicos, políticos, sociales, filosóficos y culturales —sobre todo en occidente— desde el siglo XVIII hasta finales del XX. Más allá del carácter utópico del anarquismo, el comunismo, el fascismo o los movimientos contraculturales de los años sesenta, las ideas utópicas se

diseminaron en la cultura y en el imaginario social. Los ideales de liberación, progreso y transformación, tanto del ser humano mismo como de sus producciones y ámbitos de vida, se sustentan en rasgos utópicos, y se afianzaron a partir del Renacimiento. La modernidad integró toda esta orientación y, por supuesto, también el arte moderno, con su voluntad de transformación.

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

El marxismo creyó que su programa de revolución social no era utópico, sino que correspondía teleológicamente al proceso de la historia. Federico Engels lo defendió específicamente en su libro de 1880 *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Fue otra ilusión: la praxis social del marxismo demostró ser resultado de una utopía disfrazada de ciencia, y su materialismo, un paradójico materialismo utópico. Peor: la desgracia de haberse iniciado en y propagado desde Rusia, un país agrícola semifeudal, con una tradición autoritaria y centralizadora que llega hasta hoy, y no en

¹ Es significativo que Rachel Weiss titulase así sus dos libros sobre el arte contemporáneo en Cuba: *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (Nueva York: Arizona State University y Delano Greenidge Editions, 1999) y *To and from Utopia in the New Cuban Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011). La alusión a la utopía figura también en los títulos de catálogos sobre arte cubano: *Mundo soñado. Joven plástica cubana* (Madrid: Casa de América, 1996), y *New Art from Cuba. Utopian Territories* (Vancouver: Morris & Helen Belkin Gallery, British Columbia University and Contemporary Art Gallery, marzo-abril de 1997). La referencia a una insularidad actuante aparece en otros: *No Man Is an Island. Young Cuban Art* (Pori: Pori Art Museum, 6 de mayo al 17 de junio de 1990); *Cuba: la isla posible* (Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Ediciones Destino, 1995); *Cuba: una isla mental. Paseo por el Malecón* (Torrevieja: Sala de Exposiciones Vista Alegre, 2006); *Surrounded by Water. Expressions of Freedom and Isolation in Contemporary Cuban Art* (Boston: Boston University Art Gallery, 2008).

los países capitalistas más desarrollados, según había previsto Carlos Marx, exacerbó las bases totalitarias del marxismo real generando —al igual que en el fascismo, el nazismo y el falangismo— la figura del Gran Líder omnipotente, y los horrores del estalinismo, el maoísmo, el polpotismo, movimientos como Sendero Luminoso y, mezclado con el culto asiático al emperador divino, el país más represivo del mundo: Corea del Norte. Hasta ahora, en la práctica social, la utopía sólo ha creado su contrario, al imponer sueños en forma voluntarista a una realidad renuente en su complejidad. A pesar de los entusiasmos que siempre van de la mano de la utopía, los irrealismos unilaterales mesiánicos contradicen orwellianamente sus ideales de emancipación y progreso. Esta contradicción aparece enraizada, a manera de advertencia, en la ambivalencia etimológica misma del término creado por Moro.

Resulta curioso que la historia del arte en Cuba hasta el año 2000 puede periodizarse de modo bastante adecuado en décadas, que corresponden con cierta exactitud con los cambios en la evolución del arte. Las de los setenta y los ochenta, sobre las que se me pidió enfocar mi curaduría para la muestra *Adiós Utopía. Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950*, enfocada en la utopía social y artística en Cuba, y sobre las que aquí escribo, siguen siendo consideradas —con justicia— en forma extrema: la de los setenta demonizada, la otra exaltada a la altura de un mito. Esta contraposición fue más allá del juicio y se plasmó en la acción real e ideológica: la década de los ochenta mató a la otra, abriendo de par en par lo que los años setenta habían cerrado. Este último período, que ha sido llamado “gris”, debería llamarse oscuro, pues asentó la cerrazón represiva de la utopía real, mientras el siguiente introdujo, por vez primera en Cuba, la impugnación de la utopía. Los artistas recusaron entonces los resultados de la utopía social, a veces sin abandonarla. Se ve a las claras en la instalación-performance de Aldo Menéndez López *Reviva la revolu* (1988), que expresaba la posibilidad de que la utopía revolucionaria fuese completada, al pedir, en una colecta simbólica, fondos para terminar la obra.² Abocetando de modo basto la evolución del arte en Cuba con respecto a la utopía social, vemos que la década de 1950 planteó la utopía modernizadora y universalista del arte abstracto, y la siguiente, tras el triunfo

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

revolucionario, proclamó con espontaneidad y frescura el romanticismo utópico. No obstante, en ella aparecieron ya expresiones críticas, que fueron aplastadas en los años setenta, cuando se oficializó y dogmatizó el arte, imponiéndose el autoritarismo soviético de la utopía real, pervertida, que se niega a sí misma. Contra ella reaccionó el llamado Nuevo Arte Cubano, que transformó la situación en la década de los ochenta, abriendo, liberando, sincerando, poniendo al día y enriqueciendo la práctica del arte e introduciendo una crítica de la utopía, a veces a partir de sus ideales menoscabados, y una postura ética. El arte efectuó así un corte epistemológico y desarrolló una agencia propia —no subordinada a las orientaciones oficiales, como en la década anterior— que se expandió hacia la cultura toda. Esta apertura, junto con su inclinación crítica, iniciada en el segundo lustro del decenio de los ochenta, se extendió hasta hoy: las puertas ya no podían volver a cerrarse. A partir de los años noventa se fueron perdiendo paulatinamente los restos de la fe y las ilusiones, en un proceso signado por la diáspora de los artistas, muy seria hoy día, y la acción de un creciente mercado “de exportación”, todo en concordancia con la situación del país. En la actualidad se impone el desengaño; la contestación social y política en el arte, cuando no resulta un cliché para las expectativas de cierto mercado, se realiza en contra de la promesa utópica —en franca bancarrota—, proponiendo otros derroteros, como en los casos de Tania Bruguera y Luis Manuel Otero.

La transformación efectuada por el Nuevo Arte Cubano tuvo implicaciones históricas más allá del arte. El proceso cultural que este movimiento artístico desencadenó y consiguió imponer, al triunfar en una “batalla de ideas” y acciones contra la ideología oficial prevaleciente, su poder político y su autoritarismo central, resultó un acontecimiento verdaderamente único. No conozco otro caso en la historia del llamado socialismo real en que un movimiento emanado del arte consiguiese dismantelar la política cultural oficial, transformando la situación impuesta en la década anterior bajo la orientación soviética, y, aún más importante y valioso, reorientar la cultura toda en un sentido de análisis y contestación social y política.

El proceso conducente a esta dramática transformación comenzó antes de la política de la *perestroika* y la *glasnost* introducida por Mijaíl Gorbachov en la Unión Soviética,

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

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

fue fácil”: una “lucha” con derrotas, avances y retrocesos, pulsos, astucias tácticas, graves episodios de censura...

Los nuevos artistas fueron apoyados, dentro de los obvios límites emanados de su posición, por dos funcionarias liberales del Ministerio de Cultura: la viceministra Marcia Leiseca y la directora de Artes Plásticas Beatriz Aulet. La visión abierta del propio ministro, Armando Hart, una figura histórica de la revolución, con gran capital político, también facilitó las cosas. Otros funcionarios, como Marta Arjona, directora de Patrimonio Cultural, se opusieron a ellos, al punto de que el Museo Nacional de Bellas Artes nunca les compró o pidió obras para su colección en la época. Fue la acción decidida de los artistas y críticos la que impulsó todo, inclinando a algunos funcionarios hacia la renovación y la tolerancia. La tensión entre los márgenes de lo permisible siempre estuvo presente, pero la liberalización artística, la crítica social, política y cultural desde las artes plásticas —y después desde el resto de las manifestaciones culturales—, y la ampliación y fortalecimiento del campo no-oficial fueron creciendo hasta signar el ambiente cultural e ideológico cubano.

Con inicios en los años setenta y hasta el derrumbe del comunismo, hubo prácticas artísticas críticas en Europa del Este y China, que se valieron de poéticas posmodernas en sus obras de impugnación social, de manera próxima al Nuevo Arte Cubano.³ Pero estos movimientos se desarrollaron sobre todo *underground*, y no consiguieron la aceptación de una cultura crítica —aunque limitada— por parte del poder político, como se consiguió en Cuba. El arte cubano alcanzó a implantar un espacio de expresión y comentario político y social tolerado, en medio de presiones, por el régimen. Sin duda, este lo permitió ante la enorme y decidida presión existente, y dado lo reducido de su alcance público, aunque censurándolo en ocasiones, y obligándolo a mantener ciertos límites y tabúes, como el tratamiento de la imagen de Fidel Castro. Así, un retrato del líder realizado por Joel Rojas, considerado ofensivo, fue precensurado, reprimido *a priori* en el taller mismo del artista en el Instituto Superior de Arte, y su autor, expulsado del Instituto y marginado. En la muestra *Adiós Utopia...* se exhibe la serie completa de

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

obras con la imagen de Castro realizada por Ponjuán y René Francisco en 1989 (figs. X), que sólo pudieron ser vistas un par de días, al ser retiradas de una exposición ese año, en un duro caso de represión que provocó incluso la defenestración de la viceministra Leiseca.

Pero los artistas también se protegían con la ambigüedad propia del arte mismo, y jugaban con ella en forma creativa: el público comprendía el mensaje contestatario de las obras, pero este no era explícito, volviendo difícil justificar su represión. Este doble sentido tropológico equivalía además a la conocida doble moral imperante en los llamados países socialistas, expresada con humor por Lázaro Saavedra en su pieza *El Sagrado Corazón* (1992, fig. X), en este caso de modo explícito, como también hacían los artistas. Su apropiación de la imagen religiosa del Sagrado Corazón de Jesús, muy presente en el catolicismo popular cubano, es típica del basamento natural del nuevo arte en la cultura vernácula, pues la mayoría de los artistas eran de origen obrero o campesino, fruto de las oportunidades facilitadas por la Revolución. El arte consiguió desempeñar funciones que no cumplían entonces la academia, y menos —aún durante la supuesta apertura de hoy— la prensa, los medios de difusión masiva o los sindicatos, todos bajo control total. El hecho resulta extraordinario si pensamos en la debilidad de la sociedad civil en Cuba y el dominio ejercido por el gobierno en la circulación de información e ideas, al punto de que, a estas alturas, el acceso a Internet es reducidísimo.

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

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

La cultura no fue una excepción. En 1971 se celebró en La Habana el I Congreso Nacional de Educación y Cultura, que reorganizó el campo cultural terminando con el ambiente más libre que había caracterizado a la década de los sesenta, aunque esta última tampoco estuvo exenta de represiones.⁴ Con tal fin se situó a militares al frente de las instituciones culturales, con la misión de “limpiar” cualquier heterodoxia e instaurar los nuevos lineamientos en la cultura. Se marginó sin miramientos a buena parte de los intelectuales más valiosos, considerados aburguesados, decadentes, conflictivos, o simplemente por ser homosexuales, profesar creencias religiosas o practicar yoga.⁵ La política cultural de corte neoestalinista propia de la época de Leonid Brejnev, adaptada a la situación cubana, fue establecida al detalle por el I Congreso del

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

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

Partido Comunista de Cuba en 1975,⁶ hito del proceso de institucionalización impuesto. La antiutopía puso así la cultura bajo control, censurándose las obras o manifestaciones que no respondiesen a los lineamientos oficiales, que no fomentasen un arte apologético, de apoyo explícito a la revolución y su programa político, o que no cantasen el populismo o practicasen el culto estereotipado a la identidad nacional y a un latinoamericanismo acrítico. Por fortuna, no llegó a dictarse el canon del realismo socialista como estilo oficial —aunque hubo intentos de hacerlo— debido a que la tradición del arte moderno estaba muy instalada en Cuba. Surgidos temprano en el siglo XX, el arte y la cultura modernos habían tenido con frecuencia un filo social revolucionario, y algunas de sus figuras destacadas hasta habían militado en el viejo Partido Comunista cubano de la III Internacional, por lo que tampoco era posible recusarlos en términos políticos. El férreo dominio ideológico oficial sobre la cultura fue denunciado con sarcasmo por Lázaro Saavedra en su obra *Detector de ideologías* (1989, fig. X), ejemplo del arte contestatario de los años ochenta. Por supuesto, el control sobre el arte desde el poder nunca desapareció en Cuba, aunque, más que a la ideología, desde el decenio de los noventa se ha dirigido mayormente hacia la represión de la oposición política.

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

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

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

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

El fotorrealismo reproducía fotográficamente la realidad, dificultando a la cultura oficial refutarlo con los argumentos usados para atacar los no-realismos, en particular el arte abstracto.¹⁰ Pero fue admitido críticamente, a contrapelo, acusado de copiar la tendencia simultánea en Estados Unidos, y de no ser realista en virtud de su “superficialidad”. El fotorrealismo fue la primera práctica en romper con el modernismo epigonal, a menudo nacionalista y expresionista, imperante en los años setenta, abriendo el camino de las poéticas posmodernas, neovanguardistas, que se afianzarán en la década siguiente. También, aunque no lo parezca, preludió su crítica a la utopía.

⁸ La obra forma parte de una serie de retratos monumentales realizados por Garciandía a la artista Zayda del Río.

⁹ Gerardo Mosquera: “Volumen I: cambio en la plástica cubana”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, n. 40, mayo de 1989, p. 48-51.

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

Pintar retratos frescos, desalmidonados, de muchachas, contradecía la galería de retratos de héroes revolucionarios, obreros y campesinos que florecía en el arte bajo el estímulo oficial. Su concentración en temas cotidianos y juveniles contradecía también la tarea política emanada de la consigna “el arte, un arma de la revolución”, que resumía los lineamientos impuestos por el Congreso de Educación y Cultura, y que fue ironizada en 1988 por Saavedra en su obra de igual título (fig. X).

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

La falacia en la representación oficial fue objeto favorecido de la deconstrucción discursiva llevada adelante por el nuevo arte a partir del segundo lustro del decenio de los ochenta, algo natural si pensamos en el peso y omnipresencia de esta retórica hasta el día de hoy en Cuba. De los discursos y comparencias televisivas sin fin de Castro a la profusión de declaraciones y consignas, la Revolución Cubana ha sido muy verbal. No es de extrañar que mucho arte de primera importancia creado a lo largo de más de medio siglo de esta imposición de palabras y más palabras insista —de modos muy distintos, de Raúl Martínez y Antonia Eiriz a Sandra Ramos y José Ángel Toirac—

en la tribuna, el discurso y los vocablos mismos, iluminando el carácter eminentemente verbal, retórico y mediático de este proceso histórico. Tomás Esson lo resume en *La bola y el discurso* (1989, fig. X,) al pintar una gran lengua.

En respuesta a las “utopías” y “ciudades del sol” inventadas diariamente en los medios de difusión, Cárdenas llevó el grotesco al extremo de crear numerosas piezas escatológicas (figs. X). Esson encapsuló este rechazo en imágenes de síntesis al pintar la bandera y el escudo nacional cubanos dándoles una carnalidad chocante, pero a la vez llenándolos de realidad “real”, de vida (figs. X). Su retrato del Ché con dos figuras monstruosas copulando frente a él provocó el cierre de la muestra donde se exhibía (fig. X). Es muy interesante que el héroe revolucionario aparezca con rasgos negroides, en uno de los muy escasos ejemplos de política racial en el arte de las décadas que aquí comento.¹¹

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

La reacción del escultor Alejandro Aguilera fue en una dirección diferente: hacia la humanización de los héroes, al representarlos de manera informal, mediante materiales pobres, siguiendo una poética próxima al arte vernáculo, y dentro de un espíritu de religiosidad popular (figs. X). Juan Francisco Elso lo había hecho en 1986 con su extraordinaria obra *Por América (José Martí)* (fig. X), una representación anticánónica del héroe nacional cubano, a la manera de un santo popular, con el cuerpo de tierra y

¹¹ Es lamentable la ausencia de estas obras en la exposición *Adiós Utopia...*, que no aparecen a causa de problemas ajenos a las intenciones de los curadores.

machete en mano, ofreciéndose al suelo de América, que era él mismo, retoñado de verdor y sangre, al igual que su propio cuerpo. Elso basó su labor en cosmovisiones de las religiones afrocubanas y otras no occidentales. Así, la escultura está “cargada” —a la manera afrocubana— con objetos y sustancias no visibles ni indicados (entre ellos la sangre de Elso), activos internamente en una magia artística que reintroduce la religión en el arte.¹²

Leandro Soto mitificó a su padre y a otros familiares de origen humilde que participaban en el proceso revolucionario dentro de una suerte de altares vernáculos, inspirados en el catolicismo popular, usando sus fotos familiares e incluyendo sus objetos personales a manera de reliquias. En esta serie de obras (figs. X) son los revolucionarios de “a pie”, de la base, quienes resultan monumentalizados en un espíritu de religiosidad popular. Se trata de un ejemplo más del empleo de la cultura vernácula urbana por los nuevos artistas, quienes habían crecido dentro de ella en virtud de sus orígenes sociales, y en la que permanecían inmersos entonces, a pesar de haber recibido una formación profesional como artistas. Antonio Eligio Fernández (Tonel) es otro ejemplo, con sus dibujos, pinturas e instalaciones (figs. X). Este artista y crítico creó además una obra emblemática del arte de la época: *El bloqueo* (1989, fig. X). En Cuba se llama “bloqueo” al embargo económico mantenido por Estados Unidos contra Cuba por más de medio siglo. Tonel, al hacer un mapa de la Isla con bloques de construcción, parece hablar de bloqueo y de autobloqueo, refiriéndose a la cerrazón y rigidez de la Isla. La obra parece connotar además al uso del “bloqueo” como excusa del gobierno para justificar los males económicos que sufre el país, y para mantener una política de fuertes restricciones y control hasta hoy.

La apropiación crítica de la imaginería revolucionaria fue otra práctica frecuente en la segunda mitad del decenio de los ochenta. Se destacó el grupo integrado por Tanya Angulo, Juan Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón (que será bautizado como ABTV por Luis Camnitzer), y el dúo de Ponjuán y René Francisco. Los primeros lo hicieron de un modo más conceptual, mientras que los segundos se destacaron por

¹² Sobre este extraordinario artista, que murió de leucemia en 1988, a la edad de 32 años, consultar: Rachel Weiss (editora), *Por América. La obra de Juan Francisco Elso* (México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000).

reproducir imágenes del realismo socialista soviético, en obras que parecerían laudatorias a no ser por los giros y desplazamientos irónicos en su composición (figs. X).

La década de los ochenta se piensa en Cuba como una edad de oro, sin que muchos sepan muy bien lo que entonces pasó, sobre todo a causa de la falta de promoción oficial y debido a que la mayoría de aquellos artistas marcharon al exilio. En verdad, fue uno de los momentos más importantes en toda la historia del arte en Cuba, quizás el de mayor relevancia en virtud de la vastedad y diversidad de sus alcances. He intentado resumir el impacto social único del nuevo arte, que consiguió mudar la represión cultural prevaeciente, e introducir un espíritu de crítica social, política y cultural que se propagó desde la plástica al resto de las manifestaciones artísticas. Su impacto no resultó menor en términos artísticos, pues liquidó el modernismo para renovar la escena introduciendo lo que llamamos “arte contemporáneo”. Los artistas rompieron con el localismo nacionalista y se abrieron a lo que sucedía en el mundo, que en un primer momento sólo conocían de modo indirecto, mediante las publicaciones que podían conseguir, y algunas exposiciones, sobre todo de artistas latinoamericanos, que se presentaban en La Habana, principalmente en la Casa de las Américas. Sólo más adelante consiguieron viajar, a veces apoyados por el Ministerio de Cultura, gracias a invitaciones, y a la promoción traída por su participación sobresaliente en las Bienales de La Habana, iniciadas en 1984. Estas contribuyeron también a liberalizar la situación del medio artístico, pero su concepción inicial abierta, y enfocada en la práctica del arte contemporáneo en el entonces llamado Tercer Mundo, fue en buena parte fruto del ambiente y del espíritu abierto, de discusión, que se vivían entonces en el medio artístico cubano.¹³ Este se expresaba, además de en el arte, en los frecuentes debates que tenían lugar en mesas redondas, coloquios y publicaciones: un hervidero de ideas.

¹³ Gerardo Mosquera, “The Havana Biennial: A Concrete Utopia”, en Elena Filipovic, Mieke van Hal & Solveig Øvstebø (editoras): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen y Ostfildern: Bergen Kunsthall y Hatje Cantz Verlag, 2010), p. 198-207.

Ya desde 1977, bajo una política cultural restrictiva,¹⁴ y a la vez en una situación precaria en recursos e información, aquellos jóvenes fueron abriendo el camino hacia prácticas postmodernas y postconceptuales. Introdujeron una rica variedad de medios, que aquí enumero sin afán por ser exhaustivo, y limitándome a las décadas de los setenta y los ochenta: instalación (practicada de modo notable, a veces en gran escala, por Aguilera, José Bedia, el Grupo Puré, Novoa, Gustavo Pérez Monzón, entre otros; fue quizás la expresión emblemática del nuevo arte); performance (iniciado por Leandro Soto a fines de los años setenta en la ciudad de Cienfuegos); apropiación de imágenes, que eran a veces reapropiaciones de imágenes ya apropiadas, un post-postmodernismo, según calificó Joseph Kosuth la obra de Consuelo Castañeda (lo que podría extenderse al grupo ABTV); resignificación de objetos, prácticas y valores de la cultura vernácula (Adriano Buergo, Garcíandía, Soto, Rubén Torres Llorca); incorporación de otros campos (como hizo Cuenca con la gnoseología y con la moda); grafiti y acciones (Grupo Arte Calle); empleo libre de la fotografía, con frecuencia como medio y no como fin en sí misma (José Manuel Fors, Gory, Marta María Pérez Bravo, Soto); empleo del cuerpo y la experiencia personal (Castañeda, Pérez Bravo); introducción de cuestiones de género (Pérez Bravo, María Magdalena Campos Pons); transformaciones e hibridaciones en la práctica de manifestaciones tradicionales como la pintura, el dibujo y el grabado (Gustavo Acosta, Brey, Cárdenas, Humberto Castro, Ana Albertina Delgado, Esson, José Franco, Luis Gómez, Segundo Planes, Ciro Quintana, Robaldo Rodríguez, Tonel); ejercicios de *land art* amistoso hacia la naturaleza (como las experiencias pedagógicas de Elso en la Escuela Elemental de Arte, y de Pérez Monzón en la Casa de Cultura de Jaruco, zona al este de La Habana donde Ana Mendieta realizaría sus *Esculturas rupestres* en 1981); intervenciones y conductas de diverso tipo (como el “hacer” de Abdel Hernández, o el famoso juego de pelota organizado en respuesta al retroceso represivo a fines de los años ochenta¹⁵)...

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

¹⁵ Sobre este extraordinario evento ver: Tamara Díaz Bringas: “Nueve entradas en 1989”, <http://www.tandfonline.com/loi/rcaj20>.

De gran importancia fue el fundamento de algunos artistas en las culturas afrocubanas, no como componente apropiado, ni por representar elementos formales o iconográficos en las obras, sino como base cosmovisiva para la creación de arte contemporáneo (Bedia, Brey, Elso, Pérez Bravo, Santiago Rodríguez Olazábal). Pero lo más trascendental del punto de giro que significó el Nuevo Arte Cubano fue la recuperación de la libertad artística, con todas sus consecuencias, así como de la volición individual y las subjetividades de los creadores. Luis Camnitzer ha condensado muy bien la poética general de los nuevos artistas: “Formal solutions (...) are the product of ethical speculations. Their work is comprised of an indissoluble web of humor, social criticism, political positions, ethical stands, and formal play. The web is so tight that the removal of any of the parts would lead to the collapse of the work”.¹⁶

En 1989 fueron censuradas dos exposiciones, una tras otra, que eran parte de un proyecto en el Castillo de la Real Fuerza, en La Habana. A la primera, de Ponjuán y René Francisco, me he referido arriba. La siguiente, del grupo ABTV, fue clausurada por Omar González, el nuevo viceministro de Cultura. A partir de estos hechos se implantó un nuevo —y esta vez más sutil— cierre cultural. Ángel Delgado, quien, como parte de un performance, defecó en medio de la inauguración en 1990 de la muestra *El objeto esculturado*, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, tuvo que cumplir seis meses de dura prisión entre delincuentes comunes. El joven artista fue la víctima expiatoria de una clara advertencia del poder a los intelectuales. El suceso sirvió de excusa para remover a Aulet, directora del Centro. Toda esta situación, unida a la crisis económica, moral y social traída por el cese de la subvención soviética tras la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS, y al interés internacional hacia el nuevo arte cubano, determinaron una diáspora de la intelectualidad que tuvo su clímax a inicios de la década siguiente,¹⁷ y que devendrá un tema mayor a partir de entonces. La utopía del arte iniciaba también su eclipse.

¹⁶ Luis Camnitzer: *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press, 1994), p. 316.

¹⁷ Tania Bruguera publicó en su periódico independiente *Memorias de la postguerra*, en noviembre de 1993, p. 12, una lista de un centenar de artistas jóvenes que se habían marchado recientemente de Cuba.