

● ANABEL MARTELL

## “AL MAL TIEMPO, LA PERSPICACIA DEL ARTE.

*Un acercamiento a los derroteros de la plástica cubana de los noventa en su relación con el decenio precedente: convergencias y desbordamientos”*

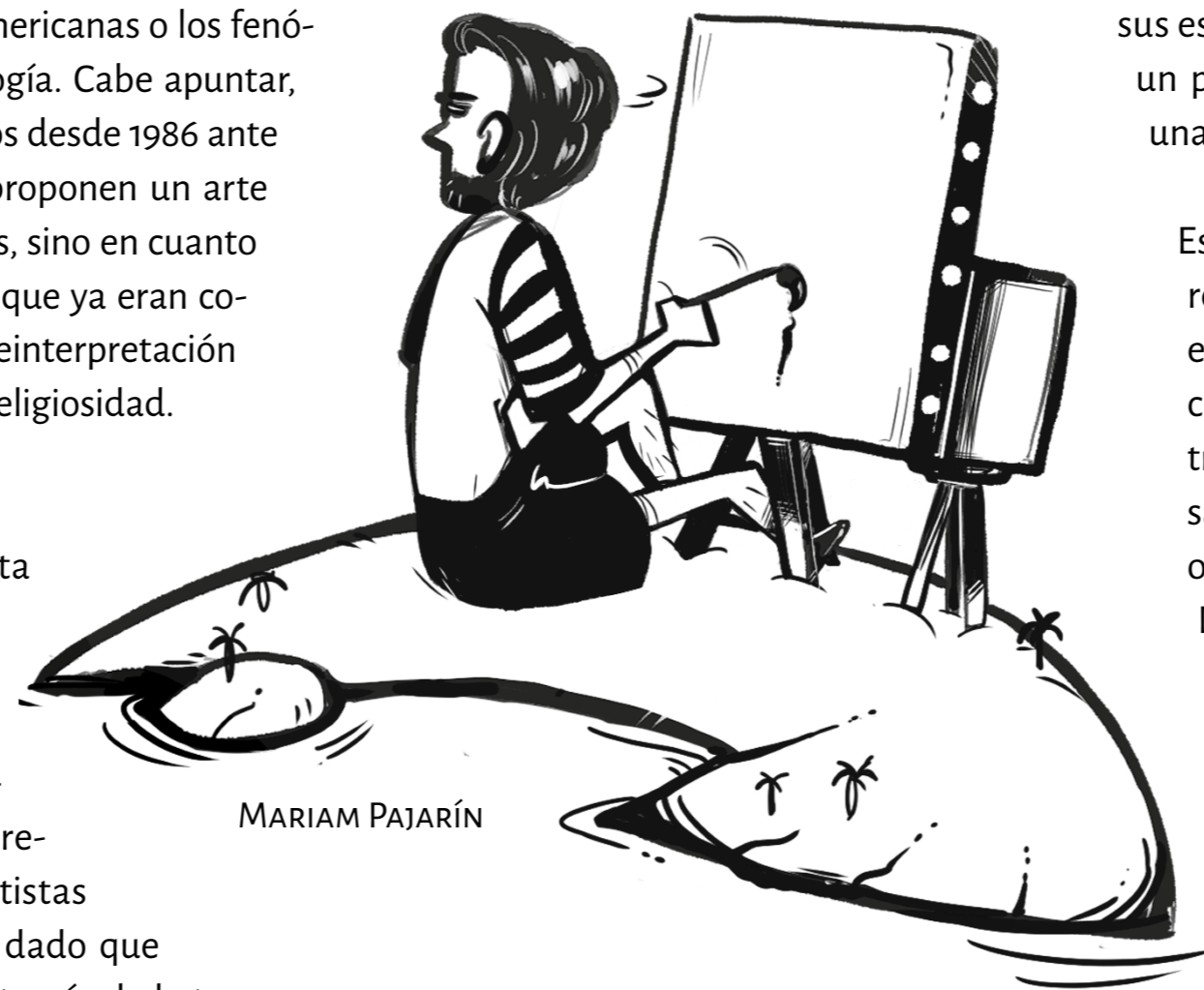
*“La plástica cubana actual es como una máquina que sigue funcionando después que se paró el motor”*  
**Gerardo Mosquera, 1993**

Envolta en el espíritu renovador naciente en la década anterior – etapa que, tras la grisura de los setenta, abre las puertas a un “renacer” en el arte cubano – la plástica de los noventa, aun cuando se nutre de la savia de sus precedentes más inmediatos, enrumba por senderos propios desde el punto de vista morfológico, y, sobre todo, conceptual. La causa primordial de esas inflexiones radica en las complejas problemáticas de diversa índole emergentes en dicho marco temporo – espacial. Tales dificultades fueron el catalizador de una nueva conciencia social, que unida a los imperativos de la oficialidad deriva en una sensibilidad artística otra. Es por ello que en las artes visuales – convertidas desde los albores de las vanguardias en espacio fecundo para la reflexión y la crítica – se hace presente como nunca antes, la sutileza. Los creadores comienzan a apelar a la sagacidad al abordar asuntos que penetran los territorios colectivos, fundamentalmente, a la hora de hacer frente al poder político e institucional; de manera que el “período especial” va a ser la cuna para un arte de mayor interiorización.

En concordancia con las contingencias del contexto surgen nuevas temáticas. Ante el éxodo masivo de cubanos hacia tierra estadounidense, los conflictos del fenómeno migratorio y los diálogos entre “el aquí y el allá” se convirtieron en una de las principales motivaciones de la plástica nacional. Se intercambia acerca de los riesgos de la travesía, del desarraigo y de otras inquietudes sobre “la partida” que encuentran su válvula de escape en las pinceladas sobre la tela, en la madera o en la imagen captada por un lente. Asimismo, se produce un interés por nuestra condición de insularidad, terreno fértil para establecer analogías con las condiciones político – ideológicas de la nación en ese tiempo. De esta forma, la silueta de la isla se convirtió en un ícono. Vale aclarar que ambos temas al estar intrínsecamente vinculados suelen confluir en un mismo discurso. Junto a ello, destaca la representación del cuerpo humano, al ser este “espacio de restauración de la identidad, expresión unívoca de la importancia del sujeto privado, sobre el sujeto público” (Ysla 2004) y vehículo para entablar diálogos sobre el género y la raza.

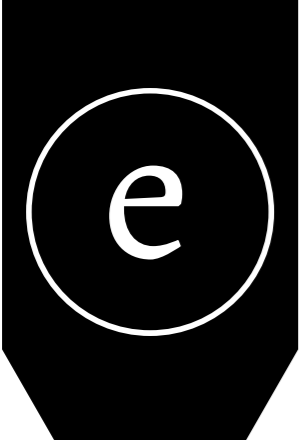
De este modo, pierden considerablemente el protagonismo aquellos que habían sido los principales enunciados artísticos de los ochenta como, por ejemplo, el universo mítico – religioso de las culturas afro – indo – americanas o los fenómenos relacionados con las ciencias naturales y la etnología. Cabe apuntar, que los mismos ya habían comenzado a verse amenazados desde 1986 ante la presencia de una hornada de jóvenes creadores que proponen un arte contestatario e irreverente no solo en cuanto a contenidos, sino en cuanto a lo formal. No obstante, en los noventa perviven temas que ya eran comunes desde el decenio anterior como la sexualidad o la reinterpretación de la historia, muchas veces, en rejuego con signos de la religiosidad. Asimismo, continúa visible el aliento de lo popular.

También se ha de señalar que los artistas de los noventa comparten con esa generación que eclosiona el escenario artístico cubano en 1986, la convicción de que el arte es una herramienta para ejercer el juicio crítico, y por tanto en sus creaciones habita, aunque subyacente, ese afán cuestionador sostenido en la eticidad. Precisamente, como ya se adelantaba, los discursos de los artistas de la etapa en cuestión fueron mucho más elaborados dado que los mensajes serán expresados de manera subrepticia a través de la tropologización. Para este momento, tanto las metáforas como los símbolos se



impusieron y dieron lugar no solo a obras ambiguas, sino a un arte que apela constantemente a la suspicacia del espectador para penetrar en sus esencias. Al respecto, Rufo Caballero expresa que los noventa son un período artístico donde “el estrépito sucumbe a la audacia de una ironía refinadísima” (Caballero 1993).

Este planteamiento conduce al debate sostenido por Lupe Álvarez y otros especialistas que consideran que en los noventa se reestablece el paradigma estético del arte. Es cierto que notables creadores comienzan a preocuparse por la factura de la obra y el trabajo con la técnica, por el oficio y lo artesanal. Tal como expresa María de los Ángeles Pereira se atisba “una reafirmación en la objetualidad y la perdurabilidad de los soportes” (Pereira 1999). De hecho, muchos artistas emplean materiales perecederos, aun cuando estos sean materiales considerados pobres, dadas las limitaciones que acaecían. Sin embargo, aunque se concede mayor importancia que antes a la forma, lo conceptual sigue siendo lo principal, pues los autores continúan su andar por los intrincados parajes del intelecto. Por ello Rufo dice que “los años noventa no hacen sino simular una reversión de los paradigmas ochentistas, para en verdad rediseñar sus estrategias de inserción” (Caballero 1999). Justamente, dicha



“revitalización de lo estético” es resultado de una estrategia para favorecer la integración al mercado y, sobre todo, es producto de esas veladuras tras las cuales había de expresarse en aquellos tiempos para evitar la censura.

Ante lo expuesto hasta este instante es necesaria una aproximación a algunos de los artistas principales de ambos períodos. Uno de ellos es Alexis Leyva (Kcho), cuya obra se acerca a la de Juan Francisco Elso, en tanto ambos muestran un interés por los materiales naturales en estado puro. Sin embargo, no dejar que la apariencia teja el engaño, las poéticas de estos creadores son diametralmente opuestas. Kcho se decanta por los conflictos de la diáspora y por “la isla como límite, como contenedora y conformadora, la isla inevitable de Virgilio Piñera” al decir de Corina Matamoros (Colectivo de autores 2006) como se aprecia en su obra “Mi jaula”.

Elso, por su parte, se adentra en los entresijos de la espiritualidad humana a través de piezas donde el proceso creativo tiene igual importancia que el resultado artístico como ocurre en “La mano creadora”. Tampoco se debe pasar por alto una pieza como “Por América” donde al combinar a la figura de Martí con la apariencia de San Sebastián o incluso San Lázaro, Elso propone reinterpretación

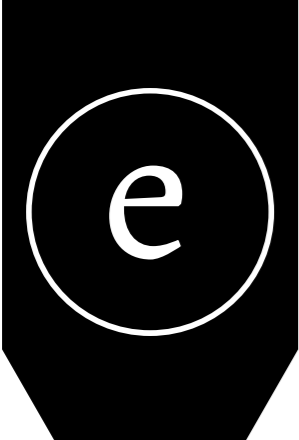
este personaje histórico desde la mística popular. Asimismo, se ha de mencionar el quehacer de Armando Mariño cuyos cuadros a pesar de que pueden llegar a ser fuertemente críticos como los de Tomás Esson se oponen visualmente a las provocadoras imágenes que ofrece este pintor en los suyos. Mariño, por un lado, se centra en subvertir aquellas nociones que sobre el hombre negro y su cultura han sido construidas y legitimadas desde la mirada occidental, tarea para la cual se vale de un aliento clasicista y de guiños intertextuales a obras cumbres del arte europeo como sucede en “Ausencia de obra”. Por otro lado, Esson confronta actitudes sociales o se acerca a la historia desde grandes estructuras pictóricas que constituyen un destierro definitivo de todo gesto comedido (Enríquez 2013) como en el caso de “Mi homenaje al Che”.

Una vez presentados dos destacados artistas de los noventa (Kcho y Armando Mariño), es válido resaltar que durante la etapa la pintura se fortalece como manifestación y recobra su protagonismo en el panorama artístico nacional, el cual había sido opacado ante el fervor con que en los ochenta fueron abrazadas las llamadas “acciones plásticas”. Pero, aunque hay una preferencia por la pintura tradicional, los pintores realizan algunas obras instalativas

con fuerte carga de lo pictórico. Al mismo tiempo, se produce una recuperación de la escultura y un ensanchamiento morfológico de la misma, puesto que comienza a hablarse de “lo escultórico”.

Bajo tal denominación quedan comprendidas aquellas obras que no están elaboradas con los materiales y técnicas convencionales, pero que cumplen con las principales características de la escultura tradicional como la tridimensionalidad y la interacción con el espacio, de modo que muchas obras instalativas con acento escultórico se incluyen dentro de tal nomenclatura. Lo cierto es que era improbable que la instalación luego de su fuerte eclosión en el decenio precedente se viera aniquilada, dado que como medio responde a una gran libertad creativa; de ahí su consolidación. Ante dichas expansiones, tanto Kcho como Mariño si bien en un inicio son más convencionales, con el tiempo comienzan a coquear con la instalación, sobre todo Kcho. Este autor a la altura de 1994, cuando Cuba se hallaba resentida por la gran crisis de los balseros, realiza su paradigmática instalación “Regata”, obra que se convierte en epítome de la migración.

Mención aparte merece la fotografía, la cual muestra signos de recuperación y se renueva desde el punto de vista técnico, pero



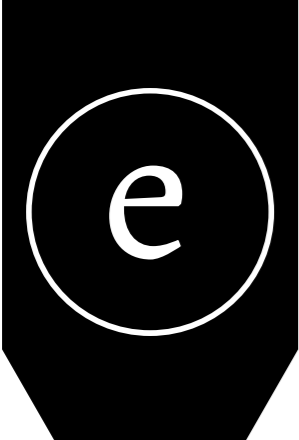
también conceptual. Desde sus códigos particulares esta manifestación también asume las líneas temáticas antes expuestas como puede apreciarse en la obra de Manuel Piña. Este fotógrafo hace de nuestro mar su objetivo y del Malecón habanero, su principal motivo representacional. Así dialoga acerca de la isla y sus fronteras, de la añoranza y la emancipación, en fin, de los conflictos de la existencia humana ante las vicisitudes que imponía el ámbito nacional, tal como se manifiesta en las fotografías de la serie “Aguas baldías”.

En este sentido no ha de perderse de vista que en la década de 1980 ya la fotografía mostraba signos de esa ulterior recuperación. Para este instante, una fotógrafa como Marta María Pérez tomaba la fotografía como instrumento de creación y su propio cuerpo como lenguaje para desmitificar concepciones rituales de raigambre popular asociadas a la maternidad, tal como hace en su serie “Para concebir”. He aquí un elemento importante, dicha labor convertirá a esta autora no solo en precursora de la fotografía performática en Cuba, sino en faro para aquellos fotógrafos que posteriormente, toman el cuerpo y su desnudez como epicentro de sus discursos. Con respecto a su figura, no ha de perderse de vista que la misma es una artista de amplia

trayectoria en los ochenta, pero también de gran presencia en la década en cuestión donde continúa, a través del cuerpo, su labor de revelar misterios y abrir diálogos.

Sobre esta manifestación cobra esencial interés el hecho de que en los noventa se quiebra esa preferencia por la fotografía documental prevaleciente desde los inicios de la misma, porque, aunque continúan siendo captados fragmentos de la realidad, tales imágenes están dotadas de un trasfondo conceptual. En cambio, se refuerza esa voluntad que ya se veía desde los ochenta de moverse hacia terrenos de mayor subjetividad. Por supuesto, la fotografía de los noventa al igual que otras manifestaciones estuvo asociada a variantes instalativas y se cargó con el poder de la metáfora, dando lugar a imágenes polisémicas. Estos discursos fueron logrados en disímiles ocasiones mediante la manipulación no solo de lo retratado sino de la imagen obtenida, algo que también se fortalece para este entonces, aunque se veía de manera más tenue desde los ochenta. Precisamente, el principal logro en materia de fotografía es el interés creciente de los artistas de explorar y explotar al máximo las posibilidades del medio.





Como es de esperarse todos estos cambios en la plástica cubana no se producen solo desde el afán transformador de los artistas, sino gracias al acompañamiento del sistema institucional del arte. Es cierto que dicho sistema asumió posiciones severas a inicios del decenio a consecuencia de la crisis que se vivía en tanto se produjo una limitación de espacios exhibitivos y se censuraron variadas exposiciones. Sin lugar a dudas, estas posturas también influyeron en ese declive del arte en espacios públicos ocurrido en los noventa. No obstante, téngase en cuenta que este sistema se expande a lo largo de la década y al tiempo que crece, se cristaliza. De modo que no sería justo dejar de señalar que paulatinamente se brindaron a los artistas, en sintonía con los tiempos que corrían, oportunidades que no solo favorecían el desarrollo del arte dentro del país, sino su reconocimiento a escala internacional. Entre tales acciones se hallan la creación de entidades promotoras del arte, la promulgación de eventos artísticos, la consolidación de la crítica y aquellas destinadas a acercar a los artistas al mercado del arte. De igual modo, se ha de destacar que la enseñanza artística en ningún momento dejó de ser una cantera de creadores.

Asimismo, es válido subrayar que en los noventa hay una pausa en cuanto a la proliferación de grupos que tan comunes habían

sido anteriormente (Hexágono, Puré), y en cambio, los artistas prefieren trabajar individualmente. De hecho, un número considerable de los artífices del momento actúan en el país tras idas y regresos del extranjero. Sin embargo, quienes se apoderan del panorama artístico de entonces son “los que surgen” como los denomina Gerardo Mosquera; jóvenes creadores que se enfrentaban a las dificultades del momento y a partir de sus experiencias cotidianas, creaban. Pero como también señala Mosquera estos demostraron al igual que el resto una tendencia al éxodo, por lo cual no puede hablarse del arte cubano de los noventa, sin apreciarlo en su diáspora (Mosquera 1993).

Sin lugar a dudas, lo más importante de este decenio es que tanto la pintura, la escultura y la fotografía como otras manifestaciones – recordar que la revolución del grabado fue de vital relevancia – rompieron no solo con el arte que se gestaba hasta el momento, sino que quebraron aquellas zonas de silencio existentes acerca de los acontecimientos que tenían lugar en la época, pues al entablar un análisis al respecto, los artistas abren la caja de Pandora. Justamente, ese afán de dejar al descubierto y de poner en tela de juicio es un punto de contacto con los ochenta, aunque los artífices de los noventa promovieron la reflexión

y ejercieron juicios críticos sin caer en el trivial recuento o en la confrontación desmedida. No obstante, la comunión entre ellos es apreciable a pesar de las distancias porque “los nuevos creadores, quiéranlo o no, llevan en sí el fulgor de los ochenta, como experiencia vivida o referida con intensidad, como una presencia insoslayable, un legado consustancial” (Caballero 1993) ante el imparable fluir del tiempo.

A partir de esa urdimbre de influencias – en cierta medida inevitables - complementadas con un impulso de transformación – de algún modo signado por las circunstancias no elegidas - crece un arte influyente a posteriori y, sobre todo en su momento, porque el mayor logro de este arte es el estar comprometido con su tiempo. Ello sin dejar a un lado, la autenticidad y la pluralidad de poéticas que distinguieron la creación artística – a pesar de los desvaríos que se produjeron a finales de los noventa - las cuales en su confluencia con creaciones que le antecedieron hicieron “diversa, polifónica y multigeneracional” (Pereira 1996) a la plástica cubana de las últimas décadas del pasado siglo. Sin embargo, el arte de los noventa se ha visto marcado por factores como la indiferencia, el descrédito, las exaltaciones desatinadas o las periodizaciones inconsecuentes, resultado de intereses ile-



gítimos que enturbian su verdadera trascendencia cultural. De ahí, la imperiosa necesidad de acercarse al mismo desmitificadamente, pues solo así será posible justipreciar su decurso - fluctuante entre continuidades y rupturas - dentro de los marcos del arte contemporáneo nacional y, sobre todo, durante años convulsos. Quedó demostrado así, que no hay mejor receta para enfrentarse al mal tiempo que la perspicacia del arte.

<sup>1</sup> Álvarez, Lupe. 1993. «Radiografía de una infracción.»

<sup>2</sup> Caballero, Rufo. 1993. «Con la sutil elocuencia del sosiego.» *Revolución y Cultura* (4).

—. 1990. «La década prodigiosa.» *Caimán Barbudo*. La Habana, agosto.

—. s.f. «La sociedad tautológica.» *Artension*.

—. 1997. «Las apostillas del maníaco.» *Revolución y Cultura* (2).

—. 1999. *Los recodos de la tempestad. Cuarenta años de una imagen*

<sup>3</sup> Crespo, Raquel Cruz. 2014. «Escultura cubana contemporánea (1998 - 2013). De lo escultórico en adelante: sobre la pista de los ensanchamientos.» Trabajo de Diploma. La Habana: Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, junio

<sup>4</sup> Enríquez, Hilda María Rodríguez. 2019. «Movilidades rizomáticas en las prácticas escultóricas contemporáneas cubanas.» *De la escultura cubana: diálogos y reflexiones II. Art Cronica* (13): 11 - 23.

—. 2013. «En deuda con el expresionismo. El caso Cuba». La Habana

<sup>5</sup> Ferreiro, Mónica Núñez. s.f. «Tiempos de cambio para la fotografía cubana: las décadas del 80 y 90.»



<sup>6</sup> González, Margarita, Tania Parson, y José Veigas. 2002. Déjame que te cuente. Antología crítica de los 80. La Habana: Artecubano

<sup>7</sup> Moreda, Dannys Montes de Oca. 1995. «El oficio del arte.» Catálogo El oficio del arte

<sup>8</sup> Mosquera, Gerardo. 1993. «Crece la yerba.» La Habana, febrero.  
— . s.f. La isla infinita: introducción al nuevo arte cubano

<sup>9</sup> Otero, Grethel Morell. s.f. «Fotografía cubana de los noventa. Estrategias para la subsistencia.»

<sup>10</sup> Pereira, María de los Ángeles. 1996. «La escultura en Cuba: una historia cautivante.» La Habana, junio.  
— . 1999. «La plástica cubana en el continuo de sus desafíos; antes y durante un “período especial”.»

<sup>11</sup> Tonel. s.f. Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento (1980-1999).

<sup>12</sup> Ysla, Nelson Herrera. 2004. Ojo con el arte. La Habana: Letras Cubanas