

Controversia

Rumbos de las artes visuales cubanas

Rafael Acosta
Nelson Herrera Ysla
Maylín Machado
Sandra Sosa
Rufo Caballero

Rufo Caballero (*moderador*): Cada cierto tiempo nos encontramos en Cuba una especie de corte, donde los especialistas se citan, intercambian, y tratan de pensar el rumbo actual de las artes visuales cubanas, el término de cierto ciclo que entienden cumplido, necesitado de meditación teórica. Con más razón se justifica el debate sobre los últimos años, cuando estas artes han seguido un trayecto un poco más sinuoso, menos lineal, y, por lo mismo, nos topamos con muchas hipótesis, a veces encontradas, a veces convergentes, sobre qué momento viven en cuanto a su desarrollo, a su destino. En esta oportunidad hablaremos, de manera general, sobre el alcance del mundo de la visualidad en Cuba en los últimos tiempos, preferiblemente de los años 90 hacia acá, dado que los 80 y las décadas anteriores han sido ya muy pensados y muy discutidos en publicaciones cubanas y aun extranjeras.

Diferentes colegas del mundo de la Filología, de la Informática; o sea, no exactamente de la Historia del arte o de la Teoría cultural, nos conminan a que hagamos precisiones sobre nuestros campos de estudio y de trabajo. Los cercanos al mundo de la plástica, pero que no se mueven profesionalmente en él, necesitan ganar precisiones sobre el concepto actual de *artes visuales* y el de *visualidad*. Pareciera —por lo menos en Cuba y en buena parte del mundo— que con los años se ha ido sustituyendo el concepto de *artes plásticas* por el de *artes visuales*. ¿Por qué se ha producido ese proceso, qué momentos ustedes señalarían como fundamentales, si verdaderamente procede tal desplazamiento?

Maylín Machado: Eso ha tenido mucho que ver con la globalización del término *art* —procedente de la lengua anglosajona—, que vino a sustituir al vocablo alemán

Kunst y a la denominación de «bellas artes». Esta expansión del vocablo, que ha implicado un cambio de sentido, estuvo vinculada al desarrollo de los nuevos medios y a los cambios que estos produjeron en la visualidad de forma general y también en el campo del arte. El significado de *art* está más relacionado con lo que entendemos como artes visuales que con el antiguo esquema de las bellas artes, que incluía, casi de forma homogénea, varias prácticas artísticas y que a partir de entonces privilegió las que se consideraban estrictamente visuales por encima del resto. Eso pudiera ser muy discutible, pero lo cierto es que se ha producido en los últimos cincuenta años un fenómeno de expansión de lo visual. Fue W. J. T. Mitchell, uno de los fundadores de los estudios visuales, quien habló por primera vez del giro pictórico para señalar la nueva hegemonía de lo visual en las culturas contemporáneas, algo que no era exclusivo de estas, sino característico de determinados momentos del desarrollo cultural.

Nelson Herrera Ysla: El término que más se ha empleado durante siglos es el de «bellas artes», y sirvió para clasificar de algún modo aquello que se producía por artistas, por creadores, en el campo sobre todo de la escultura, la arquitectura, la pintura, el grabado, el dibujo. Se llevó a un plano muy matérico en cierto sentido, y estuvo dominando durante siglos. Ya en el siglo xx se empezó a utilizar el término «artes plásticas». Creo que empezó a surgir fundamentalmente en el mundo de habla hispana porque «bellas artes» tenía una connotación referida a la historia, al pasado. «Artes plásticas» situaba un poco más estas creaciones en el campo de la modernidad. Y como decía Maylín, *visual art*, término que se emplea en inglés, es más abarcador, mucho más cercano a nosotros quizás, y fue tomado prestado para nuestras expresiones. De todas maneras, no hay en estos momentos una sustitución total, sino una yuxtaposición en el empleo de todos estos términos. Hay países que siguen empleando el término «artes plásticas» y hay otros que siguen llamando a sus eventos, indistintamente, «salones de artes plásticas» o «salones de arte». Nosotros estamos más cerca del término «artes visuales», a pesar de que en el Ministerio de Cultura se creó una Dirección de Artes Plásticas y Diseño en el año 76, y con anterioridad ya había una Dirección de Artes Plásticas y un Departamento de Artes Plásticas, que venía desde antes de la Revolución.

«Artes visuales» es de una mayor apertura. Y hoy día, efectivamente, la visualidad, el mundo de lo visual, ha desbordado, en última instancia, el término de «artes plásticas». Por lo tanto, no creo que haya una evolución, como en otros géneros o expresiones artísticas, donde hay una sustitución real y manifiesta; lo que hay es una superposición de términos; se usan indistintamente, y hay regiones del país, zonas, críticos, autores, que siguen empleando uno u otro, según estiman. Los medios de comunicación masiva tienen un problema con eso: en televisión llaman a un pintor, por ejemplo, «artista de la plástica», y a veces se dice también por radio. Uno no sabe bien qué quieren decir, porque el plástico es un material industrial de origen químico, de una connotación tecnológica muy fuerte. El término «artista visual» abre un poco más los caminos: en él entra el videasta, el cineasta, todo el universo audiovisual, y el artista se siente más cómodo porque no lo encasillan en un solo sentido. De todas maneras, esos términos van a seguir conviviendo durante mucho tiempo, no van a desaparecer fácilmente. Incluso nuestro museo se llama Museo Nacional de Bellas Artes, y adentro hay cosas que no son propiamente —según la tradición—, bellas artes; hay otros géneros que no existían cuando se inventó el término; se fueron incorporando después. El Museo es de artes en general, o de artes visuales, viéndolo desde una perspectiva contemporánea, porque allí coexisten instalaciones, objetos, fotografías, carteles; elementos que no eran considerados así en la primera mitad del siglo xx, pero el propio Museo, por tradición, por

costumbre, se ha visto en la necesidad de continuar llamándose Museo Nacional de Bellas Artes; es el nombre que empleamos para designarlo, y creo que no ocasiona grandes trastornos tampoco; todos sabemos de qué se trata. Por lo tanto, hay que aprender a convivir con toda esa terminología.

Rafael Acosta: En el seminario sobre esta temática que llevó a cabo el Centro Cultural Criterios, a finales de marzo de este año, me encontré desde la primera conferencia, brindada por Magaly Espinosa, y después, cuando Jacqueline Venet habló sobre el videoclip, y Dean Luis Reyes sobre el documental, que todo esto está muy vinculado con el desarrollo de las tecnologías. Esto es casi un lugar común, pero me interesa precisarlo porque, al mismo tiempo que en la llamada posmodernidad se ha producido una gran promiscuidad entre las disciplinas humanísticas, en esa misma etapa el desarrollo de las tecnologías ha propiciado también una mezcla con estas disciplinas teóricas. Yo escuchaba las cosas que decía Magaly, y me daba cuenta de que en Cuba es algo que está apenas por comenzar a ser estudiado, y que es sumamente importante, porque, como siempre en nuestro país, la creación va delante del pensamiento acompañante. Ya hay un grupo reducido de artistas que está trabajando con bastante acierto en estas nuevas formas expresivas de la visualidad. Todo esto forma parte del entrecruzamiento que existe en el mundo de hoy entre las disciplinas humanísticas y el desarrollo del arte vinculado con las tecnologías de punta, y que en Cuba, repito, apenas está comenzando.

Rufo Caballero: Eso es muy polémico. Para algunos escritores y teóricos, el «pensamiento acompañante» va delante de la creación. Decía Oscar Wilde que la crítica era mucho más vislumbradora que la propia creación artística. Aunque también la crítica es creación artística. Pero no podemos detenernos ahora en ese debate. Creo que, efectivamente, deberíamos precisar dos grandes momentos en cuanto a esta polémica de la nomenclatura, porque desde los 60 hasta los 80, básicamente, todas las expresiones de arte efímero, la *performance*, el *happening*, arte en el cuerpo, arte en la naturaleza, en fin, todo eso fue separándose del concepto de artes plásticas. Fue como una especie de acuerdo tácito, porque ciertamente no ha sido muy instituido, o sea, pocas veces se leen, como referencia instituida, las razones de los cambios. Ahora bien, el que ha estado pendiente de estos cambios se ha dado cuenta de que casi tácitamente el concepto de artes plásticas, es muy inerte, muy matérico, muy cósmico, al lado de todos estos fenómenos que trascienden incluso la experiencia de lo visual. De otro lado, este desplazamiento terminológico ha sido marcado por la ampliación genérica del mundo cultural y los cambios estéticos que han supuesto, de forma sustantiva, las tecnologías y los medios; ha sido marcado por la incorporación, cada vez más, del mundo audiovisual como parte natural de lo visual. En efecto, hay un primer momento, que yo marcaría de los 60 a los 80, en que lo plástico va cediendo a una idea de arte visual más amplia, más flexible, pero ya en los 2000, los estudios visuales han ido más lejos que eso, ya se plantean trascender la propia institución *arte*, o sea, el propio concepto de arte visual es solo un campo muy específico de lo que compete a los estudios visuales, que comportaría trascender la institución arte y el legado de lo que va marcando la historia del arte, para abrirse a una visualidad del mundo contemporáneo donde se incluye la publicidad, el lenguaje comercial de la calle, la gráfica urbana, los graffitis; y ello con toda naturalidad, más allá de los géneros tradicionales o convencionales instituidos por la historia y la teoría del arte. Creo que son fenómenos un poquito diferentes, porque esto último es mucho más radical.

Hecha esta aclaración, quisiera comenzar motivándolos con la polémica que creo resulta fundamental en todo este tiempo, y que viene marcada por lo siguiente: ustedes saben que a principios de los años 90, por determinados factores incluso de

diseño institucional, la crítica comenzó a hablar, de diferentes modos, sobre lo que se dio en llamar la recolocación del paradigma estético del arte. Alguien habló de la vuelta al oficio de manera más concreta; otro, de recolocar el paradigma estético, propiamente; otro más, del grosor metafórico, tropológico, etc. Algunos críticos consideramos, avanzados los años 90, que si bien al inicio fue bueno precisar eso del acento sobre el paradigma estético, esta idea de gravitar tanto alrededor de él se fue convirtiendo en una trampa, y que el arte cubano a lo largo de esa década —a veces por responder a determinados reclamos de un mercado por lo general incierto, fragmentario, a veces *naif*, y otras, un poco mareado por esta idea de la importancia de coincidir con el paradigma estético— fue sacrificando el diálogo social y la virulencia alusiva que lo distinguía hasta los años 80. ¿Cómo ven ustedes este proceso?

Sandra Sosa: El primer paso fundamental dentro lo que sería la orientación del arte cubano de los 90 es, precisamente, cuando a finales de la década anterior —la del Proyecto Castillo de la Fuerza y, por supuesto, del objeto esculpado—, se cierra completamente el diálogo entre, por lo menos, una parte de lo que sería el arte emergente cubano y la institución arte cubano; o sea, que están confinando el arte al espacio de la autonomía. Es precisamente durante la segunda mitad de los 80 cuando se dan los contactos públicos, las intervenciones y los *performances* de una manera explosiva; y entonces cambia la dirección, la orientación de este arte cubano. Va a ser la propia institución arte cubano, la (vamos a decirlo pensando en Gramsci) *sociedad política*, la que estaba ejerciendo un nivel de criterio y de fuerza, como monopolio de la violencia legítima. Los artistas cubanos se dan cuenta de que la única manera de preservar el derecho a la palabra es, simplemente, recluirse dentro de la llamada *autonomía del arte*, y todo lo que se llamó la vuelta al oficio, la restauración del paradigma estético, el grosor de la metáfora, no es más que el resultado de esa autonomía del arte.

En el año 91, René Francisco organiza un taller en el ISA —tengo entendido que Flavio Garcíandía estuvo tras ese taller— y reúne a los artistas que después conformarían la exposición llamada *Metáforas del Templo*. Fernando Rodríguez, Carlos Garaicoa, Esterio Segura, Los Carpinteros, Ibrahim Miranda, Abel Barroso eran los alumnos que después integrarían la llamada generación de los 90. En ese taller —según me cuenta René Francisco— los artistas cubanos que quedan en el país (porque entre los años 89 y 91 se produce prácticamente un éxodo masivo de la generación de los 80), se dan cuenta de que la única manera de subsistir es precisamente cambiar todas las coordenadas del arte cubano, ¿y cuál sería la única manera? Volver a la llamada *autonomía del arte*. Dentro de esto, por supuesto, ejerce un papel fundamental lo que se llamaría después *el mercado del arte*, que ya con *Cuba OK*, en el año 90, se da el primer fenómeno de grandes connotaciones dentro del arte cubano contemporáneo, con el llamado por Flavio Garcíandía «síndrome de Ludwig». Tengo entendido que entonces se compró las dos terceras partes de la exposición *Cuba OK*.

Durante los 90 se perciben dos fases en el arte cubano respecto a sus relaciones con el mercado: un primer momento, entre 1992 y 1997, cuando una serie de exposiciones que se realizaron fundamentalmente durante las Bienales de La Habana, donde, de alguna manera, el arte cubano está observando ese mercado, empezando a reconocer el fenómeno, sintiendo su manipulación. Estoy hablando de exposiciones como las de Toirac, o *Realidades virtuales*, que creo que se hizo en el Pabellón Cuba en la Bial del año 97 —si mal no recuerdo la fecha—, que están criticando ese mercado, sus contradicciones y efectos más inmediatos. Pero a partir de 1997, e incluso hacia el año 2000, la crítica joven empieza a hablar de un vaciamiento

de los discursos y un estancamiento de los códigos estéticos en el arte cubano. Pienso que a partir del año 97 se observa un segundo momento cuando los artistas cubanos están envueltos de modo total en la dinámica del mercado. Además, no creo que ya para esta fecha todavía les interese el problema de la censura, que durante mucho tiempo determinó la existencia de esa llamada tradición crítica del arte cubano, y que en el caso de los 90 se proyectó de manera solapada, *underground*, o indirecta, con ese protagonismo de la metáfora. Para esta fecha, los artistas estaban tan involucrados en la dinámica mercantil que fue común el juego con esa tradición crítica, punto clave para la negociación en buena parte de los casos debido a su atractivo comercial.

El asunto de la censura —que de entonces acá casi no se ejerce por la institución, al menos de manera pública— dejó de ser una preocupación para los artistas cubanos. Así en el catálogo —que nunca salió publicado, pero sí se repartió entre las amistades— de la exposición *CD Rom* realizada en 2001, el crítico Frency Fernández, habla de un vacío en el arte cubano. Es el primer momento en que se anuncia con carácter público esta idea, aunque yo pienso que empieza un poquito antes: desde el año 99 o 2000. Justo entonces era demasiado evidente la ausencia de mega-exposiciones convocadas por la institución arte cubano, la ausencia de fuerza de esa institución en términos de recursos e ideas, sin olvidar que en esa fecha el fenómeno de los *free-lancers* cobra relevancia. Muchos especialistas de las instituciones comienzan a involucrarse en esa dinámica mercantil, que ya no es solo de los artistas, sino de la institución arte cubano completa. Si se revisan las resoluciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), se podrá observar que desde el año 97 hasta prácticamente el 2001, hay una especie de política cultural que, cada vez más, da cabida a lo que podríamos llamar su política comercial y, por tanto, la del Ministerio de Cultura. Fecha decisiva en las acciones futuras de artistas e institución pudiera ser la Séptima Bienal de la Habana. Fue la última vez, antes del 11 de septiembre, que los coleccionistas, críticos, galeristas y personalidades del mundo del arte en los Estados Unidos nos visitaron de modo apabullante. El público internacional se sugestionó pensando que era la última Bienal, con el resultado de que los talleres de los artistas fueron vaciados por las ventas.

Cuando en 2001 se crea Galería Génesis de Arte, que era un proyecto experimental hasta el año 2000, fue la confirmación del perfil político-cultural que le interesaba al Ministerio de Cultura, potenciado desde el CNAP. De ahí el surgimiento de Subasta Habana en 2002, y el ingreso de los mejores espacios expositivos, hasta ese momento promocionales —Galería Habana, Galería La Casona— al *staff* de las llamadas galerías comerciales. Estas decisiones redujeron buena parte del circuito promocional a las galerías municipales, las cuales suelen estar en muy malas condiciones.

Rufo Caballero: Rafael, creo entender que para ti no se produce tanto un vaciamiento de sentido como un cambio en los vectores de este; sobre todo de un repliegue existencial, una tendencia muy fuerte a la introspección y a otro tipo de discurso. ¿Te puedes referir un poco a ello?

Rafael Acosta: La intervención de Sandra me obliga a decir algo que de todas maneras pensaba abordar. Yo daba casi por seguro que las razones de mi presencia en este panel, al lado de críticos con reconocimiento y tantas horas de vuelo, estaban dadas por haber estado, durante siete años, a cargo del sistema institucional de las artes plásticas.

Rufo Caballero: Creo que se trata, como en el caso de las artes plásticas y las artes visuales, de una razón mayor...

Rafael Acosta: Bueno, de todos modos Sandra me obliga a hacer una precisión, y después contesto a tu reclamo. Lógicamente, si este es un país que funciona exclusivamente a través de las instituciones estatales, al no existir el sector privado en el tema de la pintura, todo el trabajo se realiza a partir de ese sistema institucional. No hay que satanizar el mercado; el sistema institucional no podía estar de espaldas a lo que estaba ocurriendo, a la arribazón de gente para comprar arte. Como se sabe, en Cuba no existe un mercado doméstico del arte, porque la situación económica del cubano no da para esos menesteres, pero sí existen compradores que arriban al país a tocar la puerta de tal o cual artista, inclusive con nombres y apellidos: diplomáticos, *dealers*, gente que viene supuestamente a ver la Bienal de La Habana y lo que quiere es comprar, y algunas veces (las menos) a descubrir nuevos talentos. Entonces, el sistema institucional propició iniciativas que tenían que ver con el desarrollo del mercado; ahí surgieron la empresa Galería Génesis, Subasta Habana, ADAVIS, aunque esta fue una iniciativa más bien dirigida al derecho de autor, pero la señal que estaba trasladando el CNAP en la época de mi administración no era que ese fuera el interés prioritario de la institución, sino, sencillamente, participar de una situación que se estaba dando, y que era irremediable.

Ahora, volviendo a lo que tú me decías, Rufo, creo que sí, que esencialmente uno de los matices de la curaduría de la exposición *Latido* hecha por Sandra, que se expuso con mucho éxito en los países nórdicos, y de otras exposiciones que se han hecho con los artistas más jóvenes, más talentosos, es que están mirándose introspectivamente, hay un denso intimismo en esas propuestas, y casi se ha abandonado la mirada de cuestionamiento social al estilo de los 80. Se pudieran contar con los dedos de las dos manos los artistas que se han mantenido en una estética de incursión social en sus propuestas artísticas. Se me ocurren ahora, rápidamente, Toirac, Tania Bruguera, Rocío García, con proposiciones muy particulares. René Francisco, Ponjuán, Lázaro Saavedra, Alexis Esquivel. Hay otros, pero estos son los que me vienen a la mente. También los jóvenes. Tuve la suerte de ver, en casa de Sandra, unas imágenes de obras de artistas que están cursando estudios en el ISA, lanzados a una tarea de introspección absoluta. En el texto que sirve de prólogo a la exposición *Latido*, de esos jóvenes que he mencionado —por cierto, uno de los textos más interesantes que he leído sobre el arte cubano de los últimos años—, Sandra atribuye esa conducta intimista a un desencanto en relación con el tema de la utopía, y a lo atractivo o no que les pueda resultar un diálogo contestatario, polémico, crítico con lo social, por lo que, entonces, se refugian en la introspección. Coincido con ese punto de vista.

Nelson Herrera Ysla: Yo pienso que están sucediendo muchas cosas a la vez. Por fortuna, se han terminado los tiempos en los cuales predominaba una tendencia importante en el arte —como en los 80, por supuesto—, que ocupó y acaparó la atención de casi todo el mundo. Nosotros los cubanos somos muy dados a extremos, y también a una actitud pendular en el campo de la cultura, de la teoría, de la crítica; esto sucede en el ejercicio de cierta práctica, tanto en el pensamiento como en la creación artística.

En los 90 ocurrió un fenómeno, como decía Rufo, que empezó a poner sobre la mesa algunas cosas que habían sido olvidadas durante la década anterior, no por un nuevo planteamiento de ciertos problemas, porque los artistas cubanos siempre se han estado moviendo, a lo largo de los años, entre varias tendencias, varias corrientes similares; lo que pasa es que en los 80 primó una sobre las demás. Había muchos artistas que no participaban de lo que se llamaba «el nuevo arte cubano»; pero estaban en Cuba, produciendo incluso una obra importante. Pero no fueron legitimados por la crítica, como sí lo fueron ciertos nombres y grupos que todos

recordamos. Creo que los 90 trajeron de nuevo a capítulo un asunto que estaba preterido, un tanto obliterado en estas discusiones del período anterior.

Y ahora resulta que en los 2000 está todo conviviendo a la vez; salvo los artistas que mencionó Rafael, que participaban y que hoy se pueden contar con los dedos de la mano. Hay otros —que también se pueden contar con los dedos de la mano— que pertenecen a otras tendencias. Lo que pasa es que a nosotros, en el campo de la crítica, la curaduría, nos fascina estar, de alguna manera, cerca de lo que se considera la vanguardia, lo último, lo que más está dando que hablar; a veces por razones personales, no siempre históricas. A veces somos muy circunstanciales, muy ocasionales, y dirigimos todo nuestro pensamiento a indagar o a resaltar un fenómeno que está ocurriendo ahora mismo; y lo hacemos, en muchos casos, porque tiene que ver con nuestra manera de pensar, o con otras maneras de pensar... y también porque responde a modas, a tendencias. En la teoría y en la crítica hay modas, hay tendencias, igual que en el campo del arte. No son exclusivas de la creación y del artista. También hay poses en la crítica, en la teoría, en la historiografía. Es difícil valorar todo esto porque vivimos inmersos en un cierto estrellato de artistas, prácticamente en un sistema de estrellas; y también en el campo de la curaduría sin que nos demos cabalmente cuenta. Hay un mercado de curaduría, como lo hay de ideas. No estoy diciendo nada extraño.

A veces nos cuesta mucho trabajo ser lo suficientemente imparciales para valorar todo lo que está ocurriendo en un momento determinado, con respecto al arte. Creo que hoy, por suerte, hay muchas tendencias y muchas propuestas; los artistas cubanos se están moviendo en varias direcciones, y ya no podemos decir: el arte cubano es esto o es lo otro, porque cuando decimos «arte cubano», estamos haciendo una generalización extraordinaria, incluyendo o excluyendo a mucha gente, porque a veces hablamos de seis, diez, o quince artistas. El arte cubano son muchos artistas que tienen desde setenta y tantos años, hasta los que tienen dieciocho o diecinueve, que están estudiando en el ISA en estos momentos.

Hace poco vimos una exposición magnífica, *Ni a favor ni en contra sino todo lo contrario*, curada por Maylín Machado, en la Facultad de Artes y Letras. A mí me entusiasmó e inmediatamente me vino a la cabeza la idea de escribir: «aquí viene el arte cubano otra vez en actitud pendular hacia la crítica social, la crítica a la historia, a los medios masivos, a las instituciones, al sistema del arte, a todo». Y tuve que decirme: ojo, Nelson, son dieciocho artistas, jóvenes sobre todo, que están haciendo algo interesante, pero no sabemos si dentro de dos o tres años la mayoría de ellos toma otro rumbo, deja el video o la fotografía, las instalaciones, esos temas. No sabemos lo que va a pasar.

Hay una tendencia a ver la parte por el todo. Sucede a veces. Creo que es humano. No pretendo culpar a los críticos, ni a los historiadores, ni a los teóricos. Pero lo que está ocurriendo hoy, esa vuelta, quizás, a la reflexión sobre ciertos aspectos de la realidad cotidiana, sobre ciertos aspectos de la historia, no ocurre en todo el arte cubano, porque esa zona de lo íntimo, lo doméstico, la introspección de que hablaba Rafael y mencionó Rufo, es también parte del arte cubano. Hay un grupo de artistas, perfectamente identificables, que están trabajando sobre esa zona; y otros que están tratando de participar de una renovación de las propias formas más allá de que el contenido pueda ser escabroso o no, delicado o no, más o menos sensible para la cultura de un país. Artistas que tienen una mirada hacia los terrenos de la forma, de las morfologías, de las estructuras; incluso de circulación de la obra de arte, y no por ello son menos importantes que estos que están cuestionando ciertos aspectos muy sensibles de la realidad nacional. Y eso no quiere decir que no participen de un movimiento igualmente importante para la cultura cubana.

Por eso creo que hay que hacer un balance y ver la complejidad de lo que está ocurriendo, desde Alfredo Sosabravo, que tiene más de setenta y cinco años, hasta artistas que tienen diecinueve o veinte años. ¿Hacia dónde va el arte cubano?, ¿Qué parte del arte cubano va hacia dónde?, ¿O cuántos caminos tiene hoy, a la vez, el arte cubano, que están desarrollándose, que están apuntando cosas interesantes?

Rufo Caballero: Creo que ese espíritu de que habla Nelson fue el que, de alguna manera, animó aquel Primer Salón de Arte Contemporáneo; incluso salió alguna crítica que se llamaba «Salón con todos», que respondía justamente a la muy obvia idea de afianzar esa pluralidad. Ahora bien, queramos o no, hay vectores dominantes en cada época, y se trazan mapas, porque de otro modo todo sería solo diverso, todo plurívoco; siempre hay como una jerarquía, y a mí la impresión que me da es que, efectivamente, en los inicios de los 90 esa contracción sobre lo autonómico, como decía Sandra, en algunas ocasiones fue sobre todo un subterfugio; tanto es así, que en las exposiciones sobre género que se hicieron en los años 94, 95 —paisaje, retrato y naturaleza muerta—, se encontraban propuestas muy vivas y muy dialogantes con lo social a través del subterfugio de la metáfora. Sin embargo, avanzada esa década, se percibió no solo introspección, sino una tendencia muy peligrosa a un verdadero hedonismo dulce, complaciente, yo diría que hasta manierista, y era como un callejón sin salida, estéticamente hablando. A mí me sucede un poco lo siguiente: siento que hay algún desfase en cuanto al arte y la institución, y cuando digo institución, no excluyo a la crítica. Sandra hablaba de los años 1999 o 2000 como el momento del repliegue; yo fui un poquito más atrás, ya desde el 97, 98 yo estaba confesando que sentía eso, incluso comencé a hablar de una franca crisis en el arte cubano; sin embargo, cuando uno hace curadurías internacionales, y tiene que ir directamente a los talleres, a las casas de los artistas, a las escuelas, uno siente un potencial extraordinario. No sé si les sucede a ustedes, creo que sí.

Antes se mencionó a un grupo de gente, nos faltan muchísimos, por ejemplo, la escultura y la instalación que hace Esterio Segura sigue siendo muy dinámica y muy viva referencialmente. Entonces, percibo que a nivel del arte mismo sí sigue existiendo esa viveza, esa actividad semántica, por decirlo de alguna manera; sin embargo, institucionalmente, no tienes la sensación, como sistema, de que eso sea así.

Maylín, tú que has tenido una experiencia curatorial intensa en los últimos años, ¿has sentido ese desfase?

Maylín Machado: Sí, pienso que Sandra, entre las muchas cosas que dijo, apuntó elementos que me parecen importantes. Quizás lo que tendríamos que hacer es cambiar las preguntas que nos hacemos. Rafael decía que la institución en algún momento debió volcarse hacia el mercado, una realidad que estaba, y que siempre estuvo; o sea, el hecho de que nos viráramos hacia el mercado en ese determinado momento no quiere decir que este hubiese surgido en ese momento; a nivel internacional, el mercado del arte contemporáneo existía desde los años 70. Que en los 80 se desarrolló con mayor fuerza, es cierto; pero nosotros nos abrimos al mercado en un momento determinado, por condiciones muy específicas de nuestro contexto. También es verdad que la institución debió abrirse al mercado porque este era un hecho, y tenía que sacarle partido. El problema está en si los mecanismos que la institución ha creado para abrirse a ese mercado son eficientes, si las estructuras que se han creado dentro de las ya existentes están dando resultados; porque, efectivamente, existen redes de galerías, primero empezó Génesis, y ahora el Fondo de Bienes Culturales. Yo nunca he entendido exactamente cómo funcionan esas redes comerciales, porque el Fondo pertenece al Consejo de las Artes Plásticas, y

Génesis es del propio Consejo, y al final la otra red de galerías del Fondo también pertenece al Consejo. Cuando uno saca la cuenta de cuánto pueden estar ingresando esas galerías que supuestamente deben vender, los números no son muy felices y por tanto caben dudas de si están cumpliendo las funciones para las cuales fueron creadas. Tanto las galerías comerciales —que son casi todas— como las promocionales que todavía quedan en el país, exhiben lo mismo. Quizás la institución ha perdido el poder de legitimación que había tenido siempre. Esos espacios importantísimos, como Galería Habana, que era de puntería, donde se presentaban los artistas contemporáneos más fuertes, igual que el Centro Wifredo Lam, quizás han ido perdiendo ese potencial de legitimación que habían tenido.

Es cierto que hay variedad en el campo de la producción actual, quizás también tengamos que incorporar nuevas variables para el análisis de esa producción, vincularla con otras esferas de la propia realidad. Esa exposición que mencionaba Nelson viene de un proyecto que ahora está dando sus mejores frutos, el de la Cátedra Arte de Conducta, que dirige Tania Bruguera desde hace cuatro años. Ese es otro elemento que también está influyendo mucho, que ya la crítica y la sistematización de los estudios sobre arte cubano desde hace unos años han empezado a tener en cuenta: la educación artística. Cuando entendamos que esta ya no es aquel fenómeno de los años 80 —el llamado *isacentrismo* que hubo en determinado momento—, empezaremos a comprender las líneas que definen la creación de las generaciones más recientes de artistas, algunas de las cuales se han establecido como tal a partir de la impronta institucional, que durante un tiempo —creo que fue mayormente durante el tiempo que Rafael estuvo al frente del Consejo de las Artes Plásticas— se interesó por promocionar nuevos artistas que surgían del ISA, y así tuvimos la oportunidad de ver expuestas en Galería Habana exposiciones de Galería Dupp, o vimos también, incluidas dentro de las Bienales de La Habana, propuestas de Enema, por ejemplo. Pero cada una de esas generaciones —muchos de cuyos miembros ya no están ahora mismo en el país, por lo que no se le puede dar seguimiento a ese tipo de producción— tenían características concretas, resultado de propuestas pedagógicas también muy concretas y, sobre todo, de artistas que estuvieron al frente de esa formación como René Francisco, Lázaro Saavedra, etcétera.

Creo que eso está pasando con la Cátedra de Tania, o sea, el resurgir de esa mirada hacia lo social, que no quiero hacerla exclusiva de ella, porque hay artistas nuevos, para llamarlos de alguna manera, que también tienen esa perspectiva en su arte. Estoy pensando, por ejemplo, en Henry Eric Hernández. Sé que no es el único, pero quizás fue el primero en el que yo empecé a notar ese acercamiento a la realidad y a lo social de una manera distinta, puntual, un acercamiento ya no hacia la historia en general, sino hacia el *background* histórico, hacia esas personas o sujetos individuales, a ese otro que muchas veces no es marginal, sino común. Quizás también es el caso de artistas más recientes, graduados de la Cátedra de Tania, que tienen un interés hacia la realidad, pero un interés funcional y al mismo tiempo gnoseológico. Ahí yo veo puntos interesantes, que son de enlace, pero también de ruptura, con las generaciones anteriores. Aparece otra vez la idea del proyecto, pero ya no como los veíamos en Los Carpinteros, sino uno que no es ni utópico ni lúdico, sino funcional, no para resolver los problemas generales de la sociedad, sino para resolver necesidades muy concretas del sujeto en cuestión al que ellos se acercan. El que ha llevado a cabo Tania es un tipo de trabajo que tiene su preocupación mayor por el llamado *arte de conducta*, donde se interactúa con un sujeto y su comportamiento, pero que está dando lugar a otros significados. Los miembros de esta Cátedra son estudiantes, muchos de ellos del ISA, que a su vez comparten con otros estudiantes, no siempre vinculados directamente a la Cátedra,

pero que están formándose con ellos en los mismos espacios, y habrá que ver en determinado momento hasta qué punto esa idea del arte se está expandiendo, o se expandirá, porque es un proceso, un fenómeno muy reciente que no quita importancia a esas otras formas de creación que existen.

Otra variable importante es la movilidad de nuestros artistas. En este momento, muchos no crean para el territorio nacional, ni están dentro de él. Hay una buena parte del arte cubano que nos estamos perdiendo porque no lo vemos, no existen las condiciones para exhibirlo. La Facultad de Artes y Letras nos dio la oportunidad de montar la exposición de que hablaba Nelson, porque habíamos perdido la posibilidad de presentarla en otro espacio. Nos dijeron que no tenía que ver con la política de exhibición del centro, que ellos eran más tradicionales en cuanto a los proyectos que elegían, y en un lapso de una semana la Facultad de Artes y Letras nos abrió las puertas para poder exponer allí, cosa que agradecemos muchísimo, pero es un espacio educacional, que no tiene las condiciones para mantener una exhibición de ese tipo por mucho tiempo. Creo que eso tiene que ver mucho con la expansión de lo visual, y de la cultura visual, y de cómo eso se incorpora a la creación artística. El resultado material de estos trabajos —y digo material porque el resultado último es más complejo— es procesal; son trabajos que muchas veces terminan en la aplicación de nuevos medios para la exhibición; de manera que el ejercicio de ubicar o crear un recorrido de ese tipo de obras en el espacio implica la utilización de medios electrónicos que las instituciones de este país, a nivel infraestructural, no están preparadas para acoger. Nosotros necesitamos, para esa exposición, determinadas condiciones técnicas, aparatos tecnológicos que las instituciones cubanas a veces no están preparadas para brindar.

Y es así en muchas otras creaciones, como las de artistas del tipo de Raúl Cordero, que utiliza básicamente la tecnología para la realización de sus obras, o el caso de Jaca, ex Carpintero, que trabaja el video arte. Lo hacen desde una perspectiva bastante internacional, y por eso muchas veces no tienen las condiciones para exponer en las instituciones cubanas. Habría que ver igualmente —y supongo que eso también le corresponda a la institución—, hasta qué punto resulta efectivo crear o habilitar determinadas estructuras comerciales, y no contar con un poco más de tecnología. Estoy entrando en un terreno que no me incumbe, porque no sé exactamente cuáles son las condiciones que tiene la propia institución en este momento para hacer frente a estas situaciones; o sea, para dotar a las galerías de una infraestructura que soporte proyectos más experimentales. Pero *experimental* es una palabra a la que se le tiene mucho temor en los espacios de exhibición, o por lo menos es una palabra que no interesa, tampoco sé por qué, ya que, repito, habría que ver hasta qué punto son efectivas las ventas o las acciones comerciales que llevan adelante estos espacios.

Y otra cosa es la función que está teniendo el Museo Nacional de Bellas Artes. Es como si hubiese retrocedido en el tiempo; una institución que fue, durante muchos años, puntera en el desarrollo y presentación de proyectos de arte contemporáneo, que acogía esos primeros salones de que se habló antes. En este momento, las exposiciones transitorias de arte cubano que presenta entran en el rango de las del resto de los espacios de exhibición. Habría que revisar un poco esa política, porque también está marcando el tipo de arte que se está haciendo en esos espacios educativos, un arte que muchas veces ni siquiera está preparado ni condicionado para ser exhibido; un arte que ni siquiera los autores piensan exponer. Como ven, no hay muchas respuestas, sino muchas interrogantes que tenemos que empezar a contestarnos.

Rufo Caballero: También valdría preguntarse si lo experimental está determinado solo por formatos, soportes, o modalidades diferentes. Una exposición como *El*

thriller, de Rocío García, me parece absolutamente de avanzada. Lo que decía Nelson es fundamental: cuando un crítico traza un mapa acerca del momento en que se halla el arte, está reflejando a qué esfera del arte se refiere, y eso hay que tenerlo muy claro. Queramos que no, vivimos en lo que se llama un pueblo joven, y los pueblos jóvenes están obsesionados por el tema de la definición, del proyecto identitario, de cómo replantearlo. Si a esa condición de pueblo joven se le suma que todo está sometido continuamente a un esquema de acción-reacción, eso hace que uno espere del arte un principio más sustantivo, si se quiere, más alusivo, más problematizador con respecto a la realidad. Quizás en otros espacios, las morfologías, los juegos de estilo pueden resultar más funcionales o pertinentes. Pero en Cuba, eso deviene bastante secundario.

Antes de pasar la palabra al público, quisiera que, brevemente, con una frase o un párrafo, cada uno de ustedes resumiera su opinión, cuál es su mapa; o sea, en qué momento está el arte cubano, ¿qué marca, concretamente, estos últimos años del arte cubano?

Sandra Sosa: Maylín ya dijo que se hace necesario un museo de arte contemporáneo cubano, eso es inevitable. Por otra parte, hay una contradicción entre la política pedagógica de la institución arte cubano, y la de circulación y legitimación de la producción artística. No es coherente que en el Instituto Superior de Arte se gradúen hornadas de estudiantes hablando de un arte heterodoxo, experimental, de vanguardia, imbuido de toda la dinámica de la globalización y de los nuevos medios, y que el entramado institucional de galerías y circuitos —a no ser el Centro Wifredo Lam, que gracias a Dios lo están arreglando— no promueva su exhibición en esos espacios. Es inexplicable que los miembros del taller de Tania Bruguera tengan que buscar espacios alternativos de exhibición, habiendo un circuito que cuando Armando Hart preparó toda su estructura en el año 89, lo hizo para graduar artistas emergentes, y que los consagrados tuvieran un nivel de sucesión. En estos momentos, el arte cubano a nivel nacional —por lo menos su cara oficial—, está conformado prácticamente por los mismos nombres de hace más de veinte años, y los muchachos jóvenes se nos están yendo del país. Mucha gente con talento se marcha porque no ven un futuro para su creación. En algún momento pensé que el problema estaba en que la institución mezclaba la política promocional con la comercial y que debían separarse. Ahora mismo creo que no. El problema está en que la política promocional está siendo regida por la comercial, y no viceversa, como debe ser. Lo único que puede salvarnos en ese punto, por lo menos en relación con los emergentes, porque no creo que a los consagrados les haga falta la institución arte cubano: ya tienen sus espacios de reconocimiento y habría que preguntarse a cuántos de ellos les interesa todavía exponer en Cuba. La institución es para ellos solamente un mecanismo para salir del país; y a la institución lo único que le queda es —a mi entender—, pensar en esa gente joven que está saliendo, y que en definitiva deben ser la futura cara del arte cubano.

Rafael Acosta: Creo que se está viviendo en estos momentos el instante en que el arte cubano está dejando de ser moda en las principales corrientes del mercado internacional. Esa tesis la planté en mayo del año pasado, en un evento teórico en Valencia, como una propuesta a debatir y, de buenas a primeras, se pararon allí en aquel evento críticos tan importantes como Donald Kuspit y Ángel Kalemberg, y dijeron: «sí, ya pasó de moda». Lo que yo llevaba como una idea que podía estar sucediendo, para especialistas foráneos que constituyen ilustrados observatorios del arte contemporáneo, ya era un hecho. Una buena pregunta sería: ¿el hecho de que deje de estar de moda, reconocido en los circuitos internacionales, beneficiará al arte cubano? Es una pregunta interesante, con sugerentes y diversas respuestas.

Yo creo que llegó el momento en que los artistas que llegaron a posicionarse en ese mercado, se mantengan, y que el resto pueda regresar al soliloquio con sus demonios, con sus fantasmas de la creación; y que se normalice la situación anómala que acabamos de vivir en los últimos diez años, cuando artistas sin ningún tipo de entidad, cuyas propuestas eran absolutamente banales, vivían con una solvencia económica extraordinaria (equiparando los conceptos de precio y significación), lo que hizo que muchos verdaderos artistas se confundieran, y que en sentido general el gremio artístico llegase a conclusiones erróneas. Se crearon —y esto sí es un efecto negativo del mercado—, falsas jerarquías. Sería una etapa nueva, muy interesante, en que muchas poéticas puedan ser rescatadas, y que lo comercial deje de tener esa impronta tan fuerte que tuvo en los últimos años.

Rufo Caballero: Evidentemente, esa pérdida de moda del arte cubano en lo internacional tiene que ver con la asfixia del compromiso social del arte; o sea, el *boom* del segundo lustro de los 80 tenía un carácter tanto estético como sociopolítico, de catarsis colectiva, de proyecto emancipatorio. El arte de hoy, que es diverso, que aspira, o debiera aspirar, a continuar el diálogo vivo con respecto a lo social, pero que reviste muchos otros matices, ¿cómo pudiera lograr una inserción internacional similar a la que alcanzó en los 80?

Maylín Machado: El mercado es un hecho y no podemos estar de espaldas a él; existe, y va a existir en el futuro. Aunque haya terminado el *boom* del arte cubano en el ámbito internacional, eso no quiere decir que los artistas no vayan a seguir encontrando espacios. Hay muchos que siguen insertándose en el mercado internacional y están muy bien ranqueados en él. Eso puede seguir ocurriendo, porque la propuesta que están haciendo varios jóvenes artistas es muy original no solo para Cuba, sino también para el arte en general. El hecho de que esa vertiente sea distinta pudiera abrirle espacios, lo cual no quiere decir que tenga que perder su propia esencia para lidiar con ese mercado. Mecanismos hay muchos, y en definitiva durante estos últimos años han sido los artistas —los buenos, por supuesto— los que han demostrado haber tenido mayores habilidades y mejores recursos para entrar en el mercado, sin dejar de hacer la obra que quieren hacer; y no tiene por qué suceder lo contrario con estas nuevas generaciones, a pesar de que el arte cubano no sea ya un interés priorizado del mercado internacional.

Rufo Caballero: Pero en un momento en que, por la mundialización, el arte tiende a temas más universales, menos locales en un sentido descriptivo, el cubano tiene que competir con muchas propuestas que cumplen ese nivel, y no logra el protagonismo anterior. Nelson, tú que has estado en el vórtice de una institución prestigiosa y protagónica como el Centro Wifredo Lam, ¿aceptas, como se ha dicho, que hay un desfase entre institución y creación artística?

Nelson Herrera Ysla: Ese desfase existe. Pero no es un problema que se vaya a extender por mucho tiempo; son ciclos del arte cubano. En un momento determinado, las instituciones estuvieron a la vanguardia del sistema, y luego disminuyeron su papel, como aquí se ha dicho. Ahora son los artistas quienes están teniendo el protagonismo. Estamos en un momento interesantísimo del arte cubano, cuando hay otra vez una búsqueda de la «utopía». Los artistas están tratando temas de la vida cotidiana, de lo doméstico, lo íntimo, lo personal, y también lo histórico y lo social, desde un paradigma crítico. Son obras que se están produciendo aisladamente, como las de Lázaro Saavedra, de Toirac, o para exposiciones colectivas como la de los artistas que expusieron en la Facultad de Artes y Letras, que curó Maylín. En muchos otros artistas hay también un conocimiento y un reconocimiento de problemas que no se habían abordado con anterioridad, pues son totalmente

nuevos. Eso manifiesta una relación diferente del arte con la vida. El énfasis en lo político y lo social de décadas atrás se ha desplazado hacia lo privado, lo personal; y se destaca el papel del individuo como muy importante en la historia, aquí y en cualquier lugar del mundo. Eso lo están haciendo los artistas con una conciencia que no la había antes, retomando de alguna manera aquello extraordinario de la vanguardia rusa de los años 20, del arte ligado a la vida. También observo que muchos sectores como la fotografía, la instalación, el diseño incluso, que no estaban priorizados en los últimos años, han cobrado un valor extraordinario.

Por último, a mi juicio, el mercado, que como bien dice Maylín, no se va a acabar nunca, le trajo un beneficio tremendo al arte cubano. Porque el oficio del arte se completa también en el objeto acabado, bien terminado, bien hecho. El gusto por la factura, por la obra bien terminada, va a existir siempre, aunque algunos puedan ver detrás de eso un interés comercial. Una exposición extraordinaria, *Mare Nostrum*, de Nelson Ramírez y Liudmila Velazco, de fotografía cubana muy bien curada por ellos mismos, era difícil encontrarla hace diez, quince, o veinte años. En las exposiciones recientes, de Galería Habana, de La Casona, junto al carácter más experimental está la buena realización. Hace poco, en una exposición en La Casona, titulada *Artib-Goth*, el público tenía que mover los cuadros de la pared y el piso, colocarlos como si estuvieran almacenados, para poder verlos. Que yo recuerde, eso no había ocurrido en el arte cubano, ese nivel de experimentación, de audacia; y al mismo tiempo, son obras bien hechas, bien facturadas. No estoy diciendo que ese va a ser el gran camino, pero sí que el mercado trajo algunos beneficios al arte cubano. Y, por otro lado, en medio de una realidad tan dura, tan difícil, que estamos viviendo hoy, ha resurgido una mirada hacia la vida del hombre, del individuo, de lo doméstico, de lo privado. Estamos viviendo, a mi entender, un momento de tránsito, de cambio, y cinco años, históricamente, no es nada, cinco años es un segundo en la historia de cualquier país. De modo que es muy difícil valorarlo ahora, pero siento que estamos en el medio de ese tránsito y de ese cambio.

Rufo Caballero: Por supuesto que el mercado no es un mal necesario, es un bien necesario en muchos sentidos. De lo que no estoy tan convencido, y no lo celebraría tanto, es de la vuelta o el afianzamiento en el oficio, porque muchas veces ello ha sido peligroso, y se ha confundido con lo relamido, con el adormecimiento conceptual. A veces el énfasis en el hedonismo se asocia al mercado más cutre o más de segunda, porque el serio viene buscando obras con otro tipo de elaboración, con otro tipo de discurso. Tampoco estoy muy convencido de que las propuestas sociales del arte de hoy denoten un regreso al discurso utópico. Todo lo contrario; son proposiciones que vienen del fin de la utopía, de un aprendizaje distinto. Fue el caso, por ejemplo, de la exposición digital *El héroe (remake in Cuba)*, de la Sala Cero en este 2007.

Cada uno de los elementos tratados tiene detrás una cantidad tremenda de posibilidades polémicas, como eso de que habrá arte siempre. ¿Qué dirían en este minuto los filósofos de «el ocaso del arte», las reflexiones alrededor del declive de la institución arte, la tradición que desde Hegel se refiere a «la muerte del arte» a partir de la cada vez mayor (se supone) estetización de lo real, en un sentido expandido y de sacrificio de la neurosis excluyente?

Queda abierto el debate para que los asistentes se proyecten y lancen sus opiniones.

Andrés Abreu: Casi me gustó más lo que Rufo dijo al final que todo lo que se había discutido, porque además concuerda con algo que se estaba debatiendo sobre cierta vuelta al arte de compromiso o, por lo menos, la mirada crítica hacia la realidad. Mundialmente ocurre un fenómeno que el arte cubano está asumiendo, y es ahí donde veo tal vez el mayor vínculo con lo social. Se trata de que la sociedad se está,

como Rufo dijo, estetizando demasiado y complejizándose mucho; hay una gran cantidad de fenómenos que ella misma propone a la vida. El arte cubano ha empezado a registrar esos fenómenos que ya de por sí constituyen un aspecto creativo dentro de determinadas zonas de la vida. Hay zonas, grupos sociales, que en un momento dado fueron considerados marginales, que han ido progresando dentro de la complejidad de las sociedades contemporáneas, alcanzando un nivel tal, que están proponiéndole a la vida fenómenos de imagen, de visualidad, de comportamiento muy ricos. Por ahí veo uno de los caminos más interesantes, desde el punto de vista de lo que está ocurriendo. Es verdad, como algunos mencionaban, que hay varios nombres, además del grupo de la Cátedra de Tania Bruguera —que ya de por sí tiene una preparación muy orientada conceptualmente hacia esa vía. Se está dando en otros creadores de igual manera.

Georby Ferreri: Mi pregunta es la siguiente: ¿qué mecanismos hay para resolver los problemas que ustedes han planteado? Toda la energía que existe se va en discursos y no, en esencia, en resolver las dificultades, por ejemplo, el problema de los jóvenes que se gradúan de las escuelas de arte y después se van, o también cuáles son las posibilidades para que el público pueda ir a una buena galería con las mejores condiciones para pasar una jornada?

Rafael Acosta: Yo diría una cosa que creo esencial dentro de esta problemática: todo está, o una buena parte está en la disponibilidad de recursos materiales que tenga la institución para enfrentar el trabajo; los funcionarios, los especialistas, los promotores culturales, están repletos de buenas intenciones, pero a veces los recursos y el financiamiento no acompañan esa intencionalidad. Por ejemplo, a mí me correspondió desde el Consejo de las Artes Plásticas proponer primero, y después defender con fuerza, que cerraran tres importantes instituciones que están en la Habana Vieja: el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, el Centro Wifredo Lam, y la Fototeca. Poco después se cayó el techo de la Fototeca; afortunadamente no hubo pérdidas de vidas humanas ni obras dañadas, ni nadie lastimado. Eso fue un argumento mucho más fuerte que los informes que se habían enviado. Es muy difícil conducir una política cultural cuando tienes cerradas tus tres instituciones más importantes. Y había que cerrarlas para su restauración, gustase o no tal decisión. Año y medio después se restauró la Fototeca y están en vías de conclusión el Lam y el Centro de Desarrollo. Pero cuando uno viaja por el país, encuentra galerías municipales y de cabeceras de provincia que están en franco estado de deterioro, y eso solamente se puede resolver con financiamiento y con recursos. Y es que el sistema de las artes visuales no está excluido de la realidad de este país. Lo otro, por supuesto, son políticas inteligentes, ganas de trabajar, etc., que están en el ánimo de los funcionarios del Ministerio de Cultura, en sentido general.

Rufo Caballero: Es un problema de recursos, pero también de mentalidad. Por ejemplo, en este discurso que ha imperado hoy aquí, los cinco tenemos orientaciones muy diversas, y sin embargo ha fluido un tipo de propuesta interesante. Yo me pregunto: esas ideas de ustedes cuatro, ¿son prototípicas de la institución, las abraza la institución hoy día? La Alianza Francesa tuvo la iniciativa, y ha surgido un espacio que se llama Sala Cero, con un programa digital perenne. Yo me pregunto: ¿tuvo que ser por una institución tan específica, tan puntual, tan culturalmente paralela, como la Alianza Francesa, que esta modalidad, que viene siendo protagónica hace por lo menos diez, doce, quince años, al fin tuviera un espacio de legitimación y de circulación de ideas? Realmente, es un problema de mentalidad y de falta de iniciativa.

Denia García Ronda: Preguntaba Georby algo así como ¿dónde podemos ir a ver arte? Eso sí está garantizado, sean galerías comerciales, o promocionales; sea el Museo de Bellas Artes o La Acacia, La Casona, cualquiera puede disfrutar el arte. Lo que yo me preguntaría es si el público va a las exposiciones, qué se hace para que haya una promoción del arte cubano. He ido a galerías donde la única visitante era yo misma; he ido al Museo y ha habido dos o tres personas dando vueltas por aquel caserón enorme que es el Museo de Bellas Artes, y lo mismo pasa con otras galerías. Algunas veces a uno le da hasta pena entrar y ver a aquellas mujeres guías sentadas ahí, más aburridas que un *centerfield*. Lo que hay que preguntar es qué se está haciendo para que de verdad la gente, o por lo menos los que se interesen de alguna manera en el arte, o los jóvenes, puedan ir y gustar de las exposiciones de pintura y de todas las artes visuales.

Rufo Caballero: Denia, ¿cuánta gente lee los libros de la nueva narrativa cubana?

Denia García Ronda: En eso tendríamos que hacer un análisis diferente a estas cosas que son públicas. Quizás podemos compararlas con cuánta gente ve la televisión, o cuánta gente va al cine o al teatro. La lectura de un libro es algo tan personal, que es muy difícil de contabilizar. Aunque la Feria del Libro se llene de millones de personas, eso no da la medida de quién lee; puede dar la medida de quiénes van a la Feria y quiénes compran libros, pero no quiénes leen. Es muy difícil saber eso; pero los espacios públicos de arte sí pueden dar una medida, por lo menos comparativa. El cine se promueve solo, por la gran tradición cinéfila que hay en Cuba; la televisión se promueve sola por lo mismo, ¿y el arte?

Rufo Caballero: Lo que pasa es que el mundo de la visualidad, de las artes visuales, como decidimos llamarlas al inicio, históricamente tiene ese comportamiento, queramos o no. No se puede ser demasiado utópico. Evidentemente, esta es una tradición de arte que no goza de una recepción masiva. La propia celeridad con que se han ido sucediendo los códigos y han ido cambiando a lo largo del siglo xx provoca un desfase muy acentuado con el receptor. Salvo en momentos como los años 80, cuando el artista emplazaba al receptor, iba a la calle, lo llamaba, lo traía a la galería; salvo en el momento en que el diálogo se hace prácticamente explícito, directo, emplazador, el mundo de las artes visuales sigue siendo un recinto bastante demarcado.

Rafael Acosta: Apoyando lo que dice Rufo, hace diez años aproximadamente el Centro Juan Marinello hizo una investigación de campo sobre el consumo de las distintas manifestaciones artísticas que, por cierto, la va a repetir próximamente. Fue muy interesante, y como es natural, el furgón de cola de ese tren eran las artes visuales. Fue una investigación en zonas urbanas. Es un tipo de manifestación artística que no goza de la popularidad, de la preferencia de las grandes masas. Es así aquí y en el mundo entero. A veces las inauguraciones de algunos artistas se convierten en verdaderos sucesos de público, y después pasa eso que dice Denia; pero es un fenómeno mundial, no es solo un problema cubano. A ello hay que agregarle las serias dificultades del transporte.

Pero sí recuerdo que hubo un momento, que se perdió recientemente, cuando las artes visuales tuvieron una gran presencia en la televisión y en los demás medios. Se crearon programas, se hicieron acciones institucionales para promover y tratar de motivar esta presencia, pero es un fenómeno complejo, cultural, no es tan sencillo que las artes visuales puedan tener o no una mayor demanda, mayor consumo por parte de la población. Comparar el disfrute de las exposiciones de arte con el disfrute de la televisión sí me parece impropio. Para el cubano que no sepa degustar un libro por la noche, la TV es el último refugio que le queda, salvo que tenga dinero

para ir a un restaurant o a la Macumba a tirar un pasillo, y esos, como sabemos, son los menos.

Rufo Caballero: Aquí está el maestro Oscar Morriña, recuerdo que él nos hablaba de que se había hecho una encuesta a los receptores, y la obra favorecida fue el *Angelus* de Millet.

Oscar Morriña: La más odiada fue *El muchacho del chaleco rojo*, de Cezanne, la más incomprendida de todas, y la favorecida fue el *Angelus* de Millet. Eso fue a nivel mundial de percepción. Cien años de atraso.

Andrés Abreu: Estoy de acuerdo en que es imposible proponerse una masividad en la percepción de las artes visuales; pero no es menos cierto que nuestras instituciones, al menos las más promocionales, han perdido el carácter de mover sus exposiciones, sus curadurías, sus temporadas, en una dinámica contemporánea, y están cayendo en el arquetipo más clásico y ortodoxo de exponer cada cierto tiempo, de una manera muy tradicional y poco comunicativa con los predios contemporáneos de la vida. Los jóvenes estudiantes, que siempre son los que tienen una movida indiscutible, los fanáticos de inauguraciones de exposiciones, hasta ese público se va perdiendo, porque no encuentran instituciones que tengan un programa consecutivo cultural, atractivo. Yo luché mucho tiempo porque la Fototeca de Cuba, La Casona, y el Centro de Desarrollo, que pertenecen a la misma institución, inauguraran en un mismo día y crearan un fenómeno que permitiera que por lo menos la Plaza Vieja dejara de ser ese sitio solo turístico y muerto que es frecuentemente, y se convirtiera, al menos un día de la semana o del mes, en un lugar a donde acudiera otro tipo de personas, otro tipo de cubanos, que se moviera un aspecto distinto de la vida alrededor de aquella plaza; y nunca, por mucho que lo dije en determinados lugares, eso ocurrió, ni siquiera por una vez.

Recuerdo que una vez, cuando se realizaba un salón de fotografía, la Fototeca y el Centro de Desarrollo estaban vinculados al mismo evento, y entonces la gente se movía de la Plaza Vieja hasta Luz y Oficios. Creo que fue la única vez que ocurrió, y hubo todo ese movimiento alrededor. Eso también hay que pensarlo, porque las galerías comerciales en el mundo entero no les interesa el público, sino el comprador en primera instancia. En Cuba, el fenómeno es diferente, las galerías pueden ser espacios más fríos en relación con otras manifestaciones, pero puede haber otra mirada hacia el público potencial. Las instituciones promocionales tienen que pensar en eso también.

Rufo Caballero: Incluso los propios artistas; es decir, por qué ha mermado, de forma tan sustantiva, aquella vocación de diálogo y desafío a la institución que redundó en un proyecto como el Castillo de la Fuerza. Ya sabemos de la abulia, la desidia y el retiro de la institución, pero toda la responsabilidad no está del lado de ella.

Sandra Sosa: Eso nos lleva a la Bienal de La Habana, donde muchos proyectos eran de inserción sociocultural, y precisamente las instituciones de la Habana Vieja —creo que Nelson puede hablar de eso mejor que yo— tengo entendido que desaprobaron muchos proyectos justamente porque eran de inserción sociocultural, y la autoridades no están preparadas para asumir ese tipo de arte; y, por tanto, tampoco el público. Si los funcionarios que dirigen ese tipo de política no tienen interés, ¿cómo puede interesarle al público si nunca le llega?

Florencia Peñate: Mi intervención tiene que ver con lo que ha dicho la compañera Denia. Ya se sabe que la literatura, las artes plásticas, e incluso algún tipo de cine, no van a tener el público que vamos a encontrar en el Salón Rosado de Tropicana,

en la Tropical, ni nada de eso. No veremos a la gente dándose golpes para entrar en una galería, eso ya se sabe, porque hay determinados códigos que usted tiene que saber para disfrutar eso, pero la literatura moderna también tiene también códigos, porque no es lo mismo una novela realista que una de Cortázar, y sin embargo la gente la compra y la lee, a lo mejor unos la entienden mejor que otros, pero por lo menos se hizo el ejercicio y el intento. Pero en cuanto al arte, a las exposiciones, si yo, que estoy interesada en este asunto porque soy historiadora del arte, y que además soy de los privilegiados que tienen correo electrónico e Internet, no me entero —o me entero después, cuando ya pasó— de cosas importantes a las que me hubiera interesado ir, qué pasa con el que no le interesa profesionalmente. Menos se entera. Eso, desde luego, tiene que ver con las posibilidades materiales de esas instituciones, de esas galerías, que no tienen computadoras, no tienen todos esos medios que hoy son importantes. Está bien, es un problema económico que no podemos resolver, y quizás no se sabe cuándo se resuelva. Pero ¿se aprovechan las posibilidades que hay en la radio, la televisión? A veces en *Hurón Azul*, un espacio que se dedica a la cultura, se habla de las cosas cuando ya pasaron.

Hay problemas económicos objetivos, pero hay problemas subjetivos también, porque no se divulga completamente. ¿Por qué la gente va al cine?, porque todo el mundo sabe cuándo es el Festival, quién viene, cuándo viene, se entrevista al director, al artista que vino, incluso al público. Hay una promoción y unos van por conocimiento, y otros empiezan yendo por novelería y después son captados por ese mundo.

Rufo Caballero: A veces sería preferible que no se divulgara. Porque, por ejemplo, ¿cuáles son los patrones que sienta la televisión cubana sobre el arte cubano? Son absolutamente distorsionantes, o sea, los que suele auspiciar, subrayar, son aquellos que tienen que ver con la bonitura y no con lo bello; para la televisión, el arte cubano se acabó en los 70. Los grandes maestros de los 70 son los que ellos promueven, abrazan. No niego los valores de varios de esos maestros, pero luego hubo un desarrollo más rico en el arte, que ellos ignoran.

Graziella Pogolotti: Como todo el mundo sabe, yo estoy alejada, inevitablemente, de las artes visuales hace unos cuantos años; sin embargo, este tema de la promoción y la difusión, como es un tema más general, creo que me atañe. Antes de proseguir, yo quiero preguntarle a Nelson, que ha estado a cargo de las Bienales de La Habana, qué concurrencia de público tiene la Bienal.

Nelson Herrera Ysla: A la primera Bienal de La Habana la visitaron trescientas cincuenta mil personas, porque se hizo en el Museo Nacional de Bellas Artes, solo en el edificio que hoy es conocido como Arte Cubano. Sus cuatro plantas concentraban toda la Bienal, más de ochocientos expositores, y era el año 1984, y no les tengo que explicar cómo estaba de bien el transporte en la ciudad de La Habana. La segunda Bienal también: doscientas cincuenta mil o trescientas mil. Contadas con un medidor mecánico. Eso fue insólito, recuerdo que a la noche de la inauguración de la segunda Bienal, asistieron diez mil personas al Museo Nacional de Bellas Artes; yo nunca había visto una cosa así. No se me olvidó la cara de Flavio Garcíandía, que con los ojos casi fuera de sus órbitas me decía: «Nelson, esto no ocurre en ningún lugar del mundo». Eso se fue perdiendo con el paso del tiempo; entre otras razones porque el Museo no podía desmontar siempre sus obras —afortunadamente, porque se iban a estropear todas— durante dos meses o tres, para después volverlas a montar cuando la Bienal terminara. Por lo tanto, estuvimos gozando de alrededor de ciento cincuenta mil, doscientos mil visitantes hasta la cuarta Bienal de La Habana. Cuando nos trasladamos, porque gracias a la vida

encontramos la Fortaleza de La Cabaña, empezó a disminuir el público. Eso fue en el año 91, cuando todavía había guaguas; luego llegó el llamado Período especial y dejamos de medir la entrada de público, tal vez no queríamos reconocer lo bajo que había caído. Lo cierto es que ha habido una disminución extraordinaria desde el año 1984 hasta el 2006, el de la última Bienal, a pesar de que el público cubano es, creo, más culto que hace veintitrés años, cuando se inauguró la primera. Hay más programas, más enseñanza, más escuelas de arte; hoy día debe haber un público más preparado para la Bienal de La Habana, pero lamentablemente, no asiste como antes, cuando realizamos las primeras bienales.

Graziella Pogolotti: Yo hice la pregunta porque en estos asuntos promocionales tiene que haber un sustento material elemental. No sé si la razón que acaba de dar Nelson es muy fuerte. Cuando se hace la Feria del Libro hay una cosa que le llaman «trompo», que conduce a la gente a la Cabaña. Y la Cabaña tiene otros atractivos. Pero en el mundo entero, en relación con el fenómeno de las artes visuales, se da un elemento en términos de promoción; efectivamente, está el desfase en la asimilación de códigos, que es siempre muy notorio. No creo que hoy día llegue al extremo de Millet, pero sigue habiendo un desfase. Pero hay un fenómeno de confusión social que induce a la gente a concurrir muchas veces, aunque no sepa lo que se les está mostrando: hay una gran exposición antológica de Cezanne, y tiene una multitud, pero eso se ha estado propagandizando utilizando todos los mecanismos propios de la publicidad y el mercado, no solamente los que forman parte del trabajo de la crítica artística propiamente dicha.

Aun en el Festival de Cine, siendo el cine una manifestación profundamente arraigada entre nosotros a través de cien años de tradición, se produce este fenómeno de confusión social. Hay gente que va al Festival, que concurren de sala en sala, porque hay que estar en la onda, hay que poder hablar de lo que está en la onda, y yo pienso que en esa conquista del espectador todos los mecanismos son válidos.

Como la serpiente: atraer a mucha gente, y siempre se enganchan unos cuantos que repentinamente descubren un mundo que no conocían. En ese sentido, tenemos que trabajar con muchísima más eficiencia. Es cierto que la televisión y la radio tienen su propia política específica, y selecciona, y es cierto también que los otros medios de divulgación ofrecen muy poca, pero hay que inventar fórmulas que, en determinados momentos, hagan del fenómeno de las artes visuales un acontecimiento. A los efectos internos, este fue uno de los propósitos de las Bienales de La Habana. No me refiero a lo que pueden representar en el plano internacional, sino a los efectos nuestros. Cuando Mendive salía por ahí con sus mujeres pintadas, había un público que de algún modo se interesaba por eso.

Sandra Sosa: La Revolución siempre tendió a llevar la educación estética a las masas; pero hay una realidad: la masificación del producto cultural no significó necesariamente la masificación de la educación estética. Lo que se manejó fue un determinado tipo de educación casi «clásica», por decirlo entre comillas, que es la que refleja la mayoría de la población, que se quedó, como bien se dijo aquí, un siglo atrás. Por otro lado, los medios de difusión no responden a esos cambios del arte, porque cuando se ve el Noticiero de Televisión, o cualquier otro programa de los cuatro canales, siempre vemos obras de ciertos pintores, casi siempre con formatos bidimensionales. El programa acaso un poco más audaz fue *Signos*, y era un proyecto del CNAP con la presentación de algunos artistas que realizaban otro tipo de arte. Eso explica las grandes multitudes en exposiciones como las de Cosme Proenza o las de Roberto Fabelo, o quizás como las de Kcho en algún momento, caso muy especial por las características de su discurso estético, que no responde a lo que los medios de difusión exhiben y proponen.

Los medios de difusión no responden ni ayudan a esa compulsión social, aunque esta última Bienal de La Habana, a pesar de las críticas del gremio a su puesta en escena, fue más visitada que la anterior, dada su circulación en los medios. Quizás no tuvo tanta atención internacional como nacional. Fue mucha gente, aunque no hubo grupos de guaguas a disposición de los visitantes. Eso significa hablar de una colaboración entre todas las instituciones, que en definitiva responden a un solo organismo: el Ministerio de Cultura. Pero aquí volvemos de nuevo al mismo punto; se trata de lograr una sistematicidad en las acciones de la política cultural cubana.

Rufo Caballero: Lo más difícil, en ese segundo momento, cuando ya lo fundamental del legado de alguna manera está difundido, es acatar los códigos contemporáneos de la cultura, porque hay que desmontar prejuicios, además de compulsionar.

Me acuerdo de cuando, en los 80, la gente participaba de las variantes de arte en la calle, y lo hacía con un grado de desprejuicio muy alto; por lo menos, trataba de entender, y en ese momento, en la prensa cubana se leía que artes plásticas era dibujar y pintar. Había mucho más desfase en la prensa cultural y los advenedizos al gremio, en los alrededores del gremio, que en la propia recepción masiva. Este es un fenómeno fascinante para estudiar: los distintos niveles de la recepción, y su no semejante operatividad.

Ha sido una tarde muy provechosa. Muchísimas gracias al panel, y a los participantes, que movieron las ideas de manera muy efectiva.

Participantes:

Rafael Acosta. Investigador y crítico de arte. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Nelson Herrera Ysla. Curador, crítico de arte, investigador.

Maylín Machado. Crítica de arte y profesora de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Editora de *La Gaceta de Cuba*.

Sandra Sosa. Crítica de arte e historiadora.

Rufo Caballero. Ensayista y crítico de arte. Miembro del Consejo Editorial de *Temas*.