

Miladys Álvarez

mmalvarezl@unal.edu.co

ÁLVAREZ, MILADYS, *Localismo y señalamientos en el arte cubano de los noventa. Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2006, núm. 11, 6 fotos, pp. 25-51.

RESUMEN

A lo largo de todo el siglo XX el arte cubano fue receptor de conceptos como lo local y lo cubano. Éstos fueron abordados de forma diferente en la medida en que el país atravesaba por diversas situaciones sociales, políticas, económicas, o culturales hasta llegar a la última década del siglo, donde el señalamiento crítico se apodera de estos términos y sufren una resignificación importante. Se utilizarán, para ejemplificar esta situación, algunas obras de los artistas Carlos Garaicoa, Tania Bruguera y del grupo Gabinete *Ordo amoris*.

PALABRAS CLAVE

Miladys Álvarez, arte cubano, Carlos Garaicoa, Tania Bruguera, Gabinete *Ordo amoris*.

TITLE

Localism and Marks of Distinction in Cuban Art of the 90's.

ABSTRACT

Throughout the 20th century, Cuban art incorporated new concepts such as those of localism and Cubanism. These topics were discussed in different ways according to the social, political, economic and cultural situations the country was experiencing up to the last decade of the century. At this time, critical distinctions are associated with these terms and they acquire new meanings. These concepts will be illustrated through some examples of the work of artists such as Carlos Garaicoa, Tania Bruguera and the Gabinete *Ordo amoris* group.

KEY WORDS

Miladys Álvarez, Cuban art, Carlos Garaicoa, Tania Bruguera, Gabinete *Ordo amoris*.

Afiliación institucional

Profesora

Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá

Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora de Historia del Arte en la Escuela de Diseño Gráfico de la Facultad de Artes, Sede Bogotá. Su área de investigación, adscrita al Instituto de Investigaciones Estéticas, es América Latina, específicamente las prácticas artísticas de circulación no convencional, cuyos propósitos finales están vinculados con una comunidad determinada. Ha publicado artículos relacionados con el arte latinoamericano contemporáneo.

Localismo y señalamientos en el arte cubano de los noventa

Miladys Álvarez

Docente e investigadora

Quien lee los diarios dominantes de La Habana, creerá que todo en la ciudad es pobreza de alma y reparto de robos y ambición de café, literatura celestina; pero es preciso leer con los ojos sagaces el diario que no se publica, el de la virtud que espera, el de la virtud oscura; las almas como las tierras de invierno, necesitan que la nieve las cubra, con muerte aparente, para brotar después, a las voces del sol, más enérgicas y primaverales.

JOSÉ MARTÍ¹.

En la última Bienal de La Habana realizada en mayo de 2006 se reconoce que, sobre todo en Latinoamérica, está *in crescendo* la producción de obras enfocadas cada vez más hacia intereses locales. En el caso específico de Cuba, esta preocupación no es nueva. Desde las primeras décadas del pasado siglo hay un marcado interés por la definición de lo local, como sinónimo de lo nacional y de lo cubano. Sin embargo, esto cambia en los noventa.

El término ya no hace alusión a elementos propios de una región geográfica específica como palmeras, valles o ríos, ni vuelve pintorescos a los integrantes de las clases marginadas como el negro o el guajiro. Lo idílico del campo, la nostalgia de las celebraciones campesinas, la alegría de las mujeres milicianas y combativas de la era revolucionaria, todo ese romanticismo desaparece en los últimos años del siglo XX. Lo cubano entonces pierde el carácter

¹ Periódico *Patria*, 30 de abril de 1892, s.p.

que antes tuvo. Asimismo, aquella afirmación tajante que diera Fernando Ortiz² “el tabaco y el azúcar son los personajes más importantes de la historia de Cuba”³ pierde sentido. Un número considerable de artistas enfocan lo cubano hacia otra dirección, asumiendo, con sus obras, un señalamiento crítico que conlleva a una redefinición del término.

Para comprender cómo se establece esa relación entre localismos y señalamientos en la plástica de los noventa en Cuba, es necesario acercarse a la historia reciente de la Isla identificando una serie de hechos socio-políticos que han marcado las relaciones del arte con el Estado, en las diferentes décadas del proceso revolucionario. Asimismo, se debe hacer un repaso de las condiciones en las que ha operado el artista cubano y la manera cómo se involucra con la sociedad.

El antes y el después: repaso a lo local en dos tiempos

Desde 1915, con la creación de la Asociación de Pintores y Escultores en La Habana, se siente, en la intelectualidad habanera, la necesidad de transformar el lenguaje plástico tradicional y académico predominante en el país, y de definir conceptos como la cubanía, acompañado de la preocupación por determinados aspectos del orden social local. Paralelamente se difunden revistas nacionales de carácter cultural como la Revista de Avance (1927-1930) que apoyó la Exposición de arte nuevo con la información sobre algunas obras y a través de un artículo denominado *Vanguardismo*. A este respecto, dice el crítico cubano Gerardo Mosquera:

El vanguardismo formó parte de un movimiento crítico, de afirmación nacionalista y social, vinculado con posiciones políticas de izquierda. Los intelectuales miraban hacia dentro del país y su cultura vernácula, sin dejar de prestar atención a lo que sucedía en Europa⁴.

A partir del vanguardismo cubano se presenta un proceso de hibridación en el arte local, duradero hasta hoy, donde conviven características vernáculas y foráneas con un marcado interés en la problemática social del país.

Desde el siglo XIX el arte se acercó a esta temática, ejemplo de ello son las estampas del pintor español, radicado en la Isla, Víctor Patricio de Landaluze (1828-1889), o las cromolitografías de las marquillas de tabaco que mostraban las conductas exóticas de los

² Historiador y antropólogo cubano (1881-1969). Uno de los más importantes estudiosos de “lo cubano”.

³ FERNANDO ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983, p. 2. En este libro aporta el término transculturación al contexto cubano.

⁴ GERARDO MOSQUERA, en Catálogo de la exposición *Arte contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla utópica*, Arizona State University Art Museum, Delano Greenidge Editions, New York, 1999, p. 31.

personajes más pintorescos de la sociedad. El localismo se asomaba con la peculiaridad de un comportamiento jocoso y burlesco.

El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca. El tabaco no cambia de color, nace moreno y muere con el color de su raza. El azúcar cambia de coloración, nace parda y se blanquea; es almibarada mulata que siendo prieta se abandona a la sabrosura popular y luego se encascadilla y refina para pasar por blanca, correr por todo el mundo, llegar a todas las bocas y ser pagada mejor, subiendo a las categorías dominantes de la escala social⁵.

Más adelante, en el siglo XX, Víctor Manuel (1897-1969) y Wifredo Lam (1902-1982) también hicieron alusión a este tema. Sus propuestas eran narrativas o metafóricas, respectivamente, sin llegar a integrarse del todo a la situación cotidiana local. Salvo en contadas excepciones, como sucede con Carlos Enríquez (1900-1957), no se produce, desde el arte cubano, una actitud crítica, como primer síntoma de señalamiento, hacia hechos relacionados con la problemática social. Las obras de este artista han calado tanto en el contexto nacional que, después de medio siglo, siguen estando vigentes. De *Campesinos felices* (1938) se han hecho interesantes versiones en otras técnicas, como la fotografía. Tal es el caso de la obra, con el mismo nombre, realizada en 1999 por Cristóbal Herrera, pero que hace alusión a una familia contemporánea de campesinos cubanos con el mismo estado de pobreza y desesperanza que los protagonistas de la obra de Enríquez.

El localismo, reconocido en las vanguardias cubanas, pierde vigencia temporal con el surgimiento del grupo *Los Once*, en 1953. Durante esa década las grandes ciudades de América Latina están viviendo un auge de abstraccionismo, y La Habana no se podía quedar atrás. Con el arte abstracto se introduce el protagonismo de la forma y un marcado intento, por parte de los artistas plásticos, en insertarse dentro de una dinámica internacional. Así lo percibe Mariano Rodríguez (1912-1990) cuando se le pregunta por el fin de las vanguardias, y responde: "Creo que con ese arte abstracto, sin contenido, ya no hay vanguardia"⁶. Ese contenido al que se refería el artista era el reclamo a lo que en Cuba ha sido una constante: la temática local.

La década del sesenta en Cuba se traduce en fervor, en ilusión desbordada. El artista mismo está inmerso en esa nueva forma de pensamiento y, en consecuencia, su obra se convierte en una apología al sistema político. Lo local será cada vez más idealizado y alejadamente manipulado. Está indisolublemente ligado a las conquistas de la Revolución. Los campesinos de antes ahora son los orgullosos milicianos.

Los artistas de las llamadas vanguardias que continúan vivos en los sesenta, fundamentalmente los de la segunda generación como René Portocarrero (1912-1986) y Mariano Rodríguez se integraron entusiastamente al nuevo proceso revolucionario. Por estos años

⁵ ORTIZ, ob. cit., p. 6.

⁶ Luz Merino Acosta, entrevista realizada en mayo de 1981 al artista y citada en su libro *Arte en Cuba*, Universidad de La Habana, 1983, p. 39.

surgen otros nombres que adquieren un connotado prestigio en la cultura cubana, por su posición ideológica, pero sobre todo por apropiarse del tema de lo cubano con la singular característica de esbozar en sus obras los cambios sociales y la cotidianidad, que algunos llamaron “realidad concreta” del proceso histórico que vivía el país en ese momento. Para el oficialismo, Servando Cabrera Moreno (1923-1981) y Raúl Martínez (1927-1995) sí ejercían el verdadero rol social del creador en un contexto tan específico como aquél.

Los años siguientes, los setenta no presentan grandes altibajos, continuaron los mismos artistas con intereses similares. Algunos críticos como Gerardo Mosquera al referirse a esa época, la definen como *década oscura*⁷, porque “en ella imperaron el dogmatismo, el seu-doideologismo y el oportunismo, como consecuencia de los errores en la política cultural a fines de los sesenta”⁸.

En 1971 se realizó el Congreso de Educación y Cultura que, luego de diez años de las palabras a los intelectuales⁹, volvió a dejar muy claro la política a seguir por parte de los artistas. Se fustigaron conductas propias de toda sociedad como la homosexualidad, y formas de religiosidad como el catolicismo o la santería. Asimismo, se asumió una posición sumamente crítica contra todo lo foráneo, hasta hoy identificado con el término, no muy claro, de “influencias extranjeras”. Los artistas reconocidos institucionalmente en esa década no plantean, desde sus obras, las inquietudes o el descontento que pudiera tener parte de la población. A pesar de que no es posible hacerlo de forma directa, esa preocupación no aparece, ni siquiera como un indicio, en las obras de las dos primeras décadas de la Cuba socialista.

En los ochenta se comienza a interpretar otro concepto de cubanía, y se abandona todo aquel componente de idealización que antes tuvo. Los artistas que surgen en esta década tienen interrogantes comunes. En su gran mayoría han nacido dentro del período revolucionario¹⁰; en consecuencia, son capaces de percibir los errores que no encontraron las generaciones anteriores que vieron en ese proceso la solución a los problemas del anterior país. Asimismo, asumen una actitud diferente y, por ende, producen una plástica nueva. Son *Los hijos de Guillermo Tell*¹¹.

⁷ GUILLERMO TELL, *Artistas cubanos contemporáneos*, Editorial Binev, Caracas, febrero-marzo, 1991, p. 8.

⁸ Ibíd., p. 8

⁹ En 1961 el presidente cubano Fidel Castro reúne a los intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional, y proclama su discurso *Palabras a los intelectuales*, donde anuncia la famosa frase “Con la Revolución todo, sin la Revolución nada”.

¹⁰ Actualmente, aparecen vallas en las ciudades cubanas que afirman que el 70% de la población es nacida dentro de la Revolución, es decir, después de 1959.

¹¹ Gerardo Mosquera fue el mentor de esa generación. A pesar de que los artistas ya estaban organizados, el crítico fue la persona idónea para escribir las intenciones del grupo y darlos a conocer fuera de las fronteras. Mosquera les llamó *Los hijos de Guillermo Tell* por una canción muy popular en el país del cantante cubano, Carlos Varela. El tema hace alusión al nuevo papel

Durante los ochenta se dan a conocer varios colectivos de artistas en el país¹². El arte, a través de ellos, sale a la calle, se integra literalmente a las masas. Surge una marcada tendencia a involucrarse con los diversos componentes de la sociedad, es decir con obreros, campesinos, estudiantes, o simplemente con la gente del común. Estas propuestas grupales se salían por completo de los esquemas tradicionales, tenían lugar, fundamentalmente, en espacios urbanos, muchas de ellas en sitios muy concurridos de la capital, donde se reunían artistas o conocidos y marchaban en silencio, con carteles alusivos al arte, etc. En algunos casos, esas acciones fueron interpretadas por las autoridades como manifestaciones en contra del Gobierno, aunque esa no fuera la intención inicial.

Con un lenguaje muy urbano, estos grupos aportan un señalamiento crítico de lo local y, por ende, de lo cubano. Se apropián de consignas políticas (otro síntoma de la cubanía actual) muy reconocidas por toda la población por su repetición en las ciudades, y las trazan a manera de reclamación directa, desde el arte¹³.

El fin de esta generación fue el “corrido mexicano”¹⁴, esto es, el exilio definitivo, inicialmente hacia México, de un número considerable de artistas cubanos que se habían destacado en la plástica de esa década. Con ese hecho, marcado por la emigración y el inicio del desarraigo, se produce el fin de *Los Hijos de Guillermo Tell*¹⁵.

Lo especial de los noventa

del hijo del personaje quien decidió, al crecer, ponerle la manzana en la cabeza al padre, es decir, actuar por sí mismo. Se trataba de una metáfora sobre la necesidad de un cambio en la Isla.

¹² Algunos de estos grupos son Arte Calle, Puré, Hexágono, etc.

¹³ Tal es el caso de consignas como “Señores imperialistas, separan ustedes que no les tenemos absolutamente ningún miedo”; valla que aparece hace más de 10 años en la Ciudad de La Habana, a un costado de la Oficina de Intereses de los Estados Unidos. El grupo Arte Calle, presentó el siguiente cartel “Señores críticos de arte, separan ustedes que no les tenemos absolutamente ningún miedo”.

¹⁴ ANTONIO ELIGIO FERNÁNDEZ (Tonel), *Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento* (1980-1999), en catálogo exposición *Arte contemporáneo de Cuba: ironía y supervivencia en la isla utópica*, Arizona State University Art Museum, Delano Greenidge Editions, New York, 1999, p. 57.

¹⁵ Para la consumación del corrido, hubo un antecedente importante en octubre de 1988. En ese año se produjo en México D.F., en el Museo de Arte Carrillo Gil, la muestra denominada *Raíces en acción: nuevos artistas de Cuba*. Participaron José Bedia, María Magdalena Campos, Luis Gómez (1968), Juan Francisco Elso, Rubén Torres Llorca, Tomás Esson, José Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana, Ermy Taño, Abdel Hernández, Segundo Planes, Tonel y Lázaro Saavedra. Muchos de ellos, y otros que no participaron en esta exposición, retornaron después a México, pero con la intención de exiliarse.

El inicio de la década se caracteriza por un reajuste de la dinámica sociocultural en el interior del país, que sobre la plástica, tiene repercusiones muy fuertes. Comienza un período de crisis desde el punto de vista económico, lo cual se revierte, inexorablemente, en el orden social.

En el arte cubano, los noventa se bifurcan dramáticamente. Por un lado, los artistas que han emigrado, ya sea definitiva o temporalmente, y que continuarán su trabajo desde la diáspora y, por otro, aparece un grupo de jóvenes que por esos años aún se está formando y que luego se quedará en el país. Estos últimos protagonizarán los cambios y redefiniciones en torno a lo local, que tendrán lugar en el último decenio del siglo.

Para el artista y crítico de arte cubano, Tonel:

Los que conforman la generación del noventa producen un arte de signo ambiguo, con un pie en la aún cercana tradición crítica de los ochenta a la cual no renuncian, entre otras muchas cosas porque alinearse en ese criticismo refuerza una de las identidades adjudicadas, reconocibles, legítimas del nuevo arte. El otro pie estaría afirmándose en una realidad apenas actuante en el medio cultural de Cuba antes de 1990, pero influyente e imprescindible ahora: la realidad del mercado en una economía cada vez más dolarizada¹⁶.

De la frase se desprenden dos preguntas: la primera, ¿a qué nueva realidad se refiere el artista y crítico?, y la segunda, ¿por qué se habla de una economía cada vez más dolarizada? La respuesta aparece cuando se hace una retrospectiva de lo que significó el período especial para la Isla.

En 1989 se produce la caída del muro de Berlín. A partir de entonces se desvanece el sistema socialista en la mayor parte de los países de Europa del este. La Unión Soviética, luego de un largo período de rectificación llamado *Perestroika*, durante el gobierno de Gorvachev, también colapsa. Todo esto tendrá fuertes repercusiones sobre el próximo destino de Cuba. Durante casi treinta años el país logró evadir la crisis que produciría el bloqueo norteamericano, gracias a las generosas ayudas que llegaban del antiguo bloque socialista, específicamente de la ex URSS. El petróleo se le compraba a muy bajo precio y el azúcar, por su parte, se le vendía a montos elevados con respecto a su valor real.

En 1990, cuando se ha perdido el apoyo soviético, en Cuba se declara el comienzo del *período especial en tiempos de paz*. Ese eufemismo se debe al presidente Fidel Castro, quién definió con esas palabras la etapa que comenzaba.

El llamado Período especial en tiempos de paz [...] nos dejó prácticamente sin armas, sin instrumentos para enfrentar los tiempos difíciles que se avecinaban y sobre los cuales no teníamos cabal conciencia en los inicios mismos de la década del noventa. La suerte, es decir, la conciencia, estaba echada¹⁷.

¹⁶ ANTONIO ELIGIO FERNÁNDEZ (Tonel), ob. cit., p. 53.

¹⁷ NELSON HERRERA YSLA, *Arte cubano a vuelo de pájaro, entre dos siglos*, en *Arte cubano*, núm. 2, La Habana, 2000, p. 9.

Al perderse el apoyo de la ex URSS se produce un descenso en picada de la economía, y la calidad de vida de la población va en detrimento. La ausencia de un proyecto económico a mediano y largo plazo provocó una situación donde el mercado dolarizado es emergente y dinámico, mientras que el desvalorizado mercado en moneda nacional, que es al único que tiene acceso la mayor parte de la población, es lento y ofrece bienes y servicios de menor calidad. Desde fines de los noventa hasta hoy, la mayor parte de los productos básicos, tanto de alimentos como de aseo, que requiere la población, sólo son alcanzables en moneda convertible¹⁸.

Para lograr recuperar la economía interna, el Gobierno se propone desarrollar el turismo e ingresar dólares al país. Paradójicamente, esta medida significó para los cubanos lo que luego sería casi una marginalización del nacional, con respecto al extranjero que visita o reside en la Isla.

A mediados de la década, la grave situación provocada por el *Período especial* está por estallar en el interior de la Isla. La crisis económica se tradujo en una reducción considerable del transporte público, de las ofertas de la canasta básica familiar, del suministro de ropa y calzado y de la construcción de viviendas, acompañado de frecuentes cortes de energía de hasta 18 horas por día. Se llegó a niveles cercanos a las condiciones de subsistencia y a un deterioro parcial de los hábitos y conductas sociales heredados con el proceso revolucionario. Asimismo, por estos años, se produjo un resurgimiento del espíritu religioso, en general, y de actividades específicas vinculadas a la iglesia católica, protestante u otras formas relacionadas con los cultos afrocubanos, como la santería.

Todas estas condicionantes, junto a la falta de libertades del individuo, produjeron un éxodo masivo que desencadenó en el mayor caos social. En agosto de 1994 ocurrió la llamada *Crisis de los balseros*¹⁹. Este hecho conmovió a toda la sociedad, e incitó inmediatamente hacia la reflexión a las más altas esferas de la dirección del país. En consecuencia se produjeron nuevos acuerdos migratorios con el Gobierno del ex presidente Bill Clinton. Por estos días tuvo lugar la más grande protesta popular contra el gobierno, en toda la historia revolucionaria, que fue disuelta en menos de una hora por fuerzas de acción rápida asociadas ocultamente con la policía.

Con respecto a la plástica, en los noventa prosigue la perspectiva social, aunque se ha expandido la necesidad del sentido crítico. Se reconoce un análisis muy reflexivo y profundo sobre la forma en que se presenta la crisis en la gente del común. Más que una crítica sarcástica del sistema político o del manejo populista de las artes plásticas, como ocurre en los

¹⁸ En la actualidad el dólar norteamericano no es de circulación nacional; en su lugar se emitió un tipo de moneda denominado CUC que equivale a 25 pesos de la moneda nacional. 1 CUC tiene mayor valor que un dólar norteamericano, equivale a 1.11. Un salario mínimo en Cuba equivale aproximadamente a 12 CUC.

¹⁹ Desde la avenida El Malecón partían hacia el mar las precarias embarcaciones, la mayoría de ellas conformadas por llantas de automóviles y algunas tablas. Se considera que más de 20.000 cubanos abandonaron Cuba durante 1994, vía Miami.

ochenta, se señala la crisis material que impera en el país y que conduce, inexorablemente, a un caos mayor en todos los órdenes de la sociedad, específicamente en el orden espiritual. Es un arte “protegido ritualmente tras una mayor densidad tropológica y una actitud cínica”²⁰: todo el mundo sabe lo que dicen las obras pero la labor del arte no será mostrar la obviedad porque en ello es mucho lo que se sacrifica del propio proceso artístico.

Debido a la crisis, comienza a hacerse evidente una pérdida de determinados valores familiares, religiosos, sociales, culturales y hasta patrios. Surge la necesidad de un autorreconocimiento por parte del artista como individuo, apoyado en referencias autobiográficas, es decir, en su memoria personal. Por otra parte, esa situación de crisis conlleva a otro tipo de reacciones que he denominado *señalamientos*, presentados como sinónimo de actitud crítica en respuesta a los efectos del cambio social.

En medio de esta situación de crisis, es incuestionable que la idealización de lo cubano se redefine gracias al cambio de rol de lo cotidiano, que ahora se basa en la sobrevivencia. El *señalamiento crítico*, desde la obra de arte, es el que se encarga de plantear esa redefinición. El arte cubano de los noventa se ha vuelto más autorreferencial, por una parte, pero también más sutilmente irónico contra lo prohibido por otra. En muchos casos no se plantea una provocación abierta, sino que la obra, más que una protesta colectiva, como sucedía antes, ahora pasa a repercutir como una crítica individual a situaciones muy precisas.

Localismo y *señalamientos*: tres casos

Mediante propuestas conceptuales y desde una estética muy diferente en cada caso, las obras seleccionadas constituyen un tratamiento diferente de lo local, de lo cubano y de la obra como *señalamiento crítico*. Se tiene en cuenta parte de la producción de Tania Bruguera (1968), de Carlos Garaicoa Manso (1967) y de Gabinete *Ordo amoris*, conformado por los diseñadores Francis Acea (1967) y Diango Hernández (1970). Asimismo, para este análisis se toman como referencia los criterios de algunos autores que ayudan a percibir mejor, desde la teoría del arte, la situación de las prácticas artísticas contemporáneas. Uno de ellos es Hal Foster²¹.

El profesor y crítico norteamericano relaciona los cambios, en el arte de hoy, con el interés del artista por involucrarse con la sociedad en que vive, estudiándola etnológicamente y culturalmente. Para Foster, el artista debe dar cuenta de la situación social, más que preocuparse por los condicionamientos de la historia del arte y su posición en ésta.

²⁰ WENDY NAVARRO FERNÁNDEZ, *Epílogo: Mil novecientos noventa y nueve*, en Catálogo II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Societá fondamentale, Italia, 1998, p. 12.

²¹ HAL FOSTER, *El retorno de lo real*, Editorial Akal, Madrid, 2001.

²² DONALD KUSPIT, *Un buen artista*, en Revista Valdez, núm. 3, Beca Ministerio de Cultura, Bogotá, 1996.

Por otra parte, son relevantes algunos criterios del también norteamericano Donald Kuspit²², quien ha tratado la problemática del arte en la sociedad contemporánea, a partir de la definición de lo que él llama *el buen artista*²³ y su legítimo papel. Al retomar algunos planteamientos de los autores antes mencionados y recontextualizarlos en Cuba, es posible identificar, en las obras de estos creadores, su posición con respecto a la sociedad desde una mirada aguda y crítica a la cotidianidad local que he definido como *señalamientos*.

Garaicoa, mediante la exquisitez de la técnica expresada en el dibujo y la limpieza conceptual de sus instalaciones, utiliza la metáfora de la ruina arquitectónica como un síntoma de la sociedad cubana que también ha entrado en ese estado precario, donde la ruina ya es asumida como un aspecto más de la normalidad con la que se percibe y se vive la ciudad, sobre todo la capital del país.

Por otra parte, las obras de Tania Bruguera pueden ser interpretadas como una señal de que las consecuencias sociales producidas por la crisis son desgarradoras. Ella opera mediante acciones con su propio cuerpo como si éste fuese el de muchas otras personas que, como ella, forman parte de una cotidianidad que les asfixia. De igual modo, la artista se apropiá de las condiciones internas de ese mismo ser que confluye en la propia sociedad, estudiado, por Garaicoa.

Un señalamiento, desde otra perspectiva, es el que propone Gabinete *Ordo amoris*. La sociedad cubana luego del *Período especial* ha tenido la necesidad de recurrir a la categoría de lo provisional y lo transitorio en medio de la escasez que genera la crisis económica. En Gabinete se produce una reflexión teórica y crítica, a través de los materiales de sus obras que son los mismos utilizados para sustituir los objetos auténticos, de uso diario desaparecidos.

En las propuestas de estos artistas se expone metafóricamente esa sociedad cubana en ruinas, a partir de la crisis económica. Esa ruina se traduce, en las obras de Bruguera en lo que queda en el interior del ser humano, a través de sus actos *performáticos*; en Garaicoa, con instalaciones soportadas en la fotografía y el dibujo de la arquitectura; y en Gabinete *Ordo amoris*, mediante el diseño de piezas como una especie de homenaje a lo recursivo del cubano ante la situación de crisis.

Estos son señalamientos que no llevan consigo aquella carga tan fuerte de ironía como sucedía en los ochenta. Ellos no intentan ponerse en el lugar del otro sino involucrarse, ser participantes activos de los intercambios sociales; no buscan una solución mágica a los problemas que sufre la población, sino interpretarlos y, en consecuencia, señalarlos. Ellos, como diría Donald Kuspit, están “más allá de la dialéctica de conformidad e inconformidad, reconocimiento y desconocimiento, aceptación y rechazo, éxito y fracaso”²⁴. Con sus señalamientos, están informando a esa misma sociedad que sufre un proceso de desinformación

²³ En otras traducciones aparece como el artista suficientemente bueno. Se utilizarán ambos términos.

²⁴ KUSPIT, ob. cit., p. 15.

evidente de su historia reciente, que, para muchos, es una especie de amnesia voluntaria colectiva.

A pesar de la sensación de encasillamiento que se siente cuando teóricos contemporáneos como Donald Kuspit y Hal Foster se refieren al artista y el papel que éste juega en la sociedad contemporánea, en ambos hay una especie de acuerdo, a distancia, sobre este tema y sobre la reinterpretación de las prácticas artísticas con una estética comunicativa.

Para Hal Foster²⁵ existen dos ejes en la historia del arte. Por una parte, existe un eje vertical que constituyó aquella historia del arte lineal, temporal y cronológica, y, por otra, un eje horizontal, éste producido, justamente, cuando el artista se aleja de la tradicionalidad y de aquél vertical, diacrónico e histórico y se involucra con la investigación es entonces cuando el arte se convierte en una red de información. Por su parte, los procesos artísticos aparecen integrados a otros campos como la arquitectura, la sociología, la etnografía, la antropología o la política, dando paso al eje sincrónico, espacial y social que el autor identifica como horizontal. El tipo de artista involucrado en este eje escoge lo que Foster denomina un modo horizontal de trabajo.

Dentro de la sociedad contemporánea, a Foster le interesa particularmente un tipo de artista: el que opera como etnógrafo. Así lo considera en la medida en que recupera determinada memoria histórica, no presentándola únicamente, sino involucrándose con ella. Este creador es necesario que conozca no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para *mapearla*, sino también su historia como para narrarla. El artista como etnógrafo es considerado por Foster un progresista, en la medida en que mira el pasado y lo reconoce desde la trascendencia que alcanza en su propio tiempo y en el presente. Asimismo, critica al artista *pseudo-etnógrafo* que trabaja sólo desde el presente, sin reconocer la historia anterior.

Kuspit²⁶, por su parte, plantea la necesidad de reconocer que el tránsito entre la vanguardia histórica y la neovanguardia no es sólo un cambio de factores estéticos, sino una nueva conducta social del arte. Su concepto del buen artista significa el rol que éste juega en y frente a la sociedad. Lo que él define como el artista suficientemente bueno no es el artista-líder tan característico del período de la vanguardia, sino que es el de la postvanguardia. Esta última incluye a un tipo específico de artista contemporáneo o algunas manifestaciones del arte actual. Para ese buen artista, la experiencia investigativa y el proceso creativo son tan o más importantes que el resultado final para exponer.

El artista suficientemente bueno, para Kuspit, es aquel que recupera el sentido humano de la práctica artística, el que busca una forma satisfactoria de relacionarse con el mundo, a diferencia del artista de vanguardia que se encerraba en sí mismo. Su escogido no es líder, sino que se involucra. Lo importante para él es el intento por retomar el propósito humano del

²⁵ FOSTER, ob. cit., p. X.

²⁶ KUSPIT, ob. cit., p. 15.

arte, en la medida en que manifiesta un interés por el otro. Las obras de Garaicoa, Bruguera y Gabinete *Ordo amoris* son receptoras de estos comportamientos.

Al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante, así como de etnógrafo²⁷. Esta preocupación es rearticulada en el contexto cubano. Según Foster, persiste en el arte contemporáneo, una moda de los informes pseudoetnográficos como obras que son, en algunos casos, documentales disfrazados desde el mercado artístico mundial. En este sentido se pregunta, ¿quién desde el mundo del arte no ha sido testigo de estos testimonios del nuevo intelectual empático o de estas flaneries del nuevo artista nómada?²⁸.

Carlos Garaicoa: señalamientos de la ruina

"Sin renunciar a los atractivos de sol y playa la cultura tiene que convertirse en el gran sello, la gran marca del destino turístico cubano [...] es lo que posibilitará acceder a un turismo de mayor calidad y de menor impacto negativo en la sociedad".

CARLOS LAGE²⁹

Uno de los señalamientos más críticos en la plástica cubana de los noventa es el de Carlos Garaicoa. Desde algunos de sus trabajos como *Ángel decapitado* se pretende comprobar qué función juegan el artista y su obra en el entorno del cual forman parte activa. Proviene de uno de los municipios más antiguos que conforman la capital cubana: La Habana vieja. Es un barrio colonial de la ciudad (en Cuba la arquitectura colonial implica también la que se produce en el siglo XIX) que ha sido restaurado en algunas partes, gracias al patrocinio de la Unesco y que se muestra al turista extranjero con orgullo pues en el país no existe el turismo nacional. Sin embargo, en el interior de muchas de las otras construcciones, que también forman parte de La Habana antigua, en lo que antes fueran las habitaciones de las lujosas casonas coloniales, habitan actualmente familias enteras en situaciones de espacio e insalubridad alarmantes, unido al peligro de derrumbe que siempre está latente.

La obra de Garaicoa tiene que ver con el espacio urbano, desde los primeros años de la década del noventa, cuando comienza a destacarse. Se presenta un diálogo fragmentado entre una ciudad, La Habana, y sus habitantes, ambos en crisis. Para explorar esta relación parte del documento fotográfico acompañado de complejas instalaciones que proponen una recreación del objeto seleccionado como aspecto importante de la historia. Garaicoa, con su carácter de investigador, establece un juego con la fotografía, el dibujo arquitectónico, el

²⁷ FOSTER, ob. cit., p. 178.

²⁸ Ibíd., p. 184.

²⁹ CARLOS LAGE, *Cuba, un destino cultural por excelencia*, en Revista Destinos, núm. 10, La Habana, 1998.

vídeo, la restauración y la intervención pública en la ciudad, específicamente en La Habana, que es la base de sus trabajos.

Ángel decapitado es una fotografía tomada en una de las entradas de estos edificios convertidos también en residencia multifamiliar. La obra es una preocupación, desde la metáfora, por ese entorno urbano en el que crece el propio artista. En este sitio confluyen la arquitectura, la escultura y el *graffiti*, todos se confrontan y se unen en una excelente fotografía que resume el estado en que se encuentra esa sociedad. Se destaca un detalle escultórico: la figura del ángel sin cabeza como sostenido por una cuerda. Esta pieza, como aquella ciudad esplendorosa, se ha convertido en ruina, al igual que la consigna política que se presenta desgastada en las paredes. Señala la relación entre los desgastados mensajes políticos con los propios hechos diarios. El producto es una reflexión, desde el arte, de esa problemática que envuelve las calles cubanas.

El lugar escogido para Ángel decapitado aparece en la película cubana *Fresa y chocolate*, de 1992. Se trata de uno de los descansos de la escalera que da acceso al sitio donde vive Diego, el protagonista de la historia, en un cuarto de lo que fuera la antigua mansión al que se le llama “la madriguera”. En ese lugar se produce la confrontación simbólica de esas vidas, múltiples y complejas, que conforman la descalabrada sociedad cubana actual.

En casi toda la obra de Garaicoa aparece la fotografía. Ella es el medio reiterativo que utiliza el artista para comunicarse. Para la escritora norteamericana Susan Sontag, la fotografía:

congela los cuadros, documenta, registra; pero al mismo tiempo es un modo de comprender, de interpretar un hecho. La fotografía es simultáneamente un registro real y un punto de vista particular. Las imágenes son copia fiel e interpretación [...] el uso de la fotografía conlleva a la gente que pasa por estos sitios “fotografiados” a detenerse y observar pues la cotidianidad de la mirada hace que los ojos permanezcan cerrados al hecho³⁰.

Esa necesidad de detenerse y observar es lo que sustantiva las obras de Garaicoa. Cuando el espectador se enfrenta a una de sus fotografías reflexiona sobre un aspecto de su propia rutina como lo es la ruina que, de verla y vivirla diariamente, ya forma parte de la normalidad y no se percibe como tal, con sus verdaderos efectos.

Se ha transformado notoriamente la definición de lo local y lo cubano en la obra de Garaicoa. Se pregunta por el lugar en que vive, hace intervenciones en éste, lo destruye y lo re-periodiza. Escoge la práctica del trabajo de campo como estrategia fundamental. Garaicoa no se enfrenta al otro, él es el otro, porque él ha vivido aquí y es parte del problema que él mismo estudia y plantea.

Garaicoa, como parte activa del eje horizontal que caracteriza la plástica de la década del noventa en Cuba, presenta la arquitectura como una disciplina que ha jugado uno de los más importantes papeles en la sociedad cubana y que ha influenciado política, ideológica y socialmente muchos de los cambios y eventos que han tenido lugar en su ciudad. Desde la

³⁰ SUSANG SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Editorial Alfaguara, Madrid, 2003, p. 72.

colonia, la arquitectura ha sido reflejo en Cuba, de las utopías y sueños sociales, propios de los discursos totalitarios y hegemónicos en las diferentes etapas políticas.

En obras como *Primer sembrado de hongos alucinógenos en La Habana* no se trata únicamente de registrar o señalar la ruina. Se trata de penetrar en la realidad de esa gente que la habita, sin esperanzas y desecha económica, política, cultural y moralmente, pues la ruina también afecta la moral. Con esa propia ruina moral se ha manifestado el resurgimiento de algunos fenómenos sociales que habían desaparecido con el proceso revolucionario desde la década del sesenta. Entre ellos la prostitución, la mendicidad, el reajuste de los valores donde prima lo individual y el incremento de actividades delictivas y, sobre todo, nuevamente, la desigualdad social identificada como un nivel de superioridad económica que alcanzan quienes ostentan cargos políticos o tienen acceso a la moneda convertible, y en un nivel inferior integrado por la mayor parte de la población que no goza de estos beneficios.

No se puede estereotipar el trabajo de Garaicoa, ni a él mismo, como el clásico artista-ethnógrafo, según los postulados de Foster o, peor aún, el tan de moda artista de compromiso social. Para el Catálogo del II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, realizado en La Habana en 1998, el propio artista se presenta con las siguientes palabras:

Más que una respuesta desde el arte a los discursos históricos que siempre nos construye el poder (mi obra se realiza bajo una lectura histórica hecha desde el socialismo), he preferido operar en la zona que nos brinda la ficción [...] pienso que la historia se encuentra contenida en las calles que diariamente atravesamos y en los objetos que las habitan. Arrancar el secreto de una ciudad y ponerlo al descubierto, es uno de los objetivos de mi obra³¹.

Al retomar las definiciones del buen artista, Garaicoa forma parte de esa polémica en la que el creador interpreta y ejerce las funciones sociales del arte. En cuanto a la percepción de lo social y lo testimonial frente a la realidad, esta obra intenta exponer la crisis de la ciudad. Su interés no es criticar lo obvio, sino llamar a la reflexión. Es un señalamiento cargado de psicología, de relaciones interpersonales, por la manera como establece conexiones entre diferentes públicos ante un mismo espacio en ruinas, generalmente.

Foster desarrolla el concepto de lo real y lo reconoce en todo lo que hay detrás de la imagen que se presenta, es decir, en lo que no se ve. Lo real, entonces, no es exactamente lo que se representa, sino que está más allá de la representación; sólo se percibe verdaderamente si se es capaz de comprender el entorno socio-político en que se produce la obra, o si existe una sensibilidad por esa situación específica. Esta es casi una condicionante en la mayor parte de las obras de los artistas cubanos de los noventa.

En las obras de Garaicoa, lo más importante desde su interpretación metafórica es precisamente la manera cómo trasciende lo real. Su trabajo es un intento de contextualización del arte en los marcos de la existencia cotidiana cubana. Ese vínculo entre la función

³¹ CARLOS GARAICOA MANSO, en Catálogo del II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Societá fondamentale, Italia, 1998, p. 57.

estética de la obra de arte con su inserción en la vida de la comunidad es lo que posibilita una estética que es, ante todo, comunicativa.

Tania Bruguera: señalamientos del sacrificio

Para mí el arte es un medio de reflexión, a la vez que trato de llevar una experiencia íntima y personal a un espacio colectivo.

TANIA BRUGUERA³²

Tania Bruguera es una de las artistas jóvenes, más reconocidas del contexto plástico cubano de los últimos años³³. Desde finales de los ochenta descubre, en reproducciones, la obra de la artista cubanoamericana Ana Mendieta, y se dedicó a investigarla seriamente. Reprodujo, a partir de imágenes impresas, algunos de sus trabajos. Al graduarse en 1992, organizó la exposición Ana Mendieta-Tania Bruguera. A partir entonces, la referencia a esta artista será una constante en su producción.

Para Tania Bruguera, las situaciones complejas de límite de determinado momento permanecen para siempre en la experiencia personal. Cuando el hecho alcanza trascendencia social, se produce una espontánea empatía colectiva con la obra y ésta marca el sentir colectivo en la medida en que constituye un arte de comportamiento —con conciencia y responsabilidad cultural y social— y un signo tangible de los procesos vitales transitados por el ente social. El *performance*, como propuesta artística que enarbola lo efímero y el silencio, puede interpretarse como un señalamiento crítico de los nuevos rumbos de lo cubano, en la medida en que, desde esa especie de narcisismo patológico, reinterpreta lo local.

Según palabras de la propia artista:

El *performance* es una acción que se realiza quedando por rastro la memoria. Su centro se sitúa en la participación activa del artista que interactúa con el público para que sea parte del destino de la obra, teniendo a su vez, la posibilidad de hacer accionar distintos tipos de arte en una misma estructura artística³⁴.

Desde mediados de los noventa, Bruguera es considerada la artista cubana que más ha trabajado el *performance* en la Isla. Sin embargo es un poco renuente a considerarse parte

³² TANIA BRUGUERA, en Catálogo del II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Societá fondamentale, Italia, 1998, p. 37.

³³ Bruguera sobresale, no únicamente en sus acciones plásticas, sino como editora de la desaparecida publicación Memorias de la posguerra, y por su labor como docente en el Instituto Superior de Arte de La Habana.

³⁴ MAGALY ESPINOSA, *Un artista camaleónico*, en revista Lápiz, año XX, núm. 173, Madrid, p. 48.

³⁵ YOLANDA WORD, *La aventura del silencio en Tania Bruguera*, en revista Arte cubano, vol. 3, La Habana, 2000, p. 34.

del término. Al respecto dijo en una entrevista: “Yo ya no digo que hago *performance*, me molesta esa palabra. Me molesta que es en inglés. Yo soy artista visual”³⁵.

Considera que el *performance* es una opción trasgresora, más intensa, en la que puede hacer parte del proceso a otras personas, que le llega más a la gente. La artista siempre ha manifestado que lo que puede hacer posible que la obra no envejezca, no es exactamente la manera cómo ésta sea presentada por los materiales escogidos, o el lugar, sino que lo verdaderamente importante es la capacidad de mostrar su lado humano, la autenticidad de su mensaje, susceptible de expresar asuntos que, por cotidianos, sean capaces de reflejar el proceso interno de adaptación personal a los avatares de la contingencia vital.

Además del uso del cuerpo como protagonista activo de sus actuaciones, Bruguera se expresa también mediante dibujos realizados con los recursos más inesperados, como tierra, hilos de estambre, agujas, pieles de animales. Con ello corrobora un interés conceptual por la técnica que contribuye positivamente al resultado visual.

Lo efímero está dado, no sólo por los materiales que utiliza para sus obras, sino por la acción misma que ella realiza: la forma de reacción a sus procesos internos y la combinación de éstos que son, en esencia, circunstanciales. Lo transitorio, entonces, se vuelve permanente porque su obra, como señalamiento, queda grabada en la memoria colectiva. En Bruguera el cuerpo es el protagonista y el silencio es el cómplice. Más allá de eso está el compromiso con la propia personalidad y la identidad individual o colectiva. En su caso la categorización del *artista suficientemente bueno*³⁶ encaja en la medida en que su experiencia personal traduce la del ser que le rodea.

Desde principios de los noventa Bruguera siente la distancia y, más aún, la perdida de muchos amigos que abandonan el país. A partir de ese momento comienza a tener la sensación que había perdido a esas personas para siempre, que de algún modo morían. En sus obras apareció, desde entonces, un interés que ha ido *in crescendo* por el problema de la emigración en la Isla. Esta situación le aporta otras características a la definición de cubanía; el éxodo no formaba parte de la condición idealizada del término en el arte, aparece en los años noventa y se queda.

Durante toda la década pasada Bruguera realizó uno tras otro *performances* cada vez más complejos. Muchos funcionaron como una especie de señalamientos que parten de un silencio, que hace cómplice al espectador, hasta el reconocimiento de una serie de problemáticas que aquejan a la artista como ser actuante de una sociedad en crisis, donde ella no representa al otro, sino que ella es ese otro.

Tania domina la escena con su propio cuerpo, establece las reglas de la interlocución intelectual mediante telas, libros, fibras naturales y sintéticas, tierra, plumas, huesos, con los que

³⁶ Recordar definición de D. Kuspid.

³⁷ HERRERA YSLA, ob. cit., p. 18.

propone un discurso efímero, perecedero. De alta intensidad emocional, capaz de trascender el tiempo en que opera, sus *performances* quedan en la memoria como latidos, pulsiones de un momento muy especial³⁷.

Uno de los trabajos más significativos de Bruguera es *Estadística*. La acción posibilitaba una sensación desgarradora en quien se detenía a observarla. Foster reconoce la innovación en la obra de arte contemporánea por su relación con el establecimiento del significado y el valor, la identidad y el privilegio, las representaciones artísticas y los discursos culturales dominantes³⁸.

La artista estableció un símil con las banderas mambisas³⁹ confeccionadas por rebeldes manos femeninas en la clandestinidad del siglo XIX, cuando Cuba estaba aún bajo el dominio de España. Elaboró una immense bandera compuesta por tiras descoloridas, con colores oscuros, como sacados de la tierra, y una infinitud de mechones de cabellos humanos, cosidos a una tela. En su elaboración participaron artistas, amigos y vecinos, como símbolo de sacrificio colectivo en largas horas de trabajo artesanal, durante cerca de cuatro meses. La obra se encarga de recontextualizar las palabras de Foster cuando se refiere a la apropiación del mito en algunos artistas contemporáneos en la necesidad de “romper en pedazos el signo mítico, reinscribirlo en un montaje crítico y luego hacer circular ese mito artificial”⁴⁰.

Nunca antes nadie se había apropiado de esa forma de la bandera cubana. Siempre el Gobierno cubano ha prohibido el uso de los símbolos patrios, las consignas revolucionarias o las imágenes de los héroes locales para un uso por fuera del discurso oficial. Este señalamiento como crítica, en su intención, es mucho más que ideológico, desafía lo simbólico. Lo local en su relación con la cubanía, aquí también se está reinterpretando. Esa misma bandera fue presentada en 1997 durante la Sexta Bienal de La Habana. Su propuesta no fue aceptada oficialmente, entonces la artista decidió utilizar su propia casa en La Habana Vieja, en la calle Tejadillo, para desarrollar su *performance* con el título *El peso de la culpa*.

El silencio de Bruguera, descalza y vestida de blanco, cubierta con un cordero degollado amarrado alrededor de su pecho, delante de la bandera, era más significativo que un discurso de seis horas sobre el problema del sacrificio en la vida cotidiana del pueblo. A sus pies tenía una pequeña maceta con tierra cubana y un plato hondo que contenía agua y sal. La acción, que duró casi una hora, consistía en llevarse a la boca, lentamente, una mezcla de la tierra y el agua hasta terminarlas. La obra es un señalamiento a la situación del individuo colocado en condiciones límites. Pocas veces se ha visto el sacrificio, traducido así literalmente en el arte cubano, como en esta acción de Bruguera, donde la artista permanece de pie frente

³⁸ FOSTER, ob. cit., p. 96.

³⁹ Mambí era la denominación dada a los hombres que lucharon en Cuba durante la Guerra de Independencia a fines del siglo XIX.

⁴⁰ FOSTER, op. cit., p. 96.

a su casa, “comiendo tierra” cubana. El dicho callejero subrayado, —alusivo al sacrificio, la carencia y la desesperanza—, es llevado al hecho.

En 1997 Bruguera presentó *El peso de la culpa II* en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Este ha sido uno de sus *performances* más agudos de los presentados fuera de Cuba. La acción consistía en aparecer completamente desnuda y con una cabeza de cordero delante, untar sus manos de sebo de carnero y con ellas dejar marcas aceitadas sobre el piso. En esta acción vuelve y juega con el símbolo de este animal. El cordero es un señalamiento de lo indefenso. Es un símbolo del sacrificio. Así es entendido por las comunidades cristianas, en las que se incluye Cuba. Sin embargo, para la artista, estos animales no son tan dóciles, trascienden su significado simbólico. En una entrevista con Yolanda Wood comenta “su imagen está asociada a la sumisión, a la nobleza y a la bondad, pero la sumisión es una manera de morir”⁴¹. Ella se cubre con la piel de uno de ellos. Simbólicamente se pone en la piel de la gente del común, de la que día a día sufre el estigma de la sumisión, del sacrificio y la pérdida de fe en el mañana, porque la cruda realidad le golpea impidiéndole ver más allá de lo inmediato.

En la obra, la connotación simbólica que adquiere el animal en el cristianismo ha sido superada por la manera cómo opera, en el entorno sociopolítico local, donde se establece una analogía entre los cubanos y un gran rebaño de ovejas. El animal es también sinónimo de la simulación y la ironía. Parodiando a Foster, en la acción no se trata de llevar el ilusionismo al borde de lo real, éste se plantea con un enfoque ilusionista en la figura del cordero y la acción con él. “Me gusta crear un ambiente para que la gente pueda estar más cerca de lo que estoy haciendo, pues el arte es como crear un mundo”⁴².

En *El retorno de lo Real*, Foster menciona a Lacan, al hacer referencia al conocido ejemplo de “la lata de sardinas que flota en el mar y que, por su brillo al sol, parece mirar al joven Lacan en su barco de pesca”⁴³. En las versiones de *El peso de la culpa* se produce una analogía, una sensación similar. El objeto mira al sujeto. La obra mira al espectador, el público se siente observado, más aún, cuestionado. Se trata de un señalamiento crítico desde el cual se pueden invertir los papeles de recepción obra-público.

⁴¹ WOOD, ob. cit., p. 34.

⁴² Ibíd. p. 37.

⁴³ FOSTER, ob. cit., p. 142.

⁴⁴ Palabras de saludo al papa Juan Pablo II, durante su visita a Santiago de Cuba, 24 de enero de 1998.

Gabinete Ordo amoris: señalamientos de lo provisional

Este es un pueblo que tiene la riqueza de la alegría y la pobreza material que lo entristece y agobia casi hasta no dejarlo ver más allá de la inmediata subsistencia [...] y padece una cultura del egoísmo debido a la dura crisis económica y moral que sufrimos.

MONS. PEDRO MEURICE ESTIÚ⁴⁴

Gabinete *Ordo amoris*, ya desintegrado, trasciende como uno de los proyectos grupales más sólidos de la última década del siglo XX en Cuba. Se trata de un dúo compuesto por los diseñadores cubanos Francis Acea y Diango Hernández egresados del Instituto Superior de Diseño Industrial de La Habana, ISDI, muy lejos geográfica y teóricamente del ISA, donde se forma la mayor parte de los artistas plásticos cubanos. El colectivo se creó en 1995 y como su nombre en latín lo indica, significa amor al orden.

Tanto en el texto de Kuspid, como en Foster, se destaca la necesidad de investigación en las prácticas de los artistas contemporáneos, más que la contemplación y descripción como vía de expresión. El grupo, en efecto, funciona como un gabinete donde se reúnen una serie de objetos, se investigan y posteriormente se recontextualizan en los espacios donde presentan sus exposiciones. Gabinete intenta transformar la manera cómo, en Cuba, se percibe lo que significa el diseño de carácter funcional en la llamada pequeña industria. En ellos se produce una mirada diferente hacia el objeto, se dan el lujo de estudiarlo y proclamar planteamientos teóricos muy sólidos sobre el mismo, a partir del reconocimiento, en éste, de sus posibilidades estético-expresivas. El objeto se convierte en obra y, a su vez, en señalamiento de un aspecto crítico específico de la sociedad, con lo cual también contribuyen a la redefinición de lo cubano.

Para Kuspid el artista suficientemente bueno siempre está en tránsito perpetuo hacia la circunstancia local, en una búsqueda constante para encontrar y alinear el propio ser con su contexto. Las primeras exposiciones de Gabinete fueron *Agua con azúcar* y *Muestra provisional*, en 1996. Desde esas presentaciones iniciales se percibe un interés muy específico en el tipo de pieza que tiene un carácter provisional, es decir, de tránsito, construido de forma casera y artesanal para suplir la necesidad inmediata dada por la ausencia del producto original. Estos objetos son trampas para ratones, abrelatas, cortacésped, duchas, motores de diversa índole, entre otros. Provisionalidad, improvisación, invento y simulación son palabras desde las cuales se produce la reflexión en los integrantes del grupo.

El diseño de objetos útiles en un país de un histórico subdesarrollo industrial no es en lo esencial obra de mentalidades especializadas. Más bien supone la labor empírica del individuo común para reemplazar las cosas que esas mentalidades especializadas y las fábri-

⁴⁵ JAVIER NEGRÍN, *Pa' ir tirando*, en *Arte cubano*, núm.2, La Habana, 2001, p. 39.

cas de producción seriada, a ellas asociadas, no pueden proporcionarle [...] súmese a esto la pretensión, no sólo de lograr suplir un producto de primera necesidad, sino también de simular en muchos casos objetos suntuarios a partir de materiales reciclados⁴⁵.

En *Agua con azúcar* se expone una botella invertida a la que se le ha cortado el fondo, quedando en forma de copa, y que hace alusión (por el uso de este elemento para brindis de celebración) a un pasado perdido o, por qué no, a la esperanza en un mañana mejor. Su actitud es paródica y con un potenciado sentido del humor. Movidos por el interés de llamar la atención hacia un sector de la cultura que ha sufrido incisantes caídas y una subvaloración casi total en el campo económico, reciclan los sorprendentes intentos y hallazgos de diseño espontáneo de la población. Gabinete *Ordo amoris*, recupera algunas soluciones formales de diseño que se ven hoy en los mercados populares para aliviar las necesidades básicas del individuo y su hábitat, en espacios consagrados por instituciones cubanas dedicadas a las artes⁴⁶.

La práctica del trabajo de campo es estrategia fundamental, según Foster, para el desarrollo de un artista que pasa, por ello, a ser casi un etnógrafo. A partir de ese estudio de la provisionalidad del objeto y de determinadas situaciones, se produce una especie de *mapeado sociológico*⁴⁷. Se escogen una serie de elementos de uso doméstico o institucional con el fin de investigar cómo son sublimados a una categoría de lo imprescindible en un contexto específico de tiempo y espacio, como es el cubano. Éstos son recontextualizados en una exposición que tiene lugar en otro sitio. Unido a ello aparece lo que el crítico norteamericano llama el juego con la museología⁴⁸, primero para desenmascarar y luego para rearticular las codificaciones institucionales del arte y los artefactos: como los objetos se traducen en pruebas históricas y/o ejemplos culturales, son investidos de valor y caracterizados por los espectadores como tal.

En 1998 ya el grupo tiene cierto prestigio dentro del contexto local y recibe el beneficio de una residencia en Aachen, Alemania. Una de las obras que presentan, en Ludwig Forum Für Internationale Kunst, es la instalación *Taxi-Limosina*.

El grupo, que había producido objetos de diseño industrial en pequeña escala y con procedimientos semiartesanales, en Alemania debido a su beca, pudo obtener los materiales necesarios para esta instalación de grandes dimensiones. Gabinete se perfila en esa búsqueda constante que refiere Kuspil de alinear el propio ser (el artista) con su circunstancia. Con este fin se proponen señalar, de forma crítica, las soluciones emergentes que se han encontrado para enfrentar la crisis del transporte en el país, específicamente en las zonas urbanas y el traslado hacia los departamentos del interior.

⁴⁶ HERRERA YSLA, ob. cit., p. 20.

⁴⁷ FOSTER, ob. cit., p. 189.

⁴⁸ Ibíd., p. 200.

La Habana está poblada de los viejos Chevrolets de los años cuarenta y cincuenta que, paradójicamente, se han convertido en una postal turística de la ciudad. Asimismo, los carros modernos que arribaron al país desde los ochenta, es decir, los ladas rusos (herencia del apoyo soviético) se han ido deteriorando y los que llegan a un estado inservible se restauran para darle continuidad u otro uso. Gabinete construyó entonces, un enorme taxi con pedazos de ladas lleno de maletas (símbolo inconfundible de lo provisional) ubicadas en la parte superior del mismo.

Sus obras, como señalamientos, rechazan el ilusionismo o cualquier sublimación de la mirada del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo. Surge entonces, la necesidad de repensar lo real, por lo que hay detrás de la imagen presentada. Lo más importante, en la instalación, no es el disfrute visual de lo expuesto, que no deja de ser significativo, sino el concepto que traduce esa elaboración, la idea que transmite. Lo real en Gabinete está más allá de la contemplación, se percibe de una forma más elocuente, si se reconoce la procedencia de la investigación y el contexto local del que ésta surge.

Como si se tratara de una especie de parodia a las palabras del economista cubano Pedro Monreal González, refiriéndose a los chevrolets de los cincuenta que abundan en las calles de La Habana, Gabinete *Ordo amoris* se encarga con los ladas de dejar el mismo mensaje: "Los viejos ladas siguen siendo después de todo, vehículos bastante seguros, particularmente para subir cuestas empinadas"⁴⁹.

Otra de sus obras, en Ludwig Forum Für Internationale Kunst, fue la instalación *Antenas: transmisión en cadenas*. Si en el mundo contemporáneo la queja es por la saturación de la información, desde los medios de comunicación, Gabinete se enfoca en construir esa ilusión de llegar a poseer para después rechazar. La confusión de las antenas conllevan al deseo de información de la población cubana que carece de la opción de escoger. Las antenas operan como el símbolo del aislamiento de la Isla, no únicamente por el bloqueo económico, sino por las restricciones hechas a la disponibilidad de información. Se trata de otra definición contemporánea de lo cubano señalada desde el arte.

La obra reconoce lo que ya es común en sus procesos como señalamientos fuertes a la necesidad de subsistencia en el llamado *Período especial*. En este sentido, aparece nuevamente la inventiva del cubano a través de la réplica de las cosas, en este caso de las antenas de televisión, algunas de las cuales en las ciudades han llegado a alcanzar 10 m de altura encima de los tejados con el ánimo de captar alguna señal desde los hoteles para extranjeros. Los

⁴⁹ PEDRO MONREAL GONZÁLEZ, *Cuba: Sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*, Editor Mauricio de Miranda, Centro Editorial Javeriano, JAVEGRAF, Bogotá, 2003, p. 225.

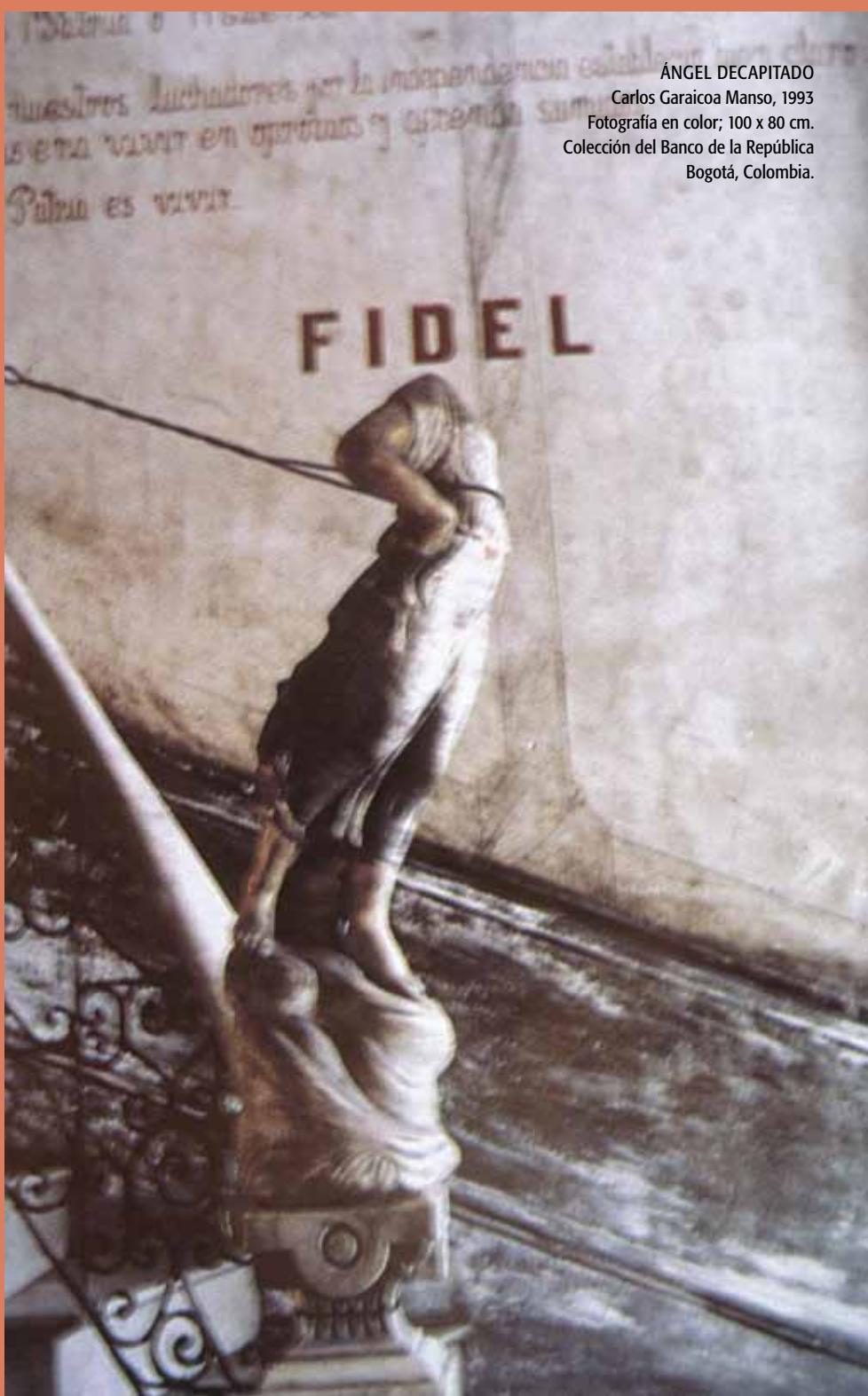
⁵⁰ SALVADOR GINER y EMILIO LAMO DE ESPINOSA, *Diccionario de Sociología*, Alianza Editorial S. A., Madrid, 1998, p. 278.

elementos elaborados por el grupo se convierten en objeto de análisis cultural. El señalamiento opera como crónica y crítica social.

La generación de los noventa aportó al arte cubano una serie de resignificaciones que ya eran necesarias. El abandono de aquella definición idealizada de lo local estuvo acompañado de señalamientos fuertemente críticos, apoyados en soportes antropológicos y sociológicos. Las propuestas de los artistas seleccionados no constituyen un teatro virtual de proyecciones y reflexiones, sino que forman parte más de una integración contemporánea y local entre la etnografía, en la medida en que ésta registra los comportamientos culturalmente significativos de una sociedad y los describe⁵⁰; la sociología, como un término que implica repercusiones más amplias, en la medida en que se encarga del estudio de las estructuras sociales dentro de la sociedad; y la antropología cultural, por cuanto trata el conjunto de problemas humanos desde el punto de vista de los grupos subalternos⁵¹.

En el caso de estos artistas, se produce en ellos una especie de analogía con los criterios de Foster, al señalar que, cuando el creador está en la identidad de una comunidad asentada, quizás se le pida que esté por esta identidad, que la represente. Entonces éste resulta, a su vez, primitivizado e incluso antropologizado. Garaicoa, Bruguera y Gabinete son artistas cuyos procesos están envueltos en esas redes sociales, y sus obras son señalamientos fieles de los diferentes alcances de la memoria colectiva en el arte cubano de los noventa.

⁵¹ Ibíd., p. 29.



ÁNGEL DECAPITADO

Carlos Garaicoa Manso, 1993

Fotografía en color; 100 x 80 cm.

Colección del Banco de la República

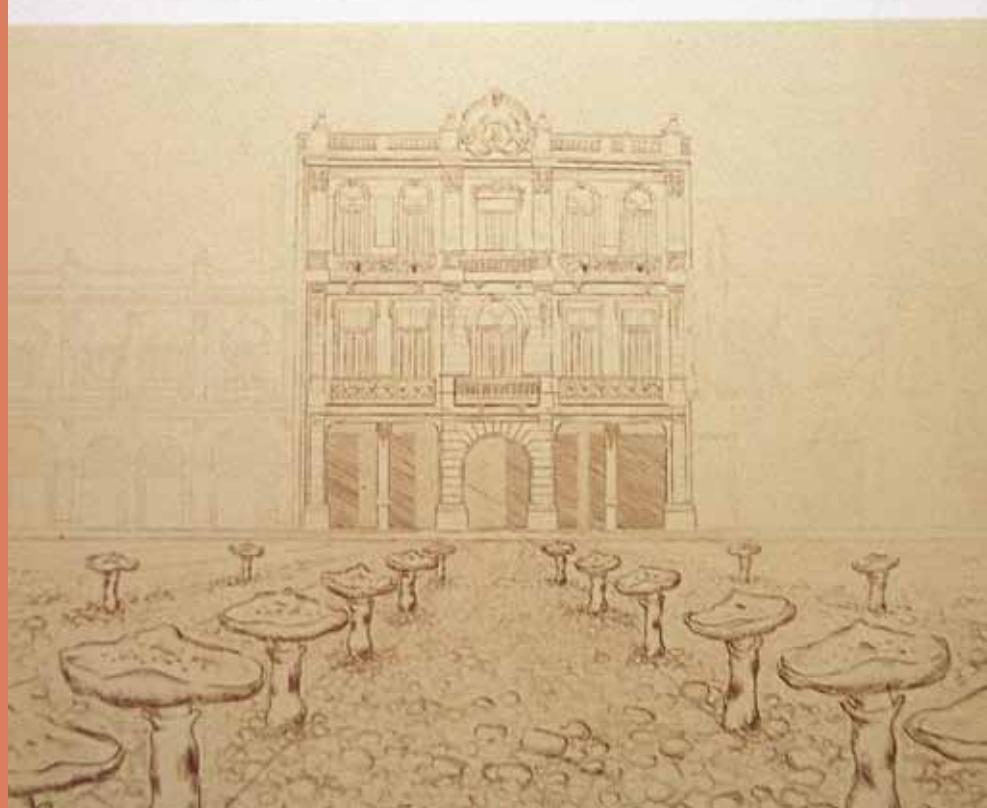
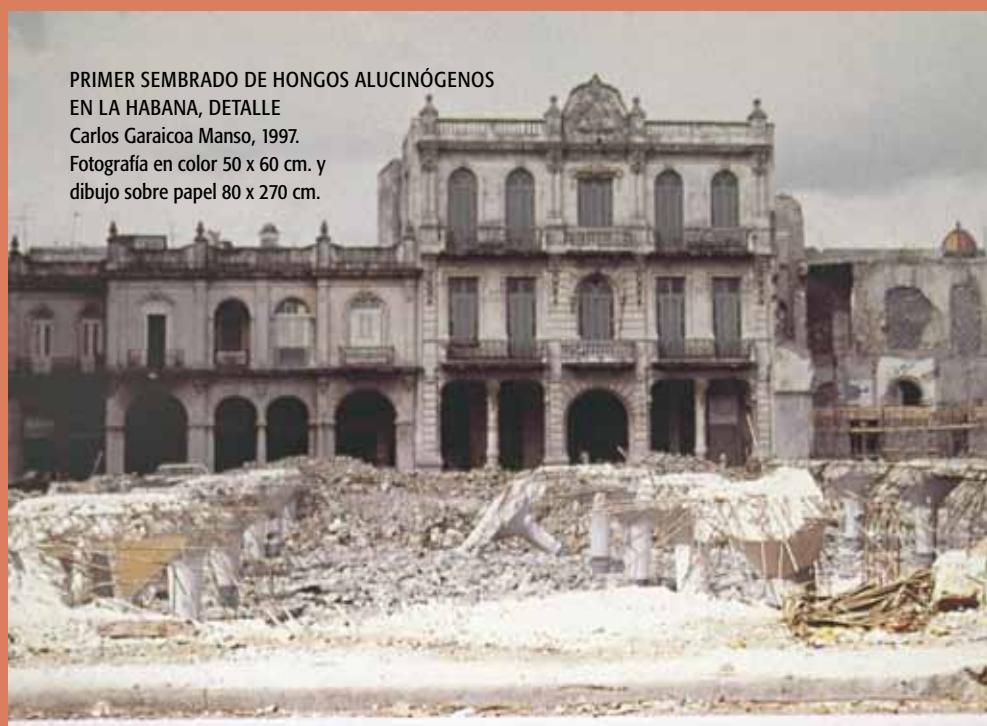
Bogotá, Colombia.

PRIMER SEMBRADO DE HONGOS ALUCINÓGENOS

EN LA HABANA, DETALLE

Carlos Garaicoa Manso, 1997.

Fotografía en color 50 x 60 cm. y
dibujo sobre papel 80 x 270 cm.



EL PESO DE LA CULPA

Tania Bruguera, 1997.
Performance durante la VI Bienal
de La Habana, Casa de la artista.



EL PESO DE LA CULPA II
Tania Bruguera, 1997.
*Performance en el Museo de
Bellas Artes, Caracas, Venezuela.*





TAXI-LIMOSINA

Gabinete *Ordo amoris*; 1998.

Instalación; tres Ladas, maletas, cajas, ropa

180 x 620 x 170 cm.

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen,
Alemania.



ANTENAS: TRANSMISIÓN EN CADENAS
Gabinete *Ordo amoris*, 1998. Instalación;
120 antenas de radio y televisión, tubos
galvanizados, aluminio, alambres.
180 x 620 x 170 cm. Ludwig Forum für
Internationale Kunst, Aachen, Alemania.