

IVONNE PINI

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas  
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia

**PROPUESTAS MULTICULTURALES**

EN LA

**PLASTICA CUBANA DE LOS 80**

Dentro de la diversidad y el eclecticismo manifiesto que ha caracterizado al arte cubano de los 80, hay dos líneas temáticas que sobresalen. Una profundiza en la presencia de lo no occidental, buscando precisar otras explicaciones del ser latinoamericano; la segunda se relaciona más con aspectos ideológicos y sociales que involucran a la cultura popular, a lo *kitsch*, a los *mass media*. En torno a la primera de esas dos líneas girarán las reflexiones de este texto.

### *Antecedentes.*

Cuando analizamos el desarrollo de la plástica cubana en la década del 80, encontramos un grupo de artistas que cuestionan sistemáticamente el criterio eurocéntrico con que se ha hecho la historia del arte, y proclaman su firme convencimiento de repensarla bajo una nueva óptica, buscando que las particularidades culturales de cada contexto

permitan una aproximación menos centrada en teorías que pretenden — a partir de mirar exclusivamente los fenómenos europeos — adjudicarles una universalidad que no poseen. Sin desconocer el carácter occidental de su cultura, los cubanos reivindican el hecho de que buena parte de su especificidad cultural viene de la presencia decisiva de elementos no occidentales, básicamente de raíz africana. Raíces que para muchos de ellos no son recuerdos del pasado, sino parte de su cotidianidad.

No se trata de acercarse turística o folclóricamente a esos referentes, sino asumir que penetran aspectos sustanciales de su cultura. Buscan sintetizar esos componentes occidentales y no occidentales, haciendo consciente la hibridación cultural de la que son parte.

Pero esta valoración no es un descubrimiento de los 80 y es posible establecer antecedentes significativos en la primera mitad del siglo.

A fines de la década del 20 y comienzos de la del 30 Alejo Carpentier, desde París, fue uno de los más decididos impulsores del afrocubanismo. Parecería que su permanencia en Europa fue vital para redescubrir y valorar la herencia africana de su cultura.

Desde Lutecia<sup>1</sup> son múltiples las crónicas del escritor demostrando su admiración por la cultura popular cubana, su música y su poesía permeada de influencia africana. En *Las nuevas ofensivas del cubanismo*<sup>2</sup> dirá:

Después de haber ignorado a América durante centenares de años, los galos comienzan a interesarse poderosamente por las cosas de nuestro joven continente. Villa-Lobos y sus partituras brasileñas, Larreta y sus novelas, los niños mexicanos, Clemente Orozco y Carlos Mérida con sus exposiciones, han enterado a Lutecia de las fuerzas vírgenes, pletóricas de savia y color, que se canalizan en aquellas Indias occidentales, que producen algo más que rastacueros argentinos y niños con cabezas empomadas. Hasta hace poco América sólo era conocida en París por el tango y la gomina... Continuamente, en las redacciones de revistas nuevas, se me dice: "Traduzca cosas de Latinoamérica, revélenos sus valores, busque poesías populares indias, guajiras y negras; dénos grabados, háblenos de allá".

---

<sup>1</sup> Antiguo nombre de París usado frecuentemente por Carpentier en sus crónicas.

<sup>2</sup> ALEJO CARPENTIER, *Las nuevas ofensivas del cubanismo*, Carteles, 15 dic., 1929, en *Crónicas*, tomo II, La Habana, Ed. Letras Latinas, 1985, págs. 87-92.

Y poco después en su crónica *La Rue Fontaine: calle cubana*<sup>3</sup> diría:

Cuando pienso en los momentos amargos, las luchas, los sarcasmos, los saludos retirados, que me valió, hace ya ocho años, la firme voluntad de consagrar mis modestos esfuerzos a la defensa y exaltación de los ritmos afrocubanos... No hubo más que denuestos, más que críticas acerbas. Mi nombre ha quedado grabado en un infame mamotreto musical, editado en La Habana hace tiempo, como defensor de ritmos que "desdecían de nuestra cultura". Se me tachó de anticubano, porque cometía el error de llevar a extranjeros, de paso por nuestra Isla, a escuchar los sones de la playa y las orquestas populares de ciertos bailes de Regla... Hoy, ante el espectáculo del triunfo de la música afrocubana en el extranjero, todo el mundo se jacta de haber comprendido a tiempo. Los compositores más adversos a esos ritmos tratan de adaptarse a ellos, para poder rumiar también los laureles de la victoria. Pero el sentido afrocubano es virtud innata. No se adquiere como una corbata nueva. Para escribir *La rebamba-ramba* o *Bembé*, hay que llamarse Roldán o Caturla... para completar ese maravilloso libro que se titula *Sóngoro cosongo* — donde se encuentran algunos de los poemas más logrados que se hayan escrito en Cuba — hay que llamarse Nicolás Guillén.

Y precisamente en Nicolás Guillén tendría el afrocubanismo a otro de sus fundadores. A comienzos de la década del 30 destacaba en sus poemas el mestizaje español y africano y el sincretismo religioso de Santa Bárbara y Changó.

Y si en la música y en la literatura se revitalizaba ese afrocubanismo, en las artes plásticas el nombre de Wifredo Lam (1902-1982) resulta imprescindible<sup>4</sup>. Sin dejar de reconocer la formación europea, la influencia tanto picassiana como del surrealismo, la obra de Lam se apropia de una tradición africana que le era familiar, que formaba parte de la cultura cubana, de una pluralidad que estaba en su propio pasado.

Recordamos que Lam era hijo de un inmigrante chino y de una mulata. Criado en Sagua La Grande, su madrina fue una sacerdotisa vinculada al culto de Changó, y pese a que Lam no practicó la santería, esas influencias debieron pesar en su formación inicial.

---

<sup>3</sup> A. CARPENTIER, *La Rue Fontaine calle cubana*, Carteles, 9 oct., 1932, en *Crónicas*, op. cit., págs. 104-105.

<sup>4</sup> Una interesante interpretación de la figura de Lam hizo Gerardo Mosquera en el artículo publicado en la revista *Arte en Colombia*, núm. 61, enero-marzo de 1995.

Ese reencuentro con los orígenes se hace más notorio cuando en los años 40 regresa a La Habana. Como bien dice G. Mosquera <sup>5</sup>:

En la isla el pintor redescubre su universo cultural en cuanto universo artístico personal. Es el regreso en el momento oportuno, cuando venía preparado para hacerlo en virtud de la propia evolución de sus intereses. Ocorre una conexión fecunda en el instante preciso. Fascinado por lo africano y lo "primitivo" gracias al arte moderno, había ido dando salida a lo "africano" y "primitivo" que llevaba por dentro. Este proceso se define al contacto en caliente con las tradiciones afrocubanas, en las cuales el "surrealismo" era cosa normal de todos los días.

Y aquí encontramos una diferencia sustancial con el uso que los europeos hacían del referente africano. Picasso, por ejemplo, se sentía atraído por las posibilidades de síntesis de la figura humana que la geometrización del arte africano llevaba implícitas. Para Lam era la posibilidad de unir esa modernidad europea de la que estaba imbuido, con un mundo autorreferencial que estaba en la base de su formación. Para él se trataba de algo más complejo que la aseveración de Breton cuando decía que el reencuentro de Lam con Cuba significaba para su obra la unión entre el mundo objetivo y el mágico.

Baste recordar las palabras del pintor cuando en una entrevista dice <sup>6</sup>:

África no fue sólo despojada de sus hombres, sino también de su conciencia. Me irritó que en París se vendieran las máscaras y los ídolos africanos como adornos. En éste y en mis otros cuadros me propuse poner los objetos negros en función de su paisaje y su mundo propios. Mi pintura es un acto de descolonización, no física pero sí mental. En África me consideran el mejor pintor de ese continente, a pesar de que casi no lo he visitado.

No es casual que Carpentier considere a Lam como un claro ejemplo de ese mundo maravilloso que forma parte de la realidad latinoamericana. En el prólogo a su novela *El reino de este mundo* <sup>7</sup>, el escritor sostiene:

---

<sup>5</sup> La referencia está tomada del artículo de G. Mosquera arriba mencionado.

<sup>6</sup> G. MOSQUERA, *Entrevista en Revista Bohemia*, núm. 25, La Habana, 20 de junio de 1980, págs. 10-13.

<sup>7</sup> ALEJO CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Barcelona (España), Ed. Edhasa Pocket, 1979, pág. 52.

Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza — con todas sus metamorfosis y simbiosis —, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea.

En las décadas de los 40 y 50 otros artistas trabajaron en una línea similar dentro de la naciente modernidad, por ejemplo, Roberto Diago. El desarrollo de la revolución cubana en los sesenta significó cambios notorios en la política cultural y reafirmó en los artistas el carácter de apropiación y transformación que caracterizó el período anterior.

Manuel Mendive (1944) surge a mediados de los 60 como un exponente de ese mundo real maravilloso de que hablaba Carpentier para referirse a Lam. Usando un lenguaje con fuerte carga primitivista, pero sin olvidar los aportes de la pintura contemporánea, Mendive revive la presencia africana en la cultura cubana. Educado en una familia donde se practica la santería o Regla de Oché<sup>8</sup>, y egresado de la Academia de San Fernando, se inició como escultor para luego dedicarse desde 1963 a la realización de collages sobre tablas en las que recomponía mitos yorubas<sup>9</sup>:

Aquellas maderas yo las pintaba con polvos de almagre de la ferretería mezclada con aceite de comer, con betún y cuanto cosa pudiera conseguir. Si tenía clavos o huecos era hasta mejor, porque los aprovechaba en la composición. Después hacía un hueco en la tierra, las metía dentro y les daba candela. Las iba apagando con arena, que dejaba marcada su textura. También les incrustaba las medallitas y les ponía pelo de verdad a las figuras.

Las explicaciones del artista sirven para verificar la utilización con sentido mágico de elementos orgánicos, actitud asumida en Cuba también por creyentes católicos, quienes visten, por ejemplo, a la imagen de la Caridad del Cobre con finos ropajes y le agregan pelos de la niña de la casa<sup>10</sup>.

Después del accidente en el que perdió un pie, Mendive cambió su pintura, y sin olvidar las referencias a la cultura yoruba trabaja

---

<sup>8</sup> Son cultos sincréticos que derivan básicamente de creencias yorubas traídas de Nigeria.

<sup>9</sup> G. MOSQUERA, *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1983, pág. 225. Del mismo autor ver también *El mito en Mendive*, en *Revista Arte en Colombia*, núm. 37, Bogotá, 1988, págs. 52-55.

<sup>10</sup> G. MOSQUERA, *Exploraciones en la plástica cubana*, *op. cit.*, pág. 235.

más en torno a la cotidianidad y temas históricos, donde la muerte, representada por Ikú, no deja de tener papel protagónico. Y los cambios son también en el color, dejando los lúgubres tonos anteriores para dar paso a un uso deslumbrante del color. Dentro de ese cambio temático, la tendencia a la aparición del mito en la cotidianidad se hace mucho más notoria. El mito, así como la magia, forman parte del diario vivir del creyente en la santería.

Esta breve síntesis de algunos antecedentes hasta la década del 70 permite comprobar que pese a la existencia de poéticas y significados diferentes, la dualidad de corrientes internacionales versus búsqueda de identidad fue protagónica en el arte cubano, como lo ha sido también en buena parte de la producción artística latinoamericana.

Las críticas de los propios cubanos a la política cultural de los primeros años setenta son considerables. Se plantea que la institucionalización que se hizo en ese momento — sin llegar a los extremos del realismo socialista — ideologizó de manera demasiado simplista el papel del arte.

Pero los cambios no se hicieron esperar, y con la creación del Ministerio de Cultura en 1976 bajo la dirección de Armando Hart, y del Instituto Superior de Arte, se volvió a reforzar la idea de un arte cubano ligado a las expresiones contemporáneas, pero también de sólidos vínculos con lo no occidental. Se abrió el espacio para que un grupo de jóvenes artistas avanzara en la búsqueda de una síntesis de culturas diversas, afirmando su vinculación al resto de América Latina. Preocupación tal vez muy sentida en Cuba por su aislamiento insular y por la intensa colonización ideológica y cultural que había tenido desde Estados Unidos. Se reivindica el sentido de universalidad de ese latinoamericanismo<sup>11</sup>, pues no se trata de volver al pasado, a las raíces, sino de afirmar nuevamente sus propios valores.

El acercamiento a lo primitivo no es nuevo tampoco en el arte internacional de los 70. Baste recordar planteamientos desarrollados por algunos conceptualistas como Beuys, Hesse y Long. Ellos también trataron de recuperar procedimientos de las culturas primitivas para su arte de concepto. En una encuesta referente a la recepción

---

<sup>11</sup> G. MOSQUERA, *Identidad y cultura popular en el nuevo arte cubano*, en catálogo de la exposición *Made in Havana*, Sidney (Australia). Art Gallery, 1988 págs. 43-48.

de Beuys en Cuba<sup>12</sup>, Bedia sostenía que su contacto inicial fue una extraña atracción retiniana; luego, al informarse sobre las particularidades de su vida, se le apareció como un personaje casi mesiánico, una especie de chamán de nuevo tipo.

Ahora me encuentro en mejor disposición para ofrecer una explicación más clara de esa atracción y es precisamente el reconocimiento de una "sintonía" entre su trabajo y el mío. Me refiero sobre todo a ese acercamiento o apropiación tan personal del arte y del pensamiento de la cultura autóctona. Fue para mí la satisfacción de encontrar a un semejante (y mucho mejor) de más edad y experiencia, que, del otro lado del mundo, me estaba demostrando con su trabajo que yo no andaba desencaminado.

A pesar de existir semejanza en los métodos, los planteos cubanos se diferencian de las propuestas conceptuales en que para ellos no se trata de salir de su cultura para encontrar esos elementos primarios. Por el contrario, forman parte de su cotidianidad, no denotan ningún exotismo<sup>13</sup>. Pese a esta diferencia, la presencia de Beuys y ciertas manifestaciones de arte povera no pueden desconocerse en la obra de los artistas cubanos que mencionaremos.

### *Los artistas.*

Son cinco los artistas escogidos. Todos ellos vinculados, desde fines de los 70 y fundamentalmente a lo largo de los 80, a esa mirada con ciertos rasgos antropológicos, y que buscan integrar los elementos no occidentales a su formación occidental: Ana Mendieta, Juan Francisco Elso, José Bedia, Marta María Pérez y Ricardo Rodríguez Brey.

Pese a que ANA MENDIETA (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985) vivió la mayor parte de su vida en Estados Unidos, fue una de las artistas que integró activamente en su trabajo elementos provenientes de la cultura indígena y africana. Después de emigrar a Estados Unidos en 1961, su primer regreso a Cuba se produjo en 1980. El trabajo que venía realizando desde mediados de los setenta eran *Siluetas* que, regis-

---

<sup>12</sup> Varios autores, *Kuba OK.*, catálogo de la exposición con el mismo nombre, Cuba, Editores Stadtische Kunsthalle Düsseldorf. Centro de Desarrollo de Artes Visuales, 1990, pág. 15.

<sup>13</sup> G. MOSQUERA, *Identidad y cultura popular*, op. cit., pág. 45.

tradas en fotografías, eran verdaderas alteraciones del paisaje vinculadas al arte del cuerpo y al arte de la tierra.

El interés de Mendieta por la santería no se desarrolló mientras vivía en Cuba con su familia, sino cuando estaba estudiando en Iowa. Desde 1972 comenzó sus primeros trabajos sobre el tema, documentándose con libros de antropología y publicaciones clásicas en la materia como los textos de la escritora cubana Lydia Cabrera<sup>14</sup>.

Hay en su obra una especial avidez por explorar en las tradiciones africanas y precolombinas lo referente al culto a la naturaleza, a la madre tierra. Tal vez la insistencia en vivenciar la orfandad en que vivió desde que se fue de Cuba, separándose de sus padres, incidió en esa actitud de explorar en su propio pasado, tratando de recuperar espacios de recuerdos perdidos.

Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del seno materno (la naturaleza). Mi arte es la forma en que vuelvo a establecer los lazos que me unen al universo.

No deben extrañar entonces sus afirmaciones al volver a Cuba en 1980:

Tenía miedo antes de ir porque pensé que había vivido toda mi vida con esa obsesión en mi mente: ¿qué pasaría si descubro que no tiene nada que ver conmigo? Pero desde el minuto en que llegué me sentí que pertenecía de nuevo a algún lugar<sup>15</sup>.

En 1981 realizó en las cuevas de la región de Jaruco (Cuba) una serie de tallas tratando de evocar a los indígenas taínos, quienes siglos atrás habían tallado las mismas piedras.

El contacto con su lugar de origen era la forma de ligarse tanto al mundo africano como al indígena, sin perder el profundo interés en explorar su condición femenina y los elementos de la naturaleza.

Los demás artistas que mencionaremos se interesaron especialmente por el trabajo de Mendieta e incluso la visitaron en Jaruco mientras desarrollaba su obra, atraídos por su intención de conjugar los poderes animistas que penetran la naturaleza y dan "fuerza vital" al hombre.

---

<sup>14</sup> Varios autores, *Ana Mendieta. A retrospective*, catálogo, New York, U S A, The New Museum of Contemporary Art., 1988, pág. 42.

<sup>15</sup> *Ana Mendieta. A retrospective, op. cit.*, pág. 47.

JUAN FRANCISCO EL SO (1956-1988) inició un significativo camino en la búsqueda de lo que él mismo llamó espiritualidad latinoamericana. Definió su percepción del arte afirmando <sup>16</sup>:

Para mí el arte es un largo proceso de aprehensión del mundo y de mí mismo como parte del mundo. Los procesos y los discernimientos son más importantes que mi trabajo. Actúan casi como una experiencia de aprendizaje místico y dan forma a mi actitud ante la vida... El todo de esta experiencia está basado en una espiritualidad latinoamericana que solamente ahora estamos comenzando a proyectar como un sistema de valores. De este desarrollo vendrán cambios culturales y algunos de nosotros seremos sus modestos heraldos.

La idea básica de la que partía era ir de adentro hacia afuera, partir de lo propio, de lo ancestral, para llegar a lo externo. Realizaba sus instalaciones con materiales diversos — corteza, madera, rama, barro, hojas y su propia sangre — y el valor que les adjudicaba nos hace pensar en la cercanía de su trabajo con la idea de arte que sostienen algunas culturas africanas. En efecto, Rashid M. Diab <sup>17</sup>, al afirmar la idea de que el arte tradicional africano constituye la herencia cultural de un pueblo, maneja cinco elementos básicos que lo caracterizan. Enumera la noción de 1 - *tiempo* como continuidad pasado y presente; 2 - *sincretismo* para procesar las influencias externas; 3 - *integración y expresividad* con una simbología que antepone a los valores estéticos los espirituales, valiéndose para ello de un particular manejo de símbolos; 4 - *idea* que va unida a la imagen tanto por su función como por su significado; y 5 - *materiales*, afrontando sus peculiaridades con base en sus propósitos artísticos, pero sin olvidar el valor del material en sí mismo.

Bajo esos parámetros el arte se convierte en una manera de ver y entender el mundo, tal como lo fue para Elso. Se trata de un mundo donde la magia, el mito y el análisis de la realidad que lo genera forman un todo.

En 1981, cuando se realizó la exposición *Volumen I*, estaba trabajando instalaciones donde mezclaba cerámicas con elementos reales,

---

<sup>16</sup> LUIS CAMNITZER, *Elso Pradilla*, en *Revista Arte en Colombia*, núm. 41, Bogotá, 1989, pág. 56.

<sup>17</sup> RASHID M. DIAB, *Hacia una contribución peculiar del arte africano contemporáneo a la historia universal del arte*, en *Catálogo de la III Bienal de La Habana*, 1989, págs. 35-37.

investigando el papel protagónico que el maíz tuvo y tiene en las culturas indígenas de América. Su exposición de 1982, *Tierra, maíz, vida* constituye el inicio de su particular lenguaje. Desde esa etapa mostró su interés no sólo en las raíces africanas sino también en las indígenas, a las que sentía más lejanas. Camnitzer sostiene que<sup>18</sup>:

Mientras que para Elso la tradición afrocubana estaba viva, la tradición amerindia era una adquisición libresca. Fue, al principio, una tradición idealizada y superficial. Le llevó tiempo entender el bien y el mal en esas culturas en oposición al estereotipo de lo malo como español y lo bueno como indio. La relativización de esos conceptos y su posterior integración a su interpretación de los rituales santeros afrocubanos, una interpretación profundamente ética, conformaron las visiones éticas y estéticas de Elso de ahí en adelante.

1986 fue el año en que realizó una obra básica en su producción: *Por América*. La representación casi a escala humana de la imagen de José Martí se convirtió en una aproximación dramática a las peculiaridades de la historia latinoamericana. Concibió la figura al estilo de las tallas coloniales, aumentando su realismo con ojos de vidrio y pelo natural. El color de los dardos que penetran la figura enfatiza el sentido simbólico: los rojos son la sangre mientras los verdes refieren a la idea de esperanza, de renacer. Su cercanía con los rituales de la santería lo llevó a utilizar su propia sangre en la realización; los materiales se potencian como fines en sí mismos, no como simples recursos para hacer la obra.

El trabajo que realizaba cuando murió a los 32 años de leucemia se llamaría *La transparencia de Dios*, y contemplaba dos niveles: el área de lo divino y el área de lo humano. El proyecto fue definido por el artista como "una visión mística del cosmos en la perspectiva de la espiritualidad latinoamericana". Las tres partes que lo integran son un gigantesco cráneo de más de dos metros de altura que constituía *El rostro de Dios* y estaba realizado con ramas, telas y objetos rituales, como pequeños ojos en vidrio; un corazón del mismo tamaño hecho con ramas entretrejidas, *El corazón de América*, y una mano gigante que reproducía la suya: era *La mano creadora*. La mano estaba perforada y de allí salían ramas sugiriendo la idea de sangre y rompiendo

---

<sup>18</sup> LUIS CAMNITZER, *Elso Pradilla, op. cit.*, pág. 58.

la línea de la vida. Pero la sangre es también dadora de vida, y nuevamente se tocaban la creación y el sacrificio. Interesado durante su estancia en México en la cultura Náhuatl, volvía a incursionar en los ciclos de vida y muerte, destrucción y regeneración. Su peculiar forma de análisis ponía a convivir lo contemporáneo y lo ancestral.

JOSÉ BEDIA nos introduce directamente en la concepción que tiene del arte al afirmar<sup>19</sup>:

Me reconozco incapaz de dar una definición general del arte. Más allá de lo que me propongo particularmente con mi trabajo, el cual se dirige esencialmente a destacar la continuidad del pasado en el presente. Es un intento de comunicación y de comunión entre el universo material y espiritual del hombre "moderno" y el del hombre "primitivo". Las "obras" resultantes sólo son testimonios objetivos que hacen posible la participación de la gente en mi experiencia. El proceso — transcultural, por llamarlo de algún modo — que se produce actualmente en el seno de muchas culturas autóctonas, trato de que se produzca en mí de manera similar, pero inversa. Soy un hombre con una formación "occidental" que mediante un sistema personal, voluntario y premeditado pretende un acercamiento a esas culturas y además experimento sus influencias de forma igualmente transcultural. Ambos estamos así a mitad de camino entre la "modernidad" y la "primitividad", entre la "civilización" y lo "salvaje"; entre lo "occidental" y lo "no occidental", sólo que por direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento y en este límite fronterizo que tiende a romperse, sale mi trabajo.

Estos pensamientos que están presentes en la concepción del arte de Bedia son en buena medida resultado de su proceso de formación. Desde que era estudiante en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro y luego en el Instituto Superior de Arte de La Habana, mostró interés por la cultura indígena, interés que se acrecentó al conocer los dibujos de los indios sioux de Dakota y su acercamiento a la santería afrocubana. En sus múltiples viajes se contactó con grupos indígenas mexicanos como los maya chontales de Tabasco, y vivió un tiempo en Angola tomando contacto directo con diversos aspectos de la cultura africana. De allí que la propuesta desde la anécdota inmediata desaparece para dar paso a la intención de comprender al ser humano resultante de influencias tan diversas.

---

<sup>19</sup> ORLANDO HERNÁNDEZ, *José Bedia, Catálogo de la III Bienal de La Habana*, 1989, pág. 217.

En su texto sobre el artista, Orlando Hernández sostiene que<sup>20</sup>:

El estudio pormenorizado de las referencias usadas por Bedia (...) a menudo resulta agobiante, no sólo por el constante desplazamiento de nuestra atención hacia fuentes etnográficas, históricas, poéticas, de una asombrosa diversidad, sino también por la superposición de claves simbólicas en una misma imagen. Un símbolo refiere continuamente a otro y a otro... ¿No resulta aterrador conocer que en el momento de su ejecución una sencilla cruz griega trazada por Bedia conserva todos y cada uno de sus significados culturales: el Yowa congo que representa el cosmos, los puntos cardinales que veneran los indios dakotas, el madero de suplicio cristiano, la muerte, el trazo fundamental de la firma que identifica al nkisi Sarabanda, y la silá o encrucijada (cuatro caminos, cuatro vientos) del culto palo monte, entre otros?

Sus instalaciones no pueden ser vistas entonces como bellas combinaciones de dibujos y objetos, deben ser entendidas también como formas de arte ritual más que como exclusivos planteos visuales. No entender los códigos supone parcelar el intento de acercarnos a un mundo que todavía conserva su energía e influencia en el contexto cultural del que parte Bedia.

MARTHA MARÍA PÉREZ (La Habana, 1959) trabajó en los ochenta a partir del registro fotográfico, y son sus dos series —*Para concebir* y *Recuerdos de nuestro bebé*— realizadas entre 1985 y 1987, las que recogen su peculiar manera de vivenciar la experiencia personal de la maternidad.

La artista explica hacia dónde estaban orientadas esas dos propuestas<sup>21</sup>:

*Para concebir* — 1985-1986 — está vinculada al pensamiento, supersticiones y algunas creencias populares acerca de la concepción, vinculadas a la santería. Texto e imagen en esta serie están relacionados de manera complementaria. En esta obra existen discursos paralelos que determinarán la lectura de la misma de acuerdo al espectador con que se enfrente: la práctica consciente de estas creencias, por una parte, y la actitud irónica o de negación de éstas, por otra. Esta dualidad será resuelta... de acuerdo a la visión y posición que asume el espectador, porque "el que cree en estas cosas no juega con ellas", siendo ésta una de las posibles lecturas que se hagan, y al que no cree no le preocupa manipular o ironizar estos valores, siendo ésta otra actitud a asumir.

---

<sup>20</sup> ORLANDO HERNÁNDEZ, *José Bedia, op. cit.*, pág. 218.

<sup>21</sup> MARTA MARÍA PÉREZ, *Made in Havana, op. cit.*, pág. 28.

Asume la actitud de estar creando una especie de documento autobiográfico para posibilitar una lectura abierta al espectador, frente a temas que raramente se abordan de manera tan directa.

Este carácter personal, de experiencia propia pero transmisible se mantiene también en su otra serie *Recuerdos de nuestro bebé* de 1987. Al respecto Pérez sostiene:

Intento continuar mediante imágenes sugerentes y precisas a la vez una parodia de álbum para recordar no instantes, sino constantes cargadas de elementos contrarios... junto a otros elementos que pueden sugerir imágenes en sí mismas, como la sensualidad de sexo fuerte a la violencia que implica el parto mismo y la sensación de sacrilegio frente a la imagen de una cicatriz.

El registro fotográfico en torno a diversos aspectos de la maternidad supone para la artista una intención que excede la meramente documental. Le sirve para indagar en torno a la superstición, a los mitos, a lo ritual, a lo cotidiano, a lo histórico. Busca momentos que constituyen etapas de síntesis en el proceso de la maternidad, momentos que se reafirman con la utilización de textos que enfatizan la idea de registro, y en otros resume con una frase la relación con la superstición, por ejemplo: *No matar ni ver matar animales*.

Las dos series parecen estar moviéndose entre dos polos opuestos: por una parte, las imágenes en las que se involucran claras referencias a la santería con toda su carga evocativa; por otra, una actitud más distante, incluso irónica, en la que se convierte a sí misma en una especie de documento susceptible de convertirse en objeto de estudio.

Los trabajos de RICARDO RODRÍGUEZ BREY (La Habana, 1955) comenzaron en los tempranos ochenta analizando diversos aspectos de la historia de América. Partiendo de diarios de viajes — por ejemplo, los de Humboldt — se interesó en mirar la actitud de deslumbramiento de esos viajeros frente a las peculiaridades de estos territorios.

Desde mediados de los ochenta, desplazó el interés histórico por una observación que tiende a continuar con el criterio de recopilación, pero esta vez el objeto que debe compilarse es el pensamiento mítico. Utiliza para sus construcciones objetos diversos tanto en su función como su significado, tomados de las religiones afrocubanas. Hay una

intención de descontextualizar el objeto que al quitarlo de su espacio original pierde sus funciones iniciales, convirtiéndose en algo distinto<sup>22</sup>.

En esta aproximación al pensamiento mítico le da especial significación a las transformaciones del mundo doméstico, el de los objetos cotidianos. Sus instalaciones muestran la supervivencia de rituales mágico-religiosos en un nuevo contexto: el urbano, diverso sin duda del que cobijó a la práctica original<sup>23</sup>.

Resulta difícil intentar sacar ya conclusiones de lo que pueda suceder con la obra de estos artistas, sobre todo pensando que la mayoría de ellos viven en los 90 fuera de Cuba, separándose así de esa interacción tan activa arte-contexto, que establecieron en sus propuestas de la década pasada. La seriedad con que abordan su trabajo, la actitud de investigación, su preocupación de inserción social y de transformación del papel del arte, no los libran del peligro que puede encerrar el interés despertado por sus trabajos en algunos de los circuitos internacionales que mueven comercialmente el arte. Esta situación permite abrigar el temor de que pueda convertirse en una forma de arte *for export*, que reitere fórmulas creadoras de nuevos clichés, donde la carga de un nuevo exotismo latinoamericano sea el gancho.

---

<sup>22</sup> RICARDO RODRÍGUEZ BREY, *Made in Havana*, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>23</sup> ANTONIO ELIGIO, *Kuba O. K.*, *op. cit.*, pág. 18.