



MINISTERIO DE EDUCACIÓN SUPERIOR
UNIVERSIDAD DE MATANZAS

DEPARTAMENTO DE MARXISMO LENINISMO Y LA FACULTAD DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES Y COMUNITARIOS

Título:

Urgencias y rupturas. Estudio social sobre las artes visuales en la ciudad de Matanzas (1981-1991)

Tutora: Dra. C. Silvia Teresita Hernández Godoy

Maestrante: Lic. Yamila Gordillo Rodríguez

Matanzas, 2020

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Tribunal.

Miembro del Tribunal.

Miembro del Tribunal.

Matanzas, ____ de _____ de _____

DECLARACIÓN DE AUTORIDAD

Yo, Yamila Gordillo Rodríguez declaro ser la única autora de la presente investigación. Por lo que, según las facultades que me son otorgadas, autorizo a la Universidad de Matanzas Sede “Camilo Cienfuegos” a hacer uso de la misma, en función del Programa de la Maestría en Estudios Sociales y Comunitarios.

Nombre

DEDICATORIA

A mis padres, por su amor infinito.

A mi niña Fernanda, mi universo.

AGRADECIMIENTOS

A mi amiga la Dra. C. Silvia Teresita Hernández Godoy, por su profesionalidad y dedicación en la tutoría de esta tesis.

Al colectivo de trabajadores del Museo de Arte de Matanzas, por su apoyo y confianza, en especial a Raúl Molina Hernández.

A los profesores de esta maestría, por la polémica y debate que suscitaron en cada encuentro.

A Caridad Contreras, por su agudeza crítica y su competencia profesional.

A Yazmín, José Eduardo y Eduardo, por acompañarme en los momentos más difíciles.

A Daniel David y su familia por sus afectos.

A Leticia Hernández, Yoan Álvarez, Yamilé Tabío, Celina García, Matyeris Pérez y Aracelis Fernández que presiden la lista de mis amigos.

A todos, Muchas Gracias.

RESUMEN

Los estudios sociales del arte, con una visión transdisciplinaria, analizan las prácticas artísticas tomando como eje la visualidad desde la confluencia de diferentes disciplinas de las ciencias sociales, para dimensionar las imágenes y los procesos sociales en los que ellas se emplazan. A partir de estos presupuestos, la tesis tiene como objetivo general valorar el desarrollo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas y su contexto de producción, entre 1981 y 1991. Se han implementado los métodos teóricos (histórico-lógico, el inductivo-deductivo, el analítico-sintético) y los empíricos y sus técnicas (observación directa, el análisis de documentos, análisis de contenido y la entrevista), para fundamentar la relación arte y contexto en Cuba y en Matanzas, y luego realizar la interpretación morfo-conceptual de la producción visual objeto de estudio, en la obra de seis artistas.

Se establecen algunos constructos teóricos como artes visuales, contexto de producción e interpretación morfo conceptual de las obras, que forman parte del cuerpo teórico de la investigación. El estudio revela que las artes visuales estudiadas se desarrollan en un contexto histórico-cultural donde son favorables, generalmente, las relaciones del artista con las instituciones. En un primer período, de 1981-1984, los procedimientos morfo-conceptuales están apegados a las manifestaciones tradicionales de las artes plásticas. En un segundo momento, de 1985-1991, se halla una visualidad que se distingue por el interés en el hombre y sus problemáticas sociales, con una postura crítica y apoyatura en tendencias artísticas contemporáneas que emplean nuevos recursos técnicos y estrategias discursivas.

ÍNDICE

Contenido	Pág.
Introducción	1
Capítulo I: Aproximaciones teóricas-metodológicas para la comprensión de las artes visuales y su contexto de producción en el ámbito cubano de la década de los ochenta del siglo XX	10
1.1 Artes Visuales y contexto de producción: dos conceptos necesarios para los estudios sociales del Arte	10
1.1.1 Los análisis morfo conceptuales de las obras	17
1.2 Los estudios sociales sobre las artes visuales en Cuba en la década del ochenta	20
1.2.1 Consideraciones sobre el desarrollo del contexto socio-cultural de las artes visuales en Cuba	24
Capítulo II: Contexto cultural que contribuyeron al desarrollo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas (1981-1991)	29
2.1 La institucionalidad cultural en relación con las artes visuales en Matanzas en la década del ochenta	29
2.1.1 Las artes visuales en el trabajo cultural matancero. La labor de la enseñanza artística y de los talleres en la formación de los creadores	33
2.2 La creación artística y los espacios de socialización del arte: las exposiciones	40
2.3 Proyectos artísticos en la comunidad	45
2.4 El consumo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas en la década del ochenta	48
2.4.1 Las artes visuales a través del catálogo de las exposiciones	49
2.4.2 Las artes visuales en los medios periodísticos	50
Capítulo III: La producción visual en la ciudad de Matanzas (1981-1991)	53
3.1. Vocación tradicionalista vs renovación artística contemporánea (1981-1984)	53
3.2. Hacia una visualidad contemporánea (1985-1991)	58
3.2.1 Acción documental de los hechos de la realidad sociocultural inmediata	58
3.2.2 La crítica a cuestiones urgentes del contexto cubano	62
3.2.3 Profundización de problemáticas universales del hombre y su existencia	65
3.3 Principales espacios de circulación y comercialización de la producción visual	71

Conclusiones	75
Recomendaciones	77
Referencias bibliográficas	
Anexos	
Anexo 1. Glosario de términos	
Anexo 2. Guía para la entrevista estructurada aplicada a artistas, especialistas y directivos vinculados a la creación visual en la ciudad de Matanzas (1981-1991)	
Anexo 3. Producción artística de los ochenta en la capital. Lenguajes contemporáneos	
Anexo 4. Plano de sitios culturales de la ciudad de Matanzas vinculados a las artes visuales (1981-1991)	
Anexo 5. Obras de Reynaldo Sueiras. Integrante del Taller de Grabado de Matanzas	
Anexo 6. Obras de Juan Antonio Carbonell	
Anexo 7. Obras de Ramón Pacheco	
Anexo 8. Obras de Enelio Suárez	
Anexo 9. Obras de Raúl Pérez <i>Borodino</i>	
Anexo 10. Obras de Armando Abel Rodríguez	
Anexo 11. Obras de Carlos Miguel Oliva	

Introducción

El arte es una actividad humana, un producto cultural que posibilita la comprensión de los sustratos económicos, sociales, filosóficos e históricos de una época, así como que revela el comportamiento, actitud y experiencia de los grupos humanos en un tiempo y lugar específicos. Tal idea no solo señala la estrecha relación entre los fenómenos artísticos y la sociedad, planteada por el historiador del arte Arnold Hauser (1969), sino que se reafirma la representación del “arte como una forma de pensar, de adquirir y ordenar conocimiento (...)” Camnitzer (2014, p.2). Por tanto, el arte como reflejo resultante de la imaginación del artista en su percepción de la realidad, instaura y modela una visión del mundo que construye en relación con el contexto donde se desarrolla.

La obra de arte comunica, proporciona deleite estético y ofrece diversas posibilidades de sentidos, que han sido objeto de interpretación por parte de diferentes disciplinas artísticas y otros campos del saber. Con este propósito, la Historia del Arte, se centra en el estudio de la evolución de las obras en su devenir histórico y contexto estilístico, y los artistas en su contexto social y cultural. Mientras, los Estudios Sociales del Arte enfatizan el análisis de las prácticas artísticas, desde la convergencia de distintas ramas de las ciencias sociales en la que apuntan hacia la visualidad como eje articulador, tanto de las múltiples dimensiones de las imágenes como de los procesos sociales en los que ellas se emplazan (Mitchell, 2005 citado en Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2019).

En el caso de Cuba, los procesos de creación de las artes visuales han sido organizados, para su investigación, desde criterios que han variado en su transcurrir histórico. La etapa colonial (siglo XVI-XIX) ha sido examinada en lo fundamental, siguiendo una pauta de periodización que va mostrando el desarrollo de las manifestaciones artísticas, paralelo al proceso de conformación de la nación a lo largo de todas estas centurias.

A diferencia, a partir de la República (siglo XX) se ha estructurado la dinámica del arte dividiendo los períodos por décadas. Tal “decadismo” como plantea Wood (1999, p.70), ha sido una de las tendencias más generalizada para ofrecer el progreso evolutivo del arte nacional. Sin embargo, la investigadora señala que parte de la crítica cuando periodiza el arte cubano en la etapa revolucionaria, se enfoca en “acontecimientos o documentos” que se vinculan de manera mediata con la producción artística; por ejemplo: el triunfo de la

Revolución cubana en 1959 inauguraba una nueva década en lo social que se materializaba en el discurso *Palabras a los intelectuales* en 1961;¹ consecuentemente, el próximo intervalo de diez años se marcaba con la celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura y la apertura del *Primer Salón Juvenil de las Artes Plásticas* en 1971. Mientras, en la década del ochenta, una exposición como *Volumen I* en 1981, manifestaba que los artistas habían asumido una postura diferente en el escenario de las artes visuales.

Estos creadores del octavo decenio —los cuales son de nuestro interés investigativo, en la ciudad de Matanzas—, se interesaron en temas de carácter antropológico, con atención especial a las problemáticas vitales del hombre. La totalidad de ellos, nacidos en los primeros años de la Revolución Cubana, habían sido privilegiados con la formación tutelar de un claustro de profesores prestigiosos del sistema de la enseñanza artística —como los de la Escuela Nacional de Arte (ENA) y los del Instituto Superior de Arte (ISA)—, y con el beneficio de nuevas instituciones culturales, salones y proyectos.

La conciencia crítica sobre la repercusión social del arte y la refuncionalización de los lenguajes artísticos foráneos caracterizaron a este nuevo arte cubano, o vanguardia de los 80, como fue acuñado por la totalidad de los especialistas. Tal denominación llevó implícita la invariante de la ruptura, el giro respecto a los años precedentes, la explosión hacia lo inédito y lo trascendente.

El arte en Cuba en los ochenta se desarrolla en todo el territorio nacional, aunque se hace más notorio en La Habana, por su condición de capital. Dichos procedimientos creativos, repercuten en el contexto cultural de Matanzas, pues muchos de los futuros artistas visuales de la ciudad se encontraban cursando estudios en la ENA o en el ISA, y a su regreso a la provincia poseen nuevos saberes, actualización del discurso artístico y un sólido aparato conceptual.²

En relación con esos procesos en Matanzas, la historiografía se ha enfocado mayormente en el siglo XIX. Ha abordado hechos y eventos como el surgimiento de instituciones culturales (Cabrera, 2000), la celebración de destacadas exposiciones y la labor del coleccionismo de arte (Cabrera y García, 2008a,b), la creación significativa de un artista (Ruiz, 1987), el

¹ El 16, 23 y 30 de junio de 1961, Fidel Castro, líder de la Revolución Cubana, se reúne con destacados intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional para discutir asuntos sobre la creación artística. El discurso resumen de estos encuentros fue conocido como “Palabras a los intelectuales”.

² Cuando se menciona el término “arte cubano”, se hace referencia al arte desarrollado en la capital del país.

desarrollo de una manifestación (Contreras, 2018) o de un género específico (Capote, 1993a), y ha realizado algunas propuestas para una historia de las artes plásticas en su transcurrir evolutivo (Moliner, 1981) (Capote, 1993b). En el siglo XX, por el contrario, se hallan en su mayoría, investigaciones que particularizan el desempeño de grupos culturales (Ruiz, 2005) (Cabrera, 2010), centros docentes (Capote, 1991), el tratamiento de personalidades y de proyectos expositivos (Cabrera, 2015), siendo evidente la ausencia de pesquisas sobre las artes visuales en Matanzas que muestren los momentos de continuidad y ruptura, en la confluencia y pluralidad de los diferentes discursos que convergen. Son contados los estudios referidos a un decenio determinado, por ello al emprender la investigación de las artes visuales en la ciudad de Matanzas en los ochenta y su contexto de producción, se han encontrado pocos textos que lo aborden de esta manera. No obstante, se pueden mencionar los trabajos centralizados en la producción visual de los años noventa por la autora (2015), y los dos mil por Montalván (2015); ambos libros enfatizan la existencia de nuevos procedimientos artísticos en la década del ochenta, que repercuten en el arte posterior, lo que constata la importancia de examinar este período. Asimismo, en el artículo de Capote (1991) —donde se analiza la labor de la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Matanzas de 1941 a 1991—, y en el de Cabrera y García (1999) —el funcionamiento del Taller de Grabado de Matanzas de 1987 a 1991—, se presentan características puntuales de estos contenidos, que aportan datos reveladores a la etapa que se investiga: el rol de esta institución docente en la formación de distintas generaciones de artistas, y la importancia del taller en el fomento y florecimiento del grabado en la ciudad, respectivamente.

Es innegable el déficit de textos críticos sobre la producción visual de los ochenta en Matanzas, siendo un decenio en el que las artes visuales se hacen distintivas. De ahí, el interés investigativo en esta etapa.

Por ello, la **situación problema** queda formulada de este modo:

Las artes visuales en Cuba durante la década del ochenta alcanzan nuevos niveles de representación artística, con obras de un profundo compromiso social y sentido crítico de la realidad del país, con epicentro en el conflicto hombre-sociedad, y asimilando la visualidad postmoderna como herramienta para conectarla con elementos culturales nacionales,

entonces: ¿cuáles son las peculiaridades del desarrollo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas y su contexto de producción, entre 1981 y 1991?

La **hipótesis investigativa es:** Las artes visuales en la ciudad de Matanzas, entre 1981 y 1991, se desarrollan en un contexto histórico-cultural donde son favorables, en su generalidad, las relaciones del artista con las instituciones. Estos participan activamente en las exposiciones que se organizan y en diferentes proyectos artísticos en el medio social. La producción visual en un primer período, de 1981-1984, aún está muy apegada a los temas de etapas precedentes, y a las manifestaciones tradicionales de las artes plásticas. En un segundo momento, de 1985-1991, se halla una perspectiva autoral que se distingue por su interés en el hombre y sus problemáticas sociales, desde una postura crítica, y con apoyatura en tendencias visuales que emplean novedosos recursos técnicos y estrategias discursivas.

El **objetivo general:**

-Valorar el desarrollo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas y su contexto de producción, entre 1981 y 1991.

Los **objetivos específicos** que se plantean son:

- 1- Fundamentar teóricamente la relación de las artes visuales y su contexto de producción en Cuba (1981-1991).
- 2- Caracterizar el contexto de producción de las artes visuales en la ciudad de Matanzas en el período objeto de estudio.
- 3- Interpretar morfo-conceptualmente la producción visual en la ciudad de Matanzas (1981-1991)

Por ende, el **objeto de estudio** propuesto: Las artes visuales en la ciudad de Matanzas (1981-1991) y su contexto de producción, se delimita para su investigación a partir de 1981, momento en que el arte cubano afianza una inquietante y renovadora propuesta de sus preceptos, y se reanuda la ejecución del Salón Provincial de las Artes Plásticas *El arte es un arma de la Revolución*.³ Se concluye en 1991, pues ocurren cambios medulares en lo socio-económico, político y artístico a nivel mundial, como la caída del muro de Berlín y la desintegración de la URSS y del campo socialista; a escala nacional, el país se encuentra en

³ La primera convocatoria se realizó en 1975, la segunda en 1976, y la tercera en 1981, por la falta de presupuestos para su ejecución. La última edición se efectuó en 1991. A partir de 1992, se nombra Salón Provincial de las Artes Plásticas *Roberto Diago*.

los inicios del “período especial”;⁴ y a la vez, las artes visuales en Matanzas han consolidado sus medios expresivos y propuestas discursivas como se fundamentará en esta tesis.

Los **conceptos utilizados** en la investigación son:

➤ Artes Visuales: Son las expresiones artísticas que incluyen diversas técnicas y disciplinas que van desde las artes plásticas tradicionales (entre ellas el dibujo, pintura, grabado, escultura, cerámica, arquitectura, orfebrería, artesanía y fotografía analógica); hasta las tendencias que aprovechan los resultados del desarrollo de la ciencia y la tecnología como el cine, el diseño industrial y el arte de los nuevos medios, en inglés *new media art* (como la fotografía digital, videoarte, arte digital, *net. art*, *fanart*, instalaciones multimedia, arte interactivo, fotomontaje digital, arte de transmisión, *mediaperformances*; cine expandido, experimental, inteligencia artificial, telepresencia y realidad virtual). Igualmente comprende prácticas artísticas novedosas y poco convencionales (como la instalación, intervención, arte efímero, arte público, arte ambiental, arte postal, arte urbano, arte cinético, *land art*), y otras que comparten ciertas nociones con las artes escénicas (como el grafiti, el arte interactivo, Fluxus, la caligrafía y el arte de acción: *performance*, *happening*, *environment*, instalación). El componente visual, es el denominador común de todas estas expresiones artísticas, es decir, son percibidas y apreciadas por los sentidos de la vista. (Concepto construido a partir de las ideas de Giannetti (2002), Ucha (2009), Sánchez, Frómata, Morales y Hernández (2013) y Raffino (2019). (Anexo 1) En la tesis también se le denominará producción visual.

➤ Contexto de producción: Es el entorno social y personal en que un autor produce su obra, a través de la cual refleja la realidad en la que vive, enmarcado por su universo individual (edad, sexo, estado civil, oficio o profesión, creencias, experiencias vitales) y condicionado por las prácticas económicas, políticas, sociales y culturales que rigen en esa sociedad, donde el autor interactúa con diferentes personas e instituciones de manera frecuente, originando interrelaciones e influencias que ocurren de forma recíproca y constante, y que son significativas en su desarrollo como creador. (Concepto elaborado partiendo de las definiciones de Barnett y Casper (2001), Garcés (2016), Segura (2017) y Ortiz (2018). Se tendrán en cuenta en el análisis: los principales proyectos artísticos, las intervenciones en

⁴ El “período especial” fue declarado por el Comandante en Jefe Fidel Castro, el 28 de septiembre de 1990.

espacios públicos, los circuitos expositivos, los mecanismos de comercialización, la creación de grupos artísticos, la labor de la enseñanza artística y de la crítica de arte, la fundación de talleres, y las tesis curatoriales de las principales exposiciones llevadas a cabo en el período estudiado en esta tesis.

➤ Interpretación morfo-conceptual de las obras visuales: los aspectos morfo-conceptuales de una obra explican la unidad que se establece entre los componentes conceptuales — ideas, motivos, líneas temáticas— y la morfología o recursos formales —materiales, técnicas, soportes— que se han utilizado para su representación tangible, donde se alcanza la unidad de sentido del discurso u obra. Esta permite descifrar una época histórica, transmitir experiencias humanas, incidir en la transformación de la realidad social y engrandecer la espiritualidad de los individuos.

Se determinaron los siguientes aspectos a tener en consideración:

-Temas abordados (El hombre y sus problemáticas vitales, el interés por la cultura popular, el *kitsch*, la identidad, el sexo, la moral, la deconstrucción de figuras mitológicas, religiosas y la crítica social, desde una perspectiva antropológica, psicológica, filosófica y culturológica).

-Repertorio técnico (Materiales, soportes, formatos, uso de líneas, color, área, texturas, volumen, espacio y temporalidad según la manifestación empleada: dibujo, pintura, fotografía, escultura, diseño gráfico, artes aplicadas, cerámica, instalación, intervención, *happening* y *performance*).

-Hibridez morfológica: se combinan y mezclan presupuestos formales de diferentes expresiones artísticas. (Referentes del arte moderno: expresionismo, informalismo. Referentes del arte postmoderno: arte minimalista, *pop art*, arte conceptual, hiperrealismo, neosurrealismo, neofiguración, neoexpresionismo y *bad painting*. Uso de técnicas y estrategias discursivas: el *collage*, la ironía, el cómic, el humor, el sarcasmo, el grotesco, la autoreferencialidad, la cita, la intertextualidad y las alusiones culturales). (Anexo 1)

En el análisis de las obras se aplicará el enfoque icónico, basado en los postulados de Panofsky (1998). Este desarrolla la teoría del método iconográfico-iconológico, donde plantea tres pasos para la significación de la misma: la descripción, la clasificación y la interpretación. El fundador de la iconología como disciplina académica, señaló que todo espectador posee presupuestos culturales para descifrarla y obtener sus significados.

Además, se utiliza el enfoque semiótico que sitúa a la obra como productora de signos, como texto en relación con otros textos. Se manejan algunos de los criterios referentes a los conceptos denotación-connotación y al sistema metacognitivo aportado por Barthes (1971) para desentrañar las unidades de sentido. Se consideran los conceptos de Eco (1992) sobre la pluralidad de significados en un solo signo, definidos como “obra abierta” que establece el carácter polisémico de la obra artística, y una efectiva decodificación que varía según el condicionamiento histórico-social y cultural de cada perceptor.

Los **métodos investigativos teóricos** implementados son: el histórico-lógico, al asumir la evolución de las artes visuales en su transcurrir temporal; el inductivo-deductivo que facilitó el establecimiento de valoraciones sobre la producción artística de la ciudad de Matanzas (1981-1991); y el analítico-sintético que posibilitó considerar la producción creativa a través de sus partes y viceversa, corroborándose el principio de la unidad dialéctica para la total comprensión del proceso examinado.

En relación a los **métodos empíricos** y sus técnicas se utilizaron la observación directa, esencialmente a las obras visuales del período, y de la misma manera, el análisis de documentos y su técnica, el análisis de contenido. Esta última fue de utilidad para entender los procesos de construcción de las obras, y mediante el examen de los elementos morfo conceptuales de las mismas —definidos como unidades y categorías de análisis—, interpretarlas en relación con su contexto de producción. Se aplicó la técnica de la entrevista estructurada a artistas, especialistas, curadores y protagonistas del quehacer de la década examinada. (Anexo 2)

La **población** de esta investigación contiene a todos los artistas activos en esta década (108) en la ciudad de Matanzas, según las estadísticas inscritas en el Registro Nacional del Creador. Se incluyeron a aquellos que aunque no hubiesen nacido en la urbe, desarrollaron en la misma su creación o mantuvieron una apreciable participación en proyectos colectivos de carácter provincial. La **muestra** se rige por un criterio de selección intencional que abarca la producción de seis creadores. El **campo** es una zona de producción de estos seis artistas de las artes visuales de los ochenta en la ciudad de Matanzas.

Entre los criterios de selección para los artistas de la muestra se tuvo en consideración la numerosa participación en destacados proyectos expositivos, los premios obtenidos y las críticas favorables alcanzadas. Se declara con respecto a las obras del período, la limitada

existencia de documentación visual, sin que esto sea impedimento para la investigación. Los artistas y las instituciones poseen insuficientes imágenes de las creaciones. Por ende, muchos de los análisis se reconstruyen, a partir de las valoraciones ofrecidas por la crítica de arte, las fuentes orales y el conocimiento de la autora adquirido en su experiencia laboral e investigativa como especialista de la Galería de Arte provincial de 1999 hasta 2012, y de 2013 hasta la actualidad en el Museo de Arte de Matanzas. Los artistas escogidos son: Juan Antonio Carbonell Gómez (Matanzas, 1952), diseño gráfico; Ramón Pacheco Salazar (Villa Clara, 1954), arte fotográfico; Raúl Rodríguez Pérez *Boro* o *Borodino* (Cárdenas, 1960), pintura, dibujo, grabado e instalación; Armando Abel Rodríguez Alfonso (Matanzas, 1965), pintura, dibujo, grabado, diseño gráfico e instalación; Carlos Miguel Oliva Giralt (Matanzas, 1964), pintura y dibujo; y Enelio Suárez Suárez (Matanzas, 1966), pintura, dibujo, instalación y *performance*.

Dentro de las fuentes bibliográficas de utilidad para la investigación se encuentra el libro de González, Parson y Veigas (2002) —que compila 43 textos críticos publicados en revistas, periódicos y catálogos de exposiciones en los años ochenta—, y el artículo de Mosquera (2007), pues ambos formulan conceptualizaciones generales sobre el arte cubano en la década estudiada. Estas fuentes no realizan un análisis del contexto de producción como el que se propone en esta tesis, pero permiten comprender cómo la eclosión que ocurre en el arte cubano que se desarrolla en La Habana, repercute en todo el país. Tal trascendencia, manifiesta en la producción visual de la ciudad de Matanzas de manera particular, es señalada por Molina (1991), en un texto que ofrece claves necesarias para el entendimiento de la creación visual matancera en relación con su contexto cultural y su suceso histórico. Del mismo modo, fue de utilidad la consulta de los diferentes catálogos de exposiciones, expedientes de artistas y las publicaciones periódicas provinciales. No obstante, hay que acotar como limitante, que no se pudo revisar la totalidad de ejemplares del periódico *Girón* y del suplemento cultural *Yumurí*, pues la hemeroteca de la Biblioteca provincial *Gener y del Monte* no tiene en existencia los periódicos de la década analizada, además de encontrarse cerrada al público. Los números consultados son los que se conservan en la sala de Fondos Raros y Valiosos de dicha institución. Tampoco se pudo acceder al Archivo del periódico *Girón*, por la negativa de la institución de brindar servicios de consulta a los interesados por carecer de personal que atendiera el archivo, y los periódicos hallarse en

mal estado de conservación. Esta situación es lamentable, al no encontrarse una solución para el deterioro de las publicaciones, y la prohibición de consulta a los investigadores.

La valoración de las artes visuales en la ciudad de Matanzas (1981-1991) y de su contexto de producción es un tema pertinente y novedoso pues supera la escasez bibliográfica sobre el mismo y los tratamientos anteriores centrados en una manifestación, institución o artista en particular. La tesis recopila gran parte de las obras visuales del período dispersas en colecciones particulares e instituciones de la ciudad, y localiza una cantidad significativa de catálogos de las exposiciones que facilitan información sobre el comportamiento de la sociedad cubana y matancera, dónde las principales problemáticas reflejadas por los creadores en sus muestras están asociadas a la existencia humana, ya sea desde una mirada intimista o francamente expresiva. La pesquisa aporta una periodización de las artes visuales en la localidad, y sus resultados podrán utilizarse en la curaduría de exposiciones, eventos teóricos, cursos de arte cubano y matancero, conferencias, talleres, visitas guiadas al museo, proyectos socio-culturales y comunitarios, entre otras acciones encaminadas al trabajo cultural y a la divulgación de las artes visuales en el territorio. Esta investigación realiza aportes metodológicos, pues las dimensiones e indicadores empleados en el análisis de contenido de las obras, se instrumentan por vez primera, y tendrán validez en estudios similares, donde se pretenda comprender un determinado período histórico-social y las prácticas de su colectivo humano.

La tesis se ha estructurado en tres apartados. El Capítulo I: Aproximaciones teóricas y metodológicas para la comprensión de las artes visuales y su contexto de producción en el ámbito cubano de la década de los ochenta del siglo XX. Capítulo II: Contexto sociocultural del desarrollo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas (1981-1991). Capítulo III: La producción visual en la ciudad de Matanzas (1981-1991). Presenta además, conclusiones, bibliografía y anexos.

Capítulo I: Aproximaciones teóricas y metodológicas para la comprensión de las artes visuales y su contexto de producción en el ámbito cubano de la década de los ochenta del siglo XX

En este capítulo se realizarán las aproximaciones teóricas y metodológicas a las definiciones de artes visuales y contexto de producción, así como a otras nociones que se relacionan con estas, y que serán el punto de partida para adentrarse en el análisis de la producción visual de la ciudad de Matanzas de 1981-1991.

1.1 Artes Visuales y contexto de producción: dos conceptos necesarios para los estudios sociales

Muchas han sido las interpretaciones que se han originado de la noción arte, marcada por una evolución donde el concepto fue variando según la sociedad y el contexto histórico que lo determinó. La palabra arte proviene del latín *ars, artis*; que se corresponde con el término griego *téchne* de donde proviene técnica (Corominas, 1995). Por ello, en sus inicios, arte se empleó para calificar cualquier actividad que se distinguiera por mostrar habilidad, talento o destreza en un oficio. Sin embargo, en la mayoría de los conceptos, ha sido entendido como una “obra humana que expresa simbólicamente, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad entendida estéticamente” (De Toro y Gisbert, 1968, p.98), es decir, que “(...) engloba todas las creaciones ejecutadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario” (Sánchez, Frómata, Morales y Hernández, 2013, p.9).

En 1746 (Pérez y Merino, 2016), Charles Batteux bajo el término de “bellas artes”, congregó las principales formas de arte: la danza, la pintura, la poesía, la escultura, la música, la arquitectura y la elocuencia. Luego, se eliminó esta última y se incorporó el cine, denominado como el “séptimo arte” por Ricciotto Canudo (1911). Mas, las “bellas artes” se empezaron a identificar con las llamadas “artes plásticas”, a principios del siglo XIX, que incluían a la pintura, la escultura, el dibujo, la arquitectura, el grabado, la cerámica, la orfebrería, la artesanía, la pintura mural y la fotografía analógica. No es hasta mediados del siglo XX que se incorpora un concepto más amplio y abarcador que se resume en la voz

anglosajona *art* —generalizada a escala global—, equivalente a la terminología de “artes visuales”. Esta acoge nuevas tecnologías (la holografía, el video), recursos (el sonido, el láser), y soportes de comunicación como la informática, la electrónica, la televisión, la computadora y el internet. Las artes visuales no solo han eliminado las fronteras entre las diferentes formas de expresión, sino que han condicionado una postura decodificadora diferente para el receptor, ante esas actuales propuestas artísticas y la interacción que le proporcionó la obra, como resultante del desarrollo científico y tecnológico alcanzado desde la década del sesenta del siglo XX.

En función de la investigación se ha elaborado una definición de artes visuales, para la cual se tomaron en cuenta conceptos que aluden, coincidentemente, a su naturaleza visual, diversidad y heterogeneidad de recursos. A la vez, se señalan otras ideas más particulares. Ucha (2009) apunta que el cine es una de las artes visuales de mayor popularidad por parte del espectador, al contar con una industria que le garantiza una amplia difusión. Por supuesto, el triunfo de esta manifestación está en la manera con la que ha logrado llegar a los diferentes grupos sociales. Giannetti (2002) señala que el arte que se vale de los nuevos medios digitales y de telecomunicación, dieron paso a novedosas prácticas artísticas, en las que se introducen cuestiones en los procesos de creación y percepción de estas obras, que conllevaron a la reestructuración de sus presupuestos estéticos sobre la base de estas experiencias, de ahí que esta especialista proponga la teoría de la estética digital. Raffino (2019), analiza que el arte visual es una categoría global que cumple con cuatro características:

-Transdisciplinariedad: alude al desplazamiento que ocurre entre las variadas disciplinas que comprenden las artes visuales, las que no respetan las fronteras entre ellas, sino que toman recursos formales de unas, y las mezclan con cualquiera que le sea provechosa.

-Tiende a la apropiación: manifiesta el reciclaje que hacen de los recursos de tendencias anteriores, conquistando insólitos sentidos y resignificaciones, a través de las acciones de intervención y de los bruscos desplazamientos.

-Es un arte global: opera con los argumentos híbridos y contaminados de la globalización, donde la mayoría de las cosas son mixtas y alterables.

-Maneja estrategias de exposición: deja de interesarse por los espacios instituidos como los museos, e invade los espacios públicos y abiertos de la ciudad, pues va a la búsqueda del espectador para que intervenga y participe en la ejecución de la obra.

Los rasgos esbozados por Raffino, evidencian la convergencia que se establece entre las distintas expresiones artísticas que engloba las artes visuales, donde ocurren préstamos y se reutilizan recursos de tendencias precedentes; por lo que se consiguen nuevas reinterpretaciones, a través de las mediaciones y la asimilación de estas formas y estilos artísticos anteriores. También, destaca su característica de arte global, la cual, por supuesto, le es inherente por gestarse en un mundo globalizado que difunde el consumo de los productos culturales a escala mundial, y donde se ha extinguido “lo original” —pues las ideas se validan desde la redefinición, la apropiación, la deconstrucción, lo alterativo, lo híbrido, lo ecléctico del arte precedente— y todo puede ser cambiante. De hecho, transforman los principios asociados a la exposición y construcción de la obra, pues el incentivo se encuentra en pronunciarse en los espacios abiertos y no convencionales, donde el espectador se pueda convertir en coautor de la misma. O sea, el público debe completar la relación que se provee entre lo artístico y lo sociológico, por eso, en su contacto directo con propuestas creativas que polemizan la realidad, desentraña la veracidad de hechos y problemáticas sociales, emergentes de ese momento histórico puntual, desde su propia inserción participativa.

Este arte no solo manifiesta su carácter lúdico, sino un enunciamiento contestatario y transgresor de los temas abordados, los cuales han provocado, en muchos receptores (instituciones y personas), la incompreensión y la censura de las obras. Otro criterio que se comparte es el de Acosta, Machado, Herrera, Sosa y Caballero (2007), que acotan cómo las artes plásticas poseen una connotación más ligada a la historia del arte y a las creaciones de la modernidad, pues las visuales introducen una variación de sentido mediante los nuevos medios, a consecuencia del progreso tecnológico y la mixtura entre las disciplinas teóricas que estimula la postmodernidad.

Tal teoría socio-cultural que tanto influenció y contribuyó a la heterogeneidad morfo-conceptual de las artes visuales, fue valorada por Caballero (2001) como:

(...) la condición epocal que baña todos los estamentos de la vida social y artística a partir de los años 60 de este siglo, en primera instancia en el

espacio de la sociedad posindustrial, y cuyos índices se constatan a nivel incluso económico (...), nos mueve a suscribir la teoría de Francois Lyotard de que el fenómeno reviste la generalidad de una condición y no meramente de la orientación, la corriente, o la imprecisa 'sensibilidad'; ni hablar entonces de las nociones de escuelas o estilos totalmente reductivas o insuficientes a propósito de la postmodernidad. (p.19)

Sin lugar a dudas, Caballero no solo refiere que la postmodernidad abarcó los niveles socio-económicos y artísticos de las sociedades más desarrolladas, sino que valida la teoría de Jean-Francois Lyotard (1979), quien suscribe que la misma es una condición, un estado que engloba las generalidades de un período histórico que niega la modernidad —en especial, los “grandes relatos o metarrelatos” que han legitimado los saberes durante un largo período—, y por ello, no se le debe simplificar a escuelas, corrientes o tendencias. Este filósofo francés proclamó desde la filosofía, el colapso de los metadiscursos (cristianismo, el marxismo, la ilustración, entre otros) establecidos por el poder. En el campo artístico la derogación de las grandes narrativas rescató la individualidad de ese sujeto que quedaba oculto en esa falsa colectividad. A nuestro juicio no es que no sean importantes las epopeyas, los discursos épicos, donde se erige el héroe, o un solo sujeto en representación del colectivo, sino que la postmodernidad viene a decirnos que las historias individuales de cada hombre, cuando se integran, van conformando la historia humana, y por tanto la historia de las sociedades.

El arte postmoderno (Jubriás, 1993) tuvo que generar una serie de invariantes estéticas y crear su propio lenguaje para reafirmarse en las condiciones de un mundo en crisis. En los años sesenta la sensibilidad postmoderna se debate ante grandes problemas ecológicos y catástrofes nucleares sin resolver, asiste a la violación de los derechos humanos, al crecimiento incesante de la ciencia, la técnica, y a la existencia imperiosa de un mercado material y cultural, que impone preceptos en la vida espiritual y social de los individuos. Los medios masivos de comunicación y la informática manipulan la información y el hombre ya no puede ni esconderse en su subjetividad porque no existe nada virgen. El artista, entonces, funda un sistema de relaciones para el arte donde se transforme necesariamente la naturaleza del objeto artístico. Preocupado por las problemáticas del hombre contemporáneo, se valió del lenguaje postmoderno para negar el concepto tradicional de obra que defendía el paradigma modernista, como objeto concreto de eficaz estructura y perdurabilidad en el tiempo, y prepondera su condición de única y original. La

variedad de formas expresivas le proporcionó cambiar el sentido y función del arte (desacralización), usar materiales inusuales (desmaterialización) y crear una obra que no se pudiera venderse (desmercantilización).

“El cometido de la postmodernidad no era resolver nada, sino someterlo todo a revisión, a replanteo, a un desnudo público colosal. Su sentido y su altivez histórica estuvieron, están, en la desmesura de una inmensa interrogante a los tiempos.” (Caballero, 2001, p.6) Por esto, el artista postmoderno revisita el pasado con libertad, y a su antojo, elige temas y estilos diferentes, ya fuesen clásicos, de otros movimientos tradicionales de la historia del arte, o de las más recientes vanguardias artísticas, para hibridarlos entre sí, o para mezclarlos con las manifestaciones procedentes de los nuevos medios de comunicación que se gestaban. Tales mixturas y deconstrucciones se auxiliaron de diferentes medios expresivos, tanto pretéritos como de las nuevas tecnologías; de ahí el empleo de las formas industriales y de la cultura popular, el *kitsch*, la intertextualidad, el *collage* o pastiche, entre otras.

El arte postmoderno se caracteriza por el eclecticismo, notorio en la diversidad de tendencias —*pop art*, hiperrealismo, nuevo realismo, arte óptico, arte cinético-lumínico, arte minimalista, arte conceptual, postminimal, *land art* o *earth art*, postconceptualismo, *body art*, *happening*, *performance*, arte povera, arte de protesta, neohistoricismo, transvanguardia italiana, video arte, y arte digital— que tienen lugar desde los años sesenta hasta los ochenta, en Europa y Estados Unidos principalmente, que influenciaron el arte de distintas latitudes porque llevaba en sí la premisa de la multiplicidad de estilos y conceptos. Esto le permitió al artista contemporáneo la posibilidad de encontrar variadas finalidades artísticas desde su individualidad creativa. Fue un vehículo para registrar sus anhelos, quimeras, resguardar memorias, expresar su vida, y reflejar desconciertos e inconformidades ante los fenómenos sociales que tienen lugar, en circunstancias puntuales del contexto en el que se desarrolla, y donde establece relaciones de interinfluencias.

El *contexto* como explica Austin (2000, 1), es un término estructurado por la unión de la preposición CON que equivale a “Junto a” + TEXTO, que proviene de la palabra latina *texere* posteriormente *text*, que significa “paño y/o entramado, trama, tejido”. Por lo que define que *Contexto* y *Contexto cultural*:

(...) se refiere al entramado o tejido de significados provenientes del medio ambiente o entorno, que impresionan el intelecto o campo de conocimientos de un grupo humano, como parte integrante de su cultura y su visión del mundo o cosmovisión. En otras palabras el contexto cultural es todo aquello que forma parte del medio ambiente o entorno y resulta significativo en la formación y desarrollo de un grupo humano específico. (p.13)

Este sociólogo y antropólogo social hace reflexionar cómo el concepto de *Contexto cultural* incluirá a todos los elementos del medio ambiente o entorno que impliquen necesariamente una significación en toda construcción cultural que realice el hombre, la cual tiene que ser compartida, contrastada y del beneficio para el colectivo humano en que se desenvuelve. Sin duda, ese universo de valores que asiste a cada cultura y a su identidad cultural se ha conformado en el contexto en el que transcurre su vida cotidiana.

Otras nociones que se traen a colación son las de “campo cultural” y “campo artístico” formuladas por Pierre Bourdieu (1983), pero desde los criterios de García Canclini (1986). Este explica cómo el referido sociólogo francés en su análisis de la sociedad moderna, determinó que el mundo social se estructura en lo que denominó “campos”; donde los diferentes espacios sociales (económico, político, científico, artístico) se desempeñan como campos independientes. Plantea que:

En uno de sus primeros textos, Campo intelectual y proyecto creador, Bourdieu observa que (...) hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural. (1986, p.10)

Si bien en la actual investigación no se utilizan estos conceptos de Bourdieu, se consideran pertinentes los criterios referidos, y se concuerda en que al artista hay que ubicarlo en el centro de lo que llamó “campo artístico” —para otros teóricos circuito artístico—, donde establece relaciones con los diversos actores e instancias que intervienen en la producción y circulación de la obra. En nuestro caso particular se empleará el término *Contexto de producción*.

Contexto de Producción es un término que ha sido enunciado en función de describir el momento en que el autor literario concibe su texto, pero factibles para los artistas de otras manifestaciones. Garcés (2016, p.1) expresa que “Es el mundo social y personal que vive

el autor de una obra en la cual se ven reflejados los acontecimientos políticos, económicos, sociales o culturales de la época en que fue escrita”. Segura (2017, p.1) esboza que “El contexto de producción se refiere a las condiciones determinadas por la biografía del autor o autora y el contexto social, histórico, político y cultural vigente en el momento en que fue creada una obra de arte”. Ortiz (2018, p.1) enuncia que “Es el universo de circunstancias económicas, emocionales, políticas, religiosas, sociales y culturales en las que se ve inmerso un escritor al momento de producir una obra literaria”. En estas definiciones se comparte que el contexto de producción implica la historia y experiencia de vida del autor, y las características de las estructuras y organización de la realidad social (económica, política, filosófica, cultural) del momento en que se realiza la obra. Igual se ha tenido en cuenta el concepto de entorno social de Barnett y Casper (2001, p.1): “El entorno social de un individuo, también es llamado contexto social o ambiente social, es la cultura en la que el individuo fue educado y vive, y abarca a las personas e instituciones con las que el individuo interactúa en forma regular”, donde de especial interés ha sido la idea sobre las interacciones que acomete el individuo de modo habitual en sus condiciones de existencia.

En las interacciones que establece el artista visual en el contexto de producción, son de estrecho vínculo las que instaura con las entidades y personas que se encargan del fenómeno artístico y del proceso de creación, pues aquí asume los procesos sociales, se apropia de ellos, crea y como consecuencia se socializa la obra, se promueve, crítica y comparte. Entre ellas se precisan aquellas que están ligadas a su instrucción como creador, es decir, los talleres, las academias y escuelas de arte; y las conexas con la exhibición, promoción, conservación, comercialización, crítica y regulación jurídica de la obra de arte, como galerías, museos, fundaciones de arte, ferias, bienales, asociaciones de derecho de autor y coleccionistas.

Se debe mencionar el nexo determinante que se establece entre el autor y su receptor, ya que este, en el proceso de decodificación de la misma ofrece juicios apreciativos y críticos que pueden modificar el gusto estético y la interpretación de la obra, en lo cual también incidirá, en dependencia de los procesos sociales que ha vivido. Es de acotar el interés de los artistas visuales contemporáneos en la intervención y participación activa del espectador en la construcción de la obra, las cuales en su mayoría, poseen un nivel experimental, lúdico e instantáneo.

Un contexto de producción siempre será expresión de las normas sociales existentes, donde el artista no solo es el productor de conocimiento de la sociedad, sino que con su creación puede contribuir a transformar la realidad en que vive. De ahí, que el significado de una obra no está supeditado íntegramente a su estructura morfo-conceptual, sino que está en función de las circunstancias contextuales que rigen el desarrollo de esa sociedad donde el autor produce su obra, la cual es cambiante y movable como la sociedad que la modela. Por otro lado, el cometido del arte se define por el carácter activo de la sociedad y la fuerza intrínseca de los procesos artísticos. Esta idea fue enunciada muy bien por Mosquera (1989, p.192) cuando expresa que el arte: “(...) no es algo cuyo destino deciden los teóricos, los políticos, los burócratas, los profetas, ni siquiera los mismos artistas, sino la implacable dinámica de la sociedad, en conjunto con las presiones del propio desenvolvimiento interno del arte”.

La obra consigue su total sentido simbólico en el acto comunicativo y socializador en que el artista la expone al público. Esta no solo portará los valores del acervo cultural asentados por la tradición, sino que incorpora significaciones mediante el diálogo que establece el autor con los signos culturales del presente. Así lo manifiesta el Ministerio de Educación Programa MECE Rural (en Austin, 2000):

El contexto no es un molde estático de representaciones culturales sino que es una “arena” activa en la cual el individuo construye su comprensión del mundo y que está conformada tanto por los contenidos culturales tradicionales, como por las necesidades y expectativas individuales y colectivas que surgen del contacto con la sociedad amplia. (p. 11)

No se exceptúan que en estas interrelaciones con la sociedad se podrán aprehender patrones y modelos artísticos de otros contextos de producción que por ser extensivos y amplios ejercen cierta autoridad; lo cual no excluye que en estas fases de asimilación o apropiación no se alcance lo distintivo, lo particular, se resguarde el legado precedente, y se conquisten nuevas motivaciones técnicas y conceptuales. Un ejemplo es la extensión de la postmodernidad —como se explicará más adelante— hacia los países latinoamericanos, y en especial en Cuba.

1.1.1 Los análisis morfo conceptuales de las obras

El método iconológico se aplica en el análisis morfo conceptual de las obras que se estudian en la tesis. Panofsky (1998, pp.3-8) precisa, que el contenido temático o significado de una obra de arte, es algo diferente de su forma, es decir, está más allá de la percepción formal. El significado puede ser *factico* —cuando se identifican formas visibles con respecto a objetos conocidos por el receptor, partiendo de su experiencia práctica, o de su relación con determinado suceso o actividad (empatía)—, y *expresivo* —que son los matices psicológicos de los objetos, que provocan una reacción en el espectador, de acuerdo a la forma en que fueron accionados (identificación). El contenido temático o significado de una obra lo estructura en tres niveles:

1. *Contenido temático natural o primario, subdividido en Fático y Expresivo.*

En este nivel se encuentra lo que denomina como formas puras o configuraciones de línea, color, y volumen, en la representación de “objetos naturales” como el hombre, los animales, las plantas, las edificaciones, y otros, entre los cuales se establecen relaciones recíprocas —identificadas como “hechos”—que comunican expresiones, ya sean estados anímicos o sentimientos. Por tanto, el universo de las formas puras, o mundo de los “motivos artísticos”, transmitirán los significados primarios o naturales, formados por el significado fáctico y el expresivo. Cuando estos se enumeran, se está realizando una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte, se detallan las mismas y se caracteriza su estilo, solo desde lo puramente sensorial.

2. *Contenido Secundario o Convencional.*

En este paso, los “motivos artísticos”, llamados imágenes, y las “combinaciones de motivos artísticos”, nombradas historias y alegorías, se relacionan con determinados temas o conceptos, ya emitidos por alguna fuente cultural, e incorporados por la tradición. Así, se configura el contenido secundario o convencional, en oposición al contenido temático natural o primario. La clasificación adecuada de las imágenes, historias y alegorías, permite que en este nivel se efectúe el *análisis iconográfico*, centrado en el origen y desarrollo de los temas figurados que se recrean en las obras de arte, donde se describe, pero no se interpreta.

3. *Significado Intrínseco o Contenido.*

En este punto es donde se explica el *análisis iconológico* o proceso de interpretación de la obra, para el cual se tiene en cuenta el contexto histórico, cultural y social en que se

establecen los significados. En este examen se desentraña el significado que se nombra como *intrínseco o contenido*, que son los que se localizan subyacentes, más allá del interés consciente del autor, y de los temas o conceptos, tales como se comunican en la obra. Los “métodos compositivos” y la “significación iconográfica”, revelan la manera en que se trata un tema, idea, personaje, o se enuncian diferentes sentidos por parte del artista, ya sea, siguiendo los cánones tradicionales, o introduciendo nuevos cambios compositivos y de sentido. En la interpretación de estos “valores simbólicos” (formas puras, motivos, imágenes, historias y alegorías), siempre se descubrirá que transmiten otras cuestiones y datos —existentes en la obra de forma intrínseca, subterránea— como el funcionamiento de un país, un período histórico, una clase social, religión o postura filosófica. Incluso, esto ocurrirá aunque el artista no lo haya concebido en su representación, o no sea de su interés abordarlos. Se podrán conocer los procedimientos técnicos usados en la obra y las peculiaridades del estilo autoral.

Paralelamente se emplean las ideas de Barthes (1971) para la decodificación de los signos. En especial sus presupuestos sobre la dimensión denotativa y connotativa y el sistema metacognitivo para la significación de las obras. El plano de significación denotativo de la imagen alude a lo descriptivo, a lo objetivo, que en la obra visual serían el color, líneas, planos, texturas y otros elementos; se refiere a lo meramente formal. El plano de significación connotativo por el contrario, sitúa al espectador frente a los sentidos de la imagen, con una intencionalidad interpretativa que implica la experiencia del receptor. Como tercer paso, el sistema metacognitivo refiere que las imágenes poseen otros significados más abstractos de acuerdo con el contexto, los cuales se sitúan en el signo como extras.

Por último, se aprehenden algunas consideraciones de la noción de “obra abierta”, que Eco (1992) sugiere mediante un modelo teórico que permite contraponer la estructura de obras cerradas y acabadas, con las nuevas configuraciones artísticas que surgen —a partir de las disciplinas emergentes de la sociedad contemporánea e informatizada— hacia la segunda mitad del siglo XX. Ha concebido a “la obra abierta” como:

(...) proposición de un "campo" de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de "lecturas" siempre

variables; estructura, por último, como "constelación" de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas. (1992, p.89)

Por esto, al analizar los presupuestos de “obra abierta”, se confirma la viabilidad polisémica y de pluralidad de significaciones que ofrece la obra al espectador. No por esto, se debe pensar que la estructura de la obra no sea sólida, sino que no es conclusiva en el sentido que proporciona la correlación y diálogo con otras estructuras. Esta polifonía estructural se constata además, en lo que Eco denominó como “obra en movimiento” (1992, p.89), que implica una decodificación activa por parte del receptor, pues la noción de movimiento, la ofrece la propia estructura de la obra en el contacto visual con ella. Esto lo ejemplifica a través de la dinámica del futurismo, la descomposición del cubismo, las esculturas cinéticas de Alexander Calder, entre otras. En ellas como expresa: “La forma está construida de modo que resulte ambigua y visible desde perspectivas diversas en distintos modos” (1992, p.90). Por consiguiente, el concepto de “obra abierta” le aportará al estudio que se acomete, la perspectiva de que cada “obra es un campo de posibilidades” (1992, p.90) que se abre hacia la multiplicidad de interpretaciones en un mismo signo, según el espectador que la decodifique.

1.2 Los estudios sociales sobre las artes visuales en Cuba en la década del ochenta

Los estudios sociales del arte vinculan los fenómenos artísticos con los procesos sociales que implicaron su origen y evolución. Esta mirada incluye el examen de las características morfo conceptuales de las obras, pero dimensionando la actividad creadora del hombre en la sociedad. Por ende, indaga en los factores políticos, económicos, culturales, filosóficos y otros, con respecto a la obra y al artista.

Hacia los dos mil, dichos estudios enfatizan, tal como planteó Raffino (2019), la visión transdisciplinar en su concepción metodológica: potenciar los análisis desde diferentes disciplinas como la estética, la historia del arte y las que integran las ciencias sociales (sociología, antropología, demografía, derecho, historia, psicología, geografía humana, entre otras). El nuevo enfoque contempla las dos propuestas de Zolberg (2011, citado en Bugnone et al., 2019, p. 392): la humanista o internalista, que basa el análisis en los aspectos formales de la obra de arte, la que considera “como una expresión única de su

creador” o genio, y la sociologista o externalista, que jerarquiza “los factores extra estéticos, es decir, todo el contexto que rodea la obra”. La estrategia transdisciplinar vincula lo artístico con procesos culturales más extensos y en estrecha relación con el proceso social. “La difuminación de las fronteras del arte y su diálogo con otros saberes y, en segundo lugar, la importancia de construir un análisis social y políticamente situado de las prácticas artísticas” (Bugnone et al., 2019, p. 388)

Los artistas visuales cubanos en la década del ochenta reflejaron la realidad en toda su complejidad y se enfocaron en “recrear el contexto socio-cultural y, desde las vivencias en ese contexto, generar una conciencia crítica que ha convertido [a esa producción artística] en unpreciado documento, un testimonio imprescindible para comprender el acontecer real en la Cuba del presente” (Espinosa, 2003, p.28); esto lo asume desde una visualidad experimental que estuvo en confluencia con el eclecticismo postmodernista que se desarrollaba en los circuitos artísticos occidentales, a pesar de la entrada retardada a Cuba de estas corrientes artísticas, como consecuencia del bloqueo norteamericano (Camnitzer, 1988). Este artista y teórico uruguayo ha sostenido que:

(...) esta funciona (...) como recurso para actualizar la producción, poniendo en escena el final del siglo XIX. Con sus rasgos de “intencionada” referencialidad histórica, introduce una retahíla de nuevos ismos que significativamente hace notable la libertad y la falta de prestigio, pero que de hecho recompone y conforma un conjunto de estéticas bien asimiladas. En Cuba, sin embargo, el eclecticismo parece ofrecer a los artistas algo más importante; un instrumento para sobrevivir a un contexto donde el exceso de corrientes culturales desafía la creación en un lenguaje unificado, y donde el pasado, el presente y el futuro concebido son muy complejos para permitirse el lujo de la exclusión. (pp. 150-151)

Por tanto, las asimilaciones de los diferentes ismos internacionales, le proporcionó al artista libertades formales, y la conformación de nuevas significaciones que actualizaron el discurso artístico del arte cubano, pues estos préstamos foráneos fueron cotejados con la realidad nacional y sus tradiciones culturales, logrando crear un lenguaje legítimo y propio. Por ello, a partir de todas estas innovaciones que introducen, fue acuñado por la mayoría de la crítica como “Nuevo Arte Cubano”, o “renacimiento cubano” (Camnitzer, 1987, p.138), “movimiento de renovación” (Mosquera, 1988, p.153) y “el quinto movimiento miliar en la

historia de la plástica cubana del siglo XX, luego de las tres generaciones de vanguardia antes del 59 y de la fértil reverberación de los 60” (Caballero, 1990b, p.57).

Las consideraciones teóricas sobre las artes visuales en el país, se explicaron mayormente desde la perspectiva internalista de los estudios sociales el arte, aunque algunos críticos asumieron la visión externalista, al analizar los fenómenos artísticos en pleno desarrollo y transformación en el contexto, como los textos realizados por Mosquera (1988, 1990), Caballero (1990b), Espinosa (2003), Izquierdo (1989), o por los artistas Somoza y Suazo (1989), que enunciaron las particularidades de los procedimientos que emplearon en la construcción de las obras, las propuestas de sus proyectos expositivos, los principales derroteros y movimientos hacia los que se encaminaron, siempre sistematizando la confluencia arte-sociedad en las prácticas artísticas. Tales exploraciones estuvieron en diálogo estrecho con la realidad social, afloraron desde la utilización de saberes de diversas disciplinas, que implicaron puntos de vistas filosóficos, antropológicos, ideológicos, estéticos y sociológicos, los cuales dimensionaron la proyección socio-cultural del arte en este decenio.

Mosquera (1986) al conceptualizar los presupuestos artísticos que caracterizaron a la visualidad cubana, lo hace desde el anclaje de lo social. Ofreció lo que llamó “once sayos”, que aunque no fueran aplicables íntegramente a todas las promociones artísticas —como las que se encontraron fuera de la capital—, sí apuntaron las pautas generales. Ellos son:

- *Predominio del lenguaje y la poética posmodernos, casi siempre de modo exuberante.*
- *Desplazamiento general de los intereses de tipo conceptual hacia la emotividad exaltada. Influencia de Borofski y los italianos, en especial Clemente.*
- *Afirmación del hombre y de la vida. Antropología positiva.⁵ Visión no enajenada del mundo.*
- *Desarrollo de la motivación por el kitsch vernáculo y popular por artistas que “lo llevan por dentro” en virtud de su origen y formación.*
- *Concentración en los problemas existenciales del individuo.*
- *Planteo de cuestiones éticas, con un sentido moralizador que nada tiene de preceptiva santurrón. Por un lado, reflexión profunda sobre las*

⁵ La antropología científica o positiva, cuyos capítulos fundamentales son la antropología biológica o física y la antropología cultural o social, y la antropología filosófica o filosofía del ser humano. La antropología positiva defiende la idea fundamental de la existencia de grupos humanos que poseen formas de pensar y actuar que se transmiten socialmente (Esta nota es de la autora a partir de Parrillada, 2007, p.347).

inconsistencias de la conducta humana, y por otro, sátira a comportamientos superficiales concretos. Es destacable que esta aparición de la ética como contenido fundamental de algunas obras haya precedido el reciente llamado hacia la moral revolucionaria.

- Preocupación por alcanzar públicos populares.

- Primera aparición en la plástica cubana —si se exceptúa alguna obra de Antonia Eiriz— de los problemas de la mujer y de sus puntos de vista, presentados por artistas del sexo femenino en forma interiorizada, no como proclamas feministas.

- Frecuencia del tema del sexo.

- Humor

- Énfasis general en el trabajo con “formas malas” chirriantes, festivas, escandalosas. (pp. 128-129)

Sin duda, fue notable la hegemonía del lenguaje y la poética postmodernos, solo que en algunas creaciones fueron asumidos como corriente de moda, por lo que en el afán de experimentar, esos artistas caen en formulaciones nada novedosas. Las obras, en su generalidad, se alejan de los paradigmas conceptualistas y se mueven hacia propuestas que priorizan lo emotivo, más hacia la conmoción del receptor, sobre todo desde la influencia de Jonathan Borofsky, artista norteamericano representante del *bad painting*, y de los artistas de la transvanguardia italiana, en lo esencial de Francesco Clemente.

Subrayó conjuntamente, las características de la antropología visual en Cuba, en ese interés de relacionar al hombre con su realidad cotidiana, y en el tratamiento de sus problemas existenciales desde una postura que reafirma la vida, con un sentido crítico que apela a su moral. Tales cuestionamientos éticos indagan y condenan comportamientos y conductas humanas superficiales y despreciables, que en ocasiones, se subrayan tomando como apoyatura el uso de la sátira, el humor o el *kitsch*, todos deudores de la cultura popular y lo vernáculo. Aparecen formas caricaturescas, *naif*, grotescas, graciosas o estridentes que van pautando la diversidad que se obtiene en las imágenes, en aras de revelar la complejidad de la sociedad contemporánea. Se muestra el tema del sexo en la fotografía y la pintura con un lenguaje iconoclasta, y a veces, desgarrador. Emerge una mirada propia e interiorizada en la asunción de disímiles problemáticas, por parte de las artistas mujeres; y se diversifican los receptores, pues se amplían los escenarios de representación hacia espacios públicos. En esas manifestaciones de arte efímero, resalta el grupo capitalino *Arte Calle*, por su postura contestataria en la denuncia de males sociales como la doble moral, el abuso de poder de algunos dirigentes, y la hipocresía. Mas, esta no

fue la única agrupación en existencia, pues el trabajo de los artistas en colectivo, fue otra particularidad del arte cubano. Los primeros jóvenes que se reúnen para exhibir sus obras, lo hacen en el proyecto expositivo titulado *Volumen Uno*, los cuales no constituyeron un grupo, sino que se aúnan por “un afán común: la experimentación dentro de las corrientes plásticas actuales” (Mosquera, 1981, p.19). Esta muestra marcó una etapa en el arte cubano, por la manera en que indagan en asuntos substanciales del contexto socio-cultural. A la vez, son el punto de partida para la formación de varios grupos como *Puré*, *4 x 4*, *Hexágono*, y *Grupo Provisional*, que rompieron con el status de la individualidad del artista, incluyeron otras funciones comunicativas del arte en el contexto, “y desafiaron el proceso de cocreación así como las capacidades participacionales del destinatario” (Caballero, 1990b, p.53). (Anexo 3)

Estas nuevas formas de transmisión de la obra, se confirmaron también, en la ejecución de numerosos proyectos artísticos generados por las instituciones y asociaciones, con los que el artista buscaba involucrar el arte en la vida social y cultural, incidiendo en los sujetos y en las comunidades. Se pueden citar muchos como *Arte en la vida militar*, *Arte en los barcos*, *Arte en las misiones internacionalistas*, *Arte en la micro*, pero no todos consiguieron la efectividad propuesta por problemas de organización y adecuación en los espacios. De mayor trascendencia resultaron *Arte en las montañas*, que intervinieron zonas rurales y montañosas, en función de la transformación sociocultural de esas colectividades; *Arte en la carretera*, que incidió en el receptor desde una visualidad y percepción diferente, con el uso del lenguaje de las vallas publicitarias; y *Arte en la fábrica y Telarte*, que fusionaron el arte con los procedimientos fabriles, interrelacionó la labor de artistas y diseñadores con la del obrero, y los productos artísticos se elaboraron con materiales provenientes de estas industrias.

1.2.1 Consideraciones sobre el desarrollo del contexto socio-cultural de las artes visuales en Cuba

La movilidad social, característica de las artes visuales en estos años, y su capacidad para hacer trascender sus referentes artísticos y socioculturales, se debió asimismo, a acontecimientos puntuales que diversificaron el contexto y contribuyeron al

desenvolvimiento de la misma. Los textos críticos señalan la fortaleza del Sistema de la Enseñanza Artística en Cuba, el crecimiento de instituciones, y el diálogo diáfano, en sus inicios, entre aquellas y los artistas. En cuanto a las escuelas de arte, hay que referir el papel esencial que desempeñaron en la preparación técnica y conceptual de los futuros artistas, y en la actualización de los registros visuales, junto al legado precedente del arte nacional e internacional, con una postura diferente ante el conocimiento académico y los métodos de la enseñanza de las artes. Tanto en las Escuelas Provinciales de Arte (EPAP), la Escuela Nacional del Arte (ENA) y el Instituto Superior de Arte (ISA), las propuestas pedagógicas tuvieron como base la investigación y la experimentación en la praxis artística. Se distinguió la labor que se desarrolló en el último centro, en la conformación de un acervo cultural novedoso; su claustro de profesores, integrado por importantes artistas y críticos, estimuló el trabajo grupal, la participación en proyectos expositivos, y ofertó en su plan de estudios, cursos de diversas disciplinas teóricas, que incentivaron el ejercicio de la crítica y el sentido polémico frente a la realidad. Por esto, según Caballero (1990b, p.52):

El contar con los primeros graduados del Instituto Superior el Arte es un factor medular en la explicación de estos avances, en tanto por primera vez el emisor artístico, a más de profesionalizar su técnica, completa e interrelaciona todo su saber intelectual. (...) muchos creadores se convierten en sus propios teóricos, en discursantes que desde bases científicas son capaces de argumentar filosófica, semiótica e ideológicamente sus poéticas.⁶

De estos centros nacionales, la ENA e ISA, principalmente, egresaron jóvenes de todo el país —entre ellos los matanceros—, los que al regreso a su provincia, le aportan al movimiento de las artes visuales, los nuevos lenguajes y códigos internacionales aprehendidos en el circuito artístico capitalino. Esto permitió, que el arte en la ciudad de Matanzas, renovara sus presupuestos artísticos con respecto a las décadas anteriores, e indicara distintos derroteros. De los seis artistas de la muestra, se gradúan del ISA, Enelio Suárez Suárez (Matanzas, 1966), y de la ENA, Juan Antonio Carbonell Gómez (Matanzas, 1952), Raúl Rodríguez Pérez *Borodino* (Cárdenas, 1960), Carlos Miguel Oliva Giralt (Matanzas, 1964) y Armando Abel Rodríguez Alfonso (Matanzas, 1965); Ramón Pacheco Salazar (Villa Clara, 1954), es el único de formación autodidacta.

⁶ La primera graduación del ISA, fue en julio de 1981. (Esta nota es de la autora)

Conjuntamente, el aparato institucional desde sus nuevas entidades creadas para la organización y difusión del trabajo de las artes visuales, generó importantes exposiciones y certámenes en los que se insertaron los artistas de todo el país, entre ellos los creadores estudiados en la tesis. Sobresalió la *Bienal de La Habana*, auspiciada por el Centro de Arte Contemporáneo *Wifredo Lam*; evento que favoreció el diálogo del arte cubano con el hacer contemporáneo de África, Medio Oriente, Asia, América Latina, el Caribe y las minorías étnicas del primer mundo. Ídem, los mejores exponentes fotográficos nacionales y foráneos emergentes, se mostraron en la Fototeca de Cuba, y en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) se auspiciaron proyectos expositivos, en sus salas y en otros espacios nacionales e internacionales, que promocionaron las artes visuales contemporáneas cubanas. Uno de ellos es el *Salón Nacional de Premiados*,⁷ iniciativa que posibilitó la confrontación entre todos los creadores del territorio nacional—galardonados en sus salones provinciales—, y la facilidad de exhibir sus obras en el ámbito capitalino. Sin embargo, estos objetivos se consiguieron a medias, pues el salón (Caballero, 1990b):

(...) enfrenta a todos los artistas de provincia con solo dos o tres creadores capitalinos, cuando el quid de la insuficiencia radica en el concepto de exposición ocioso, tan poco funcional, más propio del siglo XIX: lejos de estimular proyectos de superior alcance en el espacio y el tiempo absolutiza la pieza museable, la obra expuesta que a la larga consigue sólo su deglución contemplativa. (p. 53)

Estos salones que podrían haber sido una excelente oportunidad para la actualización de los procesos visuales, no rebasaron las expectativas, pues la curaduría de las muestras no articularon una museografía que posibilitara el diálogo, promoción e intercambio, con el arte que se estaba gestando en La Habana, sino que se resumió a la mera admiración de las obras en el recinto expositivo. Igualmente, se crea el Registro Nacional del Creador, institución que se ocupará de la legislación en el campo artístico, al proteger los derechos del autor sobre la originalidad de la obra. El Decreto Ley No.106 de la Condición Laboral y

⁷ La primera edición, se efectuó en febrero de 1986, en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, en Ciudad de La Habana, y a partir de la segunda edición en 1987, hasta la quinta en 1990, se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes. Luego, se interrumpió por un año, por problemas con los recursos materiales para su ejecución, y se retomó en 1992 con una celebración cada dos años, teniendo como sede el CDAV.

la Comercialización de las Obras de Creadores de Artes Plásticas y Aplicadas,⁸ se constituyen como una ley primordial para los artistas visuales, al establecer una serie de regulaciones importantes en su condición de creadores independientes con derecho a la seguridad social.

El diálogo favorable entre la institución y los creadores empezó a tener desencuentros por su incomprensión ante las propuestas artísticas: preocupación por lo social, mirada transgresora en el reflejo de la vida cotidiana y referentes culturales; en especial, fue mal interpretado el tratamiento positivo de los símbolos patrios, el héroe, y la historia, desde “la irreverencia que es propia del arte, y sobre todo del arte nuevo” (Caballero, 2008, p.7). Puntualmente, uno de los detonantes fue el cierre del proyecto *Castillo de la Fuerza*, donde se expusieron las obras más polémicas que surgieron en sus diversas variantes, con la participación de los artistas en el logro de una eficaz promoción, distribución y consumo.

La inconformidad de los artistas ante esta clausura, condujo a la ejecución de un juego de pelota; evento deportivo que se organizó con la participación de artistas y críticos, el 24 de septiembre de 1989, a las 3:00 pm, en el Estadio *José Antonio Echevarría*, en Ciudad de La Habana. Este performance colectivo *La Plástica Joven se dedica al Béisbol*, evidenció la postura cínica y estrategia de subterfugio, que asumió el arte en ese período, ante esas circunstancias puntuales. Pero, el colofón del decenio, ocurrió en junio de 1990, con la exposición colectiva *El Objeto Esculturado*, en el CDAV. “Un incidente ocurrido en la inauguración conllevó su cancelación” (Espinosa, 2003, p.71). Describe Mosquera (en Guzmán, 2010, 134): “Ángel Delgado realizó un *performance* espontáneo que culminó al defecar en medio de una de sus salas. Fue su contribución inesperada de un objeto esculturado biológicamente”. Estos sucesos, refieren que:

En Cuba también se tensa la cuerda entre los espacios reconocidos como artísticos y los políticos. No ha faltado la incomprensión de los políticos en relación con el lugar y papel del arte en la sociedad que se desea construir, y muy en especial con relación a la propia naturaleza del hecho artístico.

La colisión arte-política ponía en evidencia la necesidad de ampliar las miras con respecto al lugar que ocupa el arte en la formación de una sociedad plena y justa, con un

⁸ Esta ley se publica en la Gaceta Oficial, el 5 de agosto de 1989 y, se pone en vigor con la Resolución No.5, del 12 de enero de 1990.

cometido cardinal en la emancipación de los individuos. Pero, a pesar de los debates que se efectuaron en el campo de la cultura, las posturas oficialistas cedieron muy lentamente al diálogo. Por tanto, irónicamente concluye esta década con el fenómeno de la emigración de un número elevado de creadores de todas las manifestaciones. Más allá de las denominaciones para etiquetar el suceso, “artistas del exilio”, “artistas de la emigración” o “artistas de la diáspora”, la cultura cubana se encontró ante una nueva coyuntura histórico-social donde convenía solucionarse apropiadamente la postura política frente a la creación. Debía dejarse atrás el lastre que la encerró, la incomunicó, la hizo censurar, y sobre todo desesperanzó a muchos artistas a no continuar en el país.

A esta contrariedad urgente de la realidad cubana que exigía un cambio de actitud ante los mal entendidos ocasionados, Mosquera (1990) agregó otro fenómeno que impedía la comunicación: las discrepancias intergeneracionales. Trajo a colación un texto musical que sintetizó ese conflicto —el exceso de paternalismo e incredulidad de los experimentados por lo diferente, y el atrevimiento de los más jóvenes apostando por ideas nuevas— para subrayar que urgían transformaciones y enmiendas en la Isla:

El hijo de Guillermo Tell creció y se aburrió de tener la manzana en la cabeza. Le pidió al padre invertir los papeles: ahora le tocaba a él demostrar su valor usando la ballesta. A Guillermo Tell no le gustó la idea. No es que desconfiara, pero, ¿qué va a pasar si sale mal la flecha? Esta continuación de la leyenda suiza no ocurre en el Lago de los Cuatro Cantones sino en el trópico, del otro lado del Atlántico, en una canción de Carlos Varela, un joven trovador cubano devenido ídolo de sus contemporáneos. Es la metáfora más elocuente y compleja de un problema acuciante en la Cuba de hoy: la necesidad de renovación, de rectificación. (p.273)

A pesar de esto, el arte de los ochenta marcó pauta en la historia visual cubana, por su conformación de una crónica social que diametralmente expresó las características de la sociedad, en su dimensión espacio-temporal concreta.

Capítulo II: Contexto sociocultural del desarrollo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas (1981-1991)

En este capítulo se abordan particularidades del contexto sociocultural en la ciudad de Matanzas, entre 1981 y 1991, que contribuyeron al desarrollo y consolidación de las artes visuales. Entre estas destacan la labor institucional de la enseñanza artística en la preparación de los futuros creadores, y la de los centros de arte, donde luego, socializan sus obras a través de su participación en exposiciones, proyectos artísticos, talleres o grupos. Paralelamente, se interrelacionan con otros integrantes del campo artístico como son los especialistas, periodistas, críticos y funcionarios —que valorizan sus obras, cuando son exhibidas ante el público— y con los estudiantes cuando ejercen como profesores.

2.1 La institucionalidad cultural en relación con las artes visuales en Matanzas en la década del ochenta

La ciudad de Matanzas, en los inicios de la década del ochenta, contó con un progreso cultural que evidenció el reconocimiento conquistado en etapas precedentes; sus logros en la creación artística y en los certámenes auspiciados, la hacían aún ocupar, un lugar significativo en la cultura del país. En los años setenta fueron diversos los lauros conseguidos por los grupos de teatro—*Papalote* y *Mirón Cubano*— y agrupaciones musicales y danzarias —como la Orquesta Sinfónica de Matanzas, el Coro Profesional, *Afrocuba* y los *Muñequitos de Matanzas*—; a la vez, se consolidó el Movimiento de Artistas Aficionados y del arte circense, aumentó la repercusión de los eventos y fiestas tradicionales —tales como el Festival del Danzón, el Evento de la Rumba y la Colla de San Mus—, y resaltó la labor profesional de los artistas en las diferentes manifestaciones. En el campo visual sobresalieron por su inclusión y premios obtenidos en significativas exposiciones organizadas en La Habana, como en el Salón 70, Mario Bermúdez Mesa (Matanzas, 1925-1989), Elpidio Guerra Arroyo *Mirito* (Matanzas, 1923 -1995); Salón Nacional de Humorismo, Manuel Hernández Valdés (Matanzas, 1943); Salón Nacional de Carteles, José Ramón Chávez Pérez (Amarillas, 1938), Juan Antonio Carbonell (Matanzas, 1952); y Salón Nacional de Artes Plásticas de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de

Cuba (UNEAC), José Ramón Fundora Caballero (Limonar, 1930– Matanzas, 2015), Agustín Drake Aldama (Juan Gualberto Gómez, 1934), entre otros. Estos ejemplos fueron algunas de las tantas conquistas que se podrían enumerar. Sin embargo, en los años ochenta tuvo que plantearse “cómo resolver el problema creado por la monótona ausencia de ofertas artísticas los fines de semana” (Cabrera, 1988a, p.7), lo que indicó que las opciones existentes no fueron suficientes para el disfrute de la población. Por ello, en enero de 1981, se comenzó con la reanimación de la ciudad a través de la realización de los *Sábados Culturales*. Esta idea aunó el esfuerzo de todos los centros y asociaciones, con el objetivo de promover las diferentes especialidades artísticas, rescatar las tradiciones, y transformar *El Parnaso*⁹ en un área cultural. Las instituciones visuales se unieron a esta iniciativa con la inauguración de exposiciones, desfiles de modas, y trabajos en vivo de pintura y artesanía, principalmente en los portales de la Galería provincial de Arte, y en otras entidades —Casa de la Cultura Provincial *José White* (hoy Sala de Conciertos *José White*), Museo Provincial *Palacio de Junco*, Ediciones *Vigía*, librería *El Pensamiento*—y espacios abiertos como el parque de *La Libertad* y la plaza de *La Vigía*.(Anexo 4) Esto permitió que el arte se mostrara en una plataforma social que condicionó una visualidad diferente de la obra, diversificó los públicos y por tanto, la interpretación de las mismas.

Otra de las propuestas encaminadas al mantenimiento de las tradiciones, fue la celebración del carnaval. Festividad a la que se vincularon los artistas; no solo se encargaron por varios años del diseño de las carrozas y ambientación de calles y kioscos, sino que participaron activamente como jurados o concursantes, en las convocatorias —que lanzó el comité organizador— de los concursos de caricaturas y de caretas de desechos, y en la confección de los carteles del evento. De esta forma, el carnaval se dotó de una belleza plástica, y fomentó el avance del trabajo artesanal, del humor y diseño gráficos. Todas estas actividades planeadas para el esparcimiento de la población matancera, fueron difundidas semanalmente en el periódico *Girón* en el espacio “Cartelera cultural”; e igual, se divulgaron en un boletín impreso llamado de la misma manera, publicación del Centro de Promoción y Publicidad Cultural, donde en la actualidad se encuentra la tienda *La Aurora* del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC).¹⁰ (Anexo 4) La programación se

⁹ El área *El Parnaso* estuvo ubicada en la calle Medio y la esquina del callejón de la Sacristía. Allí radicó la Casa del Té. En la actualidad se encuentran la cafetería *El Rápido El Parnaso*.

¹⁰ Sita en la calle Medio entre Santa Teresa y Ayuntamiento.

acompañó de poemas, canciones, obras visuales, comentarios y notas informativas sobre eventos, exposiciones y libros. Esta cartelera fue diseñada, en estos años, por Juan Antonio Carbonell, quien le confirió un estilo característico y reconocible, a partir de las limitadas posibilidades que le permitió la impresión serigráfica.¹¹

La provincia se benefició además, con el proceso de institucionalización de la cultura que había empezado en el país a finales del decenio anterior, y se concretó con la emisión de la Resolución No. 38 de 1981 del Ministerio de Cultura; la misma estipuló la constitución de diez instituciones básicas en todos los municipios: cine, biblioteca, librería, coro, grupo de teatro, tiendas de bienes culturales, casa de cultura, galería de arte, banda de música y museo. Se fundaron nueve galerías territoriales,¹² que se sumaron a la de Cárdenas y Jovellanos, constituidas a finales de los años setenta (Lauzurica, Rodríguez, Ibáñez, González y Espino, 2015). La ya existente en la urbe matancera—fundada el 27 de enero de 1951—adquirió un carácter provincial en su reinauguración el 10 de junio de 1962, según los lineamientos de la Dirección Nacional de Artes Plásticas.¹³ Posteriormente, en 1988, se convirtió en el Centro Provincial de Artes Plásticas, asumiendo la función rectora y metodológica del trabajo de esta disciplina. Esta red de galerías facilitó la atención y registro de los autores visuales, y potenció la inserción social de la creación en diferentes zonas y poblados, urbanos y rurales, solo que en algunos lugares no se hallaron las condiciones materiales o humanas, para el funcionamiento de las mismas.¹⁴

En el contexto cultural también se interrelacionaron de manera orgánica, las distintas manifestaciones artísticas en las actividades que se programaron. Las artes visuales estuvieron muy relacionadas con la literatura. Uno de estos nexos fue con Ediciones *Vigía*, la que desde su fundación en 1985 confeccionó plegables, invitaciones, *plaquettes* y libros,

¹¹ La Cartelera Cultural comienza a difundirse desde la década del setenta. En estos años solo contenía la programación de las diferentes instituciones. Su última salida fue, presumiblemente en el 2009. No se conservan en ninguna institución cultural, la totalidad de los ejemplares.

¹² Fueron creadas en los municipios de Calimete, Limonar, Colón, Perico, Jagüey Grande, Pedro Betancourt, Playa Girón, Martí y Varadero. (Este último hoy, no es un municipio). La Galería provincial de Arte, estuvo ubicada, en los años ochenta, en la calle Magdalena No.3 entre Medio y Río, Plaza de la Vigía, Matanzas. En la actualidad funciona en ese mismo espacio.

¹³ El compromiso social de los artistas los llevó a interrumpir su funcionamiento en 1958, como respuesta a la atroz política batistiana. Abrió nuevamente en 1959, bajo las proyecciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, pero tuvo que cerrar en ese mismo año por problemas constructivos, hasta su reinauguración en 1962. En todos estos años estuvo ubicada en los bajos del Gobierno provincial. En los primeros cuatro años de la década del ochenta, presumiblemente, se trasladó para la calle Magdalena No.3 entre Medio y Río, Plaza de *La Vigía*, Matanzas. En la actualidad funciona en ese mismo espacio.

¹⁴ En estos casos se encontraban Martí y Calimete, que luego, son cerradas en los años noventa.

con textos inéditos de autores noveles y personalidades legitimadas en el hacer literario nacional e internacional. Estos ejemplares únicos se iluminaron a mano, y se complementaron con dibujos y viñetas, en su mayoría, elaborados por el poeta, diseñador y artista visual, Rolando Estévez Jordán (Matanzas, 1953) quien le confirió a los mismos una marca autoral distintiva. Simultáneamente, se convidó a diversos creadores a realizar ilustraciones, entre ellos a: Jesús Gallardo Cacho (Matanzas, 1933-1998) —de la década del sesenta—; Yovani Bauta García (Matanzas, 1950), Perla María Pinedo Suárez (Matanzas, 1950-2020), Juan Antonio Carbonell Gómez, Juan Manuel Vázquez Iglesias (Cárdenas, 1953), Sergio Roque Ruano (Camagüey, 1954), Lázaro Muñiz Hernández (Cárdenas, 1954), Zenén Calero Medina (Cárdenas, 1955), Mayra Alpízar Linares (Limonar, 1956) —de la década del setenta—; y a José Carlos González Soler *Silí* (Colón, 1961), Orestes Barrios Marañón *Marañón* (Pinar del Río, 1963), Carlos Miguel Oliva Giralt (Matanzas, 1964), Ana Gladys Falcón Santana (Matanzas, 1964), Armando Rodríguez Alfonso (Matanzas, 1965), Enelio Suárez Suárez (Matanzas, 1966), Reynaldo Sueiras Lazo (Matanzas, 1967) —de la década del ochenta—. Tal concurrencia generacional, permitió que las representaciones se diversificaran desde modos de expresión anclados en la tradición y experiencia, en lo emergente y contemporáneo; y los relacionó, el hecho de que todos habitaron y ejecutaron su obra asociados a la ciudad, ya porque nacieron en ella, la escogieron para residir —como Vázquez, Muñiz, Zenén, Alpízar, Roque y Marañón—, o llegaron a la misma a consumir su servicio social, que fue el caso de Silí. Sus otras coincidencias fueron el interés por intercambiar con lo institucional; la versatilidad creativa, en esa vuelta al dibujo por parte de los que se dedicaron, en su generalidad, a la escultura (Gallardo, Roque y Muñiz), al grabado (Sueiras), y al tapiz (Alpízar); y la adecuación de todos a los procedimientos de confección de esta casa editora —que utilizó la recortería de papeles, metales y textiles, hilo de yute o rayón, elementos naturales (hojas, semillas) e industriales (plásticos y vidrios)—, al que le aportaron su estilo personal. De esta forma, a las sugerentes interpretaciones que sugirió el texto escrito, se le sumaron los sentidos que le aportó el lenguaje visual.

En esta institución, igualmente se llevaron a cabo exposiciones y *performances*, los cuales se fusionaron con los recitales de poesía y presentaciones de libros, así como que se confeccionaron los catálogos e invitaciones de varias exposiciones organizadas en la

Galería provincial y en los restantes espacios. La librería *El pensamiento* fue otro centro difusor de la literatura que concertó la impartición de conferencias, subastas, lanzamientos de libros, y tertulias con la inauguración de exposiciones. Entre ellas fueron distintivas la muestra de pinturas, grabados y cerámicas de Zaida del Río (Villa Clara, 1954), en agosto de 1988, y la exhibición de tapices de Mayra Alpízar en septiembre de ese mismo año, quien se inspiró en los versos de Carilda Oliver Labra, insigne escritora cubana que ofreció un recital de poesía en homenaje al 160 aniversario de fundación del periódico *La Aurora*. Su sentir sobre la vida, el amor, las relaciones humanas y el tratamiento de temas y personalidades históricas, llegó a los participantes mediante el lenguaje literario, y por las técnicas del bordado y el parche de la labor artesanal.

2.1.1 Las artes visuales en el trabajo cultural matancero. La labor de la enseñanza artística y de los talleres en la formación de los creadores

El artista visual produce obras donde concibe la realidad en la que vive, y desde esa sensibilidad especial con la que cuenta, expresa su visión del universo humano, o incluso su perspectiva transformadora para convertirlo en un mundo con mejores posibilidades. Así, tributa al avance de la cultura, por su trasmisión de saberes, valores, y organización de la sociedad, de la cual describe sus rasgos espirituales y materiales. En el proceso de construcción se vale de los recursos técnicos y de su saber artístico e intelectual, adquirido en una enseñanza especializada —escuela de arte, academia, talleres de creación—, que le posibilitan convertirse en un profesional.

Los artistas que emergieron en la década del ochenta, cursaron sus estudios de nivel elemental en la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Matanzas (EPAP) en los años setenta.¹⁵ Fueron formados por algunos profesores que provenían del claustro establecido en décadas anteriores como Juan Mario Esnard Heindrich (Matanzas, 1917-1998) —

¹⁵ La Escuela Provincial de Artes Plásticas *Tarascó* se fundó en 1941, por iniciativa de algunos creadores matanceros y del interés del artista Alberto Tarascó Martínez (Cataluña, España, 1891-La Habana, 1952) de ampliar su Academia de Pintura y Dibujo, creada en 1916, año en que se estableció en la ciudad. La academia se estableció en la calle Río no.27; y la escuela funcionó en la calle Matanzas entre Milanés y Contreras (hoy Taller de la óptica de Matanzas). En 1968, integró las especialidades de música, ballet y artes plásticas, como Escuela Vocacional de Arte *Mártires de Bolivia*. Estuvo situada en la calle Milanés final, (hoy radica Radio 26 y el Telecentro). En 1984 se trasladó a otra edificación, con el nombre de *Alfonso Pérez Isaac*, en el reparto Reynold García. En el 2005 se trasladó para la calle Río entre Ayuntamiento y Jovellanos.

fundador de la Escuela Provincial de Artes Plásticas *Tarascó*—, Agustín Drake, José Ramón Fundora y Waldo Luis Rodríguez (Matanzas, 1946- La Habana, 1971)—que comenzaron en los años sesenta—; y por los primeros egresados del sistema de la enseñanza artística instituido por la Revolución, los cuales llegaron a la provincia para desempeñarse en la docencia, la mayoría en el cumplimiento de su servicio social. Entre ellos se encontraron Pedro Pablo Oliva Rodríguez, Roberto Fabelo Pérez, Zaida Zarol, Ceferino Herrera, José Triana, Ever Fonseca Cerviño, Enrique Pérez Triana, naturales de diferentes regiones del país, pero algunos radicados en La Habana. Ellos implementaron un método de aprendizaje de la pintura, que distó de lo meramente académico; incorporaron una vocación expresionista, con énfasis en la imagen, que estimuló el interés por los entornos cotidianos e íntimos, ya fuesen con un matiz lírico, ambientes y figuraciones grotescas, o cargados de un fuerte dramatismo. Aunque no se mantuvieron en la escuela durante todo el decenio, dejaron “su impronta, en los discípulos más destacados del período” (Capote (1991, p.5).

Esta preparación no solo posibilitó que muchos jóvenes matanceros continuaran estudios en la Escuela Nacional de Arte (ENA), y algunos los prolongaran hasta el Instituto Superior de Arte (ISA), sino que los incitó a integrarse a las aulas, a su regreso a la provincia. En los años ochenta, constituyendo la junta de profesores de la EPAP estuvieron, Roberto Braulio González Rodríguez (Cárdenas, 1956), Raúl Rodríguez Pérez *Borodino* (Cárdenas, 1960), Mayra Alpízar, Ana Gladys Falcón, Lázaro Lamelas Ortiz (Jovellanos, 1961), Orestes Barrios (todos egresados de la ENA), Pedro Rivera López (La Habana, 1957) (graduado de la Escuela de Bellas Artes San Alejandro) y Sergio Roque (Máster en Bellas Artes, Instituto Estatal de Artes Plásticas de Kiev, Ucrania). La totalidad impartió pintura y dibujo, excepto Borodino y Marañón que se dedicaron a la enseñanza del grabado, y Roque a la escultura y el dibujo. De la misma manera, los creadores se incluyeron como profesores en el Instituto Superior Pedagógico *Juan Marinello* (ISP), en la Licenciatura en Educación Artes Plásticas. Junto a los que venían trabajando desde los setenta —Juan Antonio Carbonell, José Ramón Fundora, Francisco Lancho Aguilera (Holguín, 1942)—, se unieron Sergio Roque, Enelio Suárez, René Ojeda Alfonso (Jagüey Grande, 1961) —graduado del ISP— y los egresados de la ENA en su práctica laboral, Lirca Cotosús (La Habana, 1967), Denis Núñez Rodríguez (Matanzas, 1967) y Gustavo Herrera Ojeda (Las Tunas, 1967), los cuales se

mantuvieron en Matanzas durante toda la década. Los dos últimos citados tuvieron una activa participación en los proyectos generados por las instituciones, como fue por ejemplo el emplazamiento de una escultura en 1988 —que se conserva en la actualidad— en Cárdenas, como parte de la estrategia propuesta por los órganos del Poder Popular, el Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (Codema), y la sección de artes plásticas de la Dirección Provincial de Cultura para embellecer a este municipio.¹⁶ La pieza fundida en metal aprovechado de desechos industriales, fue la construcción de una parada de guagua, que representó una nariz, la cual cumplimentó una función social y práctica como lugar de espera y resguardo, y lúdica, porque permitió a los pobladores interactuar con la misma libremente —escribir y pintar su interior—en correspondencia connotativa con las sustancias viscosas (mocos), producidas por las glándulas secretoras de este órgano de los sentidos.

La presencia de los artistas en el rol de pedagogos en este tipo de enseñanza fue distintiva, pues familiarizó a los estudiantes con la producción visual que emergía, y organizó exposiciones colectivas, intervenciones y *performances* —en la galería de las escuelas y en la de diferentes instituciones—, para que expusieran con ellos. Esto les permitió a los alumnos insertarse en el contexto, y su actualización con respecto al discurso contemporáneo. Además, este evidente activismo colaborativo en pos de la creación, los condujo a generar proyectos y a fundar grupos y talleres, los que se significaron en el entorno cultural.

Una de estas iniciativas, el Taller Vocacional de Artes Plásticas *Wifredo Lam*, despuntó por la labor pedagógica en la formación de aficionados; acogió a todos los actores sociales de la localidad interesados en esta especialidad. Con este nombre se oficializó en 1987, pues surgió como Centro Vocacional de Artes Plásticas en 1970, presumiblemente.¹⁷ (Anexo 4) Entre los artistas e instructores que se vincularon a este taller, de forma sistemática en los años ochenta, estuvieron los pintores Pedro Agustín Carmona Martín (Matanzas, 1960), quien enseñó dibujo y las técnicas de la pintura al fresco, al temple y la

¹⁶ A este proyecto fueron invitados 20 escultores. De la provincia de Matanzas: Juan Esnard, Lázaro Muñiz, Armando Abel Rodríguez, Leonor Jorge-Vergara, Agustín Drake, Francisco Hernández, Juan Manuel Vázquez, Carlos Marcoleta, Omar Castro, Osvaldo Betancourt, Raúl González, Emilio Mora, Luis Felipe Franco, Antonio Mederos, Denis Núñez y Gustavo Herrera. De Camagüey, Herminio Escalona; de Santiago de Cuba, Cortés Parra; de Las Tunas, Rafael Ferrero; y de Guantánamo, Ángel Laborde. La filial de Codema en Matanzas se fundó en 1980, y su primer presidente fue el artista Agustín Drake.

¹⁷ Este centro funcionó en la calle Milanés No. 68, entre Santa Teresa y Zaragoza.

acuarela, así como nociones del diseño; Noemí Boza Rodríguez (Matanzas, 1952) y Perla María Pinedo —que laboró desde la década precedente—, se dedicaron a trabajar con los alumnos de la enseñanza primaria, las técnicas artesanales y textiles en la confección de títeres, muñecos y *collages*; y el escultor Lázaro Muñiz, encausó el desarrollo de esta manifestación con el uso de materiales simples como la madera, la piedra y la arcilla (Rodríguez, 2018). También colaboraron asiduamente Roberto Braulio González y Medardo Miguel Teuntor Albóniga (La Habana, 1958) —establecido en Jagüey Grande—, que dejaron su huella, uno desde su pintura expresiva, con seres en conflictos y preocupaciones íntimas cargadas de dramatismo, y el otro a través de sus dibujos a plumilla fabulando con los elementos de la naturaleza con una figuración abstracta o abstracción figurativa.

El objetivo principal del taller fue estimular la creatividad en los estudiantes a través de las clases y de su participación en exposiciones y concursos, donde obtuvieron premios y reconocimientos. Pasaron por el mismo artistas como Alberto Fermín Quintana Puchol (Matanzas, 1945), Pedro Agustín Carmona Martín, Edel Arencibia Rodríguez (Matanzas, 1972) y Rubén Fuentes González (Matanzas, 1978). El aprendizaje conllevó a que Edel y Rubén, continuarán los estudios en de la ENA y del ISA, respectivamente, y Carmona como instructor de arte. Con posterioridad, todos los mencionados consiguieron integrarla membresía de la Uneac. El local donde se estableció el taller, fue al mismo tiempo, un sitio para la creación individual de los artistas, vivienda temporal para algunos, y espacio donde se realizaron actividades literarias, musicales, danzarias y visuales. En 1989, se evidenció la necesidad de un cambio de local para el Taller Vocacional de Artes Plásticas *Wifredo Lam*, por el deterioro constructivo en esa área de la edificación y la escasez de materiales para las clases.¹⁸ Este tipo de enseñanza, necesaria en el adiestramiento de aficionados debería ser rescatada por las autoridades que le competen.

Otros talleres beneficiaron la producción de obras de una manifestación específica, como fue el Taller de Grabado de Matanzas.¹⁹ (Anexo 5) Afortunadamente, comenzó a prepararse en una antigua edificación en 1985. Contó con un equipamiento rudimentario: un tórculo, una prensa vertical para xilografías y linoleografías y una máquina de imprenta

¹⁸ Dejó de funcionar en la década del noventa, y en los años venideros el espacio que ocupó el taller, se usó en distintas funciones.

¹⁹ Este taller de grabado estuvo ubicado en la calle Manzano entre Santa Teresa y Zaragoza.

adaptada para litografiar, que ayudó a suplir la escasez o ausencia del grabado en el medio visual (Cabrera y García, 1999). Se inauguró en febrero de 1987, y sus miembros fundadores fueron: Oscar Luis Montejo Ramírez (Camagüey, 1957)²⁰ —quien asumió la dirección de dicho taller, avalado por sus conocimientos teóricos y técnicos del grabado, aprehendidos en el ISA—, Reynaldo Sueiras Lazo y Belkys Gómez López (Matanzas, 1969), ambos egresados de la ENA.

Los temas que más recrearon fueron la ciudad y el hombre (Cabrera y García, 1999), de ahí que los entornos ciudadanos y sus edificaciones ocuparon el centro de las composiciones de Sueiras y Montejo, el primero con el empleo de la calcografía, generalmente, y el segundo con una variedad formal y experimental—en la litografía, tricómia, agua fuerte, grabados iluminados a mano, xilografía y otras—, interesado además, por mostrar problemáticas humanas en interrelación con el contexto, las cuales abarcó Belkys, pero focalizadas en el universo femenino, mediante la linoleografía y calcografía. A ellos se unieron, Borodino, Yovani Bauta, Roberto Braulio González, Perla María Pinedo, Mayra Alpízar, y otros. Este taller realizó diversas acciones para promover el arte de grabar, donde sobresalieron las clases de adiestramiento técnico en la EPAP y las exposiciones. En la muestra que inauguraron en noviembre de 1987, expusieron sus primeros resultados en saludo al Encuentro de Grabado'87, en la Galería de Arte provincial. Las 24 calcografías de pequeño formato, expresaron la expectación creativa e interactiva de los autores visuales, que se apegaron al movimiento gráfico gestado en esos años. Por ello, de los 10 participantes, exceptuando a Montejo y Sueiras, se incluyeron los pintores Carlos Miguel Oliva, Armando Abel Rodríguez, Norberto Peña, Lester Olazábal Moya, Ángel Delgado Fuentes, el escultor Gustavo Herrera, y el pintor, grabador y ceramista Francisco Lancho, cada uno con su estilo personal.

En ese año potencialmente, se proyectaron más allá de la localidad; participaron en el citado Encuentro Nacional de Grabado, que paralelamente desarrolló el concurso *La joven estampa*, convocado por la Casa de las Américas, en los cuales Borodino fue laureado. En el primero, obtuvo mención y el premio que otorgó el Taller de Serigrafía de la Ciudad de La Habana, y en el segundo, recibió mención especial, por los niveles conceptuales y metafóricos de sus obras, con las que incidió en la crítica de la sociedad con la aprehensión

²⁰ Llegó a la ciudad de Matanzas en el cumplimiento de su servicio social en 1985, donde se estableció hasta la actualidad.

de los lenguajes contemporáneos. Los miembros del taller y artistas interesados en el grabado expusieron de nuevo en junio de 1988, colateral al X Salón Provincial *El arte es un arma de la Revolución*, aplicando diferentes procedimientos de la técnica del aguafuerte. Se presentaron Holney Antonio Méndez y Jorge Sergio Rufin León, y se reiteraron Sueiras, Montejo, Oliva, Roberto Braulio, Lancho y Armando Abel. Luego, en 1991, efectuaron la última exposición con calcografías y litografías de Sueiras, Belkys y Lancho, en la Galería provincial, antes de interrumpirse el funcionamiento del taller por problemas de financiamiento y constructivos, y por una decisión que estipuló el traslado del equipamiento hacia la EPAP con el objetivo de optimizar el aprendizaje técnico del grabado, pues en la escuela ya se impartía esta especialidad. Esta razón fue efectiva para la instrucción de los estudiantes, pero quebró negativamente el entusiasmo grupal y el avance alcanzado por los creadores en una de las disciplinas artísticas más antigua usada por el hombre para la impresión.

Funcionó del mismo modo, un Taller de Escultura²¹ (Anexo 4) en el que laboraron —en los primeros años de los ochenta— los escultores Juan Esnard y Agustín Drake, y el pintor Mario Bermúdez, todos con una obra reconocida desde decenios anteriores, y con procedimientos morfo conceptuales diferentes. Esnard realizó esculturas ambientales de mediana y grandes dimensiones en metal (cobre, hierro, bronce y piedra), con motivos abstractos y figurativos que contemplaron la figura humana o sus partes, y los elementos de la naturaleza o de su imaginación, en el reflejo de inquietudes vitales. Drake trabajó los pequeños y medianos formatos, con materiales como el metal, la madera y el barro, en temas que recrearon motivos de la religión católica, la tradición del legado africano en la cultura cubana, así como que concibió piezas con el uso de materiales desechables (hierros, piezas industriales), y artículos con una función utilitaria (cucharas, tenedores) que refuncionalizó para la conformación de cabezas humanas, instrumentos musicales, animales y otras figuras que convirtieron al autor en deudor de los constructos de la nueva figuración y de los fundamentos más prístinos de las culturas tradicionales. Bermúdez, fue un pintor popular que cultivó el retrato, el paisaje y temas cotidianos con una figuración y técnicas muy cercanas a los preceptos de la tendencia “ingenua o primitiva”, pero sin encasillarse en la misma. A finales del decenio, se incorporaron a trabajar en dicho taller, artistas jóvenes

²¹ Estuvo ubicado en la calle Ayllón esquina Manzano. En la actualidad este taller sigue funcionando.

como los escultores: Eulises NieblaPérez (Matanzas, 1963), quien tuvo una sistemática participación en los certámenes convocados de esta especialidad,²² con piezas de mediano y gran formato que constataron el aprovechamiento espacial y compositivo logrado con el auxilio de los presupuestos del minimalismo, y Gustavo Herrera, que se inclinó hacia la experimentación con obras móviles que impactaron al espectador por la forma en que integró las líneas y el color en esa dinámica oscilatoria. También, se vincularon los pintores Armando Abel Rodríguez y Enelio Suárez, los que trataron asuntos medulares de la realidad cubana (se analizan en el capítulo III). Este espacio fue adecuado porque permitió el proceso de construcción de las obras, que se realizaron a puertas abiertas, lo que propició la interacción de estos creadores con los estudiantes de arte, las instituciones, y el público interesado en esta manifestación.

Se destacaron además, los diferentes talleres de artes visuales que funcionaron dirigidos por los instructores de arte de la Casa de la Cultura Provincial *José White*, los cuales desempeñaron un rol importante en la formación de los aficionados y en el fortalecimiento de las expresiones artísticas. Sobresalió el Círculo de fotografía *Julio Fucik*, creado el 17 de octubre de 1985 por la instructora María del Carmen García Torres (Limonar, 1963) y el creador Enrique Ramírez Santos (Sancti Spíritus, 1960). El mismo fue esencial para el desarrollo de esta especialidad en la ciudad de Matanzas, porque trabajaron como grupo, hecho que no fue peculiar con respecto a la cantidad que se gestaron en La Habana. Sin embargo, hay que señalar que el arte fotográfico comenzó a reforzarse en 1983 con la fundación de la agrupación *Hicacos* de Varadero,²³ pues sus miembros empezaron a participar en el Salón Provincial *El arte es un arma de la Revolución* obteniendo algunos lauros, lo que demostró la inclusión de artistas de diferentes municipios en los espacios expositivos de Matanzas en los ochenta. Por su parte, el taller ciudadano auspició diversos proyectos expositivos, tres ediciones del Concurso Provincial de Fotografía *Julio Fucik* (1987-1989), y organizó el *Encuentro Provincial de Fotografía* (1989, 1990) en coordinación con la Galería de Arte provincial. En los programas de estos certámenes

²² En 1983 participó en el I Simposio Internacional *Forma, Sol y Mar* como alumno y ayudante, en Varadero; en 1988 en el II Simposio Internacional *Forma, Sol y Prado*, Santiago de Cuba; en 1989 en el Simposio Nacional *Moa' 89*, Holguín; y en 1991 en el Taller Experimental de Escultura Efímera, en la IV Bienal de La Habana.

²³ Estuvo integrado por Ricardo Figueroa Arce, Víctor T. Hernández Ortiz, Juan Quian, Gilberto Ramos, José Antonio Villafaña, Carlos Enrique Vega *Carlucho* y Carlos Enrique Vega (hijo). Funcionó en la Galería de Arte de Varadero *Arte, Sol y Mar*.

competitivos incluyeron la realización de conferencias, conversatorios, y encuentros con los artistas, en la ciudad y en otros territorios. También participaron en concursos, muestras expositivas y salones nacionales de esta manifestación.

Entre los miembros fundadores del grupo *Julio Fucik* se encontraron Francisco J. Calvar, Ramiro Macías y Remigio Velazco y, a continuación, se integraron Mariana Marrero, Alberto Gómez, Silvia Castro, Adversy Alonso, Ramón Pacheco, Abigail González y otros. El espectro temático fue variado, con preferencia por la ciudad —su geografía, construcciones y espacios habitacionales públicos y privados—, la naturaleza, el hombre y escenas de la vida cotidiana, donde consiguieron imágenes estandarizadas y otras con tomas sugerentes, inusuales y estéticamente bellas, a veces hacia lo anecdótico como fue el caso de Enrique Ramírez que documentó los espacios urbanos y las relaciones humanas en su accionar diario, y Abigail González Piña (Matanzas, 1964) que captó el estado anímico de objetos o personas; al retratar a la figura femenina la situó en ambientes íntimos e introspectivos, despojados de todo lirismo. En su generalidad, utilizaron el fotomontaje y el revelado con haluros de plata sobre gelatina, aunque se halló la experimentación con técnicas como la solarización y el *collage* fotográfico en la obra de Ramón Pacheco Salazar (Villa Clara, 1954), o el empleo del recurso de la autorreferencialidad en las fotos de Adversy Alonso Blay (Matanzas, 1966), quien se posicionó frente al lente para romper con la privacidad del individuo en la realización de sus procesos fisiológicos, en un espacio privado como el baño. Este círculo fotográfico obtuvo logros formales y conceptuales que fortalecieron el desarrollo de la fotografía en la ciudad, de forma progresiva.

2.2 La creación artística y los espacios de socialización del arte: las exposiciones

La exposición es el medio que facilita al artista presentar sus obras, y a través de estas, transmitir las ideas que quiere comunicar. Por ello, es el canal comunicativo donde socializa su creación, y promueve la opinión de todos los factores que intervienen en el campo artístico —público, críticos, artistas, especialistas de arte y de las instituciones encargadas de la difusión y comercialización— como acto de ejercicio social. Los proyectos curatoriales emprendidos en la ciudad, expuestos en la Galería de Arte provincial y en otros centros, incluyeron la inauguración de exposiciones personales y colectivas.

Entre estas últimas, sobre todo, en los primeros años de este octavo decenio, hay que señalar la existencia de diversas muestras que se dedicaron temáticamente a la conmemoración de aniversarios de asociaciones, fechas históricas, o exhibieron el arte de un país en particular. Las que se mantuvieron con mayor sistematicidad fueron: el Salón Provincial de las Artes Plásticas de Nivel Elemental *Esteban Chartrand*, el Salón Provincial de la Propaganda Gráfica *26 de Julio*, el *Salón Provincial Juvenil de las Artes Plásticas*, y el Salón Provincial de las Artes Plásticas *El arte es un arma de la Revolución*. El Salón Provincial de las Artes Plásticas de Nivel Elemental *Esteban Chartrand*, generado por la EVA *Alfonso Pérez Isaac*, tuvo como propósito ir mostrando los resultados creativos alcanzados por los estudiantes mediante el proceso de la enseñanza. Se celebró de forma anual, y compiló trabajos recientes o ejecutados el año anterior, no solo por los educandos, sino por los egresados del curso precedente. Entre los relacionados se localizaron nombres que continuaron insertándose en proyectos expositivos como el Salón Provincial *El arte es un arma de la Revolución*, de 1988 a 1991 —aun estudiando en la ENA o acabados de graduar—, pues desarrollaron su producción visual en la década del noventa. Entre los que incursionaron estuvieron Javier Dueñas Rodríguez (Cárdenas, 1969) y Saidel Brito Lorenzo (Matanzas, 1973) en la pintura; William Hernández Silva (Colón, 1971), pintura y grabado; Juan Carlos Pérez Balceiro (Matanzas, 1971), pintura e instalación; Fernando Rodríguez Falcón (Matanzas, 1970), instalación; y Osmany Betancourt Falcón *Lolo* (Matanzas, 1973) y Edel Arencibia Rodríguez (Matanzas, 1972), escultura. De ellos, Dueñas, ganó premio (1990) y mención (1991) en el certamen provincial, y acometió una Exposición personal (1991), donde se enfocó en el cuestionamiento de asuntos de la realidad política, social y cultural cubana, como la entrada del dólar y ciertos privilegios para el turismo extranjero, la doble moral en algunos funcionarios, asuntos de la cultura popular, la escasez de recursos materiales y espirituales, la situación del transporte, entre otros aspectos, apoyado en el cómic y la historieta. Paralelamente, Balceiro, obtuvo el premio de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en el salón provincial de 1991, elogiado por la crítica por la connotación conceptual de la pieza, sus diferentes planos constructivos, y su accionar postmoderno en la utilización del comic, la buena y mala pintura, y el neosurrealismo (Caballero, 1989). Este certamen estudiantil permitió conocer las búsquedas temáticas y formales de los futuros autores visuales, que con posterioridad tuvieron una significativa trayectoria.

El Salón Provincial de la Propaganda Gráfica *26 de Julio*,²⁴ fue auspiciado por el Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR) del Partido Comunista de Cuba (PCC). Convocó a diseñadores, redactores, fotógrafos y realizadores a concursar con obras de contenido político, económico, social o cultural en las modalidades de laminario, mural, cartel, valla, plegable, almanaque, folleto, cubierta de revista y libros. Por esto, la mayor parte de los participantes laboraron en diferentes entidades estatales como: Antonio Riverón Pérez (Matanzas, 1935), Raymundo Alfonso Santiago (Matanzas, 1941), Raúl Fidel Cruz Pérez (Matanzas, 1961) y Eduardo Estupiñán Delgado (Matanzas, 1945), en la Unidad de Propaganda Gráfica del PCC; Manuel Moinelo Piñeiro (Matanzas, 1941), Unidad de Lumínicos; José Antonio Barroso Muñoz (Matanzas, 1940), periódico *Girón*; José Ramón Chávez, periódico *En Guardia*, Juan Antonio Carbonell, Centro de Promoción y Publicidad Cultural, y otros. Diversificaron las temáticas precisadas en las convocatorias, resaltando los aniversarios de organizaciones políticas y de masas, procesos asamblearios, conquistas en la producción, la educación, la salud, el deporte, la cultura, o asuntos de carácter global como la solidaridad con los pueblos latinoamericanos y el movimiento por la paz, siempre con un mensaje de connotación inmediata, y básicamente desde la cartelística y la utilización de la técnica *offset* y el *screen*. Sobresalieron por sus reconocimientos, José Ramón Chávez, Raymundo Alfonso, Eduardo Estupiñán, Raúl Fidel Cruz y Juan Antonio Carbonell. Este salón tributó al desarrollo del diseño gráfico en Matanzas.

El *Salón Provincial Juvenil de las Artes Plásticas*,²⁵ auspiciado por la Brigada Hermanos Saíz (BHS), se planteó estimular el trabajo de los artistas noveles, de los aficionados y estudiantes. Estableció su ejecución cada dos años, pero no cumplió con esta periodicidad, por esto las ediciones se atrasaron y se hallaron algunos a continuación de otros, o con más de dos años de diferencia. En la totalidad de los salones efectuados en los años ochenta —el IX en 1982, el X en 1985, el XI en 1986, y el XII en 1988—se presentaron obras que evidenciaron la calidad formal y conceptual que consiguieron autores como Carlos Miguel Oliva y Borodino por su excelente dibujo y sutiles figuraciones de gran expresividad, Armando Abel Rodríguez y Ana Gladys Falcón por sus dinámicas composiciones y armonía del color, Roberto Braulio González por su dominio de la técnica

²⁴ Este salón tuvo su primera convocatoria en 1971.

²⁵ Este salón surgió en 1964.

al óleo, Juan Manuel Vázquez por su simbólica figuración, Juan Arel Ruiz Contino (Cárdenas, 1963) por su habilidad en el dibujo con grafito, Mayra Alpízar por su denotado oficio en la concurrencia de lo pictórico y artesanal en sus tapices, y Rigoberto Quintana García *Tito* (Matanzas, 1965), por la expresividad y novedad de su obra escultórica; todos con un sello particular y centrados en el hombre y la sociedad, la naturaleza, o cuestiones más subjetivas e imaginativas.

En el último salón efectuado (1988), se programaron actividades colaterales que actualizaron a los participantes sobre el suceder reciente del arte contemporáneo, como el conversatorio ofrecido por el crítico José Bedia sobre las tendencias artísticas actuales en Cuba, donde abordó el compromiso social, estético e ideológico de este arte y su heterogeneidad formal, a partir de los referentes postmodernos; la disertación de la artista y profesora del ISA, María Magdalena Campos Pons (Matanzas, 1959),²⁶ sobre las Artes Plásticas en los Estados Unidos, y la conferencia impartida sobre la *performance* y la acción plástica por el estudiante del ISA, Rigoberto Quintana, manifestación en boga en los predios capitalinos, desde el desempeño individual o por parte de grupos como el mencionado *Arte Calle*, que con su accionar en el parque de 23 y G, fomentó la interrelación e interacción con el público.

El Salón Provincial de las Artes Plásticas *El arte es un arma de la Revolución*, fue un evento cardinal, pues congregó a los artistas activos y posibilitó generalizar las líneas conceptuales y formales que se fueron declarando de manera anual en las artes visuales de Matanzas, a través de la muestra competitiva y en las exposiciones colaterales que se programaron alrededor del mismo. Su desarrollo fue ascendente. Mediante la revisión de sus actas, programas, catálogos y textos periodísticos, se pudo confirmar que de la III a la VI edición fue mayor la participación de artistas de la ciudad de Matanzas que de los restantes municipios; de la III a la VIII hubo presencia de artistas de diferentes promociones, con la incorporación de nuevos nombres en la IV, y de la X a la XIII destacó la participación de artistas jóvenes en quienes recayeron en lo fundamental, los premios. En la totalidad de los salones (1981-1991) existió un desbalance entre las manifestaciones,

²⁶ Esta artista no perdió el contacto con la ciudad; participó como jurado en el XII Salón Provincial de las Artes Plásticas *El arte es un arma de la Revolución* en 1990; y en el año 2019, organizó en la ciudad de Matanzas, el proyecto *Ríos Intermittentes*, colateral a la Bienal de La Habana, el cual proporcionó la movilidad en las artes visuales de la localidad y el contacto con artistas, curadores, editores y críticos de diferentes países —invitados por ella—, con un hacer legitimado en los circuitos internacionales.

con superioridad de la pintura, seguido de la fotografía, el dibujo, el diseño gráfico y la escultura; con menor comparecencia las artes aplicadas, el grabado y el humorismo; y con discreta presencia, la instalación, la cerámica y la *performance*. La fotografía se fortaleció con la formación de los grupos fotográficos *Julio Fucik* en Matanzas e *Hicacos* en Varadero. El grabado no alcanzó una alta representatividad, ni con la creación del taller en 1987. Esto respondió a que fuera de los miembros fundadores —Oscar Montejo, Reynaldo Sueiras y Belkys Gómez—, los artistas que se unieron a él, cuando participaron en el salón lo hicieron en su generalidad, en la expresión artística donde habían ganado mayor consolidación y se ocuparon del grabado transitoriamente. La *performance* no predominó en el salón, pues se efectuaron en los espacios públicos, en las inauguraciones de exposiciones y en otras actividades.

El registro formal y temático fue heterogéneo en las diferentes ediciones. El IX salón resaltó por la calidad en las propuestas y el rigor profesional conquistado, aun mayor en el XII y XIII. En estos se trataron temas como el sexo y el desnudo artístico, con una mirada desprejuiciada, y se reflejaron problemas que afectaron a la sociedad cubana, y en general al escenario mundial, como las conductas y actitudes humanas negativas: la hipocresía, la falsedad, lo fraudulento, lo aparental; además, de los cuestionamientos sobre los mecanismos de la cultura y situaciones de despreocupación del hombre ante el medio ambiente o social, donde fueron afectadas la memoria cultural y algunas conquistas legadas en su transcurrir temporal. No faltó el interés hacia zonas introspectivas del ser y su existencia, ante las eventualidades de su contexto vivencial. Se valieron de los presupuestos del arte vanguardista y postmoderno como el expresionismo, el conceptualismo, el *pop art*, el *bad painting*, la *action painting*, la neofiguración, el neoexpresionismo, el neosurrealismo, y de otros recursos como el cómic, la ironía, el humor, la sátira, la parodia, la caricatura, la intextualidad y el grotesco.

Esta manera de abordar la realidad por parte de los artistas y su compromiso social, no fueron comprendidas en su momento por la institución. La desinformación y razonamientos superficiales malinterpretaron las nuevas formas de arte y provocan una escisión en las relaciones entre la oficialidad institucional y los creadores. De hecho, algunas obras se retiraron de las exposiciones antes de abrirse, porque determinado elemento fue sospechoso de no estar acorde con los principios de la Revolución, como fueron la exposición *Desnudos*

para un poema de amor de Ramón Pacheco en 1989, y una muestra de pinturas, parte de la exposición *Con mucha claridad*, de Enelio Suárez en 1991.

En este período se constató el desempeño curatorial de especialistas de la Galería provincial como Mayra Alpízar, Yovani Bauta, Ercilia Arguelles Miret, Jesús W. Calaña Pérez, Nelson González Marrero, Heriberto Hernández Medina (†), Ovidio Pérez Villares, Mercedes Piedra Herrera, y Juan Antonio Molina Cuestas.²⁷ Las curadurías mostraron el hacer individual de los artistas activos, y mediante las exposiciones colectivas revelaron las creaciones más recientes que se produjeron en el contexto. También sobresalió, el rol curatorial de Leonel Capote Hernández, desde el Museo Provincial *Palacio de Junco*, con exposiciones que se sustentaron en la investigación sobre los principales artistas, géneros, manifestaciones o instituciones culturales de Matanzas.

2.3 Proyectos artísticos en la comunidad

Los artistas visuales se interesaron en la ejecución de proyectos artísticos que accionaron en la comunidad, o que la favorecieron. Los objetivos fueron conectar el arte con la vida y estrechar los vínculos del espectador con la obra en sus espacios vivenciales o públicos; así transformaron su realidad social en una acción mancomunada. Las intervenciones pasaron más allá de la mera contemplación receptiva e implicaron la participación del espectador. Un ejemplo fue el proyecto *El arte en las fábricas*, iniciativa nacional promovida por la sección de artes plásticas de la Brigada Hermanos Saíz (BHS). En la urbe matancera se efectuó en tres ocasiones. La primera edición se celebró del 22 al 28 de junio de 1985, y en esa oportunidad, los artistas trabajaron durante ocho horas en las fábricas en nexos con los obreros. Allí, auxiliados de variados materiales y objetos desechables e inservibles, concibieron obras que pasaron a formar parte de estas industrias. En la Textilera *Eddio Tejeiro*, los pintores se unieron en dúos para crear dos lienzos; Roberto Braulio González y Carlos Miguel Oliva Giralt se inspiraron en “el movimiento de los conos y lanzaderas” de las máquinas, y Ana Gladys Falcón Santana y Borodino se apasionaron por representar “el ritmo vertiginoso de los telares” (Alpízar, 1985b, p.3). Las obras se apoyaron en lo formal en las resonancias vanguardistas; la velocidad de los objetos,

²⁷ Es difícil en esta década determinar a todos los especialistas o artistas que asumieron la curaduría de exposiciones, pues estos datos empiezan a incorporarse en los catálogos, a partir del año 1990.

enfaticada por el color y el regodeo en las formas reafirmó la belleza futurista; los autores trasladaron al cuadro la adoración por las maquinarias, las cuales parecían vibrar en las telas, y el obrero recibió desde el arte, imágenes que exaltaron y magnificaron la realidad de la acción fabril.

En la Empresa de Conformación de los Metales *Noel Fernández*, los escultores Emilio Mora Galán y Omar Castro Martínez confeccionaron una máscara africana de grandes dimensiones que reveló el legado de este continente en nuestra cultura, y Osvaldo Betancourt Martínez construyó una “obra en movimiento” o pieza cinética con planchas de metal que complementadas con la iluminación natural del sol, y el rojo intenso con que se pintó, logró diferentes puntos ópticos para el espectador; mientras en la Rayonitro, los escultores Sergio Roque Ruano, Antonio Mederos Carballé y Lázaro Muñiz Hernández elaboraron una nave espacial de aproximadamente cuatro metros de altura. Las herramientas de los procesos industriales fueron empleadas para la fabricación de objetos artísticos. La interrelación obrero-artista potenció el conocimiento en ambos sentidos. Otros creadores invitados fueron Ramón Pacheco, José Carlos González, Carlos Marcoleta, Juan Bimba y Julio Rodríguez.

La segunda edición de este proyecto, comenzó el 23 de noviembre de 1987, pero con un trabajo de experimentación de tres meses, de nuevo, en la Empresa de Conformación de Metales *Noel Fernández*. Uno de los beneficios fue la escultura de los artistas Lázaro Muñiz y Sergio Roque, quienes valiéndose de la técnica del ensamblaje concibieron una mariposa de cuatro metros de altura. Esta pieza restituyó el valor de uso de los remanentes de dicha esta empresa, ahora con una función estética. En esta ocasión, el evento ejecutó actividades en el contexto fabril de Jagüey Grande (Calaña, 1987a).

En la tercera edición, en 1989, con idénticos objetivos, un grupo de artistas de la AHS laboró en la empresa de metales seleccionada en el año anterior. Elaboraron obras escultóricas con motivos florales y abstractos —ayudados por obreros de gran experiencia en sus oficios— y un mural alegórico a las musas; y planificaron para final de año, la ambientación del círculo social de la empresa con pinturas y esculturas. *Arte en la fábrica*, vinculó a los artistas con la faena cotidiana de los trabajadores, y no solo los acercó a los procesos de producción en el sector industrial, sino que les impuso la utilización de materiales emanados de esta, con la aplicación del instrumental fabril. De este modo, el arte

cumplió su función comunicativa en un escenario social que le era ajeno, y consiguió aproximar a los trabajadores a la belleza visual de la obra de arte un su praxis laboral.

Con presupuestos diferentes, un grupo de creadores acometieron el proyecto *Arte en la guagua*, en enero de 1988, el cual tuvo como contexto la base de ómnibus ubicada en la Carretera Central Km 97½. Esta idea partió de los miembros del Taller de Grabado de Matanzas. Entre los participantes se encontraron Carlos Miguel Oliva, Reynaldo Sueiras, Roberto González, Borodino, Orlando Joaquín Abreu Betancourt (Jovellanos, 1961), y Armando Abel Rodríguez, los cuales trabajaron durante toda la noche, y al amanecer, los cinco ómnibus pintados con temas de sus creaciones particulares, salieron a la ciudad, con la pretensión de seguir insertando el arte en el contexto socio-cultural.²⁸ En esta oportunidad, desde una relación distinta, se involucró a los habitantes en su acción cotidiana de transportarse. Este proyecto fue efímero, pues no se pintó directamente sobre la superficie de las guaguas —se recubrieron con papel—, y por eso, el arte solo pudo viajar por las calles matanceras durante ese día.

Disímil proyecto de gran acogida en la población, fue *Telarte*. En enero de 1990, el Centro Provincial de Arte de Matanzas a instancia del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en La Habana, convocó a la *I Edición Nacional de Telarte*; proyecto que después de varias ediciones se hizo extensivo a todas las provincias del país. Se integraron al mismo distintos artistas como Roberto González, Armando Abel Rodríguez, Mayra Alpízar, Zenén Calero, Yovani Bauta, José Antonio Carbonell y Orlando Joaquín Abreu, que concibieron el telarte matancero como “Matex”, lo que le imprimió un sello distintivo no solo por su diseño, sino también por su denominación.

Telarte, conectó la estética del arte con el diseño textil. El artista fue más allá de la confección de esa obra única para ser exhibida y se enfrentó a la pieza seriada que le proporcionó el proceso industrial. Por esto, tuvieron que cumplir ciertos requerimientos en la preparación de los bocetos de sus obras: el uso de colores planos y medios tonos en forma de líneas —sin aguadas ni estarcidos muy finos—, con las figuras situadas en diferentes direcciones y nunca con un sentido horizontal o vertical único; el uso de hasta ocho colores; y la entrega de cuatro variantes del mismo, en un formato máximo de 64,15

²⁸ Esta idea debería ser retomada por las instituciones y artistas. En el año 2019, en el 325 aniversario de la ciudad, los ómnibus se decoraron con pegatinas industriales alusivas a la fecha; esta oportunidad se desaprovechó, para que los artistas yumurinos le pintaran, nuevamente sus obras.

cm (largo) x 50 cm(largo) sobre cartulina, excepto el fragmento del patrón original que debieron reproducir a tamaño real. Las telas se produjeron en la textilera *Ernesto Guevara* de Santa Clara, donde los artistas matanceros se hicieron partícipes de esta experiencia junto a sus trabajadores en las primeras jornadas laborales. Luego, se confeccionaron en los talleres del FCBC de la provincia, camisas, blusas, pantalanes, *shorts* y vestidos que se vendieron en sus tiendas. Asimismo se pudo adquirir la tela sin elaborar; pero el público pudo apreciarlas en su totalidad en la muestra expositiva y desfile de modas que organizó la Galería provincial. Se distinguieron en el conjunto, las tres obras para niños realizados por Zenén Calero, bajo el título de *Lluvia, Fuga y Criollo*, con una figuración grácil, imaginativa y plásticamente bella, que se materializaron con originalidad en la colección de vestuarios diseñada por otro artista matancero, Ramiro Ramírez Ramírez. Estos productos tuvieron una alta estima por parte de la población que se comprobó en lo inmediato en la demanda alcanzada. El proyecto demostró la fortaleza endógena y local por el aprovechamiento de los recursos materiales y humanos en la satisfacción de una de las necesidades vitales del hombre: vestir para cubrir y proteger su cuerpo del clima, o decorar su entorno habitacional, cumpliendo una función estética y práctica. Además, permitió que lo artístico entrara en la realidad social y personal de los individuos, y que la creación reciente de un grupo de artistas fuera llevada en sus vestuarios. Esta manera de accionar la cultura visual, fue ejemplo de una buena praxis y experiencia para repetir.

2.4 El consumo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas en la década del ochenta

La producción visual en la ciudad de Matanzas reveló la situación social existente en el país, e indagó en los conflictos del ser humano relacionados con las acciones culturales de su época. Estas cuestiones fueron analizadas en los textos de los catálogos y de los medios de comunicación, en especial en la prensa impresa, con el empleo de diferentes géneros periodísticos.

2.4.1 Las artes visuales a través del catálogo de las exposiciones

El catálogo como soporte ofreció visibilidad sobre la producción artística, no solo como portavoz de las exposiciones concebidas en las instituciones de forma temporal, sino como

testimonio singular de las obras expuestas, pues en general se exhibieron en una sola ocasión. En lo elemental, se caracterizaron por su sencillez, impresos en blanco y negro, sin imágenes de las obras, y escasamente reflejaron los datos sobre la curaduría, diseño y montaje. Muchos de los catálogos consultados no emiten juicios interpretativos de la muestra; no obstante, se exceptuaron algunos que analizaron los registros temáticos y técnicos en exposiciones personales, como los firmados por Alpízar (1987) y Hernández (1989b, 1990).

En relación con los proyectos colectivos hay que resaltar que el Salón Provincial de las Artes Plásticas *El arte es un arma de la Revolución* siempre contó con un catálogo, incluso cinco tuvieron la portada a color, y en tres de los eventos fueron diseñadas por Juan Antonio Carbonell. Los ejemplares desde la tercera edición (1981) hasta la novena (1987), aparecieron firmados por el departamento de arte de la Dirección Provincial de Cultura y brindaron información sobre la recepción y admisión de obras, cantidad de artistas y balance de las manifestaciones. Del X al XIII salón (1988-1991), cuando fueron auspiciados por el Centro Provincial de Artes Plásticas, se hallaron textos con juicios interpretativos que cuantificaron las obras, y valoraron sus cuestiones técnicas y conceptuales. Inciden en esta perspectiva Alpízar (1988b), quien ofreció la evolución y desarrollo del salón desde su surgimiento, e indicó en esta edición, innovaciones estéticas por la aprehensión del informalismo, el arte conceptual, el *kitsch* y el abordaje de sucesos del momento histórico. González (1989) subrayó la visión crítica de los nuevos artistas en el enfoque de la realidad, para crear una conciencia polémica de la misma desde la función social de la obra. Capote (1990b) apreció el desempeño de distintas generaciones de creadores, la presencia de los artistas jóvenes, la novedad en las temáticas —sobre todo en el tratamiento del desnudo y las problemáticas que afectan al país—, y la demanda de una percepción analítica, más allá del goce estético por parte del espectador. Molina (1991) refirió la heterogeneidad del salón en cuanto a tendencias y estilos, y la inclinación de este arte por las repercusiones de la modernidad, absorto en la búsqueda de lo insólito, lo asombroso, y atento a “la factura, lo aparential y lo expresivo, aunque sea para negarlos, manipularlos o para conceptualizarlos” (p.2), por tanto, el uso de estas influencias, llegaron a resultar convencionales. Además, acotó la tendencia cuestionadora de las obras, al expresar acuciantes problemáticas de la realidad cubana y universal, en una dimensión

sicológica, filosófica y culturológica. Según sus consideraciones, esto dotó a las artes visuales de Matanzas de un sentido humanista que la engrandeció. Los textos de los catálogos de Capote y Molina, abordaron un salón específico, y ofrecieron generalidades sobre el proceder de la producción artística en la década del ochenta.

Se localizó asimismo, el catálogo de corte monográfico sobre figuras determinantes (trayectoria vital y artística) en la historia de las artes visuales matanceras, desde una mirada historicista al examinar el hecho artístico. En esta línea se ubicaron los especialistas del Museo Provincial *Palacio de Junco*, a través de las exposiciones transitorias y muestras del mes, como las organizadas por Capote (1990c, 1991).

2.4.2 Las artes visuales en los medios periodísticos

La crítica de arte periodística en los años ochenta actualizó a los receptores no solo de lo que ocurría en el panorama de las artes visuales, sino que con posterioridad recogían el campo de incidencia de lo acontecido: la resonancia en los públicos, la relevancia de los involucrados en los sucesos (artistas, personalidades y autoridades) y la efectividad de su realización. Los hechos de actualidad —inauguración de exposiciones, convocatorias para certámenes, premios obtenidos por artistas, el trabajo de las instituciones y proyectos artísticos ejecutados, en lo fundamental— fueron motivos de interés constante en la prensa. En su mayoría lo expresaron utilizando la noticia, donde pormenorizaron cifras y datos, aunque no faltaron las entrevistas y reportajes, acompañados de imágenes fotográficas para complementar y enriquecer la información de sus protagonistas o testigos. Se emplearon también los textos con juicios argumentativos, de mayor validez comunicativa—que aparecieron en menor número—, enfocados en el examen de determinadas problemáticas artísticas de ese momento, en específico los escritos por artistas y graduados de carreras de Humanidades, que laboraron como especialistas en la Galería provincial o en otros centros. Aunque no establecieron las generalidades y pautas de la trayectoria que tuvo la producción artística, revelaron cuestiones particulares como la creación de determinados autores, el desarrollo de significativas exposiciones y la asunción de algunas tendencias artísticas.

Las apreciaciones sobre las artes visuales se pudieron exponer en dos publicaciones seriadas; ellas fueron el periódico *Girón* y el suplemento cultural *Yumurí*. En la revisión del

Girón, la noticia fue la tipología que más se concretó en sus páginas; la misma describió el panorama visual vigente y la notoriedad social de determinadas exposiciones. Incidió la labor sistemática de periodistas como Ángel Antonio Moreno, Alba Rosa García-Oña, Fernando Frée, Roberto Vázquez y el especialista de la Galería provincial, Jesús Calaña. Aportaron igual, los textos de opinión como la entrevista y el comentario. La primera con consideraciones pertinentes sobre la vida y obra de los artistas (Bayona, 1986) (Cárdenas, 1988), la creación (Navarro, 1988) (Moreno, 1990), el funcionamiento institucional (Frée, 1990a) y el estado de las artes visuales (Frée, 1990b), entre variados aspectos. El segundo con disertaciones sobre la enseñanza artística (Calaña, 1987b), el compromiso político del arte (Bayón, 1988), las exposiciones personales (García, 1985b) (Alpízar, 1986a,b) (Maciques, 1988) (Cabrera, 1988c) y la curaduría de los salones (Alpízar, 1988b) (Guerra, 1991).

La confrontación periodística estuvo presente en algunos textos, incitando a la polémica y a la reflexión en el receptor. Por ejemplo, García (1985a) expresó que el X *Salón Juvenil* fue sinónimo de calidad técnica y conceptual, “la más importante muestra de las artes plásticas en los últimos diez años” (p.7); mientras, Alpízar (1985a) consideró que “el enunciado es altisonante e injusto si se tiene en consideración salones como el VII y el VIII” (p.7), que fueron superiores en la participación de artistas y cantidad de obras. No obstante, coincidió en que el citado evento merecía buena opinión porque fue representativo del quehacer de los jóvenes. Si bien ambos juicios, al final llegaron a estar de acuerdo sobre la validez de la muestra, es razonable que la aseveración de García fue categórica y poco objetiva. Mas, las discrepancias fueron saludables para el salón, pues acaparó la atención de los medios y provocó diferentes interpretaciones.

De la misma manera, otros comentarios refirieron la insuficiencia del género crítica. Cabrera (1988b) analizó que la apatía se manifestó desde lo subjetivo, pues la ciudad contó con artistas con una excelente obra, talentosos especialistas, escritores y profesores para ejercerla y con la página cultural de los periódicos como soportes. García (1988) planteó que el problema radicó en el acceso a los medios de comunicación, pues mediante el *Girón* y el *Yumurí* solo se publicaron reseñas o artículos breves, pero nunca desarrolló un género de mayor extensión y madurez como el ensayo. Arguelles (1988) señaló la necesidad de la opinión especializada para la debida comprensión de modalidades artísticas —como las

performances, acciones plásticas y otras propuestas conceptuales— frente a interpretaciones simplistas. Reconoció la inconsecuente labor de la institución en la promoción de la obra, para que su función social fuera entendida por el público. Como respuesta, el Centro Provincial de las Artes Plásticas, generó en 1990, el *Primer Encuentro de Investigación y Crítica de las Artes Plásticas*, colateral a la edición XII del Salón Provincial *El arte es un arma de la revolución*, donde los interesados pudieron participar con investigaciones o reseñas de la obra de un creador, grupo, generación, tendencia estilística, promoción institucional u otro tema relacionado con el desarrollo y perspectiva de las artes visuales de la provincia. Equitativamente, tuvieron una representación minoritaria el reportaje y la crónica, y nula el ensayo.

En la consulta del suplemento cultural *Yumurí*, se percibió un interés centrado en la historia de las artes visuales matanceras y la creación individual, desde el comentario y la entrevista (Moliner, 1981) (Alpízar, 1989) (Hernández, 1989a); y los proyectos artísticos y el desempeño de algunas instituciones a través del reportaje (Alpízar, 1985b) (Ebro, 1989). La crónica, la reseña y la crítica continuaron siendo limitadas, versando sobre estos mismos temas. Destacaron, dos textos interpretativos de Capote (1989, 1990a); en uno examinó la contemporaneidad del discurso visual conseguido por los autores en la exposición, y en el segundo polemizó sobre el surgimiento del postmodernismo en el arte y como corriente de pensamiento. Asimismo, hay que señalar, que en la totalidad de los números, se publicó una sección dedicada al humor gráfico, donde aparecieron caricaturistas de Matanzas y de otras provincias, pero de manera fija, se divulgó la obra de Manuel Hernández, y la mayoría de las portadas se ilustraron con la obra de artistas matanceros.

Las singularidades del contexto sociocultural en la ciudad de Matanzas, entre 1981 y 1991, posibilitaron que los artistas pudieran ir consolidando su creación, hecho que visualizó el compromiso social que fueron conquistando las mismas, a partir de los recursos morfo conceptuales de los que se valieron, visualizadas en los circuitos de exhibición, producción, y medios comunicativos.

Capítulo III: La producción visual en la ciudad de Matanzas (1981-1991)

En este capítulo se aborda la producción visual en la ciudad de Matanzas en los años ochenta. Se valoran sus principales derroteros tomando como pauta el proceder temático y formal que se produjo durante toda esta década, así como la interrelación entre los creadores y los factores que conforman el contexto cultural—instituciones artísticas y comercializadoras, medios publicitarios, especialistas de arte y el público—, partiendo de una periodización que comprende dos momentos: de 1981 a 1984 y de 1985 a 1991. Esta singularidad obedece a que fueron distintas las maneras en que el artista confrontó la construcción de la obra, así como su proyección cívica y compromiso social frente al proceso histórico contextual. En la primera etapa se localizan en lo fundamental, registros conceptuales y factuales del arte precedente y creadores de diversas generaciones, así como un estrecho vínculo entre la institución y los artistas; pero a partir de 1985, prevalecen los planteamientos que emanan de los autores más jóvenes, los cuales incorporan progresivamente las tendencias y lenguajes del postmodernismo y el tratamiento de problemáticas urgentes de la sociedad cubana y del mundo en las que subyacen un sentido crítico. Por otro lado se manifestó una ineficacia en la labor de promoción institucional, aunque generaron diferentes proyectos artísticos.

3.1. Vocación tradicionalista vs renovación artística contemporánea (1981-1984)

En estos primeros años, en la ciudad confluyen: artistas de décadas precedentes, los egresados de la Escuela Nacional de Arte (ENA) o del Instituto Superior de Arte (ISA) —que fueron llegando progresivamente a la urbe—, colmados del espíritu renovador del Nuevo Arte Cubano, en su generalidad, y otros con diversas formaciones. Por ello, en el ámbito creativo se manifestó una heterogeneidad de temas y estilos y una preferencia por los presupuestos tradicionales de las artes plásticas (pintura, dibujo, escultura, fotografía, grabado, artes aplicadas, cerámica, humorismo y diseño gráfico) apegados a lo académico, al aprovechamiento de lo naif o primitivo, lo abstracto y lo realista. Los tópicos mayormente se centraron en escenas campestres y citadinas, elementos de lo popular y folclórico, alegorías de la naturaleza y del cuerpo humano, la recreación de personajes y mitos universales, la belleza de la figura femenina y asuntos de matiz político

como fueron la representación de personalidades, sucesos y efemérides de la historia y la cultura cubana e internacional. Sin embargo, a pesar de estas dominantes visuales en el medio artístico comenzó un clima de renovación que dio paso a experimentaciones técnicas y a representaciones que implicaron un reflejo de cuestiones del momento, con la peculiaridad de que estas nuevas indagaciones se manifestaron al mismo tiempo, en algunos artistas con una obra consolidada y en los jóvenes que empezaron a desarrollarla.

Estos aires de novedad se declararon en el diseño gráfico a través de la labor de Juan Antonio Carbonell, quien irrumpe desde la década del setenta y alcanza su plenitud creativa en los ochenta. Su inserción en el contexto fue activa, no solo como diseñador profesional en el Centro de Promoción y Publicidad Cultural, sino por su numerosa participación en los proyectos expositivos que se organizaron en la ciudad, en la capital y en otros países, y por los premios obtenidos.

Incursionó en el cartelismo, el que como expresión artística y soporte de publicidad le permitió difundir, anunciar y promover diversos hechos que tuvieron lugar en el ámbito cultural matancero, desde la inmediatez que supone la función comunicativa de esta especialidad, con un manejo distintivo de los recursos de esta manifestación. Así, sus serigrafías en la técnica de impresión *silk screen* lograron registrar espectáculos, eventos, conciertos, obras literarias, puestas teatrales, exposiciones, encuentros, jornadas, agrupaciones, fiestas populares y el quehacer de personalidades o instituciones más relevantes, no solo de carácter artístico sino histórico, económico y social.

La representación de los temas las encauzó desde diferentes soluciones gráficas según la intención que se propuso. En 1981, en el cartel “Cárdenas. 153 Aniversario de la fundación” (1981), mención en el Salón Provincial,²⁹ utilizó todo el espacio compositivo para validar la relevancia cultural y social de esta ciudad mostrando íconos patrimoniales que la identifican. A la par, en ese mismo año, conquistó el primer premio, mención especial y mención en el XI y XII Salón Provincial de la Propaganda Gráfica *26 de julio*. En 1982, acometió diversas exposiciones personales en otros países como *Afiches de Cuba* en la Galería *Strippe House* de Tokio, Japón; la exposición de pintura, dibujo, grabado, diseño gráfico en el Museo *Mont Riant* de la República de Argelia, y seguidamente, en la

²⁹ Siempre que se diga “Salón Provincial” se está haciendo referencia al Salón Provincial *El arte es un arma de la Revolución*; cuando se trate del *Salón Provincial Juvenil de las Artes Plásticas* se mencionará como “Salón Juvenil”. El resto de los proyectos expositivos se indicarán con su nombre completo.

Galería del Ministerio de Cultura de la República Democrática de Yemén. En 1983, realizó otros proyectos bipersonales en el marco de la celebración de diferentes eventos culturales en Matanzas, como fue la exposición con Zenén Calero en el *Festival Territorial de Teatro para niños*, y con Agustín Drake, en la *I Jornada de la Cultura* de la Escuela del Partido *José Smith Comas*. Asimismo, fue incluido en el *XV Salón Nacional de la Propaganda Gráfica*, en La Habana, donde mereció el segundo premio.

Consiguió en 1984 la atención favorable de la crítica, a partir de su exposición *Carteles de Carbonell* en la Biblioteca provincial *Gener y del Monte*, donde presentó obras que en su mayoría dieron tratamiento a acontecimientos artísticos que se desarrollaron en la provincia, desde diferentes propuestas técnicas. En “La Emboscada. Conjunto Dramático de Matanzas” (1982) y “Réquiem por Yarini. Grupo Teatro D. Unión de Reyes” (1983), resaltó la imagen contrastando el color en dos unidades figurativas, lo que posibilitó la identificación del mensaje plástico con su dramaturgia —por esta última recibió premio en la VI edición del Salón Provincial—; pero distintamente en “4 actores narran la historia del tomate grande, grande. Grupo de teatro para niños y jóvenes de Matanzas” (1983), por el que mereció dos menciones en el V Salón Provincial, apeló a una representación compositiva mínima, con racionalidad del color e innovadora presentación de los caracteres tipográficos. También se hallaron carteles como “Agrupación Folclórica de Matanzas” (1984) que evidenciaron su alejamiento de toda ornamentación o decoración a cambio de la ganancia significativa que ofrecía la representación seleccionada en pos de lo conceptual, o algunos donde la imagen fue complemento del texto como los confeccionados para presentar el certamen literario “Premio de Amor Varadero 82. Los ruidos humanos” (1983) y “Premio de Amor Varadero 84. Poema para salvar la flor” (1985). En este cuarto año de la década, volvió a ser galardonado en el *XVI Salón Nacional de la Propaganda Gráfica*, La Habana, con el segundo premio y premio UNEAC. (Anexo 6)

Carbonell mediante su creación visualizó los resultados de la práctica y experiencia cultural en un período determinado, donde no faltaron los temas cruciales y urgentes de la realidad política mundial. En una obra como “Contra el armamentismo y la dominación imperialista en América Latina y el Caribe. Nicaragua” (1981), denunció la política de intromisión de los Estados Unidos en este país centroamericano y su ayuda a la contrarrevolución interna, conflicto que ocupó a la opinión pública mundial. Con el empleo

de recursos de gran fuerza simbólica mostró la importancia del motivo tratado y su actitud comprometida.

Igualmente, la fotografía fue una manifestación que introdujo interesantes proposiciones conceptuales a través de la producción de Ramón Pacheco, quien llega a Matanzas para vivir y trabajar como fotorreportero en el periódico *Girón*. En 1981 realizó el conjunto “Gente de mi barrio”, que evidenció su interés por captar personajes pertenecientes a contextos sociales que habitualmente no se retrataban, pero con los cuales tuvo una afinidad que confirmó desde el título. Les retribuyó en el acto fotográfico, el protagonismo que poseían en sus lugares vivenciales. Los fotografiados (el sastre, el limpia botas, la ama de casa, la santera, el vendedor de periódicos, el dulcero) las sustrajo de su cotidianidad y las hizo trascender más allá de la comunidad a la que pertenecían, desde el medio visual. Patentizó la significación de toda persona en su contexto vivencial y en las coordenadas temporales de su existir. Con este interés, de dar a conocer el rol, comportamiento y repercusión social de estos hombres y mujeres comunes constata el carácter antropológico, culturológico y psicológico de sus indagaciones. Posteriormente, en 1983 realizó su Exposición personal *Combatientes Internacionalistas* en Malanje, Angola, donde se desempeñó como fotorreportero. En esta trabajó un tema que refiere las consecuencias de la guerra. Su propuesta radicó en mostrar una mirada diferente del soldado, aprehendiendo sus actos de heroísmo y las vicisitudes, peligros, conflictos psicológicos y personales que les generó esta contienda bélica, como marcas que dimensionaron y engrandecieron a estos hombres. Pacheco documentó mediante el arte fotográfico un acontecimiento histórico como la guerra de Angola, que ratificó los principios del internacionalismo proletario defendidos por Cuba, en esta ocasión con los pueblos africanos, desde la urgencia que le permitió el medio artístico utilizado. (Anexo 7)

Otras revalorizaciones se ejecutaron en las obras de Raúl Rodríguez *Borodino*, no tanto a nivel conceptual sino técnico. En sus dos obras “Sin Título” (1981), en grabado y pintura, respectivamente, con las que alcanzó lauros en el III Salón Provincial, no enunció ninguna problemática de la realidad social, pero mostró un aprovechamiento técnico que rompió con el discurso visual tradicional. Tal replanteo compositivo y el juego con los planos y líneas, fue resultado de lo aprehendido en la ENA —en la que acababa de graduarse en ese año—, donde había sido reconocido con el primer premio en pintura y mención en dibujo, en el I

Salón Nacional de Escuelas Elementales de Arte, La Habana. Por el contrario, en “Sueño de paz” (1982), el artista marcó su sentido afirmativo y esperanzador de la vida y su augurio por un futuro mejor; idea que demostró que no estuvo ajeno a las difíciles circunstancias políticas que acontecían en el escenario internacional para los pueblos centroamericanos, caribeños y africanos (como Nicaragua, Granada, Angola, Etiopía), víctimas de la política imperialista. Luego, en su “Conjunto de dos monotipias” (1983) continuó con sus exploraciones formales; las siluetas de sus bailarinas hicieron gala de un gran equilibrio visual de texturas, luces y colores. Por estas dos obras citadas, fue galardonado en las ediciones IV (1983) y V (1984) del Salón Provincial. Borodino fue incluido también en el Salón Nacional *26 de Julio* de las FAR y en el *Salón de Paisaje'82*, La Habana (ambos de 1982); y fue invitado a la muestra del *Salón de Paisaje'82* que se expuso en Holanda (1983).

Efectivamente, se puede referir que de 1981 a 1984, en la producción artística de la ciudad de Matanzas no se encontraron obras con agudos análisis de la realidad cubana, aunque se observó la preocupación por tratar determinados contenidos sociales y una voluntad exploratoria de los recursos de algunos creadores que se fueron alejando de los presupuestos tradicionales. Estos elementos fueron visualizados por la crítica desde el enfoque internalista por su énfasis en los procedimientos artísticos. Pacheco, Borodino y Carbonell destacaron por su prolífera producción y por su continua presencia en los proyectos expositivos generados en estos años. Paralelamente, hay que señalar el rol participativo, de Enelio Suárez (con el segundo premio y mención en dibujo) y Armando Abel Rodríguez (con el primer premio en pintura y mención en dibujo) en el *I Salón Nacional de Escuelas Elementales de Arte*, La Habana (1981), como estudiantes. Así como la inclusión en 1984, de Armando Abel en la exposición *Jóvenes plásticos* en Yugoslavia, y de Carlos Miguel Oliva —graduado de la ENA en este año— en la muestra *Noveles artistas cubanos* en Normandía, Francia.

En este período, fue favorable para la creación visual, la interrelación entre los centros artísticos y docentes, pues los creadores artistas se vincularon a las aulas y llevaron a las nuevas generaciones su saber desde la teoría y la práctica. A la vez, que se integraron a las actividades que generó la ciudad para su reanimación cultural donde se mezclaron las diferentes manifestaciones artísticas.

3.2. Hacia una visualidad contemporánea (1985-1991)

En este período, de 1985 a 1991, ocurrió un cambio cualitativo en la producción artística que fue evidente no solo por la destacable participación de los jóvenes artistas en los proyectos expositivos, sino por la manera en que aprovecharon los recursos visuales contemporáneos en sus obras. Se trabajaron nuevas expresiones artísticas como la instalación, la *performance*, el *happening*, las acciones plásticas y se abordó la realidad del país y otras problemáticas universales.

Para establecer los rumbos que fueron tomando las artes visuales en ese momento se han determinado tres líneas conceptuales generales. Una que se encaminó a la acción documental de los hechos de la realidad sociocultural inmediata, otra que mantuvo los mismos intereses pero que se dirigió a la crítica de cuestiones urgentes del contexto cubano, y la última que se orientó a la profundización de problemáticas universales del hombre y su existencia, implicando cuestionamientos de matiz ético, social y cultural. Este trazado no implica, que estas directrices se superpongan o contaminen entre ellas, y que los artistas participen indistintamente. Todas tuvieron en común la asunción de los lenguajes postmodernos, los cuales reinterpretaron según la finalidad que se propusieron en su creación.

3.2.1 Acción documental de los hechos de la realidad sociocultural inmediata

En esta primera línea, se sitúa la obra de Juan Antonio Carbonell y la de Ramón Pacheco, desde ópticas diferentes, el primero documentando desde el cartel los sucesos de la realidad cultural, y el segundo, registrando eventos humanos asociados a su cotidianidad y a su trascendencia, ambos como testigos contextuales.

Carbonell continuó mostrando su nivel de actualidad en temas referentes al trabajo desplegado por los artistas, instituciones y agrupaciones culturales de la ciudad de Matanzas, como en sus obras “Lázaro Horta con la Sinfónica” y “Papalote” (ambas de 1985, premios del VII Salón Provincial), y “Coro de Cámara de la princesa Ana (La Señá. Agrupación atípica)” (1987), premio en el IX Salón Provincial. En esta última representó uno de los espectáculos más exitosos de la agrupación humorística la Señá del Humor de

Matanzas en esos años, de la cual el artista fue uno de sus integrantes. También siguió elaborando carteles donde la imagen devino en símbolo de la idea transmitida, como en “Primer Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz” (1987), con el que obtuvo el primer premio en este certamen teatral español. El autor expresó (en Bayón, 1986):

Simboliza el trabajo dramático así como el contenido e integración del Festival. La imagen teatral está concebida a partir del actor y del potencial expresivo de sus manos, ya que el cartel representa al hombre sin rostro, en silueta, quien con sus manos conforma la máscara simbólica, de color negro en alegoría a las raíces africanas. Otra mano conforma una corona, en rojo — raíces hispánicas— y detrás manos expresando flores, plantas, mariposas con un intenso colorido, propio de la tierra americana. (p. 4)

Evidentemente, su despliegue compositivo, el contraste de planos y colores, demostraron su dominio de los medios expresivos con soluciones formales que puso en función de resaltar la importancia del actor y de sus manos en el arte dramático, a la vez que profundiza en cuestiones culturales, vinculadas a la hibridación y conexión ocurrida entre las raíces africanas e hispánicas en el origen del teatro iberoamericano.

La cartelística de Carbonell lo sitúa como un cronista gráfico del contexto cultural matancero (Alpízar, 1988), por su originalidad, por la diversidad expresiva —que pudo alcanzar a partir de las posibilidades que le ofreció la técnica de impresión *silks creen*— y por la actualidad de sus representaciones. Mostró su obra en prestigiosos espacios nacionales e internacionales. En 1985 llevó a cabo, en el Salón Gris de la Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, su *Exposición de Carteles*. En 1986 fue escogido para trabajar en el taller que dirigió el artista argentino Julio Le Parc, colateral a la *II Bienal de La Habana*, el cual junto a 15 artistas cubanos laboraron en la creación de una gran instalación en una de las plazas de la capital del país en contacto con el público; también acometió su Exposición personal *Carteles Teatrales*, en Sevilla y en Granada, España. En 1987, exhibió sus *Carteles de Teatro*, en el *Festival Internacional de Teatro de La Habana* y participó en la *Jornada de la Cultura Cubana en Florencia*, Italia, con una muestra personal donde dos de sus obras fueron escogidas para una Exposición colectiva en la República Federal Alemana; asimismo fue incluido en la *VII Bienal del Cartel de Lathi*, Finlandia. En 1988, inaugura su Exposición personal *Carteles Culturales* en la Casa de la Cultura Italo-Cubana, en Florencia, Italia, y en el Palacio del Ayuntamiento de Sanlúcar de

Barrameda y Museo Cruz Herrera, ambas en Cádiz, España; y se insertó en la *II Trienal Internacional del Cartel de Toyama*, Japón.

Por el contrario Ramón Pacheco, acometió su acción documental indagando en acciones y comportamientos de la vida cotidiana y su huella en el tiempo, implementado técnicas y procedimientos experimentales, en la búsqueda de imágenes sugerentes. En 1985, en la serie “Experimentación” (premio en el X Salón Juvenil), mostró esta inquietud formal desde el título. Lo hizo con la aplicación de la solarización, técnica que expone a la luz los negativos fotográficos, dándole a su obra “Sin Título” un giro en la visualidad. En ella retrata a una anciana en un acto habitual como el de observar la calle detrás de su ventana. Sin embargo, la acción se volvió inusual, a través del proceso técnico empleado, pues los tonos contrastados sobre los balaustres le otorgaron una gran definición a ese primer plano, y en contraposición, en el segundo plano, la figura femenina se hizo distintiva desde una zona de menor cantidad de luz donde varió las capas de ajuste y los parámetros de opacidad, obteniendo una impresión de la fotografía con líneas en relieve. Este fue un modo diferente de articular los hechos culturales, costumbres y hábitos diarios que son parte de la vida.

Otra manera de abordar asuntos inmediatos de la realidad sociocultural cubana, se hallaron en sus obras, premios en el VII Salón Provincial, “Precisando detalles para un millón” y “Después de la vida” (ambas de 1985). En la primera, fotografió a un grupo de cortadores de caña, no en su faena de trabajo que es la imagen frecuente, sino en su descanso a la hora del almuerzo. En la segunda, retrató objetos y cosas que después de haber sido utilizadas por el hombre como las toallas, las escobas, una guagua, pierden su valor de uso. El fotógrafo refirió con estas, la importancia de los procesos de reciclaje y de prevenir el desuso de materiales potencialmente útiles para el hombre.

Este motivo de ubicar al ser humano como centro de su interés, y a su vez con lo que se relaciona, es decir, el mundo de las cosas y objetos, reafirma el enfoque antropológico de su ejercicio fotográfico. En la serie, premio en el XI Salón Juvenil, “Objetos cotidianos” (1986) como lo evidenció el título, diversos objetos comunes que fueron los protagonistas de las obras. Así un fogón, una bombilla eléctrica, una rueda, la esquina de un escaparate viejo vinieron a recordarle al espectador que el tiempo en su suceder va dejando sus marcas en aquellos objetos que acompañan al hombre en su devenir existencial. Pacheco a través de estos testigos materiales, salvaguarda la memoria individual y colectiva. Igual, en “Los

sucesos de la semana” (1988), premio en el XII Salón Juvenil, mostró el acontecer de determinadas acciones cotidianas en una sucesión de siete días; se auxilió de la técnica de la fotosecuencia para retornar a la idea de cómo el transcurrir temporal que vive el hombre día a día va conformando su historia personal, e indagar en las relaciones que va estableciendo en su contexto sociocultural. Evidentemente, la acción documental fue la esencia de su arte fotográfico. No le faltó el enfoque relacionado con el abandono, el deterioro y la pérdida del valor material y espiritual de los objetos y cosas, por la acción destructiva del hombre. Este fue el tema de su instalación fotográfica, premio en el XIII Salón Provincial, “Necrópolis de los hierros olvidados” (1991), conformada a partir de imágenes que presentaron fragmentos del barco *Damuji*, varado en las cercanías de Carbonera desde 1971. Refiere la idea de la muerte de esta embarcación y la destrucción de los valores espirituales que contiene la materia. Según el artista esta serie (en Guerra, 1991): “[...] parte de un estudio del Cementerio de Matanzas y su motivación inmediata fue la Guerra del Golfo Pérsico” (p.7), ocurrida en el primer año de la década del noventa, entre Irak y una coalición internacional de países encabezada por los Estados Unidos como respuesta a la invasión iraquí del emirato de Kuwait. Con apoyatura de la fotografía y desde la utilización de diferentes materiales como velas, cartulinas, alambres de púas, maderas y hierros oxidados —algunos provenientes de ese barco—, resguardó la memoria histórica, al revalorizar y rastrear las huellas del pasado desde el presente.

Pacheco también incursionó en el desnudo centrado en la representación de la belleza del cuerpo femenino con un ideal estético que captó su esencia más íntima en atmósferas cargadas de espiritualidad. (Tema que se vincula a la tercera línea que asumió la producción). Su proyecto expositivo *Desnudos para un poema de amor*, fue inaugurado en la Biblioteca provincial *Gener y del Monte*, pues esta no fue aceptada en la Galería de Arte provincial, a pesar de que el desnudo fotográfico había sido admitido en algunas exposiciones. Por ello, en la inauguración se ofertó al público un conversatorio sobre el desnudo como tema en la historia del arte por el especialista Nelson González. De igual manera no faltó el debate en la prensa. AAM (1989) comentó que:

Las galerías no hacen swing a estas propuestas como si en ellas fuera en algo la vida. Provincianismos, vuelvo y digo. [...] La muestra es breve, circumspecta [...] aunque lo estratégico por ahora, es no espantar a algunos

funcionarios del sector cultural ni violentar el margen permisible en el sector de nuestra población. (p.7)

El texto periodístico asimismo mencionó que en esos días, en la sala del teatro *Papalote* se había estrenado la obra “La Zorra y las Uvas” de Armando Crespo, que presentó el primer desnudo masculino en el teatro matancero. Por lo que habría que preguntarse, por qué no hubo conmoción, si los funcionarios gubernamentales eran los mismos. Sin duda, lo que sucedió con esta exposición fue que la intolerancia y la reprobación frente a la desnudez artística pusieron al descubierto los convencionalismos y prejuicios sociales ante los valores estéticos, la moral y la educación existentes en el contexto de producción de la obra visual —la cual debe permanecer expuesta por un período de días—, no solo con respecto a los representantes de la oficialidad y algunas instituciones, sino con respecto al público.³⁰

3.2.2 La crítica a cuestiones urgentes del contexto cubano

La segunda línea, enfocada a la crítica de cuestiones urgentes del contexto cubano desde una impronta contestataria, se complementó con el uso del sarcasmo, la ironía y lo mordaz. Aquí se inscribe Enelio Suárez, quien en 1985 en la exposición bipersonal *Anoche soñé que veía* junto a Armando Abel Rodríguez —ambos estudiando en el ISA—,³¹ influenciado por la tendencia de la *action painting*, especialmente en la peculiar obra de Alan Davie, trabajó temáticas vinculadas al amor, la pareja, la naturaleza, la ciudad. Pero, evidentemente, su preparación en este centro docente y estancia en la capital, le permitió su participación en importantes proyectos como la *Muestra del ISA* colateral a la *II Bienal de La Habana*, en la Galería de este centro, así como que lo llevó a otras indagaciones que se visualizaron en su serie de cinco dibujos “Las relaciones humanas” (1988). Esta mereció premio en el X Salón Provincial y resaltó sus posibilidades como dibujante, y su registro formal cargado de naturalidad y frescura, al personificar la figura del perro como centro de sus composiciones. Todos esos recursos hicieron efectivas sus propuestas temáticas, en la

³⁰ Con esta serie Pacheco obtuvo posteriormente, en el año 1996, mención y la medalla de bronce de la Federación Internacional del Arte Fotográfico en el *Primer Salón de Fotografía del Cuerpo Humano NUDI'96*, auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y la Fototeca de Cuba, La Habana.

³¹ Armando Abel Rodríguez solamente cursó estudios en el ISA hasta el 3er año.

apelación y reflexión sobre asuntos de la realidad social que criticó y satirizó, las cuales ya venían expresos en los títulos.

En “Dos generaciones distintas” trató sarcásticamente los conflictos generacionales; en “Dirigente por la mañana” arremetió contra el oportunismo, el acomodamiento y el uso del poder de algunos funcionarios; en “Dueño con su familia” aludió a la protección familiar y al amparo filial; en “Pastor de hombres” deconstruyó los mitos establecidos sobre la figura de Cristo; y en “Así son las relaciones humanas” refirió la complejidad de las mismas. Luego, continuó con esta misma idea en su primera exposición personal *La ciudad y los perros*, en la Sala transitoria del Museo Provincial *Palacio de Junco*. El título de la muestra lo tomó el artista de la novela homónima del escritor peruano Mario Vargas Llosa, pero lo usó con un sentido diferente. Entre las obras que presentó se encontraron las mencionadas anteriormente y otras, donde mantuvo los mismos presupuestos morfo-conceptuales. El tratamiento de estos contenidos de la realidad cubana con sentido polémico, junto a la expresividad que logró con su figuración, el manejo del grafito, el humor y el grotesco heredado de la cultura popular cubana, le otorgaron a sus obras valores desde lo social, lo ético, lo cívico y lo moral.

De igual forma, con la misma agudeza crítica, en su instalación “Protagonistas” (1988), premio en el XII Salón Juvenil, afrontó un tema referente a las correspondencias que se establecieron en el contexto entre los factores que intervienen en el proceso de creación y recepción de la obra. En esta colocó sus cuatro pinturas: “El artista”, “El público”, “El crítico” y “La obra”. En las tres primeras los rostros de los perros siguieron siendo el eje de sus composiciones, y en la última representó la parte trasera del animal. El creador expresó la postura de cada uno de ellos frente al producto artístico, y se interesó por sugerir y gestar una opinión en el espectador con respecto a la misma, lo que evidenció los desaciertos del sistema de relaciones en el circuito artístico entre el creador, el público y la crítica con respecto al producto visual. En este año participó en la *Exposición del ISA* en Boston y Massachusetts, Estados Unidos. (Anexo 8)

Enelio retomó nuevamente un asunto vinculado con el hacer creativo, pero desde la intervención en un espacio público. Con la acción plástica que desarrolló en 1988, en el parque conocido como *Los Chivos* —ubicado en la esquina de la calle Río y Magdalena— criticó a algunas obras ejecutadas en esa propia manifestación. Representó a un personaje

esnobista que pronunció un discurso cargado de ideas triviales e insignificantes. En particular, atacó a aquellos artistas que usaron esta práctica por estar en boga, y no en función de transformar la realidad social. La repetición de palabras de moda como contexto, apropiación, entre otras, y su gestualidad, funcionaron como una burla, una sátira ante la vacuidad de las mismas. Su acción, duró alrededor de media hora y culminó cuando el artista simuló develar la escultura de *Los Chivos*,³² ejecutada por el artista matancero Jesús Gallardo. Este simulacro fue transgresor pues esa escultura no fue la escogida por el escultor para ese lugar.

Semejante, en la Casa del Escritor, en ese mismo año, junto al escultor Francisco Hernández *Flandes*, ejecutaron una acción donde se evidenció que la experiencia que persiguieron fue el desafío, la participación, la improvisación y lo lúdico. Se presentaron en un área del espacio que permaneció oscuro, donde fue reunido el público expectante para una representación. Este fue sorprendido durante unos minutos por disparos de agua provenientes de las pistolas de juguete de los artistas, para de forma sutil indicar la ruptura de la monotonía y de actitudes pasivas ante la realidad.

Enelio en 1991, en su exposición personal *Con mucha claridad*, en la Fototeca de Cuba, La Habana (proyecto de tesis de graduación del ISA), presentó pinturas donde tomó como referente la fotografía del artista norteamericano Joel-Peter Witkin. Estas irónicas superposiciones de códigos las plasmó en sus citas pictóricas, con el apoyo del simulacro y la parodia como recursos (Molina, 1992); se apropió del modelo fotográfico para abordar el tema de la violencia humana, apelando también por los recursos del grotesco y del desnudo en sus deconstrucciones. Presentó estas obras, posteriormente, en la I edición del Salón Provincial *Roberto Diago* en 1992, pero solo se expusieron el día de la inauguración, pues según los criterios del jurado del salón, no eran para todo tipo de público. Con el apoyo del director de la Biblioteca provincial *Gener y Del Monte*, Orlando García Lorenzo, las expuso en este centro junto a la de otros artistas. Este hecho demostró nuevamente, posturas censoras frente a determinados contenidos o presupuestos formales, supuestamente ofensivos o inconvenientes para la sociedad, según las concepciones de las autoridades gubernativas. (Estas últimas piezas analizadas lo vincularon a la tercera línea).

³² La escultura de *Los Chivos*, estuvo emplazada en este parque hasta la década del noventa. Fue retirada por su mal estado de conservación. Se desconoce si aún se conserva y el lugar para él que fue llevada.

3.2.3 Profundización de problemáticas universales del hombre y su existencia

La tercera línea profundiza en las problemáticas universales del hombre y su existencia, implicando cuestionamientos de matiz ético, social, cultural, donde se registran las producciones de Raúl Rodríguez Borodino, Armando Abel Rodríguez y Carlos Miguel Oliva.

Borodino asumió conceptualmente temas urgentes de la realidad mundial, como fue la crítica a la sociedad de consumo en su serie “Estudio anatómico No.1”, “Estudio anatómico No.2” y “Estudio anatómico No.3” (1985) —premio en el X Salón Juvenil—, tema que no le fue distante, a pesar de no vivir en un país capitalista. Sobre esta el autor expresó (en García, 1985b):

Los Estudios Anatómicos es una serie que nació tras el impacto de las imágenes en los campos de concentración, durante la Segunda Guerra Mundial. Luego, y por estos canales de la reflexión se asoció a la desnutrición en los países del Tercer Mundo, a las secuelas del apartheid, y que ahora reviste carácter de denuncia a la sociedad de consumo. No es que busque un rompimiento con la etapa de las bailarinas sino que incursiono en un tema específico donde el contenido prima y hace que la obra de arte no sea una mercancía, por demás logre la comunicación, y a su vez, no marchen aislados la obra ajena y mis principios”. (p.7)

El artista tomó como punto de partida acciones negativas que había venido cometiendo el hombre a lo largo de su historia, como fueron las crueldades en los campos fascistas, el fenómeno de la desnutrición en los países del Tercer Mundo y las consecuencias que el régimen del *apartheid* trajo para los pueblos africanos. Su postura ante estos hechos constató una actitud social y filosófica humanista; por ello visualmente signó una fuerte carga expresiva en su figuración; los cuerpos parecían devorarse y deformarse víctimas del consumismo, como organismos que han perdido su identidad personal, su noción de libertad.

Luego, su obra transitó hacia otros niveles de conceptualización con una notable destreza técnica en la pintura, el dibujo, el grabado y la instalación, las cuales se manifestaron en las obras reunidas en su primera exposición personal en la Galería provincial en 1986. En “Contorsiones forzosas I” (premio en el XI Salón Juvenil), entrelazó líneas, texturas, luces y la monocromía del color, para desde la austeridad en el empleo de

estos medios mostrar con esas formas inusuales —contorneadas y retorcidas—, la lucha que libró el hombre contra fuerzas oscuras que lo amenazó, pero que logró superar al romper con su desconfianza. En “Garras del pintor” puso lo expresivo en función de enunciar los anhelos y aspiraciones del hombre contemporáneo; en “Cuando llega la catástrofe” apostó por el enfrentamiento y desafío entre las figuras para evidenciar las amenazas ante un fenómeno demoledor; y en “Fragmentos” se valió de los presupuestos del arte conceptual y del expresionismo para seguir alcanzando la dimensión de lo humano en ese debate de sus figuras geométricas y desnudas. (Alpizar, 1986a). Sin duda, la creación de Borodino fue singular por la manera en que abordó cuestiones filosóficas y éticas a nivel individual y social, inherentes a la crisis de valores de la humanidad, las cuales en algunos casos las particularizó en la realidad cubana.

En “Los que no comen espárragos” (1989), valiéndose de la intertextualidad, sentó alrededor de una mesa a diferentes personajes en torno a esa fuente de legumbres, para que esta como ícono de lo amargo y lo áspero, desenmascarara al oportunista, al hipócrita, al vacilante, al egoísta, a aquellos hombres que no se comprometían con su rol vital. Estos tratamientos sígnicos de la historia del arte: el de confrontar ideas alrededor de una cena, tratado por Leonardo Da Vinci y otros autores, se actualizó ahora con significados de una nueva realidad.

También contempló en sus denuncias “algunos aspectos de los mecanismos de la Cultura” (Alpizar, 1988a, p.7). En su instalación “Sin título” (1988)—galardonada con un premio en el X Salón Provincial—, con maestría y oficio articuló formalmente diferentes técnicas y recursos visuales, para con una mirada mordaz e irónica cuestionar las estructura y personas que intervienen en el campo artístico, como es el crítico de arte, pues estas problemáticas implicaron al artista. O en su obra “¡Ay!” de 1990, trabaja otra arista, relacionada con las pérdidas y descentramientos que han sufrido algunas culturas por la dependencia que le han establecido los sistemas dominantes. Los rostros o cabezas deformes y casi monstruosas que representó, lanzaban ¡Ay!, como gritos de lamentos ante una desigualdad que no se resuelve. El artista proclamó desde el espacio pictórico, que estas voces no son escuchadas en la realidad social.

Otros hechos destacables en 1990, fueron su participación como jurado en el *V Salón Nacional de Premiados*—, lugar que se mereció por sus múltiples premios e inclusión en

importantes proyectos locales, nacionales e internacionales—, y la ejecución de la muestra personal *Finalidades II*, en el Castillo de la Fuerza, La Habana. A partir del análisis de la misma, Caballero (1990a) lo reconoció como “uno de los mejores pintores del país” (p.20). Lo inscribió en el Nuevo Arte Cubano por el uso particular que hizo de tendencias como el expresionismo (con la influencia de artistas como José Luis Cuevas y Antonia Eiriz), de la neofiguración, neoexpresionismo, neosurrealismo y de otros recursos posmodernos. Determinó primeramente la existencia de dos líneas conceptuales en su creación: “(...) la de comentario y crítica ético-social —versus oportunismo, demagogia, burocratismo...— y la de naturaleza propiamente cultural, que indaga en los rasgos y signos caracterológicos de la cultura cubana”. (p.20). Luego, precisó el comienzo de una tercera línea, en la que Borodino se interesó por cuestiones filosóficas y antropológicas, e indicó el uso de recursos como la ironía, el humor, la sátira, la parodia, la caricatura, la farsa, la intertextualidad, el grotesco, el *bad painting*, la *action painting* y otras. (Anexo 9)

Sus criaturas monstruosas, enunciaron de forma irónica y con una crítica contundente y lacerante, vicios y males humanos, para que desde ese reconocimiento el hombre fuera capaz de transformarlas. Sus obras provocaron múltiples lecturas y nuevos significados que demostraron la heterogeneidad formal del creador y la singularidad de su registro conceptual. Se insertó en 1986 en el proyecto *La joven pintura cubana*, en Finlandia e India; en la *Bienal de Arte sobre papel*, en Argentina; en la *Muestra del I Salón de Premiados*, itinerante por países socialistas; en el *Concurso de ilustraciones para libros infantiles*, en Noma, Japón, y en la *II Bienal de La Habana*, donde fue invitado al Taller “Le Parc”. En 1987, en el *Encuentro Nacional de Grabado'87*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, obtuvo mención y el premio del Taller de Serigrafía de La Habana, y en el *Concurso La Joven Estampa Latinoamericana y el Caribe*, Casa de Las Américas, La Habana, recibió mención especial. En 1988, en Santiago de Cuba expone su proyecto personal *Mi lengua haciendo rostros, mis ojos de perdón*, en la Galería de Arte Universal. En los circuitos internacionales, en 1991 fue elogiado por la crítica por su Exposición personal *Mi lengua haciendo rostros, mis ojos de perdón*, en la Academia de San Carlos, Universidad Nacional Autónoma de México. El éxito de esta muestra le proporcionó su inclusión en la *Exposición colectiva de jóvenes artistas latinoamericanos*, que comprendió

artistas de 20 países, en el desarrollo de la *Cumbre Latinoamericana de Guadalajara*, en ese mismo país.

Armando Abel Rodríguez se insertó en el medio visual matancero con el proyecto bipersonal (1985) —ya citado— que compartió con Enelio Suárez, con búsquedas e influjos de la obra del pintor vanguardista Paul Klee y la escritura de Pablo Neruda y James Joyce, para pronto centrarse en obtener ganancias visuales para el espectador desde los presupuestos de la nueva abstracción. Esta distancia de lo emotivo y su afianzamiento al geometrismo y cromatismo lo llevó a su instalación pictórica “Sin título” (1985). Mas, en su exposición personal *Dibujos* en la Galería de Arte provincial (1987) sus experimentaciones mediante recursos como el *collage*, el *kitsch*, la sátira, la ironía y el uso del pequeño formato los puso en función de conceptualizar diferentes situaciones de carácter terrenal —asociadas a errores y comportamientos humanos como la pedantería, banalidad y superficialidad—, y la manera de enfrentarlas; ante estas sus cuerpos o figuras impasibles, posaron, rivalizaron y se divirtieron. O en una serie como “Brindo por la muerte” en la obra “Narciso el mocho” (1987), con el debido sarcasmo y la deconstrucción del mito, sus modelos superaron la idea de la muerte, reafirmando no solo la postura filosófica del autor, sino su agudeza y tino en su tratamiento.

En 1989, este joven, ganó por su instalación “Sin título”, uno de los galardones del XI Salón Provincial y el premio AHS, porque nuevamente mostró su destreza para componer, y su manejo del espacio con apoyatura en los lenguajes contemporáneos. Caballero (1989, p.6) expresó: “merece que comencemos a fijar el nombre del autor”.

El interés temático, en la crítica de antivalores humanos lo continuó recreando. En “Todos quieren tu corazón”, de la serie “Solo necesito amor y sangre” (1989), situó la convencional imagen del sagrado corazón con la cruz, debatiéndose en un ambiente de muerte e indiferencia de seres despreciables que apostaron por el egoísmo. En “Apocalipsis del espíritu” (1990), premio en el XII Salón Provincial, abordó su preocupación por el hombre y la pérdida de sus valores espirituales frente a las atrocidades de la realidad. En “Adoración al fraude” (1991), premio en el XIII Salón Provincial, fustigó a los mentirosos, personas inescrupulosa que lastraron el desarrollo de otros individuos y de la sociedad, y en “Te seremos fiel”, reveló sentidos asociados a la doble moral vinculado con las creencias religiosas. (Anexo 10)

Fue seleccionado en 1986 para participar en la *Muestra del ISA* colateral a la *II Bienal de La Habana*, en la Galería de dicho instituto; en 1988 en la *Exposición del ISA* en Boston y Massachusetts, Estados Unidos, y en la Exposición colectiva *Cara a cara*, en Galería L, La Habana. En 1991 acometió dos exposiciones personales en la capital: *Interiores*, en el CDAV, y *La luz que encuentres*, en la Galería Galeano.

Por su parte, Carlos Miguel Oliva se encaminó a explorar en las relaciones del hombre y su existencia en su dimensión espacio-temporal, apelando a los niveles emocionales del espectador para sugerirles sentidos que versaron sobre las contingencias que asisten al hombre en su contexto. En sus dibujos, premiados en el X Salón Juvenil, “Serie No. 1” y “Serie No. 2” (1985) ubicó a los personajes en un primer plano donde el grafito contrastó sobre un fondo blanco. Estos cargados de una gran expresividad, en sugerentes atmósferas, algo sombrías, y absortos de la realidad en que vivían, apoyado formalmente en las tendencias del arte contemporáneo, significaron un reto a la interpretación por la perspicacia que logró desde los recursos técnicos de los que se auxilió. Asimismo, en sus tintas sobre cartulina “Metamorfosis del retorno” y en su pintura “Sin título I” (1986), premiadas en el XI Salón Juvenil, movilizó nociones que tuvieron que ver con el encuentro del hombre consigo mismo, pues los personajes se expresaron desde un universo que parecía ilusorio y atemporal, pero la expresividad de sus rostros y la quietud en la que habitaron, le atribuyó fuerza a lo real.

Esta intención conceptual en el rango de lo filosófico y antropológico, por su constante preocupación por el proceder humano, se constató en su primera exposición personal en 1989, la que reunió obras realizadas entre 1984 y 1988. En su serie de tres lienzos “Homenaje a Rembrandt” (1987) con una figuración diferente, la cual fluyó sugerida, disimulada en esa mixtura de texturas y colores sobre un fondo plano, impuso niveles de decodificación más profundos para reflexionar sobre la interrelación del hombre con su realidad. “Autorretrato I, II y III”, “Ella me domina”, “Casi nada I y II”, todas de 1988, resultaron ser como metáforas de la filosofía del existir que proponía el artista, auxiliado formalmente de los resortes expresionistas. En la serie “¿Qué marca es?” (1988) se centró en la representación de objetos de uso, en grandes planos de colores, para deconstruir con ironía las miradas superficiales y fútiles que sobredimensionan a los mismos y preponderar su aspecto banal o *kitsch*. En “Engaño del ojo” (1988) aprovechó factualmente todos los

recursos plásticos (luz, sombra, color, perspectiva) y mostró una de las ideas que fue una constante en su obra, la contraposición entre lo real y lo aparental (Alpizar, 1989). Se demostró que la creación de Oliva aportó una visualidad muy particular a la producción artística de la ciudad. Su despliegue técnico indicó sus habilidades como pintor y dibujante desde el aprovechamiento que hizo de diferentes tendencias y estilos, en función de una conceptualización que expresó una postura filosófica, por la aprehensión personal que hizo de la realidad. En este año, 1989, fue invitado a la *Jornada de la Cultura Matancera* en La Habana, efectuada en la Biblioteca Nacional.

Esta inquietud sobre la actitud del hombre frente a lo insustancial, se halló sugerido desde el título de la serie “La envoltura de las cosas transitorias” (1990) —premio en el XII Salón Provincial—, y también en la obra “Encrucijada” (1991) —premio en el XIII Salón Provincial— donde a través de la subjetividad e introspección lo colocó ante lo inmaterial e intangible. Estos temas los continuó en su exposición “Encrucijada”, en la Galería Galeano, La Habana, donde presentó 18 óleos sobre tela. En la misma se apreció el empleo de los recursos del *pop art*, el expresionismo y el hiperrealismo, su destreza dibujística, y su particular manera de trabajar sobre los fondos en blanco. Fue incluido además en la Exposición colectiva *Jóvenes pintores cubanos*, en la Embajada de España en Cuba, La Habana en 1991. (Anexo 11)

De igual forma, los artistas se apropiaron de las tendencias del arte de acción, con una postura que buscó la diversificación de los públicos, la degustación de diferentes lenguajes y la participación por parte del espectador, trabajaron temas de carácter universal. En 1988, la acción plástica colectiva que se desarrolló en el parque de *La Libertad*, una de las primeras realizadas por un grupo de estudiantes de distintas disciplinas artísticas, liderados por el artista Orestes Barrios, se propuso ofrecer un gran espectáculo más que transmitir una idea; pero su propósito fue involucrar al espectador con la poesía, la música, la danza y las artes visuales, es decir, potenciar la relación arte-vida. Por el contrario, el *happening* que recorrió las calles principales de la ciudad, el 14 de febrero de 1988, convidó a condolerse por el estado de un sentimiento como el amor. Se dieron cita actores, poetas, pintores y bailarines y el público que espontáneamente se sumó, aunque la propuesta partió del grupo

de teatro *Arenas Libres*,³³ lugar donde comenzó la acción. Se atravesó el parque de *La Libertad* a coger la calle Medio hasta llegar al espacio que ocupó en ese momento la tienda *La Casona* del FCBC, en la plaza de *La Vigía*. Los actores del mencionado grupo portaron un corazón acongojado ante la pérdida de esta pasión humana y fueron coreando expresiones de queja y lamentación. Los artistas y el público al llegar al destino final, pudieron pintar, dibujar o escribir sus criterios del amor sobre las bobinas de papel *craft* que cubrieron toda el área del local.

Sin dudas, a partir de 1985 y, fundamentalmente de 1988 a 1991, la producción visual en la ciudad de Matanzas movilizó el contexto artístico pues marcó pauta con el arte precedente, al introducir primicias en el registro temático —por la perspectiva crítica que asumió frente a la realidad del hombre y los conflictos vitales de ese tiempo histórico concreto—, y formal, pues se valieron de diferentes recursos y lenguajes de las tendencias del arte contemporáneo, a las que les imprimieron todo un sentido de búsqueda y experimentación.

3.3 Principales espacios de circulación y comercialización de la producción visual

Diferentes fueron los espacios donde circuló la producción visual en los años ochenta. De estos, las aulas de la enseñanza artística ocuparon un rol importante, pues desde allí los estudiantes mostraron y debatieron sus primeras creaciones, resultantes de la labor de instrucción de sus profesores, que a su vez se difundieron desde la galería o recinto expositivo de estos centros educativos. Tanto la EPAP como el Taller Vocacional de Artes Plásticas *Wifredo Lam* expusieron al público el quehacer de los pedagogos y el de las nuevas generaciones que emergieron. En estos escenarios estuvieron los artistas estudiados, que fueron exponentes significativos de la producción visual cubana. También el arte se movilizó desde los talleres de grabado y de escultura durante el proceso de ejecución de las obras, en intercambio con otros autores y espectadores. Aunque no tuvieron en sus locales un sitio para exponer, situaron algunas piezas en las paredes o patios, donde pudieron ser visualizadas por las personas que los visitaron. A estos se vincularon Armando Abel, Oliva, Enelio y Borodino.

³³ La sede de este grupo teatral estuvo en la calle Manzano, entre Santa Teresa y Zaragoza, en el mismo espacio donde radicó el Taller de Grabado de Matanzas.

Similar, ocurrió con los espacios públicos, que promovieron el producto artístico emplazado (esculturas y murales) en determinados puntos de la ciudad, y pasaron a formar parte de la dinámica cotidiana de sus habitantes. Sin embargo, el principal centro expositor en la urbe matancera fue la Galería provincial —a la que se integraron activamente los artistas estudiados como se ha demostrado—, con el objetivo expreso de exhibir y promover el arte visual, con la realización de proyectos expositivos, para lo que dispuso de una sala principal y una sala polivalente.³⁴ Su plan de exposiciones incluyó a los artistas matanceros y a otros de distintas provincias del país. Todas las inauguraciones de estas muestras se acompañaron de un acto cultural y de actividades para el disfrute de la población, en lo fundamental los fines de semana. Organizaron talleres de crítica y de creación infantil, conferencias, realización de murales colectivos, encuentros y tertulias con los creadores, y actividades sistemáticas como *Amor a la ciudad* y *La literatura en la plástica*, con la finalidad de promover la producción visual. Sin embargo en 1987, esta institución no logró que la circulación del arte fuera eficaz, por lo que tuvo que rediseñar su plan de animación cultural para rescatar el contacto estrecho que habían alcanzado con los artistas y su obra, y con el público asistente. Las causas que influyeron en esta pasividad fueron la inestabilidad de la dirección —en tres años la institución tuvo seis directores— y la ausencia de administrativo (Moreno, 1987a).³⁵ Partiendo de esos hechos, reorganizaron su programación, incluyendo paralelo a la celebración de las exposiciones, novedosas conferencias sobre el arte contemporáneo, conversatorios sobre los autores, proyección de películas, talleres en vivo de grabado, serigrafía, textiles y joyería, desfiles de moda, subastas de pinturas, e incrementaron las actividades fijas *El pintor y yo*, *Sábado de los niños*, y *Con cierto color*.

Conjuntamente, funcionaron espacios expositivos alternativos en otros centros, que contribuyeron a la promoción de estos artistas visuales, como la Biblioteca Provincial *Gener y del Monte*, la Casa de la Cultura Provincial *José White*, la Casa del Escritor, la sala expositiva de la Uneac, la sala transitoria del Museo Provincial *Palacio de Junco*, la Casa

³⁴ La sala polivalente fue inaugurada el 26 de junio de 1985.

³⁵ No se pudieron determinar todos los directores de esta institución en la década del ochenta. No existen las actas de los consejos de dirección de este centro, ni los expedientes de estos directivos en la Unidad Presupuestada de Apoyo para la Cultura (UPAAC), ni en el departamento de cuadros de la Dirección Provincial de Cultura. Se verificaron solamente los nombres de Ercilia Arguelles, Fidel Cabrera, Orlando Joaquín Abreu y Roberto Borges.

de los Abuelos, la Casa Estudiantil de la Universidad de Matanzas—en esos años, Instituto Superior Agroindustrial (ISAI) *Camilo Cienfuegos*—, la Casa de la Unión Nacional de Ingenieros y Arquitectos de Cuba (Unaic), la Sala-museo del Deporte *Santiago García*,³⁶ la Sala del teatro *Papalote* y la Escuela de Idiomas *Federico Engels*.³⁷ De todos, el departamento de arte de la Biblioteca *Gener y del Monte* fue el segundo lugar expositivo más relevante, después de la Galería de Arte provincial. Realizaron importantes exposiciones, incluso aquellas que fueron vetadas en otras instituciones, como sucedió con las fotografías de Ramón Pacheco y las pinturas de Enelio Suárez, situación ya mencionada.

Los artistas al mismo tiempo, pudieron vender sus obras en los espacios destinados para estos fines, que en los años ochenta fueron las tiendas del FCBC, única empresa que se encargó de la comercialización del producto artístico en el país.³⁸ Los creadores tuvieron que cumplir ciertos requisitos —ser graduado de la ENA o de nivel medio o superior, o miembros de la ACAA y la Uneac—, y las obras (pinturas, dibujos, grabados, esculturas, tapices, artesanías y textiles) fueron evaluadas por una comisión provincial integrada por especialistas de la Uneac, el Centro Provincial de Patrimonio Cultural (CPPC), el Museo Provincial *Palacio de Junco*, la AHS, Codema, el FCBC, por artistas visuales y un miembro de la ACAA. A los aprobados se les realizó un contrato que estableció el precio de venta de las piezas en moneda nacional —con un porciento para dicha entidad—; estas pudieron ser adquiridas por usuarios privados (aficionados, coleccionistas) o institucionales (asociaciones, centros estudiantiles, culturales y laborales del estado), y siempre se les comunicó de manera escrita, quienes fueron los compradores. Asimismo, el interesado en adquirir piezas que se exhibían en las galerías, pudo acceder a ellas por medio de los mecanismos del FCBC, estableciendo contratos con los artistas.

En el caso de las colecciones institucionales, no todas las obras se han conservado hasta la actualidad. En la mayoría de estos lugares no están en existencia, o se hallan en mal estado de conservación. En la Galería de Arte se hallan piezas de los años ochenta de Oliva, Carbonell, Pacheco y Armando Abel; en la Dirección Provincial de Cultura de Borodino;

³⁶ Estuvo ubicada en la calle Jovellanos entre Milanés y Medio. No existe en la actualidad.

³⁷ Este edificio, sito en Ayuntamiento entre Medio y Río, en la actualidad se encuentra en ruinas y conserva la fachada deteriorada.

³⁸ Esta empresa se encargó de la comercialización de las obras de arte desde 1978; en la década del ochenta bajo la supervisión metodológica del Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP).

en Ediciones Vigía de Oliva; en el Museo de Arte de Carbonell, Borodino, Enelio; y en el Museo Provincial *Palacio de Junco* de Carbonell y Oliva.

En relación con la demanda de los productos que se comercializaron, sobresalió la aceptación por los *Telarte*, tanto por la población nacional como por el turismo internacional que visitó Varadero, demandados en los desfiles de modas que se realizaron en los hoteles *Cactus* y *Gaviota*³⁹ (Frée, 1990a). La venta en divisa comenzó en 1990 en las galerías comerciales de Varadero. En los años venideros, se le otorgó el permiso de comercialización a la UNEAC, la que estableció espacios expositivos en diferentes hoteles.

La producción visual en la ciudad de Matanzas (1981-1991), logró aprehender en sus procedimientos creativos los procesos sociales de su contexto, en medio de las urgencias y rupturas que lo condicionaron durante toda la década de los ochenta. Estas conquistas propiciaron un punto de giro para la creación posterior.

³⁹ Estos hoteles no existen en la actualidad.

CONCLUSIONES

Los estudios sociales del arte multiplican las significaciones culturales de las obras pues la estrategia multidisciplinaria implica no solo su dimensión estética sino también su proyección social en una situación histórica concreta, vinculada a los procesos sociales, que condiciona la formación y perspectiva del artista con respecto a su realidad.

Las artes visuales en la ciudad de Matanzas, entre 1981 y 1991, se desarrollan en un contexto socio-cultural donde las relaciones entre las instituciones y el arte fueron favorables en su generalidad.

Los creadores destacaron por su activa inserción en exposiciones auspiciadas por distintos centros culturales, por la realización de proyectos que beneficiaron a la comunidad, y por la formación de talleres de manifestaciones particulares, que a partir de esas iniciativas se fortalecen, como el grabado y la fotografía; más la creación de grupos artísticos que dinamizaron el trabajo colectivo.

Su experiencia como profesionales les proporcionó su presencia en importantes muestras expositivas, realizadas en diferentes provincias del país y en el escenario internacional, en las que obtuvieron premios y reconocimientos, y ocupar un lugar distinguido en la docencia, en la transmisión de conocimientos teóricos y prácticos.

La producción visual en un primer período, de 1981-1984, se mantuvo con un hacer conectado al registro temático y técnico de etapas precedentes, y a las manifestaciones tradicionales de las artes plásticas. En un segundo momento, de 1985-1991, se revalorizan los procedimientos artísticos con la asimilación de las tendencias visuales de la postmodernidad, y la utilización de novedosos recursos formales y estrategias discursivas, enfocados en el hombre y sus problemáticas sociales (el sexo, la moral, la realidad cotidiana cubana, lo *kitsch*, la cultura popular, la identidad), y en asuntos relacionados a su existencia, a los mecanismos de la cultura y temas universales (la guerra, el amor, conductas humanas, la deconstrucción de figuras mitológicas y religiosas), desde una postura crítica y reflexiva. El ejercicio crítico a través de los medios publicitarios y los catálogos asumió un enfoque internalista, al analizar la obra en su aspecto formal.

Fue negativo para el medio visual, el cierre del Taller de Grabado de Matanzas y del Centro Vocacional de Artes Plásticas Wifredo Lam, y las manifestaciones de censura a algunas exposiciones por parte de funcionarios gubernamentales.

Las artes visuales de la ciudad de Matanzas, en la década del ochenta, alcanzaron el sentido de novedad, de registro de primicias con respecto a las décadas precedentes, desde transgresiones focalizadas en figuras puntuales, marcando nuevos rumbos para el desempeño visual de los años noventa.

RECOMENDACIONES

- Al Centro Provincial de las Artes Visuales de Matanzas:

La incorporación de la presente tesis a su Centro de Documentación para que sirva de consulta a los artistas, especialistas y estudiantes de la Escuela Provincial de Artes Plásticas *Roberto Diago Querol* de Matanzas.

- Al Consejo Provincial de Patrimonio Cultural de Matanzas

La consulta de esta investigación en función de los guiones museológicos de las salas de historia y arte cubanos de la red de museos de la provincia. Así como su inserción en los fondos del Centro de Documentación del Museo Provincial Palacio de Junco para la preparación de los especialistas.

- A la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Matanzas:

La apoyatura en este texto para determinadas asignaturas del plan de estudio de la carrera de Licenciatura en Estudios Socioculturales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAM. (14 de mayo de 1989). Desnudos para un poema de amor casi inédito. *Girón*. p.7.
- Acosta, R., Machado, M., Herrera, N., Sosa, S., y Caballero, R. (abril-septiembre de 2007). Rumbos de las artes visuales, *Temas*, (50-51), 164-183.
- Alpízar, M. (22 de enero de 1985a). X Salón Juvenil de las Artes Plásticas de la Asociación Hermanos Saiz ¿La más importante muestra de las artes plásticas en los últimos diez años? *Girón*. p.7.
- _____ (13 de julio de 1985b). El arte visitó las fábricas. *Yumurí*, (28) 3.
- _____ (8 de marzo de 1986a). Sueños, ternuras y contorsiones. *Yumurí*, 3.
- _____ (21 de noviembre de 1986b). Armandito asume el reto... y lo vence. *Girón*. p.7.
- _____ (1987). *Dibujos y pinturas de Armando Abel Rodríguez*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.
- _____ (5 de julio de 1988a). Un comentario para el ojo que mira. X Salón Provincial El arte es un arma de la Revolución. *Girón*. p.7.
- _____ (1988b). *La obra de Carbonell: una crónica gráfica de la cultura matancera*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.
- _____ (1988c). *X Salón Provincial de Artes Plásticas El arte un arma de la Revolución*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.
- _____ (25 de febrero de 1989). Carlos Miguel Oliva: apuntes sobre una exposición itinerante. *Yumurí*, (4) 3.
- Arguelles, E. (20 de septiembre de 1988). Encuentro con la plástica matancera. *Girón*, p.7.
- Austin, T. (marzo de 2000). Para comprender el concepto de Cultura. *UNAP Educación y Desarrollo*, 1 (1), 1-19. Recuperado de <http://docs.google.com>. Consultado el 20 de enero de 2013.
- Barnett, E., y Casper, M. (marzo de 2001). A Definition of "Social Environment". *American Journal of Public Health*, 91 (3). Recuperado de <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1446600/pdf/11249033.pdf>. Consultado el 4 de noviembre de 2019.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de la semiología*. Madrid: Editorial Comunicación.

- Bayón, M. E. (21 de septiembre de 1986). Carbonell y la exuberancia del diseño. *Girón*. p. 4.
- _____ (25 de noviembre de 1988). Arte y política. *Girón*. p. 7.
- Bayona, J.R. (24 de septiembre de 1986). El modo de hacer de un joven diseñador. *Girón*, p.7.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*, 5ta ed., trad. Martha Pou, pról. Néstor García Canclini. México DF: Editorial Grijalbo, S.A.
- Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey. (2019). Estudios sociales del arte y transdisciplina: una propuesta metodológica. Revista *Cultura y Representaciones Sociales* 13 (26), 388-407. Recuperado de: <http://doi.org/10.28965/2019-14.pdf>. Consultado el 4 de agosto de 2020.
- Caballero, R. (14 de junio de 1989). (14 de junio de 1989). La Atenas postmoderna. *Juventud Rebelde*. p.6.
- _____ (mayo de 1990a). La estética de lo grotesco según Borodino. *Caimán Barbudo*. pp. 20-21.
- _____ (agosto 1990b). "La década prodigiosa". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp. 51-57), La Habana: Artecubano Ediciones.
- _____ (2001). *Sedición en la pasarela*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- _____ (2008). Balance crítico del arte cubano en los 90. *Galería Villa Manuela*, (1) 3-32.
- Cabrera, F. (3 de abril de 1988a). En torno a los Sábados Culturales. *Girón*, p. 7.
- _____ (23 de junio de 1988b). La crítica artística y literaria en Matanzas ¿En qué se funda la inercia? *Girón*, p.7.
- _____ (23 de noviembre de 1988c). Razonar la complicidad con un arte de jóvenes. *Girón*, p.3.
- Cabrera, M. (2000). ¿Permanencia de la Atenas de Cuba? *Matanzas, Revista Artística y Literaria*, 2 (4), 3-6.
- _____ (2010). *Grupo Índice. Homenaje a Américo Alvarado Sicilia*. Catálogo. Matanzas, Museo Provincial Palacio de Junco.

- _____ (2015). *Luces de la ciudad. Páginas de las artes visuales en Matanzas*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- Cabrera, M., y García, D. (1999). *El grabado en Matanzas: Primicias y actualidad*. Catálogo. Matanzas, Museo de Arte.
- _____ (mayo-agosto de 2008a). La primera exposición de Arte de Matanzas (1862). *Matanzas, Revista Artística y Literaria*, I parte, (2), 54-58.
- _____ (septiembre-diciembre de 2008b). La primera exposición de Arte de Matanzas (1862). *Matanzas, Revista Artística y Literaria*, II parte, (3), 40-44.
- Calaña, J. (6 de diciembre de 1987a). Por segunda vez el arte en la fábrica. *Girón*, p. 7.
- _____ (25 de diciembre de 1987b). La cátedra de artes plásticas de la Escuela Vocacional de Artes Plásticas Alfonso Pérez ISACC: un foco cultural importante. *Girón*. p. 7.
- Camnitzer, L. (1987). "La Habana: un imán que nuestro arte necesita". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp.133-139). La Habana: Artecubano Ediciones.
- _____ (1988). "Entre nacionalismo e internacionalismo". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp.147-152). La Habana: Artecubano Ediciones.
- _____ (septiembre de 2014). El arte: una forma de conocimiento y comprensión. Recuperado de <http://www.coleccioncisneros.org>. Consultado el 11 de abril de 2019.
- Canudo, R. (1911). Manifiesto de las siete artes. Recuperado de http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=436:manifiesto-de-las-siete-artes&catid=95&Itemid=60. Consultado el 20 de enero de 2019.
- Capote, L. (octubre de 1989). Tiempo presente de cuatro artistas matanceros. *Yumurí*, (20) 4.
- _____ (1990a). El post-modernismo en el arte y el pensamiento. *Yumurí*, (34) 2.
- _____ (1990b). *XII Salón Provincial de Artes Plásticas El Arte, un arma de la Revolución*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.

- _____ (1990c). *Vosotros los que entráis dejad toda esperanza*. Catálogo. Matanzas, Museo Provincial Palacio de Junco.
- _____ (1991). *Cincuenta años de la Escuela de Artes Plásticas en Matanzas*. Catálogo. Matanzas, Museo Provincial Palacio de Junco.
- _____ (1993a). *El paisaje en la pintura matancera*. Catálogo. Matanzas, Museo Provincial Palacio de Junco.
- _____ (enero-junio de 1993b). Una llama que no se extinguió en el tiempo, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 84 (1), 95-107.
- Cárdenas, A. (3 de enero de 1988). El arte puro de un trabajador matancero. *Girón*. p.7.
- Contreras, C. (2018). Matanzas en el grabado colonial. Inédito. Grupo de Investigación y Desarrollo de la Dirección Provincial de Cultura de Matanzas.
- Corominas, J. (1995). *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. La Habana: Edición Revolucionaria.
- De Toro y Gisbert, M. (1968). *Pequeño Larousse Ilustrado*. La Habana: Edición Revolucionaria.
- Ebro, J.A. (23 de septiembre de 1989). Rompiendo la barrera del mal gusto. *Yumuri*, (18) 4.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta-Agostini.
- Espinosa, M. (2003). *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*. Ediciones Almargen.
- Frée, F. (4 de febrero de 1990a). Fondo Cubano de Bienes Culturales. Una institución con la que hay que contar. *Girón*. p.7.
- _____ (5 de mayo de 1990b). Conversación con un artista de la plástica. *Girón*. p.7.
- Garcés, R. (2016). Contexto de producción y recepción de la obra literaria. Recuperado de <https://prezi.com>. Consultado el 4 de noviembre de 2019.
- García, M. (3 de enero de 1985a). La calidad técnica y conceptual es la premisa del X Salón Juvenil de las Artes Plásticas. *Girón*. p. 7.
- _____ (13 de abril de 1985b). Jóvenes brigadistas. El Boro de la plástica matancera. *Girón*. p. 7.
- García, N. (1986). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. Recuperado de <http://spwe.izt.uam.mx>. Consultado el 11 de abril de 2019.

- García, O. (21 de julio de 1988). Situación actual y perspectivas de la crítica en Matanzas (final). *Girón*, p.7
- Giannetti, C. (2002). *Estética Digital–Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot.
- González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. La Habana: Artecubano Ediciones.
- González, N. (1989). *XI Salón Provincial de Artes Plásticas El Arte, un arma de la Revolución*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.
- Gordillo, Y. (2015). *Km 100. Producción visual de los noventa en Matanzas*. Matanzas: Matanzas.
- Guerra, R. (9 de mayo de 1991). El salón El arte, un arma de la Revolución. Con los tres premiados. *Girón*. p.7.
- Guzmán, J. (2010). *Creación Artística y crisis económica en Cuba (1988-1992)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Hauser, A (1969). *Introducción a la Historia del Arte*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Hernández, H. (23 de septiembre de 1989a). Pacheco, la violencia del ojo. *Yumurí*, (18) 4.
- _____ (1989b). *Exposición personal de Carlos Miguel Oliva*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.
- _____ (1990). *No debes confiar. Exposición personal de Armando Rodríguez*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.
- Izquierdo, M. (1989). “Lo estético y lo ideológico en la joven plástica cubana”. En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp. 39-44). La Habana: Artecubano Ediciones.
- Jubriás, M. E. (1993). *Arte postmoderno*. La Habana: Editorial Universidad de La Habana.
- Lauzurica, A., Rodríguez, M., Ibáñez, MF., González y JR. Espino, A. (2015). “La Revolución en el poder”. En: Colectivo de autores (2015). *Síntesis Histórica Provincial Matanzas*. (pp. 293-392). La Habana: Editora Historia.
- Liotard, J. F. (1979). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. París: Editorial Minuit.

- Maciques, E. (18 de agosto de 1988). Tradición y arte joven en La ciudad y los perros. *Girón*. p. 7.
- Molina, J.A. (1991). *XIII Salón Provincial de Artes Plásticas El Arte, un arma de la Revolución*. Catálogo. Matanzas, Centro Provincial de Artes Plásticas.
- Molina, J.A. (1992). *Exposición colectiva de artistas matanceros. De Matanzas traigo un recado*. Catálogo. La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.
- Moliner, I. (septiembre de 1981). Las artes plásticas en Matanzas colonial. *Yumurí*, 6 (36) 3.
- Montalván, H. (2015). *Vientos estacionarios*. Inédito. Grupo de Investigación y Desarrollo de la Dirección Provincial de Cultura, Matanzas. Cuba.
- Moreno, A.A. (16 de junio de 1987a). Se inicia hoy plan de animación cultural en la Galería Matanzas. *Girón*, p. 7.
- _____ (17 de junio de 1987b). IX Salón El arte es un arma de la Revolución. *Girón*, p. 7.
- _____ (31 de mayo de 1990). Escultura ambiental y monumentaria en Matanzas. *Girón*. p. 7.
- Mosquera, G. (1981). "Volumen Uno". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp.19-20). La Habana: Artecubano Ediciones.
- _____ (1986). "Nuevos artistas". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp.127-131). La Habana: Artecubano Ediciones.
- _____ (febrero de 1988). "Renovación en los años ochenta". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp.153-162). La Habana: Artecubano Ediciones.
- _____ (1989). *El diseño se definió en octubre*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- _____ (1990). "Los catorces hijos de Guillermo Tell". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp.273-282). La Habana: Artecubano Ediciones.

- _____ (2007). "La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano". En *Nosotros, los más infieles: Narraciones Críticas sobre el Arte Cubano (1993-2005)*. (pp. 81-91). Murcia: Cendeac, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Navarro, M. (20 de agosto de 1988). Carnaval Matanzas 88. La mano de la plástica en carrozas y comparsas. *Girón*. p. 7.
- Ortiz, J. (2018). Contexto de Producción: Elementos Comunicativos y Ejemplos. Recuperado de <https://www.lifeder.com/>. Consultado el 14 de septiembre 2018.
- Panosfky, E. (1998). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parrillada, R. (2007). Las formas de la Antropología. *Thémata. Revista de Filosofía*, (39), 347-353.
- Pérez, J., y Merino, M. (2016). Definición de Bellas Artes. Recuperado de: <https://definicion.de/bellas-artes/>. Consultado el 9 de diciembre de 2019.
- Raffino, M.E. (junio de 2019). Concepto de Artes Visuales. Recuperado de: <https://concepto.de/artes-visuales/>. Consultado el 9 de diciembre de 2019.
- Ruiz, R. (1987). *Esteban Chartrand; nuestro romántico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (2005). *Amigos de la Cultura Cubana*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- Sánchez, P. M., Frómeta, C. M., Morales, X., y Hernández, E. (2013). Las manifestaciones artísticas y sus funciones en la sociedad. En: *Por los caminos del arte: un acercamiento a sus manifestaciones en Cuba*. (pp. 34-54). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Segura, S. (2017). Contexto de producción y recepción de obras literarias (n/a): El blog del profesor Sergio Segura. Recuperado de sergioestebansegura.blogspot.com. Consultado el 14 de septiembre 2018.
- Somoza, A., y Suazo, F. (1989). "Proyecto Castillo de la Fuerza". En: González, M., Parson, T., y Veigas, J. (2002). *Déjame que te cuente. Antología de la crítica de los ochenta*. (pp.235-240). La Habana: Artecubano Ediciones.
- Ucha, F. (noviembre de 2009). Definición de Artes Visuales. Recuperado de <https://www.definicionabc.com/general/artes-visuales.php>. Consultado el 3 de abril de 2019.

Wood, Y. (1999). Periodizar el arte cubano contemporáneo: ¿Poliedro o bola de cristal?,
Arte cubano, nueva época (1), 70-76.

Otras fuentes bibliográficas

-Base de datos del Registro del Creador de los artistas matanceros. Centro Provincial de las Artes Visuales de Matanzas.

-Expedientes de los artistas matanceros. Centro Provincial de las Artes Visuales de Matanzas.

Anexo 1. Glosario de términos

Arte ambiental o arte ecológico (*environment art*): Arte que trata de temas ecológicos o el medio ambiente, y de forma más específica refiere a una obra de arte de grandes dimensiones que utiliza el entorno natural.

Arte cinético: Es una vertiente del arte óptico que incorpora en sus obras el movimiento real (por medio de motores, aparatos mecánicos u otros medios) o aparente (por medio de la ilusión del movimiento o móviles sin motor).

Arte conceptual: Concepción del arte en la cual la idea de la obra o el proceso de realización son el componente esencial del objeto terminado. El énfasis está puesto en el proceso de creación, no en el autor. Da paso a las formas lingüísticas.

Arte correo o arte postal (*mail art*): Es un movimiento planetario de intercambio y comunicación a través del medio postal.

Arte de acción (*action art* o *life art*): Es un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que hacen énfasis en el acto creador del artista, en la acción. Entre las múltiples formas del arte de acción figuran el *happening*, la *performance*, el *environment* y la instalación.

Arte de los nuevos medios: (*new media art*): Es una forma de arte que hace referencia a las obras creadas que incorporan el uso de las nuevas tecnologías, la multimedia y las telemáticas.

Arte digital: Es una forma de expresión que incorpora la tecnología informática y digital: *net.art*, arte en CD-ROM, videoarte, instalaciones interactivas y sus híbridos.

Arte efímero: Es toda expresión artística concebida bajo un concepto de fugacidad en el tiempo, de no permanencia como objeto artístico material y conservable.

Arte interactivo: Utiliza las tecnologías electrónicas y/o digitales interactivas que permiten establecer relaciones entre el público y la obra o sistema.

Arte minimalista (*minimal art*): Es el arte de los volúmenes geométricos y austeros. Las formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde el punto de vista morfológico. Utilizan materiales en su estado natural e incorporan el espacio. La intervención de los autores es mínima, de ahí su nombre.

Arte óptico (*optical art*): Es una nueva forma de abstracción, que por medio de composiciones dinámicas y efectos cromáticos crea ilusiones ópticas de movimiento. Se diferencia del arte cinético porque carece de movimiento real.

Arte povera: Utiliza materiales humildes y pobres, generalmente no industriales (plantas, sacos de lona, grasas, cuerdas, tierra, troncos), y valora sus cambios a medida que se van deteriorando.

Arte de protesta: Arte que tiene como intención la denuncia de males sociales.

Arte público: Son trabajos de arte en cualquier medio, planeados y ejecutados con la intención específica de la localización, o para el dominio público, generalmente exterior y accesible a todos.

Arte urbano o arte callejero (*street art*): Hace referencia a todo el arte de la calle, frecuentemente ilegal. Engloba tanto al grafiti como a otras formas de expresión artística callejera (plantillas, carteles).

Autoreferencialidad: Es cuando el artista en la obra utiliza su propia imagen como referencia de la idea a representar.

Bad painting (en español pintura mala): Es una corriente pictórica dentro del neoexpresionismo de figuración libre. Toma prestados elementos del arte de la calle y se inspira en culturas e ideologías marginales como el *punk*, *rock*, afroamericana, hispanoamericana. Es voluntariamente sucio y descuidado.

Body art (arte corporal): Modalidad del *performance*, en la que el cuerpo del artista sirve como medio expresivo y de manipulación.

Cita: Es un recurso que consiste en reproducir un fragmento de algo, respetando su formulación original, e insertándolo en un discurso propio.

Collage (del francés *coller*, que significa pegar): Técnica artística que consiste en componer en base a la superposición de fragmentos.

Environment: Es un ambiente construido por el artista, vinculado a las actividades diarias que realizan los individuos.

Expresionismo: Arte personal e intuitivo donde predomina la visión interior del artista frente a la plasmación de la realidad, reflejando en sus obras una temática personal e intimista con gusto por lo fantástico, deformando la realidad para acentuar el carácter

expresivo de la obra. Es el desbordamiento de la expresión desmedida de los sentimientos, llegando a ser grotesco.

Fanart o fan art (arte hecho por *fans*): Denomina a las obras visuales que están basadas en personajes, épocas, historias, vestuarios u otros que se han tomado de universos previamente existentes, por lo general pertenecientes a la cultura de masas y a los medios de comunicación, para generar una nueva creación, por medio del dibujo de cómic, la ilustración o la fotografía.

Fluxus: (palabra latina que significa flujo): Es un movimiento artístico de las artes visuales, de la música y la literatura. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó como un movimiento artístico sociológico. Pretende la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales de diferentes campos.

Fotografía digital: Capta las imágenes mediante la conversión de la luz en señales electrónicas que se digitalizan y almacenan en memorias y en sensores CCD y CMOS.

Offset: Procedimiento de impresión en el que la imagen entintada es traspasada a un rodillo de caucho que, a su vez, la imprime en el papel.

Grafiti: Modalidad de pintura libre, destacada por su ilegalidad, generalmente realizadas en espacios urbanos. Es el resultado de pintar textos abstractos en las paredes de manera libre, creativa e ilimitada con fines de expresión y divulgación donde su esencia es cambiar y evolucionar; buscando ser un atractivo visual de alto impacto, como parte de un movimiento urbano revolucionario y rebelde.

Happening: Es toda experiencia que parte de la ecuación provocación, participación, improvisación. Se considera una manifestación artística multidisciplinaria. Se integra dentro del *performance art*. Pretende la participación espontánea del público. Suelen ser efímero y se presentan en lugares públicos, irrumpiendo en la cotidianeidad.

Hiperrealismo: Es una tendencia que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía. Se mercantiliza por su técnica y temática. Refleja la deshumanización imperante y la frialdad postmoderna.

Informalismo: Abarca todas las tendencias abstractas y gestuales que se desarrollaron en Francia y el resto de Europa después de la Segunda Guerra Mundial, opuesto a toda forma o interés compositivo. Se distinguen diferentes corrientes como la abstracción lírica, la

pintura matérica, la Nueva escuela de París, el tachismo, el espacialismo, el *art brut*, la *action painting* y el *art autre*. La creación es espontánea y libre.

Instalación: El artista instala la obra en un espacio determinado transformándolo, ya sean espacios expositivos, urbanos o incluso espacios naturales. Los elementos individuales dispuestos dentro de un espacio dado pueden verse como una obra única y muchas veces han sido diseñadas para un espacio particular.

Instalaciones multimedia: Se habla de multimedia interactiva cuando el usuario tiene libre control sobre la presentación de los contenidos, acerca de qué es lo que desea ver y cuándo, a diferencia de una presentación directa, en la que es forzado a visualizar contenido en un orden predeterminado.

Inteligencia artificial: Estudia la creación y diseño de sistemas capaces de resolver problemas cotidianos por sí mismos, utilizando como paradigma la inteligencia humana. En el arte hace referencia al mundo virtual, que es un tipo de comunidad virtual en línea o no, que simula un mundo o entorno artificial inspirado o no en la realidad. En este los usuarios pueden interactuar entre sí, a través de personajes o avatares, y usar objetos o bienes virtuales.

Intertextualidad: Es la relación que un texto mantiene con otros textos, ya sean contemporáneos o anteriores. El conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente, constituyen un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

Intervención: Como acción artística original y diferenciada, modifica alguna o varias de las propiedades de un espacio, que pasa a ser un espacio artístico por el simple hecho de que un artista decida desarrollar sobre él su actividad. Su condición de obra de arte no es evidente en un sentido material, puesto que la mayor parte de estas intervenciones son por su propia naturaleza arte efímero, y sus restos materiales no tienen la condición de obras de arte, sino de material de desecho.

Kitsch: Es un estilo artístico considerado "cursi" o "trillado". Es la esencia de la fealdad, una copia de un objeto clásico sometida a retoques y exigencias de la mediocridad; es consumista, efímero, mecánico.

Land art o arte de la tierra: Son las intervenciones en espacios públicos naturales que incorporan el paisaje como parte integrante de la obra. Utiliza materiales de la naturaleza

(madera, tierra, piedras, arena, rocas, fuego, agua etc.) El soporte es el propio paisaje existente, tanto urbano como rural. Instalan en el paisaje, lo modifican, e interactúan con el medio ambiente.

Mediaperformances: Utilizan el soporte audiovisual electrónico o digital en el proceso de producción o exhibición del *performance*.

Multimedia: Es una tecnología que permite integrar texto, números, gráficos, imágenes fijas o en movimiento, sonidos, alto nivel de interactividad y además, las posibilidades de navegación a lo largo de diferentes documentos.

Neoexpresionismo: Es un movimiento pictórico que se caracteriza por su agresividad, sus descarnados temas, la forma en que estos son tratados y el uso de imágenes fácilmente reconocibles como el cuerpo humano, son generalmente muy burda.

Neofiguración o pintura neofigurativa: Se caracteriza por una vuelta a la pintura figurativa frente a la abstracción, aunque se tratan los temas de manera informal y expresionista. Retorna al objeto, a la realidad cotidiana, y a la representación de la figura humana, con las técnicas del informalismo. Suele tener un sentido de denuncia social.

Neohistoricismo: Se basa en la premisa de que una obra debe ser considerada como el producto de una época y lugar, desde las circunstancias de su composición, más que como una creación aislada.

Neosurrealismo: Es el término que se le ha dado a la reaparición del movimiento surrealista. En sus inicios se centró en relacionar el surrealismo con el *pop art*, y luego explora otras direcciones. Se recrean imágenes de los sueños y fantasías o visiones del inconsciente de la mente, en pintura, en arte digital, gráfica y fotografía.

Net. Art (también llamado *net(dot)art* o arte.en.red): Es una de las formas de arte interactivo habilitadas por los soportes digitales. Apuntan a una experiencia estética específica de internet como soporte de la obra, y dialogan o exploran prácticas comunicativas en la cibercultura.

Pastiche: Es una técnica utilizada en literatura y otras artes, consistente en imitar abiertamente diversos textos, estilos o autores, y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente.

Performance o arte en vivo: Espectáculo artístico representado en directo ante un público en el que se combinan distintas formas de expresión como danza, teatro, música, videoarte

y artes visuales, entre otras. El sujeto es el elemento constitutivo de la obra y sus principales características son la provocación, la espontaneidad y la improvisación. Se realiza en un espacio determinado y durante un tiempo concreto.

Pop art o arte pop: Se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, *comic books*, objetos culturales “mundanos” y del mundo del cine. Son obras de gran formato y colores intensos que realizan comentarios no comprometidos sobre imágenes de la sociedad de consumo. Resaltan el aspecto banal o *kitsch* de algún elemento cultural.

Realidad virtual: Es un entorno de escenas u objetos de apariencia real, generado mediante tecnología informática, que crea en el usuario la sensación de estar inmerso en él. Este entorno es contemplado a través de dispositivos (gafas o casco de realidad virtual, y guantes o trajes especiales) que permiten una mayor interacción con el entorno y la percepción de diferentes estímulos que intensifican la sensación de realidad.

Silk screen: Procedimiento de impresión en el que la imagen entintada es traspasada a una pantalla de seda que a su vez, la imprime en el papel.

Solarización: Es un fenómeno fotográfico en el que la imagen sobre un material sensible a la luz invierte su tono de un modo total o parcial, este proceso puede efectuarse sobre un negativo o una copia fotográfica. Tras la inversión las zonas oscuras aparecen como zonas de luz y a la inversa, apareciendo un borde definido entre las zonas contrastadas.

Transvanguardia: Movimiento artístico italiano de la postmodernidad en contraposición al arte *povera*. Se caracterizan por un eclecticismo subjetivo, en el que vuelven al lenguaje pictórico clásico. Es una mezcla indiscriminada de temas y estilos (pastiche).

Videoarte: Es un tipo de arte que se basa en imágenes en movimiento y se conforma de vídeo y/o datos de audio. Pueden ser grabaciones que se emiten, vídeos en galerías u otros lugares, o distribuidos como cintas de vídeo o discos de DVD.

Anexo 2. Guía para la entrevista estructurada aplicada a artistas, especialistas y directivos vinculados a la creación visual en la ciudad de Matanzas (1981-1991)

Objetivo: Conocer sobre el desarrollo de las artes visuales en la ciudad de Matanzas (1981-1991) a partir de la participación de artistas, especialistas y directivos.

Aspectos a tratar con los artistas

- 1- ¿Qué exposición o evento marcó pautas para su creación personal y para las artes visuales en la ciudad de Matanzas?
- 2- ¿El Salón Provincial *El arte es un arma de la Revolución* y el Salón Provincial Juvenil de las Artes Plásticas fueron los eventos de mayor importancia para el desarrollo de la creación visual en la ciudad de Matanzas? ¿Por qué?
- 3- ¿Cómo fue la labor de la institución-arte en la promoción de la creación visual en esos años?
- 4- ¿Qué especialista se destacó por su labor curatorial y ejercicio de la crítica de arte?
- 5- ¿Existieron en el contexto matancero de esos años variables de censura e incompreensión con respecto a la creación? ¿Por parte de quién se manifestó?
- 6- ¿Cuál fue su participación en proyectos nacionales e internacionales? ¿Cuál considera de mayor significación para su obra creativa?
- 7- ¿Cómo valora la creación visual de los años ochenta en Matanzas en relación con lo precedente?
- 8- ¿Cómo valora la creación visual de los años ochenta en Matanzas teniendo en cuenta los nuevos presupuestos del arte cubano contemporáneo?
- 9- ¿La comercialización a través del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) favoreció su creación visual?
- 10- ¿Cómo valora el trabajo desarrollado por el Taller de Grabado de Matanzas, el Centro de Artes Plásticas *Wifredo Lam* y el Taller fotográfico *Julio Fucik*?
- 11- ¿Participó en proyectos artísticos vinculados a la comunidad?

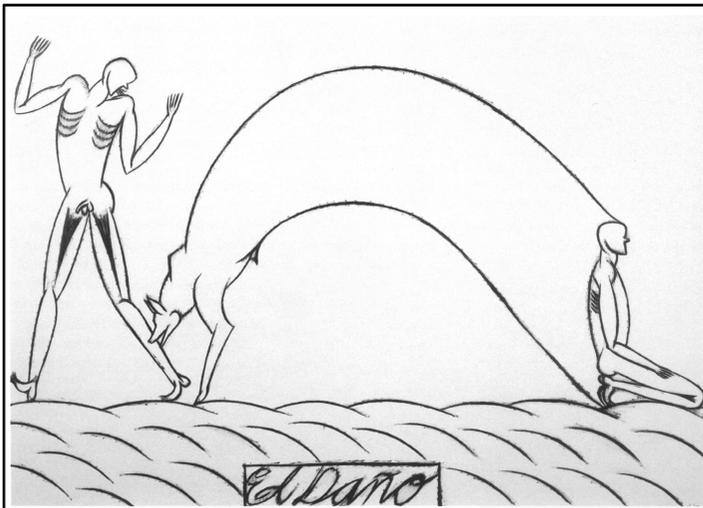
Aspectos a tratar con especialistas y directivos.

- 1- ¿Qué exposición o evento marcaron pautas para las artes visuales en la ciudad de Matanzas?
- 2- ¿El Salón Provincial *El arte es un arma de la Revolución* y el Salón Provincial Juvenil de las Artes Plásticas fueron los eventos de mayor importancia para el desarrollo de la creación visual en la ciudad de Matanzas? ¿Por qué?
- 3- ¿Cómo valora la labor promocional de la institución en esos años?
- 4- ¿Cómo fue el comportamiento de la crítica de arte desde la institución en esos años? ¿Quiénes fueron los especialistas que realizaron el ejercicio de la crítica?
- 5- ¿Cómo fue la labor curatorial desde la institución? ¿Quiénes destacaron?
- 6- ¿Existieron en el contexto matancero de esos años variables de censura e incompreensión con respecto a la creación? ¿Por parte de quién se manifestó?
- 7- ¿Qué elementos o aspectos del contexto afectaron a la creación en esa década?
- 8- Algunos artistas de la provincia fueron premiados y legitimados en los circuitos nacionales e internacionales. ¿Qué significó esto para la creación visual matancera?
- 9- ¿Cómo valora la creación visual de los años ochenta en la ciudad de Matanzas en relación con lo precedente?
- 10- ¿Cómo valora la creación visual de los años ochenta en Matanzas teniendo en cuenta los nuevos presupuestos del arte cubano contemporáneo?
- 11- ¿La comercialización a través del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) favoreció la creación visual?
- 12- ¿Cómo valora el trabajo desarrollado por el Taller de Grabado de Matanzas, el Centro de Artes Plásticas *Wifredo Lam* y el taller fotográfico *Julio Fucik*?
- 12- ¿Qué proyectos artísticos se vincularon a la comunidad?
- 13- ¿Cuál fue su desempeño profesional en esos años? Precise la fecha e institución a la que se vinculó.

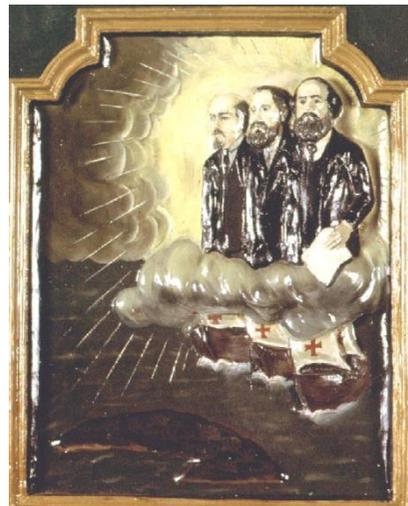
Entrevistados:

Artistas: Ramón Pacheco, Armando Abel Rodríguez, Enelio Suárez, Roberto González, Adversy Alonso y Zenén Calero. Especialistas: Idania Álvarez. Directivos: Roberto Borges, Orlando Joaquín Aberu (directores de la Galería provincial de Arte de Matanzas; Roberto Capote Peón (director de la Galería de Arte de Colón).

Anexo 3. Producción artística de los ochenta en la capital. Lenguajes contemporáneos



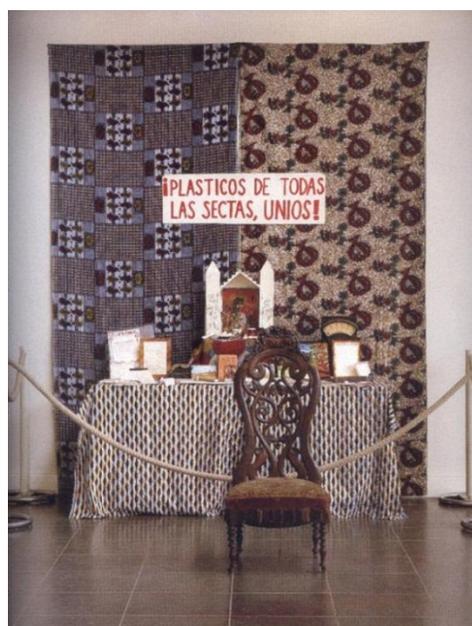
José Bedia
El Daño, 1989
Grafito sobre papel



Esterio Segura
Las tres calaveras, 1986
Óleo y papier maché



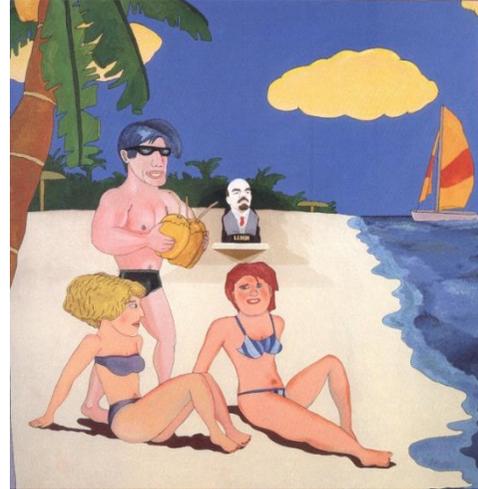
Carlos Rodríguez Cárdenas
¿Ya la usó? Entonces, apáguela, 1988
Mixta sobre cartulina



Lázaro Saavedra
El altar de San Joseph Beauys, 1988
Instalación



Tomás Esson
El cañón de los mambises, 1987
Óleo sobre tela



Antonio Eligio, Tonel, Fernández
Lenin ¿qué hacer?, 1991
Instalación Óleo, algodón, yeso



Juan Francisco Elso Padilla
Por América, 1988
Instalación (madera, tierra)



Alejandro Aguilera
De Playitas al Granma, 1988
Instalación

Anexo 4. Plano de sitios culturales de la ciudad de Matanzas vinculados a las artes visuales (1981-1991)



Anexo 5. Obras de Reynaldo Sueiras. Integrante del Taller de Grabado de Matanzas

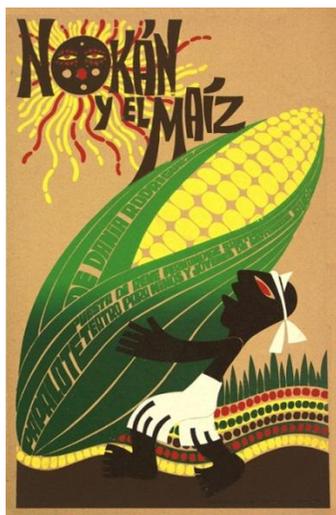


Sin título, 1989
Xilografía
238 x 169 mm



Sin título, 1989
Xilografía
238 x 169 mm

Anexo 6. Obras de Juan Antonio Carbonell



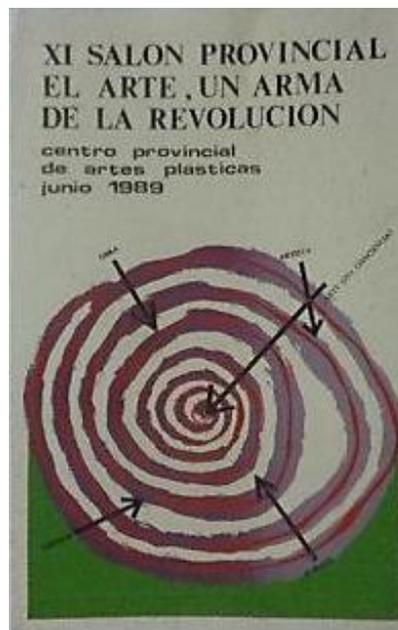
Nokán y el maíz, 1985
Silk creen
71 x 45, 5 cm



Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1986
Silk screen
71 x 45, 5 cm



Encuentro Provincial de Aficionados a las Artes Plásticas, 1988
Silk screen
71 x 45, 5 cm



XI Salón Provincial El arte, un arma de la Revolución, 1989
Silk screen
71 x 45, 5 cm



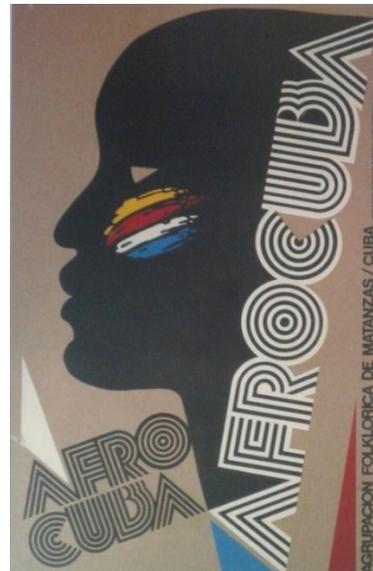
Réquiem por Yarini. Grupo Teatro D,
Unión de Reyes, 1983
Silk screen
71, 5 x 45, 5 cm



Premio Amor Varadero' 82. Los ruidos
humanos, 1983
Silk screen
71, 5 x 45, 5 cm

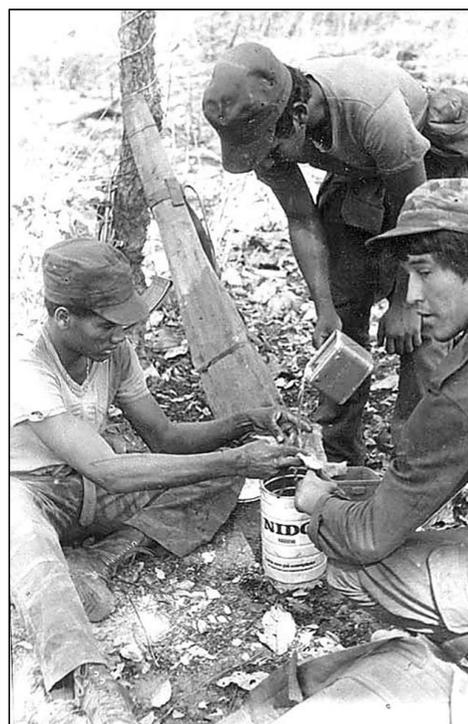


Teatro Sauto, 1983
Silk screen
71 x 45, 5 cm



Agrupación Folclórica de Matanzas, 1984
Silk screen
71 x 45, 5 cm

Anexo 7. Obras de Ramón Pacheco



Serie: Combatientes internacionalistas, 1985
Plata/gelatina
18 x 24 cm c/u

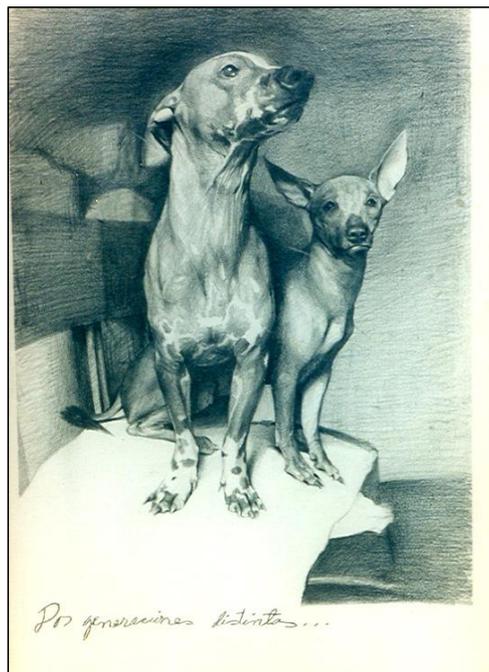


Serie: Desnudo para un poema de amor, 1989
Plata/ gelatina
18 x 24 cm c/u

Anexo 8. Obras de Enelio Suárez



Así son las relaciones humanas, 1988
Grafito sobre cartulina
138,4 x 37 cm



Dos generaciones distintas, 1988
Grafito sobre cartulina
51,2 x 37 cm



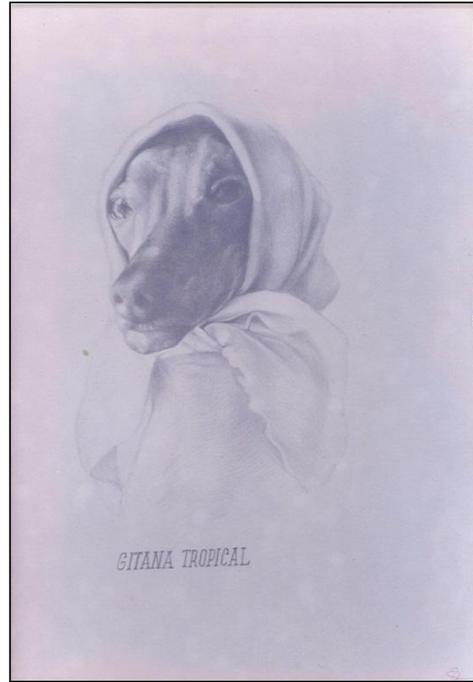
Los olores vienen de este, 1988
Grafito sobre cartulina
51,2 x 37 cm



Todo se me viene encima, 1988
Grafito sobre cartulina
51,2 x 37 cm



Dueño con su familia, 1988
Grafito sobre cartulina
51,2 x 37 cm



Gitana tropical, 1988
Grafito sobre cartulina
51,2 x 37 cm



Pastor de hombres, 1988
Grafito sobre cartulina
51,2 x 37 cm

Anexo 9. Obras de Raúl Pérez *Borodino*



Los que no comen espárragos, 1988
Óleo sobre lienzo
360 x 200 cm



Sin título, 1989
Óleo sobre lienzo
150 x 200 cm



¡Ay!, 1990 (fragmentos de la obra)
Óleo sobre lienzo
200 x 300 cm



¡Ay!, 1990 (fragmentos de la obra)
Óleo sobre lienzo
360 x 190 cm



La aspiradora del elízer, 1988
Instalación (lienzo, papier maché,
200 x 300 cm

Anexo 10. Obras de Armando Abel Rodríguez



Gira Nacional: Grupo Moncada, 1988
Serigrafía sobre cartulina
70 x 50 cm



Apocalipsis del espíritu, 1990
Óleo sobre lienzo (Instalación pictórica)
200 x 300 cm



Mi amigo y yo, 1991
Óleo sobre lienzo
190 x 110 cm

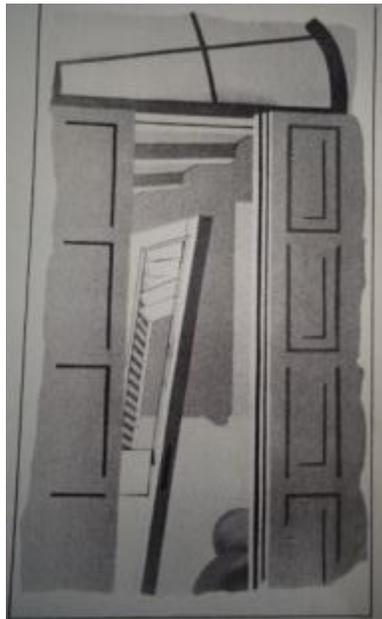


Te seremos fiel, 1991
Óleo sobre lienzo
150 x 145 cm

Anexo 11. Obras de Carlos Miguel Oliva



La envoltura de las cosas transitorias, 1990
Óleo sobre tela
200 x 110 cm



Vista Interior, 1990
Óleo sobre tela
200 x 110 cm



Música en mi mente, 1990
Óleo sobre lienzo
150 x 200 cm