

¿CONTEMPORANEIDAD SIGNIFICA GLOBALIZACIÓN? DOS DÉCADAS CONTINUAS SEPARADAS POR DIFERENCIAS (1980 Y 1990)

Autores: Elizabeth Bandera Alzamora, Javier Negrín Ruiz.

Universidad de la Isla de la Juventud “Jesús Montané Oropesa”. Carretera Aeropuerto, km 3 ½, Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba.

ely.2307@outlook.com, jnruiz@uij.edu.cu

Resumen

Como todo periodo histórico vuelca el devenir de su sociedad, la Revolución Cubana marcó la génesis de un proceso cultural con altibajos de carencias y riquezas. Durante las dos primeras décadas el arte cubano enfoca su contenido en conceptos socialistas, producto a ciertas medidas sugeridas por el gobierno revolucionario. Las cuales se rectifican en los ochenta y se encuba así un arte más abierto, expresivo, enriquecedor para el decenio siguiente; como resultado de nuevas vías de salida para balancear los problemas económicos que ocasionó en el país la caída del Campo Socialista. Desmoronamiento influenciado por conductas globalizadoras llevadas a cabo por los grandes centros hegemónicos. Por lo que el presente trabajo se encarga de demostrar cómo el arte contemporáneo cubano se conecta a la globalización reinante en el mundo, después de una relativa oscuridad en la vida cultural de la nación, visto desde el escenario de las artes plásticas.

Introducción

Con el triunfo revolucionario, Cuba entra instantáneamente a la contemporaneidad, marcando el amanecer de una nueva era en la sociedad y cultura cubanas, donde se ratifica la idiosincrasia revolucionaria paradigma de los pueblos del mundo. La conmoción se hizo sentir en todos los estratos sociales. Aunque en las artes plásticas los cambios transitan más lentamente. Incluso en el Salón Anual de 1959 de Pintura, Escultura y Grabado, no se evidencian transformaciones significativas en las corrientes estéticas que dominan en aquel momento. La pintura abstracta representaba en el salón, tanto a los creadores que defienden las tendencias de este arte, como los que se inclinan por rasgos gestuales propios del expresionismo abstracto.¹

No solo esta tendencia fue protagonista de la etapa, formó parte del lenguaje artístico el pop-art, lo grotesco expresivo, la técnica collage. Formas de expresión que acompañaron carteles de corte revolucionario, portadas de revistas como Lunes de Revolución, letreros en muros callejeros, pancartas de pueblo concentrado, etc. Entre las figuras que llevaron a cabo tales hazañas, se encuentran: Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Servando Cabrera, Umberto Peña, Ángel Acosta León, José Masiques y Alfredo Sosabravo.

Sin embargo, fue necesario que la década tuviera su concreción discursiva con Palabras a los intelectuales de Fidel Castro en 1961. La célebre y la vez histórica frase: "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada" funde la plataforma de la política cultural revolucionaria, pero también se abren brechas a dudas como las de Desiderio Navarro, que quedarían sin respuestas explícita:

" ¿qué fenómenos y procesos de la realidad cultural y social cubana forman parte de la Revolución y cuáles no? ¿Cómo distinguir qué obra o comportamiento cultural actúa contra la Revolución, qué a favor y qué simplemente no la afecta? (...)"²

En respuesta involuntaria alegaría Reynaldo González, en debate entre un grupo de intelectuales con motivo de la exposición de arte de los sesenta en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2004: "había un paraíso, un infierno y un limbo. Algunas cosas iban a parar al limbo".²

Cierto es que las tendencias que influían en el modo de creación de los artistas plásticos cubanos, eran utilizadas durante la Guerra Fría como expresión de libertad por los Estados Unidos frente a la cultura planificada de la Unión Soviética, que promovía el realismo socialista. Por consecuencia, ese tipo de arte también debía ser censurado en Cuba.

Acerca de las contradicciones que estaban surgiendo la doctora Graziella Pogolotti señala que observaba un cierto agotamiento, "como si los artistas se sintieran atrapados en un callejón sin salida". Agrega también: "... si en Cuba queremos hacer arte nuevo tenemos que partir del punto en que nos encontramos...ninguna fórmula ya hecha, aplicada mecánicamente, podrá venir en nuestra ayuda".³

La confirmación llega de manos de Mirta Aguirre:

“el arte abstracto separa las sensaciones de las formas organizadas y desarticula la percepción, (...) procura el impacto en los sentidos y se despreocupa de la inteligencia. (...) Un arte así no es, (...) el que demanda como suprema expresión una sociedad socialista, (...)”²

Para 1971 el Primer Congreso de Educación y Cultura ratificó la permanente decisión de lucha por la extensión y profundización de una cultura de masas, y por hacer del arte un arma de la Revolución Cubana. Por otra parte, los Congresos de las organizaciones de masas y políticas del país, adoptaron entre sus resoluciones, las referentes a la educación y cultura del pueblo cubano. En su declaración final se sugería a los intelectuales las temáticas más convenientes para el arte durante ese momento histórico de la revolución. Se recomendaba el tratamiento de tópicos relacionados con la literatura infantil y el proceso revolucionario en su lucha contra el subdesarrollo, y la necesidad de mantener la unidad ideológica de nuestro pueblo.⁴ Los pintores trabajaron los tópicos de paisaje rural, trabajadores fabriles y campesinos, la infancia, leyendas y mitos rurales, y la herencia africana, erigiéndose así el realismo socialista.

Todo esto desembocó de manera directa en lo que Ambrosio Fornet denominó posteriormente como el “Quinquenio Gris”. Esta desviación en la política cultural se rectificará posteriormente en 1976 –al menos en el plano oficial- con la creación del Ministerio de Cultura y la designación de Armando Hart Dávalos como ministro. Aunque en modo alguno se pudo prosperar en la importación del “realismo socialista”, las estructuras institucionales veían con prevención las más recientes tendencias artísticas, procedentes de Europa y Estados Unidos –por ejemplo, el hiperrealismo y el conceptualismo-, a la vez que se procuraba alejar a los artistas de todo lo que pudiera parecer una “filosofía extraña”, fuera esta el budismo zen, el existencialismo o cualquier pensamiento religioso.⁵

Objetivos

- Caracterizar el contexto histórico y la situación político-social en las décadas de 1980 y 1990 a nivel nacional e internacional.

- Demostrar la relación arte-vida dentro de la sociedad y cultura cubanas, con principal atención en las artes plásticas.
- Analizar el efecto de los sucesos acontecidos en las potencias hegemónicas dentro del ámbito cultural cubano en el período escogido.

Desarrollo

La década de 1980 constituyó de forma general un cambio de reversa en todas las esferas de la sociedad en Cuba. No solo en Cuba sino también en el mundo. Se dieron los primeros pasos neoliberalistas en las políticas económicas de Reino Unido y Estados Unidos con los gobiernos de Margaret Thatcher (1979-1990) y Ronald Reagan (1981-1989) respectivamente. Acciones que comenzaron a influir con cambios en la economía y comercio mundiales, y contrariando además a los países del Campo Socialista. Quiere decir que, desde principios de la década, los presupuestos y las condiciones objetivas de la situación política mundial habían cambiado, incluso las contradicciones se habían agravado, pero más en el sentido de la complejización y acentuación de sus contrastes, que en su resolución.

En Cuba, se experimentó cambios en los paradigmas estéticos nacionales (algunos de ellos sustituidos por otros de carácter más universal), en las prácticas culturales, en los programas de enseñanza del arte en el nivel superior. Hubo una transformación radical en el modo de asumir la creación (preferentemente de parte de los jóvenes) y se ensayaron nuevas estrategias para la exhibición y circulación de las obras. El contenido de las mismas, desde el punto de vista de las ideas y los conceptos, se convirtió en un turbador desafío a las instituciones del arte en el país y a la ideología y política dominantes debido, entre otras causas, a ciertos análisis de la realidad cubana que los artistas hicieron sin prejuicios y con total desenfado luego de la experiencia traumática del éxodo masivo por el Mariel.⁷

Meses después del suceso migratorio, ya 1981, se realiza una exposición que habría de marcar de manera significativa nuevos rumbos en lo adelante, protagonizada por 11 jóvenes artistas bajo el título de Volumen 1. Dicha exposición y otras siguientes no aludían al hecho en sí, aunque con posterioridad varios creadores se asomaron apenas al profundo abismo social que tenían

delante mediante el uso de la elipsis y metáforas delicadas. Asumieron más lo anecdótico que trajo consigo las subsiguientes medidas adoptadas por la dirección del país en aras de suavizar las tensiones creadas durante la década.⁷

Recurrieron a la pintura lo mismo que al dibujo, la fotografía, el objeto, el collage, las impresiones y a las instalaciones, pero en sus happenings, acciones e intervenciones en espacios públicos –galerías y calles- alcanzaron mayor notoriedad. Sus propuestas traslucían una nueva actitud frente al arte, a las instituciones y al Estado, diferentes en contenido y forma a lo ocurrido en las décadas anteriormente mencionadas. El público cubano, y críticos, historiadores, investigadores, no había conocido nada igual a lo que estos artistas realizaron. Hicieron que el objeto y la escultura se mezclaran entre sí con otras manifestaciones; exploraron toda clase de reciclajes y cruces interdisciplinarios con el fin de renovar el homogéneo panorama estético de la década anterior. Sin proponérselo de manera programática desarrollaron un modelo de cambio en las prácticas artísticas: entraron de lleno en el mundo posmoderno sin pedir permiso a nadie, sin pronunciamientos espectaculares, sin financiamiento ni patrocinio alguno: lo hicieron "a la cubana".⁷

Lo transcendental consistió en considerarse una especie de conciencia crítica de la sociedad e intentar abolir la ideología dominante, además de distanciarse de las tradicionales raíces culturales y fomentar relecturas de los códigos vernáculos y kitsch. Rearticulaban los postulados del conceptualismo de los años sesenta a nivel mundial, y le devolvieron al arte los segmentos perdidos u olvidados, donde lo humorístico, paródico y ético disfrutaran de relevancia y reconocimiento.

A pesar de contradicciones y desencuentros, la red institucional de museos y galerías en casi todo el país –el Ministerio de Cultura como aparato estatal- apoyó ese movimiento artístico que despertaba admiración, por un lado, y dudas por otro ante la inquietante magnitud del fenómeno. Se vivía un clima efervescente donde se debatieron acuciantes problemas de la cultura y la sociedad. Surgieron grupos de creación durante la década: Arte Calle, Hexágono, 4 x 4, Provisional, Puré, Imán, ABTV, Nudo, 1,2,3...12, La campana, al calor de una visión utópica, romántica, y de deseos de cambiar las cosas.⁷

Durante esos años, y más adelante, formaron parte también de ese "nuevo arte cubano" (definido así por críticos e investigadores, fundamentalmente, de los Estados Unidos): Antonio Eligio Fernández, Lázaro Saavedra, José A. Toirac, Gustavo Acosta, Consuelo Castañeda, María Magdalena Campos, y otros muy jóvenes (entre los cuales habían estudiantes): Aldito Menéndez, Glexis Novoa, Ciro Quintana, Arturo Cuenca, Carlos Rodríguez Cárdenas, Florencio Gelabert Soto, Alejandro Aguilera, Segundo Planes, Tomás Esson, Abdel Hernández, Marta María Pérez, José Franco, Moisés Finalé. Y en otro nivel pero con igual espíritu, vinculado al dibujo y humorismo gráfico, Alberto Morales Ajubel, Carlos Villar Alemán, Manuel Hernández, Juan Padrón, Aristides Hernández, Tomás Rodríguez.

Como escribiera el crítico Nelson Herrera Ysla en su artículo "El ajíaco cubano de los ochenta":

El arte cubano de los ochenta mostró su vocación universal, su capacidad de apropiación y refuncionalización de los valores hegemónicos y no hegemónicos, a los que sometió a un profundo proceso de recontextualización. Si por un lado se debatió con rigor y seriedad la herencia de Joseph Beuys, los postulados de Merz, Paladino, Clemente, Borofski, Cucci, Kiefer y se reevaluaron con vehemencia y pasión los aportes de Habermas, Baudrillard, Derrida, Jameson, Foucault, Barthes, Frampton, Ventura, Kant, Lenin, Marx, también los artistas reconsideraron con profundidad los ingredientes afroamericanos y aborígenes de nuestras culturas, en sus costados filosófico y mítico.⁵

Surge para entonces, en 1984, la Bienal de La Habana. El magno evento, surgido a raíz de la creación en 1983 del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, se ofreció desde su inicio como plataforma para difundir lo mejor de las expresiones artísticas y facilitar los intercambios entre creadores de vastas regiones del mundo en vías de desarrollo. Fue así que, de pronto, los jóvenes artistas cubanos confrontaron sus obras en un espacio global capaz de aglutinar no solo creadores sino expertos (críticos, curadores, investigadores, académicos, coleccionistas) interesados por conocer de cerca lo que sucedía en nuestro país. Algunos de ellos obtuvieron premios en las ediciones de 1984 y 1986 y otros formaron parte sensible de la nómina de artistas invitados al evento en lo sucesivo.

La Bienal de La Habana abrió infinitas puertas para ese arte trasgresor, irreverente, polémico, audaz, inquietante, que ellos representaban y los dio a conocer internacionalmente cuando menos lo imaginaban. Despertaron inmediata curiosidad dentro del panorama global que la Bienal representaba y supieron aprovecharla bien. Algunos de ellos lo han reconocido así por el impacto positivo que representó, y aún representa, en sus respectivas trayectorias.

Importantes exposiciones fueron realizadas en la Isla y en el exterior gracias al apoyo del Ministerio de Cultura de Cuba y de instituciones extranjeras como forma de validar la relevancia de un movimiento que ya, hacia fines de la década, traspasaba nuestras fronteras. Entre ellas se puede mencionar a First look: 10 young artists from today's Cuba, Nueva York (1981); Jóvenes artistas: retrospectiva, La Habana (1981); Puré expone, La Habana (1986); Relevo ISA, La Habana (1986); Primer Salón de la plástica joven de Cuba, Santa Clara (1987); Made in Havana, Sydney, Australia (1988); Proyecto Castillo de la Fuerza, La Habana (1989); Kuba O.K., Alemania (1990); El objeto esculturado, La Habana (1990); The nearest edge of the world. Art and Cuba now, New York (1990).

Estas invitaciones a exponer fuera de Cuba llamaron la atención de curadores, galeristas, marchands, coleccionistas, especialmente en los Estados Unidos y, en menor cuantía, Europa y Latinoamérica. De tal suerte, los artistas jóvenes viajaron con frecuencia a estas regiones del mundo donde establecieron relaciones y abrieron puertas al mercado del arte por primera vez en sus vidas – debido también a la ausencia del mismo en la Isla-: nunca antes el arte cubano contemporáneo había encontrado tantas oportunidades, ni siquiera en la década de 1940 cuando galeristas norteamericanos comenzaron a exponer con regularidad la obra de los mejores pintores y dibujantes de la Isla en diversas ciudades de los Estados Unidos.⁷

Tal estado de gracia culminó en 1990 luego de la polémica exposición El objeto esculturado y meses antes con el proyecto Castillo de la Fuerza (entre marzo y octubre de 1989), cuando se hicieron evidentes las contradicciones entre los artistas y el poder cultural. Los creadores tensaron con fuerza la cuerda que sostenía dicho estado –llegando a romperla, por supuesto- y, a pesar de su

energía y audacia, trasgredieron los límites o zonas de tolerancia demarcadas por las instituciones. Fue así como se vino abajo aquella especie de idilio entre ambas partes, aquel período de confraternización y respeto mutuos.⁷

Pero lamentablemente y para sorpresa de muchos, a nivel internacional se estaban escuchando rumores veraces de cambios estructurales en la URSS por su gobernante Gorbachov. Las políticas de perestroika y glásnost produjeron efectos radicales imprevistos, que fueron minando el sistema gradualmente hasta su desaparición, luego de la desastrosa caída del Muro de Berlín. Como consecuencia Cuba se queda desprovista de su mejor aliado político y de la dependencia económica que había tenido hasta el momento, quedando interrumpido el proceso de rectificación de errores implementado desde el segundo lustro de los ochenta.

El país insular entra en un proceso de escasez de recursos de toda índole que se exagera con el recrudecimiento del bloqueo impuesto por Estados Unidos. Se sufrió escasez de todo tipo de alimentos, transporte público, petróleo, electricidad y de cualquier producto necesario para la vida: se le llamó a esta nueva situación "período especial en tiempos de paz", en clara alusión a algo más allá de lo ordinario, natural, normal. Las dificultades fueron tantas que nuevamente se produjo un éxodo masivo de miles de ciudadanos por mar en embarcaciones precarias, en el verano de 1994, como símbolo de la gravedad económica, social y política entonces reinante. El país se ve en la necesidad de reinventarse en busca de soluciones.

Alegando al refrán de que "a río revuelto, ganancia de pescadores", comenzó a cobrar mayor interés en círculos extranjeros el fenómeno del arte producido en Cuba en semejante condición histórica, al tiempo que tomaba notoriedad todo el arte producido precedentemente. En realidad, no era el arte sino Cuba, su sobrevivencia, persistencia, su resistencia de no abandonar a pesar de los pesares, el proyecto revolucionario.⁹

La creatividad plástica no se tarda en reflejar los males del decenio. Los artistas se propusieron, desde inicios de la década, reinstalar la belleza y el oficio en el centro del canon estético y relegar a segundo plano toda postura crítica vinculada a los asuntos de índole social o política pues las últimas experiencias de

circulación y exhibición de las obras habían sido, en gran medida, controversiales en extremo. Se otorgó prioridad a los lenguajes expresivos, a los soportes, a los aspectos técnicos y formales sin renunciar del todo a ciertas operatorias artísticas vinculadas al contexto local.

Desaparecieron paulatinamente los grupos. Los jóvenes artistas, no obstante, siguieron formándose y desarrollándose en escuelas inauguradas en varias ciudades del país, no solo La Habana, para garantizar el relevo más que necesario a pesar de que el principal centro docente del país, el Instituto Superior de Arte, mostraba grietas y debilidades como resultado de la renuncia de algunos profesores y su desplazamiento hacia otros países. A esta velada decadencia contribuyó también la visita de coleccionistas extranjeros dispuestos a comprar obras directamente a los estudiantes, en sus propias aulas y casas, generando así expectativas de toda índole hacia el mercado del arte por primera vez en sus cortas vidas. Surgieron espacios alternativos de exhibición y estudios privados, se realizaron acciones e intervenciones en sitios públicos poco usuales y se crearon eventos para acoger la nueva pluralidad estética que se estrenaba con ironías, parodias, solapamientos, metáforas, dobleces y ambigüedades.⁷

Sucedió esta interacción directa entre el artista y el coleccionista extranjero debido a la no existencia en el país de una respuesta institucional que pudiera equilibrar esta demanda exterior, lo que hizo que se buscaran nuevas soluciones individuales; apareciendo así la figura del representante.⁹

Durante la década se realizaron importantes exposiciones colectivas dentro y fuera del país con una cifra superior a las 20: Ciertas historias de humor, La Habana (1991); 15 artistas cubanos, México (1991); Las metáforas del templo, La Habana (1993); New Generation. Contemporary photography from Cuba, Houston, Estados Unidos (1994); New Art from Cuba, Londres (1995); Una de cada clase, La Habana (1995); Cuba: la isla posible, Barcelona, España (1995); El oficio del arte, La Habana (1995); Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo, Gran Canaria, España (1996), Joven plástica cubana. Mundo soñado, España (1996); Carteles cubanos, Montreal, Canadá (1996); Territorios utópicos. Arte contemporáneo de Cuba, Vancouver, Canadá (1997); La dirección de la mirada. Arte cubano contemporáneo, Suiza (1998); Arte contemporáneo de Cuba. Ironía y sobrevivencia en la Isla Utópica, New York (1998); Más allá del papel, Madrid

(1999); *While Cuba wait: art from the nineties*, Los Angeles (1999), al mismo tiempo que se organizaron otras cuyos participantes eran, en su mayoría, artistas cubanos asentados en los Estados Unidos desde los años 60 y otros recién llegados a ese país durante los años 80 y 90, complementándose así las visiones de afuera y dentro de la Isla, en un especie de contrapunto ideológico y estético más allá de cualquier consideración política.

Tal demanda de arte se podía comprobar con los datos suministrados por las casas de subastas Christie's y Sotheby's de 1993 al facturar 2 350 000 dólares por concepto de 100 obras vendidas y 4 120 000 dólares por concepto de 90 obras en 1994.⁹

Constituía un renacimiento en el arte cubano, como ver la luz al final del túnel oscuro. Y aunque desaparecieron los grupos anteriores surgieron otros, incluso vinculados al diseño gráfico que emergía con fuerza otra vez: Ordo Amoris, Cau & Co., Eighties S.A., Next Generation. Y surgió la primera galería alternativa de arte –al margen de la red oficial-, Espacio Aglutinador, la cual rescató obras de creadores cubanos que no gozaban de un verdadero reconocimiento nacional, expuso las de otros radicados en el exterior y proyectó exposiciones, de artistas cubanos y extranjeros, de significativo sentido curatorial a pesar del reducido espacio en que operaba.⁷

Se instituyen el Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo en 1995 y La Huella Múltiple, 1996, dedicada a potenciar las posibilidades del grabado e impresiones en cualquier técnica de carácter reproductivo, ya fuesen artesanales o industriales, como modo de renovar esa consagrada tradición. Ambos eventos dinamizaron y energizaron el clima cultural creado a mediados de la década pues partieron de ideas novedosas en lo curatorial y museográfico, sirvieron de plataforma para la promoción del relevo generacional y aumentaron la potencialidad de otras instituciones cubanas junto a la ya consagrada Bienal de La Habana.

Gracias a este clima creado alcanzaron reconocimiento Alexis Leyva Machado, Abel Barroso, Los Carpinteros, Douglas Pérez, Osvaldo Yero, Tania Bruguera, Antonio Eligio Fernández, Carlos Garaicoa, Fernando Rodríguez, Ibrahim Miranda, José A. Vincench, Pedro Álvarez, René Peña, Manuel Piña, Juan

Carlos Alóm, Belkis Ayón, Sandra Ceballos, Raúl Cordero, Aimée García, Carlos Montes de Oca, Luis Gómez, Sandra Ramos, Santiago Rodríguez Olazábal, Esterio Segura, Alfredo Sarabia, Pedro Abascal, Marta María Pérez, Adrián Rumbaut, Joel Jovert, Juan Suárez Blanco. (Ver Anexo 3 (A y B); Pp. 28)

Igualmente, notable resultó a mediados del período (1995) la aparición de la revista Arte Cubano –bajo los auspicios del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, institución rectora de las artes en la Isla desde su fundación en 1989- dedicada a la difusión abierta de esas producciones artísticas alrededor del mundo.

Desde el punto de vista de los contenidos, las temáticas desarrolladas y los lenguajes expresivos en esos años noventa, los jóvenes artistas marcaron la diferencia respecto a la promoción anterior. Hicieron del simulacro, la ambigüedad, el travestismo, la parodia, la burla, la duda, la precariedad, materia prima de un conjunto heterogéneo de obras que optaban por ser objetuales, instalativas, performáticas, accionistas. A veces, de manera sutil, se propusieron hacer homenajes cuando en realidad estaban haciendo críticas lo mismo a hechos, situaciones y personajes del siglo XIX como del XX. El cuerpo hizo apariciones complejas a gran escala en la visualidad (dentro de los crecientes procesos de autorreferencialidad) al igual que se mantuvo la insularidad, esta vez asociada a los constantes problemas migratorios.⁷

A opinión de la autora, el arte debe verse en su máxima dimensión, pero dentro de su contexto, así se podrá evitar desviaciones de pensamientos e interpretaciones. Sacar el arte a un ámbito más amplio abarcando cuestiones políticas, dará al traste de contradicciones innecesarias. El público en general debe ver al artista junto con su obra y ver sus situaciones cotidianas reflejadas en ellas, sin ir más allá del contenido, como se refleja el rostro al enfrentar un espejo.

Balseros, migraciones, bloqueo, imperialismo, escasez, etc., son factores que golpeaban la sociedad cubana. La forma de vida del hombre, define sus pensamientos y proyecciones, por lo que fue vital que Fidel incitara a que cultura debía ser lo primero en salvar. La frase forma parte del pronunciamiento del Comandante en homenaje al maestro de todo cubano, Félix Varela, quien nos

enseñó en pensar. Pues, un pueblo culto sabe identificar sus verdaderas necesidades materiales y espirituales, así como apropiarse con inteligencia de los productos que se le ofrecen. La absorción de Cuba por las tendencias globalizadoras no debía ser el pretexto para el fin del sistema socialista.

Conclusiones

- El inicio de los años ochenta continuaba marcado por ciertos dogmas ideológicos en el mundo del arte, y no es hasta el comienzo de la rectificación de errores que se denota más apertura en las creaciones.
- Volumen I constituye la colección que marca el inicio de un arte contemporáneo mucho más dinámico y abarcador.
- La década de los ochenta encuba las tendencias olvidadas en años anteriores, provenientes de las corrientes artísticas universales, para los noventa expandirlas con más libertad a todos los rincones del país y el mundo.
- El fin del siglo XX en Cuba fue un renacimiento para el arte, pero su fuerte marca por las migraciones, incluso de artistas, constituyó la diáspora de la cultura cubana.
- La inserción a la globalización brindó soluciones enriqueciendo la pintura cubana, volviéndola irreverente, gustosa, crítica, y sobretodo reflejando la vida de la sociedad, en busca de nuevas tendencias globalizadas y contrastándola con el arte de los años iniciales de la Revolución.

Referencias bibliográficas

1. Amate, R. C. (2000). Raúl Martínez: El desafío de los sesenta. *Arte Cubano. Revista de Artes Visuales*(1), 24.
2. Casals, S. d. (s.f.). *Perfiles de la Cultura Cubana*. Recuperado el 1 de Junio de 2018, de Revolución, Política y Culrura.
3. Wood, Y. (1999). Periodizar el arte cubano contemporáneo: ¿poliedro o bola de cristal? *Arte Cubano. Revista de Artes Visuales, ARTECUBANO Ediciones*(1), 70.

4. *Ecured*. (s.f.). Recuperado el 1 de Junio de 2018, de Política Cultural de la Revolución Cubana: www.ecured.cu
5. Martínez, R. M. (24 de mayo de 2012). *IPS en Cuba*. Recuperado el 1 de junio de 2018, de La plástica cubana de los ochenta fuera del baúl.
6. Olmo, S. B. (1998). Reflexiones sobre la sexta Bienal de La Habana. *Arte Cubano. Revista de Artes Visuales*(1), 42.
7. *Cubarte*. (27 de octubre de 2016). Recuperado el 1 de junio de 2018, de Arte Contemporáneo hecho en Cuba.
8. Arencibia, M. G. (s.f.). *EMVI*. Recuperado el 1 de junio de 2018, de Cuba: de la desconexión a la "conexión" con la globalización: eumed.net
9. Ysla, N. H. (2000). Arte Cubano a vuelo de pájaros, entre dos siglos. *Arte Cubano. Revista de Artes Visuales*(2), 8.

Bibliografía

Dialogar Dialogar. (22 de julio de 2015). Recuperado el 29 de mayo de 2018, de Las relaciones Cuba-Estados Unidos influencias y confluencias culturales en los nuevos escenarios.

Cubarte. (27 de octubre de 2016). Recuperado el 1 de junio de 2018, de Arte Contemporáneo hecho en Cuba.

Amate, R. C. (2000). Raúl Martínez: El desafío de los sesenta. *Arte Cubano. Revista de Artes Visuales*(1), 24.

Arencibia, M. G. (s.f.). *EMVI*. Recuperado el 1 de junio de 2018, de Cuba: de la desconexión a la "conexión" con la globalización: eumed.net

Casals, S. d. (s.f.). Perfiles de la Cultura Cubana. Recuperado el 1 de Junio de 2018, de Revolución, Política y Culrura.

Díaz, R. G. (12 de julio de 2013). Cultura Cuba. Recuperado el 1 de junio de 2018, de Periodo Revolucionario Cubano (1980-1991).

Ecured. (s.f.). Recuperado el 1 de Junio de 2018, de Política Cultural de la Revolución Cubana: www.ecured.cu

Gattorno, O. V. (2016). La Jiribilla. Recuperado el 29 de mayo de 2018, de Los dilemas del espejo: el Nuevo Arte Cubano II: lajiribilla@lajiribilla.cu

Hoz, P. d. (1996). Visión tópica de la realidad cubana. Arte Cubano. Revista de Artes Visuales(1), 63.

Martínez, R. M. (24 de mayo de 2012). IPS en Cuba. Recuperado el 1 de junio de 2018, de La plástica cubana de los ochenta fuera del baúl.

Moray, M. S. (1995). Antonia Eiriz: la voz de un siglo. Arte Cubano. Revista de Artes Visuales(2), 31.

Navarro, W. (1996). Pensar el arte: espacios y tentativas. Arte Cubano. Revista de Artes Visuales(2), 41.

Olmo, S. B. (1998). Reflexiones sobre la sexta Bienal de La Habana. Arte Cubano. Revista de Artes Visuales(1), 42.

Retamar, R. F. (2 de enero de 2009). Cubadebate. Recuperado el 29 de mayo de 2018, de Revolución y cultura en cuba: www.cubadebate.cu

Rodríguez, J. L. (19 de septiembre de 2015). Cubainformación.TV. Recuperado el 29 de mayo de 2018, de Cuba: a 25 años del inicio del Período Especial.

Salvador, A. R. (13 de diciembre de 2016). Periódico Escambray. Recuperado el 29 de mayo de 2018, de Fidel, la cultura y un excepcional sentido del momento histórico.

Wood, Y. (1999). Periodizar el arte cubano contemporáneo: ¿poliedro o bola de cristal? Arte Cubano. Revista de Artes Visuales, ARTECUBANO Ediciones(1), 70.

Ysla, N. H. (2000). Arte Cubano a vuelo de pájaros, entre dos siglos. Arte Cubano. Revista de Artes Visuales(2), 8.