



Resaca. Institución arte, política cultural y mercado en Cuba (2000-2010)*

Por: Sandra Sosa Fernández

Con las resoluciones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), las transacciones mercantiles desaparecieron. En la nueva coyuntura, el arte había sido liberado de una instancia heterónoma como el mercado, para regularse según la coordinación de instancias generadoras de una política cultural en función de la educación política y estética de las masas. En esta función didáctica, el arte perdió su autonomía embaucado en la dinámica social de las condiciones políticas e ideológicas del proceso revolucionario¹. Solo hacia 1975 se advirtieron síntomas de crear un sistema de relaciones comerciales para la obra de arte que permitiera la rentabilidad y el autofinanciamiento de las manifestaciones artísticas.

Así surgió el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) en 1978: única empresa comercializadora de las artes plásticas y las artesanías, en la Isla y fuera de ella. En este punto se diseñó una especie de mercado cultural que intentó amortiguar las contradicciones y efectos de las relaciones entre arte y mercado, apostando a un *mercado cultural* que intentó masificar el consumo de las obras de arte al perseguir la educación estética de las masas, incentivar la compra de obras en moneda nacional, al tiempo que ello ayudaba a la manutención del creador como productor. La realidad determinó que las ventas de artes plásticas, a pesar de ser en moneda nacional y a precios asequibles, fueran pocas en concepto de pinturas y esculturas en pequeño formato, y los mayores ingresos vinieron por artesanías, reproducciones, artes aplicadas, ambientaciones y antigüedades².

El Fondo Cubano de Bienes Culturales, en su condición centralizadora y estatal, fue entendido entonces como una entidad de implicaciones culturales, más que comerciales. La distribución del arte cubano en el extranjero estuvo a cargo de dicha entidad que, a través de mecanismos institucionalizados, comenzó a insertarse en relaciones mercantiles que privilegiaban el valor no solo político-cultural, sino también la obtención de ganancias. El FCBC comenzó a participar en ferias y eventos de carácter internacional, cuya labor comercial estaba centrada en las individualidades entonces no muy conocidas del arte cubano. De esta manera se constituyeron las bases y antecedentes del mercado nacional e internacional, a pesar del

*Texto publicado en la revista *artcronica.com* No. 4/2014. Cortesía de la autora

¹ *Memorias. Ministerio de Educación*, Congreso Nacional de Educación y Cultura. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, pp. 207-208.

² Alejandro Campos: *Viaje a la semilla: Institucionalización del campo de las artes plásticas en Cuba 1976-1986*. Trabajo de Diploma, Facultad de Sociología, Universidad de La Habana [s. a., s. p.].

predominio de la gestión promocional sobre la comercial, y la ausencia de especialización del Fondo, acaso la mayor empresa comercializadora y, luego de 1986, la única, de bienes culturales en el país³.

Un elemento fundamental fue el lanzamiento del Decreto Ley No. 106 de la Condición Laboral y la Comercialización de las Obras de Creadores de Artes Plásticas y Aplicadas, con firma del 5 de agosto de 1988. Con anterioridad, el Estado le pagaba un salario mensual al artista, según contrato establecido con la institución a la cual confiaba sus servicios como especialista, pedagogo, etc. Con esta ley el artista se emancipaba de cualquier tipo de vínculo profesional, asegurando una independencia del dominio institucional que sería progresiva hasta su clímax durante los noventa. Cada vez más los creadores tuvieron acceso a los mecanismos del mercado internacional, en una relativa liberalización del control oficial⁴.

Estas acciones, junto a la organización de muestras de arte cubano por el Fondo Cubano de Bienes Culturales en el extranjero, plurales en temas y artistas; la aparición y desarrollo de la Bienal de La Habana a partir de 1984, que devino escenario por excelencia para la difusión de la plástica local, ante el público consumidor de críticos, galeristas, editores de revistas, coleccionistas y directores de museos en general; el *boom* del arte latinoamericano en las subastas de Christie's y Sotheby's, cuyas altas cotizaciones impulsaron la inserción de algunos importantes maestros de la vanguardia cubana de principios del siglo XX; los precios alcanzados por el joven artista, residente en la Isla, Tomás Sánchez a partir de 1988 en estas subastas; la demanda creciente que se generó hacia la producción plástica nacional más reciente y la suspensión del embargo comercial a las obras de arte cubano por parte del gobierno norteamericano, que coadyuvó a la entrada progresiva de artistas y proyectos curatoriales con su consecuente comercialización en los Estados Unidos; determinó otro contexto para el mercado de arte cubano⁵. El mercado cobró figura como instancia de credibilidad, no sólo para los artistas cubanos, en tanto se convirtió en una de las llaves de acceso a los circuitos internacionales; sino para institución Estado, que no pudo evitar tomar en cuenta su dinámica como política cultural paralela a la suya propia.

Las incidencias de la lógica mercantil se aceleraron hacia 1993 con la despenalización del dólar, por intermedio del Decreto Ley No. 140, con fecha del 13 de agosto de 1993. Los coleccionistas, críticos y curadores extranjeros se convirtieron en un hecho imposible de obviar; sobre todo porque indujeron al reconocimiento de nuestros artífices en el mapa mundial, los ansiados "viajes" y becas temporales en prestigiosas instituciones internacionales. De entre los mecenas foráneos sobresalieron a inicios de los noventa, por México, Nina Menocal, Ramis Barquet, el coleccionista Gabriel Romero; por Norteamérica, Luis Camnitzer, Rachel Weiss y Alex Rosenberg. La ética mercadual se universalizó. El éxito sustituyó a la poética y los valores artísticos comenzaron a medirse por la venta. El mercado condujo a un énfasis en lo cuantitativo más que en lo cualitativo.

Extensión de esta nueva realidad, la institución arte cotejó una nueva política para las artes visuales, concentrada desde 1996⁶ con el nombramiento de Abel Prieto como Ministro de Cultura⁷, y con la designación de Rafael Acosta de Arriba como Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas⁸. Su objetivo era lograr la participación activa y directa del Estado en el ciclo natural de circulación social del dinero, desde el estatus de mediador entre el consumidor y el productor de arte. Pero esta cobertura se extremó hacia el 2002⁹, por medio de una cadena de disposiciones legales y administrativas. Algunas de las más importantes fueron:

³ Mabel Llevat Soy: *Proyección internacional y comercialización de las artes plásticas en Cuba. Década del ochenta*. Trabajo de Diploma, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1998. Darys J. Vázquez Aguiar y Lissette Monzón Paz: *El mercado de arte en los márgenes de la ideología y la realidad. Notas para un acercamiento a la nueva situación del mercado de la plástica cubana contemporánea en la década del noventa*, en revista *Artecubano*, no. 3, 2001, pp. 8-15. Acerca de esta exclusividad del FCBC como entidad comercial, debe resaltarse el papel que jugó también la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en esta dirección, aunque su política comercial se extendió desde las artes plásticas hasta la literatura, la música, el diseño, la arquitectura, el diseño gráfico, la ambientación, etc. Con dos momentos bien definidos: durante los ochenta y hasta 1986, a través del FELA (Fondo Económico Literario Artístico), y después en 1992, cuando se le restableció por el Ministerio de Cultura el permiso de comercialización, hasta el 2005 en que fue derogada por decisión de las altas esferas políticas. Para más información y detalle *cf.* Yelena Milagros Fuentes Díaz: *Génesis, Galerías de Arte: desafíos de una praxis comercial reciente (2001-2006)*. Tesis de grado, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de La Habana, 2007-2008, pp. 43-48.

⁴ *Ibidem*

⁵ Darys J. Vázquez Aguiar y Lissette Monzón Paz, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁶ El año 1995 marca el primer año de participación de la institución arte cubano en las ferias de arte a través del FCBC. Después del 2001 se anexó Génesis Galerías de Arte y, a partir del 2004, el proyecto de Galería Habana. *Cfr.* Anexo 9, donde aparece la participación de Roberto Fabelo, Flavio Garcíandía, Eduardo Ponjuán y René Francisco Rodríguez, como parte de los artistas llevados por el FCBC a la Feria de Arco 1995.

⁷ Acuerdo del Consejo de Estado de la República de Cuba, el 10 de febrero de 1997

⁸ Resolución 79, con firma de Abel Prieto como Ministro de Cultura, el 14 de octubre de 1998.

⁹ Documento sobre la política comercial de las artes plásticas, Archivo del Departamento Jurídico del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2002.

Organización de la Empresa Fondo Cubano de Bienes Culturales, y definición de sus centros de promoción y comercialización de las artes plásticas, artesanías y diseño;

- creación de la Resolución No. 7/2000, emitida por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas el 23 de mayo del 2000, donde se dispone el procedimiento a seguir por las instituciones culturales subordinadas a él, en los casos de presunto delito de falsificación o tráfico ilegal de obras de arte;
- la diferenciación de las funciones de los Vicepresidentes del Consejo Nacional de las Artes Plásticas (2001) en vicepresidencia artística, centrada en la promoción y divulgación de las artes plásticas, y vicepresidencia comercial¹⁰;
- el surgimiento de Génesis Galerías de Arte (Resolución 62/2002 del Ministerio de Cultura, 16 de marzo del 2001)¹¹;
- la creación de ADAVIS para la protección de la obra plástica y su reproducción;
- la organización del Sello Editorial Artecubano, cuyo objetivo era la promoción y comercialización de publicaciones seriadas, libros e impresos sobre el arte y los artistas cubanos¹²;
- la ampliación de los puntos de venta en instituciones vinculadas al Consejo Nacional de las Artes Plásticas, como la Fototeca de Cuba, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, o el rediseño de la tienda del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”¹³;
- la primera edición de Subasta Habana (2002)¹⁴, cuya ejecución anual ha sido sistemática hasta el presente, como mecanismo de regulación e intervención que permite la venta desde Cuba, en una posible incidencia gubernamental sobre la reevaluación de precios, artistas y tendencias del arte cubano¹⁵;
- el proyecto independiente de Galería Habana, le separó de Génesis Galerías de Arte para subordinarse al Consejo Nacional de las Artes Plásticas (Resolución 79/2004 del Ministerio de Cultura, 22 de septiembre del 2004);
- el surgimiento del evento “HB. Arte Cubano Contemporáneo”, durante la Décima Bial de La Habana (2009)¹⁶.

En medio de este rol tremendo de la comercialización, han sido innegables los esfuerzos de la institución por no perder de vista la gestión cultural. Así resalta la persistencia de algunos eventos como el Premio Nacional de Artes Plásticas (1993), los Encuentros Nacionales de Grabado anualmente, los Salones Provinciales de Artes Plásticas, e incluso su interés por retomar ciertas claves culturales que alguna vez marcaron el panorama cubano de los ochenta, el Salón de la Ciudad, los Salones de Premiados, u otros de nueva formación, como NUDI'96, los Salones Nacionales de Fotografía con su primera edición en 1999, la circulación nacional de las colecciones de obras de arte cubano y de arte universal

¹⁰ No existe ninguna resolución ministerial ni circular del CNAP que avale este evento. Para este dato, se presenta la vivencia personal de quien escribe, entonces editora asistente de la Revista *Artecubano* y editora del Tabloide *Noticias de Artecubano*, entre octubre 2001-junio 2006.

¹¹ Empresa de Galerías de Arte, Génesis en forma abreviada, surgió como un desprendimiento interno del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) durante finales del 2000. Sin embargo, no es hasta marzo del 2001 que Génesis comienza su labor oficial con el carácter autónomo de Empresa en Perfeccionamiento Empresarial. A todos los efectos, Génesis se subordinó al Ministerio de Cultura mientras era atendida metodológicamente por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP). Su función fundamental es la promoción y comercialización, con énfasis en la comercialización, de forma mayorista y minorista, en ambas monedas, de la obra de creadores asociados a las artes plásticas. La condición de empresa viene dado por la sujeción a una dirección única de varias entidades, entre ellas: Galería La Acacia, Galería Habana, Centro de Arte La Casona, Taller de Serigrafía “René Portocarrero”, y Taller de Montaje Marco. (Resolución 47/2002 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 14 de mayo del 2002)

¹² Documento sobre la política comercial de las artes plásticas, Archivos del Departamento Jurídico del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2002.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Las primeras acciones en el territorio nacional que se volcaron en esta dirección fueron las dos ediciones de la Subasta Humanitaria, realizadas por Casa de las Américas, con fechas 18 de noviembre del 2000, y 2 de noviembre del 2003, respectivamente (V. catálogos); las Subastas de Verano, con sede en el Hotel Meliá Cohíba y Club Habana; hasta culminar en un evento serio como Subasta Habana (Inf.), cuya primera edición fue en el 2002. Cfr. Lizet Fraga Mena: “Las ferias de arte: participación cubana; valoración y propuesta”. Tesis de Maestría, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de La Habana, diciembre del 2009, p. 22.

¹⁵ Es necesario destacar que no existe ningún tipo de resolución o decreto-ley respecto al evento Subasta Habana, salvo que responde a la Resolución No. 108/2007 del Ministerio de Cultura. Allí, como complementaria del Decreto Ley No. 106/1988, se aprueba y pone en vigor el Reglamento de las entidades comercializadoras de las artes plásticas y aplicadas, así como Glosario de Términos.

¹⁶ Evento que surgió paralelo a la Décima Bial de La Habana, con el propósito de vender el arte que se produce en la Isla, fuera de sus contextos habituales, galería y subasta. “No pocos opinan que puede constituir un antecedente para el establecimiento de la tan esperada feria de arte cubano. Aunque los organizadores prefieren ser discretos, no menos de una docena de piezas se han vendido a precios que oscilan entre los 10 mil y los 50 mil dólares.” Teresa Huerta: “X Bial: vender arte no es un pecado”. En www.cubavision.cubaweb.cu.htm, acceso a la información: 11 de mayo del 2010.

Acerca de este evento estaba previsto su realización durante el 2010, pero ante la crisis económica fue disuelta su ejecución. (Fuente personal: Darys Vázquez Aguiar)

confeccionadas por el CNAP y el MINCULT para el disfrute y elevación del nivel cultural de la población público¹⁷, el Premio Nacional de Curaduría, el Premio Nacional de la Crítica “Guy Pérez Cisneros”, o la medida de reciente aprobación que dispone un sistema de becas para la creación e investigación en el contexto de las artes contemporáneas¹⁸.

Este contexto de “fuego cruzado” obliga a preguntarse sobre las pautas que están marcando la actual política cultural cubana. A partir de 1959, el Estado se convirtió en un mediador de la producción artística a través de los distintos estados por los que circula el artista. Los noventa instauraron una figura en el panorama nacional: el mercado, escenario que tras la farsa de su lógica interna determina, provee y legitima el discurso del arte contemporáneo, tanto o más que el Estado. Este nuevo poder se convirtió en una circunstancia estética y ética para el artista, en tanto debe decidir si involucrarse en la dinámica mercantil, violentarla o negociar con ella. Para el Estado, en sociedades como la cubana, el mercado se torna un problema político, especie de contrapoder imposible de neutralizar ante las características del contexto global, con el que se ha de lidiar y en lo posible, manipular.

¿Qué estrategia debe asumir la institución arte cuando mantiene un aparato que debe suplir la dualidad de funciones de generar mercado y cultura? El mercado genera sectorización de los espacios, sectorización de los discursos y, por tanto, sectorización de los autores. Ello supone el descarte de la imparcialidad de las instituciones públicas, que se deben supuestamente al pluralismo estético invocado por las políticas globales de la cultura. Mercado y Estado generan, cada uno a su manera, políticas culturales –en ocasiones contrapuestas. En las sociedades donde prima la propiedad privada, lo común es que el Estado cubra aquellos vacíos que el mercado no agota o no le interesa. Por otro lado, es innegable que no se puede hacer cultura sin dinero; mas la solución está en manos de quienes dirigen, y no es el criterio pensar que un funcionario es solo alguien que cumple una función como execraba Charles Baudelaire. Estas ideas describen una desequilibrada convivencia entre gestión y comercialización cultural, políticas culturales y políticas económicas. La sobrevivencia de un concepto de promoción enraizado en una dinamización de la vida social desde el arte y la cultura, ajeno a las ganancias e intereses del mercado, sujeta a las disposiciones de un subsidio estatal que garantizan instituciones especializadas para ese fin, halla su contrapartida en un acto de regresión histórica: la urgencia de rentabilidad económica, y con ello el énfasis del desarrollo cultural a partir de planes económicos y administrativos como se hacía antes de 1988, cuando se realizó la reestructuración del Ministerio de Cultura.

Estos eventos coincidieron con la mirada hacia Europa, a la cual se vio obligada la institución arte (2001-2010) ante lo muy complicado del diálogo con los Estados Unidos¹⁹. La persistencia de la crisis económica que asalta el país desde 1990, con mayores o menores momentos de gravedad, es asidua compañera del Diferendo Cuba/Estados Unidos, que constató un clímax tras los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001, el agravamiento de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos con el mandato de George Bush desde los tempranos días del 2002²⁰, y la desaceleración económica mundial posterior al 2008. La cercanía de noventa millas convierte a este país en el mercado potencial de los productos cubanos y viceversa. Esta situación geográfica se refuerza por el sostenido interés de los distintos gobiernos norteamericanos por recuperar el territorio cubano, y los poderes acumulados en el Senado norteamericano por el exilio a lo largo de más de cincuenta años de Revolución.

La esfera de las artes visuales participa de estas afectaciones, que comparten a Estados Unidos como mercado potencial. Va en ello, aparte de su cercanía geográfica que abarata fletes y costos, el ser New York uno de los ejes fundamentales del circuito de la cultura global, por la presencia de habitar en su territorio el mayor grupo de emigrados cubanos y de coleccionistas del arte nacional, y por la jerarquía del

¹⁷ Resolución No. 13/2000 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 12 de octubre del 2000.

¹⁸ Resolución No. 42/2009 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 22 de octubre del 2009

¹⁹ “Según el informe del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, durante el año 2007 se estima que se dejaron de obtener ingresos que provenían de clientes tradicionales en el orden de los 150 000 euros a partir, sobre todo, de las acciones de reforzamiento del bloqueo que promueve el Departamento de Tesoro sobre coleccionistas y clientes, presionando para que se abstengan de usar terceras vías para efectuar pagos a Cuba. Las dificultades adicionales para la promoción a través de ferias especializadas en EE.UU., publicidad en medios especializados, así como los costos adicionales de transportación y transferencias monetarias, según estimamos, limitan las ventas en un volumen mínimo probable de 1.0 MM de euros, lo que se estima a partir del nivel de venta que generó el sistema de comercialización de artes plásticas de un poco más de 2.0 MM de euros en el 2007, donde más del 60 % se realizó en el mercado europeo, mercado considerado por todos como de más difícil penetración sobre todo por los niveles de exigencia que los coleccionistas expresan”. En “Impacto del bloqueo económico y comercial de Estados Unidos contra Cuba en la esfera de la cultural (abril 2007-abril 2008). En www.cubavsbloqueo.cu/informe2008/Informes, p. 8, acceso a la información: 31 de marzo del 2010.

²⁰ En una intervención en la Casa Blanca, el 20 de mayo del 2002, en ocasión del centenario del inicio en Cuba del período neocolonial, Bush declaró abiertamente que “Estados Unidos continuará haciendo cumplir las sanciones económicas sobre Cuba”. Mientras La Habana denuncia reiteradamente las millonarias afectaciones de esa política, Washington anunció el endurecimiento de su actitud hacia la Isla con la promoción de funcionarios de origen cubano, algunos con antecedentes terroristas, a cargos claves de la administración. www.pww.org/article/view/2453/1/123/, acceso: 27 de octubre del 2006.

arte cubano contemporáneo dentro de la historia del arte del Hemisferio Occidental²¹. Por ejemplo, durante el 2007 y exclusivamente en Nueva York, se vendieron en las audiciones de Arte Latinoamericano, en dos temporadas (primavera-otoño), más de once millones de dólares en arte cubano, o sea 1,2 millones más que en 2006, incluyendo a pintores modernos y de la vanguardia; pero también a artistas contemporáneos que residen en la Isla. Estos últimos son presentados a subasta por entidades y particulares foráneos, ante la imposibilidad de hacerlo desde Cuba por el riesgo de confiscación de los fondos. La afectación total dentro del rubro se considera aproximadamente entre ochocientos mil y un millón de dólares²², donde caben, entre otros males, el hecho de que cualquier acción bancaria o movimiento de mercancías debe pasar por los costos extras de un tercer país.

Este problema es una de las puntas más visibles del iceberg, que compite con otro elemento, no por subjetivo menos importante, el relajamiento de la institución arte cubano. Soslayar el debate moral que ha promovido el mercado sería obviar los protocolos de negociación que han conducido a un canje de intereses que trasciende al artista y a todo el conglomerado de actores sociales que lo secunda. La diplomacia, a la manera de los políticos de antaño y de ahora, ha venido a jugar un papel primordial entre las partes al comulgar conflictos a partir de la (re)formulación de políticas de inserción y permanencia, con la obligada readecuación de posturas dentro del campo artístico y social. Sus consecuencias desglosan distancias severas entre discurso político y realidad, a partir de situaciones concretas con sus efectos subsiguientes:

1. El divorcio entre el sistema de producción y el de distribución es abismal; más aún por la diferencia y exclusividad que marca la división entre espacios comerciales y promocionales, en términos de inversión gubernamental y destino final de la obra. La gestión promocional se ha desangrado al ceder sus mejores áreas al entramado mercantil²³. Los principales espacios de exhibición de la capital, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV), el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, la Fototeca de Cuba, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño (Luz y Oficios), y las galerías municipales, en su cualidad de entidades subsidiadas, acotan como mal de fondo, la crisis física de los espacios –salvo las tres mencionadas que fueron restauradas en esta primera década del S. XXI–²⁴, la renuncia de los especialistas a seguir trabajando de manera estatal, la disminución de recursos materiales para gestiones de tipo curatorial y/o museográfica. Lo peor es la indiferencia de los artistas a exponer en el ámbito promocional, ya no por la posible compra venta que no es objetivo del sector; ni siquiera por la experiencia o el prestigio del lugar, antaño punto de exposición de figuras prestigiosas del arte cubano.

Si alguna vez los artistas cubanos gozaron del subsidio paternalista de la institución Estado; hoy saben que todo corre por su cuenta, en una inversión que no suele redundar en dividendos y sí en múltiples gastos, ante la lógica de una entidad que no sirve al compromiso lucrativo. La exhibición en el recinto promocional se ha convertido en un extraño placer por gastar dinero y ser visto; de ahí que las promociones emergentes y sus contemporáneos, hayan convertido en centro de atención su penetración en los recintos comerciales. Muy a pesar de lo puntual que puede ser esta inserción ante la existencia de un catálogo de artistas por galerías²⁵, que no da abasto frente al grueso de artistas que gradúa el país.

El sistema de la enseñanza artística cubana, aún, y en medio de la crisis, está preparado para oxigenar el panorama visual con una carga anual de egresados del Instituto Superior de Arte, las Escuelas de Nivel Medio y las Escuelas de Instructores de Arte de cada provincia, los graduados del Instituto Superior de

²¹ “Impacto del bloqueo económico y comercial de Estados Unidos contra Cuba en la esfera de la cultural (abril 2007-abril 2008), op. cit., p. 7.

²² *Ibidem*, pp. 7-8.

²³ Al catálogo de galerías que conforma Génesis Galerías de Arte se integra Galería La Acacia, Galería La Casona, antes del 2004, Galería Habana, y después se sumó la Galería 23 y 10. Otro tanto es el Fondo Cubano de Bienes Culturales, que se renovó durante el 2003 de la pérdida ocasionada por el desprendimiento de Génesis en el 2000-2001 con las galerías Galiano, Los Leones, y el Centro de Arte 23 y 12. V. Anexo 8.

“Con el paso del tiempo –por decisión del Ministerio de Cultura– el FCBC buscó otros locales para comercializar las artes plásticas. La carencia de espacios comerciales aún permanecía y Génesis –que había sido una entidad creada para comercializar lo mejor del arte cubano– no podía satisfacer las necesidades existentes de espacios para la promoción y comercialización de este producto. Se había definido que la nueva Empresa trabajaría en sus inicios con un catálogo específico de creadores jóvenes de primer nivel y los de la Vanguardia a través de La Acacia. En tal sentido, el Fondo Cubano de Bienes Culturales tuvo que reanudar su labor de comercialización y asumir a algunos artistas que no estaban en ese catálogo y necesitaban ser insertados en los circuitos mercantiles. En el año 2003, fue creado el Centro Nacional de Artes Plásticas –con sede en la Galería Galiano–, su objetivo era ejercer la promoción y comercialización de las artes plásticas contemporáneas a través FCBC. Para ello fueron seleccionadas en esa misma fecha algunas galerías municipales (23 y 12, Orígenes y Galiano), las cuales adaptaron su estructura y perfil para realizar dichas funciones”. Yelena Milagros Fuentes Díaz: op. cit., pp.40-41.

²⁴ Es necesario destacar que la caída del techo de la Fototeca de Cuba a principios del 2005 generó atención hacia el estado físico de las edificaciones, al punto que comenzó la restauración del CDAV en el mismo año, y más tarde, luego de concluir la Novena Bienal de La Habana en mayo del 2006, se inició la reparación del Centro de Arte Contemporáneo *Wifredo Lam*.

²⁵ La Resolución No. 47/2002 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, con fecha del 14 de mayo del 2002, dispone la relación de autores que son atendidos o cuyas obras son comercializadas por la Empresa Galerías de Arte, abreviadamente Génesis, y por la Empresa Fondo Cubano de Bienes Culturales.

Arte y Diseño (ISDI), más los miembros de las distintas sedes regionales de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Asociación Nacional de Artesanos y Artistas de Cuba (ACAA). Las dificultades vienen cuando esa masa quiere entrar al reducido perímetro de circulación y legitimación cultural. El reducto para la sobrevivencia es la feria nacional, donde convergen artes visuales y aplicadas para beneplácito y gusto de un consumidor foráneo que se aplica en comprar representaciones estereotipadas de lo popular cubano: ron, tabaco, mulatas, “almendrones” (autos viejos anteriores al Triunfo de la Revolución), sitios coloniales, marinas, paisajes rurales con bohíos y palmas, clichés de lo afro cubano, y hasta copias de estilos propios de la vanguardia histórica y el arte cubano contemporáneo.

Una vez más la presencia del catálogo de autores por galería comercial, según un perfil establecido previamente por rango institucional y que los clasifica internamente en generación de los setenta, de los ochenta, de los noventa, y emergentes, refuerza el estatismo que subsume al arte cubano –hacia dentro y hacia fuera–, dada por la presencia de los mismos nombres. Una nota aclaratoria es que el pertenecer a este catálogo oficial no salva de la lista de espera de dos años que implica exponer en el circuito local. Estructura cerrada que se rompe, en alguna u otra ocasión, por la exhibición de proyectos ajenos de carácter colectivo –donde pueden coincidir toda clase de estéticas y/o generaciones. Las galerías casi siempre comparten los autores –salvo los proyectos de última creación como el Centro Nacional de Arte, que pertenece al Fondo Cubano de Bienes Culturales, y la Galería Servando Cabrera de Génesis–, que se llevan al exterior en un criterio donde predominan estereotipos de consumo internacional ya probados, acotando una carencia de investigación sobre las ferias de arte²⁶.

Un elemento que ha cobrado vigor es la feria comercial. Punto de atención para la institución en el último decenio, no solo le devuelve su protagonismo como intermediario y gestor cultural, verifica el ejercicio de compra venta de manera directa. La fiscalización de este gesto por un funcionario no solo abona para el Estado una parte de los ingresos del artista de manera directa, le obliga, además, a pagar esos impuestos que suelen no declararse; garantiza futuras gestiones mercantiles por intermedio de un tipo de coleccionista y/o coleccionismo ya conocido –se tiene de primera mano sus contactos–, que gravita alrededor de cierto autor, discurso y/o estilo; fragua relaciones de amistad y negocio que posibilitan intercambios culturales, ya sea de índole comercial como promocional. Lo anterior inevitablemente podría renegociar un posicionamiento internacional que, si se realiza bien y con tiempo, podría corregir el status del arte y los artistas nacionales.

A pesar de estas ventajas reales, el evento más que ingresar dividendos, se ha convertido en un problema. Como toda misión cultural coadyuva una sustancial inversión monetaria que recalca en cuestiones vitales como pago de *stand* e impuestos de diverso tipo que exige el evento; transportación segura de obras; viaje, estancia, y manutención de los galeristas según el término temporal que exija su presencia, etc. Todo ello bajo la provisionalidad azarosa de quién invierte sus recursos sin garantía de venta; aún cuando las galerías públicas asuman como ganancia neta el 50 % de cualquier venta; procedimiento común de cualquier galería privada. La consecuencia es que cada vez menos el Estado desea arriesgar los pocos fondos que posee, y exige o espera que el saldo mayor o total sea cubierto por los propios artistas. Esta situación avanza de manera proporcional a la actual crisis económica global, en detrimento de la presencia cubana en las ferias de arte internacionales.

Su cualidad de minúscula avanzada de la institución, donde todavía se puede apreciar algo del arte cubano o, al menos, de lo que se difunde y vende a título de tal, en un concepto de diversidad y unidad que gradúa unos pocos nombres²⁷, se convertirá más que nunca en un coto de caza especial. Lo incontestable es resaltar que la mayoría de los artistas legitimados trabajan con galerías internacionales, y estas le cubren todos los costos. Los más interesados en ser, sino comprados, al menos vistos, son los emergentes; ellos gestionan un nivel financiero menor a los requerimientos que obliga la feria de arte y, por último, no menos fundamental, aquellos que pudieran asumir dicha producción, debido al grueso de su comercialización, no necesariamente registran proporcionalidad entre cantidad y calidad de venta. La exigencia de rentabilidad a la infraestructura y superestructura de la institución arte cubano destruye los cimientos de su historia y su presente; mientras endeuda su futuro, ante el peligro cierto que augura su proyección exterior en la indiferenciación de la “candonga”.

2. El tema pone al descubierto otro punto álgido de la institución arte cubano: la paradoja de esencias entre política pedagógica, y la política de distribución, circulación y legitimación del arte. Las respuestas a las eternas preguntas de qué es el arte, para qué se hace arte y para quién, trasmuta

²⁶ Con la excepción de Galería Habana, cuya labor independiente, posterior a su separación de Génesis Galerías de Arte, examina una investigación del circuito ferial que juega a conciencia entre el tipo de discurso de sus autores, y el registro de cada evento, según el coleccionismo dominante que la visita, subvenciona y determina; ya sea de corte tradicional o heterodoxo

²⁷ Entrevista realizada a Luis Miret, Director de Galería Habana, donde se declaró que dicha entidad exportaba en ese momento más del 60 % de las artes plásticas que se venden fuera de Cuba. Periódico *Juventud Rebelde*, 1 de octubre del 2007.

de la utopía del estudiante al pragmatismo del posgraduado que choca con una realidad que no da margen a romanticismos en la certeza del que el arte es una mercancía y es para vender. Las hornadas graduadas por el Instituto Superior del Arte responden a una estética donde prima el video arte, la fotografía, el *performance*, las instalaciones, los *happenings* y, en menor medida, el dibujo y la pintura. En efecto, DIPP, DUPP, ENEMA, la Cátedra Arte de Conducta, fueron experiencias que no coincidieron con el modelo de mercado de arte que domina el circuito comercial. Sin embargo, es válido apuntar que hacia el 2008-2009, los talleres del ISA, comenzaron a descubrir, después de casi una década, el retorno y supremacía del ejercicio pictórico.

Por cierto, un dato a colación: en los noventa quienes salvaron al arte cubano y a la institución cuando la generación de los ochenta emigró fueron los estudiantes. ¿Anular las expectativas de las promociones emergentes no significa matar el futuro del arte cubano? ¿Qué hacer con los graduados de las quince Escuelas de Instructores de Arte que se fundaron en el verano del 2001²⁸, cuya condición pedagógica en los distintos niveles de la Enseñanza General no desdeña su vocación artística, y por tanto, la capacidad de producir y exhibir su obra? Esta situación y la conciencia por parte del CNAP acerca de la necesidad de fortalecer y restaurar el circuito promocional²⁹, invita a reflexionar sobre la situación de los nuevos autores, quienes tampoco pecan de tontos ante el sentimiento generacional que les precede, consecuente con las esquivas opciones del presente y su equivalencia en el futuro.

3. La partición interna que registra la propia institución entre política de gestión cultural y mercantilización ha escindido la mano de obra especializada. Lo frecuente es que los especialistas renuncien al trabajo estatal o, en buena parte de los casos, lo asumen de manera paralela al ejercicio del *free lance*. Estos cuentapropistas del arte que trabajan a riesgo propio, tienen en común el ser una raza de profesionales que durante años se hicieron de un oficio, de un prestigio nacional e internacional, de contactos con galerías, coleccionistas, fundaciones, museos y personalidades del arte mundial. Su salida de la institución no responde necesariamente a no estar en buenos tratos, sino a exigencias de renglón económico y personal. Incluso hoy día no se aplica como condición *sine qua non* la experiencia laboral: muchos jóvenes graduados de Historia del arte, Periodismo u otras carreras universitarias, cumplen el servicio social prescrito por la sociedad, y se vuelcan hacia esta condición de autonomía. Hasta neófitos del asunto, asumen el riesgo de aprender sobre la marcha porque la capacidad de gestión es muy amplia, y reporta ingresos que el Estado no entrega ni supuestamente le interesa.

Los *free lances* pueden suplir como representantes, asistentes, mediadores en la compra y venta entre artistas y coleccionistas; mientras asisten al ejercicio de su profesión original: la curaduría o la crítica de arte. Si bien es un fenómeno de muy finales de los noventa en el gremio artístico, tiene precedentes en la década con los que convive porque representan otra categoría de independiente. A rasgos básicos, ejercen más o menos el mismo tipo de función, pero difieren en que se supeditan por entero a los intereses específicos de un creador; mientras se encargan de la producción, promoción, venta directa de las obras, y por tanto, de la legitimación de su autor. Su condición no implica necesariamente la del conecedor o especialista porque, incluso, y es la mayoría, son familiares o cónyuges. Sus vínculos con la institución responden a la necesidad de mantener a su(s) protegido(s) y a sí mismo en los convenientes términos legales. Una desventaja del ejercicio *free lance* es su situación casi ilegal en el marco político-económico: existe la figura del representante y asistente en el código civil, no así en el código laboral³⁰.

4. Este desplazamiento de los especialistas del mundo oficial hacia el alternativo coincide con la tendencia gubernamental por sospechar, obstaculizar, atrofiar, negar, cualquier tipo de colaboración exterior a la institución, si no pasa como debe el filtro nunca imparcial de la ideología. En este aspecto siempre será vital para la negociación saber quién es el interlocutor estatal, en particular

²⁸ Inf.

²⁹ Durante mucho tiempo, y como tema álgido en discusión desde el mandato de Rafael Acosta de Arriba, se ha considerado la posibilidad de incluir como parte del entramado promocional los espacios de exposición que pertenecen a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. La polémica ha persistido ante la negación de la Oficina del Historiador porque tales espacios sean atendidos por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas metodológicamente, apostando por una autonomía en el cronograma de sus exposiciones, que solo se fractura, más o menos, durante la temporada de la Bienal de La Habana.

³⁰ El número de trabajadores por cuenta propia ha crecido en Cuba desde 2010, cuando el gobierno aprobó la ampliación de ese sector. Hasta la puesta en vigor de la Resolución No. 35 del 2010 por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, existían restricciones para contratar mano de obra o fuerza de trabajo. Esta medida fue adoptada pensando en las personas que fueron despedidas del sector estatal por plantillas infladas y también en otros que no estaban vinculados laboralmente. El objetivo del trabajo por cuenta propia es que se convierta en una opción de empleo, al punto que desde octubre del 2010 ha crecido en 240 mil trabajadores, llegando a un total de 390 mil. Sin embargo, aunque se anuncia una mayor flexibilidad a permitir actividades que hasta ahora estuvieron prohibidas y nuevas modalidades como las cooperativas urbanas, se ratifica que seguirá vetado el trabajo por cuenta propia entre los profesionales universitarios. Fernando Ravsberg: "Avances y vicisitudes de los trabajadores autónomos en Cuba." En www.cartasdesdecuba.com/avances-y-vicisitudes-de-los-trabajadores-autonomos-en-cuba/, acceso a la información: 23 de septiembre de 2012.

cuando la tendencia general observa la movilidad arbitraria –para quiénes lo observan desde fuera–, de una “política de cuadros” donde los dirigentes no suelen durar mucho tiempo en sus puestos de trabajo.

Este detalle obliga a revelar lo que parece ser una exclusividad de la década primera del siglo XXI: la presencia de vacíos de poder, que en realidad apuntan hacia vacíos de autoridad y credibilidad intelectual, en la administración pública del entramado dedicado a las artes visuales. El Consejo Nacional de las Artes Plásticas, en calidad de centro rector de esta política cultural, ha cotejado en su mandato en menos de cuatro años, y tras la deposición de Rafael Acosta de Arriba³¹, a Alejandro Rojas Blaquier³², y posteriormente, a Rubén del Valle Lantarón³³; el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, luego de la dimisión de Lillian Llanes Godoy, en 1999, ha sorteado el reto terrible de hacer una Bial de La Habana a través de varias direcciones: Nelson Herrera Ysla³⁴, Hilda María Rodríguez³⁵, Rubén del Valle Lantarón³⁶, y Jorge Fernández Torres³⁷; el CDAV ha transitado de manos de Margarita González³⁸, Isabel Hernández³⁹, Sachie Hernández Machín⁴⁰, Olga Lidia Triana (que fungía a su vez como Subdirectora del Consejo Nacional de las Artes Plásticas), y Aireem Reyes Rubio. Otro tanto ha sido Génesis Galerías de Arte: en su corto tiempo de vida ha estado guiado por Luis Miret Pérez⁴¹, Liván Figueroa González⁴², y María Victoria Durán Casal⁴³. Tales fallos ponen en duda el criterio de selección que decide el puesto y función de estas personas en la ejecución de una política cultural de rango nacional debido a: su corto mandato, el incumplimiento en la instrumentación de la política cultural para la cual fueron designadas, la ineficiencia o emancipación en la ejecución de las reglas estipuladas ante coyunturas específicas o, toda suerte de excusas que se escogen para explicar su destitución. Esta suerte de reciclaje político que exige a los dirigentes de libre albedrío, notas de ese compás mayor que dicta las altas esferas gubernamentales, neutraliza ese matiz interesante que es la posibilidad del individuo de dotar de subjetividad sus acciones. A contrapelo de ver en ello un desasimiento ante posibles anquilosamientos o abusos de poder en la institución arte, o el acierto del que asume su error de entregar poder a quien no tiene condiciones, es el tiempo quien entrega a los sujetos el margen para delinear políticas de autoridad y credibilidad en el campo artístico, en función del poder otorgado por su *status* político-social.

Solo el distanciamiento permite construir políticas culturales a largo y mediano plazo como lo ha demostrado el cuidado que se ha tomado el Estado cubano con el propio Ministerio de Cultura, en la regulación de ese dominio tan apegado a la ideología. Sus puntos de atención y vínculos con la intelectualidad, gremio conflictivo en la intencionalidad de graduar intereses tan diversos y sofisticados como los que compete a escritores, actores, artistas visuales, músicos, bailarines, etc., ha incidido que,

³¹ Designación como Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Resolución No. 79/98 del Ministerio de Cultura, con fecha del 14 de octubre de 1998. Liberación como Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Resolución No. 149/2005 del Ministerio de Cultura, con fecha del 21 de noviembre del 2005.

³² Designación como Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Resolución No. 151/2005 del Ministerio de Cultura, con fecha del 21 de noviembre del 2005. Liberación como Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Resolución No. 60/2007 del Ministerio de Cultura, con fecha del 5 de junio del 2007.

³³ Designación como Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Resolución No. 151/2005 del Ministerio de Cultura, con fecha del 21 de noviembre del 2005. Liberación como Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Resolución No. 60/2007 del Ministerio de Cultura, con fecha del 5 de junio del 2007.

³⁴ Resolución No. 17/1999 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 1 de noviembre de 1999. (Designación provisional como Director del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, con carácter retroactivo desde el 8 de septiembre de 1999). Liberación como Director del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”: Resolución No. 88/2001 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 17 de septiembre del 2001, libera de su cargo a Nelson Herrera Ysla.

³⁵ Designación como Directora del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”: Resolución No. 89/2001 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 17 de septiembre del 2001. Liberación como Directora del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”: Resolución No. 29/2001 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 15 de junio del 2005.

³⁶ Designación para trabajar de forma dual como Director del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, y Vicepresidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Resolución No. 53/2005 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 7 de noviembre del 2005.

³⁷ Designación como Director del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”: Resolución No. 35/2008 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 6 de agosto del 2005.

³⁸ Designación como Directora del Centro de Artes Visuales: Resolución No. 6/1999 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 7 de julio de 1999. Liberación como Directora del Centro de Artes Visuales, en que se convierte en Subdirectora del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”: Resolución No. 17/2001 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 18 de abril del 2005.

³⁹ Designación como Directora del Centro de Artes Visuales: Resolución No. 6/1999 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 7 de julio de 1999. Liberación como Directora del Centro de Artes Visuales, en que se convierte en Subdirectora del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”: Resolución No. 17/2001 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 18 de abril del 2005, 18 de septiembre del 2006. Liberación como Directora del Centro de Artes Visuales: Resolución No. 28/2001 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 10 de julio del 2008.

⁴⁰ Designación como Directora del Centro de Artes Visuales: Resolución No. 29/2008 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 10 de julio del 2008. (Para finales del 2010 ya había sido sustituida)

⁴¹ Designación como Director de Génesis Galerías de Arte: Resolución No. 73/2001 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 30 de marzo del 2001.

⁴² Designación como Director de Génesis Galerías de Arte: Resolución No. 65/2004 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 22 de julio del 2004

⁴³ Designación como Director de Génesis Galerías de Arte: Resolución No. 65/2008 del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 1 de septiembre del 2008.

desde su creación en 1976, haya tenido en su dirección dos personas⁴⁴. Su elemento común es que, además de ser políticos, son intelectuales de autoridad, capacidad y respeto. La gestión de Armando Hart Dávalos primero, y de Abel Prieto hasta el presente, ha mantenido calmo los conflictos de intereses que han regido y dominan el campo cultural cubano. Con tesitura especial, por un lado, las tensiones que reproducen sus vínculos (in)directos con la política oficial y la diáspora, y cómo se representa en el movimiento de las ideas. Y por el otro, la competencia y la lucha por el poder/autoridad que domina el gremio artístico, y lo que ello implica a nivel de convivencia generacional y estética entre la banda ancha que dominan los artistas “oficiales” –siempre existen–, y la creación emergente, por lo común de filiación controversial para la vanguardia política.

Desde este ángulo se verifica una realidad: las instituciones son más que el grosor de sus muros, el tamaño de sus edificaciones, la cantidad de oficinas que incauta su sistema departamental o el gasto en imagen pública que lleven a cabo. Las instituciones se valorizan en dependencia de los empleados que les constituyen y representan, y su equivalente directo en capacidad, eficiencia y gestión real. Incluso, y este fenómeno en Cuba es una norma frecuente, hay ejemplos en que la credibilidad de una entidad depende casi exclusivamente de una persona. Por eso, aunque es cierto que la sustentabilidad de un país y de su sistema social se contabiliza en el balance financiero de sus pérdidas y ganancias, ello es la expresión directa de las políticas públicas que estimulan y desarrollan sus instituciones, y dentro de ellas los funcionarios que las dirigen. La posibilidad de adaptación de las instituciones para reconducir los procesos de decadencia y negación de sus presupuestos originales, lógica esta inherente a su propia dinámica interna, condiciona protocolos de negociación. Si en alguna ocasión se establecen y promueven eventos de signo contrario, afloran crisis institucionales que no cumplen necesariamente el requisito de dar fin a su existencia por un edicto oficial que cierre la entidad. Su término corre a la par de los grados de inoperancia que establezca a largo y mediano plazo, a pesar de los afanes de perpetuidad que pueda precisar el interés oficial.

5. Ante los grados de independencia que han alcanzado los artistas, según estatus de legitimación nacional e internacional, el Estado ha perdido terreno. Imprescindible para los creadores, hasta el momento, en lo que se refiere al sistema de la enseñanza artística, y quizás en esa primera fase de reconocimiento e inserción gremial, posteriormente se visibiliza, mayormente, como entidad administrativa: soluciona gestiones migratorias o funge como intermediaria en ejercicios de compra venta⁴⁵.

El problema estriba en la actual ausencia de una verdadera política de proyección internacional del arte cubano. Acaso su mejor momento de fuerza todavía persista en ser la Bienal de la Habana: su honorabilidad supera con creces el llevarse a cabo con un monto presupuestario fantasma –ni siquiera sus propios apoderados conocen el estimado real–, que no ha incluido hasta la fecha, las facilidades de transporte y alimentación que el MINCULT ofrece a la Feria Internacional del Libro de La Habana; quizás porque su reporte ideológico no es tan eficaz. Esfuerzo monumental, sus carencias y deficiencias forman parte de esa crisis colectiva. Su debilitamiento es ostensible en las vías que llevan a los artistas a participar de bienales, megaeventos, residencias o curadurías internacionales: la gestión personal gana con creces la estatal, a diferencia de lo que proveyó la política cultural cubana de los noventa, a partir del accionar que desarrolló el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam” y la Fundación Ludwig de Cuba.

Situación que vuelve al conflicto económico, a los vacíos de autoridad, a la división interna que ha generado la instrumentación de una política cultural dual, y con ello a la mercantilización del artista tanto como a la de la propia institución, que interpone hoy intereses políticos en la misma proporción que los económicos, tiene su macroescala en la miríada de proyectos curatoriales que ha desarrollado el último decenio. Nacidos desde la institución o, en su mayoría, fuera de ella (*free lances*), pero siempre bajo el lazo conveniente de su supeditación –mínima, aunque obligatoria para el otorgamiento del permiso de salida y transportación de las obras–, refieren los intereses de un curador local, muchas veces con menor fuerza de criterio que el foráneo. Este dato se infiere por el hecho de que la parte extranjera soporta prácticamente toda la gestión monetaria, a la cual debe supeditarse el segmento cubano, que pone a su disposición el conocimiento de la mano de obra especializada, las obras y, en algunas ocasiones, cuando lo permite el dinero, la presencia de los artistas.

⁴⁴ El presente 2012 vio la salida de Abel Prieto como Ministro de Cultura para nombrar como sucesor a Rafael Bernal Alemany, Vice Ministro de Cultura durante siete años. Acuerdo del Consejo de Estado del 2 de marzo de 2012, certificado por su Secretario Homero Acosta Álvarez, y firmado por el Presidente del Consejo de Estado y de Ministros de la República de Cuba, Raúl Castro Ruz.

⁴⁵ La compra venta se refiere no sólo a la comercialización de arte; sino también a todo el procedimiento, legal y burocrático, por el cual debe pasar un artista para conseguir el permiso que le permite comprar un auto o, en otros casos, para resolver la compra de materiales necesarios en la producción de una obra que se venden a entidades públicas y nunca a particulares, porque significaría una ilegalidad.

La seriedad de estos ejercicios curatoriales son equivalentes al profesionalismo de su gestor, la legitimación en el *mainstream* cultural del sitio de exhibición, las entidades privadas y/o públicas que le auspician, con lo que mueva en términos de dinero real para gastos de catálogo, producción y transportación de obras, montaje, publicidad, manutención y viaje de artistas, curadores, etc. Pero la tendencia básica, en medio de la diversidad de áreas geográficas en juego y con el padecimiento gradual de una ausencia de museos y/o fundaciones como espacios de exhibición, parece ser la curaduría en pequeña escala⁴⁶. Esta referencia está dada por las propuestas, limitadas en número de autores e incapaces de asumir el estado real, la complejidad de relaciones, los conflictos de intereses, la variedad estética-discursiva desde lo general, que presenta hoy el arte cubano contemporáneo. Se trata de proyectos contraproducentes para una proyección exterior del fenómeno: unos, enfatizan el origen geográfico como nota exótica; otros, volcados al fragmento y la especialización, proclaman tesis sujetas al rol exclusivo de cierto soporte, género, manifestación, discurso estético; y los más, en una pretensión por delimitar desde la generalidad, padecen de la aleatoriedad de mezclarlo todo en un eclecticismo sin pies ni cabeza. Amplio y pintoresco diapasón, donde el fragmento apuesta por recorrer la autoría, sin temor de la serialidad comercial tanto como el posconceptualismo más rancio o perverso. Lo peor es cuando tales acciones se hayan maniatadas, de principio a fin, y como prioridad fundamental, a tropelías monetario-mercantiles. Sin olvidar, por supuesto, la dominante del formato bidimensional o audiovisual, que facilita esas cuestiones, siempre complicadas y caras, que son el montaje y la transportación.

Todo lo anterior describe un repliegue de la producción artística nacional en la escala mundial. De hecho, los únicos cubanos que participan con toda la intensidad posible de la noción artista internacional que le permite ese móvil, y también virtual porque interactúa todo el año a través de las redes digitales, *mainstream* cultural que articulan indistintamente las ciudades de Nueva York, Londres, Beijing, São Paulo, Dubai, y unas pocas más⁴⁷, son Carlos Garaicoa, Tania Bruguera, Los Carpinteros y, de manera algo tardía, Wilfredo Prieto, por su juventud, y Alexandre Arrechea, ex Carpintero, quien tras su separación del grupo en el 2003, ha realizado una carrera de experto admirable⁴⁸. Y si sus historias de vida no bastaran, lo confirma la sentencia emitida por un grupo de curadores internacionales, algunos de origen latinoamericano, como Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Virginia Pérez, y otros⁴⁹, sobre quienes pesó la elección de los cien artistas latinoamericanos más importantes, y dentro de ellos, los cubanos⁵⁰. Discutible como todo criterio de índole subjetiva, y por tanto, parcial, esta información habla de una lógica de las mediaciones donde los curadores foráneos, al igual que el resto de los actores que configuran el circuito global del arte, y más allá de la diversidad y punto de origen, se ajustan a un orden transnacional.

En un mundo donde no caben las nociones de unipolaridad, bipolaridad, y sí de multipolaridad, por el movimiento multifocal que ofrecen múltiples centros culturales de poder⁵¹, la alianza es normalmente el

⁴⁶ Los últimos proyectos de verdadera relevancia internacional y que han urgido al comprometimiento estatal en toda ley han tenido el carácter de retrospectivas antológicas sobre arte cubano. De ahí que su realización haya sido convocada por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), y lo que esto representa a nivel de ayuda desde el Ministerio de Cultura y el Consejo de Estado de la República de Cuba. Entre ellos se encuentra Arte de Cuba, Centro Cultural Banco de Brasil, São Paulo (31 enero-23 de abril, 2006); Centro Cultural Banco de Brasil Río de Janeiro (16 mayo-16 julio, 2006); Centro Cultural Banco de Brasil, Brasilia (1 agosto-15 octubre, 2006). Curaduría: Ania Rodríguez y Corina Matamoros. Otro inmediato fue la tremenda curaduría, Cuba! Arte e Historia desde 1868 hasta nuestros días. La muestra considerada la más grande e importante sobre arte cubano fuera del país, se presentó en el Museo de Bellas Artes de Montreal, bajo el trabajo de los curadores Corina Matamoros, Roberto Cobas y la Dra. Luz Merino, todos del Museo Nacional de Cuba, junto a Rufino del Valle de la Fototeca de Cuba y su directora Lourdes Socarrás. Otros curadores cubanos que trabajaron en la realización de la exposición fueron Hortensia Montero y Enrique Cardet del Museo Nacional de La Habana y la curadora independiente Iliana Cepero. La exhibición hace un recorrido de la historia de Cuba a través de la pintura, el grabado y la fotografía desde el siglo XIX pasando por las corrientes artísticas del siglo XX. Su presentación cubrió desde el 29 de enero hasta el 8 de junio del 2008.

⁴⁷ Néstor García Canclini: "Geopolítica del arte: Nociones en desuso." En www.salonkritic.com, acceso a la información: 21 de abril del 2010

⁴⁸ Néstor García Canclini: "Geopolítica del arte: Nociones en desuso." En www.salonkritic.com, acceso a la información: 21 de abril del 2010

⁴⁹ "100 artistas latinoamericanos realiza una selección de los mejores artistas latinoamericanos en activo, propuestos a partir de la consulta y debate de un comité de expertos en arte latinoamericano formado por: Irma Arestizábal (Directora del Instituto Italo Latinoamericano, Roma), Olivier Debrosse (Responsable de Exposiciones del MUCA, Universidad Autónoma de México), Ticio Escobar (Director del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Asunción), Andrea Giunta (Profesora de Arte Latinoamericano Contemporáneo, Universidad de Buenos Aires), Ivo Mesquita (Comisario residente, Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York), Gerardo Mosquera (Conservador del New Museum of Contemporary Art, Nueva York), Adriano Pedrosa (Comisario de la XXVII Bienal de São Paulo, 2006), Virginia Pérez-Ratton (Directora de Teorética, San José, Costa Rica), Osvaldo Sánchez (ex-Director del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil (1998-2001), y del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo (2001, México D.F.), y Rosa Olivares (editora y directora de publicaciones EXIT, Madrid)". En www.gandi.com.mx/index.cfm/Producto/libros/20299893.htm, acceso a la información: 14 de mayo del 2010.

⁵⁰ Rosa Olivares (editora): "Cien artistas latinoamericanos." EXIT Publicaciones, España, 2007. En www.acomunica.com/cora/libros/20021cd39984105a318.html, acceso a la información: 13 de mayo del 2010.

⁵¹ "En la gestión de las artes visuales, en la administración de bienales y ferias internacionales, siguen prevaleciendo Europa y Estados Unidos, pero crece la participación de países asiáticos a través de nuevos museos, coleccionistas, fundaciones con capitales privados propios o fuerte apoyo de fondos públicos. También en la producción de discursos culturales y críticos sobre el arte intervienen más activamente: aunque la mayoría de libros y revistas, sobre todo en el hemisferio norte, se hacen en inglés, un mapa más diversificado de universidades, museos y ferias reequilibra la producción y la valoración internacional entre el norte y el sur, el este y el oeste. Desde la Documenta 1 hasta la 10 hubo 13 artistas latinoamericanos, 5 de África y menos aun de Asia; en la Documenta 11, curada por Okwui Enwezor, de 116 artistas participantes, 40 procedían de otros continentes, y, de las cinco plataformas o encuentros conceptuales preparatorios, tres se realizaron en Nueva Delhi, Santa Lucía y Lagos". V. Néstor García Canclini, op. cit.

mecanismo que recompone la diversidad política entre los Estados, catalizada por la imperiosa determinación de los movimientos económicos; quienes, a su vez, convocan en torno suyo, otros movimientos, migratorios, culturales, mediáticos, turísticos. El análisis de estos movimientos no debe restringirse a la mera revisión de su dirección y sentido. La verdadera confrontación está en saber quién o quiénes articulan estas manifestaciones, en función de qué intereses, lo cual no desdice para nada otorgar rango también a la contingencia y al talento, que nunca falta. Husmear el camino que recorren estos artistas y curadores, actores palmarios del *star system*, y que como tal prestan e intercalan su presencia en los principales eventos, premios, residencias, colecciones e instituciones del orbe, es carbaría en los conflictos de intereses que rodean la catálisis o predominio de ciertas estéticas/autores sobre otros, e incluso, en las particularidades que rodean los distintos puntos geográficos de legitimación⁵². Dentro de esta mundialización de la cultura, es imposible escapar a la coexistencia e influjo de políticas regionales y locales que se mueven entre la contracción y la expansión de las culturas nacionales, junto a la subsistencia de fenómenos de colonialismo cultural⁵³.

Bajo este orden, Cuba clasifica por una acentuada política cultural hacia dentro, ajena, a veces por resistencia, otras por coyuntura histórica-política, a los procesos de una geopolítica del arte. Lo recurrente es el exclusivismo de acentuado nacionalismo, convencido de su veracidad política e ideológica, y devoto a la exaltación del sentimiento patriótico-militar en perenne estado de guerra. Esta configuración se revierte en el desarrollo del arte cubano, de igual modo que el resto de la sociedad, en esquemas políticos, económicos, culturales, psico-sociales⁵⁴. La unilateralidad, el individualismo, y la compartimentación de información, recursos, y contactos, son el sustrato que mueve hoy a la institución arte. Pese a que funja como sistema cerrado, en tanto se supedita a los lineamientos de una jerarquía superior, ofrece separatismos cuando los principales funcionarios permanecen ajenos al ambiente cultural, y solo hacen acto de presencia según trascendencia política, cultural, y/o los rangos de legitimación que posea un espacio o creador. En el mismo tono se expresan los artistas, quienes, aparte de asistir a su propio show, suelen pasar de todo lo que le rodea, con la salvedad de la Bial de La Habana en calidad de megaevento, y alguna que otra situación oportuna para el ejercicio promocional y mercantil. Fuera de eso, los talleres de artistas persisten en ser los mejores espacios para la comercialización de la obra.

Detrás de todo, resulta inaplazable una política cultural inclusiva, que apueste por la inversión nacional e internacional, para trabajar sin distinciones los órdenes promocional y mercantil, desde lo privado y lo público. Donde termina uno, empieza el otro, y viceversa. Hoy, la catálisis del arte y los artistas de cualquier territorio gravita en la extensión e intensidad de respaldo monetario del Estado y los ciudadanos de origen común, no importa el lugar donde se encuentren.

Sandra Sosa Fernández. Vive y trabaja en La Habana. Graduada de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Máster en Arte. Crítica de arte, investigadora y curadora. Fue profesora de la Universidad de la Artes (Facultad de Artes Plásticas, 2004-2009). Becaria en la Fundación *Carolina* (2009). En el 2013 fue merecedora de la Beca de investigación que otorga el Centro *Wifredo Lam*. Ha obtenido en diversas ocasiones el Premio de Crítica de Arte *Guy Pérez Cisneros* que otorga el Consejo Nacional de las Artes Plásticas en la modalidad de Ensayo y Reseña. Obtuvo mención en el Premio Casa de las Américas/CLACSO (2009). En la actualidad es coordinadora de arte y editora de la revista *The H.* y editora del tabloide *Noticias de Arte Cubano* -desde el 2012-. Sus textos han sido publicados en medios especializados de diversos países. Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

⁵² Con razón Néstor García Canclini afirma que "La sociología de las artes nacionales está siendo reemplazada por etnografías de circuitos transnacionales (James Clifford y Sara Thornton) y por análisis geopolíticos de la estética y la cultura (Arjun Appadurai, David Morley, entre otros)". Ídem.

⁵³ Néstor García Canclini, op. cit.

⁵⁴ Por ejemplo, la inexistencia de un coleccionismo local establece dependencia de criterios, gustos, alianzas coyunturales, de un otro foráneo, que embauca de manera casi absoluta la dinámica de los procesos artísticos locales. Esta situación cobra su precio en la trascendencia de las acciones estatales por modular una política de comercialización interna y externa. El mercado de arte contemporáneo cubano hoy se alimenta, en buena medida, de los autores consignados por las megaexposiciones que la institución legitimó durante los ochenta y los noventa. El resto ha quedado en manos de cada artista y/o representante, quienes han tenido que mover los hilos, con mayor o menor sabiduría, de la publicidad personal. Esta dependencia conjura grados de corrupción tan terribles para la tarea creativa como las presiones mismas que ejerce el Estado en su interacción.