

Universidad de La Habana
Facultad Latinoamericana de
Ciencias Sociales
(FLACSO)
Programa Cuba

*Título: “El trabajo cultural comunitario
realizado por artistas de la plástica pinareña,
como vía para el desarrollo sociocultural.”*

Tesis presentada en opción al Título Académico de
Máster en
Desarrollo Social

Autora: Lic. Leticia Yañez Pérez
Tutor: MsC. Luis Pérez González

2009

Dedicatoria:

A Camila María, la verdad de Perogrullo, y a mi madre.

Agradecimientos:

En especial a mi familia, por el apoyo incondicional.

A mis amigas y colegas: Juana, Katia, Belkys, Mila y Yeni por compartir los problemas, objetivos y destinos de esta investigación.

A mi tutor, por su ánimo intransigente.

A los amigos de la Casa-Taller.

A Pelegrín por su amabilidad.

A los profesores y compañeros de la Maestría.

A todas aquellas personas que colaboraron con sus esfuerzos, tiempo y recursos para que esta tesis llegara a feliz término.

A todos: Infinitas Gracias.

“Cuando hablamos de desarrollo, es necesario centrarlo a partir del crecimiento cultural, porque es la identidad lo que nos distingue y nos da valía, y ese concepto está indisolublemente ligado a la cultura de un pueblo.”

Eusebio Leal Spengler.

Resumen:

La investigación que se propone a continuación aborda la temática del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña. Dicho tema se inserta dentro del amplio y heterogéneo proceso del trabajo comunitario, fenómeno que ha cobrado una significativa relevancia en el ámbito nacional a partir de la década del 90. El trabajo comunitario ha devenido en herramienta fundamental para propiciar acciones de transformación en la comunidad, así como para potenciar el desarrollo local.

En el marco territorial sobresale el trabajo cultural comunitario realizado por artistas plásticos, fenómeno de naturaleza compleja y dinámica en el que intervienen presupuestos de la Historia del Arte, la teoría de la Cultura y del Desarrollo desde un enfoque sociocultural. De ahí que, ha sido objetivo del presente estudio, valorar la temática seleccionada desde una concepción holística e integral, en la que se complementan los presupuestos de las disciplinas enunciadas anteriormente.

Dentro del universo de la investigación, sobresalen por su trayectoria, sistematicidad y alcances los proyectos comunitarios: la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva* y el *Patio de Pelegrín*. Ambas propuestas constituyen experiencias excepcionales dentro del trabajo cultural comunitario en general, en las que se aprecia una sostenida y profunda labor en la promoción de valores culturales, la potenciación de expresiones culturales de la comunidad, y el fortalecimiento de la identidad y el sentido de pertenencia, en tanto indicadores de desarrollo sociocultural.

El trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña se caracteriza fundamentalmente por una alta representatividad en comparación con otras manifestaciones artísticas, por el reconocimiento en las comunidades del liderazgo y potencialidades de los artistas en los procesos de transformación sociocultural, por el alto sentido de pertenencia de los artistas a su territorio, la dimensión educativa y el desarrollo de valores, y la defensa y promoción de la identidad local y nacional.

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	7
I.1: Las artes plásticas contemporáneas.	
Cambios operados en sus funciones y concepto.	7
I.1.2: La contemporaneidad artística en América Latina y el Caribe.	13
I.1.3: El <i>Nuevo Arte Cubano</i>.	16
I.2: Aproximación al concepto de desarrollo desde una perspectiva sociocultural.	18
I.2.1: Comunidad, desarrollo local sostenible y trabajo comunitario.	23
CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL-METODOLÓGICO	31
II.1: Antecedentes de trabajo cultural comunitario en la plástica cubana posterior al triunfo de la Revolución.	31
II.2: El trabajo cultural comunitario desde el marco institucional. Papel del CIERIC y la UNEAC en el perfeccionamiento del trabajo cultural comunitario.	39
II.3: Aspectos metodológicos de la investigación.	45
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.	51
Acápite preliminar:	
¿Por qué la <i>Casa-Taller Pedro Pablo Oliva</i> y <i>El Patio de Pelegrín</i>?	51
III. 1: La <i>Casa-Taller Pedro Pablo Oliva</i>.	52
III.2: <i>El Patio de Pelegrín</i>.	60
A modo de Epílogo.	66
CONCLUSIONES	69
RECOMENDACIONES	72
BIBLIOGRAFÍA	
ANEXOS	

Introducción:

El concepto o dimensión sociocultural del desarrollo ha ido adquiriendo relevancia, en la misma medida en que los criterios desarrollistas y economicistas, han cedido terreno ante los resultados para nada alentadores de esta tendencia. El arte, con su irreverente fuerza profetizadora ya anunciaba - sobre todo denunciaba- desde la segunda mitad del siglo XX, la falacia del progreso tecnológico como vía para resolver los problemas y mejorar las condiciones de vida de toda la humanidad.

El arte contemporáneo o postmoderno, referido a aquel que se desarrolla a partir de los años 60 del pasado siglo, es precursor indiscutible del debate que se generaría posteriormente en torno al desarrollo y sus nuevas perspectivas, al reflejar el caos y la incoherencia de la sociedad contemporánea, amenazada por graves problemas ecológicos, por guerras absurdas, y donde la “elefantiasis consumista” parece no tener límites. En general, el arte postmoderno refleja la crisis de los esquemas y paradigmas del desarrollo que proponía la modernidad.

Esta “cruzada” de los artistas postmodernos contra los presupuestos de la modernidad, genera profundos cambios en el concepto y las funciones del arte, preponderándose la necesidad de acercar cada vez más el arte a la vida. Esta reconciliación del arte con la realidad ha tenido una pluralidad de expresiones y connotaciones, desde las más conceptuales hasta las más militantes. Dentro de estas últimas, se destaca el denominado arte protesta, centrado en la denuncia de las contradicciones y problemáticas de la sociedad capitalista contemporánea, a través de manifestaciones y acciones movilizadoras en contra de la guerra de exterminio, el abuso de poder y cualquier tipo de discriminación. Esta tendencia tuvo un amplio movimiento durante los años 60 y 70. Paralelamente y con posterioridad, se desarrollaron otras prácticas de activismo cultural, fundamentalmente, en comunidades marginadas que incluía la realización de pinturas murales a partir del principio del trabajo en colectivo. Esta nueva manera de hacer y entender el arte constituye uno de los aportes más significativos de la postmodernidad, ya que supuso la utilización del arte como recurso para la lucha y la transformación social, y potenció la actitud del artista como agente social y activista cultural.

Sin duda alguna, estas propuestas constituyen los antecedentes fundamentales del trabajo cultural comunitario vinculado a las artes plásticas. Autores como María Elena Jubrías (1996), la compilación realizada por Gerardo Mosquera: *Del Pop al Post* (1993), Hals Foster (1994), Kevin Power (1998) y Magaly Espinosa (2002, 2003) fueron imprescindibles para el desarrollo de esta investigación. Esta última autora constituyó también, un referente importante en el análisis de la contemporaneidad artística en América Latina, el Caribe y Cuba, donde ella refiere como una de sus tendencias u orientaciones “aquella que se interesa por incidir en el medio social, manifestándose en proyectos artísticos de carácter sociocultural o en posturas críticas y reflexivas, resultado de una relación más directa entre el arte y la sociedad.” (Espinosa, 2003: 15)

En la plástica cubana posterior al triunfo de la Revolución, el trabajo cultural comunitario posee una larga y rica trayectoria, evidenciando posturas que van desde el más genuino trabajo comunitario, hasta experimentales propuestas de intervención social. En la literatura revisada pudo constatarse que el estudio del tema aparece de manera dispersa, o en ocasiones centrado en un ejemplo o artista concreto. Por lo tanto, para identificar los antecedentes fundamentales del trabajo cultural comunitario vinculado a las artes plásticas fue necesario consultar un número significativo de textos y artículos, de críticos e historiadores del arte cubano, todos con importantes contribuciones a la historiografía de la plástica nacional como: Adelaida de Juan (1978, 1983, 1993), Lupe Álvarez (2000), Antonio Eligio Fernández (2004), Nelson Herrera Ysla (2003), Rufo Caballero (1990), Elvia Rosa Castro (1998, 2008), Gerardo Mosquera (1983), entre otros.

En la actualidad el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica ha evolucionado hacia programas y proyectos concretos, en consonancia con la importancia que han cobrado los procesos de desarrollo local y el trabajo comunitario desde la década del 90, ante la profunda crisis económica que vive el país. Durante las dos últimas décadas, el trabajo comunitario ha adquirido una relevante importancia estratégica, como una de las vías fundamentales para fortalecer las acciones de transformación en la comunidad, así como para contrarrestar los fuertes procesos de homologación a partir de la revalorización de lo local.

Como parte de este proceso se destaca el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, fenómeno que además de comprender presupuestos de la Historia del Arte, se inserta en el marco teórico del desarrollo sociocultural, entramado complejo en el que intervienen categorías conceptuales como desarrollo local, comunidad y trabajo comunitario. De ahí la presencia en el estudio de los criterios y aportes de Martín González González (2003); Laritza González Achón (2005) e Hilda J. Méndez y *et al* (2004, 2006) investigadoras del Centro de Intercambio y Referencia Iniciativa Comunitaria (CIERIC); Guillermo J. Hernández (2006), Yamile Deriche (2006) y María A. López Medina (2006), investigadores y profesores del Centro Nacional de Superación para la Cultura.

Dentro del universo del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña sobresalen por su trayectoria, resultados y sistematicidad, proyectos como la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva*, el *Patio de Pelegrín*, y el *Taller de grabados y artes manuales “Sueños de Colores” para personas con síndrome de Down*. Estas experiencias han sido objeto de investigación de varios estudiantes de la Licenciatura en Estudios Socioculturales, cuyas tesis de grado también constituyen antecedentes del presente estudio. Aunque vale señalar que las mismas han estado centradas en la fundamentación de estrategias y planes de acción para la promoción y animación sociocultural de estos proyectos, como es el caso del Trabajo de Diploma: “*Plan de acciones para la promoción sociocultural de propuestas plásticas pinareñas de intervención social*” (2009), del autor Richar Lugo Peraza en la que esta investigadora fungió como tutora. También del contexto provincial constituye un autor de referencia Jorge Luis Montesino, crítico y especialista de artes plásticas.

Teniendo en cuenta lo planteado, puede apreciarse como objeto de estudio de la investigación: el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, constituye un fenómeno complejo, altamente dinámico y con un nivel de actualidad que hace todavía más difícil su aprehensión y comprensión. Aunque reconocido a nivel institucional y comunitario su impronta en el desarrollo sociocultural del territorio, las investigaciones y análisis sobre el objeto de estudio se han caracterizado por lo particularista o por la implementación de cuestiones prácticas. De ahí la necesidad de

desarrollar estudios sobre el tema con un carácter más integral y holístico, donde se complementen aquellos elementos que lo determinan desde la Historia del Arte, con los que lo fundamentan desde la dimensión sociocultural del desarrollo. En tal sentido la presente investigación propone como **problema** el siguiente: **¿Cómo se comporta el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, en función del desarrollo sociocultural?**

Para darle respuesta a esta interrogante se plantea como **objetivo general** de la investigación: **Valorar el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, en función del desarrollo sociocultural.** Como **objetivos específicos** se han trazado los siguientes:

- **Sistematizar los referentes teóricos asociados al trabajo cultural comunitario desde las artes plásticas y al desarrollo sociocultural.**
- **Identificar los principales antecedentes de trabajo cultural comunitario en la plástica cubana posterior al triunfo de la Revolución.**
- **Determinar el estado actual del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.**
- **Caracterizar el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña en función del desarrollo sociocultural, a partir del análisis de dos propuestas representativas.**

En relación con el problema y objetivos planteados se han formulado como **preguntas de investigación** las que siguen:

1. **¿Cuáles son los fundamentos teóricos asociados al trabajo cultural comunitario desde las artes plásticas y al desarrollo sociocultural?**
2. **¿Cuáles son los principales antecedentes de trabajo cultural comunitario en la plástica cubana?**
3. **¿Cuál es la situación actual del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña?**

4. ¿Qué características presenta el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña en función del desarrollo sociocultural?

El aporte teórico de la investigación radica en la complementación de presupuestos de diferentes disciplinas: Historia del Arte, Desarrollo Sociocultural y Trabajo Comunitario, fundamentalmente, para la valoración del objeto de estudio. Desde el punto de vista práctico, debe señalarse la caracterización del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, la que a su vez revela un amplio caudal de temáticas para futuras investigaciones.

Desde el punto de vista metodológico, se trata de una **investigación** eminentemente **cualitativa**. Esta perspectiva metodológica es muy privilegiada en las investigaciones sociales por su carácter abierto y flexible, y por favorecer el intercambio de experiencias mutuas. En este caso el empleo de la metodología cualitativa permitió el estudio del fenómeno cultural en su entorno natural, la comprensión en profundidad del mismo y la integración de la investigadora en el proceso de investigación.

En correspondencia con la perspectiva metodológica se utilizaron los siguientes métodos: el **etnográfico** como **método empírico**, y **teóricos** como: el **histórico-lógico**, el **estructural-sistémico** y el **análisis-síntesis**. Las técnicas empleadas fueron: la **observación participante**, la **entrevista en profundidad**, el **grupo de discusión**, y la **recopilación y análisis documental**.

El informe se estructura en tres capítulos. El primero constituye el marco teórico-conceptual de la investigación, donde se analizan y sistematizan los fundamentos teóricos asociados al trabajo cultural comunitario vinculado a las artes plásticas y al desarrollo sociocultural. El segundo capítulo es de carácter contextual y metodológico. En este se refieren los antecedentes fundamentales del trabajo cultural comunitario en la plástica cubana postrevolucionaria, la situación actual del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, y los aspectos metodológicos de la investigación. Finalmente, en el tercero se presentan los resultados de la investigación: la caracterización del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, en función del desarrollo sociocultural, a partir del análisis de dos propuestas representativas.

Capítulo I

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL.

I.1: Las artes plásticas contemporáneas. Cambios operados en sus funciones y concepto.

La primera gran meta de los artistas fue la conquista del oficio, de la especificidad de las técnicas. Los pre-modernos pretendieron ser reproductores de imágenes, pero en realidad inventaron mundos inexistentes. Creyeron representar la realidad cuando en verdad estaban generando un fenómeno más del entorno material: el objeto artístico.

El artista moderno por su parte, validó como realidad en sí misma, al objeto pintura, escultura, grabado, fotografía, porque para el creador moderno cada género era una realidad diferente. Asumió como encargo social la creación libre de ese objeto artístico transmisor de sentimientos e ideas, dándole vida propia, negando los valores anteriores, fundamentalmente el de la reproducción mimética. Esta postura le costó incompreensión y aislamiento; pero lo concedió una libertad sin precedentes. Un cuadro podía ser color, movimiento, independizarse de la razón, devenir en arma de lucha, etc. Pero siempre desde su condición de objeto autónomo destinado a elevarse por encima de la mediocridad de otros medios, y a perdurar como obra sublime del espíritu.

Las vanguardias del siglo XX propusieron como arte algo diferenciado, sin compromiso directo con la anécdota, sin la sujeción al estereotipo de los temas tradicionales, valorado por los recursos formales como conformadores máximos de lo que el artista quería expresar. Fue una verdadera batalla contra la tradición académica, alimentada de combativos manifiestos.

En la segunda posguerra, el arte moderno acaparó la atención del mercado artístico, ya poderosamente estructurado. Este cubrió con las proposiciones vanguardistas los espacios de galerías y revistas especializadas y paradójicamente – o dialécticamente- con el triunfo comenzó el ocaso de este arte, al generarse, bajo las leyes que rigen la sociedad de consumo, la contradicción entre su función de creación espiritual y su condición de mercancía para un mercado abierto. La apetencia por “lo moderno” mermó la versatilidad de las propuestas hasta ofrecer un producto ideal para la venta. En este sentido debemos señalar la importante contribución de la institución arte euroestadounidense a la creación de un estereotipo, convirtiendo la *abstracción informalista* en el arte moderno por excelencia. (Jubriás, 1996: 105)

El artista, paladín desde el Romanticismo hasta entonces, del ideal espiritual en oposición al mercantilismo definidor de la sociedad burguesa, se vio despojado de su función social: el objeto artístico devino en una mercancía más.

No obstante, a partir de los últimos años de la década del 50 aparecen nuevas e inquietantes posturas artísticas que una vez expandidas y multiplicadas permiten polemizar sobre la posibilidad de definir una nueva etapa cultural: “la postmodernidad”. Son muchísimas las interrogantes que animan la asunción o no de un período diferente a la modernidad. En este sentido, nos uniremos al criterio expresado por la Dra. María Elena Jubrías cuando expresa que como historiadores de un período artístico que aún vivimos debemos tratar en lo posible de mantenernos un poco al margen de la polémica entre estetas, filósofos, sociólogos y teóricos del arte sobre la postmodernidad, por la no existencia de herramientas bibliográficas totalizadoras y confiables. También, como nos señala la Dra., utilizaremos el binomio *arte postmoderno* no con el objetivo de validarlo, sino de utilizarlo a falta de otro mejor. En definitiva, como señala Huyssen en su ensayo “*Cartografía del postmodernismo*”:

“(…) no fue solo la reciente teoría sino las actividades de artistas, escritores y artistas del espectáculo quienes han hecho ver más allá de una perspectiva estrecha del modernismo y nos han proporcionado nuevos horizontes liberando las valoraciones univalentes, exclusivas y totalizadoras de su papel hegemónico.” (En Jubrías, s.f.: 3)

Estas actividades a las que hace referencia dicho autor se producen a partir de la década del 60 e implican una ruptura, un cambio. El propio Huyssen advierte: “*no cambio total en el ámbito cultural, social y económico, sino cambio de sensibilidad notable en un sector importante de nuestra cultura, que la distingue del período anterior.*” (En Jubrías, s.f.: 3)

La sensibilidad postmoderna responde a un mundo en crisis, de afirmación imperialista, amenazado por graves problemas ecológicos y en peligro de una catástrofe nuclear. Un mundo de falsedades e incoherente, donde se manipula la información como mecanismo de control y en el que se ofrece como modelo a seguir, la absurda sociedad de consumo, inalcanzable para la gran mayoría de los seres humanos. Se trata de una realidad que por incongruente que sea nadie puede escapar de ella. El hombre sensible ya no puede

huir encerrándose en su subjetividad para no contaminarse de los males del entorno, porque todo termina por ser penetrado.

La decisión posible a tomar oscila constantemente entre la aceptación o la lucha, pero vistas estas no como posiciones extremas, equidistantes, sino matizadas por muchas alternativas: “(...) *puede haber lucha en la aceptación sabotadora, y aceptación en la lucha que se sabe estéril. (...) la ambigüedad es esencia y estrategia de la sensibilidad postmoderna.*” (Jubrías, s.f.: 5)

Un elemento positivo de la nueva sensibilidad, que va cobrando fuerza, son los cambios de actitud frente al eurocentrismo. Aunque la soberbia de las grandes potencias dista mucho de haber desaparecido, y en general se mantiene la visión de superioridad de occidente, sí se ha producido en las capas de intelectuales y artistas una concientización de lo erróneo de esta posición.

El arte postmoderno ha devenido en rebeldía generalizada ante los esquemas y los paradigmas de desarrollo de la modernidad. Significó el rechazo a la cosificación del hombre y del propio arte moderno¹. Los artistas ya no pretendían inventar nuevos mundos sino incorporar el existente.

Los jóvenes artistas proclamaron el derecho a un arte más vivo, más relacionado con lo circundante, sin la connotación de lo sublime, sin la exigencia de una especificidad definida en un género y/o tendencia, sin aspiraciones a perdurar como pieza de museo para la posteridad. Fue el momento de reconciliar el arte con la realidad. Comienzan a desarrollarse las acciones plásticas conocidas como *happenings*, *performances*. Tiene lugar una asombrosa expansión de los recursos y soportes artísticos.

Artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Joseph Beuys y Tinguely² fueron los primeros en romper con los paradigmas estéticos de la modernidad y revolucionaron todo el andamiaje de la institución arte. Surgen posturas muy variadas, como el *arte pop*, una corriente que se opone a la línea temática, utilizando las groseras y banales imágenes de los *medias*, extraídas del entorno publicitario. También debemos mencionar el *arte minimal* y el *conceptualismo*. El primero propone reducir las formas al mínimo, utilizar los materiales tal y como se presentan en la realidad, lograr técnicas

¹ Más que el rechazo al arte moderno fue la oposición a lo que el mercado significó como moderno.

² Véase texto de María Elena Jubrías ya referido.

impersonales e incorporar el espacio como un componente más de la obra. El segundo redujo la obra a proyectos, documentos, investigaciones: lo trascendente era la idea.

En 1962, ante la crisis sufrida por la saturación del mercado abstracto, se busca otra opción y el *pop* se ofrecía como el más atractivo de todos. Su rebeldía fue transmutada en reclamo, y los estigmatizados de antes fueron elevados a la categoría de superestrellas. “*El gran mercado no genera, pero sí selecciona, promueve, distribuye, decide, en última instancia, qué tipo de arte se debe consumir.*” (Jubrías, 1996: 106)

Desde los 60 hasta la actualidad, es característica una lucha de estrategias entre el artista y el negociante del arte. Los artistas saboteando mediante la negación de valores pre-establecidos, y los negociantes transformando las negaciones en estímulos para la venta.

A medida que las nuevas proposiciones ganaban un espacio en “el ámbito culto”, el mercado ante la imposibilidad de vender muchas de estas propuestas, desarrolló la estrategia de la multiplicidad, creó una amplia gama de creaciones casi individuales bautizadas como tendencias, convirtiéndolas así en un paquete de ofertas. Nace así, el polémico *neohistoricismo*, que ha significado el retorno a la pintura, al cuadro de caballete. Negador máximo de la originalidad, entendida esta como opuesta a la mimesis, el neohistoricismo puede ser desde la más saboteadora hasta la más cínicamente oportunista de las proposiciones postmodernas.

En síntesis, la historia del postmodernismo en arte está marcada por el enfrentamiento constante entre el poder del intermediario y el artista de vanguardia. El arte postmoderno es la creación que da respuesta a una sensibilidad surgida de la incoherencia de la vida. Conscientemente o no, los artistas contemporáneos, asimilan y revierten en sus obras los hechos contextuales, como hicieron sus predecesores.

Si el artista postmoderno fue negando unos y otros valores restringidos a la especificidad de su trabajo; si desacralizó o rompió con los compartimientos de los géneros, reactivando conexiones entre las artes; si despreció la identificación de la creatividad con la originalidad de lo único y lo nuevo, no fue por mera práctica saboteadora. Su acción enraíza con inquietudes que lo hermanan a las vanguardias del moderno: restituirle al arte una significación como encargo social, redefiniéndolo en su esencia y/o cargándolo de significados humanistas. (Jubrías, 1996: 107)

Junto a la expansión innegable de las fronteras del arte, expresado en la multiplicación de las alternativas para los artistas, las propuestas postmodernas amplían consecuentemente el propio concepto de arte a nivel teórico.

De la actividad artística postmoderna se generan o enriquecen planteamientos en torno al problema de la redefinición del arte como un elemento no jerarquizado, como una parte más actuante en la vida diaria. Para J. Beauys el arte es actitud creadora vital con poderes transformadores por excelencia.

Muchas veces se identifica la actitud del artista postmoderno con el hedonismo, sin embargo, al analizar con profundidad y de manera holística la multiplicidad de propuestas artísticas contemporáneas, se observa cómo el **Hombre** y su existencia, en el sentido más amplio, constituye el centro de mucho arte postmoderno, para no ser absolutos. Por tanto, se trata de la **revalidación del Hombre como centro**. No hay negación en este principio con respecto a las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, solo que al cambiar las condiciones de vida varían necesaria y consecuentemente las inquietudes de los artistas. El problema del hombre se nos plantea ahora de diversas maneras: el rescate de los valores humanos, del sentido de la vida, la sencillez de las relaciones; también hay un número significativo de propuestas que denuncian la deshumanización en que se vive y que se exacerba cada día más. Y por último, debemos mencionar la protesta concreta, que centra su interés en la denuncia de las contradicciones y problemáticas de la sociedad capitalista contemporánea, y en la transformación de esta.

El denominado *arte protesta* ha estado asociado fundamentalmente a manifestaciones y acciones movilizadoras en contra de la guerra de exterminio³, el abuso de poder, la discriminación racial, de nacionalidad, religión o sexo. Este tipo de práctica posee dos aspectos medulares que son necesarios referir. El primero se refiere a la importancia que adquiere en muchas de estas propuestas el movimiento organizado a través de la constitución de grupos que suelen nuclear no solo a los artistas de la plástica sino también a otros creadores. Entre los más reconocidos deben mencionarse la Arts Workers' Coalition (AWC, 1969), la Guerrilla Art Action Group (GAAG, 1969), Art Strike (1970), Woman Artist Committee (WAC, 1971), City Arts Workshops, Political Art Documentation/

³ La protesta contra la guerra de Viet Nam y todo lo negativo que ella implicó, constituyó un tema fundamental del arte de protesta norteamericano.

Distribution (PADD), SoHo Artists Association, entre otros. (Jubrías, *s.f.*: 67) Esta forma de trabajo asociativa y el marcado carácter social de estas acciones permite identificarlo como un importante antecedente de lo que posteriormente se ha significado como trabajo comunitario vinculado a las artes plásticas sin mencionar que ya en estos años, finales de los 60 y década del 70, además de los grupos mencionados se reconocía el trabajo de grupos feministas y de trabajo en comunidades.

El segundo aspecto a destacar se relaciona con los recursos utilizados, los que podemos catalogar de novedosos y efectivos, en tanto le han permitido a muchas de estas propuestas ir más allá de escandalizantes gestos iconoclastas a la manera dadá, y convertirse en causas justas y de gran utilidad social. El objetivo principal de todo arte protesta es que la obra llegue y sea efectiva, y en este sentido juegan un papel fundamental los recursos utilizados. Aunque algunos artistas importantes como Monory, Arroyo, Saul, los equipos Crónica y Realidad hicieron arte protesta con formatos artísticos tradicionales como el cuadro, lo cierto es que en la mayoría de estas propuestas se rechaza la pintura de caballete y la escultura de salón. El mural, por su parte, ha funcionado más en el trabajo con comunidades marginadas, donde el artista más que autor deviene en gestor y guía de un trabajo que realiza la propia comunidad. Los recursos de la gráfica, donde se incluye la fotografía, han sido los más preponderados y dúctiles en este tipo de práctica artística, asumidos no como obras artísticas en sí sino como recursos de apoyo. Dentro de estos medios, el que mejor ha funcionado ha sido el cartel, que se ha utilizado de manera aislada o asociada a instalaciones, performances, actos, manifestaciones públicas y en actividades plásticas más complejas.

En resumen, se observa cómo en el arte postmoderno hay un gran número de significados que se tejen en torno al hombre y su compleja existencia. Se ha hecho énfasis en la necesidad de recobrar los valores humanos más universales; en la búsqueda del sentido y la coherencia de la vida, donde se incluye la necesidad insoslayable de vivir armónicamente con la naturaleza. Hay una denuncia a la deshumanización, a la violencia generalizada y se crítica la sociedad tecnológica, dinamitando aún más, la idea moderna del progreso ascendente y su difusión y alcance a todas las sociedades. Se protesta concretamente contra el exterminio y todo tipo de discriminación ya sea por la supuesta superioridad de una cultura sobre otra, de una raza sobre otra o de un sexo sobre otro. El

abordaje de estos temas no constituye una ruptura total con respecto a la etapa anterior, pero el cómo son tratados y son representados sí, porque muestran una forma de hacer arte y pensar sobre el arte muy diferente a como se hacía antes de los años 60 del pasado siglo XX.

I.1.2: La contemporaneidad artística en América Latina y el Caribe.

“América Latina y el Caribe son campos disonantes de confrontaciones. La producción simbólica y los textos culturales que se forman de su lectura nos sitúan frente a un tipo de creación que no se agota ni ante las exigencias del mercado, ni en la postura autónoma del artista.” (Espinosa, 2003: 9)

Una vez planteadas las principales características de las artes plásticas contemporáneas a nivel internacional – que sigue siendo la historia del arte occidental- debemos analizar los itinerarios que ha seguido la producción artística en los contextos latinoamericano y caribeño actuales, con el objetivo de establecer paralelismos y disonancias con respecto a Estados Unidos y a Europa, asumidos estos como los centros de poder en su más amplia dimensión.

La creación latinoamericana ha estado en los últimos siglos bajo el influjo de la modernidad. El pensamiento moderno ha conducido el cauce de todas las teorías que sobre los procesos culturales han emergido. Pero desde las dos últimas décadas del recién finalizado siglo, “el poder extensivo de la modernidad” ha sido compartido y en cierta medida sustituido por otro pensamiento cultural, la denominada *postmodernidad*, donde los pares antagónicos de la modernidad – antigüedad y novedad, tradición y actualidad, etc.- no necesariamente se oponen y más aún conviven armónicamente en el mismo espacio temporal. Esta “nueva” condición cultural permite una entrada más cómoda a la teoría del arte, en tanto discurso explicativo y valorativo de las objetivaciones culturales, de aquellas culturas que poseen un sentido cruzado de lo temporal. La lectura de las creaciones artísticas ha ganado en flexibilidad, y se ha creado un diálogo en el que coinciden intereses estéticos y dinámica socio-cultural.

Néstor García Canclini, en sus estudios sobre el estado de las ciencias sociales en América Latina, ha hecho referencia a las limitaciones de estas ciencias para comprender

las transformaciones que las prácticas culturales producen en los conceptos modernos de arte y cultura. Se ha reconocido que el arsenal teórico de la etnología, la antropología, la sociología y la estética, no ha podido explicar en toda su dimensión y complejidad las mutaciones y desplazamientos que se operan en las producciones simbólicas actuales en las que predominan fusiones y mezclas. En este sentido, la Dra. Magaly Espinosa, considera que la entrada de los Estudios Culturales⁴ en América Latina, hace ya más de dos décadas ha permitido poder estudiar los nexos entre el arte autónomo y el arte popular, no tanto desde sus diferencias como desde aquellos elementos que los unen. De esta forma, se crea un campo de estudios transdisciplinares que facilita el estudio de los procesos culturales contemporáneos, sobre todo lo referido a los movimientos que sufre la cultura producto de su masificación.

La Dra. Espinosa señala que la dinámica de la cultura contemporánea puede ser mejor abordada en ese espacio transdisciplinar, que en las coordenadas teóricas trazadas por la modernidad, ya que este reúne procesos étno-estéticos, que refieren elementos de las tradiciones culturales, de la memoria y la identidad, junto a aquellos que se derivan de las exigencias propiamente estéticas de la creación artística.

La diversidad de los acontecimientos culturales de la sociedad contemporánea, signada por el multiculturalismo, la transculturación y por procesos de hibridación, impide que estos sean analizados desde las concepciones clásicas del arte y la cultura, ya que los cambios que observamos, nos advierten “*que estamos en presencia de una mundialización que mucho se parece al ajiaco cubano*” (Espinosa, 2003: 13). En este mismo sentido, Kevin Power, importante teórico, crítico y mecenas del arte postmoderno que se produce desde zonas periféricas expresa: “*El mundo postmoderno y poscolonial está compuesto de nuevas fronteras que cambian continuamente, de mezclas eclécticas, de alianzas híbridas temporales, de códigos y creencias recicladas.*” (Power, 1998: 26)

La modernidad conoció un estadio social en el que estaban bien diferenciados los contenidos aureáticos del arte, los correspondientes a la tradición folklórica y a la cultura popular. Sin embargo, hoy asistimos a una realidad en la que “*fragmento y universalidad,*

⁴ Los Estudios Culturales nacen en Birmingham, en el Centro de Estudios Contemporáneos de la Cultura, bajo la dirección de R. Hoggart, T. Thomson y R. Williams. Su presencia en América Latina ha ido ganando espacio en los últimos veinte años, fundamentalmente a partir de la obra de la revista *Crítica Cultural* que dirige Nelly Richard.

cultura instruida y cultura popular, pugnan por apropiarse de las mismas zonas de influencia” (Espinosa, 2003: 13).

Dentro de los Estudios Culturales, las creaciones que aluden a temas como el arte popular, las culturas marginales, las minorías étnicas, o los movimientos raciales y de género, han recibido una especial atención. La necesidad de conocer y valorar las producciones culturales de estos sectores sociales, sus respuestas a los problemas de cómo expresar sus demandas, se ha hecho inminente para las ciencias sociales y las ciencias del arte en su conjunto.

En contextos periféricos como los de América Latina y el Caribe, el artista adquiere su autonomía nutriéndose de procesos no autónomos, es decir, procesos que están inmersos en el quehacer de la comunidad, que son parte del encargo social. Teniendo en cuenta estos elementos, los Estudios Culturales nos permiten entonces, describir las mutaciones que se producen en la cultura artística de América Latina, donde cultura popular y producción autónoma se unen para generar sentidos que van más allá de un tradicional folklorismo.

Magaly Espinosa, señala además, que los Estudios Culturales también prestan especial atención a aquellos conceptos que nos permiten rebasar, las dualidades excluyentes de la modernidad. Ella observa como la clasificación de “alta cultura” y “baja cultura” se convierte en algo inoperante, por ser esta portadora de una diferenciación social que es superada en las prácticas culturales. El artista relaciona desprejuiciadamente las formas expresivas acuñadas por la “alta cultura”, con los mitos, las creencias, las costumbres y sus vivencias. “*Él es entonces un Eleggúa, un sujeto de la mediación que participa a través de sus poderes en los rituales de la cultura contemporánea.*” (Espinosa, 2003: 14).

Esta autora expresa que pudiéramos encontrar ciertas regularidades que acercan lo estético y lo sociocultural en los contextos latinoamericano y caribeño. Ella menciona tres vertientes que parecen conformar un todo único y diverso. Una de las orientaciones es aquella cuyo fundamento se encuentra en el paradigma estético del arte, otra que refuerza el contenido antropológico, y por último tenemos **aquella que se interesa por incidir en el medio social, manifestándose en proyectos artísticos de carácter sociocultural o en posturas críticas y reflexivas, resultado de una relación más directa entre el arte y la sociedad.** La importancia de esta clasificación radica en que nos permite comprender la doble función del artista como portador y reproductor de su hábitat cultural.

“En América Latina de una forma y en el Caribe de otra, el tiempo histórico es múltiple (...). Es decir las construcciones culturales no se hacen solo de pasado y presente, cultura oral y cultura escrita, funciones estéticas y funciones extraestéticas, sino de sus mutuas interacciones, a través de las cuales el arte metaforiza sus contenidos, ampliando sus posibilidades de intervención social” (Espinosa, 2003: 16)

I.1.3: El Nuevo Arte Cubano.⁵

Referidos algunos aspectos medulares en el ámbito de la cultura artística latinoamericana y caribeña, debemos precisar entonces ciertos elementos que cualifican a la plástica cubana contemporánea. No debemos perder de vista que el quehacer artístico cubano de las tres últimas décadas además de estar influenciado por la visualidad artística contemporánea, también ha estado signado por los avatares del propio contexto social.

Críticos del arte cubano contemporáneo como Gerardo Mosquera, Lupe Álvarez, Antonio E. Tonel y la Dra. Espinosa, coinciden en describir el devenir del arte cubano en los últimos veinte años, como un panorama que se desplaza entre rupturas y continuidades, acuerdos y desacuerdos, acercamientos y distancias del arte con la institución arte, del poder con los artistas, de los esfuerzos del artista por convertirse en un transformador social y de sus aciertos y desaciertos por acercar el arte a la vida. Identificar de esta manera la visualidad de un proceso artístico como el del Nuevo Arte Cubano nos permite intentar comprender sus movimientos sinuosos, de alzas y declives, en un medio social que ha determinado muchos de sus cauces y de su destino.

En sentido general, podemos decir que la esencia de las creaciones artísticas de este período ha sido recrear el contexto sociocultural y, a partir de las vivencias de ese contexto, incentivar una conciencia crítica que ha convertido a la plástica cubana en un preciado documento histórico, imprescindible para entender la Cuba actual.

Las problemáticas abordadas por los artistas plásticos cubanos, refiere Magaly Espinosa, han tenido puntos de contacto con ese sentido transformador y universalista

⁵ La nomenclatura *Nuevo Arte Cubano* se refiere al movimiento iniciado a principios de los 80, teniendo en cuenta su carácter renovador en el sentido de los procedimientos formales, de las posturas éticas y estéticas, y de los intereses comunes de transformación social.

propio de la modernidad, pero siempre a través de propuestas artísticas muy relacionadas con el propio contexto sociocultural. Los creadores cubanos, como los de Latinoamérica y el Caribe, se han situado desenfadadamente en un punto intermedio entre la “alta” y la “baja” cultura, entre los paradigmas estéticos de la alta modernidad y los paradigmas deconstructivos de la postmodernidad.

De la misma forma que en el contexto latinoamericano y caribeño, Magaly Espinosa identificaba tres vertientes fundamentales en la producción artística, en el caso específico de Cuba, ella refiere también tres orientaciones principales: **una sociológica –crítica**, otra vernácula–kitsch y por último una referida a la tradición antropológica-religiosa, además de aquellos artistas que privilegian el paradigma estético, pero que no por ello dejan de desplazarse entre las vertientes ya apuntadas.

I.2: Aproximación al concepto de desarrollo desde una perspectiva sociocultural.

Tal y como se ha analizado en el epígrafe anterior el arte contemporáneo – o postmoderno- en sentido general, revela y agudiza aún más la crisis de los paradigmas de la modernidad. George Steiner⁶ habla del quiebre o derrumbe de tres axiomas fundamentales del pensamiento moderno. Primero, se ha “desinflado” el paradigma del progreso que concebía la historia occidental como una curva en ascenso permanentemente. Segundo, la idea de que el progreso se difundiría necesariamente desde los centros privilegiados hacia el resto del mundo, es cada vez más raquítica y caricaturesca. Y por último, se cuestiona el programa educativo del humanismo que sostenía que la ignorancia era la fuente de la crueldad y la barbarie, porque paradójicamente, el tipo de conocimiento y la formación otorgada por esa educación humanística no ha disminuido los niveles de violencia e injusticia en las sociedades occidentales contemporáneas. Para J. F. Lyotard, el postmodernismo marcó el fin de los grandes relatos que por mucho tiempo habían homologado a la modernidad con el progreso. El avance y supremacía de la razón, la acumulación de riquezas, el adelanto de la tecnología, la emancipación de los obreros, entre otros núcleos conceptuales del discurso de la modernidad han quedado en tela de juicio. (En: Foster, 1994: 57)

Toda esta situación ha generado un amplísimo y profundo debate en el que han intervenido pensadores de todas las disciplinas: economistas, sociólogos, antropólogos, estetas, psicólogos, filósofos, etc. Esta compleja polémica ha permitido la deconstrucción y replanteamiento de conceptos tan medulares como el de desarrollo, así como de sus nexos con la cultura, elementos de obligado análisis en esta investigación.

El concepto de desarrollo resulta un tanto difícil de definir en un sentido único y homogéneo, por la multiplicidad de dimensiones implícitas en él, la forma en que se percibe y las prioridades que se dan a cada una de ellas, estas son múltiples y difieren según las perspectivas desde la cual se analiza. No obstante, existe un criterio bastante homogéneo que expresa que el concepto de desarrollo tiene sus orígenes en el desenvolvimiento del desarrollo económico y está directamente relacionado con otros conceptos como son: bienestar, crecimiento y progreso.

⁶ En: González Achón, L. (2006)

Durante más de un siglo, desde finales del XIX hasta fines del siglo XX, se ha abordado el fenómeno del desarrollo solo a partir de indicadores de crecimiento económico, lo que puede traducirse en el incremento del producto interno bruto per. cápita, obviando la cuestión medio ambiente y, aunque parezca absurdo o paradójico, diluyéndose lo que debiera ser el elemento central de este proceso: el Hombre. Los diferentes momentos teóricos que podemos identificar en el estudio del desarrollo como categoría conceptual así lo demuestran: las Teorías de la Modernización, la Teoría de la CEPAL, la Teoría de la Dependencia, etc.⁷

Hacia finales de la década del 80 del siglo pasado, comienza a gestarse un abierto debate que busca aproximarse a un concepto más integral del desarrollo, ampliando su marco epistemológico al considerar otros aspectos de la sociedad como el medio ambiente, la educación, la salud, la cultura, entre otros.

La primera gran alarma que hizo que se replanteara el concepto de desarrollo, fue el lamentable deterioro ambiental que se advirtió en el planeta a partir de las últimas tres décadas del siglo XX. Esta situación fue tomada en cuenta en la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente Humano, celebrada en Estocolmo en 1972, de la que surgió la creación del Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA).

En 1984 la Asamblea General de la ONU establece la Comisión Mundial del Medio Ambiente y Desarrollo, de la que resulta el Informe Brundland, en 1987, conocido como “Nuestro Futuro Común”. Por primera vez en él se expresa y argumenta el concepto de **desarrollo sustentable o sostenible**. Desde el seno de las Naciones Unidas surge un nuevo concepto que desplaza, al menos en el discurso, el paradigma de desarrollo modernizador y la economía de frontera que consideraba los recursos naturales como infinitos.

Otro elemento significativo del **desarrollo sustentable** es que **coloca al Hombre como centro y sujeto primordial del Desarrollo**, en tanto proceso de cambio progresivo en la calidad de vida del ser humano, por medio del crecimiento económico con equidad social y la transformación de los métodos de producción y de los patrones de consumo y,

⁷ Véase: Bell Lara, José (2000): Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filosóficas: “Cuba. Perspectivas de desarrollo en el contexto de la globalización”, Capítulo 1. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Programa Cuba, La Habana.

que se sustenta en el equilibrio ecológico, en la búsqueda de la armonía con la naturaleza, sin comprometer y garantizando la calidad de vida de las generaciones futuras.

“En esencia, el desarrollo sustentable es un proceso de cambio en el cual la explotación de los recursos, la dirección de las investigaciones, la orientación de los desarrollos tecnológicos e institucionales, se armonizan para mejorar el potencial presente y futuro para cubrir las necesidades y aspiraciones humanas” (Citado por González, 2003:20. Informe Brundland (1987).

El concepto de *desarrollo sustentable* propone, al menos a nivel teórico, abordar lo relacionado con el desarrollo más allá de categorías puramente económicas como el crecimiento y el progreso. Definitivamente, el desarrollo no solo contempla un crecimiento económico, sino también un crecimiento social y cultural en un sentido más amplio e integrado.

Con cierta antelación a esta propuesta, específicamente en 1976 en Panamá, en la Reunión de Expertos para aconsejar al director general de la UNESCO sobre los puntos del orden del día de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales de A. Latina y el Caribe se plantea:

“La cultura no debe seguir siendo tratada como superestructura, desligada de las condiciones materiales y de las estructuras sociales de cada país y de la región en su conjunto, sino debe considerársele como la expresión más viva de estas condiciones. La cultura, además de un bien que tiene valor per se, es el mejor instrumento para inducir el cambio social y elevar la calidad de vida.” (En Hernández, 2006a: 17)

Este planteamiento, resulta altamente significativo y visionario, porque introduce en el debate teórico de la cultura dos categorías de vital importancia, sobre todo en la actualidad: cambio social y calidad de vida, advirtiéndose así, el papel activo de la cultura en el desarrollo. Seis años después, en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (México, 1982) se reconoce *“la cultura como fundamento de la vitalidad de toda sociedad e instrumento para su conservación y renovación, así como parte integrante del desarrollo económico y social.”* (En Hernández, *Ob. cit.*: 17)

En esta misma Conferencia se adopta por consenso un concepto de cultura que la UNESCO ha ratificado en foros posteriores y que ha tenido una amplia aceptación por la comunidad científica:

“La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ello engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.”

(En Hernández, *Ob. cit.*: 18)

En sintonía con estos nuevos enfoques y debates entorno al desarrollo y los procesos que le son consustanciales, se fundamenta la **Teoría Ecológica o Teoría del Desarrollo Humano** en el último decenio del recién finalizado siglo. Cuando en 1990 el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) emitió su primer *Informe sobre Desarrollo Humano*, quedó claro que el ingreso per. cápita, no refleja adecuadamente el bienestar de las personas que conforman una sociedad. Este enfoque tiene la virtud de establecer las importantes diferencias entre crecimiento y desarrollo. Resulta evidente que el crecimiento económico es condición necesaria pero no suficiente para el desarrollo, y que los indicadores convencionales de crecimiento del Producto Interno Bruto (PIB), muestran limitaciones significativas para medir el desarrollo, ya que entre otras cosas no consideran el uso que se hace del incremento productivo registrado, ni la distribución del ingreso, ni las políticas sociales encargadas de enfrentar la pobreza y el atraso.

Al calificarse el desarrollo como humano está implícita una visión del hombre en su doble condición: de ente social e individual, como eje central, principio y fin de un proceso que integra la dimensión económica con la social, política, cultural, jurídica, la ética y ambiental. Esta perspectiva supera el limitado marco economicista que ha lastrado las anteriores concepciones sobre el desarrollo.

Según la perspectiva asumida por el PNUD sobre el **desarrollo humano, el hombre pasa a ser sujeto a la vez que objeto del desarrollo**, y se le atribuye la posibilidad de presentar intereses y necesidades, de participar activamente en los procesos de ampliación de sus propias oportunidades en distintas esferas: ingreso, conocimientos, vida prolongada, libertad, seguridad personal, participación comunitaria y derechos fundamentales, es decir, el desarrollo centrado en el ser humano y la equidad social.

A este concepto de **desarrollo humano** también se le añade la categoría de **sustentable**, definiéndose como un proceso continuo e integral que reúne componentes y dimensiones del desarrollo de las sociedades y de las personas en las que resulta central la generación de capacidades y oportunidades de, por y para la gente, con las que la equidad se acrecienta para las actuales y futuras generaciones.

Queda planteado así, al menos a nivel de pensamiento más que de acción porque aún se continúan privilegiando los resultados del PIB como principal indicador de desarrollo, un concepto más integral de este, liberándolo de ese marcado carácter economicista – y por tanto reduccionista- que ha mantenido durante mucho tiempo. Tanto el *desarrollo sustentable* como el *desarrollo humano sustentable*, constituyen ante todo proyectos futuros, utopías que nos sirven para saber andar en el presente, parafraseando al poeta y escritor Eduardo Galeano.

Sin duda alguna, estas nuevas miradas y formas de entender el desarrollo han permitido valorar este proceso desde nuevas dimensiones, y han propiciado la práctica y sistematización de acciones, proyectos y programas de gran significación en la actualidad. Ese es el caso de la perspectiva o **dimensión sociocultural del desarrollo**, en la que este es visto como un *“proceso transformador del ser humano y de su realidad, y como elemento potenciador de la participación y la movilización ciudadana, que permite promover procesos locales donde la identidad y el sentido de pertenencia determinan el grado de compromiso e involucramiento de los actores como base de la sostenibilidad social y el desarrollo local sostenible.”* (González, L.: 2005)

Esta dimensión es propia de los procesos de desarrollo comunitario, entendido este como práctica social transformadora. Su particularidad reside en **la potenciación de las expresiones culturales subyacentes en la comunidad** con el objetivo de sacarlas a la superficie a partir del protagonismo real de sus miembros. Todo esto se materializa en **el estímulo de los rasgos y valores culturales** más adecuados al entorno social; en **el rescate de las tradiciones, los hábitos y las costumbres**.

El enfoque sociocultural del desarrollo nos permite comprender la unidad y diversidad que se manifiesta en las expresiones y manifestaciones culturales de una comunidad. Nos permite partir de la historia de las comunidades para poder comprender su grado de desarrollo, sus problemáticas, necesidades y valores, y su devenir. Se sustenta en

el reconocimiento, fortalecimiento y desarrollo de la cultura popular, así como de sus rasgos identitarios.

La cultura y la identidad local son factores esenciales en el enfoque que adopta una comunidad con relación a su desarrollo, es por ello que los niveles de articulación y organización social, el grado y la forma de apego a las tradiciones, la facilidad o dificultad para la convivencia social, la aceptación o rechazo de nuevos proyectos o propuestas que se desarrollen en la comunidad, la evolución de los valores morales y éticos que muchos de estos proyectos pueden generar, funciona muchas como elementos mediadores, que frenan o potencian las acciones de la comunidad. (González, L.: 2006)

Teniendo en cuenta lo expresado, se puede concluir que el desarrollo comunitario debe ser visto como un proceso integral que incluye todos los aspectos de la vida de una colectividad y sus relaciones con el exterior. Es un proceso multirrelacional que debe ir conformando su interior tomando en cuenta los marcos referenciales, la identidad y las circunstancias históricas de esa comunidad.

La dimensión sociocultural del desarrollo revaloriza a la comunidad como espacio estratégico y esencial para el desarrollo. De ahí la importancia que han adquirido los procesos de desarrollo local como vía fundamental para alcanzar un desarrollo integral. Es por ello que se considera pertinente en esta investigación abordar algunos aspectos fundamentales relacionados con los conceptos: comunidad y desarrollo local sostenible, insertándose en este último el trabajo comunitario.

I.2.1: Comunidad, desarrollo local sostenible y trabajo comunitario.

□ Comunidad.

El término comunidad es consustancial a la propia existencia humana. Se plantea que las comunidades son tan antiguas como el hombre mismo y que tienen su origen en la época del régimen de la comunidad primitiva. En la Filosofía antigua el término comunidad fue tratado en el sentido de asociación, integración de grupo. En la Edad Media el mismo fue relacionado con la existencia vivencial de los grupos humanos en la fe y la creencia en lo sobrenatural. En cambio, en la sociedad capitalista hasta fines del siglo XIX fue asumido para indicar la forma de vida social caracterizada por un nexo orgánico, intrínseco entre sus

miembros. A partir de esta etapa, el término comunidad es adoptado por la Sociología, entendido como todo lo confiado, íntimo, vivo en su conjunto, por el individuo y la familia y unidos desde el nacimiento, para el bien o para el mal. En el siglo XX y en el presente, la Sociología contemporánea ha ido transformando el significado del concepto de comunidad, asociándolo al sentido de relaciones sociales de tipo localista, en las cuales se vive y se comparte. (González, 2003: 26)

No obstante, en el debate contemporáneo el concepto de comunidad continúa siendo revisitado, sobre todo a partir de la importancia que han ido adquiriendo los procesos de desarrollo local. En los enfoques más actualizados realizados por los sociólogos no se han precisado todos los elementos del significado teórico de este concepto, dada su amplitud y múltiples interpretaciones de acuerdo al marco referencial, el cual adopta características particulares según el enfoque teórico con que se aborda y ofrece variedad de significados en dependencia de los contextos o realidades que se estudian.

En la literatura especializada, como bien señala el Dr. González González, se pueden encontrar numerosas definiciones de comunidad, cada una de las cuales centran más su atención o hace mayor o menor énfasis en determinados aspectos, en dependencia del objetivo fundamental de estudio y de la disciplina desde la cual se aborda. A modo de síntesis podemos decir que una comunidad es **un grupo humano**, que habita un **territorio** determinado, con **relaciones interpersonales**, **historia**, **formas de expresiones** y **tradiciones** y sobre todo con **intereses comunes**.

Pero esta sintética conceptualización, ampliamente aceptada, nos lleva a otras interrogantes: ¿cómo enmarcar los límites territoriales de una comunidad? ¿Qué se define por un “territorio determinado”?

En este sentido, el autor anteriormente referido, señala que uno de los elementos más importantes en la demarcación de la comunidad, es la definición de su extensión, sus límites. Él plantea que se utilizan diferentes criterios, lo mismo se puede considerar un grupo, un barrio, una ciudad, una nación o un grupo de naciones, en dependencia de los intereses de la clasificación. La delimitación del tamaño de la comunidad se subordina a un elemento funcional: la cooperación. No existen límites rígidos. Una comunidad posee un tamaño adecuado si existe una estructura potencial capaz de ejercer la función de cooperación, coordinación e integración entre sus miembros.

Finalmente, se asume el siguiente concepto de comunidad:

“La comunidad puede ser definida como un grupo de personas en permanente cooperación e interacción social, que habitan en un territorio determinado, comparten intereses y objetivos comunes, reproducen cotidianamente su vida, tienen creencias, actitudes, tradiciones, costumbres y hábitos comunes, cultura y valores, que expresan su sentido de pertenencia e identidad al lugar de residencia, poseen recursos propios, un grado determinado de organización económica, política y social, y presentan problemas y contradicciones.” (González, 2003: 26)

Es importante tener en cuenta que la comunidad es un organismo social influenciado por la sociedad de la cual forma parte, y a su vez funciona como un sistema, más o menos organizado, integrado por otros sistemas, las familias, los grupos, los líderes formales y no formales, las organizaciones e instituciones, que interactúan, y con sus peculiaridades definen el carácter subjetivo de la comunidad e influyen de una manera u otra en el carácter objetivo, en dependencia de su organización y posición respecto a las condiciones materiales donde transcurren su vida y actividad.

Las comunidades para su estudio, han sido clasificadas en dos tipos fundamentales desde el punto de vista de la interacción y la reproducción de las condiciones de vida: la *Comunidad urbana* y *Comunidad rural*. La primera se caracteriza por la convivencia de población en la ciudad. Viven en general de la venta de la fuerza de trabajo, el empleo en la industria, la prestación de servicios y de la economía informal. Existe fuerte presencia de valores culturales, familiares y de arraigo. Las relaciones son relativamente intensas en dependencia de las particularidades de la comunidad, su historia, dimensiones, grado de desarrollo, entre otros aspectos. Mientras que la segunda, está determinada por la relación estrecha de las personas a la tierra, sus cultivos y al cuidado del ganado. Esta relación fija como fundamental el sentido de pertenencia, el arraigo y apego a la tierra, a sus productos. Como regla, predominan familias más numerosas. Generalmente, la comunidad rural es menor en población y mayor en extensión territorial que la urbana; las relaciones son más solidarias y personales y, en consecuencia, el control social es más fuerte. La forma rígida de la familia patriarcal, en el sentido histórico, cede paso a relaciones más flexibles y en algunos casos están en proceso de desintegración y adopción de formas más actuales de convivencia familiar. (González, 2003: 28)

Por último, es importante referir que en las comunidades, conviven diversas clases y grupos sociales, que se diferencian no sólo por caracteres económicos, sino también por los niveles de educación, costumbres, hábitos, profesión, cultura, etc. Como consecuencia de todo esto, la comunidad constituye una unidad social heterogénea donde se presentan diversas de formas de pensar y actuar, profundas contradicciones y diferencias.

□ **Desarrollo local sostenible.**

En cuanto al concepto de **desarrollo local**, según Vázquez Barquero (1988)⁸ este se materializa en un proceso de crecimiento y cambio estructural que afecta a una comunidad territorialmente definida, y que se concreta en una mejora del nivel de vida de sus habitantes. En este mismo sentido, encontramos definiciones más precisas como la de Antuñano (1993), quien define el desarrollo local como *“aquella acción integral emprendida de modo concertado por los agentes sociales de una determinada comunidad, con el fin de desarrollar el territorio local a través de la valorización de sus recursos humanos y materiales, manteniendo una negociación o diálogo con los centros de decisión económicos, sociales y políticos de los que dependen.”* (En: Sanchis Palacio *op.cit.*: 151)

Por tanto, el **desarrollo de lo local**, se puede percibir como un proceso endógeno de fortalecimiento de las estructuras y los poderes de una **comunidad** territorialmente definida, con una estructura social propia, unida por sus identidades e intereses comunes, a partir de la estimulación ciudadana y del logro de acciones integradas a nivel de los procesos de producción y reproducción de la vida cotidiana. También es importante señalar, que los ritmos y las características de este proceso estarán dados por las particularidades inherentes a cada territorio, lugar o comunidad.

Otro elemento sustancial del desarrollo local es lo relacionado con la sustentabilidad. El **desarrollo comunitario sustentable** – igual pudiéramos llamarle el desarrollo local sostenible- se define como los procesos en virtud de los cuales, la población, con participación desde el poder, une sus esfuerzos junto al apoyo del Estado, de sus instituciones y otros actores sociales para mejorar la calidad de vida, a partir del uso racional de sus potencialidades y de las capacidades existentes en su entorno local, tanto económicas, sociales, culturales, naturales como tecnológicas. El desarrollo comunitario

⁸ En: Sanchis Palacio, J. R. (s.f): p: 150.

sustentable incluye acciones como la educación para la participación, la potenciación de los recursos locales, la preparación para la autogestión y la sostenibilidad, y también genera el propio desarrollo de la comunidad.

□ **El trabajo comunitario.**

Un instrumento básico de los procesos de desarrollo local, y que ha alcanzado una significativa importancia, tanto a nivel teórico como práctico, al constituir una de las vías fundamentales para fortalecer las acciones de transformación a este nivel, es **el trabajo comunitario**. Este ha sido definido de manera reiterada como un proceso de transformación desde la comunidad, deseado, planificado, conducido, ejecutado y evaluado por la propia comunidad.

El criterio de esta investigadora al respecto, es que esa manera riesgadamente precisa, de plantear el concepto de trabajo comunitario muestra ante todo un estado futuro por el cual se debe trabajar desde el presente, pero que si se asume en un sentido estricto y literal, pues se corre el riesgo de excluir una serie de significativas y diversas experiencias que partiendo de los principios de la autogestión y la potenciación de los recursos locales, proponen soluciones a determinados problemas del entorno. Por tales razones, se considera pertinente concebir el trabajo comunitario como un:

“proceso de transformación de las condiciones – económicas, sociales y culturales- y de las relaciones sociales en los espacios locales, mediante el desarrollo de una cultura y un estilo participativos que involucre la acción integrada de la mayor diversidad de actores sociales, en la generación de los procesos de cambio encaminados al mejoramiento de la calidad de vida.”⁹

Esta concepción del trabajo comunitario revela su carácter complejo y dinámico, y se ajusta más a la lógica de una praxis comunitaria en la que muchas veces intervención, concertación y participación activa se superponen o constituyen las diferentes fases de un mismo proyecto.

Sin embargo, para los propósitos de esta investigación ha sido significativo observar cómo, desde el ámbito nacional ha constituido una tendencia, denominar al trabajo comunitario cuya esencia y principio transformador es la cultura, con énfasis en las artes y

⁹ Caño Secade, M. del C. *Cuba, Desarrollo Local en los 90s*, En Méndez, H. y et al ,2006: 6.

las letras, como *trabajo cultural comunitario*. De hecho, en la organización estructural de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, institución que respalda el trabajo comunitario desarrollado por artistas y creadores cubanos, existe una dirección de Trabajo Cultural Comunitario.

Esta nomenclatura, no plantea en esencia diferencias con respecto al concepto de trabajo comunitario referido anteriormente – de hecho lo asume como referente, como meta- , solo pretende enfatizar que en este trabajo comunitario la cultura y sus expresiones devienen en los recursos fundamentales para potenciar transformaciones en la comunidad. De manera general, se señala que el trabajo cultural comunitario tiene tres formas fundamentales de expresión o materialización, ellas son:

- ✓ **Proyectos comunitarios.** Constituyen un conjunto de acciones planificadas estratégicamente por y para la comunidad que tienen como objetivo, promover transformaciones que potencien el desarrollo local sostenible, y para lo cual es necesario contar con una serie de recursos humanos y materiales que deben ser utilizados racionalmente. Son los más completos en cuanto a participación y articulación de actores de la comunidad y poseen una metodología ampliamente sistematizada. El proyecto comunitario es una de las vías para la gestión comunitaria.
- ✓ **Proyectos artísticos con vocación comunitaria.** Son aquellos proyectos diseñados y concebidos por el o los artistas, y que luego son llevados a la comunidad donde ocurre un proceso de concertación y negociación.
- ✓ **Proyectos culturales.** Se les denomina así a aquellas experiencias que surgen espontáneamente a partir de la iniciativa de un artista de la comunidad, y que operan como una especie de institución que mantiene fuertes vínculos colaborativos con otras instituciones gubernamentales, pero que posee independencia en tanto es autofinanciada.

Aunque con diferentes matices y alcances todos estos proyectos convergen al aprovechar la capacidad transformadora y esencia creativa de la cultura para promover cambios y transformaciones en el entorno comunitario. La cultura se asume como una herramienta útil para el desarrollo local, en la medida que constituye un medio para la

sensibilización, el desarrollo de valores y la generación de capacidades y la creatividad en las personas. Por último, estas experiencias replantean el rol del artista, quien además de ser un hacedor de objetos artísticos, deviene en trabajador cultural, agente social activo y facilitador.

Capítulo II

CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL-METODOLÓGICO.**II.1: Antecedentes de trabajo cultural comunitario en la plástica cubana posterior al triunfo de la Revolución.**

Identificar en la historia del arte cubano contemporáneo propuestas que se inserten en el campo del trabajo comunitario, resulta bien significativo, sobre todo, si tenemos en cuenta que la plástica cubana posterior al triunfo de 1959, ha estado signada no solo por la visualidad y tendencias internacionales, sino también por el propio contexto social. No debemos perder de vista que uno de los rasgos más distintivos del proceso revolucionario cubano es, justamente, un profundo y ambicioso proyecto socio-cultural. En tal sentido, experiencias como la Campaña de Alfabetización y el Cine-móvil del ICAIC pueden ser considerados como los mega-proyectos fundacionales del trabajo comunitario en este período. Ambos ejemplos advierten la importancia, que desde bien temprano, le ha otorgado el gobierno cubano a los procesos de intervención sociocultural comunitaria, como herramienta para educar y elevar el nivel de vida de las comunidades.

De esta forma, entre los cambios operados en el concepto y las funciones del arte a partir de los años 60 – referidos en el capítulo anterior- , y las condiciones específicas de del contexto nacional, se vislumbraba un terreno más que fértil para el trabajo comunitario vinculado a las artes plásticas, que no por ello estuvo exento de contradicciones e incomprensiones.

Los primeros antecedentes pudieran encontrarse en el diseño gráfico, a partir de un grupo de experiencias que mostraron el despegue de la gráfica cubana tanto como recurso artístico como medio de comunicación, destinado a un público más amplio y heterogéneo, y en las que fue decisiva la participación de importantes pintores. Ese es el caso del cartel cinematográfico, donde fue significativa la labor del pintor Raúl Martínez. Otros importantes pintores como Mariano Rodríguez y Fayad Jamís, diseñaron portadas para libros y revistas; y para cajas y latas de confituras se emplearon diseños de artistas como Portocarrero, Amelia Peláez, Martínez Pedro, Antonia Eiriz, entre otros. Otra experiencia a considerar es la utilización de diseños de Amelia, Lam, Mariano, Portocarrero, Martínez Pedro, etc. en lozas decorativas de la acera de La Rampa. Estos ejemplos evidencian sobre todo, un proceso de socialización del arte cubano a partir de la incorporación de los artistas

plásticos a las posibilidades abiertas por la Revolución para llevar a un público cada día más amplio la apreciación y el disfrute de lo mejor del arte nacional. (Juan, 1978)

Posteriormente, hacia finales de los años 60 y durante la década del 70 se desarrollan dos interesantes proyectos de verdadera vocación comunitaria. Uno de ellos fue liderado por la artista Antonia Eiriz, en su querido y natal barrio de Juanelo, del Municipio de San Miguel del Padrón en Ciudad de La Habana. Antonia coordinó todo un movimiento aglutinador de artesanía, específicamente sobre la técnica del papier maché. Este proyecto en un primer momento, se concibió solo para niños, posteriormente se fueron incorporando los adultos hasta llegar a dimensionarse en todo el país. De la importancia y valor de este proyecto, Onelio Jorge Cardoso, expresó en 1973, “(...) *que Antonia había logrado despertar a otros en el mundo de la magia y de la imaginación, y que hizo que manos de obreros cobraran vida y aprehendieran la dimensión otra de la propia cotidianidad.*” (En: Santos Moray: 1995, 32)

El otro proyecto significativo de estos años lo constituye el conocido Grupo Teatro Escambray, el cual contó con la participación de dos artistas plásticos: Alberto Jorge Carol y Juan García Miló¹. Ellos desarrollaban como parte del proyecto, para complementar las tareas culturales y sociales del grupo, una pintura “por encargo”, al recrear en los cuadros los problemas fundamentales de la región. De esta forma, la obra se convertía en una suerte de “cuadro-debate”, a través de la cual se discutían estos problemas y por tanto, servía como medio eficaz para sensibilizar a los habitantes de la zona. En entrevista realizada al artista García Miló, él comentaba que la experiencia vivida en el proyecto Teatro Escambray, no había dejado aportes sustanciales en su obra, sino en la manera de asumir la creación artística. Para el artista, esta constituye la primera experiencia de desacralización del arte en el país: “*no importaba la trascendencia de la obra, en tanto objeto artístico, lo que interesaba era si cumplía el objetivo de confrontación con el público; aquella que no lo cumplía simplemente se desechaba y se concebía otra.*”

Luego vendrían los años 80, para muchos la “década prodigiosa del arte cubano”- como la bautizara el crítico de arte Rufo Caballero- por lo que de experimentación y conquistas tuvo el desarrollo de la plástica nacional en estos años. Los 80 no constituyen un

¹ Juan García Miló, artista y profesor de la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Pinar del Río, ha sido un colaborador importante para el desarrollo de esta investigación. Ver Anexo # 1.

tiempo lineal, tal y como nos advierte Tonel, crítico y artista del arte cubano contemporáneo. En el transcurso de la década existió un diálogo armónico en la convivencia entre artistas e instituciones. No obstante, existe la tendencia de caracterizar esta década a partir de aquellas actitudes más abiertamente contestatarias y controversiales que predominaron hacia finales de la década (1988 – 1990)². En realidad se trata de una etapa que estuvo marcada en lo institucional por ambiciosos programas culturales, como cuando se proyectó -y casi llega a lograrse- abrir una galería de arte en cada municipio del país, todo ello con el afán de socializar la producción de los artistas a todos los niveles. Fue un período, durante el cual, en lo que a trabajo de intervención sociocultural se refiere, se llevaron a cabo una serie de experimentos de fortuna desigual en diseño, producción seriada y arte público, todos animados por el objetivo de acercar cada vez más el arte a la vida. Los de mayores resultados y trascendencia fueron: *Telarte*, *Arte en la Carretera* y *Arte en la Fábrica*.

Estas iniciativas fueron organizadas por la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura (devenida en la actualidad en Centro de Desarrollo de las Artes Visuales), y sus éxitos, dependieron en gran medida del entusiasmo de la mayoría de los artistas que se comprometieron, tanto consagrados como noveles. *Telarte*, consistió en la incorporación de pintores al trabajo del diseño textil. Fue un proyecto de cierta duración, con cinco ediciones, y donde el número de artistas participantes fue altamente representativo. Se unieron en esta empresa artistas ya consagrados - Portocarrero, Mariano, Jorge A. Carol, Raúl Martínez, Umberto Peña - a figuras más jóvenes, en aquel entonces, como Manuel Mendive, Zaida del Río, Flavio Garcíandía, Flora Fong, Nelson Domínguez, Sandra Ceballos, Ever Fonseca, entre otros. El poder de convocatoria que tuvo este proyecto al hacer converger a tantas figuras de la plástica cubana de diferentes edades y modos de hacer arte, su trayectoria y resultado práctico a partir de la reproducción y distribución masiva de estos diseños en cantidades considerables, le convierten en un hito de la cultura cubana en la Revolución.

² Nos referimos a la fuerte censura que se desató sobre el Proyecto de Exposición del Castillo de la Real Fuerza en 1989, que terminó con el cierre de la misma. La respuesta de los artistas, y también de importantes críticos de arte que se sumaron, fue el famoso “Juego de Pelota”, que expresaba la inconformidad ante la censura y el cierre de la exposición. Para profundizar véase: Espinosa Delgado, M. (2003).

Arte en la Carretera, por su parte, inaugurado en 1986, fue una secuencia de vallas originales diseñadas por artistas, entre ellos Mariano Rodríguez, Ernesto González Puig, Rafael Zarza, Manuel Mendive, Tomás Sánchez, Arturo Cuenca, entre otros. Las vallas fueron emplazadas en un tramo de la Autopista Nacional cerca de Ciudad de La Habana. *Arte en la Fábrica*, convocó durante varios años a los artistas más jóvenes para realizar obras que muchas veces poseían un carácter ambiental en diversas industrias. Las fábricas ofrecían materiales de desecho o sobrantes, espacio y, en algunos casos, hasta mano de obra. De manera general, más que proyectos de intervención sociocultural comunitaria, estas experiencias constituyeron incipientes acciones interventivas que denotaban como el arte expandía sus fronteras al buscar nuevos modos de hacer y de ser, en espacios considerados “extra-artísticos”.

Otra interesante propuesta a considerar es el programa sociocultural “Hacer” del artista Abdel Hernández. Abdel fue uno de los intelectuales más radicales de estos años y del arte cubano en general. Asumió la tesis de J. Beuys que planteaba que el artista debía abjurar de la noción de artesano-productor de artefactos contemplables y en su lugar concebir programas socioculturales de mayor alcance. A través de este proyecto Abdel, buscaba el estrechamiento de la correlación entre cultura y sociedad, priorizando la emancipación de la actividad creadora al concebir la habilidad artística no como un medio para insertarse en una determinada tendencia, sino como técnica para su trabajo social.

El artista fusionó principios antropológicos, políticos y culturales en un trabajo que se parecía al de un psicólogo clínico y que presuponía un profundo conocimiento de psicología social y otras disciplinas. Abdel creó una praxis sociocultural que contemplaba cinco fases que partía de la detección de un área demandante de tratamiento – podían ser grupos, familias o personas en específico-, pasaba por un período de convivencia, luego venía el estudio de las zonas neurálgicas y selección de los conflictos, para después elegir las herramientas oportunas y disponibles, y finalmente darle cauce al tratamiento o remedio, que podía adoptar las siguientes vías: accionar el conflicto, indicar nociones, sugerir soluciones e incluso solucionar el conflicto. Él concebía el programa como un movimiento concreto por la sociedad, con una perspectiva marcadamente humanista, que podía entenderse o no como arte, ya que esa no era la motivación ni la problemática definitoria. La principal debilidad de esta propuesta fue su excesivo radicalismo unido a un

fuerte componente altruista y carácter filantrópico e idealista, que le haría suscitar muchas reservas. Sin embargo, aunque no llegó a ser sistematizada en tanto práctica de trabajo, el solo hecho de erigirse como una propuesta de programa sociocultural constituye una aportación y un importante referente para el arte posterior que buscó incidir en el medio social y colocar al artista como actor y agente social.

En los años 80, un hecho decisivo para la temática que se aborda, lo constituye la fundación por el Ministerio de Cultura, del Instituto Superior de Arte (ISA) en 1976 y la consecuente incorporación paulatina al claustro de la Facultad de Artes Plástica del Instituto, de jóvenes egresados de la misma escuela. De esta forma, se impuso en más o menos un lustro nuevos criterios pedagógicos que influirían tanto en la formación de los artistas como en la construcción de un marco bien renovado de exigencias teóricas y reflexivas. Estos cambios fueron muy oportunos para estimular el diálogo arte – sociedad. Flavio Garcíandía fue uno de los grandes protagonistas de esta pequeña revolución pedagógica.

Discípulo de Flavio fue René Francisco Rodríguez, uno de los egresados del Instituto, que pasó a formar parte del claustro de profesores de Artes Plásticas de la propia escuela, y que desarrolló en 1990 una interesante experiencia con sus alumnos. El trabajo artístico se orientó como experiencia de campo, dirigido a grupos o comunidades específicas, para satisfacer expectativas muy concretas. La perspectiva de René, estaba dirigida más bien a definir un modelo de artista subordinado a las necesidades del entorno, devenido en una especie de oficioso artesano. Se concibe así, la inserción de un grupo de alumnos en la remodelación de una casa de vecindad, en la Habana Vieja. En este proyecto, conocido como “La Casa Nacional”, los estudiantes respondieron a “encargos” de los familiares residentes en esa casona de la calle Obispo: pintaron una Virgen de la Caridad del Cobre, ajustaron la carpintería, restauraron la plomería, etc.

Dos años después, en 1992, el propio René Francisco, organizó desde su cátedra en el ISA y con el apoyo de otros profesores, un taller abierto al debate y a la recuperación de la memoria inmediata. Lo que allí se proponía era un momento para reflexionar sobre el entorno sociocultural emergente, y una reevaluación de las posibilidades del arte en las cambiantes circunstancias. De esta forma, René Francisco desarrolla una interesante y

significativa labor pedagógica, que sostiene la capacidad del arte para provocar reflexiones y la necesidad de que este desborde los circuitos y ambientes especializados.

De manera general, podemos considerar que los años 80 constituyen una etapa muy fértil para el arte cubano, expresado no solo en la calidad de sus obras, sino también por ser el momento en el que se asentaba una nueva actitud frente al arte. Más que paradigmas estéticos se priorizan funciones como las comunicacionales, educativas, y cognoscitivas. Fue una época de maduración, en la que la Institución-Arte apostó por el discurso socio-estético.

Lamentablemente, el cierre de esta década no fue nada “prodigioso”. Desde el punto de vista económico ya se vislumbraba el “período especial”. Comienza el éxodo de importantes artistas, hecho que puso en peligro la continuidad del proceso artístico. También tiene lugar una fractura en el sistema institucional de la cultura, al cerrarse muchas instituciones en buena medida por razones económicas. Los agentes institucionales empiezan a ver con susto tanta experimentación, se destapa un momento de fuerte censura que provoca el cierre de exposiciones, y la consecuente respuesta cínica de los artistas³.

En este ambiente enrarecido llegan los años 90, y con ellos una nueva promoción de jóvenes artistas, que es absolutamente deudora del arte de la década anterior. Tan es así que no podemos hablar de ruptura sino más bien continuidad, aunque desde luego, las nuevas circunstancias socioculturales exigían reajustes estratégicos. Por tanto, es mucho más factible hablar de cambios en la actitud del artista respecto a su rol social, a su relación con las instituciones del arte y, muy significativo, a su inserción en el complejo mundo del mercado, algo prácticamente inexistente en el período antecedente, y que a partir de ahora se convierte en nuevo imperativo para el arte cubano.

A partir de la última década del recién finalizado siglo, se observa un marcado descenso de los grupos de artistas. Los cambios operados en la realidad cubana, al parecer han inhibido las acciones de grupos, y se ha reforzado lo individual y la promoción en solitario. Sin embargo, se mantiene la pluralidad formal de los años 80, la postura crítica, y la voluntad de intervención sociocultural, ya sea incursionado en espacios públicos de la ciudad con el objetivo de hacer visible la capacidad del arte para provocar reflexiones sobre

³ Ver nota anterior.

zonas neurálgicas de la sociedad, e incluso desarrollando acciones interventivas como propuesta artística, aunque de manera muy puntual.

En esta tendencia se destaca un proyecto de marcada vocación antropológica y que mantiene muy vigente los intentos “ochentianos” de recuperar para el arte un lugar en la experiencia vital. Se trata de la experiencia de Dania Fleites, quien junto a Juan J. Miranda, funda un proyecto de carácter comunitario muy cercano a las prácticas de compensación y ascensión espiritual de vocación religiosa. Dejando a un lado sus aspiraciones de definirse en el espacio social y distintivo del arte, apela a recursos de mayor eficacia comunicativa con el objetivo de insertarse de manera más directa en la labor del mejoramiento humano. “La Casa del Sol”, nombre que se le dio a esta experiencia de objetivos básicamente extraestéticos, constituye otro ejemplo representativo de esta tendencia sociológica en el arte cubano. Los presupuestos que animaron este ejercicio se acercaban a la reflexión ética y existencial, de búsqueda de un lugar de paz en el mundo. Para este proyecto se utilizaron medios diversos, desde textos paradigmáticos de José Martí, hasta inspiraciones poéticas y aforísticas de los propios integrantes del equipo. Vale destacar que el repertorio visual que utilizaban buscaba siempre preservar la claridad de las ideas junto a su relevancia simbólica. Plegables, hojas sueltas, proyectos de libros que potenciaron la meditación, junto a otros medios conformaron un modo coherente de aprovechar el arte para este tipo de empresa humanista. En la actualidad, Dania Fleites, sin abandonar totalmente esta vocación sociológica, se ha centrado más en una obra para ser presentada en los espacios tradicionales del arte, pero que es, en gran medida, deudora de esta etapa previa de inserción sociocultural.

Henry Eric Hernández, constituye otro de los ejemplos representativos de esta postura artística que pretende incidir en zonas que, engañosamente, denominan “extra-artísticas”. “Controversia con el guetto”, es el título de su primera obra-proyecto. El punto de partida fue la recuperación y/o reconstrucción de un entorno utilitario común: un baño de la actual Ciudad Escolar “Libertad”, antiguo Campamento Militar “Columbia”. El alcance del proyecto desborda, por supuesto, la simple reconstrucción del baño. Se trata de una obra cuestionadora, que activa todo un caudal de reflexiones en torno a problemas sociales como la falta de sentido de pertenencia, y de responsabilidad individual y colectiva, sobre estos sitios de uso público: ¿Qué se desecha en un baño escolar? ¿Sólo el desecho orgánico?...La

obra todavía va más allá al lanzar un señalamiento a la educación cubana, pues aún con todas sus conquistas, padece de una lamentable dicotomía entre lo que enuncia en principios y lo que manifiesta en la práctica, entre lo instructivo y lo educativo. El proyecto incluye los trámites burocráticos pertinentes para poder trabajar en el lugar, el estudio de los baños, la selección de imágenes para la realización de las cenefas decorativas – que no eran más que impresiones del estado de los baños anterior a la reparación – el trabajo del equipo, pues el artista fue uno más en los trabajos de albañilería, plomería, electricidad. Los gestores del proyecto se convertían así en “benefactores providenciales” que solucionaban un problema. (Fernández, F., 2000)

Más adelante, en el año 2000, Henry emprende un nuevo proyecto artístico: “Exhumaciones”. Esta vez se traslada al barrio de Guanabacoa, donde desarrolla una exploración en la comunidad, con el objetivo de hacer un levantamiento de aquellas personas ya muertas que con pequeñas historias particulares habían tenido cierta incidencia, aunque desde lo informal, en el escenario comunitario. Posteriormente, previa consulta con los familiares, propone realizar la exhumación de esos cadáveres y colocar los restos en osarios realizados por él. Obviamente resulta una propuesta altamente interesante, pues el artista rinde un homenaje póstumo a aquellas personas, que desde el anonimato, ocuparon roles un tanto protagónicos en la comunidad y que después quedaron en el olvido.

De manera general, aunque pudieran señalarse otros ejemplos, se considera que las propuestas y experiencias presentadas, constituyen antecedentes fundamentales del trabajo cultural comunitario vinculado a las artes plásticas. Lo más significativo de estas prácticas artísticas no radica precisamente, en el trabajo cultural que desarrollaron, que fue significativo en algunas a pesar del carácter intuitivo e interventivo de la mayoría; sino en las nuevas posibilidades y funciones sociales que se le otorgaron al hecho plástico y con ello, el autorreconocimiento y reconocimiento del artista como actor y gestor de la dinámica social.

En la actualidad el trabajo cultural comunitario se expresa de manera más concreta. Si bien se distingue un grupo significativo de artistas que, siguiendo una tradición de los 80, asumen el arte como un proceso de intervención social, pero hecho plástico al fin; existe otro grupo, quizás más pequeño, que además de asumir el acto plástico, coordinan,

organizan y ponen en marcha proyectos socioculturales en pos del desarrollo local. Estos artistas desarrollan dos obras en paralelo: como creadores de objetos artísticos y como coordinadores y gestores de proyectos de desarrollo sociocultural. Estos programas y proyectos poseen además apoyo y respaldo institucional, fundamentalmente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y el Centro de Intercambio y Referencia –Iniciativa Comunitaria (CIERIC), lo que evidencia un proceso de maduración en el trabajo cultural comunitario en sentido general.

II.2: El trabajo cultural comunitario desde el marco institucional. Papel del CIERIC y la UNEAC en el perfeccionamiento del trabajo cultural comunitario.

A partir de la década del 90, ante la profunda crisis económica que vive el país, el trabajo comunitario fue adquiriendo cada vez mayor relevancia. Desde el punto de vista estratégico, emergió como una de las vías para intentar amortiguar las limitaciones y dificultades de todo tipo que imponía el nuevo contexto social, al potenciar proyectos de desarrollo local que buscaban elevar de la calidad de vida de la población.

Numerosas instituciones, organizaciones y grupos de bases, entre otros actores locales desarrollaron las más variadas experiencias bajo el influjo de la necesidad autogestionaria de solucionar diversos problemas. Estas contaron con un favorable ambiente de voluntad política que legitimó el trabajo comunitario como una de las vías fundamentales para fortalecer las acciones de transformación en la comunidad. El escenario local en el país se transformó significativamente, aparecieron nuevos actores sociales, cambiaron y se renovaron estructuras, surgieron los Consejos Populares, que en un principio generaron nuevas expectativas como forma novedosa de acercamiento del Gobierno al ciudadano.

El trabajo cultural comunitario realizado por artistas y creadores de la UNEAC, ha sido uno de los que más auge y crecimiento ha experimentado en los últimos diez años. La labor comunitaria desarrollada por los artistas, unido a los cambios en el Centro Nacional de Cultura Comunitaria, al convertirse en Consejo Nacional de Casas de Cultura, propició el acercamiento y vínculos de trabajo entre la UNEAC y el CIERIC – específicamente a partir del año 2003- , importante institución que ha centrado sus esfuerzos en la formación

y desarrollo de capacidades de los actores estratégicos comunitarios para su participación protagónica y eficiente en los procesos de transformación y mejoramiento de su realidad.

Estos vínculos de trabajo con la UNEAC, así como con otras instituciones culturales como el Centro Nacional de Cultura Comunitaria, con la que ya venía trabajando anteriormente, le han permitido al CIERIC perfilar mejor el carácter sociocultural de la propuesta metodológica en la gestión de proyectos que ellos proponen, incorporar la dimensión sociocultural en su objeto social, y fortalecer la presencia del arte y la cultura como base del desarrollo humano sostenible.

En la actualidad la institución constituye un Centro de carácter asociativo y sin fines de lucro, vinculado a la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, que trabaja por el desarrollo comunitario sostenible, a través de la potenciación del arte y la cultura, la gestión de proyectos y el desarrollo comunitario sostenible con actores sociales e instituciones vinculadas al ámbito local.

Por su parte, la UNEAC a partir del intercambio profesional y de experiencias con el CIERIC, ha desarrollado también importantes estrategias con el objetivo de perfeccionar la gestión del trabajo comunitario, en tanto herramienta indispensable para la salvaguarda y desarrollo de la identidad nacional. El Informe de la Dirección de Trabajo Cultural Comunitario a la Comisión Permanente del Congreso, expuesto por Juan Rogelio Rivero Ash, director de Cultura Comunitaria de la UNEAC, en el Taller de la Comisión Permanente de Cultura Comunitaria, que tuvo lugar en Bejucal, La Habana, en abril del 2004, expresaba lo siguiente:

“La Dirección de Trabajo Cultural Comunitario reconoce que en la actualidad revitalizar, consolidar y defender nuestra herencia, nuestras tradiciones, costumbres, hábitos, nuestro modo de ser y de hacer constituyen una expresión de nuestra soberanía. De ahí la necesidad de sedimentar y fortalecer nuestra identidad cultural que de hecho es la principal defensa contra cualquier intento de sometimiento.” (Memorias Taller de la Comisión Permanente de Cultura Comunitaria, 2004: p.1)

También en el informe de la Comisión Permanente del Trabajo Cultural Comunitario de la UNEAC, presentado por Teresita Segarra, Presidenta de la Comisión se expresaba que:

“La Unión de Escritores y Artistas de Cuba reafirma que en la batalla de ideas que libra nuestro pueblo, la cultura como el alma de la nación, es escudo y espada. En este proceso

que forma parte de la defensa de la soberanía nacional, el trabajo cultural comunitario, exponente del acervo cultural que vincula el patrimonio popular y la vanguardia, continúa cobrando nuevos valores y extendiéndose como nunca antes a cada rincón del país.” (Ob. Cit.: p.6)

Y explicaba, más adelante, como el modelo de desarrollo de nuestra sociedad, pone en el centro de atención a la comunidad, convirtiéndose hoy en un lugar estratégico para la promoción de la cultura, y situando así a los artistas e intelectuales como uno de los protagonistas en ese proceso.

Es por ello que se crea y extiende hacia todas las sedes provinciales de la UNEAC, la Dirección de Cultura Comunitaria y el Movimiento de Coordinadores, con el objetivo de apoyar, fortalecer y estimular el trabajo cultural comunitario en todo del país.

Esta nueva estructura organizativa ha favorecido el desarrollo y consolidación del trabajo cultural comunitario, tanto en un sentido cuantitativo como cualitativo, a partir del sistemático intercambio de experiencias entre las diferentes sedes provinciales de la UNEAC y el CIERIC. Esto ha permitido un continuo proceso de diagnóstico y evaluación, que a su vez sirve de base para trazar acciones y estrategias futuras que intentan garantizar la sostenibilidad del trabajo cultural comunitario.

En el año 2004, después de la realización de una serie de talleres de intercambio que permitieron determinar las principales tendencias del trabajo cultural comunitario – logros y dificultades⁴- hasta esa fecha, se trazaron como principales objetivos con vigencia en la actualidad los siguientes:

1. Potenciar la incorporación de artistas e intelectuales al trabajo cultural comunitario para apoyar los programas culturales en los territorios.
2. Perfeccionar las estrategias de articulación con las autoridades locales a favor del desarrollo del trabajo cultural comunitario.
3. Potenciar el Movimiento de Coordinadores de la UNEAC.
4. Perfeccionar el funcionamiento orgánico de la Dirección de Trabajo Comunitario.
5. Consolidar la proyección internacional de la Dirección de Trabajo Comunitario de la UNEAC.

⁴ Véase Memorias Taller de la Comisión Permanente de Cultura Comunitaria, 2004.

▪ El trabajo cultural comunitario en la UNEAC de Pinar del Río.

Atendiendo a los planteamientos y a las orientaciones emanadas de este Taller de la Comisión Permanente de Cultura Comunitaria, se orientó y organizó el Trabajo Cultural Comunitario de la UNEAC en Pinar del Río, presentado y discutido en el I Taller Provincial de la Comisión Permanente de Cultura Comunitaria en diciembre de 2004. En este taller se reafirma la importancia que ha otorgado la política cultural cubana a la cultura generada dentro de las propias comunidades como forma de hacer la misma más popular en su creación y asimilación, así como el papel protagónico de la UNEAC en la preservación y desarrollo de la cultura como factor imprescindible de nuestra identidad nacional a partir del trabajo cultural comunitario.

De esta forma, los objetivos que se trazaron para el trabajo cultural comunitario en la UNEAC provincial fueron:

- Aprovechar la incuestionable potencialidad de los artistas y creadores miembros de la UNEAC para promover la animación cultural en los territorios y estimular aptitudes vocacionales.
- Incorporar a todos los grupos etéreos de la población al trabajo sociocultural comunitario con énfasis en los jóvenes con problemas sociales.
- Contribuir al embellecimiento de la comunidad y a elevar el gusto estético de sus miembros a través de diferentes expresiones artísticas y literarias.
- Reconocer y promover a artistas y escritores de la provincia en su comunidad.
- Fortalecer la identidad cultural en cada comunidad.

La labor desarrollada por la UNEAC provincial en función del desarrollo del trabajo cultural comunitario, junto a las importantes relaciones de trabajo que ha sostenido con el CIERIC, sobre todo en la búsqueda y complementación de los enfoques conceptuales y metodológicos que permitan una mayor efectividad y viabilidad del trabajo cultural comunitario; ha permitido un despegue significativo tanto en el número de proyectos como en la calidad y pertinencia de los mismos. Dentro de estos se destacan aquellos que son coordinados por artistas de la plástica y que presentamos a continuación:

- ✓ ***El Patio de Pelegrín.*** Dinamización de la vida sociocultural de la población del Consejo Popular “Puerta de Golpe”. Municipio: Consolación del Sur.

Coordinador: Mario Pelegrín Pozo.

Objetivo general: Contribuir a mejorar la calidad de vida de la población del Consejo Popular de Puerta de Golpe, a través de un proceso de dinamización del espacio Sociocultural “Patio de Pelegrín”, que favorezca el desarrollo sociocultural del consejo, la revitalización de la cultura popular y tradicional, el rescate de tradiciones culinarias, la promoción de los valores artísticos y culturales de la localidad, el desarrollo de niveles de sostenibilidad que contribuyan a la actividad productiva del patio, el incremento de la producción de hortalizas, vegetales y frutas y su conservación para todas las épocas del año.

Fecha de inicio: 2001.

- ✓ ***Proyecto “Con amor y esperanza”.*** En la actualidad el proyecto se ha enriquecido y perfeccionado, variando su título al de, ***Proyecto Taller de grabados y artes manuales “Sueños de Colores” para personas con síndrome de Down.***

Coordinadores: Jesús Carrete Rodríguez (pintor y grabador) y Coralina D. Hernández Crespo.

Objetivo general: Contribuir a elevar la calidad de vida de las personas con Síndrome de Down, mediante el desarrollo de habilidades artísticas y sociales para integrarse de forma creativa a la sociedad.

Fecha de inicio: 2002.

- ✓ ***Paisaje Pinar.*** Proyecto de intervención ambiental que, teniendo como eje la participación pública, sugiere acciones tendientes a proteger y desarrollar procesos relacionados con el paisaje como identidad y elemento patrimonial de la provincia de Pinar del Río, espacio geográfico en el que se desarrolla el Proyecto.⁵

Coordinador: Dr. Reinaldo de la C. Uriarte Mosquera, Arquitecto.

⁵ Este proyecto se plantea como continuidad del proyecto de investigación “El paisaje Rural en Pinar del Río” financiado por el CITMA y realizado por el propio coordinador. El proyecto fue la base material que le permitió el desarrollo de su tesis doctoral “Paisaje y Vegetación en Pinar del Río” defendida en el año 2003.

Objetivo general: Legitimar el legado natural, cultural y paisajista de Pinar del Río trabajando con el diseño y la formación ambiental a partir del uso de la vegetación propia, aunando tradición y ecología como símbolo de identidad patrimonial.

Fecha de inicio: 2003.

✓ ***Casa-Taller Jesús Gastell.***

Coordinador: Jesús Gastell Soto.

Objetivo general: Contribuir a mejorar la calidad de vida de la población de la Comunidad de Soroa, en el municipio de Candelaria, a través de la creación de talleres de apreciación y enseñanza artística en la Casa-Taller Jesús Gastell.

Fecha de inicio: 2006.

Por último, debemos mencionar un proyecto cultural que aunque funciona de manera independiente y autofinanciada, constituye una experiencia excepcional de desarrollo local, difícil de catalogar o clasificar como la propia obra artística de su coordinador:

✓ ***Casa-Taller Pedro Pablo Oliva.***

Coordinador general: Pedro Pablo Oliva.

Objetivo general: Impulsar proyectos de creación, promover las artes, la literatura y la cultura pinareña, cubana y universal, y proveer a artistas, escritores, profesores y estudiantes universitarios y de escuelas de arte, críticos, promotores e investigadores, de referencias actualizadas acerca de temas artísticos y culturales que contribuyan a su desarrollo profesional.

Fecha de inicio: 1998.

II.3: Aspectos metodológicos de la investigación.

▪ Definiciones conceptuales y operacionales.

Partiendo del problema, objetivos y preguntas científicas planteados en la Introducción se considera oportuno precisar los conceptos fundamentales asumidos en la investigación:

- **Trabajo comunitario:** es una herramienta básica del desarrollo local, y se define como el *“proceso de transformación de las condiciones – económicas, sociales y culturales- y de las relaciones sociales en los espacios locales, mediante el desarrollo de una cultura y un estilo participativos que involucre la acción integrada de la mayor diversidad de actores sociales, en la generación de los procesos de cambio encaminados al mejoramiento de la calidad de vida.”*⁶
- **Trabajo cultural comunitario:** se refiere al trabajo comunitario que se vale de la cultura y sus expresiones como recursos fundamentales para potenciar transformaciones en la comunidad. Por tanto, constituye una suerte de subconjunto dentro del trabajo comunitario. Este se materializa a través de tres formas fundamentales: proyectos comunitarios, proyectos artísticos de vocación comunitaria y proyectos culturales.
- **Desarrollo sociocultural:** *“proceso transformador del ser humano y de su realidad, y como elemento potenciador de la participación y la movilización ciudadana, que permite promover procesos locales donde la identidad y el sentido de pertenencia determinan el grado de compromiso e involucramiento de los actores como base de la sostenibilidad social y el desarrollo local sostenible.”* (González, L.: 2005)

La particularidad de esta perspectiva del desarrollo radica en **la potenciación de las expresiones culturales subyacentes en la comunidad** con el objetivo de sacarlas a la superficie a partir del protagonismo real de

⁶ Caño Secade, M. del C. *Cuba, Desarrollo Local en los 90s*, En Méndez, H. y et al ,2006: 6.

sus miembros. Todo esto se materializa en **el estímulo de los rasgos y valores culturales** más adecuados al entorno social; en **el rescate de las tradiciones, los hábitos y las costumbres**.

Teniendo en cuenta estos elementos se propone como indicadores para valorar el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña en función del desarrollo sociocultural los siguientes:

- ✓ Promoción de valores culturales.
- ✓ Potenciación de expresiones culturales de la comunidad.
- ✓ Fortalecimiento de la identidad y del sentido de pertenencia.

▪ **Metodología y etapas de la investigación.**

La investigación es de carácter netamente cualitativo, ya que se propone describir e interpretar un fenómeno sociocultural de gran complejidad y contemporaneidad como lo es el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña. Fenómeno en el que subyacen presupuestos no solo de la historia del arte o de la teoría de la cultura, sino también antropológicos, sociológicos, cuestiones asociadas a la teoría de los estudios de comunidades y del desarrollo. Es por ello que se **privilegia la perspectiva cualitativa**, en la que el investigador alcanza una visión holística – sistemática, amplia e integrada- del objeto de estudio. Otros elementos de la investigación que reafirman su carácter cualitativo son: su diseño flexible, el principal instrumento de investigación ha sido el propio investigador – en este caso investigadora- y el objeto de investigación se ha estudiado en su contexto natural, interpretando el fenómeno a partir de los significados que le otorgan las personas implicadas.

Por otro lado, es importante decir que dada la flexibilidad del diseño, la selección y formulación del problema y las interrogantes científicas no constituyen una tarea de un momento determinado en el desarrollo del estudio, más bien son el resultado de todo el trabajo. *“En ocasiones el problema de investigación se define, en toda su extensión, sólo tras haber completado uno o varios ciclos de preguntas, respuestas y análisis de esas respuestas”*. (Rodríguez Gómez, G; et. al., 2002: 101)

La investigación constó de las siguientes etapas:

1ª Etapa de carácter teórico que contempló:

- ✓ Elaboración del primer diseño teórico de la investigación.
- ✓ Construcción del marco teórico-conceptual, que a su vez tuvo dos fases:
 - Revisión de la literatura relacionada con el trabajo cultural comunitario desde las artes plásticas y con el desarrollo sociocultural.
 - Sistematización de los referentes teóricos asociados al trabajo cultural comunitario desde las artes plásticas y al desarrollo sociocultural.

2ª Etapa de carácter contextual-metodológico que contempló:

- ✓ Estudio de los antecedentes de trabajo cultural comunitario en la plástica cubana y pinareña.
- ✓ Análisis de la situación actual del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.
- ✓ Trabajo de campo, a partir de la selección e implementación de las técnicas.

3ª Etapa que constituye el análisis de los resultados:

- ✓ Replanteamiento definitivo del diseño teórico de la investigación.
- ✓ Análisis crítico de dos propuestas de trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.

4ª Etapa: Elaboración del informe final.

▪ **Métodos, técnicas, tipo de estudio, población y muestra.**

En correspondencia con la perspectiva metodológica de la investigación se utilizaron como **métodos teóricos**: el **histórico-lógico**, el **sistémico-estructural** y el **análisis-síntesis**.

El **método histórico-lógico** ha sido fundamental en esta investigación, en tanto permitió el estudio del trabajo cultural comunitario desde las artes plásticas con un sentido cronológico, desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad, a partir del análisis en contextos concretos. El empleo de este método contribuyó a conocer la evolución y desarrollo en el tiempo del objeto de investigación, con el propósito de determinar

tendencias, etapas, y sus relaciones e interacciones con el desarrollo sociocultural, para luego arribar a conclusiones.

El **método sistémico-estructural** fue significativo para abordar el estudio del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, como un complejo fenómeno en el que intervienen elementos de diversas disciplinas y saberes. El estudio de estos elementos así como de las relaciones que se establecen entre ellos permitió alcanzar un conocimiento integrado, es decir en forma de sistema.

El **método de análisis-síntesis** complementa los anteriores, ya que este permitió comprender la complejidad del objeto de investigación a partir del estudio de los componentes que lo integran, y luego entender las relaciones que se establecen entre estos a través del ejercicio de la síntesis, llegando a determinar las características más generales del trabajo cultural comunitario desde las artes plásticas en función del desarrollo sociocultural. Mediante este método se logra la sistematización del conocimiento científico.

La utilización del **método etnográfico**, en tanto método empírico, también ha sido medular para el desarrollo de este estudio. El mismo permitió la descripción y análisis de carácter interpretativo del fenómeno cultural estudiado en su contexto natural. De hecho, las **técnicas aplicadas** en la investigación son las que propone y caracterizan a la etnografía: la **observación participante**, la **entrevista en profundidad** y el **grupo de discusión**.

La **observación participante**, es una técnica básica del método etnográfico. Se plantea que la primera obligación del etnógrafo – o el investigador cualitativo en este caso- es permanecer donde la acción tiene lugar y de tal forma que su presencia modifique lo menos posible tal acción. En este sentido, la técnica fue utilizada para contemplar de manera sistemática y detenida cómo se desarrollaba el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, sin que ello implicara ningún tipo de manipulación o modificación. También fue muy útil para obtener criterios sobre el objeto de estudio de los sujetos implicados. Es importante decir que la técnica se aplicó en dos contextos diferentes – dos proyectos socioculturales- aunque con iguales objetivos. (Anexo # 2)

La **entrevista en profundidad** fue, sin dudas, una técnica valiosísima durante la investigación, pues a través de ella se pudo obtener información de diversos ámbitos

relacionados con el problema de la investigación. Las entrevistas realizadas permitieron obtener información acerca de las motivaciones, impresiones, interpretaciones y criterios de los propios actores implicados en el objeto de estudio. La selección de los informantes tuvo un carácter intencional, dinámico y secuencial. Fueron entrevistados: el artista Juan García Miló – participante en la experiencia del Grupo Teatro Escambray- , dos miembros del grupo gestor del proyecto de la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva*, el artista Mario Pelegrín, y la Especialista de Gestión de Proyectos de la UNEAC provincial. (Anexos # 3, 4 y 5)

El **grupo de discusión**, por su parte, permitió suscitar la reflexión en torno al problema de la investigación en un grupo de seis personas, conformado por tres artistas de la plástica y tres especialistas de instituciones culturales relacionadas en mayor o menor medida con el objeto de estudio. Durante el proceso los miembros del grupo intercambiaron opiniones, criterios, y la moderadora – la investigadora- estimuló la participación de los integrantes y elevó el nivel de reflexión enunciando temáticas sobre el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña. (Anexo # 6)

Por último, debe mencionarse la técnica de **recopilación y análisis documental**, fundamental en la construcción de la base teórica y conceptual en que se sustenta la investigación, y en el análisis de los resultados obtenidos de las técnicas anteriores.

La recogida de información se realizó en cada técnica aplicada de manera escrita y para contrastar los datos e interpretaciones se utilizó el procedimiento de la triangulación de datos, a partir de la utilización de diversas fuentes de datos.

El tipo de estudio es **descriptivo**, ya que al ser una investigación cualitativa centrada en la comprensión y descripción profunda del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, se han determinado sus características, rasgos y perfiles más importantes.

La **Población** de la investigación está compuesta por todos los proyectos de trabajo cultural comunitario coordinados por artistas de la plástica pinareña. Y la **muestra de tipo no probabilístico e intencional** la componen dos proyectos socioculturales: la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva* y el *Patio de Pelegrín*.

Capítulo III

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS. CARACTERIZACIÓN DEL TRABAJO CULTURAL COMUNITARIO REALIZADO POR ARTISTAS DE LA PLÁSTICA PINAREÑA. LA CASA-TALLER PEDRO PABLO OLIVA Y EL PATIO DE PELEGRÍN.

▪ **Acápite preliminar. ¿Por qué la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva* y *El Patio de Pelegrín*?**

Las propuestas seleccionadas para el estudio constituyen proyectos divergentes y convergentes a la vez. La divergencia fundamental está dada en la naturaleza y concepción de ambas experiencias. La *Casa-Taller*, es un proyecto independiente, autofinanciado, resultado de la iniciativa de un artista, que constituye un nombre de obligada referencia en la historia del arte cubano contemporáneo. Creada desde el año 1998, funciona como una suerte de Institución autónoma y no gubernamental, enclavada en un contexto urbano, donde el concepto de comunidad debe ser asumido en su sentido más dinámico y heterogéneo.

El *Patio de Pelegrín*, por su parte, es un proyecto en el que si bien la voluntad e interés del artista Mario Pelegrín Pozo ha sido un elemento sustancial, su concepción y diseño responden a los lineamientos que propone el CIERIC en su Propuesta Metodológica para la Gestión de Proyectos Comunitarios. De hecho, esta experiencia constituye una especie de proyecto piloto que recibe el asesoramiento sistemático de dicha institución. El mismo se desarrolla desde el año 2001 en la comunidad rural de Puerta de Golpe.

Sin embargo, más allá de estas diferencias, ambos proyectos muestran un caudal de puntos convergentes: el liderazgo asumido por los artistas, una larga y sostenida trayectoria de trabajo caracterizada por el multidimensionamiento de objetivos y programas, el reconocimiento por parte de las comunidades y el territorio en general de los coordinadores, en tanto gestores indiscutibles del desarrollo comunitario; y lo más significativo, un alto sentido de pertenencia que les hace asumir a estos creadores el difícil compromiso de intentar mejorar el contexto en el que viven.

III. 1: La Casa-Taller Pedro Pablo Oliva.

“Un hombre intruso, inquieto, insatisfecho no consigue vivir en una casa pasiva, adormilada, privada, existe una relación directamente proporcional entre aquel y esta, entre el homo y el hábitat. Decía el filósofo alemán Martín Heidegger que el hombre habitaba en cada cosa que tocaba, que miraba. Si somos más exactos podemos ver que Oliva, más que otra cualidad, desde hace varios años lleva como rostro su Casa-Taller.”
Jorge Luis Montesino¹.

La Casa-Taller Pedro Pablo Oliva, ubicada en la residencia privada del propio artista², constituye un proyecto excepcional que se desarrolla en el mismo centro de la ciudad de Pinar del Río. Por sus características se inserta dentro de la tipología de las casas-estudio, o casas singulares, que propone la nueva museología³. La misma fue creada en el año 1998 como un proyecto personal de carácter socio-cultural, sin afán de lucro, financiado exclusivamente por el pintor Pedro Pablo Oliva. Constituye, por tanto, un proyecto autónomo, no gubernamental, que al nacer de la iniciativa y los esfuerzos de un artista independiente, y mantenerse durante más de diez años con una labor sostenida e ininterrumpida, le convierten en una experiencia única de su tipo en Cuba.

Pedro Pablo Oliva, es un caso suigeneris, pues pocas veces un artista de provincia, luego de un período de formación académica y un poco más en la capital, regresa a su ciudad natal. Oliva no solo regresó, sino que convirtió en realidad un sueño dibujado desde la adolescencia: la Casa-Taller.

“La idea de la Casa-Taller – expresa Pedro Pablo- estaba esbozada en esos sueños de muchacho. No consistía en tener un gran castillo repleto de antigüedades, con un valor económico totalmente relativo para disfrute personal o familiar; sino en llenar todo el espacio posible de cultura, conocimientos e información y compartirla con amigos, estudiantes, colegas y todo aquel que quisiera llegar a colmar en lo posible su espíritu”.
(En Montesino, 2005)

La misma surge de la necesidad de contribuir a llenar el vacío de información y de confrontación profesional crítica en el ámbito sociocultural, que en ese momento imperaba en la provincia. Sus objetivos esenciales son: impulsar proyectos de creación, promover las

¹ Montesino, 2005.

² Calle Martí N° 160, entre Cuarteles y Volcán, Municipio: Pinar del Río.

³ La nueva museología plantea revitalizar lo antropológico, lo popular y lo arqueológico asociados a la participación comunitaria.

artes, la literatura y la cultura pinareña, cubana y universal, y proveer a artistas, escritores, profesores y estudiantes universitarios y de escuelas de arte, críticos, promotores e investigadores, de referencias actualizadas acerca de temas artísticos y culturales que contribuyan a su desarrollo profesional. Del mismo modo, esta institución constituye un espacio de encuentro para suscitar la reflexión y el debate de ideas que se mueven en el terreno de lo social y lo cultural dentro y fuera de Cuba, así como sobre otros temas de la realidad cubana que conciernen a la comunidad intelectual. (Proyecto CTPPO, 2008)

Tal y como lo expresan los propósitos de este proyecto hay un marcado énfasis en la **promoción de valores culturales**, que van desde lo local y nacional hasta lo universal. Dicha dimensión se materializa a través de una serie de importantes y significativos servicios que ofrece la Casa, tales como: el **Centro de Documentación**, la **Galería de Arte**, **visita al estudio-taller del artista**, **un patio interior para la realización de actividades públicas**, y la **Cinemateca “Tiempos Modernos”**.

El **Centro de Documentación** (Anexo # 7), que comenzó a ofrecer sus servicios a partir del 2 de diciembre de 1998, cuenta con biblioteca, hemeroteca, mediateca y servicio de búsqueda en Internet. El mismo constituye la médula espinal del proyecto, la idea primigenia que animara a esta empresa y que le da un carácter distintivo a la propuesta, diferenciándola de la mayoría de las casa-estudios que se refieren a nivel internacional, en las que se señala como una de sus debilidades la ausencia de centros de información.

La biblioteca cuenta con más de 5000 textos de 40 temáticas (libros, folletos, manuales, diccionarios y enciclopedias), distribuidos en colecciones vinculadas principalmente a las Artes Plásticas (catálogos, pinacotecas de artistas, museos, galerías, exposiciones y subastas internacionales de arte), y otras temáticas afines: historia general y del arte, estética, filosofía, sociología, etnología, antropología, etc. Otra parte del grueso de la colección se relaciona con la literatura, política e ideología, *marketing* y economía, ciencias jurídicas, ciencias de la información y la comunicación.

La Hemeroteca incluye publicaciones seriadas sobre Arte, Literatura y temas Socio-culturales de varias épocas y países, entre las que destacan:

- Periódicos, semanarios, tabloides, suplementos: *Babelia*, *Lunes de Revolución*, *El País Semanal*, *Bohemia*, *Opciones*, *Granma*, *Arpón*, *Orbe*, *Noticias de Arte Cubano*, *La Jiribilla*, entre otros.

- Revistas especializadas y de interés general, cubanas e internacionales: *Orígenes*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*, *Revista de Occidente*, *Criterios*, *Art News*, *Art in America*, *Art Nexus*, *Arte en Colombia*, *Opus Habana*, *Habanera*, *Cuba Internacional*, *Arte Cubano*, *La Gaveta*, *Cauce*, *Vitral*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *Encuentro con la Cultura Cubana*, *Revolución y Cultura*, *Cine Cubano*, *Temas*, *Más allá*, *Muy Interesante*, entre muchas otras. Algunas de estas publicaciones tienen además un especial valor historiográfico, y se suman a la lista de bienes patrimoniales de la Casa, como los ejemplares de las revistas *El Fígaro*, *Cuba Social*, *La Esfera*, *Política Cómica*, entre otras que datan de finales del siglo XIX y principios del XX.

La Mediateca constituye una compilación de bases de datos, enciclopedias, pinacotecas y catálogos multimedia de artistas y escritores, museos, eventos nacionales e internacionales de arte, entre otros temas de interés. Incluye una colección en formato VHS, CD-R y DVD de materiales audiovisuales, además de casetes de audio convencional con conferencias y lecturas realizadas en la institución.

Es necesario señalar que la casi totalidad de los materiales han sido adquiridos por el artista y su equipo de trabajo durante las ediciones de la Feria Internacional del Libro de La Habana, así como en librerías nacionales e internacionales. Otros, provienen de donaciones de artistas e instituciones.

La **Galería**, por su parte, quedó inaugurada en abril de 1998, durante la realización del III Coloquio Nacional de las Artes Plásticas, con una exposición del camagüeyano Joel Jover y el artista anfitrión. Actualmente, exhibe una muestra permanente de la colección personal del artista conformada por obras – pinturas, esculturas, cerámicas, grabados, instalaciones - del propio artista y de colegas y amigos cubanos como: Antonia Eiriz, Roberto Fabelo, Juan Suárez Blanco, Arturo Regueiro, Luis Contino Roque, Tamara Campo, Osmany Betancourt (Lolo), Israel Naranjo Sandoval, Eduardo Guerra, Ramón Vázquez, Irina Elén González, Zaida del Río, Nelson Domínguez, Flora Fong, Ever Fonseca, Alfredo Sosabravo, Cosme Proenza y Ernesto Villa⁴. (Anexo # 8) Además de esta sala de exposición permanente, debe considerarse la oportunidad que tiene el visitante de acceder a uno de los estudios del artista, donde puede observar obras en proceso, así como

⁴ Debe destacarse que esta colección de arte cubano es una de las más valiosas que existe en la provincia de Pinar del Río, tanto por su nivel de representatividad como por su valor contemporáneo.

tener el privilegio de disfrutar de una de las obras más emblemáticas y polémicas del arte cubano actual: “El Gran Apagón”. (Anexo # 9) Ambas secciones expositivas poseen el servicio de visitas dirigidas y pueden ser visitadas de lunes a jueves en el horario de 9:00 a.m. a 5:00 p.m. al igual que el Centro de Documentación.

Como parte del trabajo del Centro de Documentación se ha utilizado el **patio interior de la Casa-Taller** (Anexo # 10), que posee una capacidad entre 50 y 70 personas, para impartir conferencias, realizar lecturas, presentaciones de libros y revistas, y proyecciones audiovisuales.

Dentro de los conferencistas más destacados que han visitado la Casa se encuentran: Doris Sommer, catedrática de la Universidad de Harvard; Daniel Bardeston, catedrático de la Universidad de Iowa; Conrad Gleber, profesor de la Universidad Estatal de la Florida; Dr. José Díaz Duque, presidente de la Academia de Ciencias de Pinar del Río; Desiderio Navarro, director del Centro Teórico Cultural Criterios; Magali Espinosa, Dra. en Artes, crítica y curadora de arte cubano; Luis Martínez de Merlo, escritor y traductor español; Elvia Rosa Castro, crítica de arte cubano y editora ejecutiva del sello editorial Arte Cubano; Xavier D’Arthuys, Doctor en Letras Clásicas de la Sorbona y agregado cultural de la Embajada de Francia en Cuba, entre otros.

Entre las presentaciones de libros y revistas destacan: “*A la sombra de los muchachos en flor*”, de Nelson Simón, Premio Nacional UNEAC y Premio Nacional de la Crítica 2001; Revista “*Arte Cubano*”, del Consejo Nacional de las Artes Plásticas; Revista *Cauce*, de la UNEAC en Pinar del Río; “*Déjame que te lo cuente*”, antología sobre el arte de los ’80 en Cuba, del sello Arte Cubano; “*Erizando las crines*”, colección de ensayos de Elvia Rosa Castro; “*El nuevo Arte Cubano*”, de la Dra. en Artes Magali Espinosa; “*Secretos de un caserón con espejuelos*”, de Susana Haug; Revista *Criterios*, publicación internacional de pensamiento teórico sobre Arte, Literatura y Cultura; *De la estética a la filosofía de la cultura*, antología de textos de Stefan Morawski, entre otros.

La **Cinemateca “Tiempos Modernos”**, es el programa más reciente de la Casa. Creada en marzo del 2008, constituye un espacio alternativo de participación ciudadana para la apreciación estética, la creación y el debate de ideas en el ámbito de las artes audiovisuales. Surge a partir de una necesidad objetiva provocada por el cierre indeterminado de las salas de cine de la ciudad, a causa del lamentable estado de deterioro

que presentan las mismas y la imposibilidad de llevar a cabo intervenciones de remozamiento y mantenimiento. Todo esto ha provocado, en el ámbito local, una desvalorización del cine en tanto opción cultural y de entretenimiento, lo que ha permitido a su vez, una avalancha del cine más comercial y de menos valores artísticos, a través de la comercialización alternativa de filmes en formato DVD.

La Cinemateca forma parte integral del Centro de Documentación como fuente de consulta y generadora de iniciativas de participación creativa y crítica. Es un servicio gratuito, como los anteriores, que persigue fines educativos y de promoción e intercambio cultural. Se utiliza para las proyecciones audiovisuales el espacio del patio interior de la institución; así como otros espacios alternativos que colaborativamente ofrecen otras instituciones como la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba en Pinar del Río (UNAICC) y el Museo de Arte de Pinar del Río (MAPRI).

Es importante señalar que esta iniciativa ha permitido que en la ciudad de Pinar del Río, no pasen desapercibidos eventos nacionales de cine, como los Festivales de Cine Francés, que gracias al interés, el esfuerzo y los medios de la Casa-Taller, han podido ser acogidos modestamente en estos predios desde el año 2008.

Pero también ha sido un elemento distintivo de este proyecto una sostenida y reconocida labor a favor de la **potenciación de las expresiones culturales de la comunidad**. Para ello desarrolla una serie de acciones y proyectos como: los **Premios CUBAneo**, la **Beca Proyecto Cubaneo de Creación**, los cuadernos de pensamiento teórico compilados en la **Colección Saturno** de Teoría del Arte y la Cultura (en coordinación con Ediciones Cauce), la fundación y el copatrocinio del Museo de Arte Pinar del Río (**MAPRI**), así como otros eventos e iniciativas culturales y sociales, en los que colabora la Casa.

El *Premio CUBAneo de Artes Plásticas* que otorga la Casa Taller tiene como objetivo, según refiere su convocatoria, “promover los mejores valores de las artes visuales en la provincia de Pinar del Río durante el transcurso de un año, resaltando aquellas propuestas estéticas que -independientemente de sus filiaciones y méritos formales y conceptuales, y sin minimizar el placer inherente a la apreciación de toda obra de arte- sondeen las honduras existenciales del hombre contemporáneo, dando expresión a sus alegrías y tristezas en la vida cotidiana y social” (Proyecto CTPPO, 2008). Este Premio

anual está destinado a artistas plásticos, curadores, críticos e investigadores que contribuyan al conocimiento y desarrollo de las artes visuales en la provincia. El mismo consiste en una recompensa en metálico de 1000 CUC y un Diploma acreditativo. (Anexo # 11)

Por su parte, la beca *Proyecto Cubaneo de Creación*, instituida a partir del año 2006, y consistente en 500 CUC y un Diploma acreditativo, fomentará y patrocinará proyectos concebidos por artistas pinareños para la creación de obras de artes visuales que, con idéntica proyección, sean además “proclives a una inserción concreta en el espacio físico y simbólico de nuestro entorno social más inmediato”. (Proyecto CTPPO, 2008)

La Casa también financia la *Colección Saturno*, sello cuya edición está al cuidado de la editorial provincial *Cauce* y que publica libros de crítica y teoría del arte y la cultura contemporáneas, escritos por investigadores y pensadores cubanos. (Anexo # 12)

Pedro Pablo Oliva proyecta y funda el **MAPRI**, al interceder como principal coordinador de su inversión inicial por parte del gobierno de la localidad. Ha aportado y aporta financiamiento para muchos de los proyectos actuales de esta institución, con la cual la C.T.P.P.O. mantiene estrechos vínculos de trabajo. El grueso de ese modesto aporte financiero se emplea para apoyar la producción de exposiciones, catálogos, así como el mantenimiento regular del inmueble, entre otros fines.

En este sentido, también es significativo señalar que la Casa también posee su sitio web promocional -www.casataller.co.cu- (Anexo # 13) destinado a la divulgación de las actividades que realiza, las nuevas adquisiciones del Centro de Documentación, actualizaciones de sus bases de datos, reseñas de proyectos y eventos culturales dentro y fuera de Pinar del Río, así como la obra más reciente de Pedro Pablo Oliva y de otros artistas sobresalientes cubanos a través de una Galería digital: *Cuba-Art.com* - www.cuba-art.com - ; espacio que pretende dar a conocer la obra de artistas cubanos que, habiendo dado muestras de calidad y solidez, no encuentra aún suficiente difusión en los circuitos legitimadores de la promoción y el mercado de arte internacionales.

En cuanto a la colaboración con otras instituciones, además de las ya mencionadas (MAPRI y Editorial Cauce), debe destacarse el apoyo que brinda la Casa a:

- Consejo Provincial de Artes Plásticas: La C.T.P.P.O. sirve como sede de conferencias y talleres, y entrega premios colaterales en algunos de sus eventos.

- Biblioteca Provincial Ramón González Coro: La C.T.P.P.O. promueve el interés por las artes plásticas entre las nuevas generaciones de niños y adolescentes con la entrega de premios en el Salón Anual de Artes Plásticas para Niños, auspiciado por este centro.
- Consejo Provincial de Casas de Cultura y Casa de la Cultura *Pedro Junco*: La C.T.P.P.O. financia parte de los premios que se otorgan a los niños ganadores en el Concurso de la Canción Infantil “Planeta Azul” (especialmente la compra de juguetes y otros obsequios y donativos que acompañan a las certificaciones).
- Revista *La Gaveta*: El pintor Pedro Pablo Oliva fue cofundador y patrocinador del proyecto inaugural de *La Gaveta: Cuadernos de Teoría del Arte y la Cultura*, en 1998. Luego este proyecto pasó a la A.H.S. con su denominación actual de *La Gaveta: Revista de Arte y Literatura*. Actualmente la C.T.P.P.O. coopera con *La Gaveta* a través de donaciones de materiales y equipamiento para su labor editorial.
- UNEAC Pinar del Río: La Sección de Audiovisuales de la UNEAC en Pinar del Río recibió una donación de la C.T.P.P.O. consistente en una cámara de video VHS para la realización de documentales que promuevan la cultura pinareña.

Los beneficiarios directos de este proyecto son los estudiantes y profesores de todos los centros de enseñanza artística y universitarios de la localidad: Academia Provincial de Artes Plásticas, Escuela Provincial de Instructores de Arte, Escuela Provincial Vocacional de Arte, Universidad de Pinar del Río “Hermanos Saíz Montes de Oca”, especialmente, las carreras de Estudios Socioculturales, Periodismo y Derecho; y el Instituto Superior Pedagógico Rafael María de Mendive. También los creadores, críticos, investigadores e intelectuales, además del público general interesado en participar en las actividades y programas de la Casa.

La Casa-Taller Pedro Pablo Oliva, es una institución de tipo excepcional en el ámbito nacional y local. La misma constituye la materialización del sueño de un artista ya consagrado, pero comprometido intelectual y socialmente con su territorio. Justamente aquí, en la dimensión personal y vivencial comienza el aporte de este proyecto al **fortalecimiento de la identidad y del sentido de pertenencia** a una localidad. Tal y como

lo expresa Pedro Pablo Oliva: “Tengo la definición mayor que es intentar mejorar mi país; intentar mejorarlo en todos los sentidos; y en ello va el criterio y las acciones que considero sanas y buenas, sin trastienda, por la cultura.”⁵

Cada una de las acciones y proyectos que dan sentido a la Casa-Taller poseen una proyección social-comunitaria porque todas responden a necesidades territoriales. Por tanto, se trata de un proyecto genuinamente altruista, resultado del empeño de un artista muy humilde, que no busca reconocimiento ni beneficio económico sino crear y sostener un espacio necesario para sus coterráneos. Los nobles propósitos de esta labor cultural le han hecho ganar el reconocimiento y el apoyo de diferentes instituciones como: el Ministerio de Cultura, el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, el Consejo Nacional de Casas de Cultura, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Comisión Católica para la Cultura en Pinar del Río, además de recibir la gratitud de todo el gremio de artistas, escritores y académicos pinareños.

Por el trabajo integral de la Casa Taller Pedro Pablo Oliva y el papel que esta ha jugado en la promoción de valores culturales dentro de nuestra comunidad, el artista Pedro Pablo Oliva fue galardonado con el Premio Provincial Comunidad 2004 a la Personalidad de la Cultura, otorgado por el Consejo Provincial de Casas de Cultura en Pinar del Río y fue asimismo nominado al premio nacional en esta categoría. Por iguales motivos, la Comisión Católica para la Cultura, el Centro de Formación Cívica y Religiosa y el Obispo de la Diócesis Católica en Pinar del Río, dedicaron a Pedro Pablo Oliva y a la C.T.P.P.O. las celebraciones y reconocimientos por el Día de la Dignidad Pinareña en el 2006. Como reconocimiento a su trayectoria artística, a la impronta de su obra en la Cultura Cubana y a su labor de promotor cultural, reflejada en la C.T.P.P.O, Pedro Pablo Oliva ha recibido entre otros reconocimientos el Premio Nacional de las Artes Plásticas 2006 y el Premio *Maestro de Juventudes*, este último entregado por la dirección nacional de la Asociación Hermanos Saíz.

⁵ Citado por: Liste, 2000.

III.2: El Patio de Pelegrín.

El Patio de Pelegrín, por su parte, es un proyecto que se desarrolla en la comunidad rural: Puerta de Golpe, ubicada en el municipio Consolación del Sur, a 23 kilómetros de la ciudad cabecera de la provincia. El mismo constituye un ejemplo de referencia en cuanto a proyecto comunitario nacido y desarrollado a partir de un proceso de concertación en, con, y para la propia comunidad.

Antecedentes del proyecto:

La comunidad de Puerta de Golpe, zona fundamentalmente agrícola donde el cultivo del tabaco constituye el renglón principal, ha constituido una región de fuertes tradiciones que, sin embargo, estuvieron desatendidas en la última década del pasado siglo, a raíz de la difícil crisis económica que ha tenido que enfrentar el país luego del derrumbe del campo socialista. Todo esto motivó que un grupo de pobladores, se unieran y a través de sus propias iniciativas lograran dividir al pueblo en dos bandos, rescatando una vieja tradición, denominándolos: *La Puerta* y *El Golpe*, nombres que aluden a la localidad.

A partir de aquí comienzan a establecerse competencias entre los dos bandos a los que se les fue uniendo un grupo importante de personas que aportaban sus talentos artísticos a estas fiestas populares. Esta división del pueblo se instrumenta teniendo como soporte la recién rescatada fiesta Patronal de San José que se celebra cada 19 de marzo, día importante para los católicos de la comunidad, elemento que también forma parte de las costumbres identitarias del pueblo, lo que permitió que se instituyera ese propio día para las fiestas tradicionales populares de Puerta de Golpe.

Las acciones fueron creciendo en magnitud. Se comenzaron a desarrollar capacidades artísticas y actitudes hacia la creación, la producción y el medio ambiente sin contar con un espacio físico que reuniese las condiciones favorables, ni líderes naturales que guiarán las actividades.

Por otro lado, debe referirse la situación desfavorable que presentaba la comunidad en cuanto a su desarrollo sociocultural: déficit sustancial de recursos, ausencia de instituciones culturales y recreativas que se encargasen de liderar adecuadamente la vida

cultural de la comunidad⁶, aumento de las indisciplinas sociales, deterioro del fondo habitacional, pérdida de tradiciones populares, peligro de extinción de especies endémicas de la zona, insuficiente explotación de terrenos para la producción alimentaria, entre otros problemas.

El proyecto:

Ante tal situación surge la iniciativa del artista de la localidad Mario Pelegrín Pozo de donar su casa, su patio y su tiempo libre para intentar orientar y estimular las expectativas y demandas socioculturales de sus vecinos. Es así que surge en el año 2001 el proyecto sociocultural: *El Patio de Pelegrín*, experiencia que comenzaría con un sencillo taller de artes plásticas, y que poco a poco fue aunando el interés y entusiasmo de otras personas de la comunidad que se sumaron al proyecto. Es importante destacar, que en las conversaciones con Pelegrín, se advirtió su conocimiento y admiración por la labor comunitaria desarrollada por la importante artista de la plástica cubana Antonia Eiriz – referida en el capítulo anterior- , a la que considera un referente especial para su trabajo. (Anexo # 14)

Los resultados obtenidos en un lapso de tres años y medio y las aspiraciones aún no cumplidas, determinaron la creación de un proyecto más ambicioso denominado *Dinamización de la vida sociocultural de la población del Consejo Popular “Puerta de Golpe”*, que continúa teniendo como centro el patio del pintor y a este como principal líder. Comienza para esta experiencia comunitaria una etapa de consolidación y crecimiento al contar con el asesoramiento metodológico de instituciones como el Centro de Intercambio y Referencia sobre Iniciativas Comunitarias (CIERIC), y el apoyo y reconocimiento de otras como la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y la dirección provincial y municipal – de Consolación del Sur- de Cultura.

Esta nueva propuesta parte de la actualización del diagnóstico sociocultural que hiciera el grupo gestor del proyecto durante los dos primeros meses del año 2005. Esto

⁶ No existen museos, ni casa de cultura, ni biblioteca pública. En esta zona solo se cuenta con un círculo social y un cine, y ambos presentan derrumbes parciales.

permitió que se identificaran los problemas fundamentales de la comunidad⁷. Posteriormente, este banco de problemas es socializado en un encuentro con la comunidad y los factores claves y se determinó como consenso general que el problema central era la afectación de la vida sociocultural de la población de Puerta de Golpe, ya que son insuficientes las opciones culturales y recreativas que pueden ofrecerse a la población del Consejo, por el deterioro que presentan las instalaciones culturales y la falta de gestión de las instituciones involucradas. Las ofertas culturales y recreativas que ofrece el municipio se desarrollan solamente en la cabecera, y a los vecinos de este Consejo Popular se les hace casi imposible disfrutar de ellas, ya que los medios de transportación son limitados y las distancias son relativamente distantes.

Esta situación ha impactado de manera negativa en la vida social de la población, ya que ha traído como consecuencia la proliferación de conductas sociales inadecuadas como son: el alcoholismo, la violencia familiar, el embarazo precoz. Se manifiesta además, una pérdida de las tradiciones culturales y populares, de la historia local y las tradiciones culinarias de la zona.

Teniendo en cuenta todos estos elementos el proyecto se propone un objetivo más complejo: potenciar el Patio de Pelegrín como el espacio sociocultural de referencia del Consejo Popular de Puerta de Golpe, para así contribuir a elevar la calidad de vida de la población, a través de un proceso de dinamización comunitaria que favorezca **el desarrollo sociocultural del Consejo, la revitalización de la cultura popular y tradicional, el rescate de tradiciones culinarias, la promoción de los valores artísticos y culturales de la localidad**, el desarrollo de niveles de sostenibilidad que contribuyan a la actividad productiva del patio, el incremento de la producción de hortalizas, vegetales y frutas y su conservación para todas las épocas del año. Pretende además mostrar la efectividad de una producción con ciclo integrado y con manejo orgánico como medio de sustentabilidad ambiental y del desarrollo de una conciencia ambiental en la población. (Proyecto *Dinamización de la vida sociocultural de la población del Consejo Popular “Puerta de Golpe”*, 2007)

⁷ Ver Anexo # 15

De manera que, se nos presenta un proyecto que se multiplica tanto en su magnitud como en sus propósitos, desbordando así los tres indicadores establecidos para valorar la contribución del mismo al desarrollo sociocultural de la comunidad. Ahora son tres las dimensiones que posee: una sociocultural, otra productiva y también la ambiental.

La línea sociocultural plantea como propósitos **mantener y rescatar las tradiciones, la promoción cultural, estimular la participación del talento creador**, vincular y potenciar la participación de toda la población en el proyecto, **fortalecer la identidad y el sentido de pertenencia**; desarrollar el gusto estético, la formación de valores, actitudes positivas y la apreciación artística. Pretende, además, estimular la capacidad creativa y de iniciativas en la localidad. En este sentido, ya constituyen resultados del proyecto: el rescate y funcionamiento de la comparsa local; la habilitación de nuevas instalaciones como la casa-galería, el taller de cerámica, la biblioteca comunitaria⁸; el fortalecimiento y sistematicidad de los talleres tradicionales de artes plásticas, de literatura – infantil y de adultos- de repostería, de música, de salud, de conservación de alimentos y de vinos; la realización de exposiciones de libros, la publicación de la crónica del proyecto y de las décimas de un poeta de la comunidad, la realización sistemática y de referencia a nivel nacional de los encuentros de repostería para el rescate de las tradiciones culinarias de la zona, el desarrollo de encuentros de intercambios de experiencias con proyectos de la UNEAC, así como la integración y vinculación de las instituciones al proyecto. De igual forma, la proyección de un museo antropológico, donde se ilustren las raíces tradicionales, históricas y culturales del pueblo, constituye un mérito loable de este proyecto. (Anexo # 16)

En cuanto a la dimensión ambiental esta tiene como objetivo desarrollar una educación ambiental en los pobladores que propicie el desarrollo de valores, la protección y preservación del entorno y el amor a la naturaleza. Potenciar el Patio como un espacio para el disfrute sano en un entorno con equilibrio ecológico: sin ruido ambiental, sin químicos y

⁸ La concepción y diseño de la Biblioteca Comunitaria es el resultado de una tesis de pregrado de la Lic. en Estudios Socioculturales, en la que se proponen como objetivos fundamentales de la misma, además de proporcionar material bibliográfico de investigación para cualquier disciplina del proyecto, conservar y difundir el patrimonio cultural de la comunidad y su misión deberá responder a la amplia gama de necesidades que pueden demandar los usuarios, potenciando y enriqueciendo las que partan de una dimensión sociocultural.

con el completamiento del ciclo productivo manejado con principios naturales. Esta línea pretende además desarrollar una cultura alimentaria en la población, a partir de la producción del patio y en el Restaurante ecológico, así como la estimulación de la preservación de los suelos, y la recuperación y conservación de las especies autóctonas y endémicas de la zona: aves y plantas. Entre los resultados que más se destacan en esta línea se encuentran: el funcionamiento del Eco-Restaurante, el desarrollo sistemático de los talleres de educación ambiental, el diseño de un monitoreo para el manejo de las especies endémicas de la zona, el desarrollo de un evento nacional de corte ambiental, etc. (Proyecto *Dinamización de la vida sociocultural de la población del Consejo Popular “Puerta de Golpe”*, 2007)

Por último, la línea productiva tiene como metas específicas: desarrollar niveles de sostenibilidad que contribuyan a la potenciación de la actividad productiva del patio, incrementando la producción de hortalizas, vegetales y frutales que tienen como destino la minifábrica y el Eco-Restaurante. Pretende además mostrar la efectividad de una producción con ciclo integrado y con manejo orgánico como medio de sostenibilidad ambiental del entorno. Como logros en esta dirección deben mencionarse: el funcionamiento de la minifábrica de conservación de alimentos y de los talleres de producción de alimentos, la capacitación a productores y talleristas en técnicas de conservación de alimentos y en técnica de producción orgánica y de ciclo integrado, la implementación de un huerto demostrativo que funciona con técnicas orgánicas y con un ciclo productivo orgánico, y también la creación de nuevas fuentes de empleos para la comunidad en la minifábrica, el Eco – Restaurante, y en el Huerto de Referencia de la Agricultura Orgánica.

El Patio de Pelegrín, nombre con el que es reconocido nacional e internacionalmente este proyecto, constituye un ejemplo de referencia en cuanto a trabajo comunitario, único de su tipo en Cuba por presentar las tres categorías o dimensiones referidas anteriormente. En la línea sociocultural es fundamental el trabajo que se desarrolla para la promoción, rescate y conservación de tradiciones populares de alta presencia en la comunidad como: el tejido (Anexo # 17), la repostería, la vinicultura, la música campesina, los encuentros de gallos, y las noches del danzón y el bolero, preferidas por el sector

poblacional de la tercera edad. Destacándose así, un importante trabajo de educación patrimonial, que además de contribuir a la preservación de una serie de elementos identitarios de esa localidad, la revaloriza y garantiza el traslado, disfrute y re-creación de esos valores a las generaciones más jóvenes.

Este proyecto comunitario ha adquirido tal nivel de relevancia social y cultural que ha devenido en objeto de estudio para investigadores de diversas disciplinas y latitudes. Estudiantes de la Licenciatura en Estudios Socioculturales, Instructores de Arte, maestrantes de variados perfiles, antropólogos, sociólogos y etnógrafos de otros países han encontrado en el Patio de Pelegrín, un material de estudio inagotable bautizado además por la sencillez y diafanidad de su anfitrión.

El trabajo sistemático y consolidado del “Patio”, actualmente con una extensión 2500 metros cuadrados, al que se le agregó un terreno improductivo devenido huerto y organopónico, ha permitido que se le otorguen importantes reconocimientos como la categoría de Referencia Nacional de la Agricultura Urbana (2006), y en el año 2007 el premio "A la maestría artesanal", del Fondo Cubano de Bienes Culturales, el de la Asociación Cubana de Artesanos y Artistas (ACAA), y el Premio del Barrio.

A modo de Epílogo:

Han sido analizadas dos singulares experiencias de trabajo cultural comunitario, que aunque desarrolladas en contextos diferentes, con alcances y matices diversos, ambas ilustran las potencialidades de la cultura, en tanto instrumento eficaz para propiciar transformaciones sociales y elevar la calidad de vida en el entorno local. Unido a ello, está la visión del artista comprometido, despojado de su áurea mítica, en tanto individuo que se aísla y se aparta para poder crear. Estos artistas se devuelven a su medio, asumiendo la difícil responsabilidad de convertirse en actores protagónicos del desarrollo sociocultural de sus comunidades.

Pedro Pablo Oliva y Mario Pelegrín sin abandonar su carrera artística, es decir sin dejar de hacer un arte “tradicional” – por llamarle de alguna forma- en tanto creadores de objetos artísticos, han devenido en actores sociales de gran protagonismo dentro de sus comunidades, liderando procesos de gran complejidad, por la multiplicidad de dimensiones y acciones que poseen.

En ambos creadores se aprecia un principio fundamental y decisivo para el desarrollo de estos proyectos: la espontaneidad y voluntad personal, que unidos a un fuerte sentido de pertenencia y arraigo, generan un compromiso social e intelectual de probada solidez. La primera muestra de ello es el hecho de que las dos experiencias se desarrollan en los propios predios de los artistas y con sus recursos. La *Casa-Taller* es totalmente autónoma y autofinanciada, gracias a la positiva inserción que ha tenido la obra de Pedro Pablo en el mercado de arte. *El Patio*, por su parte, aunque cuenta con la colaboración metodológica y cierto apoyo financiero del CIERIC, su líder y coordinador expresa no estar interesado en la institucionalización del proyecto, de hecho apuesta por el principio de compromiso y voluntad personal de los que se integran al mismo, ya que considera que de convertirse en un espacio formal perdería su fuerza y vitalidad. Indiscutiblemente, la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva* y el *Patio de Pelegrín* constituyen ejemplos de referencia tanto a nivel local como nacional.

Luego de este análisis y teniendo como base la sistematización y fundamentación desarrollada en los primeros capítulos puede obtenerse una aproximación a las

generalidades del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, que como parte de un fenómeno más general comparte características comunes con el trabajo cultural comunitario que se desarrolla en Cuba, además de poseer las propias. Entre sus fortalezas podemos citar:

- La incorporación de un grupo significativo de artistas plásticos de la provincia al trabajo cultural comunitario.
- El reconocimiento por parte de las comunidades del liderazgo y potencialidades de los artistas en los procesos de transformación sociocultural.
- El alto sentido de pertenencia de los artistas por su territorio.
- La práctica del trabajo cultural comunitario como un proceso planificado, sistémico y por objetivos.
- La sistematicidad y organización con la que se desarrollan los proyectos.
- El desarrollo de capacidades y habilidades.
- La dimensión educativa y el desarrollo de valores.
- La defensa y promoción de la identidad local y nacional.
- Un mayor rigor técnico y metodológico en la concepción del trabajo comunitario.
- El apoyo y reconocimiento de varias instituciones. (UNEAC, CIERIC, Consejo Provincial de Cultura, Consejo Provincial de las Artes Plásticas)
- Una mayor participación social.
- La capacitación en gestión de proyectos a artistas y otros actores locales.

Y como principales limitaciones se pueden señalar:

- La persistencia de los enfoques movilizativos de la participación.
- La diversidad de enfoques en las metodologías que se utilizan en las intervenciones comunitarias.
- El exceso de responsabilidad y protagonismo del artista como líder del proyecto.

Conclusiones

Conclusiones:

1. El trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña se inserta dentro de los procesos de desarrollo local y de trabajo comunitario en general, que han cobrado un significativo auge a nivel nacional desde la década del 90. El mismo constituye un fenómeno complejo y dinámico, en el que interactúan fundamentos de la Historia del Arte, la Teoría de la Cultura y el Desarrollo desde una perspectiva sociocultural.
2. En la plástica cubana posterior al triunfo de la Revolución se advierte una larga y rica trayectoria de trabajo cultural comunitario, caracterizada por una gran diversidad de propuestas que van desde los enfoques participativos e interventivos, hasta los más experimentales.
3. El trabajo cultural comunitario ha experimentado desde las dos últimas décadas un proceso de maduración, manifestándose a través de proyectos, con objetivos y programas concretos, que poseen apoyo y respaldo institucional. En el caso de Pinar del Río sobresalen con gran amplitud, por sus resultados y sistematicidad, los proyectos de artistas plásticos, algunos con un alto nivel de reconocimiento a nivel local y nacional como la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva* y el *Patio de Pelegrín*.
4. La *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva* y el *Patio de Pelegrín*, constituyen experiencias excepcionales dentro del trabajo cultural comunitario en general. En ambas se aprecia una sostenida y profunda labor en la promoción de valores culturales, la potenciación de expresiones culturales de la comunidad, y el fortalecimiento de la identidad y el sentido de pertenencia, en tanto indicadores de desarrollo sociocultural.
5. El trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña se caracteriza fundamentalmente por una alta representatividad en comparación con

otras manifestaciones artísticas, por el reconocimiento en las comunidades del liderazgo y potencialidades de los artistas en los procesos de transformación sociocultural, por el alto sentido de pertenencia de los artistas a su territorio, la dimensión educativa y el desarrollo de valores, y la defensa y promoción de la identidad local y nacional.

Recomendaciones

Recomendaciones:

1. Diseñar a partir de este estudio un proyecto de investigación que contribuya a la profundización en el tema, así como a la capacitación de artistas e investigadores interesados en este.
2. Implementar un curso facultativo sobre esta temática para estudiantes de la carrera de Estudios Socioculturales, ya que su objeto de estudio lo constituye la Intervención Social Comunitaria.
3. Desarrollar investigaciones sobre otras experiencias de trabajo cultural comunitario que se desarrollan en la provincia.

Bibliografía:

- ÁLVAREZ, L. (2000). Dania Fleites: Pliegues y jirones de una trama. *Artecubano*, N° 1, pp. 47-48, C. de La Habana, Cuba.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, A. M, y et al (2006). Los programas de desarrollo sociocultural como instrumentos de gestión de la política cultural. Experiencia cubana. *Selección de lecturas sobre Promoción Cultural*, Edición Centro Nacional de Superación para la Cultura, C. de la Habana, pp. 102-121.
- BARILLI, R. (1994). Polivalencia y ambigüedad del Postmoderno. *Criterios*, N° 32, 4ª época, jul.-dic., pp.: 15- 27. La Habana.
- BELL LARA, J. (2000): Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filosóficas: “Cuba. Perspectivas de desarrollo en el contexto de la globalización”, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Programa Cuba, La Habana.
- BRITTO GARCÍA, L. (2005) *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Editorial Arte y Literatura, C. de La Habana, Cuba.
- CABALLERO, R. (1990a) Prédica y praxis de la heraldía. *El Caimán Barbudo*, N° 271, jun. pp. 20-21 y 28, C. de La Habana.
- (1990b) La década prodigiosa. *El Caimán Barbudo*, N° 272, agosto, pp. 12-15, C. de La Habana.
- CAMNITZER, L. (1994) *New Art of Cuba*. Austin.
- CASTELLANOS LEÓN, I. (2005). El barro también se instala. *Artecubano*, N° 1, pp. 32-37, C. de La Habana, Cuba.
- CASTRO, E.R. (1998). *La conjura de los fieles*. Casa editora Abril, La Habana.
- (2008). *El observatorio de la línea: repasos al arte cubano*. Edit. Unión, La Habana.
- *CIERIC MEMORIA INSTITUCIONAL 1998 - 2006*.
- *Coordenadas de arte contemporáneo* (2003). Colectivo de autores. Artecubano ediciones y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, C. de La Habana, Cuba.

-
- CORTÉS CORTÉS, M. y MIRIAM IGLESIAS (2005) *Generalidades sobre Metodología de la Investigación*, Publicado en la UNACAR. Universidad Autónoma del Carmen. Ciudad del Carmen. México. (Material digital)
 - DERICHE REDONDO, Y. (2006). Desarrollo comunitario: de la coordinación a la integración. *Selección de lecturas sobre Promoción Cultural*, Edición Centro Nacional de Superación para la Cultura, C. de la Habana, pp. 122- 131.
 - ESPINOSA DELGADO, M. (1998). Después del 98. '98 *Cien años después*, Catálogo, 13 nov. 1999 - 12 dic. 1999, pp.: 149-176, Ed. Generalitat Valenciana.
 - (2002). La espada y la cuerda. A veinte años de Volumen 1. *Artecubano*, N° 2-3, pp. 26-33, C. de La Habana, Cuba.
 - (2003): *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*. Editorial Cauce, UNEAC, Pinar del Río.
 - ESPINOSA MARTÍNEZ, E. (2002): *El desarrollo revisitado como un proceso complejo: económico, social, tecnológico, cultural*. Conferencia impartida en el Dpto. de Economía como profesor visitante en la Universidad de Brock en marzo del 2002. (Material digital)
 - FERNÁNDEZ, A.E (Tonel) (2004). Árbol de muchas playas del arte cubano en movimiento. (1980-1999). *Artecubano*, N° 2, pp. 10-25, C. de La Habana, Cuba.
 - FERNÁNDEZ, F. (2000). Rusty Scope. De Cornel a Reznor... 'Sancochar' en lo más hondo y soltar un buche de jardín. *Artecubano*, N° 3, pp. 66-75, C. de La Habana, Cuba.
 - FOSTER, H. (1994). El postmodernismo en paralaje. *Criterios*, N° 32, 4ª época, jul.-dic., pp.: 57- 76. La Habana.
 - FRANCASTEL, P. (1972). *Sociología del arte*. Emecé, Buenos Aires.
 - FREIXA, V. (2004). *A cultura e a arte como ferramenta para a transformação social*. http://www.dicoruna.es/cultura/interea/RevistaInterea06/04_granollers.htm
 - GARCÍA MACHADO, X. y LIDIA CANO (1994). *El postmodernismo: esa fachada de vidrio*. Edit. Letras Cubanas. La Habana.
 - GOLDBARD, A (2007). *La temática: arte comunitario y espacio público: porqué?* <http://www.interferencia.info/PAGS/2007/interferencia2007/PAG.3.html>

-
- GONZÁLEZ ACHÓN, Laritza (2005): *Algunas reflexiones sobre la perspectiva o dimensión sociocultural del desarrollo*. CIERIC. (Material digital)
 - (2006): *Análisis de la Cultura*. CIERIC. (Material digital)
 - GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2003): Tesis en opción al grado científico de Doctor en ciencias de la Educación: *Desarrollo comunitario sustentable. Propuesta de una concepción metodológica en Cuba desde la educación popular*. Universidad de La Habana, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. (FLACSO) Programa Cuba, La Habana.
 - GORÁNOV, K. (1990). *Arte, cultura y sociedad*. Edit. Sviat, Sofía y Edit. Arte y Literatura, La Habana.
 - GUTIÉRREZ P.J. (1998). Oliva, mágico y rebelde. *La Gaceta*, Año 4 N°10 Enero-Marzo, pp.115-116, La Habana, Cuba.
 - HERNÁNDEZ, G.J. (2006). Algunos momentos puntuales en la evolución del concepto de cultura. *Selección de lecturas sobre Promoción Cultural*, Edición Centro Nacional de Superación para la Cultura, C. de la Habana, pp. 11-21.
 - (2006). Reflexión en torno al desarrollo cultural y desarrollo humano. *Selección de lecturas sobre Promoción Cultural*, Edición Centro Nacional de Superación para la Cultura, C. de la Habana, pp. 22-41.
 - HERRERA YSLA, N. (2003). Arte cubano a vuelo de pájaro, entre dos siglos. *Coordenadas de arte contemporáneo*, Colectivo de autores, Artecubano ediciones y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, C. de La Habana, Cuba. pp.: 37-76.
 - JUAN, A. DE. (1978). *Pintura cubana: temas y variaciones*. Ediciones UNEAC, C. de La Habana.
 - (1983) *Pintura y Diseño Gráfico en la Revolución*, Universidad de La Habana, La Habana.
 - (1993). *Más allá de la pintura*. Edit. Letras Cubanas, La Habana.
 - JUBRÍAS, M. E.(s.f) : *Arte postmoderno*.
 - (1996) ¿Postmoderno vs. arte? *Temas*, No 5, pp.: 105-108, La Habana, Cuba.
 - *Kuba O.K: arte actual de Cuba*. (1990) Catálogo. Stadlische Kunsthalle, Düsseldorf.

-
- LEAL SPENGLER, E. (2002). El desarrollo de la cultura, única certeza para un proyecto sostenible legítimo. *Opus Habana*, N° 1, jun.-sep. Versión digital.
 - LINARES FLEITES, C. y *et al* (2002) “Participación Social y Cultura: un estudio de caso de la provincia Holguín”, CIDCC “Juan Marinello”, La Habana.
 - LINARES FLEITES, C. y PEDRO E. MORAS PUIG (2004) *Universos de la participación: su concreción en el ámbito de la acción cultural*. CIDCC “Juan Marinello”, La Habana. (pdf)
 - LISTE, A. (2000). He tenido amigos que he traicionado. *Cubahora*, No. 119, Año 3, mayo, <http://cubahora.co.cu>
 - LÓPEZ, F. (1989) *Cuba Cultura y Sociedad*. Editorial Letras Cubanas, La Habana. Cuba.
 - LÓPEZ MEDINA, M. A. (2006). La gestión en el contexto del trabajo cultural. *Selección de lecturas sobre Promoción Cultural*, Edición Centro Nacional de Superación para la Cultura, C. de la Habana, pp. 55-66.
 - LLANO GONZÁLEZ, J. del (2007). *Pedro Pablo Oliva: Un niño que sueña con el sol*. <http://www.caimanbarbudo.cu>
 - *MEMORIAS CURSO DE GESTIÓN DE PROYECTOS* (Enero-Marzo 2008). Región Occidental, Pinar del Río.
 - *MEMORIAS TALLER DE LA COMISIÓN PERMANENTE DE CULTURA COMUNITARIA* (2004). Bejucal, La Habana, UNEAC-CIERIC.
 - MÉNDEZ, H. y *et al* (2004). *La Dinamización Sociocultural Comunitaria. Una estrategia para la participación y el desarrollo*. Material digital, en CD IV Taller de Intercambio de experiencias. Centro de Intercambio y referencia Iniciativa Comunitaria (CIERIC), Dirección de Cultura Comunitaria de la UNEAC, Centro Nacional de Superación para la Cultura y Casa abierta al tiempo.
 - (2006). *Propuesta Metodológica para la Gestión de Proyectos*. CIERIC, C. de La Habana.
 - MÉNDEZ, L. (2006). *Globalización y glocalización en los mundos del arte actual*. <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/42/Zehar42Mendez.pdf>
 - MICHELLI, M. DE. (1967). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ediciones UNEAC, La Habana.

-
- MONTESINO, J. L. (2005) *El caso de la Casa-Taller P. P. Oliva: La cultura en franca zona*. Material digital.
 - MORAWSKI, S. (1994). Reflexiones polémicas sobre el postmodernismo. *Criterios*, N° 32, 4ª época, jul-dic., pp.: 29- 56. La Habana.
 - MORENO, A. (2002). *Lo sociocultural en los proyectos comunitarios*. Consejo Nacional de Casas de Cultura. Material digital.
 - MOSQUERA, G. (1983) *Exploraciones en la plástica cubana*. Edit. Letras Cubanas.
 - (comp.) (1993). *Del pop al post*. Edit. Arte y Literatura, La Habana.
 - (2006) *El Síndrome de Marco Polo, El mundo de la diferencia Notas sobre arte, globalización y periferia*. <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm>.
 - NOTARIO DE LA TORRE, Á. (1999): *Apuntes para un compendio sobre Metodología de la Investigación Científica*. Universidad de Pinar del Río, Cuba. Documento en pdf.
 - POGOLOTTI, G. (1998). Preservar y defender nuestra cultura. *Granma*, 6 Nov, La Habana. Cuba.
 - *Política cultural de la Revolución cubana. Documentos*. (1977) Edit. Ciencias Sociales, C. de La Habana.
 - POWER, K. (1998). La ¿pérdida? de las colonias. `98 *Cien años después*, Catálogo, 13 nov. 1999 - 12 dic. 1999, pp.: 17-64, Ed. Generalitat Valenciana.
 - PRIETO, A. (2000). Vanguardia artística y pasividad. En: *Cuba Socialista*, N° 18, Octubre- Noviembre, La Habana, Cuba.
 - PROYECTO CASA TALLER PEDRO PABLO OLIVA. (2008). Material digital.
 - PROYECTO CINEMATECA *TIEMPOS MODERNOS*. MEDiateca CASA TALLER PEDRO PABLO OLIVA (2008). Material digital.
 - PROYECTO SOCIOCULTURAL “EL PATIO DE PELEGRÍN”. (2007). Material digital.
 - RAVELO CABRERA, P. (1996). *El debate de lo moderno-postmoderno*. Edit. Ciencias Sociales, La Habana.

- *RESUMEN DE EXPERIENCIAS DEL TRABAJO CULTURAL COMUNITARIO DE LA UNEAC PINAR DEL RÍO. I TALLER PROVINCIAL COMISIÓN PERMANENTE DE CULTURA COMUNITARIA* (2004). UNEAC-CIERIC.
- RODRÍGUEZ, G. y otros (2002). *Metodología de la investigación cualitativa*. Editorial PROGRAF, Santiago de Cuba. Cuba.
- SANCHIS PALACIO, J. R. (s.f.) Las estrategias de desarrollo local. Aproximación metodológica desde una perspectiva socioeconómica e integral. Pp. 147-160. (Material fotocopiado, disponible en Centro de Documentación CIERIC)
- SANDERS, H. (1994). El postmoderno. La cotidianidad como utopía. *Criterios*, N° 32, 4ª época, jul.-dic., pp.: 99- 108. La Habana.
- SANTOS MORAY, M. (1995). Antonia Eiriz: la voz de un siglo. *Artecubano*, N° 2, pp.: 31-34, C. de La Habana Cuba.
- SERRANO PLAJA, E. (s.f). *El arte comprometido y el compromiso del arte*. Aymá, Barcelona.
- THOMAS, K. (1987). *Diccionario del arte actual*. Editorial Labor, S.A Calabria, Barcelona.
- TORRE SÁENZ, C. DE LA. (1996) *Arte Cubano Especial*, Edit. Letras Cubanas, La Habana.

Otras fuentes de consulta:

- <http://www.pedropabooliva.com/reference.php>
- www.casataller.co.cu

Anexos

Anexo # 1

GUÍA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD. (Yañez, 2009)

Sujeto: Juan García Miló, artista y profesor de Artes Plásticas. Integrante del Grupo Teatro Escambray.

Objetivo: Conocer criterios y experiencias sobre el trabajo cultural comunitario vinculado a las artes plásticas desarrollado en las primeras décadas del período revolucionario, desde la visión de un protagonista.

Temas:

- Motivaciones por las que se integró al proyecto.
- Experiencias personales sobre el trabajo cultural comunitario desarrollado.
- Criterios sobre la significación social y cultural de esa experiencia.
- Otras experiencias relevantes de trabajo cultural comunitario vinculado a las artes plásticas.
- Trascendencia en la actualidad de ese trabajo cultural comunitario.

Anexo # 2

GUÍA DE OBSERVACIÓN PARTICIPANTE (Yañez, 2009)

Objetivo: Conocer a nivel empírico cómo se desarrolla el trabajo cultural comunitario.

Sujetos: Participantes y organizadores de los proyectos: la *Casa-Taller Pedro Pablo Oliva* y el *Patio de Pelegrín*.

ASPECTOS A OBSERVAR:

Clima de las actividades.

Expresiones verbales individuales y grupales sobre la calidad de las actividades.

Niveles de participación.

Niveles de liderazgo en la conducción y desarrollo de las actividades.

Actitudes y comportamientos expresados en las actividades.

Contexto: En las actividades desarrolladas por los proyectos.

Procedimiento de registro: Notas de campo.

Tiempo de duración: tiempo de la investigación.

Anexo # 3

GUÍA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD. (Yañez, 2009)

Sujetos: David Horta y Silvia Oliva, miembros del grupo gestor de la Casa-Taller Pedro Pablo Oliva.

Objetivo: Obtener información sobre las características y alcances del trabajo cultural desarrollado por la Casa-Taller.

Temas:

- Motivaciones y expectativas con el proyecto.
- Inicios de la Casa-Taller.
- Programas y dimensiones del proyecto.
- Perspectivas futuras.
- Criterios sobre la visión de Pedro Pablo Oliva como gestor cultural.
- Polémica en torno a la Casa-Taller como proyecto comunitario.

Anexo # 4

GUÍA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD. (Yañez, 2009)

Sujeto: Mario Pelegrín Pozo.

Objetivo: Conocer la trayectoria, alcances y perspectivas futuras del proyecto comunitario *El Patio de Pelegrín*.

Temas:

- Motivaciones para crear el proyecto.
- Principales referentes.
- Inicios del Proyecto.
- Programas y dimensiones del proyecto.
- Perspectivas futuras.
- Aportes del proyecto al desarrollo sociocultural de la comunidad.

Anexo # 5

GUÍA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD. (Yañez, 2009)

Sujeto: Yenicet Pupo de la Paz, Especialista de Gestión de Proyectos de la UNEAC provincial.

Objetivo: Confrontar criterios sobre el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.

Temas:

- Definiciones en torno al concepto de trabajo cultural comunitario.
- Formas en las que este se materializa.
- Participación y representatividad de los artistas de la plástica en el trabajo cultural comunitario.
- Proyectos más consolidados.
- Criterios sobre el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña como vía para el desarrollo sociocultural.

Anexo # 6

GUÍA DELGRUPO DE DISCUSIÓN. (Yañez, 2009)

Objetivo: Determinar principales criterios y opiniones sobre el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña, como vía para el desarrollo sociocultural.

Sujetos: Tres artistas plásticos y tres especialistas de instituciones culturales (UNEAC provincial y Consejo Provincial de las Artes Plásticas).

Elementos a debatir:

- Definiciones de trabajo cultural comunitario.
- Situación actual del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.
- Propuestas relevantes.
- La promoción de valores culturales en el trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.
- La potenciación de expresiones culturales de la comunidad a través del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.
- Fortalecimiento de la identidad y el sentido de pertenencia a través del trabajo cultural comunitario realizado por artistas de la plástica pinareña.

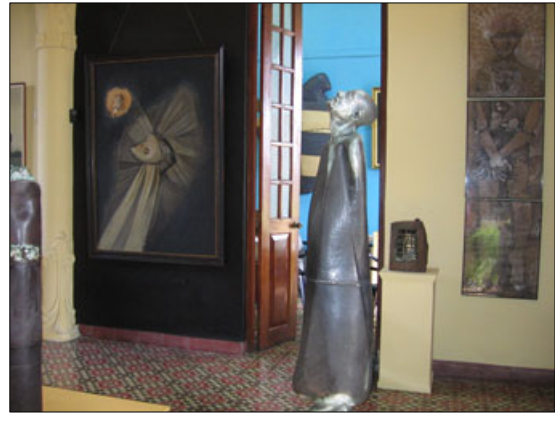
Anexo # 7



Centro de Documentación.

Fuente: Colección del Centro de Documentación de la Casa-Taller.

Anexo # 8



Galería.

Fuente: Colección del Centro de Documentación de la Casa-Taller.

Anexo # 9



Estudio del artista.

Fuente: Colección del Centro de Documentación de la Casa-Taller.

Anexo # 10



Patio Interior.

Fuente: Colección del Centro de Documentación de la Casa-Taller.

Anexo # 11

Los Premios CUBAneo (Tomado de: Proyecto Casa-Taller Pedro Pablo Oliva, 2008)

En un inicio los premios **CUBAneo** estuvieron estructurados de la siguiente manera: las nominaciones al *Premio CUBAneo* en la categoría de proyecto cultural o artista pinareño más destacado del año en cualquier manifestación artística, corrían a cargo de las instituciones culturales de la provincia. La entrega de los premios se realizaba junto con la entrega de los Premios *D'Arte*, de la Asociación Hermanos Saíz.

Hasta el momento los premiados bajo esta convocatoria han sido los siguientes creadores o proyectos de creación:

Premio CUBAneo:

2005: Tendencia (Banda de rock)

2004: No se otorgaron

2003: Luis Hidalgo Ramos (director, productor y locutor del canal local de televisión TelePinar)

2002: Cuarteto de Saxofones ARSIS (Agrupación de música de cámara)

2001: Polo Montañez (músico)

Nelson Simón (escritor y editor)

2000: Juan Ramón de La Portilla (escritor y editor)

1999: Luis Hidalgo (director, productor y locutor del ICRT)

1998: Cuarteto de Saxofones ARSIS

1997: Samuel Concepción (compositor e intérprete)

A la par del Premio **Cubaneo**, se otorgaba el **Premio CUBAneo de Artes Plásticas**, destinado al artista visual que mejores resultados alcanzara en el transcurso de un año. Los galardonados con este Premio fueron:

Premio CUBAneo de Artes Plásticas

2006: Juan Carlos Rodríguez Valdés (artista visual, escritor y profesor de la Academia de Artes Plásticas *Carlos Hidalgo* y creador del Proyecto *Espacios*)

2005: Elvis Cellez (pintor)

Reconocimiento Especial a Lázaro Alvarado Barrios, director de cultura provincial por su contribución al desarrollo de las Artes Plásticas en la Provincia.

2004: no se otorgaron

2003: José Luis Lorenzo

Reconocimiento Especial: Museo de Arte Pinar del Río (MAPRI)

2002: Muestra "...entre la brújula y el silencio.", del artista Juan Suárez Blanco

2001: Muestra "Demencia en el laberinto", del artista José L. Lorenzo

2000: Desierto

1999: Catálogo Multimedia de las Artes Plásticas Pinareñas, producido por Ediciones VITRAL, de la Comisión Católica para la Cultura en Pinar del Río.

1998: Obra "El Caballo", instalación del artista José Luis Lorenzo (artista visual)

1997: "Aguador, santo remedio" (Instalación), del artista José Miguel Díaz

Anexo # 12

Colección Saturno, Editorial Cauce UNEAC. (Tomado de: Proyecto Casa-Taller Pedro Pablo Oliva, 2008)

Libros de la **Colección Saturno**, financiada por la Casa-Taller Pedro Pablo Oliva y publicada por la Editorial Cauce de la UNEAC, Pinar del Río:

Indagaciones, El Nuevo Arte Cubano, Dra. Magali Espinosa, 2003. Ensayo sobre las artes plásticas de los '90.

Contra el Documento, Lic. Dean Luis Reyes, 2004. Ensayo sobre el Cine cubano, nueva mirada. Libro nominado al Premio de la Crítica 2004.

La aventura del Escambray. Lic. Omar Valiño, 2004. Ensayo sobre el emblemático grupo cubano Teatro Escambray.

En el espacio de un pálpito. Lic. Ramón J. Fernández Cala, 2005. Recopilación de artículos sobre artes plásticas.

Jardín, Tenerife: fe de vida de Dulce María Loynaz. Virgilio López Lemus, 2005. Sobre la vida y la obra de Dulce María Loynaz.

Anexo # 13



Página web de la Casa Taller Pedro Pablo Oliva

Anexo # 14



**El Patio de Pelegrín.
Fuente: Colección de la autora.**

Anexo # 15

Banco de problemas identificado durante el diagnóstico del Consejo Popular Puerta de Golpe:

1. Insuficientes opciones culturales y recreativas para la población.
2. Insuficiente alumbrado público.
3. Embarazo precoz en adolescentes.
4. Mal estado técnico del sistema de acueducto y alcantarillado.
5. Deterioro de las calles y aceras del consejo.
6. Deterioro del fondo habitacional del consejo.
7. Huerto y sacrificio del ganado mayor.
8. Aumento d conductas sociales inadecuadas.
9. Deficiente atención preventiva de salud.
10. Insuficientes medios de transportación en la comunidad.
11. Peligro de extinción de especies endémicas d la zona.
12. Insuficiente explotación de terrenos para la producción alimentaría.
13. No existe una dieta balanceada.
14. Pérdida de las tradiciones populares (culinarias, artesanales, culturales).
15. Bajo nivel cultural de la población.
16. Poca participación de la mujer en la vida social y productiva.

(Tomado de: Proyecto *Dinamización de la vida sociocultural de la población del Consejo Popular “Puerta de Golpe”*, 2007)

Anexo # 16



Imágenes de algunos objetos que formarán parte de la colección del Museo Antropológico. La primera, ilustra el espacio actual donde se encuentran estos. (Fuente: Colección de la autora)

Anexo # 18**Currículum vitae: Pedro Pablo Oliva.**

Miembro de la UNEAC. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

Miembro de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos. AIAP

Premios y Reconocimientos.

1990- Premio Pintura. Salón Nacional de la UNEAC. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Cuba.

1981- Premio de Adquisición. Salón Girón 81. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Cuba.

1980- Primer Premio Pintura. VIII Salón juvenil de Artes Plásticas. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Cuba.

1975- Mención especial en el III Salón Nacional de Instructores y Profesores de Artes Plásticas. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Cuba.

1974- Primer y segundo premio de pintura y Primer premio de Dibujo. II Salón Nacional de Instructores y Profesores de Artes Plásticas. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Cuba.

1973- Primer Premio de Pintura y Dibujo del I Salón Provincial de Instructores de Artes Plásticas. Pinar del Río. Cuba.

Condecoraciones Recibidas:

1987 Distinción Por La Cultura Nacional. Consejo de Estado de la República de Cuba.

1994 Medalla Alejo Carpentier Consejo de Estado de la República de Cuba.

1997 Medalla de Los Miembros de Honor de la FAO. Roma, Italia.

Exposiciones Personales

2002 Papeles Nocturnos. Museo De Las Américas, Puerto Rico.

2000 Quiero Pintar En Paz... Galería La Acacia, La Habana, Cuba.

1995 El Gran Apagón. Galería De Arte. Pinar Del Río, Cuba.

1992- Pedro Pablo Oliva. Obras Recientes. Bernheim Gallery, Ciudad De Panamá, Panamá.

1992- Pedro Pablo Oliva. Sindin Gallery, N.Y. Usa.

1991- Pedro Pablo Oliva. Dialogo Con Su Magia. Galería La Acacia, La Habana, Cuba.

1984- Pedro Pablo Oliva. Pinturas, Dibujos, Bocetos Y Otros Pasatiempos. Museo Nacional De Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1980- Exposición De Pedro Pablo Oliva. Museo De Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1979- Pedro Pablo Oliva, Galería De Arte, Pinar Del Río, Cuba.

1978- Oliva Y Las Imágenes De Su Pueblo, Galería La Habana, Cuba.

1977- Exposición Pedro Pablo Oliva. Pequeño Salón. Museo Nacional De Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1977- La Muestra Del Mes Museo De Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1974- Muestra Del Mes. Museo De Bellas Artes, La Habana, Cuba.

Exposiciones Colectivas (Selección)

1990- Salón De Artes Plásticas UNEAC 1990. Museo Nacional De Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1990- Una Isla Llamada Cuba. Giornate Della Cultura Cubana. Instituto Latinoamericano, Roma, Italia.

1991- Exposición Plástica Actual. Galería De Arte. Villa Panamericana, La Habana, Cuba.

- 1991- Nueva Adquisiciones Contemporáneas: Muestra De Arte Cubano. Museo Nacional De Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1991- Pintura Cubana, Polyform Cultural Siqueiros, México D.F.
- 1992- Art Miami'92. International Art Exposition. Miami Beach Convention Center, Miami Beach, Fl. USA. Representado Por La Galería Bernheim.
- 1992- Color De Cuba Pabellón De Artes. Expo Universal Sevilla'92, España.
- 1993- Presencia De Cuba. Alonso Arte. Bogotá. Colombia.
- 1993- Art Miami'93. International Art Exposition. Miami Beach Convention Center, Miami Beach, Fl. USA. Representado Por La Galería Bernheim.
- 1994- Art Miami'94. International Art Exposition. Miami Beach Convention Center, Miami Beach, Fl. Usa. Representado Por La Galería Bernheim
- 1994- Al Encuentro De La Creación. Galería Imago. Centro De Promoción Cultural Gran Teatro De La Habana.
- 1994- Christie's Auction, N.Y. USA.
- 1994- El Trío De La Seducción. P.P.Oliva, N. Domínguez, R. Fabelo. Galería La Acacia, La Habana, Cuba.
- 1994- Guiro, Calabaza Y Miel. Galería 70x50. Taller De Serigrafía Artística "René Portocarrero" La Habana Cuba.
- 1994- Nuevas Adquisiciones Museo Nacional De Bellas Artes. La Habana, Cuba.
- 1994- Pintores Cubanos. Hotel Habana Libre. Cuba.
- 1994- Encuentro De Serígrafos Taller De Serigrafía "René Portocarrero" La Habana. Cuba. Subasta UNEAC
- 1994- Visión De Hoy De La Pintura Cubana. Galería Czechowska. Santiago De Chile, Chile.
- 1994- 1er Salón De Arte Cubano Contemporáneo. Museo Nacional De Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1995- Feria Internacional Arco'95. Madrid, España.
- 1995- Homenaje A Martí. Museo Nacional De Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1995- Imágenes De Martí. Centro Wilfredo Lam. La Habana. Cuba.
- 1995- One Love. Jamaica&Cubain Artist On The Theme Of Love In Honor Of Bob Marley 50th Birthday. Chelsea Galleries, Island Lite Center, Kingston, Jamaica.
- 1995- Subasta Christie's, N.Y. USA
- 1996- I Salón De Arte Contemporáneo, Museo De Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1996- Feria Internacional Arco'96. Madrid, España.
- 1996- II Bienal De Pintura De Centroamérica Y El Caribe. República Dominicana
- 1996- Subasta Christie's, N.Y. Usa.
- 1996- Festival De Cine Latinoamericano. Galería ICAIC. La Habana Cuba.
- 1997- Subasta IV De Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, Fl. USA.
- 1997- Día Mundial De La Alimentación. Sede De La FAO, Roma, Italia
- 1997- Subasta Christie's. N.Y, Usa
- 1997- Loza De Cerámica La Acera Del Louvre. Hotel Inglaterra. C. Habana.
- 1998- Subasta V De Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, Fl. Usa.
- 1998- Expo Homenaje El Marco Del III Coloquio Nacional De Artes Plásticas (Joel Jover y P. P. Oliva). Casa Taller P.P. Oliva.
- 1998- Peninsulares y Criollas. Diputación De Huesca. España.
- 1998- Subasta Galería Imago. Teatro García Lorca, La Habana. Cuba.

- 1998- Subasta Christie's, N.Y. USA.
1998- Subasta Sotheby's, N.Y. USA.
1999- Subasta VI De Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, Fl. USA.
1999- Exposición Club Habana. Sala Exposiciones, Ciudad De La Habana, Cuba.
1999- Salón Fin De Siglo. Galería Museo Bacardí. Santiago De Cuba. Cuba.
1999- Subasta Galería Imago. Teatro García Lorca, La Habana. Cuba.
1999- Subasta Christie's, N.Y. Usa.
1999- Subasta Sotheby's, N.Y. Usa.
2000- Subasta VII De Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, Fl. USA.
2000- Feria Internacional De Marbella, España.
2000- Exposición "Aquí Ahora" Memorial José Martí. La Habana. Cuba.
2000- Exposición "Tres De Cuba". Galería Moleiros. Monterrey. México.
2000- Subasta En El Marco De La 7ma Bienal De La Habana. Casa De Las Américas. La Habana. Cuba.
2000- Subasta Sotheby's, N.Y. USA.
2001- Subasta VIII De Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, Fl. Usa.
2001- Exposición "Cien Años De Arte En Pinar Del Río", Museo De Arte De Pinar Del Río, Cuba
2001- Exposición Homenaje Al Cine Cubano, Festival Del Nuevo Cine Latinoamericano, ICAIC, La Habana, Cuba.
2001- Subasta Sotheby's, N.Y., USA.
2001- Subasta Benéfica Lights For Hope, Alpha Int. Galleries, Miami, USA.

Desde 1998 Financia El Proyecto Casa-Taller Pedro Pablo Oliva, lugar donde funciona un Centro de Documentación, especializado para estudiantes de Artes Plásticas, escritores, periodistas, y profesores; una sala de exposiciones y un patio para actividades públicas. Entrega Anualmente desde 1997 el premio Cubaneo en el marco de la entrega de los Premios D'arte de la AHS (Premio Cubaneo de Artes Plásticas a la Mejor Obra o Proyecto del Año, y Premio Cubaneo al trabajo del artista o proyecto más destacado del Año) Patrocinador del Museo de Arte de Pinar del Río.
Premio Nacional de Artes Plásticas 2007.

Anexo # 19

Currículum vitae: Mario Pelegrín Pozo.

Profesor Instructor de Artes Plásticas

Experiencia Laboral: 17 años

Experiencia laboral: Metodólogo de Artes Plásticas en la Isla de la Juventud.

Miembro de la UNEAC.

SEMINARIOS RECIBIDOS:

- Seminario Provincial de Cerámica. Pinar del Río
- Seminario de Muñequería. Playa Bailén. Pinar del Río.
- Seminario de Cerámica. Casa de Cultura de San Luis. Pinar del Río.
- Seminario de Cerámica. Trinidad. Santi Spíritus.
- Seminario de Artesanía. Río Caña. Trinidad
- Seminario de Papier Mache, Impartido por Antonia Eiriz. C. de La Habana
- Seminario de Fotografía. Parque Lenin Ciudad de La Habana

SEMINARIOS IMPARTIDOS:

- Seminario Nacional de Estampación Textil, sede en San Juan y Martínez. Pinar del Río.
- Seminario Municipal de Estampación Textil, sede en Consolación del Sur. Pinar del Río.
- Seminario de Papier Mache. Casa de Cultura. San Juan y Martínez. Pinar del Río.
- Taller de Papier Mache. Ciclo I, II Y III. Centro Provincial de Artes Visuales. Pinar del Río.
- Seminario de Muñequería. San Juan y Martínez. Pinar del Río.
- Taller Provincial de Papier Mache. Museo de Ciencias Naturales. Pinar del Río.

PREMIOS RECIBIDOS:

- Salón de Pequeño Formato. Isla de la Juventud. Segundo Lugar.
- Diseño Textil. Isla de la Juventud. Primer Lugar.
- Cartel de la Escuela de Arte sobre las Tres Manifestaciones. Pinar del Río. Primer Lugar.
- Concurso Nacional de Papier Mache. C. Habana. Mención.
- Premio Anual de Artesanía del Fondo de Bienes Culturales 1995. Primer Premio. Pinar de Río
- Nominación al Premio Anual de Artesanía Hermanos Saíz. Pinar del Río.
- Salón Provincial de Instructores de Artes Plásticas. Pinar del Río.
- Viñales Moda Provincial. Segundo Lugar. Pinar del Río.

PARTICIPACIÓN EN FERIAS NACIONALES.

- Feria Nacional de Arte Popular. Ciego de Ávila.
- Feria Nacional de Arte Popular. Santi Spíritus.
- Encuentro Nacional de Artistas Aficionados. Isla de la Juventud.
- Encuentro Nacional de Artistas Aficionados. San Juan y Martínez. Pinar del Río.
- Pre FIAR Provincial de Artesanía

FERIAS INTERNACIONALES:

- Feria Internacional de Cerámica. Isla de la Juventud.
- Feria Internacional de Artesanía, La Habana.

EXPOSICIONES PERSONALES Y COLECTIVAS:

- Exposición Personal Museo de Ciencias Naturales (Octubre 25 – 01)
- Expo- personal Galería Arturo Regueiro (17 Enero 02)
- Expo- Personal El Color de lo Mío. (Fondo Cubano de Bienes Culturales 2 de Abril de 01)
- Expo- Madera Dura (Municipio Sandino. Marzo 27-01)
- Exposición personal Taller de Cerámica Ciudad Habana (Febrero 26-01)
- Exposición Colectiva “África en Mi” Galería “Merceditas Valdés” (Bienal de La Habana, Enero 2001)
- Exposición Personal, Centro Provincial de Artes Visuales (1999)
- 2006 _ Salón de Adquisición UNEAC.
- 2007 – Salón de Adquisición UNEAC
- 2007- Salón Tiburcio Lorenzo Galería Tele-Pinar.
- 2007- Expo Pinar del Río va a Santiago de Cuba.
- 2008- Salón de Adquisición en Villa Clara.

DONACIONES ARTÍSTICAS:

- Donación de la Obra “Ambiente Cubano” valorada en \$200.00.USD (Oncológico Nacional) Carrera Terry Fox (28 de Enero de 2001)
- Donación de la Obra “Escenas Cotidianas” valorada en \$200.00 USD. (Febrero 2002)