

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
(FLACSO)
Programa Cuba

Tesis presentada en opción al título académico de
Máster en Desarrollo Social

Presencia de la identidad cultural del Caribe en la
pintura pinareña de los 90'. Estudio de Caso.

Autora: Lic. Tania González García

Tutora: Dra. Sonia Almazán de Olmo

2009

A: Liana Lidia

Maga de todos mis sueños

Agradecimientos:

- A mi esposo, que pacientemente cuidó a nuestra hija.
- A mi tutora, la Dra. Sonia Almazán del Olmo por la revisión de este trabajo, sus valiosas sugerencias, y por ofrecerme el mejor modo de actuación profesional y científica.
- A la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Pinar del Río, por haber contribuido a esta edición de la maestría.
- A los profesores de FLACSO.
- A mi amiga y jefa del Departamento, Dra. Dora. L. Márquez, por ofrecerme su ayuda.

A todos los que colaboraron conmigo:

Muchas Gracias.

Resumen

Los estudios de la identidad cultural, desde las artes plásticas contemporáneas caribeña y cubana constituyen misiones urgentes de los académicos y científicos humanistas del área ante las fuerzas expansivas del proceso de globalización.

La investigación que se presenta se dirige a determinar la presencia de la identidad cultural en las artes plásticas contemporáneas en Pinar del Río, a través de un estudio de caso. La tesis se fundamenta a partir del análisis de las principales manifestaciones en el desarrollo del objeto de la investigación, así como de los referentes teóricos asumidos: *Modelo Teórico para la Identidad Cultural*, *Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano*, *Cuestiones Teóricas de la Identidad Cultural*, entre otros.

El estudio de caso explicativo que se propone se fundamenta, a partir de los enfoques de dos o más campos de las ciencias y disciplinas, como la antropología, la psicología, las teorías de la cultura y la historia, con una concepción holística.

Índice

• Introducción	1
• Capítulo 1 Consideraciones teóricas sobre la identidad cultural.	
1.1 Identidad cultural.	8
1.2 Espacio Caribe.	17
1.3 Artes Plásticas.	24
• Capítulo 2 La identidad cultural caribeña en las artes plásticas .Una fundamentación metodológica.	
2.1 Ascendencia de la identidad cultural en las artes plásticas	28
2.2 Un acercamiento a las artes plásticas contemporáneas cubanas	33
2.3 La identidad cultural en las artes plásticas en Pinar del Río	42
2.4 Caracterización de la metodología utilizada.	47
2.5 Análisis de los resultados obtenidos mediante la aplicación de las técnicas utilizadas.	51
• Capitulo 3 La obra plástica de Pedro Pablo Oliva en los noventa como expresión de la identidad cultural. Estudio de Caso.	
3.1 Fundamentación	55
3.2 Estudio de caso	59
• Conclusiones	74
• Recomendaciones	76
Bibliografía	
Anexo	

Introducción

El debate contemporáneo sobre la identidad y las artes plásticas en América Latina y el Caribe se inicia a principio de la década del sesenta. Ciertamente se trata de una inquietud de larga trayectoria que comienza a finales del siglo XIX y cuyos momentos más ricos, tanto a nivel creativo como en el de las ideas, transcurren años más tarde entre 1920 y 1945, época en la que cobra fuerza el ideal de una cultura latinoamericana y caribeña como manifestación del advenimiento de una voluntad de integración regional que se atisba de manera concreta en los últimos años del siglo XX y principio del XXI.

Un somero análisis de los textos de los ideólogos del latino-americanismo artístico muestran la estrecha relación y vinculación que ellos encuentran entre el desarrollo de lo político, marcado por el colonialismo y la necesidad de las manifestaciones culturales propias como testimonio de la liberación del tutelaje europeo, y como barrera frente a la creciente ambición del imperialismo.

Con la seguridad propia de una actitud mesiánica se erigieron los artistas, unificados por la misma historia y el proyecto de hacer un arte distinto del europeo y que se inspiró en las raíces formales, en los estilos de vida y en la cotidianeidad y los objetos propios de los grupos marginados en América Latina.

Durante el inicio de la década del cuarenta en el Caribe se va configurando, en el campo de las artes plásticas, una serie de manifestaciones que han contribuido a conformar un sentido de identidad ligado a una cotidianeidad que, a los ojos de una mentalidad occidental, es calificada como fantástica.

La búsqueda de la identidad cultural, en algunos momentos llevó a la supremacía de un estilo sobre otro. En sus distintos momentos fue el realismo social con temáticas previstas, lo real maravilloso, la mezcla de estilos modernos con un referente simbólico del sustrato mítico.

En los últimos años del siglo XX hubo un cambio significativo en la sensibilidad y las perspectivas de especialistas y estudiosos humanistas del área. Basta mirar alrededor para darnos cuenta de que, hoy en día, constantemente se están poniendo en discusión

temas de la identidad cultural desde las artes plásticas. Estos temas tienen que ver con necesidades espirituales, políticas institucionales y con decisiones importantes

Los contenidos de los debates actuales acerca de la identidad cultural tienen que ver con el propio concepto y las aproximaciones a su estudio, con los procesos socioculturales, artísticos, económicos, políticos y sus múltiples manifestaciones en las condiciones del mundo de hoy.

El reconocimiento de una nueva realidad, afirmada a través de cinco siglos y expresada en la vida del hombre caribeño en su devenir histórico, ha sido caracterizado en la actualidad como un proceso profundamente político, donde lo nacional se expresa en dos vertientes interrelacionadas: la lucha política de liberación nacional y la lucha cultural de auto confirmación nacional. Ambas vertientes expresan la esencia de una cultura de resistencia como proceso de formación, integración y síntesis de elementos que se han ido forjando estrechamente vinculados a acontecimientos políticos, pero que a la vez, se ha manifestado en la secular resistencia del ser latinoamericano y caribeño a la imposición de los modelos de las culturas dominantes.

En el escenario internacional existen importantes investigaciones sobre la identidad cultural realizadas, en Estados Unidos, Europa y América Latina. Se destacan, entre otros: Ruggiano, Heidegger, Bueno, Habermas y Castells. Los temas que tratan son la identidad en su expresión filosófica y cultural, la identidad en la literatura y el lenguaje, las relaciones interculturales, la identidad personal y de la comunidad, la identidad nacional y postnacional, la unión supranacional, las relaciones con otras entidades y comunidades del mundo. Todos estos enfoques y criterios revelan que la identidad cultural contemporánea es una categoría omnicomprendensiva y totalizadora, condicionada por múltiples factores.,

En el pensamiento latinoamericano actual se han asumido los estudios de la identidad cultural, desde las artes plásticas como un acto de liberación y de resistencia. El tema del hombre y su cultura ha ocupado un espacio importante en el quehacer intelectual en la mayoría de los investigadores de las Ciencias Sociales, que reconocen la existencia de la identidad cultural latinoamericana y caribeña como un proceso en construcción, de búsqueda, afirmación e integración en la era global.

Las indagaciones de la identidad cultural, desde las artes plásticas contemporáneas caribeña y cubana constituyen misiones urgentes de los académicos y científicos humanistas del área ante las fuerzas expansivas del proceso de globalización, y sus correlatos. Ya no es un asunto de fundamentos ontológicos, sino una cuestión de estrategias de posicionamiento frente a la otredad. Esta necesidad constituye una vía para romper la barrera aparente que ha limitado la valoración de las artes plásticas como un integrante más en la definición de los rasgos de la identidad e integración caribeña, lo que ha quedado ya resuelto, en buena medida, en otras expresiones artísticas como la música y la danza. Al respecto Williams ha expresado: "...los pueblos del Caribe están suficientemente seguros de sus tradiciones en la música y la danza pero no lo están tanto en la presencia de las artes plásticas. Estas son para ellos, la pintura y la escultura, formas ajenas fundamentalmente de Europa Occidental, tanto de su arte antiguo como moderno."

Todos los que de una forma u otra hayan indagado sobre las artes plásticas en el Caribe conocen la falta de sistematicidad de estos estudios y el carácter monográfico en los que se ha enfatizado sobre una expresión en un país específico, en el proceso de una manifestación en el área, en la descripción de ciertas tendencias figuras o líneas estilísticas, en el reconocimiento, aún más, en la imperiosa necesidad de ordenar y jerarquizar las investigaciones sobre las artes plásticas en el Caribe con un punto de vista más amplio y desde una perspectiva caribeña. (Williams en Wood,1989:30)

El estudio de las artes plásticas se impone desde diferentes enfoques pues todos pueden ser útiles y entre ellos, los que se propongan un análisis como proceso coherente, esto requiere de la caracterización sociocultural de la región y de un instrumental de análisis teórico –metodológico adecuado.

El Caribe muestra un complejo panorama, donde intervienen numerosos factores, como son: la complejidad geográfica de la región, las variadas consideraciones que sobre sus delimitaciones existen, las numerosas influencias recibidas como reflejo de la presencia dominante de diversas potencias europeas, además de las numerosas tradiciones heredadas de los africanos y otros sectores, la impronta de la modernidad y la postmodernidad en el desarrollo social y cultural, todo esto determina lo complejo, pero impostergable que resulta

realizar, desde el propio contexto, estudios culturales enfocados a recrear la identidad cultural caribeña desde las artes plásticas .

En la actualidad la revalorización, apartir de la investigación científica, de las artes plásticas se impone desde las más diversas perspectivas, esto facilitaría la comprensión del fenómeno investigado desde el Caribe y su interrelación con los procesos globales que se están generando y las posibles alternativas que puede tener la región para su desarrollo sociocultural frente a la globalización .

La impronta de las artes plásticas de la región y su complejidad discursiva ante los desafíos actuales es abordada por la investigadora Wood cuando refiere que: " Las artes plásticas en el Caribe se desarrollan en los ejes polémicos que definen la propia existencia cultural de la región, por lo que sigue siendo emergente el conflicto de la identidad como proceso constructivo-deconstructivo de la relación entre el aquí y el allá, entre el yo y el otro Ello ha significado una autorreflexión fundadora de un diálogo más auténtico con los elementos constitutivos de la diversidad contextual de la región." (Wood,2003:368).

Este planteamiento significa la necesidad de repensar los estudios de las artes plásticas contemporáneas del Caribe desde su contexto con todas las variantes discursivas. Esto le permite al arte cumplir un papel esencial en las coordenadas del mundo actual y funcionar como vehículo de resistencia, desde la propia región y desde ella hacia el mundo.

En Cuba se potencia, cada vez más, el estudio acerca de la identidad cultural desde las artes plásticas contemporáneas, se destacan autores como: Espinosa, Herrera y Wood. Como parte de estas investigaciones se analizan los discursos y las vertientes expresivas de los artistas plásticos contemporáneos que trabajan, y exponen su obra en la capital, dejando pendiente investigaciones que aborden el tema de la identidad cultural en el ámbito local.

La recreación de la memoria cultural y el estado actual del arte en Pinar del Río, a través de la investigación sobre las artes plásticas, es un hecho reciente aunque nuestra historia cultural sea de una región, que en un análisis profundo de campo, revela no pocas características de su proceso de construcción cultural en el ámbito insular y regional. Radica aquí, precisamente, la novedad del tema tratado en nuestra investigación.

Sobre la base de este reconocimiento y la necesidad de una investigación científica en Pinar del Río, que fundamente desde un campo multidisciplinario el fenómeno de la identidad cultural desde las artes plásticas contemporáneas, se plantea el siguiente **problema científico**: ¿Cómo se expresa la identidad cultural caribeña en la pintura de los 90' en Pinar del Río?

El **objetivo** es: Determinar la presencia de la identidad caribeña en la pintura de los 90' en Pinar del Río, a través de un estudio de caso.

Derivado del análisis y la relación entre el problema científico y el objetivo de la investigación se determinan las siguientes **preguntas científicas**:

- ¿Cuáles son los referentes teóricos actuales sobre la identidad cultural?
- ¿Cómo se insertan los artistas plásticos cubanos y pinareños contemporáneos dentro del proceso identitario caribeño?
- ¿Cómo se expresa la identidad cultural caribeña en la obra plástica de Pedro Pablo Oliva. en los 90'?

En consonancia con el objetivo de la investigación se ejecutaron las siguientes **tareas en la investigación**:

- Analizar los enfoques teóricos actuales sobre la identidad cultural, espacio Caribe y artes plásticas.
- Fundamentar la presencia de la identidad cultural caribeña en las artes plásticas contemporáneas en Cuba y Pinar del Río.
- Diseñar un estudio de caso sobre identidad cultural caribeña en las artes plásticas pinareña, con un enfoque holístico a partir de teorías previas.

En la investigación realizada desde una estrategia explicativa, se tuvieron en cuenta el empleo de importantes **métodos y técnicas cualitativas** para las Ciencias Sociales como son: el **método histórico-lógico** y el **etnográfico** y la utilización de las técnicas del **análisis documental, la entrevista en profundidad, el grupo de discusión** y la **observación participante**.

La utilización, en esta investigación, de la metodología, predominantemente cualitativa, facilitó la comprensión del fenómeno de la identidad cultural desde las artes plásticas a

partir del análisis y valoración de las teorías existentes relacionada con este tema, permitiendo la posibilidad de realizar otros estudios.

Las técnicas y los métodos aplicados aportaron, en general, los elementos necesarios para poder realizar este estudio y llegar a conclusiones en torno a los objetivos propuestos

El estudio de la presencia de la identidad cultural caribeña en las artes plásticas pinareña de los 90' supera los límites académicos para adquirir una proyección sociocultural.

En lo **teórico** ofrecerá un modelo para posteriores estudios sobre el proceso identitario caribeño en las artes plásticas, desde lo local enriquecerá los estudios regionales sobre esta temática y tributará al proyecto territorial Sociedad Pinareña.

La contribución **práctica** reside en que, a partir de la sistematización del tema en cuestión, se pudo estructurar una propuesta de estudio de caso, así como un catálogo de las principales obras plásticas de la década de los noventa de Pedro Pablo Oliva. Visualizándose su especial sensibilidad y la presencia en las mismas de la identidad cultural cubana y pinareña.

El informe de investigación se estructura en una introducción y tres capítulos que contienen la fundamentación teórica, los presupuestos metodológicos de la tesis, el análisis de los resultados y la propuesta de estrategia. Cuenta, además, con las conclusiones y las recomendaciones, así como los anexos y la bibliografía consultada por la autora que sirvió como referente teórico y marco conceptual de la investigación.

El primer capítulo contiene las consideraciones teóricas sobre la identidad cultural y analiza, desde variados enfoques, la identidad cultural, por qué es un concepto multidisciplinario, omnicompreensivo y totalizador que se condiciona por múltiples factores y opera con determinadas categorías. Se conceptualiza el espacio Caribe desde varias dimensiones como: la geopolítica y la histórica hasta llegar a la más abarcadora para un estudio de la identidad, la sociocultural. Aparece recreado el concepto de las artes plásticas y clasificación según su apariencia física.

El segundo capítulo ofrece una fundamentación metodológica de la identidad cultural caribeña en sus artes plásticas. El mismo es de índole histórico-metodológico e incluye una

contextualización del objeto de la investigación, sus principales características y formas de expresarse, una fundamentación del tipo de estudio, los métodos y técnicas de la investigación, la decisión muestral y el análisis de los resultados.

El tercer capítulo presenta el resultado práctico de la investigación. Se propone y se fundamenta un estudio de caso sobre la presencia de la identidad cultural caribeña en la obra plástica de los 90' de Pedro Pablo Oliva, con un enfoque holístico y multidisciplinario. El estudio de caso se estructura en tres partes: Los inicios, las principales etapas por las que atraviesa su discurso en torno a la identidad y los temas de los noventa que recrean el fenómeno en cuestión.

Dentro de las fuentes bibliográficas más utilizadas y de mayor valor en el desarrollo de la investigación sobre la identidad cultural se destacan los resultados de investigaciones culturales del Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello como las de García y Baeza, Ubieta y Zamora. El basamento teórico también fue enriquecido con los enfoques de otros autores como: Wood, Carpentier, Guadarrama, Cassirer, Cunningham, entre otros. Para la epistemología dialéctica del estudio de caso se tuvo en cuenta los criterios de Yin, Chetty y Eisenhardt. Otras fuentes que complementaron esta investigación son los catálogos de las exposiciones de los artistas plásticos de Pinar del Río y las conferencias de académicos e intelectuales que abordan el tema de la identidad cultural desde varias perspectivas.

Capítulo 1 Consideraciones teóricas sobre la identidad cultural

1.1 Identidad cultural

Los problemas de la identidad están presentes en el debate cultural en las más diversas latitudes. Examinándolas detenidamente se puede comprender que los instrumentos teóricos de la antropología o la historiografía entre otros, no bastan hoy para dar respuesta al impacto de las conexiones transnacionales, la multiplicación migratoria, la densidad de la diseminación informativa, la aceleración y alcance de las comunicaciones, las vastas impregnaciones de la multiculturalidad, y las nuevas formas de control cultural e ideológico, procesos que son exacerbados por la globalización.

En los últimos años del siglo XX, hubo cambios en la sensibilidad y las perspectivas de críticos, científicos humanistas e intelectuales que discuten temas relacionados con la identidad. Para autores contemporáneos existe una razón universal y general para fundamentar el interés en el tratamiento de la identidad, al expresar que:

“No sólo se trata de una necesidad cognitiva (hacer y conocer nuestro lugar en el mundo) y práctica por urgencias económicas, políticas o sociales es también una necesidad existencial. Se ha podido constatar, por la simple evidencia empírica de las alteraciones psicológicas que produce su reestructuración, represión, manipulación extrema, cambio súbito, destrucción intencional que la identidad -o los procesos de identidad-, ha sido y sigue siendo una necesidad para las personas y los grupos humanos, al menos por ahora, en nuestra cultura y para las generaciones actuales” (Torre, 2002:26)

Los análisis sobre identidad, nacional, cultural, de diáspora, de clase, de género, transnacional entre otras, expresan los múltiples y complejos procesos sociales que tienen lugar hoy, con el consiguiente reflejo en el debate académico e ideológico.

En la medida en que nos adentramos en el tema, se advierte que este es abordado desde diversas perspectivas y enfoques que ayudan a analizar la identidad con nuevas dimensiones y verla como algo objetivo en la que lo subjetivo tiene gran importancia, y no como una abstracción, o algo de lo que se habla mucho y en concreto no se sabe qué es o cómo se va a definir.

Muchos investigadores coinciden en que la identidad es un proceso de construcción de sentido, en el cual participa lo mismo un individuo determinado que un actor colectivo. En este proceso, los actores participan involuntaria o voluntariamente, de manera consciente.

La identidad es fuente de sentido y experiencia para la gente. Como escribe (Calhoun, 1994:9) "...no conocemos gente sin nombre, ni lenguas o culturas en la que no se establezcan de alguna manera distinciones entre el yo y el otro, nosotros y ellos...", el conocimiento de uno mismo, siempre es una construcción pese a que se considere un descubrimiento, nunca es completamente separable de las exigencias de ser conocido por los otros de modo específico.

Resultan interesantes los criterios de (Castells,1999) en, *La era de la información economía, sociedad y cultura*, cuando plantea que el proceso de construcción de la identidades se vale de materiales de la historia, la biología, las instituciones productivas, la memoria colectiva, las fantasías personales, los aparatos de poder y las relaciones religiosas. Como se puede apreciar en este proceso tienen tanto valor y participación los individuos como la sociedad en general, según las determinaciones sociales y culturales implantadas en su estructura sociocultural y en su marco espacio temporal. Esto indica, que este proceso de construcción de identidades, se origina a partir de este último aspecto.

Por identidad, en lo referente a los actores sociales, se entiende el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o a un conjunto relacionado de atributos culturales, la que se le da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido, Para un individuo determinado o un actor colectivo puede haber una pluralidad de identidades. No obstante, tal pluralidad es la fuente de tensión y contradicción tanto en la representación de uno mismo como en la acción social. (Castells, 1999)

Para Castells, la construcción de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por las relaciones de poder. En este proceso el autor propone una distinción entre tres formas y orígenes de la construcción de la identidad. (Castells, 1999)

- Identidad legitimadora: introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender y racionalizar su dominación frente los actores sociales.

- **Identidad de resistencia:** generada por aquellos actores sociales que se encuentran en posiciones y condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad.

- **Identidad proyecto:** cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social.

Como se aprecia cada tipo de proceso de identidad conduce a un resultado diferente en la construcción de la sociedad, las identidades legitimadoras generan una sociedad civil, así como una serie de actores sociales estructurados y organizados, que reproducen, si bien a veces de modo conflictivo, la identidad que racionaliza las fuentes de dominación estructural, la identidad de resistencia quizás sea la más importante en las sociedades dependientes, pues constituye formas de resistencia colectiva contra la opresión. Es una identidad defensiva en los términos de las instituciones ideológicas dominantes, invirtiendo el juicio de valor mientras que se refuerzan las fronteras, entonces se produce una comunicabilidad recíproca entre excluyentes y excluidos. La identidad proyecto produce sujetos, es una construcción de la identidad basada en un proyecto de vida diferente que se expande hacia la transformación de la sociedad como prolongación de este proyecto de identidad personal.

En el proceso de construcción de la identidad se advierte su carácter dialéctico, por lo que es necesario tener en cuenta, en qué circunstancias se desenvuelven los diferentes grupos sociales, para poder comprender sus formas de expresión y modos de actuación durante su desarrollo civilizatorio. Investigadores del tema significan en sus construcciones teóricas el carácter dialéctico del concepto de la identidad al expresar:

“La identidad es un fenómeno dinámico y jerarquizado que se desarrolla en permanente deconstrucción y reconstrucción constante en términos de individuos, grupos y comunidades. La identidad en su contexto geográfico, psicológico, político, económico, histórico, muestra lo ficticio de una identidad estática y esencialista que maximiza lo dado. La identidad siempre cambia, se ensancha y adapta según los diferentes contextos, en un

devenir de continuidad, de unidad y de diferencia. Las identidades étnicas y culturales se forman a través de etiquetas y del discurso narrativo propio”. (Chávez, 2000:47)

La identidad también es un constructo que se origina, a decir de muchos estudiosos contemporáneos, a partir de las relaciones de poder, por lo que se puede apreciar que el concepto como tal, también adquiere una dimensión política. En relación con esta dimensión la investigadora Maya Lorena Pérez Ruiz ha expresado:

“...las identidades entonces, en un sentido genérico, serían el producto de procesos ideológicos constructivos de la realidad social, que buscan organizar en un universo coherente, a través de un conjunto de representaciones culturales, normas, valores, creencias y signos, el conjunto de relaciones reales e imaginarias que los hombres han establecido entre sí y con el mundo material y que resultan necesarias para la reproducción y la transformación social...”. (Pérez,1999:65)

En la historia del pensamiento occidental un concepto permanente ha sido el de la identidad. Se ha estudiado desde la filosofía, la lógica, la psicología, la antropología y más recientemente desde la teoría de la cultura.

Se han determinado debidamente dos tendencias intrínsecas en el desarrollo del término, la identidad de la mismidad y la identidad en la diferencia. (Ricoeur 1990), ha aportado una importante distinción en lo que ha llamado identidad *idem* e identidad *ipse*, cuya distinción coincide con lo que aquí se denomina identidad de la mismidad e identidad en la diferencia.

Los antecedentes de la identidad en la diferencia se remontan a Heráclito y tuvo su desarrollo con la identidad de género y la diferencia específica de Aristóteles y la de Tomás de Aquino, y alcanzó su clímax con el idealismo alemán de Herder, Fichte, Schelling y Hegel. Precisamente este último, expuso la identidad en la diferencia, lo concreto como síntesis de múltiples determinaciones y la mediación de las partes opuestas. También en la filosofía alemana Herder planteó la unidad entre la naturaleza y la historia y las “necesidades elementales”, entre ellas, la de territorio, lengua y costumbres, mediante las cuales el hombre está unido a una determinada comunidad. Pensamiento filosófico que influyó en pensadores iberoamericano y pueden considerarse antecedentes históricos-teóricos de la identidad cultural.

En el pensamiento cultural latinoamericano, de forma implícita o explícita ha estado presente, durante más de un siglo, el problema de la identidad y la identidad cultural. Sus preocupaciones han llegado a confundir los presupuestos teóricos de lo cultural y lo nacional y a obviar el vasto escenario de las culturas locales, étnicas y de grupos sociales, en un esquema deseable de integración y unificación, sobre la base de los elementos de cultura nacional propio de las clases sociales.

En las palabras iniciales a *Ensayos de identidad* el filósofo cubano Enrique Ubieta advierte que el concepto identidad para América Latina no es una simple suma de datos empíricos como las costumbres, tradiciones, sino un proyecto movedizo de nacionalidades en torno a un ideal colectivo cambiante y diverso, que no enuncian los antropólogos, sino los políticos, y en última instancia, los filósofos.

Tanto los conceptos de identidad como de diversidad son grados de abstracciones de la identidades y las diversidades fenoménicas, de ahí que sean ellas las que realmente se puedan estudiar por elementos y exponentes. Y son ellas las que posibilitan las construcciones paradigmáticas en el plano teórico y teórico-político.

Desde mediados del siglo XX es imposible negar la fuerte presencia de diversidades y hasta pluralismos culturales a lo largo y ancho del espacio americano. Los estudios de identidad ahora están matizados por los procesos de diversidad y de pluralidad concomitantes. Al parecer no hay dudas de que en el concepto de identidad en el terreno de lo social es un concepto multidisciplinario.

La consideración de la importancia del término de identidad cultural es lo que ha hecho posible, a nuestro juicio, resolver la falsa equivalencia entre los conceptos cultura e identidad y, consecuentemente, trascender una definición ontologizante de la identidad, abriendo la senda de una evolución más acabada de este concepto. Porque, como todo concepto, el de identidad ya va teniendo su propia historia. Claro nos referimos al término conceptual como tal, no al hecho que él designa ya que, si traducimos la relación mismidad, otredad o sujeto de identidad, otro a la relación entre culturas o formas culturales, es decir, interculturalidad, nos percatamos de que el hecho que designa hoy el término identidad es tan antiguo como lo son los procesos civilizatorios de la humanidad.

La paternidad del origen del término identidad cultural como género o tipo específico de identidad se torna controvertida. Para Lucía Guerra Cunningham, profesora de la Universidad de California, “investigar acerca de la identidad cultural supone de partida no sólo la reafirmación de un concepto eminentemente europeo, sino también un proceso de búsqueda en el cual el sujeto discursivo se va trazando un itinerario que, como toda ruta metodológica, resulta de la eliminación consciente e ideológica de otras vías alternativas”. (Cunningham,1986:147) Al insistir en su afirmación ratificó en otro trabajo que “la identidad cultural pertenece a la tradición del pensamiento europeo de corte racionalista y logocéntrico”. (Cunningham,1988:12) Postura encaminada a impugnar el logocentrismo hegemónico.

Tal criterio en extremo absoluto en más de un punto de vista, pues en la propia tradición europea hay una *tendencia* anti-logocéntrica o anti-eurocéntrica, basta citar nombres como los de fray Bartolomé de las Casas, Antonio Vieira, Michel de Montaigne, Herder, Alejandro de Humboldt, Arnold J. Toynbee o Foucault. Igualmente, aunque no es una tendencia dominante, hubo preocupaciones y contribuciones en la modernidad en cuanto al tema de la identidad cultural.

El investigador Fernando Ainsa, autor del libro *Identidad cultural de Íbero América en su narrativa*, indicó: “El concepto de identidad cultural es de uso reciente. Apareció y se generalizó con la descolonización de Asia y, sobre todo, en África en los años posteriores a la segunda Guerra Mundial y se aplicó por extensión a América Latina”. (Ainsa 1986:41)

La noción de identidad cultural a nivel continental ha sido elaborada a lo largo de toda la historia de Íbero América con nombres y matices diversos según las tendencias. Unos y otros han logrado dar coherencia a los elementos dispersos y aun contradictorios de esa “unidad”, hasta el punto de que ha podido llegar a ser percibida como un sentimiento inalienable de pertenencia a una misma comunidad de origen y de destino.

En el *Modelo teórico para la identidad cultural*, las cubanas Maritza García Alonso y Cristina Baeza Martín escribe: “La problemática de la identidad cultural se hace consciente como tal a fines de la década del 60 [del siglo XX], y se afianza en la ensayística literaria y cultural particularmente en la crítica -en los últimos veinte años- como respuesta

a la tendencia cada día más marcada a la homogeneización de los patrones culturales impulsada por las transnacionales”. (García, Baeza, 1996:61)

Las mismas autoras definen la identidad cultural de un grupo social determinado (o de un sujeto determinado de la cultura), "a la producción de respuestas y valores que, como heredero y trasmisor, actor y autor de su cultura, éste realiza en un contexto histórico como consecuencia del principio sociopsicológico de diferenciación – identificación en relación con otro(s) grupo(s) o sujeto(s) culturalmente definido(s)". (García, Baeza, 1996:61).

No se puede negar que, ciertamente, el proceso de descolonización asumido en la década del sesenta y del setenta del pasado siglo condicionó una justificación crítico teórica de la identidad cultural. Más, la llamada explosión de la identidad cultural de los años sesenta sólo es un surgimiento de la misma, que como concepto y concepción, no fue importado a América Latina, sino que nació de ella en el siglo XIX, no por la vía del ensayo literario, sino por el camino del ensayo filosófico e histórico, aunque no deben desdeñarse en su itinerario los géneros de la narrativa, la poesía y el ensayo.

Distinguiéndose de los enfoques anteriores otros investigadores sitúan los orígenes de los estudios sobre la identidad cultural en América Latina. Con objetividad, Jorge Gracia e Iván Jaksic en el «ensayo» introductorio a la antología *Filosofía e identidad cultural en América Latina*, subrayaron que “el problema de la identidad cultural y su relación con la filosofía y la cultura ha sido [...] tema constante en el pensar latino americano y caribeño”. (García y Jaksic, 1988: 41)

La identidad cultural vista desde la antropología cultural comprende un todo concreto, complejo y diverso por las varias determinaciones y contextos que la conforman. Para esta perspectiva la identidad cultural implica, entre otras cuestiones, la noción del ser, de la unidad y la existencia, y de su relación con el cambio;

“...de esa forma, idéntico es aquello que persiste en un objeto de estudio dado, no obstante las variaciones que sufra bajo una sucesión de estados en momentos distintos; de aquí surge una de las variables básicas para considerar en la investigación de la identidad: el tiempo. Ella es dialéctica en el sentido de que cambia en el tiempo, está en constante devenir a través de modalidades contradictorias. Es un concepto complejo, porque es cambiante”. (Zamora, 2000:26)

La identidad cultural es una extrapolación del concepto antes bosquejado desde la psicología de la personalidad y la psicología social. De ahí que no sea sorprendente el que fuera Frantz Fanon, un psiquiatra, uno de los primeros pensadores del Tercer Mundo que tratara la temática de la autoconciencia del colonizado, del desarrollo de su identidad característica mediante la lucha contra el colonizador en su libro *Los condenados de la Tierra*.

Se significa el concepto de la identidad cultural de una comunidad humana, como:

“... la forma en que dicha comunidad asume, de forma consciente, mediante un discurso racional o como vivencia cotidiana, toda manifestación o expresión de su ser espiritual y material, creado durante su devenir histórico, hállese organizado o no como nación o estado; es el sentido que un colectivo humano tiene de su ser y de la continuidad del mismo, como entidad distinguible de otras análogas”. (Zamora ,2000:27)

En el criterio anterior se manifiesta que la identidad cultural no implica igualdad o coincidencia de todos los grupos humanos que integran una sociedad dada. Por el contrario, ella es lo uno en lo múltiple, la unidad manifestada a través de la diferenciación; así, en la práctica,...“la identidad cultural no es una entidad homogénea, por ello surge el concepto de forma cultural determinado por variables sociológicas tales como: clase social, región geográfica, generaciones humanas, etc. Éstas son expresiones culturales que existen como variantes de la identidad cultural o identidades”. (Zamora, 2000 :42)

La identidad cultural es consustancial el devenir histórico, mediante la redefinición y enriquecimiento de sus elementos constitutivos. Ella es un sistema dinámico, de síntesis de culturas, que se manifiesta en un proceso de transculturación material y espiritual de las etnias que fueron conformando la población de un territorio dado. Los momentos históricamente más importantes son fuentes para la aparición de neoculturaciones, o sea, de síntesis de culturas creadoras de una nueva modalidad. Sólo son factores de desarrollo y consolidación de la identidad cultural aquellos elementos de la síntesis de culturas que resultan coherentes con la situación histórica precedente. (Zamora, 1999)

La cultura es entonces resultado del ser de una comunidad humana; entonces, la identidad cultural de una comunidad se manifiesta tanto en la conciencia que tiene la misma

comunidad sobre sí misma en expresiones literarias y filosóficas, plásticas como en la identificación que hacen de esa comunidad otros grupos humanos del mundo.

Para intentar definir la identidad cultural del Caribe debemos tener en cuenta varios criterios de autores que han investigado sobre el tema. “La identidad cultural es un proceso sociopsicológico de comunicación cultural, el cual es generalmente abordado desde una perspectiva nacional, desestimándose así las particularidades regionales del proceso de mestizaje cultural”. (García y Baeza, 1996:23). Según las autoras antes citadas, en este proceso sociopsicológico de comunicación cultural interesa la otredad mucho más que la mismidad, es decir, no únicamente lo distintivo de una cultura o forma de cultura, sino el tipo de relación que ha tenido, tuvo o establece con otra cultura o forma de cultura.

Cuando planteamos que el concepto de identidad cultural es de naturaleza sociopsicológica nos referimos a hechos culturales de conciencia, sean estos conscientes, subconscientes o inconscientes; o sea, los procesos identitarios se analizan desde la perspectiva de la comunicación de un sujeto de la cultura para él significativo. La identidad cultural debe ser explicada a partir de su expresión en la vida cotidiana de la población. “En tal sentido se interpreta como una variable explicada o dependiente, que cambia en sus expresiones concretas como pueden ser: lenguaje, instituciones sociales, idiosincrasia, cultura popular, relaciones familiares, arte y literatura etc.; en función de un conjunto de categorías explicativas o independientes, entre las cuales son las de mayor interés: tiempo o momento histórico, espacio geográfico, estructura socioclasista, raza, etnicidad, migraciones, género y generaciones humanas”. (García y Baeza, 1996:23)

Posiciones desde la antropología recrean este tema cuando plantean que la identidad cultural, como concepto, aparece como una necesidad para desbloquear el enfoque acerca de la homogeneidad de las culturas concebidas como unitarias, y darles el estatus de existencia legítima a formas de cultura diversas en el interior de una cultura mayor, cualquiera que ella sea.

El problema de la identidad cultural no puede reducirse al de la identidad nacional, ya que cultura no es subconjunto de nación. Por el contrario, cultura puede ser una categoría de mayor alcance que nación. Los conceptos de cultura y nación denotan realidades sociales con un acontecer histórico distinto, cuya definición particular la

establece la evolución concreta de la sociedad de la que se trate. La cultura precede históricamente a la nación. La nación surge al consolidarse el capitalismo o modo de producción capitalista. Esta se forma de clases, su desarrollo lleva la huella de la lucha de clases y representa el estadio superior de la comunidad humana, más allá de la nacionalidad o etno nacionalidad. (Zamora, 1999)

Es importante señalar que "...la identidad cultural es un resultante histórico logrado por la evolución común de complejos socioeconómicos también comunes" (Fraginals, 1981:10), sin embargo, los diferentes intereses coloniales o neocoloniales siempre han tratado de perpetuar el sentido de la diversidad cultural caribeña, haciendo énfasis en la barrera del idioma, agregando al mismo tiempo, una barrera comunicante o distorsionada de la comunicación, que pretende que cada país busca su identidad en la metrópoli y no en sí mismo, actuando de esta forma como mundo cultural y político diferente.

La identidad cultural en la región "... por otra parte es más amplia, es un concepto de mucho más alcance y profundidad. Es la reserva extrapolada de generaciones anteriores que marcan la cultura y que la hacen afín con otra pero diferente en su totalidad por las ideas y modos de actuación de cada grupo social; está relacionada con las raíces culturales e históricas que conforman la cultura y que a la vez que nos diferencian, nos acercan a otros pueblos. Nuestros pueblos de América se caracterizan por una gran capacidad de resistencia, por escoger, depurar o disimular, lo que Lezama Lima llama "capacidad de reconquista". (Lima,1987:39)

Profundizar y sistematizar en esta temática vinculada con el Caribe sobre todo en esta coyuntura mundial de reformulación geopolítica, y económica, caracterizada por la hegemonía estadounidense, la conformación de una ruta hacia la construcción de una nueva arquitectura global, constituyen misiones de los críticos e investigadores sociales desde una perspectiva caribeña.

1.2 Espacio Caribe

Al abordar el tema de la identidad cultural en la región del Caribe debemos hacer alusión o definir en primer lugar lo que entendemos por Caribe.

La definición del espacio Caribe es sumamente controvertida desde cualquier ángulo en que se aborde. Puede ser definido desde el punto de vista geográfico, etno-histórico, geopolítico, tercermundista, entre otros.

¿Qué se entiende por Caribe? La respuesta con frecuencia tiene que ver con la perspectiva que se adopte y el contexto en que se presente. En la región, los anglófonos acostumbran a hablar y pensar acerca del Caribe refiriéndose a las islas de habla inglesa o a los estados miembros de la Comunidad del Caribe (CARICOM). Algunas veces la frase “the wider Caribbean” es empleada para aludir, en realidad, a “los otros”. En la bibliografía hispánica, el Caribe suele aludir a las islas donde se habla español solamente, o a Las Antillas toda la cadena de islas. No hace mucho se comenzó a distinguir entre el Caribe insular -las islas- y el Gran Caribe, o la cuenca completa. Entre los académicos, “el Caribe” es una categoría socio-histórica que nombra a una zona cultural caracterizada por el legado esclavista y el sistema de plantación. Comprende las islas y partes contiguas de tierra continental y puede extenderse hasta incluir la diáspora caribeña allende el mar.

Tal diversidad se refleja en la composición de las organizaciones regionales. CARICOM nació como un grupo de estados anglófonos principalmente, aunque recientemente incluyó a Surinam y procura incorporar a Haití. CARIFORUM está conformado por las entidades caribeñas firmantes de la Convención de Lomé, e incluye a CARICOM, Haití y la República Dominicana. La Asociación de Estados del Caribe (AEC) reúne a estados de toda la cuenca. La mayoría de los territorios coloniales en el Caribe no pertenecen a CARICOM, CARIFORUM o a la AEC; sin embargo, muchos son miembros del Comité de Cooperación y Desarrollo Caribeño (CCDC) de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). La CCDC excluye a gran parte de los estados de la cuenca; la membrecía se corresponde rígidamente con la pertenencia al Caribe insular.

En resumen, la definición del Caribe podría fundamentarse en el idioma y la identidad, la geografía, la historia y la cultura, la geopolítica, la geoeconomía o incluso en la pertenencia a un organismo regional. El término en sí mismo tiene una peculiar historia. Se originó en la intención de los soldados españoles por descalificar a los aborígenes que se resistían a la conquista. Los caribes fueron acusados de caníbales y, por tanto, indignos de compasión, (Geigel,1996) ha mostrado que el nombre de Caribe comenzó a ser usado para

denominar a la región a finales del siglo XIX, en el contexto de la expansión estadounidense hacia la frontera sur. Expresiones posteriores de tal denominación fueron la Comisión Anglo-Americana del Caribe (organizada en 1942, y conocida después como Comisión del Caribe) y la iniciativa de la Cuenca del Caribe, impulsada por el presidente Ronald Reagan en la década de 1980. De modo que tanto el nombre como su aplicación posterior a una zona geográfica fueron invenciones de los poderes imperiales.

Lo que resulta significativo son las redefiniciones subsecuentes del concepto Caribe, elaboradas por académicos de la región como expresiones de resistencia intelectual y política. Esto fue particularmente notable en el caso del New World Group, que surgió en el Caribe anglófono durante la década de 1960. Guiada por las ideas del antropólogo estadounidense Charles Wagley y forjada en los primeros trabajos de los nacionalistas radicales C. L. R. James (1938) y Eric Williams (1944, 1970) el grupo presentó una visión del Caribe como parte integrante de la “plantación americana”. Las similitudes en cuanto a historia y cultura fueron destacadas para contrarrestar las diferencias en lenguaje o influencia colonial. En palabras de Best:

Es cierto que el Caribe incluye las Antillas -mayores y menores- y las Guayanas. Pero muchas veces el Caribe también incluye el litoral que rodea nuestro mar, lo que estamos tratando de abarcar en nuestro esquema es el fundamento cultural, social, político y económico de la “plantación de azúcar”, variante del pensamiento colonial. (Best, 1979)

Para Best esta definición resultó básica en el intento de fijar un vínculo entre la reflexión intelectual y la libertad caribeña. Existe un paralelismo entre la posición asumida por el antropólogo haitiano Jean Casimir y el historiador puertorriqueño Gaztambide Geigel. Este último considera al Caribe como parte de Afro-América Central, y señala que tal nombre procede de una concepción etno histórica de la región.

La visión regional del Caribe no se limita a la perspectiva etno-histórica. Como muestra de resistencia, la noción de “cuenca”, del poder imperial, ha sido invertida por algunos. La visión con que Geigel caracteriza al tercermundismo tiene antecedentes, al menos, desde la década de 1940 y ha sido revitalizada por las élites de México, Colombia y Venezuela, mediante el llamado Grupo de los Tres (G3). Más tarde esa visión se consolida con el nacimiento de la AEC y del Foro de la Sociedad Civil de el Gran Caribe, una

organización no gubernamental. Sin embargo, se entiende que esas organizaciones tienen como objetivo enfatizar la cooperación y fomentar intereses comunes; cualquier expresión anti hegemónica, en caso de presentarse, no se plantea de manera explícita.

Por lo tanto, la noción de Caribe ha sido -y está siendo- continuamente redefinida y reinterpretada, en función del interés por ofrecer respuestas a las influencias externas y a los procesos internos. Desde el punto de vista conceptual resulta útil distinguir dos variantes: el Caribe insular (una categoría socio histórico más que geográfico, que incluye las islas, las tres Guayanas y Belice) y el *Gran Caribe* (la cuenca). Desde el punto de vista de los organismos regionales, es necesario distinguir el Caribe de CARICOM, el de CARIFORUM y el de AEC. En el nivel cultural, la creciente importancia de la diáspora del Caribe insular hacia Norteamérica y Europa ha sido reconocida, así que el Caribe no es sólo multilingüe, también es transnacional.

El Caribe es un área donde se juntan y yuxtaponen las más complejas influencias culturales y sociales, convirtiéndose en escenario de disímiles y mutuas transculturaciones. Cualquiera de estas delimitaciones tomadas unilateral y definitivamente haría subsistir la pobreza de las generalizaciones. En una obra abarcadora como es *El Caribe a la hora de Cuba*, su autor, señala que su trabajo “no sólo abarca a las islas sino también todos aquellos espacios marítimos y continentales que integran el perímetro geopolítico del Caribe”. (Gerard,1996:13)

La denominación Caribe es un término cuyo espacio ha sido un área históricamente conformada y no geográficamente determinada. Su dimensión adquiere un carácter sociocultural. Ese gran escritor cubano y gran conocedor del espacio Caribe, Alejo Carpentier nos reafirma la importancia de esta área cuando plantea “el Caribe es una espléndida realidad y su común destino no deja lugar a dudas”. (Carpentier,1980.22)

Considerando al Caribe no como zona geográfica sino como región sociocultural Yolanda Wood lo define al expresar:

“El Caribe es una entidad, pero una entidad histórica cuyos espacios se definen históricamente no a partir de un criterio lingüístico o étnico, sino desde una visión más profunda que revela lo caribeño en un tiempo dado, lo que permite localizar y caracterizar los problemas comunes que fueron, en su evolución, dibujando nuestra identidad, una

personalidad regional caribeña que se ha conformado en el tiempo histórico, en el marco de una dialéctica de estabilidad y variabilidad”. (Wood,1988:9)

Desde la dimensión ambiental y cultural, existen muchos rasgos coincidentes que unen a estos pueblos caribeños, como son: un clima tropical con amplios paisajes verdes y temperaturas moderadas, la fauna compuesta por animales pequeños, el mar rico en recursos marinos, en el cual la pesca ocupa un lugar destacado. La sociabilidad, el sentido del humor, la pasión por los juegos, la tremenda asimilación del ritmo, la danza, las fiestas, las artes plásticas la inconfundible música, la religión, la superstición y la curiosidad por todo lo novedoso son características que afloran en la mentalidad común del caribeño.

En realidad el Caribe es un área sociocultural con características propias dentro del llamado hemisferio occidental. En un plano regional, lo denominamos el Gran Caribe o, desde el punto de vista de la geopolítica estadounidense, la Cuenca del Caribe. En el espacio Caribe coexisten en un mismo tiempo histórico diversas formas y expresiones culturales. Muchas de las características de esas expresiones sobreviven a un tiempo histórico social por tradiciones y costumbres: quedan fijadas en el modo de vida y en otros componentes culturales. Más aún en nuestros pueblos donde, por una parte, el alto número de población emigrante “...tiende, por un espíritu defensivo, para no perder su esencia y personalidad, a conservar sus costumbres, sus tradiciones, sus leyendas hasta nuestros días”. (Carpentier, 1980:21)

La imagen de un complejo sincretismo permite comprender el cúmulo diverso de expresiones culturales y formas afines nacidas de la sensibilidad de nuestros pueblos. La identidad cultural de los pueblos del Caribe se desarrolló por muchos años de manera incierta e imprecisa, por el sometimiento al poder colonial de naciones europeas tal es el caso de España, Holanda, Gran Bretaña y Francia.

Con la llegada de los colonizadores se abre una nueva etapa en el devenir cultural de nuestros pueblos. A partir de la existencia de estadios diversos donde cazadores, pescadores, recolectores hasta sociedades socialmente estructuradas mucho más complejas hacen que el impacto de la conquista marque un desarrollo desigual en nuestros pueblos. No existieron muchos conflictos en los lugares donde había poca población indígena y muchas de las tribus desaparecieron con el régimen cruel y hostil de los metropolitanos.

Sin embargo, en las zonas donde existía una organización social avanzada, la penetración europea se produjo mediante exhaustivas y sangrientas guerras de conquista. A esto se añade la introducción en las islas de mano de obra esclava africana y a su vez barata para la consumación de sus objetivos.

Frente a esta situación, cuando los colonialistas trataban de borrar toda huella de la identidad cultural, la creación cultural e intelectual jugó un papel importante en el desarrollo e implementación de recetas que reafirmaran las identidades, en muchas regiones en el rescate de determinados valores, hábitos, costumbres y **actitudes** propias de cada cultura, y en otros en la construcción o desarrollo de identidades culturales propias a partir de una mezcla o híbrido de diferentes culturas o étnicas como resultado de un proceso de transculturación.

El proceso de transculturación entre las diferentes culturas fue tan inmenso que a la postre el prejuicio diferenciador que pretendía presentar a una cultura superior respecto a la otra fue vencido por la necesidad de convivencia mutua en un espacio geográfico afín.

Existen rasgos diferenciadores pero que al mismo tiempo se convierten en rasgos identitarios que nos explican nuestra condición americana y caribeña, tales como:

✓ La adaptabilidad: Desde la existencia de los primeros habitantes de estas tierras, los que más tarde llamaron indios, la vida ha estado caracterizada por la lucha del hombre con el medio que lo rodea. Este enfrentamiento hombre-naturaleza hace que el hombre ponga la naturaleza a su servicio o que se adapte a las condiciones físicas de un área determinada. Se da más bien una relación donde el hombre toma de la naturaleza todo lo necesario para su subsistencia, pero al mismo tiempo le presta su servicio en su cuidado y conservación.

✓ La inventiva, la creatividad: Desde mucho antes de la conquista se observa un alto grado de inventiva en las poblaciones que habitan América y el Caribe. Las grandes culturas americanas: Mayas, Incas, Aztecas etc. presentaban un nivel de desarrollo, en muchos aspectos superior al de las culturas de los colonizadores. Al ocurrir la conquista-colonización surgen nuevos problemas pero también nuevas respuestas a estos y todo gracias al poder de resistencia y a la inventiva de nuestros pueblos.

✓ La reciprocidad: Este es un término más arraigado en las formas de actuación de nuestros pueblos que el de solidaridad, que es mucho más actual. La reciprocidad, por otra parte, esta más generalizada. Es lo que distingue la práctica cultural de nuestros pueblos a través de la cual están dispuestos a corresponderse mutuamente en diferentes acciones, situaciones y sentimientos. La reciprocidad existe como patrón de comportamiento popular y gracias a ella hemos sido capaces de sobrevivir y seguiremos sobreviviendo a través de los años. Cultura del trabajo: Descendemos de un pueblo de hombres de trabajo. Indios, negros, europeos y asiáticos se unieron desde el primer momento, y todas estas culturas brindaron sus rasgos culturales más importantes entre los que se destacan: gran disposición para el trabajo, ya sea intelectual o manual. Esta es la primera condición para luchar contra las políticas de consumo que nos quieren imponer y que son ajenas a nuestra propia idiosincrasia.

✓ Tradición esencialista: Nuestro desarrollo material no nos ha permitido ser convencionalistas, por el contrario, nuestro desarrollo cultural se basa en lo substancial, lo principal y más notable de las diferentes culturas que contribuyeron a nuestra formación. Este es un elemento interesante de la personalidad caribeña como señal identitaria.

✓ El espiritualismo americano y caribeño: El hombre americano y caribeño reconoce en la defensa de la filosofía de la naturaleza su propio materialismo, y esto no esta confrontado con su espiritualismo. Por el contrario, existe una estrecha relación entre ambos. Su vida espiritual está matizada por su amor a la naturaleza y en este sentido su adoración espiritual reconoce al mismo tiempo su adoración material. Esto se considera un rasgo de contra conquista, y es un elemento identitario que forma parte de nuestra identidad.

✓ La cultura del cuerpo: América es un continente melódico y rítmico. Todas las culturas que se han entrelazado en el Caribe han contribuido con sus bailes, ritmos, instrumentos musicales, canciones etc. a la formación de esta cultura musical y pictórica. Todo esto enriquecido y aderezado por la presencia de África. (Montiel, 1995)

✓ Cosmopolitismo cultural: El mestizaje es el primer movimiento moderno, cuando se vencen prejuicios, cuando la tradición medieval se fractura y se pasa a otra cosa: la relación entre hombres y mujeres diferentes. Somos cosmopolitas porque a lo que nos

dio la madre América por su tierra, su geografía y su cultura, se sumó la cultura que viene de Europa, Asia y África.

En el Caribe se unen, se entrelazan y se yuxtaponen las más complejas influencias culturales latinas, africanas, anglosajonas y asiáticas en un espacio geográfico marcado por choques, encuentros y transculturaciones que dieron origen a un nuevo elemento identitario específico para toda la región y donde las diferencias existentes, y otras que nos quieren imponer, como la barrera lingüística, no han sido impedimento para que la diversidad de culturas que forman nuestro universo cultural, conformen al mismo tiempo nuestra identidad.

1.3 Artes Plásticas

Una de las cualidades más importantes que identifican a las creaciones del arte es la de existir como un medio peculiar de conocimiento del mundo. El arte nos aporta, en su más amplio sentido, una visión del entorno en que vivimos, de una manera en la que lo emocional es un importante factor. Este aspecto del conocimiento actúa a través de su percepción sensorial – sentimental en gran medida, y lo hace como una forma especial del conocimiento, que difiere del medio científico en que la percepción se realiza fundamentalmente a través del razonamiento intelectual.

Para la estética marxista contemporánea, el arte se entiende como una forma de actividad práctica y espiritual, esto hace que el arte se estudie, por una parte, como forma de conciencia social y por otra, como una forma especial de actividad estética que va a especializarse en la satisfacción de necesidades que se han ido formando en el transcurso del desarrollo de la actividad humana y de la práctica en general, pero especializadas en la satisfacción de necesidades específicamente estéticas que están relacionadas ante todo con la asimilación de la realidad.

Esta actividad creadora, específicamente especializada en la satisfacción de necesidades estéticas, tiene múltiples maneras de manifestarse. El hombre ha canalizado sus necesidades de arte a través de tres formas básicas de expresión: la literatura, la música y las artes plásticas o visuales.

Existe una gran diversidad de conceptos sobre las artes plásticas. Históricamente se consideran como expresiones de las artes plásticas a las acciones realizadas por tres tipos de artistas determinados, se incluían las obras realizadas por pintores, escultores y arquitectos.

En la actualidad, las artes plásticas se caracterizan por incluir a todas aquellas formas de arte cuyos objetos finales u obras son tangibles, eso significa que son reales y se pueden ver y/o tocar. El concepto moderno de arte nos permite incorporar en la definición de las artes plásticas no solo las expresiones clásicas del arte sino también nuevas formas, podrían llamarse modernas, de manifestación artística. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, todas aquellas generadas por computadoras (arte digital) o con cualquier otro elemento no convencional.

Las artes plásticas, “son aquellas manifestaciones artísticas que existen como objetivaciones materiales en el espacio, por lo tanto, son sensorialmente perceptibles a través de los sentidos de la visión y el tacto”. (Morriña, 2006: 9)

Esta definición se centra en el proceso de conocimiento directo de las expresiones artísticas visuales; aquellas que, por las cualidades perceptibles que poseen, tienen una apariencia visible, una forma.

El especialista Oscar Morriña, nos ofrece una de clasificación de las artes plásticas, subdivididas en cuatro grupos que, al tener ciertas características comunes facilitan su estudio. Para esta clasificación se tiene en cuenta la manera en que físicamente se estructuran estas diferentes formas de las expresiones plásticas. (Morriña, 2006)

En primer lugar se nombran el grupo de las obras que denominaremos como planimétricas. Las características que unifican este conjunto son:

- Existencia en dos dimensiones básicas, es decir, que son objetivaciones que se realizan en una superficie plana que solo tiene alto y ancho.
- Estas obras bidimensionales presentan esta superficie única sobre la cual se desarrolla la actividad creadora. El dibujo, el grabado, la pintura, los textiles, la gráfica, la vidriería y otras manifestaciones.
- Se exige del espectador para observarlas estar situado en un punto frente a ellas.

En un segundo grupo se ubican las obras volumétricas:

- Son las manifestaciones artísticas en las que la materia se objetiva en sus tres dimensiones: alto, ancho y profundidad.
- Requiere del espectador una visión más elaborada pues debe verse desde todos los puntos a su alrededor.
- Los ejemplos más frecuentes de esta categoría son las esculturas exentas, la cerámica, el mobiliario, el diseño industrial, las modas, entre otras.

El tercer grupo está constituido por obras que se denominan espaciales las mismas destacan por:

- La característica fundamental es su espacio interior; espacio a escala de las actividades humanas.
- Este conjunto está representado básicamente por la arquitectura, el urbanismo, la jardinería y otras manifestaciones.
- Para enjuiciarlas es necesario conocer su espacio interior en función del hombre.

En el cuarto grupo llamadas cinéticas interviene un nuevo aspecto:

- El tiempo.
- La obra no se realiza en un momento único, sino que requiere de sucesivos instantes.
- Las imágenes plásticas se suceden en el tiempo.
- Los ejemplos más frecuentes son el cine, el guiñol, el ballet, la danza y como una nueva posibilidad de expresión artística la televisión.
- En este tipo de expresión las diferentes ramas básicas del arte se combinan entre sí, la plástica, la música y la literatura conformando lo que en general se llaman artes escénicas.

A partir del criterio anterior se puede plantear, que la existencia de las artes plásticas como manifestación creadora del hombre necesita de una objetivación material, y es a este producto objeto-cosa como materia, a la que queremos acercarnos.

Según la filosofía materialista entre las múltiples cualidades que posee la materia, es la propiedad que tiene de existir con una determinada organización, de ahí que la manifestación plástica, como materia socialmente elaborada, existe como un sistema.

Dentro de la estética marxista la obra de arte se estudia como un objeto real, complejo como un sistema. Esta se define como un sistema complejo de muchos niveles, además bajo este aspecto se comprenden toda una serie de elementos específicos. en determinada correlación. (Morawsky, 1980)

En este acercamiento se establecen los factores básicos que permiten afirmar que toda manifestación artístico-plástica, se puede estudiar como una unidad matérica que denominaremos como sistema-forma. Su función básica es la comunicación, su potencial, la fuerza de expresión. (Ver anexo 1).

Las artes plásticas tienen su propio lenguaje, que consiste en un conjunto de aspectos visuales de gran variedad; estos se pueden organizar en conformaciones fácilmente definibles y tangibles, cuyas unidades básicas y estructurales reciben el nombre de elementos plásticos que se estructuran según determinadas leyes de organización en un todo coherente y relativamente autónomo. Esta unidad es la cualidad básica que hace perceptible el sistema como tal.

La valoración de la manifestación plástica es relativa, desde muchos puntos de vista. Para poder acercarnos a un juicio crítico responsable, con discernimiento, hay que tener en cuenta toda una serie muy compleja de informaciones que permitan situar la obra en un plano de correlación adecuado.

Capítulo 2. La identidad cultural caribeña en las artes plásticas. Una fundamentación metodológica

2.1. Ascendencia de la identidad cultural en las artes plásticas.

Dentro de las manifestaciones artísticas, las artes plásticas, constituye un escenario creativo donde se manifiesta la diversidad y riqueza de nuestro ser caribeño, es un ingrediente más en la definición de los rasgos de la identidad cultural.

Es en el siglo XX cuando las artes plásticas en el Caribe no sólo adquieren regionalmente la presencia de un movimiento orgánico sino además, testimonia con su personalidad propia como manifestación artística, las problemáticas socioculturales de nuestro contexto caribeño.

Al inaugurarse el siglo XX, el discurso de las artes plásticas del Caribe se movía en la orbita de las expresiones artísticas metropolitanas, las obras producidas por extranjeros en las islas seguían la estética normativa de la procedencia europea y los modelos paradigmáticos de los géneros artísticos que satisfacían, las demandas del gusto oficial del sector dominante.

Simultáneamente se desarrolla una noción de lo criollo, que era el resultado de una síntesis antropológica que va más allá de la apariencia racial mestiza y constituía una nueva esencia cultural, Criollo era más que un título social, era un concepto integrador, el portador histórico de la diferencia con el otro. El criollo fue hombre te testimonio que comenzó a repensar su origen y a indagar para definir su propia identidad cultural .Contenedor del pasado y del presente era, sin dudas, el portador del cambio para la sociedad futura. En él estaba el germen trasgresor de los límites impuestos por las sociedades coloniales.

Se trata de un ser que integra la relación culturalmente heterogénea de la sociedad criolla, en cuya configuración intervienen procesos de transculturación e interculturales que fraguan en una hibridación, que es la endogénesis de la diferencia. Ella se articula de manera orgánica en el síndrome aceptación-rechazo y en las fases de lo real aparente, pues en ambas actitudes esta implícito el elemento de creatividad.

No resultó idéntico el proceso en aquellas sociedades donde los niveles de mestizaje fueron más tempranos e intensos. En las colonias de plantación, establecidas por Francia, Inglaterra y Holanda, la magnitud de la población de origen africano fue muy numerosa, por lo que los niveles de mestizaje fueron mayores. En las colonias hispanas, el proceso de formación de una conciencia criolla ocurrió más temprano, aunque entre ellos mismos tampoco fue homogéneo.

Para las artes plásticas esto fue muy complejo. Significó una doble acción de revestimiento, el de la norma establecida en la búsqueda de una expresión artística con rasgos propios y el de una reorientación de la función y los sistemas de valores del arte. Apoyados en los soportes de la criollidad, los artistas quisieron encontrar su modo de ser modernos.

Los ismos de las vanguardias influyeron pero no decidieron, lo esencial era una proyección artística más dinámica de una realidad diferente que pedía ser representada.

En el Caribe, los centros hegemónicos del arte internacional coincidieron con los centros metropolitanos dominantes de la región. El período entre guerras coincidió con la expresión de los ismos de la vanguardia internacional y en el Caribe hispano insular este proceso se vincula a una doble vocación intelectual: la de producir una modernización de las orientaciones del arte y la de hacerlo con un fuerte sentido nacionalista

En este contexto se advierte la diversidad con que se asumió la influencia de las vanguardias internacionales, los desfases entre los propios territorios y las variantes locales que adquirieron las modalidades europeas. Fue en general, un proceso marcado por diferentes actitudes y matices a partir de la endogénesis y evolución del desarrollo, así como por el estatus sociopolítico y el clima cultural imperante en cada país.

Resulta importante señalar cómo en esa búsqueda de autenticidad parecieron versiones estereotipadas y prototípicas que respondían a una comprensión focalizada de la identidad cultural a partir de ciertos componentes de la etnicidad. El criollismo, el jibarismo, el negrismo y el indigenismo fueron los más significativos. En estos ismos la influencia de las vanguardias europeas se asumió tangencialmente si bien los recursos del arte moderno contribuyeron a definir las novedades visuales de las obras, se le dio más importancia a contextualizar el discurso que experimentar con las formas de arte. En esas

tendencias, la autonomía criolla adquirió su máxima expresión mayor en aquellos elementos que parecieron ser los portadores simbólicos de toda la tradición: el campesino, el hombre común, la nobleza del ámbito rural y los espacios de tipicidad urbana identificados con lo colonial.

El vanguardismo aportó sobre todo un espíritu de libertad de forma que se articuló de manera muy coherente con una voluntad actualizadora, para hacer valer el signo de su autoctonía y criollidad.

Durante la segunda mitad del siglo XX se diversificó el panorama de las artes plásticas contemporáneas en le Caribe y se manifestó con una variedad representativa del complejo tejido en que se ha conformado el proceso de la nacionalidad y la identidad cultural.

La proliferación y mezclas de tendencias, así como la ampliación de los circuitos del arte, y el desarrollo de los medios de comunicación, han propiciado una extensión e intensificación de la diversificación de las expresiones visuales en la plástica caribeña.

Lo importante ha sido el modo en que el artista del Caribe ha podido operar con una gran heterodoxia en la selección de sus enunciados artísticos, aunque en el trayecto se puedan apreciar preferencias que no puedan establecer modelos clasificatorios. En esa posibilidad de usar los textos visuales de los denominados centros emisores, el arte del Caribe se define y enriquece por su operatoria discursiva ante una diversidad de posibilidades.

Paisajes, ambientes, preocupaciones sobre el hombre, inquietudes sociales, conflictos étnicos, raciales, entre otros, entraron a participar en el contexto formal y conceptual de la obra de arte para superar cada vez más las escalas y formatos tradicionales y regenerar los sistemas visuales de acuerdo con las intenciones ideo estéticas del autor.

Frente a esta situación se fue gestando en el Caribe 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. Por el contrario hay que calar más profundo, descubrir las múltiples capas del montaje cultural y encontrar tras las huellas del hacedor, tras el texto, las prácticas, tras la lectura, la mirada”. (Mateo,2003:15)

A partir del siglo XX esta creación ha estado bajo el influjo de la modernidad, siendo el destino que ha marcado todas las teorías, los proyectos y las aspiraciones de partidos sectas y asociaciones, disponiendo los espacios del pensamiento y de las prácticas simbólicas, de las subjetividades y las objetivaciones culturales.

Como es sabido el poder extensivo de la modernidad -la lógica sucesiva de su historia-, ha sido compartida y en cierta medida sustituida por otra condición cultural, la llamada postmodernidad, en la que lo antiguo y lo tradicional se aposentan junto a lo nuevo y lo actual. Esa condición cultural, cuya mirada se abre hacia culturas que poseen un sentido cruzado de lo temporal, han cubierto las demandas de lectura con una mayor flexibilidad, creándose un diálogo en el que coinciden intereses estéticos y dinámicas socioculturales

La posición hacia la tradición no es la única diferencia que se debe tener en cuenta a la hora de establecer equivalencias entre los procesos generados en el mismo seno de la modernidad y aquellos que han recibido su influencia. Hay que considerar también los cambios sufridos por el saber social en relación con el lenguaje cultural a los lenguajes de las ciencias, del arte a las mutaciones de sentido a las adecuaciones de las formaciones culturales.

El carácter de la cultura contemporánea se determina por la masificación de sus formas de producción y reproducción simbólicas, por ello la pregunta central del discurso teórico versa sobre la comprensión de la cultura en una sociedad en la que todo se vuelve masivo.

Las artes plásticas del Caribe se desarrollan en los ejes polémicos que definen la propia existencia cultural de la región, por lo que sigue siendo emergente el conflicto de la identidad cultural, como proceso constructivo–deconstructivo de la relación entre el aquí y el allá, ente el yo y el otro. Todo esto significa una autorreflexión fundadora de un dialogo más autentico con los elementos constitutivos de la diversidad contextual de la región.

El arte del Caribe contemporáneo opera por integración y síntesis, reelabora los referentes a partir de la lectura de la crítica en la cual la poética histórica se asume disociativamente para autodefinir el arte desde la intención y la voluntad del artista.

La plástica del Caribe contemporáneo ha continuado el trayecto indagatorio para revelar con mayor seguridad sus versiones críticas sobre la realidad. Se trata de una reelaboración fecunda de la relación entre arte, cultura y sociedad y de una capacidad operacional para superar los localismos, las versiones de superficie y penetrar en las más diversas zonas culturales sin prejuicios. En este sentido se revaloriza la artesanidad, la manualidad, el anonimato, lo popular, la religiosidad, la recuperación y las auténticas tradiciones.

De ahí la gran similitud de poéticas a partir de un soporte de actualidad–identidad que podría considerarse común a la sensibilidad plástica de los artistas de la región.

En las artes plásticas del Caribe se pueden descubrir algunos modos de operar como rasgos invariantes:

- La diversidad enunciativa.
- La acción recuperativa de múltiples referentes.
- La paulatina superación de la tradición genérica.
- La búsqueda sígnico visual y la orientación instalacionista.

El momento de mayor coherencia de las artes plásticas de la región fue precisamente, en los años en que los centros emisores comenzaron a referir el agotamiento de la modernidad y la aparición de nuevas claves de sensibilidad desde la perspectiva postmoderna.

Los presupuestos posmodernos indican nuevas variaciones para el arte. Se emplean, como en otras ocasiones los prefijos, refuncionalizar, redescubrir, y reinterpretar. Cada artista construye su modo personal de operar y la diversidad marcará, aún más, el devenir del proceso plástico de la región.

Se puede pensar el Caribe participa de un tiempo que parece hipotéticamente común al de los centros emisores, pero es sin duda diferente en este espacio humano según la geopolítica y la distribución del mapa mundial de riquezas.

Durante el siglo XX, el arte del Caribe ha estado inmerso en una auténtica búsqueda expresivas de identidades nacionales y culturales transitando por un proceso muy alentador de centramiento del arte desde la propia región y desde ella hacia el mundo En

ello va implícito un actor legitimador del espacio centro occidente que ocupa el Caribe en el hemisferio occidental.

Para operar desde una identidad cultural repensada en el Caribe contemporáneo, lo esencial es la penetración del artista en el contexto y encontrar al hombre en su realidad, a través de sus propias vivencias Operar desde un contexto con todas las variantes discursivas a su alcance constituye una de las estrategias reivindicatorias de la identidad artística regional .Esto le permite al arte cumplir un papel esencial en las coordenadas del mundo actual y funcionar como “...un arte de resistencia...que no es más que un texto ubicado en su propio contexto, nutriéndolo y fortaleciéndolo”. (Camnitzer,1999:14)

2.2 Un acercamiento a las artes plásticas contemporáneas cubanas

Uno de los elementos esenciales en la conformación de las artes plásticas con valores para trascender los marcos geográficos de una nación es, sin lugar a dudas, la tradición. El arte moderno en Cuba comenzó a finales de la segunda década del siglo XX, cuando, en aproximadamente veinte años, se fraguó lo que luego convino en llamarse las vanguardias artísticas. Este momento de ruptura fue posible gracias a etapas de consolidación anteriores además de la conjugación en un momento histórico de un importante grupo de creadores de talento y otros elementos de complejo entrecruzamiento cultural del país.

Vinieron años de ávida apropiación de tendencias y escuelas internacionales y el surgimiento de nuevos talentos hasta el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 que propició un impulso notable a la enseñanza artística, creó un clima creativo nunca antes visto y una convocatoria sin igual a visitar el país a destacados artistas e intelectuales de todo el mundo.

En los últimos años de la década de los setenta, comienza a darse una ruptura con la tradición plástica, cobra importancia hacia una experimentación, y la obra plástica hacia un contacto más inmediato activo y natural con la vida sociocultural del país.

La década de los setenta y ochenta fueron muy fructíferos, en particular esta última, en la que un intenso y crítico diálogo entre artistas con los procesos políticos y sociales dio a la luz lo que más tarde dio en llamarse el Renacimiento cubano. Fue un momento de

fecundidad sin par, y revolucionario desde todos los puntos de vista, comenzando por lo artístico.

El boom de los años ochenta, la llamada década prodigiosa o renacimiento cubano, no fue sólo el parto conjunto de las primeras promociones del Instituto Superior del Arte (ISA), institución educacional creada en 1976 que ha significado una importante contribución a la consolidación de la enseñanza artística y al movimiento artístico, así como también al papel jugado por el Ministerio de Cultura (1976) cuyo objetivo fue el de propiciar el diálogo institución–creación artística.

El movimiento que se desarrolla entre los ochenta y noventa, se denominó Nuevo Arte Cubano. Este es un movimiento que evidencia muchos aspectos de la realidad cultural del país que se asienta una nueva actitud ante el arte, un momento de inspiración artística donde el papel social del arte y su reflejo de una autoconciencia crítica constituyen el sentido fundamental del movimiento.

Es considerado el momento de cristalización de las corrientes postmodernas, se asumen diversas formas artísticas, donde se exponen importantes aspectos de la vida cotidiana cubana, con una fuerte carga crítica y con énfasis en la cultura popular. Se destacan dentro de los principales momentos del Nuevo Arte Cubano

1. Exposición Volumen I (1981): Momento de renovación estética del arte cubano. Significó un punto de partida de toda la renovación ideo-estética que caracterizó la década, tanto en el sentido formal como en el despliegue de una conciencia autocrítica, activando el papel social del arte. En su mayoría eran estudiantes que buscaban incorporar las nuevas posibilidades abiertas a la plástica desde fines de los 60, en especial, toda la orientación conceptual y las nuevas morfologías inexploradas en Cuba.

Esta muestra colectiva significó un grandioso salto respecto a los años precedentes. Integrantes: Once pintores jóvenes Glavio Garcíandía, Tomás Sánchez, José Manuel Fors, José Bedia, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto, Israel León, Juan Francisco Elso Padilla, Rubén Torres Llorca, Rogelio López Marín "Gory".

Lugar: Galería de arte internacional de San Rafael La Habana.

Se caracterizó por:

- La defensa de una posible ruta estética en contra del letargo espiritual.
 - Las exposiciones ideadas, promovidas y realizadas por los artistas.
 - Se activó los criterios de montaje al propiciar la interrelación física y conceptual de las obras.
 - Tratar de situarse en las llamadas corrientes internacionales como principal propuesta grupo.
 - Considerar la galería como espacio de creación artística o como parte de la obra de arte.
 - Proyectos grupales.
 - Aportar el dominio de la instalación que dinamizará la plástica cubana.
 - Considerar la investigación como premisa del hecho artístico.
 - Entender el acto de la creación como un proceso de cognitivo tanto en su génesis como en su destino.
 - Complejizar el espectro de posibilidades estéticas y con la aparición de la experimentación se diversifican los soportes técnicos y los espacios para el arte.
 - Muchos creadores se convierten en sus propios teóricos, suplantando a la crítica.
2. Segunda generación de los 80: Desarrollan una opción asistencial, nombre dado a la operación de intervenir los mecanismos culturales con el fin de facilitar el establecimiento y legitimación de nuevos valores artísticos. Se despliega una intensa labor creativa a través de grupos: 4x4 (1982 y 1986), Hexágono (1983) Puré(1986), ABTV, proyecto Hacer, Grupo Arte Calle, Grupo Provisional, Proyecto Castillo de la Real Fuerza. Se propusieron:
- Ejecutar operaciones colectivas de crítica a ciertos aspectos de la realidad y a tendencias, artistas e instituciones que olieran a lo establecido.
 - Cuestionar el papel de las galerías y museos, el sistema artístico en general, aunque no sugirieron reformulaciones o sustitutos de los mismos.
 - Su actitud era esencialmente iconoclasta.

- Atraer al público mediante propuestas ideo-estéticas de carácter efímero.

La década de los ochenta trajo un corte en la conciencia social. Está viendo las cosas desde dentro por completo, asumiendo una actitud crítica hacia lo obsoleto, hacia algunos males endémicos y problemas estructurales.

Es un movimiento espontáneo, sin organización, programa o siquiera autoconciencia, pero que avanzó de forma horizontal, como una corriente de opinión generalizada. Es además un arte informado, que incorpora con naturalidad cualquier recurso. En el período se produce un crecimiento del sistema institucional de la plástica. Aparecen:

- Salones de Premiados.
- Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.
- Centro Wilfredo Lam.
- Bienal de la Habana.
- Fototeca de Cuba.

Prácticas Institucionales de la etapa:

- Telarte.
- Arte en la micro.
- Arte en la carretera.
- Proyecto Castillo de la Real Fuerza.

1. Los Noventa: Las duras circunstancias sociales, políticas y económicas, marcaron la década, sobre todo en los primeros años lo que lleva al artista a asumir otra posición. Muchos emigran, en otros se perdió el sentido de considerarse transformadores sociales y se refugian en un arte más individual, decae el paradigma estético. El mercado comienza a marcar una época.

No obstante, las fuerzas de ese movimiento hicieron brotar nuevos momentos e indiscutiblemente influyó, sobre todo, en aquellos que asumieron verdaderamente el reto de la creación. En el año 1989 se había creado el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, institución que en lo adelante se encargaría de impulsar esta manifestación, adscripta a ella se funda el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, el que se convertiría en el núcleo

principal de los más importantes e interesantes proyectos artísticos, Cobija obligada de artistas, curadores y críticos.

Paralelamente y en medio de las difíciles circunstancias sociales y económicas, se iba deprimiendo el sistema institucional, y el programa de eventos y acciones culturales y artísticas, se luchaba por mantener el sistema de enseñanza artística y por buscar otras alternativas, muchas de las cuales salen desde los propios artistas, diversificando los espacios expositivos y convirtiendo sus viviendas en galerías privadas, inicialmente promocionales y posteriormente comercializadoras.

Es interesante referirse al papel del artista, como gestor de su propio proyecto expositivo. De esta dualidad – artista / curador – nacieron importantes proyectos en el período, que marcan un nuevo momento a este movimiento, esencialmente caracterizado por un proceso de continuidad y ruptura con respecto al decenio anterior.

Diferentes eventos artísticos en las artes plásticas caracterizaron estos momentos:

- Exposición “El objeto esculpado” (1990). Estuvo organizada por los artistas Alexis Somoza y Félix Suazo. Aglutinó a 51 artistas bajo la idea de inserción social del arte. Mantenían el espíritu de los 80.
- Exposición “Las Metáforas del Templo” (1993). Responsabilidad autoral de los artistas Esterio Segura y Carlos Garaicoa. Logró la realización del primer evento teórico de la década.
- Exposición Internacional “Kuba o.k. arte actual de Cuba” (Alemania 1990). Primera exposición importante referida al llamado Nuevo Arte Cubano, fuera de Cuba. Se ha convertido en obligada referencia, entre otras razones por estar considerados los artistas que participaron entre los más experimentados e interesantes del momento y por las nuevas posibilidades que se les abrió -el mercado- al ser comprada gran parte de la muestra por el coleccionista Peter Ludwig.
- I Salón de Arte Cubano Contemporáneo (Noviembre 1995), auspiciado por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Se ha convertido en un importante espacio de referencia a partir de la muestra y el evento teórico “Arte Cubano Hoy” que sesionó como complemento del salón.

- Otras acciones se suceden en el decenio como es el predominio de las muestras individuales y un renacer de otras expresiones, como el grabado fundamentalmente a partir del evento “La Huella Múltiple”, transgredoras de los formatos tradicionales hacia formas instalativas, tridimensionales, la fotografía y la escultura.

Estas acciones nos hablan de otro momento dentro de este periodo donde diversas estrategias simbólicas, adoptadas como poéticas personales, facilitaron el seguimiento ideo-estético del movimiento. La preocupación por lo social se mantuvo ahora desde otras formas, sustituyendo la parodia gruesa por la fina ironía, la reconstrucción ostentosa por el pastiche sospechosamente neutro, en otras palabras, se refuerzan las posturas postmodernas adaptadas a las nuevas circunstancias que son las que condicionan las prácticas culturales.

Los años noventa aportaron otras modalidades al movimiento artístico cubano, tanto en los contenidos como en los modos de expresión. Asuntos, temas ,contenidos nuevos formaron parte de las narraciones plásticas tanto de los artistas formados ideológica y culturalmente en los años sesenta y que se dieron a conocer en la década del setenta ,Nelson Domínguez, Pedro Pablo Oliva, Roberto Fabelo, Zayda del Río entre otros.

Diversas tendencias aparecen recreadas en las artes plásticas de los noventa, que en cierta medida constituyeron la principal orientación en la década de los ochenta aunque con derroteros diferentes y con lenguajes también diferentes. Los años noventa aportaron otras modalidades al movimiento artístico cubano, tanto en los contenidos como en los modos de expresión, por lo que es necesario hacer algunos deslindes operacionales para delimitar mejor en que consiste la ruptura con la década anterior.

Algunos creadores se vieron envueltos en una tendencia caracterizada por:

- La legitimación de artistas e intelectuales notables de las vanguardias europea y cubana como sustento de sus propios discursos y a modo de homenaje hacia quienes no gozaban tal vez del reconocimiento merecido. Se destacan artistas como: Sandra Ceballos, Flavio Garcíandía, René Francisco Rodríguez, Jorge Luis Marrero, Tania Bruguera, Tonel. De esta manera maduros y jóvenes artistas compartían recordaciones, reevaluaciones y estudios nuevos que se vinieron produciendo alrededor de figuras importantes del arte de

diversas culturas del mundo, como partes de un intenso fenómeno intertextual que la postmodernidad aceleró y potenció con creces.

- La religión desde la pluralidad de referentes simbólicos para elaborar sus discursos. Algunos artistas continúan lo iniciado por Mendive y luego retomado por Bedia, Rubén Torres Llorca, Santiago Rodríguez Olazábal, y de modo especial Juan Francisco Elso, Belkys Ayón, Esterio Segura ,entre otros.

- La apropiación historiográfica descarnada de la pintura occidental, en especial el Renacimiento y el Barroco. No se trata de influencias, sino de citas, imitaciones, parodia. Esta tendencia cristalizó ejemplarmente en la obra de Lázaro García, Aymeé García, Joel Jover y Cosme Proensa. Estos creadores hablan sobre el arte, establecen un diálogo directo con su historia sin intermediarios sin subterfugios.

- La insularidad como tema surgido en medio de los tiempos difíciles que vivió la sociedad cubana y provocó la búsqueda de una identidad cultural basada en nuevas dimensiones de lo individual como contraposición al colectivismo, abriendo interrogantes acerca de los límites de nuestro ámbito geográfico. Esta nueva narración en las artes plásticas obligó a repensar el concepto territorial, de país. Creadores como René Francisco Rodríguez, Osvaldo Yero, Sandra Ramos trabajaron esta temática.

- Como epígono, por un lado y consecuencia práctica de la evidencia insular por otro, surgió casi simultáneamente el tema de la emigración. Los jóvenes creadores observan el fenómeno no desde Cuba reflexionando con un sentido ético a prueba de manipulaciones. Se colocaron así a la vanguardia del pensamiento y la actitud individual .Con gran dosis de responsabilidad social presentaron algunas artistas costados del suceso migratorio. Se destacaron en este hecho: Sandra Ramos, Abel Barroso, Tania Brugera entre otros.

- La utilización del cuerpo como territorio de reivindicación social del individuo y es otra tendencia en la producción simbólica. Se destacan Martha Pérez y René Peña.

Las instituciones más influyentes en los noventa fueron:

- Fundación Ludwig.
- Fototeca de Cuba.
- Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

El enfoque social que caracterizó buena parte de la producción de los años ochenta cede terreno a una mirada plural e individual sobre la propia sociedad. Las problemáticas abordadas por los artistas plásticos cubanos han tenido puntos de contacto con el sentido transformador y universalista de la modernidad, pero siempre a través de prácticas culturales muy ligadas al propio contexto sociocultural. Los creadores que han logrado diferenciar sus discursos en un tipo de narración, han hecho evidente la “alta” y “baja” cultura, los paradigmas estéticos de la alta modernidad y los paradigmas reconstructivos de la postmodernidad.

En un contexto cargado de matices, el artista se nos presenta como un productor y reproductor de su cultura, en un medio social en el que cohabitan, espacial y temporalmente, la tradición con la novedad imprimiéndole al proceso cultural un gran dinamismo. El movimiento del Nuevo Arte Cubano ofrece un panorama muy variado de lenguajes, temas y expresiones, identificándose en sus orientaciones generales:

- Lo ético: Preocupación por la conducta del ser humano.
- El empleo bastante generalizado del humor, el absurdo, la parodia, el choteo.
- Ha puesto además en primer plano la cuestión de la identidad cultural.
- Profundización en el acervo afrocubano y en la proyección latinoamericana de Cuba.
- Indagación en la historia y la cultura latinoamericana y caribeña.
- La asunción por el arte del mestizaje y el sincretismo cultural.
- Tratamiento del tema del kitsch, el folklore y las religiones populares, el sexo, la historia, los símbolos patrios, la emigración y la insularidad.

Se caracterizó por:

- Una solidez teórica sobre la base del conocimiento de la historia del arte, la estética y las corrientes teóricas existentes a nivel internacional.
- La experimentación.
- La apropiación.
- El carácter criticista. (Autoconciencia crítica)
- El eclecticismo estilístico.
- Los artistas son portadores de los procesos que ellos expresan.

Las narraciones del Nuevo Arte cubano pueden ser agrupadas en varias vertientes principales:

- Antropológica – Religiosa.
- Vernácula – kitsch.
- Sociológica – crítica.
- Popular.
- Neohistoricista.

A los nombres de Wifredo Lam, Carlos Enríquez, Mariano Rodríguez, Amelia Peláez y Agustín Cárdenas, siguieron recias personalidades artísticas no menos notables como Raúl Martínez, Servando Cabrera y Acosta León y, con posterioridad a 1959, nuevos nombres enriquecieron la saga de notables artistas cubanos tal es el caso de Alfredo Sosabravo, Manuel Mendive, Roberto Fabelo, hasta llegar a los más jóvenes como: Sandra Ramos, Abel Barroso, Tania Bruñera entre otros. Se había producido en el último tercio del siglo XX y primeros años del XXI se produjo una verdadera explosión de talentos que llevaron al arte cubano contemporáneo a disfrutar de una suerte de estado de gracia que se tradujo en una considerable presencia en los más importantes circuitos expositivos internacionales y de una creciente demanda en el mercado del arte.

Los mismos géneros y soportes que a mediados del siglo XX eran claramente identificables hoy han cruzado todas las líneas limítrofes y los performances, instalaciones, video-arte y más recientemente el arte digital, hacen de la creación de las artes visuales cubanas un ejemplo común de lo que ocurre en las principales capitales del arte del mundo. Fue de gran trascendencia para los críticos cubanos y de otros países latinoamericanos la focalización de la interacción entre lo local y lo global, la forma en que las culturas locales específicas absorbían y rechazaban a la vez la omnipresente cultura global y el reconocimiento de que el modelo centro-periferia se desmoronaba. La crítica cubana aplicaba estos argumentos a sus propias circunstancias históricas y culturales, así como, a laberintos complejos de la realidad socio-ideológica.

El relato visual en Cuba es un relato del fragmento. Es la ciudad, el exilio, las utopías y los rituales. Si seguimos el curso de su devenir en los últimos veinte años encontraremos un panorama que se desplaza entre rupturas y continuidades, acuerdos y

desacuerdos, acercamientos y distancias del arte con la institución, del poder con los artistas, de los esfuerzos del artista por ser un transformador social y de sus incertidumbres ante los intentos por acercar el arte a la vida.

Hablar de rupturas y continuidades en un proceso artístico como el que ha caracterizado al Nuevo Arte Cubano significa intentar comprender sus fluctuaciones en un medio social que ha determinado mucho de sus caminos y destinos.

En las dos últimas décadas de la centuria pasada dos generaciones cruzaron por los límites de esa cuerda, diferenciándose según las circunstancias socioeconómicas en las que se vieron envueltas y por las posturas ideológico-estéticas adoptadas, primero ante la ideología y después ante el mercado.

2.1 La identidad cultural en las artes plásticas en Pinar del Río

El surgimiento y desarrollo de lo que hoy denominamos como artes plásticas artes plásticas llega a Pinar del Río en el siglo XIX como resultado de una ancestral manualidad vinculada a los cultos populares y religiosos.

Es la pintura, óleo sobre tela y paredes la protagonista, de modo general la que conecta las diferentes etapas de desarrollo sociocultural y muestra una historia de conformación de la identidad cultural, testimonio de la realidad y contexto de la región.

Es partir del siglo XIX que podemos documentar el inicio del camino de esta manifestación en Pinar del Río gracias a la información que nos ofrece Cirilo Villaverde en su novela, *Excursión a Vueltabajo*, verdadera crónica de la época y donde nos dice: “Era cosa de ver la multitud de mamarrachos con que estaban embadurnadas las paredes, especialmente las de la sala. En el testero de la izquierda había o quisieron pintar un paisaje(...). El autor va incluso .más allá de la orientación descriptiva de cronista y viajero ,introduciendo un grupo de preocupaciones de su mirada civilizatoria que resultan contrapuestas al atraso del arte y a nuestro poco gusto (...) que cunde no sólo en los pueblos y, sino también en nuestra propia ciudad. Que pensaría el mundo de nosotros, si estas pinturas, por efecto de una catástrofe semejante a la que sepulto Pompeya, fuesen transmitidas a la posteridad”. (Villaverde,1961: 57)

Existe también la experiencia de la presencia de viajeros que realizaron croquis y dibujos que después trasladarían al grabado. El litógrafo francés Alejandro Moreau de Jonnes, uno de los acompañantes de Villaverde en su viaje a Vueltabajo, hizo una hermosa vista que se publicó litografiada entre las muchas de la colección de la “Isla de Cuba Pintoresca”. Del siglo XIX también se han conservado numerosas vistas que recogen las cualidades del entorno, y el proceso de mezcla cultural, la tradición manual de la religiosidad popular y la influencia del arte asentado en Europa.

Desde finales del siglo XIX e inicios XX fueron varios los proyectos en Pinar del Río para fomentar el desarrollo de las artes plásticas. Pero no es hasta la década del 40 cuando la región más occidental marca un giro trascendental para la cultura de la nación dado por el crecimiento y auge de la ciudad y la vida cultural promovida por el Comité “Todo por Pinar del Río”, proyecto cívico cultural que desarrolló operaciones de saneamiento de la ciudad, la construcción de carreteras, el patrocinio de eventos educacionales y artísticos. Es a partir de 1946, con la fundación de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas cuando en Pinar del Río se da un giro a las artes plásticas.

Pinar del Río ha estado siempre atento al acontecer cultural del momento. Su proximidad a La Habana permitió el florecimiento de un arte atento a las exigencias internacionales, pero también a presentarnos un abanico de posibilidades formales y conceptuales donde se enmarcan las preocupaciones en torno al hombre en su contexto, su realidad e identidad cultural, donde la unidad van conformando todo el discurso de la plástica en la región.

Desde la fundación en 1818 de la Academia de San Alejandro, hasta el nuevo sistema de enseñanza del arte instaurado por la Revolución, los creadores se han beneficiado de estas oportunidades instructivas, manteniéndose al día en cuanto a tendencias, influencias, estilos poéticos han confrontando su obra con el quehacer más significativo a nivel nacional e internacional. Mario García Portela, Joaquín Crespo, Rigoberto Guás, Fausto Ramos, entre otros, fueron los más sobresalientes en el contexto artístico en la década de los 60 en Pinar del Río, donde se resaltaba lo épico como característica fundamental de una creación comprometida vinculada al paisaje local, las escenas donde aparecían los milicianos, campesinos, macheteros, recreando el entorno

cultural y social. En los 60 todo el país estaba inmerso en las tareas productivas, acciones políticas, sociales y el arte se encargaba de reflejar lo que sucedía con una fruición nunca antes experimentada. Se hacían también retratos de héroes como el Che y Camilo, se representa el suceso de Playa Girón, y en esa apropiación de la realidad, las figuras de Adigio Benítez, Antonia Eiriz, Servando Cabrera Moreno y Raúl Martínez ejercían su influjo.

Por tradición el paisaje tuvo preferencia, esta vez de tipo urbano, con una pincelada suelta, recreando rincones de la ciudad y edificaciones de valor patrimonial y arquitectónico y cultural. La técnica mural, con varias propuestas con acento en el dibujo, y resaltaba las problemáticas del momento con énfasis en valores éticos y políticos.

Los años sesenta y setenta fueron pobres en cuanto a la actividad plástica en Pinar del Río. Casi todo se resumía en la participación de artistas y profesores en concursos. Sólo algunos como Oliva, Miló y Suárez Blanco realizaron exposiciones personales, por lo que la confrontación entre artistas era escasa.

La flexibilidad de los esquemas culturales anticipada por el Ministerio de Cultura y el recién fundado Instituto Superior de Arte la que concretó y agilizó con la irrupción de la muestra Volumen I en La Habana, en los más diversos escenarios culturales. En ese momento se hizo común el rompimiento con el tradicional uso de los materiales, las técnicas y los espacios habituales de exposición y los estilos.

Durante los ochenta, se comienza a advertir la influencia de los nuevos modos de hacer y los cambios en la manera de asumir el hecho artístico, teniendo en cuenta la producción capitalina. Comienza una etapa de convivencias con generaciones anteriores y la nueva que se formaron en las instituciones superiores surgidas después de 1970.

En las nuevas narraciones de las artes plásticas también hay una crítica de la sociedad, los hábitos culturales, la política y el poder. Todo era cuestionado, incluso, con incursiones mordaces. Hasta el propio discurso de la historia del arte tradicionalmente eurocéntrico, se puso en solfa con la intención de diversificarlo teniendo en cuenta las expresiones de la periferia.

Oliva por ejemplo, siguió trabajando en la vertiente neoexpresionista, pero con carácter caricaturesco y un tono crítico que señalaba vicios de la sociedad como la

burocracia y la doble moral entre otras actitudes negativas. Él fue de los primeros en asumir las nuevas temáticas de los ochenta.

Eduardo Ponjuán artista joven graduado del ISA en esa década, incursionó en el dibujo de sello conceptual, experimentando con técnicas diversas para hacer reflexiones severas de orden ecológico y social.

Las propuestas de Segundo Planes, William Carmona, Carlos Luna, Miguel Ángel Couret, también estimularon la producción del resto de los artistas. Ellos se caracterizaron por el uso de textos de carácter acento crítico, irónico y hasta humorístico, cambios en las temáticas y los lenguaje, ahora enfocados a partir de la metáfora y experimentos con materiales extra-artísticos.

Isac Linares, interesado en la figura humana, ha usado este elemento dentro del paisaje lírico de formas oníricas y abstractas, donde naturaleza y ficción se destacan.

El fenómeno llamado el “Renacimiento en Cuba”, alcanzó también a Pinar del Río. Este movimiento dio lugar a la creación del Centro Provincial de Artes Plásticas, espacio expositivo que constituyó, desde su creación, un elemento primordial en la nueva difusión del arte regional. De él han emergido continuamente valiosos artistas que en muchas ocasiones, emigraron a la capital para desarrollar su obra, como Arturo Montoto, Eduardo Ponjuán, Abel Barroso, Tamara Campos, entre otros.

Las problemáticas que son no sólo el país ,sino también las preocupaciones más universales y regionales el hombre y su entorno, la ecología, las identidades locales, nacionales y culturales, el problema de las etnias, la religión, los antepasados, entre otras, aparecen tratados de una manera muy singular en el contexto de las artes plásticas en Pinar del Río.

Con el fenómeno de la diáspora, al concluir los ochenta se produjeron cambios en los temas a tratar. La emigración pasó a ser una constante y la asumieron en sus obras varios artistas. En el transcurso del tiempo, la extendieron hacia otros tópicos como la insularidad, el bloqueo, la historia, lo étnico. Se destacaron Pedro Pablo Oliva, Suárez, Luis Rodríguez y Couret, entre otros más jóvenes.

El paisaje también encontró nuevos aires con la aparición de Ramón Sánchez Vásquez, y Léster Campa quienes, preocupados por el destino de la naturaleza, fomentaron

su discurso lírico a partir de una visión ecologista del entorno. Jesús Castell interesado en las marinas, construye un discurso donde aspira a que el referente topológico connote cierta reflexión de índole existencial.

Los complejos religioso-culturales afrocubanos fueron abordados por Luis Contino y Yoemir Alonso. Sus discursos eluden lo narrativo, sugieren la historia a través de códigos ambiguos y herméticos.

Los artistas pinareños que se inscriben en las nuevas narraciones del arte dialogan con temas y asuntos como:

- El discurso topológico de profundas reflexiones.
- El juego con la representación para ironizar acerca de ciertas actitudes dentro del arte y la vida.
- La pintura, en una vertiente intimista cercana a lo metafísico, que simula un juego con la imagen para comprometer al espectador en lecturas de ambigüedad conceptual.
- Preocupaciones relacionadas con la ecología, los complejos religiosos-culturales, el paisaje.
- Aparece la diversidad de técnicas que van desde las más tradicionales hasta la instalación, las obras objetuales, los performances, para hacer cuestionamientos sociales, humanos, culturales y la experimentación con materiales diversos.
- El tratamiento de la historia local y nacional.
- El fenómeno de la diáspora.
- Lo ético y el hombre.
- Las preocupaciones en torno al hombre en su contexto, su realidad.

El arte cubano del siglo XXI se debate en el mercado y la utopía, fenómeno que se constata mejor en La Habana por la efervescencia cultural y un acceso más expedito a los circuitos de distribución y consumo. El tropo en estas coordenadas se construye mediado por una actitud expectativa, en busca de nuevos caminos de sobrevivencia.

2.4 Caracterización de la metodología utilizada.

Hoy en día no existen temas vírgenes en ninguno de los campos del conocimiento de las Ciencias Sociales por lo que todo estudio y en eso se incluye la presente investigación, parte de teorías previas. En consecuencia, casi todo objeto concebible se puede ahora investigar a la luz de teoría previa. El análisis metodológico de la tesis lleva a pensar que en este estudio sobre la presencia de la identidad cultural caribeña en las artes plásticas contemporáneas cubana y pinareña, basado sobre un modelo teórico existente, orientado a la comprensión y explicación de este fenómeno en su condición natural, se privilegia la metodología cualitativa. El alcance que puede tener esta investigación es esencialmente explicativa.

Fases de la investigación

- 1 La fase exploratoria de este estudio comprendió:
 - La selección del tópico de investigación.
 - La delimitación del problema.
 - La definición del objeto de estudio y de los objetivos.
 - La de construcción del marco teórico conceptual y de los instrumentos de recolección de datos.
- 2 La fase descriptiva de esta investigación, abarcó:
 - El análisis de cómo es y cómo se manifiesta la identidad cultural caribeña como fenómeno sociocultural en una circunstancia temporal y espacial determinada.
 - El diagnóstico valorativo sobre la ascendencia de la identidad cultural en las artes plásticas en el espacio Caribe y la caracterización de las artes plásticas contemporáneas cubana y pinareña.
- 3 La fase explicativa posibilitó:
 - Continuar el proyecto a un nivel más profundo, saber *por qué* el fenómeno de la identidad cultural se expresa en las artes plásticas Este conocimiento ayudó a resumir todo que es sabido acerca del objeto de la investigación, a verlo en su contexto y en una perspectiva histórica. Con ella logramos no sólo explorar la realidad, la misma va más allá de la simple constatación, sino que hace énfasis

en la explicación del estado del fenómeno de la identidad cultural caribeña, sustentando el establecimiento de relaciones de conceptos, pues su interés se centra en explicar por qué ocurre el mismo, en qué condiciones se da este específicamente en las artes plásticas en el Caribe, Cuba y Pinar del Río.

- La elaboración del informe final de la investigación.

La utilización de los paradigmas cualitativo permitió sistematizar las teorías acerca de la identidad cultural caribeña desde diversas disciplinas y ciencias, el conocimiento y comprensión de este fenómeno social y cultural en la región, en Cuba y en Pinar del Río e indagar el estado del objeto de la investigación y cómo se expresa en su relación dialéctica la realidad y lo simbólico en la pintura de los noventa en Pinar del Río específicamente en la obra de Pedro Pablo Oliva. La relevancia de este estudio radica en la producción de un nuevo conocimiento para el estudio de este tema en la provincia, fundamentalmente en el universo de las artes plásticas contemporáneas donde no existen investigaciones científicas que aborden el fenómeno de la identidad cultural desde una perspectiva holística, con enfoques y métodos ligados a las teorías del desarrollo social y a la cultura.

La metodología usada en este trabajo se basa en un enfoque netamente cualitativo, caracterizado por la búsqueda de un conocimiento descriptivo, analítico y explicativo lo más completo posible que sirva de base para lograr sucesivas y más completas comprensiones sobre el objeto de investigación.

A lo largo de esta investigación, los **métodos empíricos y teóricos** del conocimiento están dialécticamente relacionados; como regla, ni uno se desarrolla ni existe sin el otro. Entre los **métodos teóricos** utilizados se encuentran:

Método histórico-lógico: Posibilitó conocer las distintas etapas por las que atravesó el fenómeno que se estudia en su sucesión cronológica, permitió conocer la evolución y desarrollo de las categorías espacio Caribe, identidad cultural y las artes plásticas con el propósito de descubrir tendencias básicas. La aplicación de este método específicamente en este trabajo fue importante para conocer las etapas por las cuales transitaron tanto las artes plásticas en el Caribe, Cuba y Pinar del Río así como los principales momentos desde sus comienzos hasta los noventa la obra de Pedro Pablo Oliva,

sus preocupaciones formales y conceptuales acerca del tratamiento de la identidad cultural en sus realizaciones.

El objetivo principal que se persiguió con la utilización de este método consistió en descubrir el nexo temporal del fenómeno, y conocer sus transiciones desde formas inferiores a las superiores. Permitió, además de la comprensión, interpretación y reflexión acerca de la presencia de la identidad cultural de la historia evolutiva de las artes plásticas en Pinar del Río y de cómo se expresa ésta en la obra de Pedro Pablo Oliva, así como en la determinación de las particularidades, regularidades y tendencias que existen en la actualidad desde diversos enfoques y referentes culturales sobre el estudio de la identidad cultural.

Este método, en esencia, nos permitió unir la estructura del objeto de la investigación y la concepción de su historia.

El **método etnográfico**: Como método fundamental en nuestro enfoque cualitativo nos permitió estudiar el fenómeno de la identidad cultural en las artes plásticas, las formas de expresarse, profundizar, caracterizar el estado de la misma en el contexto donde se desarrolla. De manera que este método, al estudiar este fenómeno en su medio natural, ha sido válido en función de la descripción o reconstrucción analítica y la explicación de la naturaleza del fenómeno social en cuestión.

Con la utilización del **método etnográfico** en esta investigación se advierte en la misma una tendencia a trabajar con los datos no estructurados, es decir, datos que no han sido codificados hasta el punto de recoger los mismos a partir de un conjunto cerrado de categorías analíticas.

La utilización de los métodos de investigación empírica en esta tesis conllevaron a toda una serie de procedimientos prácticos con el objeto de estudio y los medios de investigación que permiten revelar las características fundamentales y relaciones esenciales del objeto de estudio que son accesibles a la contemplación sensorial.

Es válido destacar que en la recopilación de información fue necesario el empleo de **métodos empíricos** como el análisis de documentos, la observación participante, la entrevista en profundidad y el grupo de discusión.

El **análisis documental** constituyó un método empírico esencial para indagar, sobre el tema de la identidad cultural, los conceptos relacionados con las artes plásticas y las definiciones sobre el Caribe desde diferentes enfoques y perspectivas.

La entrevista en profundidad en este estudio tiene carácter procesal, pues se empleó a lo largo de toda la investigación con fines específicos en cada etapa. Se le aplicó esta técnica a especialistas de las artes plásticas y de la cultura pinareña. Tuvo como objetivo coleccionar información acerca de algunos puntos de vista y opiniones relacionados con las características de las artes plásticas en Cuba y Pinar del Río así como los principales artistas y cómo se expresa la identidad cultural en las nuevas narraciones del arte y en la obra de Pedro Pablo Oliva.

La observación participante nos ayudó dentro del período planificado de 6 meses aproximadamente, a insertarnos en de las actividades del Museo de Arte Pinar del Río y dentro de ellas, aquellas dirigidas a exposiciones colectivas de artistas plásticos pinareños, nos sirvió para ver, oír y sentir las opiniones, conductas, expresiones artísticas, relacionadas con el tratamiento en sus obras del fenómeno de la identidad cultural y su presencia en el arte contemporáneo y valorar el estado del fenómeno que se estudia. Este proceso nos permitió percibir por qué el objeto de estudio se comporta así en este contexto y las posibles formas de cómo se expresa la identidad cultural caribeña y de esta manera pudimos tener una idea más clara de los posibles creadores que más se interesan por resaltar en sus obras el fenómeno estudiado. Este método tiene como objetivo valorar el problema desde su interior, por lo que su aplicación nos resultó de gran importancia para poder indagar acerca del fenómeno sociocultural que se investiga.

El grupo de discusión fue otras de las técnicas cualitativas utilizadas y que ayudó en la recopilación de información, así como permitió contrastar diversas opiniones y potenciar el debate. En el marco del grupo se desarrollaron diferentes técnicas participativas, como la lluvia de ideas, que permitió aflorar y diversificar las opiniones expresadas por los participantes y en el establecimiento de opiniones y consenso acerca del tema investigado y sus posibles formas de manifestarse en su contexto.

Haciendo un uso de técnicas cualitativas se tomaron las siguientes decisiones muestrales:

1) Entrevistar en profundidad a: director del Museo de Arte de Pinar del Río, crítico de arte y especialista en artes plásticas. Consideramos de gran significación sus criterios generales sobre los ejes temáticos especificados, dada su formación general y profunda visión sobre los hechos artísticos que se generan en la provincia y en el país. Posteriormente la entrevista se realizó a otros expertos provenientes de las diferentes instituciones culturales de la provincia, como al director de la Galería de Arte Arturo Regueiro, especialista del Centro Provincial de Desarrollo de las Artes Plásticas, especialista de la Casa Taller Pedro Pablo Oliva, y a Pedro Pablo Oliva.

2) Realizar un grupo de discusión con artistas plásticos pinareños, profesionales del sector del cultura y profesores universitarios de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas y otro grupo con estudiantes del Grupo Científico Estudiantil “Cultura e Identidad” integrado por estudiantes de segundo y tercer año de la carrera de Estudios Socioculturales.

En general, los procedimientos empíricos utilizados estuvieron centrados en la obtención de resultados que respondieran al interés de nuestra investigación, principalmente, en lo que se, refiere a explicar la presencia de la identidad cultural caribeña en las artes plásticas contemporáneas cubana y pinareña.

2.5 Análisis de los resultados obtenidos mediante la aplicación de las técnicas utilizadas.

El análisis de los resultados obtenidos en esta investigación a través de la aplicación de las técnicas, anteriormente descritas se realiza para el caso específico de los contenidos de indagación por cada procedimiento empírico empleado. Esto garantiza una explicación más profunda de los aspectos encontrados para finalmente llegar a un grupo de regularidades integradoras que agruparán la información obtenida.

Mediante la **observación participante**, (Ver anexo 2), pudimos vivenciar el fenómeno de la identidad cultural en las artes plásticas en Pinar del Río. En lo referente a la visualización de las obras que se exhibieron en las exposiciones en el Museo de Arte Pinar del Río, nos percatamos que son de temas e inquietudes variadas, pero que en las mismas aparecen rasgos comunes como formas de expresar la identidad, que existen

preocupaciones conceptuales vinculadas a los problemas sociales que rodean al hombre en su contexto, percibimos artistas que se interesan por reflejar, desde una perspectiva antropología del arte ,el tema del hombre y la identidad. Se evidenció que no existe predisposición al tema en cuestión y se muestran actitudes positivas y posiciones reflexivas sobre el mismo.

El primer **grupo de discusión**, (Ver anexo 3), se efectuó con artistas plásticos pinareños, especialistas del sector de la Cultura, y profesores universitarios de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de Pinar del Río. Para propiciar el debate tuvimos en cuenta una guía temática con la característica de que no constituyó un patrón rígido.

En cuanto a la presencia de la identidad cultural desde las artes plásticas los especialistas y artistas manifestaron la recurrencia del tema como parte de la tradición plástica en Cuba y preocupaciones de los artistas jóvenes más inquietos. Fueron enumerados gran cantidad de artistas que muestran sensibilidad hacia el tema de la identidad, resaltando la obra de Pedro Pablo Oliva como expresión de lo universal desde lo local. Se significó la convergencia de generaciones, la diversidad formal y conceptual tomando como patrón las vertientes expresivas como la popular, antropológica, crítica y sociológica que aparecen en el Renacimiento de las artes plásticas cubanas.

Esta técnica fue de gran utilidad pues los criterios y opiniones recogidas posibilitaron realizar una caracterización de las artes plásticas cubana y pinareña en el contexto actual y obtener valoraciones sobre la presencia de la identidad cultural en las artes plásticas en Cuba y Pinar del Río, así como la carencia de un modelo teórico de estudio de la identidad cultural desde las artes plásticas en el contexto local.

El otro **grupo de discusión**, (Ver anexo 4), se realizó con 14 estudiantes de segundo y tercer año de la carrera de Estudios Socioculturales, pertenecientes al Grupo Científico Estudiantil “Cultura e Identidad”. Para propiciar el debate tuvimos en cuenta una guía temática, con la característica de que no constituyó un patrón fijo.

Ante la temática relacionada con la identidad se produjo un acercamiento a diversos enfoques multidisciplinarios, que pertenecen a las asignaturas de Arte Cubano y

Cultura Latinoamericana. Relacionado con la identidad cultural la refieren como categoría compleja y desconocen su concepto.

En cuanto al arte cubano y la identidad existe conocimiento sobre las distintas formas y contenido de expresión en las artes plásticas cubanas fundamentalmente en los artistas más renombrados de la vanguardia y el período de la Revolución, no ocurre así con los artistas pinareños. De manera general mostraron interés y sensibilidad hacia el tema y la necesidad de investigaciones locales en este campo.

Mediante la **entrevista en profundidad**, (Ver anexo 5), que se les aplicó a los especialistas de las instituciones, se emitieron criterios diferentes entre sí con respecto al concepto de identidad cultural, su presencia en la plástica en Cuba y los elementos que están presentes en la pintura pinareña de los años noventa.

Los especialistas difieren en los elementos que se identifican con la identidad del Caribe. y que pueden o no estar presentes en la pintura pinareña de los noventa. No obstante resultó de interés lo que tienen en común en sus perspectivas y en sus concepciones acerca de la presencia de las expresiones de la identidad cultural en la pintura cubana y pinareña de la década de los noventa. Al respecto afloraron los siguientes criterios:

- Las problemáticas abordadas por los artistas plásticos cubanos de manera general han tenido puntos de contacto con el sentido transformador y universalista de la modernidad, pero siempre a través de prácticas culturales muy ligadas al propio contexto sociocultural.
- Los creadores que han logrado diferenciar en sus discursos los paradigmas estéticos de la alta modernidad y los paradigmas reconstructivos de la post modernidad.
- El relato visual en Cuba es un relato enriquecido con nuevos asuntos y temas.
- En los últimos veinte años encontramos un panorama que se desplaza entre rupturas y continuidades, acercamientos y distancias del arte con la institución, del poder con los artistas, de los esfuerzos del artista por ser un transformador social y de sus incertidumbres ante los intentos por acercar el arte a la vida.

La **entrevista en profundidad**, (Ver anexo 6), que se realizó a Pedro Pablo Oliva ayudó a percibir el fenómeno de la identidad cultural en su obra, a partir de sus criterios, valoraciones sobre el objeto investigado, y a construir desde una concepción holística el estudio de caso.

La factibilidad de estas entrevistas estuvo dada por la calidad de la información recibida a lo largo de su desarrollo. Nuestro criterio acerca de esta técnica es positivo ya que la misma nos ayudó a responder a los objetivos trazados en esta investigación y a ser aún más partícipes de la vida cultural de nuestra provincia.

Capítulo 3: La obra plástica de Pedro Pablo Oliva en los noventa como expresión de la identidad cultural. Estudio de Caso.

3.3 Fundamentación

En la actualidad los estudios de caso son muy comunes en las investigaciones académicas y científicas. Múltiples son las definiciones que aparecen en la bibliografía especializada sobre el tema. El estudio de caso es definido como un examen completo o intenso de una “faceta, una cuestión, o los acontecimientos que tienen lugar en un marco geográfico a lo largo del tiempo”. Otros autores hablan del estudio de caso como un examen de un caso en acción (MacDoland,1977) o lo considera como una forma particular de organizar y analizar datos (Patton,1980). Todas estas definiciones vienen a coincidir en que el estudio de caso implica un proceso de indagación que se caracteriza por el estudio detallado, comprehensivo, sistemático y en profundidad del caso objeto de interés (García,1991: 67).

Existen distintas concepciones y clasificaciones de los estudios de caso. La diversidad de criterios entre uno unos y otros autores es evidente. Merina llega a presentar, como características esenciales del estudio de caso, las siguientes: (Merina,1988)

- Pparticularista.
- Descriptivo.
- Heurístico e inductivo.

La información existente sobre la utilización de estudio de caso en la investigación científica es diversa. El estudio de caso ha sido muy cuestionado por algunos autores como Stoeker, Venkatraman, Grant, Rouse, Daellenbach, Bower y Wiersema quienes consideran que su prestigio es bajo, que no suele considerarse como una buena estrategia para realizar investigación científica y que el método de estudio de caso presenta problemas de habilidad y validez por lo que en la investigación empírica se utilizan básicamente métodos cuantitativos.

Algunos consideran el estudio de caso como un método y otros como un diseño de la investigación cualitativa. Como dice Yin el estudio de caso no tiene especificidad,

pudiendo ser usado en cualquier disciplina para dar respuesta a preguntas de la investigación para la que se use. (Yin, 1993: 40)

De esta manera, la mayoría de los investigadores que usan el estudio de caso como estrategia para la investigación lo hacen bajo incertidumbre, posiblemente, debido a la poca importancia que se le ha dado en algunos textos relacionados con el tema. Por ejemplo, en la quinta edición del texto de (Rossi y Freeman 1993) sobre investigación no se menciona el estudio de caso como método de investigación.

No obstante, el estudio de caso es una herramienta valiosa de investigación y su mayor fortaleza radica en que a través del mismo se mide y registra la conducta de las personas involucradas en el fenómeno estudiado, Además, en el de estudio de caso los datos pueden ser obtenidos desde una variedad de fuentes, tanto cualitativas como cuantitativas; esto es: documentos, registros de archivos, entrevistas directas, observación directa, observación participante e instalaciones u objetos físicos. (Chetty, 1996)

Por otra parte, Yin, citado por Chetty argumenta que el de estudio de caso como estrategia investigativa ha sido una forma esencial en las Ciencias Sociales y en la dirección de empresas, así como en las áreas de educación políticas de la juventud y desarrollo de la niñez, estudios de familias, negocios internacionales, desarrollo tecnológico e investigaciones sobre problemas sociales. (Chetty, 1996)

De manera similar, (Chetty 1996) indica que tradicionalmente el estudio de caso fue considerado apropiado sólo para las investigaciones exploratorias. Sin embargo, algunos de los mejores y más famosos estudios de caso han sido tanto descriptivos como explicativos. En este contexto, (Eisenhardt 1989) ha identificado otros usos en la descripción (Kidder, 1982), en la constatación de teoría (Pineld en Anderson, 1983) y en la generación de teoría. (Gersick, 1988)

Eisenhardt concibió un estudio de caso contemporáneo como una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares, la que podría tratarse del estudio de un único caso o de varios casos, combinando distintos métodos para la recogida de evidencia cualitativa y/o cuantitativa con el fin de describir, verificar o generar teoría. (Eisenhardt, 1989)

En este sentido (Chetty,1996) indica que el estudio de caso, como estrategia investigativa, es adecuada para investigar fenómenos en los que se busca dar respuesta a cómo y por qué ocurren, además permite estudiar un tema determinado; es ideal para el estudio de temas de investigación en los que las teorías existentes son inadecuadas y permite estudiar los fenómenos desde múltiples perspectivas y no desde la influencia de una sola variable; permite explorar, en forma más profunda y obtener un conocimiento más amplio sobre cada fenómeno, lo que propicia la aparición de nuevas señales sobre los temas que emergen y juega un papel importante en la investigación, por lo que no debería ser utilizado meramente como la exploración inicial de un fenómeno determinado.

En la actualidad el estudio de caso es común en los estudios científicos no como método investigativo, sino como estrategia del diseño para investigar fenómenos sociales teniendo en cuenta las teorías anteriores

Tomando como base la multiplicidad de criterios que se consideran al presentar los estudios de caso no es extraño que también se dé una proliferación de clasificaciones de los mismos. El estudio de caso cuenta con distintos tipos: factual, interpretativo y evaluativo, según el objetivo de la investigación y los niveles del estudio de caso. En cuanto a la definición de la(s) unidad(es) de análisis los estudios de caso(s) pueden ser simples o múltiples, dependiendo del número de casos que se vaya a estudiar.

También está la clasificación de (Stake 1994), en estudios de caso intrínsecos, para comprender mejor el caso; instrumentales, para profundizar un tema o afirmar una teoría y colectivos, el interés radica en la indagación de un fenómeno o población, se estudian varios casos.

Son mucha las clasificaciones de estudio de caso, entre las que se encuentran:

- La de (Yin 1993), según la cual encontramos el estudio de caso único, que se centra en un solo caso, justificando las causas del estudio de carácter crítico y único, dada la peculiaridad del sujeto y objeto de estudio, que hace que el estudio sea irreplicable y su carácter revelador pues permite mostrar a la comunidad científica un estudio que no hubiera sido posible conocer de otra forma. Sin embargo este investigador propone una tipología que

establece cuatro tipos básicos, dependiendo del número de casos y de los diferentes niveles de análisis:

- El caso único o unidad de análisis.
 - El caso único con unidad principal y una o más subunidades.
 - Los casos múltiples con unidad principal de análisis.
 - Los casos múltiples con unidad principal y una o más subunidades dentro de la principal.
- También encontramos el estudio de caso múltiple donde se usan varios casos a la vez para estudiar y describir una realidad. Ahora, ya sea el estudio de caso único o múltiple, además puede tener una o más unidad de análisis, considerando la realidad que se estudia de forma global o en subunidades de estudio, independientemente de si se trata de uno o más casos. (Boddan, Biken, 1982) distinguen básicamente dos tipos, el estudio de caso único y el estudio de casos múltiples y en cada uno de ellos distintos tipos.

Es significativa la opinión de los cubanos (Rodríguez, Gil, García, 2004), que consideran de forma conjunta tres criterios fundamentales para establecer una tipología de diseños de caso: la cantidad de casos objeto de estudio, la unidad de análisis y los objetivos de la investigación. Por lo tanto, la recolección de la información, la realización del análisis y la obtención de conclusiones relevantes en una investigación científica han de desarrollarse para cada nivel.

El estudio de caso como estrategia de la investigación científica, es útil en la generación de resultados que posibilitan el fortalecimiento, crecimiento y desarrollo de las teorías existentes o el surgimiento de nuevos paradigmas científicos; por lo tanto, contribuye al desarrollo de un campo científico determinado.

Explicar un caso sobre la base de la teoría es entrar en el estudio de uno o más campos especiales de la investigación que, de seguro, ya han sido investigados con anterioridad. En consecuencia, casi toda pregunta u objeto concebible se puede ahora investigar a la luz de teoría previa. En campos de la investigación establecidos se puede seleccionar a menudo un problema de modo que se pueda manejarlo como caso especial o como extensión de la teoría existente en este campo creado por otros investigadores.

Tal práctica facilitó el comienzo de un estudio relacionado con la presencia de la identidad cultural caribeña en las artes plásticas pinareña de los noventa. En este caso se acercó el problema de la investigación a los enfoques de dos o más campos de las ciencias y disciplinas, como la antropología, la psicología, la teoría de la cultura y la historia, revelándose nuevos aspectos interesantes de la misma forma que un estudio hermenéutico de la literatura. Usar vistas paralelas al objeto de esta investigación permitió una comprensión más profunda sobre la obra plástica de Pedro Pablo Oliva en los noventa como expresión de la identidad cultural.

Se significa haber elegido la obra plástica de los noventa de Pedro Pablo Oliva para este estudio, porque en el panorama actual de la pintura cubana es, por más de una razón, un caso excepcional. Es uno de los más prolíferos artistas plásticos cubanos y el más comprometido con su tiempo de la llamada “Generación de los 70”, ya que ninguno como él ha tenido la sensibilidad, la agudeza y el desenfreno de crear narraciones relacionadas con las problemáticas humanas, sociales y culturales que más han marcado a nuestra sociedad y a la región durante las últimas cuatro décadas. Oliva es el único de los autores consagrados que ha conservado incólume su “residencia en la tierra”, sigue viviendo en la provincia de Pinar del Río, apegado a un ritmo de vida y de trabajo.

3.2. Estudio de caso

Los comienzos...

Entre 1961 y 1964 Pedro Pablo Oliva comienza sus estudios académicos en la Escuela Provincial de Artes Plásticas de su ciudad natal, Pinar del Río. Posteriormente cursa la especialidad de Pintura en la Escuela Nacional de Arte de La Habana donde se gradúa en 1970.

Su obra se inserta y eslabona, en primer termino, en la mejor tradición plástica de la producción visual cubana. Es tanto una obra que parte del decursar de la nueva realidad social y como lenguaje plástico que se apoya visiblemente más en la gráfica dirigida a la comunicación masiva que en los lenguajes cifrados en los códigos personales (como fueran el Op, arte, o el informalismo abstracto, o el minimal, etc.). En su espacio, aunque el poster quedó negado por el sentido plástico, pervive la

impronta del cartel y de sus medios masivos de comunicación social: el cartel, el comic y la historieta animada, entre otros. Esto junto a la pintura de caballete más ortodoxa con el arte de caballete más ortodoxo.

Oliva responde, con plena consistencia, al desarrollo de las expresiones de la plástica cubana del proyecto revolucionario, porque privilegia los medios del dibujo, el cartel o de la ilustración por lo demás tan añejos como la historia humana, para articular un nuevo imaginario social. Se trata de un hombre que asegura hacer arte convencido de que nadie tiene derecho a pronunciar la última palabra bajo ninguna circunstancia. Quizá esto constituya su única y perenne herejía.

Pero también la obra de Oliva se impulsa hacia estratos anteriores de la tradición plástica cubana del siglo XX y sintetiza formas, temas y deleites de maestros como: Wilfredo Lam, Eduardo Abela, Mariano Rodríguez, Martínez Pedro y Amelia Peláez.

Su especial sensibilidad le permite captar un fascinante universo cargado de símbolos, resultado de su incesante imaginación y con la absoluta singularidad de quien es capaz de construir una formulación plástica de vigorosa fantasía. Su propuesta artística toda es un conjunto realizado con inspiración lúdica, que atesora un mensaje portador de valores culturales, éticos y morales de alcance nacional, regional y universal.

Graduado en la entonces recién fundada (1962) Escuela Nacional de Arte (ENA), Pedro Pablo representa esa primera generación notable de artistas plásticos, resultado de los esfuerzos de la Revolución por el desarrollo de la cultura nacional, que nucleó entre otros a Tomás Sánchez, Roberto Fabelo, Eduardo Ponjuán y Flavio Garcandía.

Alumno de un claustro importante de pintores de la vanguardia cubana de entonces, la indefinida vocación del joven artista se perfilaría luego por algunos trazos de esas poéticas maestras. De modo que la crítica no solo ha recalcado en su creación personal el lirismo (épico) de la pintura de Servando Cabrera, o el expresionismo (grotesco) de Antonia Eiriz, también cierta “vena satírica” y la concepción dibujística, caricaturesca, del eminente pintor y dibujante Eduardo Abela, junto a las ganancias de la pintura universal, principalmente el surrealismo del ruso Marc Chagall y del belga

René Magritte. Ello sin obviar las elecciones poéticas de paradigmas de la vanguardia cubana.

Desde los inicios y hasta el presente, Oliva se ha empeñado en demostrar que "ser local es la mejor manera de ser universal". Reconocidas o reconocibles, la huella de los maestros encontró un refugio seguro en la impronta ética que caracteriza su trayectoria: ser un cronista de su tiempo.

En el curso de su carrera profesional, entre exposiciones personales, colectivas y premios la pintura de Pedro Pablo ofrece una continuidad y coherencia que confirman, al mismo tiempo, su impresionante claridad creativa, una misteriosa sensibilidad, junto a su temprana e incuestionable maestría. (Ver anexo 7)

Dentro de esas influencias, comenzó un proceso natural de búsquedas y encuentros, de un modo de expresión particular y valedera. En los años siguientes a su graduación, cumpliendo servicio social en Matanzas, el genio de Pedro Pablo reaccionó con las más inesperadas soluciones, ante las dificultades materiales de entonces. Lo más importante era pintar; valía la pena hacerlo. Luego, el retorno a su ciudad natal.

La coherencia en la obra de Oliva durante tres décadas de quehacer plástico, no comprende, sin embargo, la imposibilidad de establecer cambios específicos que distinguen significativamente una década de otra. Con la consecuente arbitrariedad metodológica que una periodización, estricta supone, en el caso de Pedro Pablo es muy posible establecer muchas evoluciones de un período a otro, sin perder de vista sus peculiaridades como artista plástico. Esa misma coherencia dispone, así, arrancar de cero.

Las etapas...

Comenzando por su primera etapa creativa, a las puertas de un periodo de serios replanteos de la política cultural cubana (1970-75), sugestivamente conocido por "Quinquenio gris", pudiera pensarse que la obra del novel pintor se pliega a los condicionamientos de un arte comprometido, en una época donde los extremos se tocan peligrosamente, en Oliva se consiguió despertar una necesidad de perseguir el equilibrio.

Muchos seguidores de su obra valoran dicha búsqueda como el factor esencial de su devenir artístico. La bibliografía crítica en torno a su pintura permite establecer un mapa orientador de su misma evolución. Entre ellos, (Céspedes, 1978), asumía a fines de los 70, los siguientes criterios:

- La aprehensión de las más válidas tradiciones de la pintura cubana, para expresar la plenitud de nuestro mundo de hoy, no a través del rótulo panfletista, que diga Revolución como consigna, sino a partir del ambiente general de una obra en la cual se expresa mediante la luz, el color y por el concepto llevado a felices soluciones plásticas.
- La relación entre arte y vida, o la pintura como “crónica social”, que ha definido decisivamente una zona importante de la obra producida en los 90. Fue de hecho percibida así por especialistas y críticos desde muy temprano y apuntada como uno de sus rasgos más característicos desde entonces.
- Los diferentes temas abordados con una riqueza de soluciones increíbles, sin eludir el pequeño formato, encierran un marcado humanismo expresado con un sutil lenguaje lírico.
- El conjunto conforma la aprehensión de diferentes momentos donde desfila la sociedad de nuestro tiempo. Al utilizar una descripción minuciosa de seres y de cosas, Oliva teje una trama apasionante de sucesos que cautivan la atención del espectador.

Estas características, no sólo se enfatizan en la coherencia artística, sino en motivos constantes, en el devenir de la obra del pintor. Dentro de ellos, el sentido de correspondencia con su tiempo y con los diferentes eventos de su historia cultural, personal y cotidiana sobresalen en común. Así, la pintura de Pedro Pablo puntualiza temas más conformes con la tradición vanguardista cubana y con su propia satisfacción: el simbolismo montuno local, nacional y un fondo de cuentos y leyendas, personajes de la región donde nació y vive, objetos domésticos, juguetes secretos de la niñez. Unido a esto nos brinda una simplicidad y belleza poética, además de “un amplio sentido del humor, que se encuentra plasmado en sus trabajos de manera muy personal. También por estos

años, los primeros premios en algunos salones iban validando una obra de insinuante factura.

Si el énfasis cuestionador, los temas y el estilo de Oliva han variado en dependencia de cambios en el entorno social y en sus propios presupuestos expresivos, la percepción íntima que los anima es la misma que la de los años '70 cuando en obras como “Y que mala Magdalena” y “El Ensueño”, ambas de 1975, se conjugaban el “humor crítico y la imaginación mágica”. En su serie sobre los Juguetes y en toda su obra dedicada al mundo infantil, la composición de las figuras, los artefactos lúdicos y las situaciones expuestas están marcadas por su magia del grotesco expresivo cuyo humor tiene algo de alucinante. El motivo de los juegos y los niños es un recurso metafórico para hablarnos de la naturaleza humana, de sus lados oscuros y mezquinos.(Ver anexo 8)

Pedro Pablo es el único de su generación que ante las aperturas morfológicas y conceptuales de los ochenta fue evolucionando, con mucha coherencia. Su discurso se caracterizó hacia un arte:

- Cargado de sensibilidad antropológica y enmarcado en una orientación intelectual crítica de profundas raíces éticas.
- Donde una singular donde la crítica social, que propone desde el arte así como su visión irónica de sucesos cotidianos magnificados bajo el rótulo de “maravillas del mundo” .Los refugios, las colas, los navegantes, están articuladas en un lenguaje visual que no apela a las explicitices del “textualismo” ni al dramatismo chocante del “bad painting”, sino que conserva el rigor de la pintura, la excelencia del dibujo, la impecable factura

La década del 80, inmersa en la nueva postura crítica de las más jóvenes generaciones y un proceso de cambios sustanciales en el entorno cultural cubano, constituyeron un espacio significativo para la indudable madurez temática de la obra de Oliva, desde entonces más cuestionadora y polémica, aunque sin pactar jamás con la agresividad natural de las propuestas plásticas de entonces, y tampoco sin plegarse a las más recientes propuestas del arte cubano. Fiel a su estilo, en Pedro Pablo se produce otra

espiral de una concepción artística inicial, ahora técnica, formal, y temáticamente en consolidación.

Pudiera pensarse entonces, que el trabajo del artista una vez intelectualizado se aleja del camino del disfrute estético, de las posibilidades y potencialidades del arte como recreación sensual del mundo, para asumir rutas de mayor interés reflexivo. Nada más incierto. Algo que distingue a Oliva, elemento este señalado bien temprano, es la conservación del rigor de la pintura, la excelencia del dibujo, la impecable factura, al servicio de un insinuante sentimiento lírico en cada una de sus piezas.

Los años 90 en especial, comprenden:

- Una obra de más alta depuración técnica y estética, con preeminencia del color manifiesta propensión al neoexpresionismo y por tanto al uso cromático con intencionada expresividad.
- La apertura a una etapa singularmente polémica y cuestionadora de su obra que dio lugar a muchas de sus mejores y más conocidas pinturas.
- Sus temas más comunes fueron siempre tan universales como el amor, la ternura, la soledad, el poder de decisión, la creatividad y, como cabe suponer, dispuestos -ya se ha dicho- en función del hombre, abocado a las más complejas situaciones, y en las más diversas circunstancias íntimas o socioculturales.
- Una obra con inspiración lúdica, que atesora un mensaje inquisitivo, portador de valores éticos y morales de alcance universal.

La identidad cultural en los 90´...

La década del 90 es también uno de los períodos más fecundos del pintor pinareño, y está sujeta a los cambios y consecuencias del devenir nacional e internacional. En primer lugar, la caída del Muro de Berlín en 1989 abrió un espacio de revalidaciones hasta entonces inexistentes en el panorama social y político cubano y propició el fin de muchas de nuestras más sagradas utopías. En este mismo sentido, la consecuente crisis económica resultante del embargo y otras eventualidades fueron perfilando los motivos y el carácter peculiar de su poética, nunca indiferente al hombre y su destino.

Su especial sensibilidad le permite captar un fascinante universo cargado de símbolos, resultado de su incesante imaginación y con la absoluta singularidad de quien es capaz de construir una formulación plástica de vigorosa fantasía. Su propuesta artística toda es un conjunto realizado con inspiración lúdica, que atesora un mensaje inquisitivo, portador de valores éticos y morales de alcance universal.

En esta encrucijada de la década del 90, los replanteos artísticos del pintor no pasaron inadvertidos, quien escribió poesía en la etapa estudiantil en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, recreó vivencias y símbolos de la infancia, “retrató” la tipología pueblerina y detectó facetas universales de objetos cotidianos enlazados a las emociones diversas. Evoluciona ahora hacia un estilo que rompe bastante con la dimensión contemplativa.

Dentro de este ascendente proceso de madurez temática y formal, la producción de los 90 se distingue de manera general, no solo por una mayor calificación técnica y formal, sino motivaciones temáticas otras, dentro de eventualidades históricas también diferentes, siempre sobre una concepción humanista del arte el hombre con todas sus contradicciones y virtudes se entroniza en el centro del imaginario individual del autor.

De esta suerte, se tendrá en consideración no solo un análisis sistémico que dé cuenta de las rupturas y continuidades formales y temáticas, de las interrelaciones dentro de su creación, sino también de motivaciones personales e históricas concebidas en las diversas “series” que conformaron y precisaron ese decenio. Imprescindible manera esta, de evaluar debidamente un lenguaje creativo en plenitud, tan fascinante como cuestionador. Oliva ha sabido abordarlo con agudeza; con osadía, toda vez que ha propuesto sus propias soluciones y con un alto sentido de responsabilidad, según el cual se ha autonominado “cronista de su época”. De este modo, su obra es un ejercicio permanente de crítica social desde abajo, desde la casa y el barrio, desde la familia y los pequeños detalles.

Oliva persigue las repercusiones de las grandes políticas del estado después que entran a formar parte de la charanga diaria del vecindario. La política en un contexto como el nuestro es siempre un tema recurrente. Los tradicionales asedios y presiones económicas de Estados Unidos, a pocas millas de Cuba, han condicionado de tal forma la historia y el ser social cubanos, que resulta imposible soslayarlos.

Ensimismados, los personajes de Oliva flotan entre la fábula y las ilustraciones de los cuentos infantiles. A la vez, cada uno de esos pequeños seres tiene algo de sórdido y pecaminoso que los hace inevitablemente humanos. Hasta los personajes más humildes o anodinos han encontrado lugar en sus crónicas.

A través de sus figuras, Oliva plasma en sus lienzos y dibujos los acontecimientos que suceden, sean buenos o malos, captando la indiferencia, la placidez, el desconcierto, la prepotencia, el amor, la ternura, la lujuria, lo mezquino, lo cruel y lo sublime que hay detrás de cada uno de los temas que elige.

El tono irónico, y en ocasiones paródico, de su discurso es algo que siempre lo ha acompañado, aunque en su caso nunca se manifestó en un registro mordaz. Le preocupa la suerte de la gente, si tienen motivaciones, si simplemente vegetan. La historia de Cuba, su situación actual, su futuro inmediato, han sido objeto constante de reflexión para este artista.

Oliva ha caracterizado, casi clínicamente, a un sinnúmero de personajes que a través de la caricatura nos conduce a una risa reflexiva, moldeada además por un componente de ternura sin pasar por alto a figuras relevantes de la sociedad, a héroes y mártires, e incluso a nuestro máximo líder. Esta es una de las características que más resalta en su discurso, de ahí su popularidad. (Ver anexo 9)

En el centro de este universo se instala una potente tensión psicológica, la que provoca la imposibilidad de pasar inadvertidas estas ventanas y la necesidad de asomarse en ellas como para sentir el vértigo de un abismo, donde aparecen situaciones alucinantes que nos remiten a lo onírico, a lo caprichoso, o bien al sarcasmo abordado con inagotable ternura.

Sus trabajos están poblados de personajes agradables donde se aprecia un sentimiento de complacencia en el rostro de la imagen muchos de ellos posando con los ojos cerrados. La representación femenina, delgada, lánguida, etérea y de manos alargadas, se nos muestra en una actitud maternal en relación con la imagen masculina que la acompaña. La presencia de figuras distendidas, con brazos desmesuradamente largos o cortos, desproporcionados, contribuye a conformar la idea deseada mediante el uso de un expresionismo lírico característico. (Ver anexo 10).

En sus piezas se respira una insistente necesidad de protección y cariño insaciable por parte de los protagonistas de la escena. Se hace patente la importancia de la relación amorosa en la pareja y la preponderancia del papel de la mujer en esta relación, apoyado en la confrontación desigual de las dimensiones de los individuos (hombre, menor–mujer, mayor).

El choteo unido a una constante erotización de sus personajes, han sido ingredientes que han multiplicado receptores para esa poética. Siempre disfruta reírse aprovechando la abierta calidez del cubano, su voluptuosidad, su pertinaz disposición para el sexo.

Entonces se vuelve tan disfrutables las piezas dedicadas al Maestro cuando evoca sus amoríos con la niña de Guatemala. Esta sensualidad nunca se manifiesta con violencia o disipación, sino más bien espontánea, en ocasiones, hasta candorosa.

Su galería de personajes ha servido para escenificar historias donde ha comentado sobre la burocracia, la corrupción, la doble moral, la prostitución, entre otros males sociales que se manifiestan en su contexto nacional y regional.

Desde sus primeras incursiones el artista definió su carácter cuestionador, aunque siempre se le reconociera como un creador de vertiente lírica, incluso cuando fabulaba alrededor del universo de la infancia, lo hacía con sentido crítico. Desde los grandes sucesos y cambios hasta los conflictos del día a día dentro del contexto cubano, y la recepción que estos han encontrado en el pueblo, han sido motivo de inspiración para Oliva: la guerra en Angola, el proceso de rectificación de errores, la falta de transporte, el amor de pareja, la emigración, la visita del Papa Juan Pablo II a Cuba, los apagones y así podría hacer una lista interminable de historias contadas a partir de la desmitificación del relato. Todo para él es motivo de mofa, sigue el sabio proceder de no tomarse nada en serio. (Ver anexo 11)

Oliva pinta en series, que estructuran ejes temáticos, en donde resultan visible el delicado resorte del artificio vacilador: “Bodas entre peninsulares y criollas”, (Ver anexo 12), “Mimbres o Sillones de mimbre”, (Ver anexo 13) ,“Los consejos de Mamá” (uno de los tantos, a propósito del tema de Guillermo Tell, lo importante no está en quién pone la manzana sino en quién se queda con la manzana); “ La cola de la Hamburguesa”,

en la ciudad de La Habana; “Los refugios antiaéreos” y la vertiente vaciladora de sus posibles situaciones de humor y comicidad como, aun en medio de cualquier tragedia podrían acontecer, puesto que tal es la condición humana), etc. También la serie de “Las Saturnalias” (del padre que devora a sus hijos, tema al cual también se aplicó Goya en uno de los memorables trabajos de las pinturas negras); “Los juguetes” “mecanismos perversos” que no ocultan su vinculación con el grafiti de los sanitarios públicos por la fluida descripción de la penetración sexual que despojada de todo morbo apunta a la risa. “Las condecoraciones”, en que se ironiza el afán humano burocrático, y finalmente “Los navegantes” que se traducen en una juguetería fantástica de las formas, más bien imaginarias, que los disidentes políticos utilizan para embarcarse hacia los EE.UU. (Ver anexo 14)

Marrones, ocre y tierras tostadas corren a la par de una pintura que puede ser poesía cuando Oliva pinta el amor en la serie de Martí; ironía en la serie de las condecoraciones; sátira en la serie de los Juguetes y los Navegantes y violencia en los Consejos de Mamá y los Monstruos en los balcones, los refugios. Oliva una y otra vez, nos remite al cine, al teatro al drama y a la escultura. En todos sus trabajos el pintor desliza un erotismo que pareciera impostergable, a veces urgente, en la vida de cada uno de sus personajes.

Oliva explora la vertiente dibujística a la que ha dedicado la mayor parte de su esfuerzo creativo, convirtiéndola en un vehículo de diálogo que privilegia el conocimiento de la obra de este artista. En ella aflora el mundo de sus visiones muy ligadas al lirismo, impregnadas de la melodía de sus colores dentro de la línea ocurrente que permea su pintura de un singular valor plástico.

Muchos de sus dibujos presentan una iconografía singular: cuerpos humanos que se superponen unos sobre otros en diferentes transformaciones, trabajadas con mucho ingenio. Oliva asume una característica tradicional en su producción al colocar varias secuencias en un plano, ofreciendo una concatenación de situaciones en el mismo espacio de tiempo, al igual que la simbólica piedra sobre la cabeza o la espalda del protagonistas así como el uso reiterado de juguetes de cuerda, evidentes a lo largo de su trayectoria artística.

Además de poseer una parte de su obra dedicada solamente a esta manifestación, cada una de sus telas es previamente abocetada, destacándose el trazo preciso de las líneas aun después de aplicar el pigmento. El virtuosismo que despliega al armar la urdidumbre de sus personajes es otro elemento de peso a la hora de valorar las habilidades del artista.

Su cosmogonía poética permite la unidad de su diseño formal, desde el uso del color y el tratamiento diferenciado de los detalles, hasta la organización plástica de la superficie. Se reconocen signos característicos en la obra de Oliva como el fino tratamiento del trazo, realzado por los valores cromáticos contrastantes del blanco, el negro y la escala de los grises, el uso de las transparencias y el difuminado que consiguen la ligereza de la composición.

La presencia de la socorrida silla de mimbre de respaldar redondo, agradablemente acoge a un grupo de personajes y alrededor sitúa a otras figuras junto a animales. Consigue así un ambiente acogedor para el conjunto y en muchos casos apela al recurrido sello donde aparece una inscripción en uno de los extremos de la obra.

Oliva establece las condiciones propicias para un acercamiento a los signos que sustentan una alegoría visual de un modo deliberadamente metafórico a sus producciones, legitimando así su impulso creativo y dando fe de su intención explícita cuando comenta: “...me interesa el conflicto del ser humano con el tiempo y con él mismo...”.

Esta búsqueda de raíces éticas, apreciables en su carácter visual por una refinada técnica pictórica, se concreta en obras de colorido optimista, intenso y contrastante dentro de una composición armónica donde la figura es protagonista, tratada con cierta ingenuidad y una dosis de ternura y candor, apresada en la inocencia de una niña acostada o en la candidez de una paciente dama sentada.

Dentro de su imaginación fantástica se destaca el uso humorístico de sus códigos, apresando la nacionalidad y la herencia cultural del país. La originalidad de estos mitos visuales radica en la mezcla de herencias y orígenes heterogéneos en el sentido paródico, aportando una perspectiva que tiene puntos en común con anécdotas tomadas del criollismo y cosmopolitismo dentro del perfil cultural nacional, lo que nos permite realizar una lectura socio histórica de su obra.

En sus presupuestos teóricos asoma ese germen visceral de vincular su vida con su obra plástica, evidente en esta frase del autor: “Siempre he tratado de vincular un poco mi vida con la creación; y cómo vivo, con la obra. A mí me parece que en la vida cotidiana, esa diaria, esa de las contradicciones, está precisamente el tema y el germen de no convertir la obra en repetición diaria”.

En sus obras abunda la parodia. Lo paródico y lo mordaz en sus cuadros sirven para resaltar el humanismo de sus narraciones. Es un pintor del presente pero visto este como el futuro que se aviene y como el pasado que aún no se ha desligado por completo del ahora. Hay una sabiduría en su estética: lo simple no lo es tanto como aparenta, detrás de lo obvio existe un complejo entramado de razones y sin razones que se ahondan, se tejen y destejen, conformando de esa manera el cuerpo vital de cualquier nimiedad.

Los seres y personajes de muchos de sus cuadros poseen una belleza más cercana a su significación psicológica o simbólica que a su propia apariencia a menudo grotesca o primitiva. Buen titulador, oficio raro hasta en los escritores. Pedro Pablo hace de la palabra un complemento de la dramaturgia de sus personajes, juega con soltura con los recursos de lo inter textual y para ello los títulos de sus cuadros le sirven endemoniadamente bien. En sus obras hay mucha textura. Él mismo lo considera así y como uno de los sellos indiscutibles de su obra. Es imposible estar indiferentes ante ese aliento personalísimo de sus cuadros. Sin embargo, hay tanto de ironía y de crítica mordaz como de ternura. O, mejor aún, ternura de niño y ojos de lagarto al mismo tiempo.

Oliva no nos impone una visión, solo nos invita a interactuar con sus propuestas. Sus cuadros son un afilado abordaje de la realidad en el que tras la ingenua o tierna, como se prefiera, superficie de las imágenes, bulle un pensamiento y una filosofía estructurados. Es una poética de la meta-ironía.

Pocos pintores de su generación han mantenido un soliloquio íntimo y auténtico como el de Pedro Pablo, muy poco proclive a cantos de sirena del mercado. Sigue manteniendo el centro de su conversación consigo mismo y con su obra: tabla de salvación del artista genuino.

En “El Gran Refugio: Homenaje a Duchamp”, se retorna al Apóstol, ahora dentro de una narración carnavalesca rodeado por múltiples figurantes, caricaturescos, personajes-símbolos de una anécdota que se sugiere que está por descubrirse. El referente directo son los refugios populares que, previendo una agresión aérea, comienzan a cavarse soterradamente en la Alameda pinareña y en múltiples zonas de la ciudad. Cierta dosis de humor y dramatismo, como casi siempre. Los refugios fueron temas de mis cuadros durante años”, dice Oliva. “Un poco en serio, un poco en burla. Es dramático pensar que viene una guerra devastadora y uno no tiene dónde meterse”. (Ver anexo 15)

En este “Gran Refugio”, una iconografía simbólica peculiar dentro de la obra del artista recorre la muestra; sentido de desorden, de “cosas incoherentes”, según el autor entiende que es la vida: en medio del túnel: parejas en sexo, personajes defecando, manzanas, ojos: “El cubano siempre cree que alguien lo está mirando...” y otro sinnúmero abigarrado de alusiones, de símbolos, tal y como ilimitado resulta el imaginario de este poeta-pintor.

En 1994 apareció uno de los cuadros más importantes y polémicos del período: El Gran apagón gigantesco lienzo de 250 x 520 cm, de la serie Refugios, uno de los más célebres cuadros de la pintura contemporánea cubana, por algunos considerado El Guernica de Latinoamérica, conduce al espectador por los laberintos de su prolífica imaginación de la que surgen discursos narrados a través de los perfiles y expresiones de míticos personajes extraídos de las ricas cultura e idiosincrasia populares, razonamientos ideoestéticos en los que igualmente trascienden otras de nuestras cualidades definitorias, como la ironía, el sarcasmo y el humor. (Ver anexo 16)

Desde la casa de Oliva en Pinar del Río, sobre el suelo, se fue desenrollando, porque no había "espacio", un lienzo de verdades que nace gracias a la tenacidad imparables de esta genialidad criolla comprometida con su tiempo. Va apareciendo, sin previo aviso, un túnel de peligros y dolores, de huidas e incertidumbres, de dolor y vacíos. Era uno de los momentos más trágicos de nuestra historia patria. La obra es un documento, testimonio y archivo, del sufrimiento de un pueblo a consecuencia de un bombardeo de circunstancias que se agolparon en un período llamado "especial", no exento de presiones e influencias venidas de fuera: caídas y embargos, desaparición de

mercados y subsidios, amenazas a la supervivencia. Registro imborrable de una época y un fenómeno social, “la exuberancia narrativa de la pieza” remite, en un nivel elemental de comprensión, a una escena que pone en solfa las frustraciones y el fin de las utópicos ensueños de la construcción socialista. Al centro de la composición de hombrecillos y caricaturizaciones, un Fidel en sueños (como aparecen con frecuencia muchos de sus personajes), y un Martí extrañado. De modo que el tema no es solo ocasión para historiar la tragicomedia del apagón, en el habitual engranaje de ironía y parodia, sino para elevarla como metáfora epocal, en que el “apagón” de una realidad nada idílica, la quiebra de discursos grandilocuentes y de valores, reúnen a la congregación, en medio de un túnel de luces y sombras.

En el cuadro hay animales amenazantes y sombríos, cuyas fauces no sabemos bien si están abiertas de dolor o de crueldad, como el lobo gigantesco salido de la oscuridad. Debajo exacto del único haz de luz, una tribuna, vacía y expectante. Sólo la llenan, la cubren, son su misma estructura, las franjas y la estrella solitaria: es el símbolo de la nación cubana, eso sí, no sola, sino rodeada de hombres que, sin duda, han marcado, de alguna manera, la historia del país.

También hay hombres y mujeres sencillos, pero no anónimos, que cubren casi toda la superficie y que, a medida que se alejan, sufren. Otros perecen ahogados entre las olas de un cuño casi al margen; otros sobreviven, como aquel impresionante y pequeño hombre que hace equilibrios sobre el filo de una pértiga de riesgos, acosado por izquierda y derecha en lo más alto de la oquedad del túnel. Otros hombrecitos pequeños de alma y de entrega, flotan sobre frutas jugosas o bajo sombrillas en el aire, como si adornasen los márgenes de la obra. Se evaden por dentro, no ponen sus pies en la tierra, se desentienden del dolor y del túnel, creen que están fuera de él y fuera del desgarramiento y el sacrificio. Están muertos de oportunismo y fríos de solidaridad.

La visita del Papa Juan Pablo II a Cuba en 1998, tuvo un impacto profundo en el clima político y espiritual de la Isla. De esta circunstancia, nace otra de las obras maestras de los 90, original recreación de la magna cita: “El inconcluso milagro de los panes y los peces” (1998- 2000). Nuevamente Fidel, esta vez junto al Papa, acaparan la atención del conjunto, situados en la pieza central del tríptico entre un grupo innumerado de figurantes,

encarnación de algunas ideas y discusiones políticas y sociales, que ocuparon la agenda del máximo pontífice.

Tanto en “El apagón” como en este caso, el ser humano converge siempre al centro de las preocupaciones del pintor. El predominio del verde, asiduo color de la esperanza, matiza en diferentes tonos la composición. Este simbolismo neoexpresionista, junto a la pródiga imaginación de Oliva (“nada igual en la pintura cubana contemporánea”), resultan importantes ganancias recicladas, pero de mayor calificación dentro de la obra de esta etapa-

Asomarse a su pintura permite descubrir una mirada acerca del mundo contemporáneo dentro de los laberintos existenciales de un singular universo vivencial semántico, que caracteriza la estética de Pedro Pablo. La experiencia vital y su manera de atrapar la realidad, enriquecen sus creaciones, Oliva permea con una óptica personal fenómenos cotidianos para sugerirnos diversas lecturas, todas las que seamos capaces de imaginar. Le anima una reflexión sobre determinados modos de conducta de la sociedad actual, abordados con una marcada intención burlesca como elemento trascendente dentro de sus intereses conceptuales. Este enfoque hace que su discurso trascienda lo personal para significar la identidad caribeña, a partir de la fuerza que emana de sus símbolos.

Adentrarse en la pintura de Oliva es discurrir por un mundo donde la fragilidad y la fuerza se funden, se confunden unas veces sin pausa y otras, sin ambigüedades, como un verdadero cronista de sentimientos universales. Su creación artística se inscribe en lo más genuino de la plástica contemporánea cubana y pinareña Su obra refleja en tono satírico problemáticas socioculturales relacionadas siempre con el ser humano, su huella, su presencia en el contexto.

Conclusiones:

1. La identidad cultural caribeña es una categoría omnicomprensiva y compleja. El término es de índole teórico-antropológico y cultural y no un concepto de carácter sociopsicológico. Como identidad en la diferencia, contiene, en correlación, la mismidad y la alteridad, el yo y el otro, formada por un sistema de relaciones socioculturales, que tiene lugar en las comunidades étnicas, la comarca, la región, las nacionalidades, la nación, el Estado supranacional y las diferentes uniones postnacionales. Es una síntesis de múltiples determinaciones y contextos.
2. La ascendencia de la identidad cultural en las artes plásticas contemporáneas del Caribe ha transitado por una auténtica búsqueda expresiva con los más disímiles medios y procedimientos, una identidad inclusiva desde la cual pueden desdibujarse las fronteras de la historia colonial y recuperar la cartografía cultural del espacio Caribe a través de un diálogo más auténtico con los elementos constitutivos de la diversidad contextual de la región.
3. Las artes plásticas contemporáneas cubanas operan por integración y síntesis, reelaboran los referentes a partir de la lectura crítica en la cual la poética histórica se asume disociativamente para autodefinir el arte desde la intención y la voluntad del artista. De ahí la disimilitud de poéticas, a partir de un soporte de actualidad-identidad cultural que podría considerarse común a la sensibilidad plástica de los artistas más inquietos.
4. Las artes plásticas pinareña de los años 90 se insertan en el proceso identificatorio caribeño con gran heterodoxia en lo que se refiere a la solución de sus enunciados artísticos, definiendo y enriqueciendo su operatoria discursiva desde el contexto y apoyándose en las vertientes: antropológica, religiosa, sociológica-crítica, vernácula y popular.
5. La producción artística de los 90, en especial la de Pedro Pablo Oliva, muestra una superación y madurez plástica. A partir de este decenio se refuncionaliza y potencia el concepto de arte-vida, según el cual, se fundamenta su concepción humanista del

arte, donde las preocupaciones sociales y políticas siempre han redundado en una especie de inquietud constante por el hombre, por su identidad, por su devenir, por su utilidad.

Recomendaciones

- Crear un proyecto de investigación multidisciplinario que permita profundizar en el tema investigado. El mismo pudiera estar dirigido a realizar estudios culturales que tribute al programa ramal del CITMA: Sociedad Pinareña. Retos y Perspectivas.
- Que la presente investigación sea objeto de consulta, divulgación y estudio para los especialistas de Casas de cultura, investigadores de las Ciencias Sociales en el territorio, así como, para los estudiantes de la carrera de Estudios Socioculturales en la Universidad de Pinar del Río, especialmente para las asignaturas Arte Cubano, Cultura Cubana y Cultura Latinoamericana y Caribeña.
- Que forme parte de los fondos bibliográficos del Centro Documentación de la Casa Taller Pedro Pablo Oliva.
- Que sirva como modelo a otras investigaciones sobre identidad cultural.
- Continuar profundizando, a través de la investigación, sobre el tema de la identidad cultural desde las artes plásticas a otros exponentes locales o nacionales.

Bibliografía

- ARAUJO, N, (1984), Apuntes sobre valor y significado de la identidad cultural, en Revista Unión No8. p12-14, La Habana, Cuba.
- ACHA ,J,(1989),Reafirmación caribeña y sus requerimientos estéticos y artísticos, En D ,Cañizares, Plástica del Caribe, Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- ACOSTA, R.,(2000), “El inconcluso milagro de Pedro Pablo Oliva”, La Gaceta de Cuba, No.4, julio-agosto, p .58-60 .La Habana, Cuba.
- AINSA, F, (1986), Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa, Editorial Gredos, p. 41, Madrid.
- BARBERO J, M,(1987),De los medios a las mediaciones .Comunicación, cultura y hegemonía ,Editorial Gustavo Gil, Barcelona..
- BOADLE ,A,(2002), “Controvertido cuadro cubano acumula polvo”, en Reuters
- BIAGINI, H,(1989),Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino, EUDEBA ,Buenos Aires..
- CASTELLS, M, (1999), La era de la información: economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad, Siglo XXI Editores, Vol. II, México.
- CALHOUN, C, (1994), Social theory and the Politics of Identity, Oxford, Blackwell.
- CASSIRER, E, (1994) Antropología filosófica. Introducción a la filosofía de la cultura, Fondo de Cultura Económica, 1994, México.
- CHÁVEZ, E, (2002) ,Del concepto y las dimensiones sociales, Temas, No 28,enero-marzo, Nueva época .p.47-50,La Habana , Cuba.
- CARRANZA J, (2000), Globalización y hegemonía cultural norteamericana: el caso cubano, en Revista Caminos, número -20, p13-17, La Habana, Cuba.
- COHEN M, (2000),La ciudad está desaparecida: sosteniendo una cultura urbana en la era de la globalización, Revista Bimestre de la Sociedad Amigos del País, Volumen XCVI, julio-diciembre 2004,Época III, No 21,p.17-20 La Habana, Cuba.
- CARPENTIER, A, (1976), Tientos y diferencias, UNEAC, La Habana, Cuba.
- _____, (1979), Conciencia e identidad de América, Razón de ser, p.3-5, La Habana, Cuba.

- _____,(1980),Problemáticas del tiempo y el idioma en la novela latinoamericana, Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- _____, (1987), Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana, Razón de ser, p.69, La Habana, Cuba.
- CAMNITZER ,L(1991), El arte, la política y el mal ojo, Dominación cultural y alternativas ante la colonización ,IV Bienal de La Habana, Cuba.
- CABALLERO, R,(1993),“Con la sutil elocuencia del sosiego”, en Revista Revolución y Cultura, No 4, p.10-14,La Habana ,Cuba.
- _____(1997) , “Las apostillas del maniaco”, en Revista Revolución y Cultura, No 2, marzo – abril, p.13-15, La Habana, Cuba.
- _____, (1999). “Los recodos de la tempestad” (cuarenta años de una imagen) en Revista UNIÓN, Año X, No 34, enero – marzo, La Habana.
- _____, (2002),“Agua bendita”, Revista Gaceta de Cuba, N1, enero – febrero, La Habana, Cuba.
- ESPINOSA, M, (2003), Indagaciones: el nuevo arte cubano y su estética, Ediciones Almarguen, La Habana ,Cuba .
- ÈVORA, J,A(2002),“Pedro Pablo Oliva: Un mundo sin miedos”,El Nuevo Herald, sept., 29.
- EISENHARDT, K,M., (1989),Building Theories from Case Study Research, Academy of Management Review.
- EDER, R,(1989),Arte e identidad en América Latina, En: D. ,Cañizares, Plástica del Caribe, Letras Cubanas, La Habana ,Cuba.
- EISENHARDT, K, M,(1991),“Better stories and better constructs: the case for rigor andmparative logic”, Academy of Management Review..
- GARCÍA CHEDIAK R, (2004), Una panorámica de las teorías sobre el desarrollo, en Revista Bimestre de la Sociedad Amigos del País, Volumen XCVI ,julio-diciembre, Época III. No 21, La Habana.
- GARCÍA, M, BAEZA,C,(1996), Modelo Teórico para la Identidad Cultural. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, Ciudad de La Habana, Cuba.
- GARCÍA, N,(2006), <http://lasmanosvacias.wordpress.com/tag/pedro-pablo-oliva>.

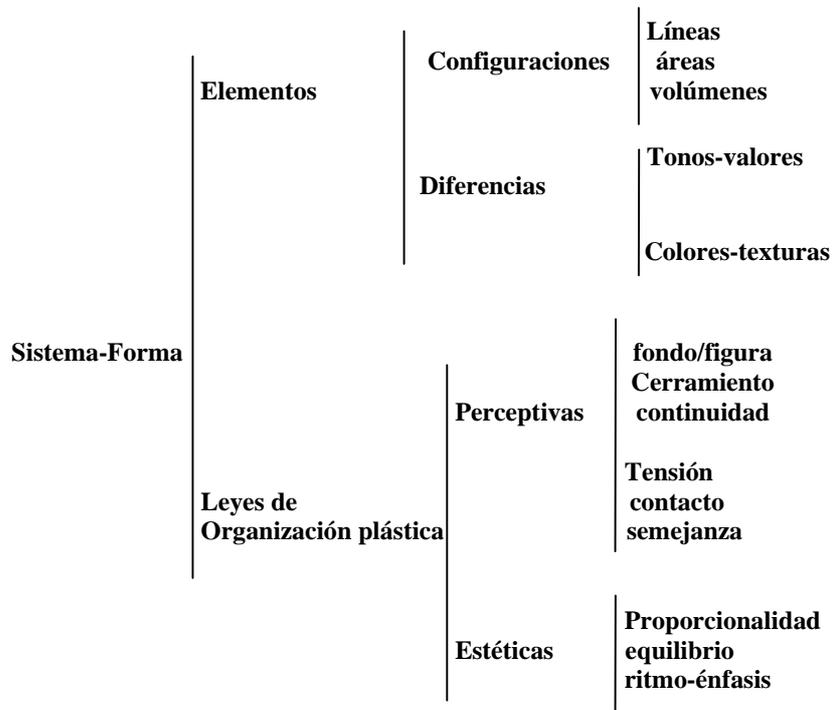
- GRACIA, J, (1995),El problema de la identidad filosófica latinoamericana, Monte Ávila Editores.
- GUERRA, R(1970),Azúcar y población en las Antillas, Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
- GUERRA CUNNINGHAM, L,(1987), “Fernando Ainsa. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Reseña crítica”, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, octubre noviembre de, N° 141, p. 1047.
- -----,(1988), La identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana , Plural ,Revista Cultural de Excelsior, octubre – nov, p.12 ,México.
- GUADARRAMA GONZÁLEZ, P, PERELIGIN, N, (1998), Lo universal y lo específico en la cultura, Ediciones UNINCCA, Bogotá.
- GUTIÉRREZ P.J,(1998).,“Oliva, mágico y rebelde” La Gaceta, Año 4 No10 Enero-Marzo, p115-16, La Habana ,Cuba.
- GONZÁLEZ, M,(1998),La cultura de la resistencia en el proceso de la identidad cultural, Temas, No5, p.123-133,La Habana ,Cuba.
- GONAZÁLEZ, E,(2006), Cultura, globalización y nuevas tecnologías de la comunicación, Temas, No20-21,p.4-12, La Habana, Cuba..
- GREGORIO, G, GIL J, GARCÍA, J,(2004).,Metodología de la investigación cualitativa, Félix Valera, La Habana, Cuba.
- HEIDEGGER, M,(1990), Identidad y diferencia, Edición bilingüe alemán-español de H Cortés y A. Leyte, y Ed. a cargo de A. Leyte, Editorial Anthropos, Barcelona.
- HAMEL, J. (1992), The case Method in Sociology, Introduction: New Theoretical and Methodological Issues, Current Sociology.
- HABERMAS, J,(1998),Identities nacionales y postnacionales, Trad. Manuel Jiménez Redondo, Segunda edición, Madrid,
- HERRERA, N, (1995),“Desafíos y provocaciones de los artistas jóvenes en Cuba”, en Revista Arte Cubano No 1,La Habana, Cuba.
- _____,(2004),Ojo con el arte, Letras Cubanas, La Haban, Cuba.

-
- JARAMILLO,I,(2004), El Caribe una mirada imprescindible, Temas ,No39-40.p172-177,La Habana, Cuba.
 - LEZAMA, L, (1993). La expresión americana, Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
 - .MORRIÑA, O, (2006), Fundamentos de la forma, Félix Valera, Ciudad de La Habana, Cuba.
 - LEÓN, O ,SALMERÓN, F, (1994),La identidad personal y la colectiva, Universidad Nacional Autónoma de México.
 - _____,(1999), Multiculturalismo y pluralismo, Editorial Paidós Mexicana, México .
 - MATEO, M (1996), La Literatura Caribeña al cierre del siglo, en Revista Temas. no:3 abr-junio p.15-16,La Habana, Cuba.
 - MÉNDEZ, J, L,(1979), Problemas de Cultura Caribeña, en Revista Casa de Las Américas, No: 114, may-jun., La Habana, Cuba.
 - MONTIEL, E, (2000), Globalización y geopolíticas de las culturas, Temas, No20-21,p12-17, La Habana, Cuba.
 - _____,(1995), Educación para la Identidad, en Revista Educación may-ago.,La Habana, Cuba..
 - MAXWELL, J. A. (1998), “Designing a Qualitative Study”. En L. Bickman D. J. y Rog(Eds.), Handbook of Applied Social Research Method (p. 69-100), Thousand Oaks, CA,
 - MOREJÓN, N,(1996), Lengua, Cultura y Transculturación en el Caribe: Unidad y Diversidad, en Revista Temas, No: 6, abr- jun6, La Habana, Cuba.
 - MORENO, M, (1989), Cuba- España. España- Cuba. Historia Común, Serie Mayor. Orovio, Helio .s/f. Música en el Caribe.
 - PATTON, M., Q. (1990), Qualitative Evaluation and Research Methods, Newbury Park, CA.
 - PIÑERA, T, (1984), La inagotable realidad de Pedro Pablo Oliva, Periódico *Granma* “Culturales”, La Habana, Cuba.
 - PERRY,CH.,(1998), Processes of a case study methodology for postgraduate research in marketing, European Journal of Marketing,

- PERRY, C. (1998), “A structured approach to presenting theses”, *Australian Marketing Journal*.
- PIERRE, CH,(1981), *El Caribe a la hora de Cuba*, Casa de las Américas, p.13-16.La Habana ,Cuba.
- PLATT, J, (1992), *Case Study in American Methodological Thought*, *Current Sociology* 40.
- RIALPI CRIADO, A, (1998), *El Método del Caso como técnica de investigación y su aplicación al estudio de la función directiva*. Ponencia presentada en el IV Taller de Metodología ACEDE, celebrado en Arnedillo (La Rioja), 23-25 de abril de 1998. Universidad Autónoma de Barcelona
- ROJAS GÓMEZ, M,(1994),*El problema actual de la identidad cultural de América Latina y la vigencia de la solución martiana*, Universidad Autónoma de Nuevo León, p.19-48., Monterrey.
- RICOEUR, P, (1996).*Si mismo como otro*, Barcelona, Siglo XXI de España.
- ROGGIANO, A,(1986),“Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica. Algunas posibles Inter. retaciones”, en Yurkievich, Saúl, (Coord.). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Alambra, Madrid,
- ROJAS GÓMEZ, M,(1999),*Redefinición y teoría de la identidad cultural*, en *Islas*, Revista de la Universidad Central de Las Villas, No 119, Santa Clara, Cuba,
- ROUSE, M. J., Daellenbach, Urs S. (1999). *Rethinking Research Methods for the Resource-Based Perspective: Isolating Sources of Sustainable Competitive Advantage*,*Strategic Management Journal*.
- STABB, MARTIN, S,(1980),*América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1900-1960*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- SHAW, E. (1999), *A guide to the Qualitative Research Process: Evidence from a Small Firm Study*. *Qualitative Market Research: An International Journal*.
- STOEKER, R. (1991), *Evaluating and Rethinking The Case Study*, *The Sociological Review*,
- TORRE DE LA ,C,(2002), *Identidad e identidades*, Temas ,No 28,enero-marzo, La Habana ,Cuba.

- VENKATRAMAN, N., Grant, J. H, (1986), Construct measurement in Organizational Strategy Research: A Critique and Proposal, Academy of Management Review.
- VILLAVARDE C, (1961), Excursión a Vueltabajo, Consejo nacional de cultura, Ministerio de Educación, p.57, La Habana, Cuba.
- UBIETA, E,(1993), Ensayos de identidad cultural, Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- WOOD Y, (1990), De la plástica cubana y caribeña, Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- _____,(2003), Las artes plásticas en el Caribe: Autoctonía, Criollidad Vanguardismo, En: E, Pardiñas, Arte latinoamericano y caribeño ,Félix Varela, La Habana, Cuba.
- Yin , R.K. (1993), Applications of Case Study Research, Applied Social Research Methods Series(Vol. 34), Newbury Park, CA, Sage.
- _____,(1994), Case Study Research – Design and Methods, Applied Social Research Methods(Vol. 5, 2nd ed.), Newbury Park, CA, Sage.
- JÚDICE, G ,(2004),El Recurso de la Cultura, Usos de la cultura en la era global, Ciencias Sociales, La Haban, Cuba.
- ZAMORA, R, (1996), Cuestiones Teóricas de la Identidad Cultural, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana ” Juan Marinello ”, La Habana, Cuba.
- _____ ,(2000),Notas para un estudio de la identidad cultural cubana Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- ZIS ,A,(1976),Fundamentos de filosofía marxista –leninista, Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
- ZAVATSKYT, C,(1976),Principios de la estética marxista, Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

Anexo # 1



Anexo #2

Guía de observación a las exposiciones realizadas en el Museo de Arte de Pinar del Río.
(González 2008)

Objetivo: Constatar la presencia de la identidad cultural caribeña en las artes plásticas en Pinar del Río.

Tipo de observación: Observación participante.

Proceso que se observa: Sensibilidad que muestran los artistas plásticos contemporáneos pinareños hacia tratamiento de la identidad cultural caribeña en sus creaciones.

Guía de aspectos a observar

- Inclinación hacia el tema de la identidad cultural.
- Formas de expresar la identidad.
- Principales artistas plásticos contemporáneos.
- Preocupaciones formales y conceptuales.
- Vertientes expresivas.

Anexo #3

Grupo de Discusión sobre: Presencia de la identidad cultural caribeña desde las artes plásticas contemporáneas en Pinar del Río. (González, 2008)

Objetivo: Valorar como se insertan los artistas plásticos cubanos y pinareños contemporáneos dentro del proceso identitario caribeño.

Sujetos: Artistas plásticos pinareños, especialistas del sector de la Cultura, y profesores universitarios de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas.

Elementos a debatir en la sesión del grupo de discusión.

- La identidad cultural desde las artes plásticas cubanas.
- Ascendencia de la identidad cultural en las artes plásticas en el Caribe, Cuba y Pinar del Río.
- Artistas o movimientos más sensibles con el tema.
- Presencia de la identidad cultural caribeña en las artes plásticas. de los 90' en Pinar del Río.
- Asuntos o temas más recurrentes.
- El contexto y la creación plástica actual en Cuba y Pinar del Río.

Anexo #4

Grupo de Discusión sobre: Presencia de la identidad cultural caribeña desde las artes plásticas contemporáneas en Pinar del Río. (González, 2008)

Objetivo: Obtener información sobre el conocimiento que tienen los estudiantes de la carrera de Estudios Socioculturales de la Universidad de Pinar del Río sobre la identidad cultural y su recreación en las artes plásticas contemporáneas.

Sujetos: Grupo Científico Estudiantil "Cultura e Identidad", integrado por 14 estudiantes de segundo y tercer año de la carrera de Estudios Socioculturales.

Elementos a debatir en la sesión del grupo de discusión.

- La identidad y la identidad cultural.
- El arte cubano y la identidad.
- Las artes plásticas cubana y pinareña desde la identidad cultural.
- Principales exponentes.
- Temas más recurrentes

Anexo #5

Entrevista en profundidad. (González,2008)

Sujetos

- Director del Museo de Arte de Pinar del Río.
- Director de la Galería de Arte Arturo Regueiro de Pinar del Río.
- Especialista del Centro Provincial de Desarrollo de las Artes Plásticas de Pinar del Río.
- Especialista de la Casa Taller Pedro Pablo Oliva.

Objetivo Obtener información sobre el devenir de las artes plásticas contemporáneas en Cuba y Pinar, entorno a la identidad cultural, y sus formas de expresión artística.

Guía de la entrevista

- Principales problemáticas abordadas por los artistas contemporáneos cubanos y pinareños.
- Principales exponentes plásticos cubanos y pinareños.
- Discursos más recurrentes en la obras de los artistas que muestran sensibilidad hacia el tema de la identidad cultural regional.
- Lo universal, lo regional en las artes plásticas contemporáneas cubana y pinareña.
- Funciones del arte contemporáneo.
- El contexto y el discurso artístico.

Anexo # 6

Entrevista en profundidad

Sujeto Pedro Pablo Oliva. (González, 2008)

Objetivo: Determinar la presencia de la identidad cultural caribeña en la obra plástica en los 90' de Pedro Pablo Oliva, para construir un estudio de caso con una concepción holística.

Guía de la entrevista

- Su niñez y juventud en Pinar del Río.
- Influencias recibidas de movimientos o artistas universales y regionales.
- Hechos nacionales e internacionales que lo han impresionado.
- Principales etapas por las que ha transitado su creación.
- El Caribe y su cultura en su obra.
- De lo simbólico en su obra.
- Sobre los recursos expresivos.
- Los asuntos o temas en su discurso plástico.
- La representación de sus personajes.
- El significado de la responsabilidad de ser vocero de un tiempo, y de una generación.
- Su pintura como continuidad o reflejo de vivencias personales, íntimas, sociales y políticas.
- Las nuevas narraciones del arte cubano y el contexto.
- La identidad cultural y su obra plástica de los 90'.

Anexo #7

Currículum: Pedro Pablo Oliva Rodríguez (Pinar del Río, Cuba, 1949)

Asociaciones a las que pertenece:

- Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC),
- Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP)

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.

Premios y reconocimientos

- 1973 Primer premio Dibujo y Pintura: Salón Provincial de Instructores de Artes Plásticas, Pinar del Río, Cuba.
- 1974 Primer y Segundo premio de pintura y primer premio de dibujo:II Salón Nacional de profesores e instructores de artes plásticas, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1975 Mención especial III Salón Nacional de Profesores e Instructores de Artes Plásticas, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1980 Primer premio pintura VIII salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas, Museo Nacional de Bellas Artes, la Habana, Cuba
- 1981 Premio Adquisición: salón "GIRÓN '81", Museo Nacional de Bellas Artes, la Habana, Cuba.
- 1990 Premio Pintura: Salón Nacional UNEAC, Museo Nacional de Bellas Artes, la Habana, Cuba.
- 2006 Premio Nacional de Artes Plásticas.

Exposiciones personales

- 1974 muestra del mes. Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1977 La muestra del mes Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Exposición Pedro Pablo Oliva. pequeño salón. museo nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1978 Oliva y las imágenes de su pueblo, Galería La Habana, Cuba.
- 1979 Pedro Pablo Oliva, Galería de Arte, Pinar del Río, Cuba.
- 1980 Exposición de Pedro Pablo Oliva. Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1984 Pedro Pablo Oliva. Pinturas, dibujos, bocetos y otros pasatiempos. Museo Nacional de Bellas artes, la Habana, Cuba.
- 1991 Pedro Pablo Oliva. Dialogo con su magia. Galería la Acacia, La Habana, Cuba.

- 1992 Pedro Pablo Oliva. obras recientes. Bernheim Gallery, Ciudad de Panamá, Panamá. Pedro Pablo Oliva.
- 1995 El gran apagón. Galería de Arte. Pinar del Río, Cuba.
- 2000 Quiero pintar en paz... Galería la Acacia, La Habana, Cuba.
- 2002 papeles nocturnos, Galería Domingo Padrón, Miami, Cuba.

Exposiciones colectivas

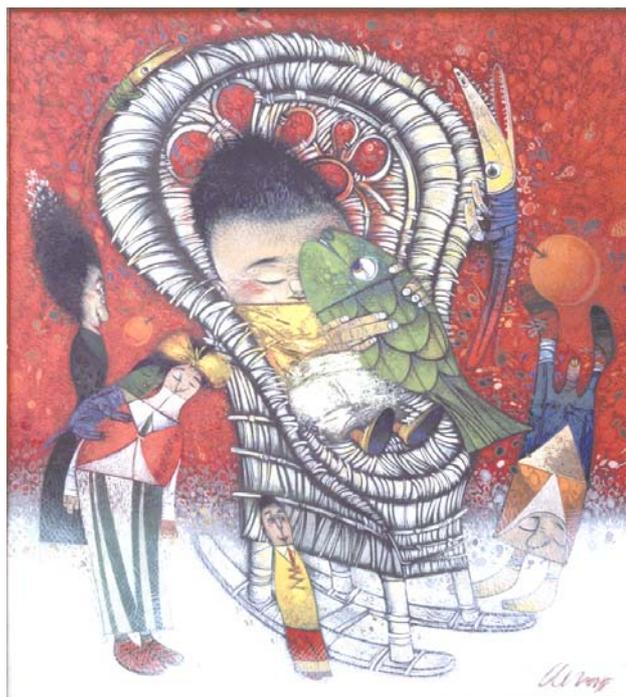
- 1968 Salón Nacional de Dibujo 1967, Galería La Habana, Cuba.
- 1972 II Salón Juvenil de Artes Plásticas Habana'72., la Habana, Cuba.
- 1973 Exposición de Pequeño formato, pintura y escultura, Galería La Habana, Cuba
- I Salón Provincial de Instructores de Artes Plásticas, Galería de Arte, Pinar Río,
- 1974 II Salón Nacional de Profesores e Instructores de Artes Plásticas. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1975 III Salón Nacional de Profesores e Instructores de Artes Plásticas. Galería La Habana, Cuba.
- Panorama del Arte Cubano de la Colonia hasta nuestros días. Museo de Arte Moderno, México, D.F
- XIII Aniversario de la Escuela Nacional de Arte.
- Exposición de Artes Plásticas, alumnos y graduados.
- 1976 Exposición retrospectiva de grabado 1965-1976. Salón de exposiciones de la Escuela Nacional de Arte, la Habana, Cuba.
- ENA Promoción '70. Galería 1, la Habana, Cuba. Malarstwo I Grafika Kuby (pintura y gráfica cubana) galería Zacheta, Varsovia, Polonia.
- Pintura cubana. Casa de la Cultura Bratislava, Checoslovaquia.
- Pintura y gráfica cubana. Galería Nacional, Sofía, Bulgaria.
- salón permanente de jóvenes pintura y grabado. museo nacional de bellas artes, La Habana, Cuba.
- Souborna Viptava Kubanskeho Malirtvi (pintura cubana) Galería Smichov, Sraga, Checoslovaquia.
- Viva Cuba libre. Festival de la Revista Avant-Garde. Paris. Francia.
- 1977 50 años de la Revista de Avance, Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba.
- Cuba peintres d'aujourd'hui. Musee d'art Aoderne de Ville de Paris, France.
- Plástica cubana Museo de Bellas artes, México, D.F. México.
- Salón permanente de jóvenes en saludo al III Congreso de la UJC Museo Nacional de Bellas Artes, la Habana, Cuba.
- 1978, 25 Años del Moncada. Pequeño Salón Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- Exposición de Artes Plásticas. Círculo Internacional de Jóvenes Artistas. Salón de Exposiciones de la ENA, La Habana, Cuba.
- pintura y gráfica cubanas. museo español de arte contemporáneo fundación joan miró, centro de estudios de arte contemporáneo, madrid, españa.
- 1979 a Kubai Festezet 50 (50 años de arte cubano). Museo de Bellas Artes, Budapest, Hungría. plástica contemporánea cubana. Galería La Habana, Cuba.
- Wspolczesne Malarstwo Kubanskie. Galería Zacheta, Varsovia, Polonia.

- 1980 Exposition deux Maitres, deux Jeunes Journees de la Culture cubaine a la UNESCO(Lam, Portocarrero, Mendive, P.P.Oliva) Casa de la UNESCO, Paris, Francia.
- La mujer a través del arte. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- VIII Salón Nacional Juvenil de Artes plásticas. Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba
- 1980-1981 La generación de la esperanza cierta Exposición Itinerante. Checoslovaquia Budapest, Hungría, Yugoslavia
- 1981 Cinco artistas cubanos. Instituto Italo-latinoamericano, Sala Rotanda, Roma, Italia.
- Gallery, Exposición inaugural de la Galeria Habana, la Habana, Cuba.
- First Look: 10 Young artists from today's Cuba. Westbeth .y., USA
- Pintura cubana. Taidemaalarililiton Galleria, Helsinki, Finlandia.
- La generación de la esperanza cierta. Salón de la plástica mexicana. Museo de Antropología de Taxto, Guerrero, México.
- Salón Girón '81. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba. XIII Festival Internacional de la Pintura. Chateau-Musee de Cagnes-Sur-Mer, Francia.
- 1982 Cinco artistas cubanos, Sodertalje Konsthall, Estocolmo, Suecia.
- La generación de la esperanza cierta. Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba
- Salón permanente de jóvenes. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Cuba.
- XI Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
- 1983 Siete artistas cubanos contemporáneos. Museo español de Arte Contemporáneo, Madrid, España.
- Casón del buen retiro. Museo del Prado. Madrid
- .Artistas Plásticos Latinoamericanos. Galería Latinoamericana. Galería Miranda. Estocolmo, Suecia
- Encuentro de jóvenes latinoamericanos. Galería Latinoamericana. Casa de las Américas, la Habana, Cuba..
- Plástica cubana contemporánea. Instituto colombiano de Cultura. Museo Nacional, Bogotá. Colombia.
- 1984 1era Bienal de la Habana. Museo Nacional de Bellas Artes. la Habana. Cuba.
- 7 Artistas cubanos contemporáneos. Sala-Museo del Ministerio del Interior, Praga, Checoslovaquia.
- Cuba: young painting. erindale college campus Art Gallery, Toronto University, Toronto, Canadá.
- Cuba: young painting. Musee des sept-iles, Quebec, Canadá.
- I Jornada Cuba a Venecia. Sala Giustiniani, Venecia, Italia.
- La plástica en la Revolución Galería Cervando Cabrera Moreno. La Habana, Cuba.
- Pintura Cubana: litografía y grabados. Museo Ermitage, Leningrado, Rusia.
- Salón de Artes plásticas enfac, Venecia, Reggio Emilia, Milan, Torino, Génova, Roma, Italia.
- 1988 Festival Cultural de la Martinica. Exposición collective d'artistes cubains. Martinique.

- Pintura cubana contemporánea, Galería Tetriakov. Moscú, Rusia
- Salón de artes plásticas UNEAC'87, Pabellón Cuba. la Habana, Cuba.
- 1988-1989 Estampas cubanas de tres siglos (itinerante) Bulgaria, Polonia, Checoslovaquia.
- 1989 la Habana en Madrid. Centro Cultural de la Villa Madrid, España.
- 1990 Salón de artes plásticas UNEAC1990. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Una isla llamada Cuba. Giornate della Cultura Cubana. Instituto Latinoamericano, Roma, Italia.
- 1991 Exposición plástica actual. Galería de Arte. Villa Panamericana, la Habana, Cuba.
- Nueva adquisiciones contemporáneas: Muestra de arte cubano. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Pintura cubana, Polyform Cultural Siqueiros, México DF
- 1992 Art Miami'92. International art exposition. Miami Beach Convention Center, Miami Beach, fl.USA. Representado por la Galería Bernheim.
- Color de Cuba Pabellón de Artes. Expo universal Sevilla'92, España.
- 1993 Presencia de Cuba. Alonso Arte. Bogotá. Colombia.
- 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
- Al encuentro de la creación. Galería Imago. Centro de Promoción Cultural Gran Teatro de La Habana
- El trío de la seducción. P.P.oliva, n. Domínguez, R.Fabelo. Galería la Acacia, La Habana, Cuba.
- Guiro, calabaza y miel. galería 70x50. Taller de Serigrafía Artística "René Portocarrero" la Habana Cuba.
- Nuevas adquisiciones Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba.
- Pintores cubanos. Hotel Habana Libre. Cuba.
- Encuentro de serígrafos Taller de serigrafía "René Portocarrero" La Habana. Cuba subasta UNEAC
- Visión de hoy de la pintura cubana. Galería Czechowska. Santiago de Chile, Chile.
- 1er Salón de Arte cubano contemporáneo. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- 1995 Feria Internacional Arco'95. Madrid, España.
- Homenaje a Martí. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Imágenes de Martí. Centro Wilfredo Lam . la Habana. Cuba.
- One love. Jamaica&Cubain artist on the theme of love in honor of bob marley 50th Birthday. Chelsea Galleries, Island lite Center, Kingston, Jamaica. subasta Christie's, N.Y. USA
- 1996 I Salón de arte contemporáneo, Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Feria Internacional Arco'96. Madrid, España.
- II Bienal de pintura de Centroamérica y el Caribe. República Dominicana subasta Christie's, N.Y. USA

- Festival de Cine Latinoamericano. Galería ICAIC. La Habana Cuba.
- 1997 subasta iv de arte latinoamericano gary nader, miami, fl. usa.
- 1998 Subasta V de Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, Fl. USA.
- Expo Homenaje el marco del III Coloquio Nacional de Artes Plásticas (Joel Jover y P.P Oliva). Casa Taller PP Oliva.
- Peninsulares y Criollas. diputación de Huesca. España.
- Subasta Galería Imago. teatro García Lorca, La Habana. 1
- 999 subasta VI de Arte Latinoamericano gGry Nader, Miami, Fl.,USA.
- Exposición Club Habana. Sala exposiciones, Liudad de la Habana, Cuba.
- Salón Fin de siglo. Galería Museo Bacardí. Santiago de Cuba. Cuba.
- Subasta galería imago. Teatro García Lorca, La Habana. Cuba.
- Subasta christie's, N.Y. USA.
- Subasta sotheby's, N.Y. USA.
- 2000 Subasta VII de Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, fl. USA.
- Feria Internacional de Marbella, España.
- Exposición "Aquí ahora" Memorial José Martí. la Habana. Cuba.
- Exposición "Tres de cuba". Galería Moleiros. Monterrey. México.
- Subasta en el marco de la 7ma Bienal de la Habana. Casa de las Américas. la Habana. Cuba.
- Subasta Sotheby's, N.Y. USA.
- 2001 SubastaVIII de Arte Latinoamericano Gary Nader, Miami, Fl. USA.
- Exposición "Cien años de Arte en Pinar del Río", Museo de Arte de Pinar del Río, Cuba
- Exposición Homenaje al Cine Cubano, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, ICAIC, la Habana, Cuba.
- Subasta Sotheby's, N.Y., USA
- Subasta benéfica lights for hope, alpha int. Galleries, Miami, USA
- 2002 Cuban art emerging: island in transition. the Society for Latin American Art & Culture, Greenwich, Conneticut. USA
- Subasta Sothebys's, N.Y. USA
- Expo Subasta Christie's, N.Y. USA
- Arte por la vida, ICAIC-CNAP, la Habana Cuba.
- Subasta Habana, Club Habana, Cuba.
- XIX Salón de Artes plásticas, Pinar del Río, Cuba.
- Homenaje a la Cultura Cubana
- 2003 FeriaInternacional de Aarte - Artmiami 2003, Miami, USA.
- Gran subasta de arte latinoamericano y puertorriqueño, Hyatt Regency Resort, San Juan, Puerto Rico.
- Feria Internacional de Arte Contemporáneo – Arco 2003. Madrid, España.
- Desde 1998 financia el proyecto de la Casa-Taller P P. Oliva

Anexo #8



La extraña historia de un niño que dormía con un pez (1997). Óleo sobre tela (50 x 60 cm).

Anexo #9



El abuelo .Óleo sobre tela

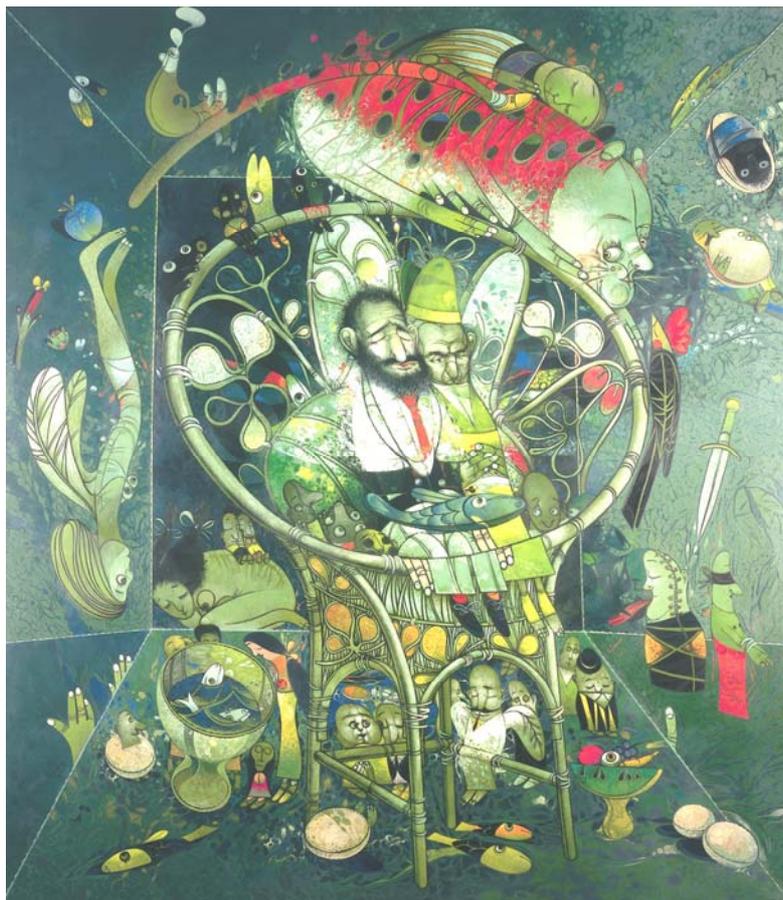
Anexo # 10



El artista y su modelo (1997)

Óleo sobre tela (50 x 60 cm).

Anexo # 11



El inconcluso milagro de los panes y los peces" (1998- 2000). Óleo sobre tela

Anexo #12



Bodas entre peninsulares y criollas .Óleo sobre tela

Anexo # 13



Mimbres, sillones de mimbre. Óleo sobre tela

Anexo #14



Serie los navegantes. Óleo sobre tela

Anexo #15



El Gran Refugio 1992. Óleo sobre tela

Anexo #16

