

# Producción estética y política cultural

ALEJANDRO GONZÁLEZ DÍAZ

**L**A PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CUBANA NO HA PODIDO VENCER LOS RETOS impuestos por su situación contextual, ni superar los conflictos generados desde su propio campo de relaciones con respecto al poder estatal, sobre todo a partir de la primera mitad de la década de los años 90, en que comenzaron a evidenciarse una serie de proyecciones formales y conceptuales, provenientes de las condiciones específicas de producción y circulación de la cultura en la Isla.

Si las estrategias planteadas por el gobierno cubano desde el triunfo de la Revolución, en 1959, ya se proponían apagar, con métodos cada vez más arbitrarios, la incipiente voz de todo proceso creativo que intentara establecer su propia actividad crítica en el campo cultural; es importante reconocer que, salvo algunos casos muy específicos, en los primeros 90, los artistas trataron de volcar su labor, de manera introspectiva, en lo referente a su propia realidad como individuos; dejando a un lado las pretensiones de la década anterior, orientada por una ideología colectiva o de preferencia ante lo grupal, obviando posturas elitistas implícitas en los caminos del arte contemporáneo.

Sin intención de nombrar o citar ejemplos de obras o artistas específicos, ciertos resultados y determinadas participaciones de las instituciones culturales del Estado; la política cultural desarrollada en las últimas dos décadas evidencia formas concretas de manipulación del discurso del arte y la carencia de autonomía de este campo, que, sin embargo, en Cuba siempre se ha pretendido de vanguardia.

La llegada del Período Especial definió, hasta cierto punto, las posibilidades culturales del país, teniendo en cuenta que, en aquel entonces, la creación de nuevos departamentos en el Ministerio de Cultura y la dependencia de las relaciones con el exterior fueron elementos concretos que favorecieron prácticas específicas en el campo del arte fundamentadas, precisamente, en la doble estrategia de las instituciones que, a través de muchos funcionarios e intelectuales, aún se sustentan. No es solamente razón de críticas emotivas, de los que todavía añoran la posibilidad de separar las prácticas estéticas de las realidades vivenciales de los artistas, que las maniobras gubernamentales cubanas y sus programas ideológicos estén reseñados por el control, la intolerancia y la exclusión, referente al propio contexto. Para muchos, este espacio —el de la producción estética en Cuba— solamente puede estimular juicios desde su propio campo, por lo que sólo obtiene como resultado el continuar siendo instrumento de circuitos que ni siquiera logra comprender y representar debidamente. Pero

para hablar de la cultura contemporánea en Cuba es conveniente salvar algunas relaciones que, por su complejidad o diferencia, merecen una atención distinta, siendo necesario entenderlas desde su propia lógica.

Desde finales de los 80 hasta la actualidad, lo sorprendente ha estado en visualizar en qué medida el arte ha sido el resultado de políticas culturales que, en ocasiones, llegan al punto de violentar procesos sociales con el único propósito de sostener programas gubernamentales. Los artistas, que hasta ese momento habían mantenido una posición crítica, promovida por relaciones sociales orientadas hacia la voluntad grupal —dados los acontecimientos que se estaban produciendo en el este de Europa y que repercutieron directamente en Cuba—, se vieron forzados a un cambio de disposición que desvió su atención de lo contextual a lo personal. Pretendían, ante todo, posibles inserciones en el mercado internacional, estimulados por una tendencia migratoria masiva que ensayó nuevos caminos y prácticas culturales muy diferentes.

No solamente se comenzaron a perder referentes culturales que hasta el momento constituían las estructuras de definición estética y sociopolítica de las obras, sino que, además, el país dejaba atrás lo más representativo de una generación que tomó conciencia, como ninguna otra, de las posibilidades reales del arte y la cultura puestas a disposición de los beneficios masivos y como solución ante determinados conflictos sociales.

Las consecuencias de la caída del bloque socialista echaron por tierra la estructura medular de un proyecto social común, destacando el lado más torcido y hasta entonces relativamente oculto del programa cultural de la Revolución. Un cambio radical en la proyección de los medios y recursos ponía al descubierto el verdadero control que el Estado puede ejercer sobre la producción estética y las zonas neurálgicas de la cultura cubana, inmersa en incipientes procesos.

Estos elementos trazaron un período distinto al de años anteriores, terminando en la ausencia de voz y criterio de más alto grado que haya padecido el arte cubano desde 1959. Para muchos, las dos últimas décadas han resultado verdaderamente decadentes, sobre todo en el ámbito del arte promovido por el gobierno.

Estos años mostraron un descenso no sólo reflejado por obras nacidas de la dificultad de producción y circulación. Se trata, ante todo, del decadentismo de las estrategias gubernamentales que pretendieron promover en aquellos años y del desarrollo de una política cultural que es el reflejo de los sucesivos avatares en el sistema económico y social de Cuba.

Los primeros cambios

Pongo a consideración tres elementos esenciales que comenzaron a inicios de los años 90 y que resultan significativos en la actualidad:

- Disminuye en un 85% el presupuesto del Estado destinado al Ministerio de Cultura.
  1. Disminuye el compromiso social de los artistas y aumentan las necesidades de exportación e inserción del arte cubano en el mercado internacional.
  2. La necesidad de financiamiento del exterior para la producción de la cultura genera mecanismos hasta entonces prohibidos por el gobierno.
  3. Se debilita el sistema de censura sobre la producción artística y, como respuesta, aparecen obras de carácter crítico, convertidas hoy en referencias paradigmáticas del arte cubano.

- El flujo migratorio de los artistas y escritores, y la escasa capacidad económica del Estado, obliga a este último a reformular su política cultural, permitiendo una apertura y aceptando intercambios culturales con el exterior.
- El gobierno necesitaba llevar a cabo apresuradamente la formación de nuevos artistas que sustituyeran a la generación anterior, la cual, casi en su totalidad, había abandonado el país, viéndose afectada drásticamente la cultura de la Isla y con ello la imagen política hasta entonces proyectada. (Ese abandono no sólo se debía a la ausencia de una proyección mercantil o a la falta de libertad de expresión, sobre todo en lo referente a los temas elegidos por los artistas; sino que, en la mayoría de los casos, se trataba de la única alternativa posible ante la inminencia del sistema mismo, que procedía de maneras totalmente desproporcionadas. Por entonces —hablo del año 1992-1993— es significativo el caso de Tomas Sánchez. Al vender sus obras en México y Miami, sólo tenía derecho a cobrar el 40 por ciento, al injusto cambio de un peso cubano por un dólar, en un momento en que la moneda extranjera era ilegal y en el mercado negro alcanzaba los 125 pesos por dólar). Es decir, la situación estaba cambiando indefinidamente, las instituciones culturales estaban forzadas a desarrollar nuevas posibilidades de subsistencia, los artistas no contaban con las condiciones materiales necesarias de producción y la política gubernamental asfixiaba sus iniciativas. No obstante, se producirían notables cambios en el tipo de obras concebidas en los períodos siguientes, comenzando así una nueva etapa en la historia cultural del país. Obras también controladas por los dispositivos gubernamentales, aunque estos dejaran cierto margen a las nuevas generaciones, cierto aire de desarrollo independiente.

#### **AÑO 1994: ¿UNA NUEVA POLÍTICA CULTURAL?**

Cuando entré en 1994 en la Academia Nacional de Artes Plásticas San Alejandro, recuerdo nuestras ilusiones y propósitos dados los cambios que se estaban produciendo en la Isla: la legalización del dólar, las posibilidades de intercambio y ventas al público extranjero y, sobre todo, la disminución de la censura gubernamental. El tipo de obras que se gestaban abrían nuevos horizontes. Comenzaba el doble discurso de la producción cultural y los acuerdos establecidos entre artistas e institución.

En 1994 se reabrió el registro del creador, ofreciendo a gran cantidad de artistas y artesanos (que no contaban con ello hasta el momento) la perspectiva de comercializar sus obras. Por otro lado, el Concejo Nacional de las Artes Plásticas, la UNEAC, la Asociación Hermanos Saiz y otras instituciones semejantes, permitieron la tramitación de viajes al exterior sin restricciones temporales, siempre y cuando se solicitaran de antemano las correspondientes prórrogas por cuestiones de trabajo.

La creación de empresas como Génesis. Galerías de arte, que agrupaba diversos espacios —como Galería Habana, La Acacia y La Casona—, fue un paso significativo para el arte cubano, en el sentido de que el gobierno permitiese establecer determinadas relaciones comerciales con el exterior, lo cual ampliaba las posibilidades de producción, pero, sobre todo, resultaba un factor condicionante a nivel conceptual para las obras. Por entonces, el Ministerio de Cultura tuvo

que construirse una fachada de flexibilidad como estrategia de control ante el necesario flujo de posturas.

Por otro lado, además de la reactivación del Fondo de Bienes Culturales, se crearon otras instituciones como la Fundación Caguayo y su agencia artística, junto a la renovación de la Asociación Cubana de Artesanos y Artistas (ACCA); con lo que se intentaba crear un mercado interno a través del cual muchos artistas no incluidos en la elite de galerías reconocidas pudieran llegar a hacer contratos con empresas extranjeras.

### **PROCESOS DIVERSOS EN EL TERRENO DE LA PLÁSTICA**

Los años 80 dejaron un aliento de frustración en cuanto a las pretensiones de un arte autocrítico y capaz de promover cambios sociales significativos, tanto dentro como fuera del campo del arte. Por entonces no se trataba de una pérdida de la autonomía de este campo, más bien se pretendió eliminar fronteras entre arte y sociología. Muchos artistas llegaron incluso a trabajar con métodos de una sociología científica, en la que el arte funcionaba como puente hacia las reformas de los conflictos sociales.

Todavía a finales de 1992, muchos de los egresados de escuelas de arte, como San Alejandro y el del Instituto Superior de Arte (ISA), veían en el compromiso social un referente estético legitimador de las prácticas artísticas heredadas de una generación anterior, a la que pertenecían otros que, por entonces, trabajaban como profesores en dichas escuelas.

No obstante, la nueva actitud que crecería con el de paso del tiempo convertiría el arte en un campo completamente moldeable a las estrategias persuasivas del gobierno. La nueva generación de los llamados 90 estuvo marcada, entre otras cosas, por la vuelta al oficio, la pérdida del proyecto de índole social y una construcción estética de marcada autoría y perspectivas individuales que pugnan por su inserción en el mercado internacional.

El gobierno utilizó a su favor las nuevas circunstancias, aplicando el no enfrentamiento y permitiendo que las galerías tuviesen cierta autonomía en la selección de obras con un acento político un tanto contestatario. Aun así, no se permitía a los artistas trabajar en otros espacios no oficiales, menos aún para exponer mensajes críticos sobre la vida y la cultura cubana. Es decir, el gobierno permitió cierta libertad política en los espacios especializados, donde no se acostumbra a realizar actividades masivas. La galería parecía ser la única opción posible para legitimar el arte y para acceder al mercado internacional. Las galerías funcionan en Cuba como medida persuasiva y forma de control, y en ellas resultan fundamentales las buenas relaciones de los artistas con sus funcionarios y, por supuesto, con el Estado, que juega a ser tolerante en estos espacios.

A pesar de todo, la intervención de la Seguridad del Estado en los procesos de circulación del arte se mantiene activa.

La primera década de este siglo trae consigo una situación un tanto distinta; las galerías ya no atienden a los artistas emergentes, sino que han consagrado a la generación de los 90, que sustenta la política cultural cubana conveniente ante el mundo. Cuba vuelve a tener buenos artistas reconocidos a los que no les interesa señalar los errores del gobierno siempre que puedan entrar y salir de la Isla y mantener sus posibilidades de venta.

En el año 2000 comenzaron la batalla de ideas y los programas de masificación de la cultura. En lo adelante, se necesitarían artistas que estimularan y presantaran servicio en las escuelas de instructores de arte y maestros emergentes. Por ello comenzó a cerrarse cada vez más el acceso a galerías y espacios oficiales cuyos objetivos fuesen exponer y vender. Además, se fueron distanciando los intercambios de los nuevos artistas con el mundo, salvo, como es lógico, en algunas ocasiones, cuando estos intercambios se realizan mediante artistas o críticos convertidos en funcionarios del gobierno; pues muchos de los que medían entre esta nueva generación y sus escasas posibilidades de relacionarse con el exterior han sido previamente consagrados por el sistema y se han comprometido con proyectos pedagógicos sin riesgo político alguno.

En este sentido, resultaría interesante nombrar ciertos casos, como el de Galería DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica), llevado a cabo por René Francisco; el proyecto Enema, por Lázaro Saavedra, o los proyectos curatoriales de Nelson Herrera Isla, entre otras personalidades reconocidas.

Es importante entender que en un momento crucial para el país, como lo fue el comienzo de la década de los 90, el gobierno desatendió aparentemente ciertas medidas de control, dejando a un lado los procesos de desarrollo de la cultura y las demandas fundamentales de esta. No caben dudas en cuanto a que el arte realizado en este período, salvo contadísimos casos, no pasó de ser una moda y de funcionar como referente para los curiosos que buscaron un cambio en el sistema, como la lógica internacional lo exigía. Por otra parte, los artistas, críticos y curadores cubanos empezaron a visualizar una apertura que les permitía entrar a competir con sus obras y propuestas en las ferias de arte más reconocidas.

Artistas como Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Sandra Ramos, Kcho y otros ya legitimados alcanzaron los mayores privilegios con la política cultural de esos años. Incluso artistas que venían produciendo desde los setenta y principios de los 80, pero sin alcanzar reconocimiento, llegaron a legitimar sus obras, que permanecen completamente ajenas a razonamiento crítico alguno, pero a las que se les proporciona prestigio en el mercado del arte internacional, entre ellas, las de Fabelo, Nelson Domínguez, Zaida del Río, etcétera.

Como consecuencia de una estrategia política que redujera los efectos convulsos de la realidad sobre el campo del arte en Cuba, a principios del 2000, todavía algunos artistas lograban beneficios singulares dentro del discurso del arte y del mercado internacional, entre ellos los hermanos Capote, Glenda León y Wilfredo Prieto. A pesar de esto, las nuevas generaciones, formadas a partir del año 2000, no alcanzaron los beneficios que trajeron consigo las tendencias promovidas en años anteriores y la manera en que estas circulaban dentro del país.

### UNA NUEVA GENERACIÓN Y OTRAS PROYECCIONES POLÍTICAS

En 2000 ya no era necesario para el gobierno construir otra generación de artistas que respondieran a la idea de Cuba como fenómeno social capaz de producir nuevos valores en la cultura. La reconstrucción del Museo Nacional de Bellas Artes y las nuevas salas abiertas al arte cubano contemporáneo son un ejemplo del programa de control que utilizó como pauta persuasiva y sutil. Toda la generación de

los años 80, incluyendo artistas exiliados y lo más reciente de la generación de los 90, tuvo un espacio en las salas de esta importante institución.

Recuerdo también cómo muchísimas obras que en otros momentos fueran paradigmas de la crítica se promovían de manera reduccionista, destacándose como simples resultados estéticos del gesto social de sus creadores. Era evidente que para el gobierno el juicio crítico de estas obras ya no producía desajuste alguno y fueron utilizadas como parte de un doble discurso orientado a la producción y circulación de los bienes culturales y patrimoniales.

Algo notable en esta primera década del siglo ha sido la ausencia de una crítica especializada que tenga en cuenta la política cultural del gobierno y la manera en que esta define el futuro de la producción artística. Muchos críticos, orientados por las instituciones para las que trabajan, se limitan a entender el arte y lo que está sucediendo a partir de patrones estéticos internacionales, pero, sobre todo, mediante referencias del primer mundo que se encuentran bien lejos de las demandas tercermundistas. Parece que los conflictos sociales del pasado hubiesen transcendido, incluso que la situación cultural de Latinoamérica y del tercer mundo careciera de interés total para las actuales generaciones, que están, aparentemente, cansadas del juego político-cultural.

Es así como nacen nuevos proyectos que con el transcurso de estos años van perdiendo el empeño de reflejar los problemas contextuales que durante mucho tiempo han sido utilizados como bandera y soporte de una buena parte de la praxis artística cubana.

El cierre del antaño Centro Cultural de España, convertido hoy en el Centro Hispanoamericano de Cultura, es un hecho también significativo que demuestra hasta qué punto es inconsistente la nueva plástica cubana respecto a su realidad más próxima. Se trata de una inconsistencia general, no sólo estética sino también social; teniendo en cuenta que esta institución acogía y financiaba una buena parte de las obras de entonces y que nunca quedó claro el motivo de este cierre por parte de del gobierno. Lo cierto es que para muchos artistas se perdió un punto de referencia importante y un vínculo directo con el exterior que hasta hoy se echa de menos.

Esta nueva generación no propone nada nuevo en el sentido estético. Una ausencia total de nuevas propuestas comienza a enfatizar el desinterés colectivo de los artistas ante cualquier signo de actividad crítica. Las nuevas obras no exigen nuevos códigos de producción ni de percepción estética, algo promovido, entre otras razones, por la apatía y el desinterés internacional. Ejemplos tangibles de esta situación fueron las propuestas presentadas durante las VIII y IX Bienal de La Habana.

Esta generación carece de incentivos de vanguardia, más bien se estanca en una retórica estética estimulada por la relación profesor-alumno que se desarrollaba en las aulas de las escuelas de arte, donde los primeros intentan, a veces mediante estrategias grupales, llevar a cabo un sistema de acciones artísticas de diverso género, pero sin perspectiva social ninguna.

Cabe destacar la siguiente situación: dichos profesores son también artistas, muchos de ellos procedentes de los años 80; a pesar de lo cual ninguno ha sido reconocido internacionalmente ni ha logrado alcanzar lugares notorios dentro del panorama internacional. Pese a que todos participan de manera relativamente

constante en diversas exposiciones colectivas en el extranjero, dentro del mercado internacional no han alcanzado un espacio relevante. Esta situación los lleva a formular alianzas con las instituciones oficiales, que, a su vez, carecen de buenos profesores (la mayoría han emigrado y se desarrollan como artistas en el extranjero). Dichos acuerdos entre artistas emergentes, profesores y Ministerio de Cultura benefician a las instituciones en todos los sentidos, pues simulan una estructura pedagógica fuerte, a la vez que canaliza el nuevo arte cubano por caminos lejanos del verdadero discurso y conciencia crítica.

Llegado a este punto y orientados por dichos profesores, la mayor parte de los artistas piensan el arte como algo completamente ajeno al medio desde donde se produce, marcados por grandes prejuicios referentes a toda actividad estética relacionada, ya sea como práctica sociológica o como pura experimentación de la expresión mediante los lenguajes del arte. Todos estos motivos contribuyen a seguir dejando a un lado la actividad detractora contra las instituciones del Estado y el sistema.

La precaria situación del arte cubano, que aumenta durante esta primera década del siglo, y las pocas demandas de este a la dirección del país, sin destacar las relaciones del arte dentro de su propio campo o las referencias estéticas que se establecen actualmente, muestran cómo la política gubernamental, aparentemente obligada a afrontar nuevas situaciones, ha sido capaz de frenar todo síntoma de audacia crítica por parte de la cultura y los artistas.

Aunque está claro que cada espacio cultural tiene su propia lógica y mucho más en un país donde las relaciones personales definen el futuro y el alcance de las propuestas de muchos profesionales, es doloroso ver cómo la situación de los artistas que viven y trabajan en Cuba se ha definido por la ausencia de nuevas propuestas, el desaliento de los creadores más jóvenes y la incapacidad de asumir nuevos retos que estimulen la crítica social que tanto caracterizó a generaciones anteriores. Resulta lamentable cómo en tan sólo quince años, acciones artísticas que en una época fueron actos críticos, consecuentes con la lógica social y cultural de una realidad que aún permanece, llegarían a ser insignificantes ante las nuevas y escasas pretensiones de proyección artística e intelectual.

#### MUCHOS DEJAN DE HACER ARTE

Me tomaré la libertad de narrar la situación partiendo de mi experiencia como artista. En 2001 regresé de una estancia prolongada en varios países de Latinoamérica. Venía condicionado por la forma de vida en estos países y la distancia entre sus habitantes y el arte contemporáneo. Los mecanismos establecidos por un modelo capitalista subdesarrollado sobre el desenlace de identidades culturales en proceso de transformación me hacían apartar la atención de las novedades (nunca demasiado novedosas) de las estéticas que se desarrollaban en el primer mundo. Estaba claro que las relaciones contextuales de los artistas exigían actitudes y paradigmas diferentes en latitudes distintas.

De vuelta a Cuba, reconocí una situación diferente con respecto al resto de los países de Latinoamérica. Habiéndonos formado en común a partir de la segunda mitad de los 90, me resultaba difícil entender a los artistas que tendían a mantener una actitud hacia la condición social del arte completamente enajenada

de su realidad. Intenté descifrar las preocupaciones de mi generación y los caminos poco visibles que se estaban trazando.

Sus paradigmas, sobre todo los de los artistas, no tanto para la crítica especializada, provenían de Estados Unidos y Europa, sus preocupaciones estéticas eran similares a las de un artista residente en Nueva York o Madrid. Era un fenómeno extraño: ¿Qué hacía posible que un artista, con necesidades materiales diferentes y un futuro social tan poco definido en calidad de vida y reprimido en su libertad expresiva, estuviese pensando el objeto artístico, salvando la distancia, a la manera de las últimas generaciones norteamericana o europeas? ¿Era esto un logro o un fracaso del sistema cultural?

A finales de los años 90 y principios de 2000, en la Isla se debatían conflictos profundos en lo social. La política volvía a ser centro de prioridades, sobre todo a partir del proceso de Elián y la construcción de la batalla de ideas. La apertura económica de principios y mediados de los 90 retrocedía y el Estado trataba otra vez de tomar el control, al cerrar las licencias de pequeños establecimientos privados. Por otro lado, el mercado local del arte seguía ausente y se hacía nuevamente difícil acceder al mercado internacional, pues en los vínculos con el exterior, que actualmente se realizan mediante la empresa Génesis, aflora la política de exclusión para los nuevos graduados. Las empresas extranjeras radicadas en la Isla cerraron las ayudas monetarias que a mediados de los 90 habían comenzado a contribuir con algunos espacios del sector artístico, sobre todo con las propuestas emergentes de artistas jóvenes y prácticamente desconocidos.

En cuanto al arte, las propuestas comenzaron a dilatarse en una ausencia de renovación que, a diferencia del comienzo de los 90, tendía nuevamente a la posibilidad del trabajo colectivo, pero sin llegar a concretarse por falta de orientación. Por otro lado, en el sector artístico se instauraron prejuicios con vínculos contextuales bien definidos, por lo que cierto tipo de obras son ignoradas y, en el mejor de los casos, amonestadas severamente por un pequeño círculo de críticos y curadores que trabajan para instituciones del gobierno y «no se meten en política», con tal de seguir en sus puestos de trabajo y poder, de vez en cuando, participar de alguna curaduría que le proporcione algún prestigio o un mínimo de recursos materiales.

Es en este sentido que cuestiono la capacidad creativa de los artistas más jóvenes que intentan sobresalir, su poca referencia crítica a la situación contextual, su ignorancia respecto a los mecanismos sociológicos del campo de la cultura y su corta perspectiva generacional, con lo que logran que el poder político del Estado desarticule los sectores que conforman el mundo del arte, convirtiéndolo en un terreno árido. Como consecuencia, se habla de una crisis social del arte que excluye las posibles funciones transformadoras del mismo.

El arte cubano de los 90 fue muy explicativo, pues se vio en la necesidad de convencer a las propias galerías cubanas y al resto del mundo de su capacidad estética. De forma muy diferente, las nuevas generaciones dejaron de dar explicaciones, no por asumir una actitud estética consciente, sino por la fatiga y el desgano que es consecuencia de la política del gobierno y su agotador sistema de control cultural. La ausencia de nuevas promociones y la pérdida del sentido político por parte de artistas e intelectuales facilitan al gobierno la manipulación de dicha generación en función de su programa ideológico.

A las primeras graduaciones de las escuelas de arte, al inicio de los años 90, les esperaba el juego político de la apertura y con ella algunas posibilidades de legitimación, a diferencia de la llamada generación 00, a la que espera un desproporcionado compromiso político y social con las escuelas emergentes, para impartir clases y formar nuevos instructores de arte.

Algunos de estos artistas formados a partir del año 2000 consiguen emigrar a contextos y futuros inciertos; otros, la gran mayoría, permanecen en la Isla abatidos por un presente no deseado y en el más profundo anonimato. Muchos dejan de hacer arte.

Para el gobierno cubano, aparentemente, nunca nada estuvo fuera de su alcance y registro. Llegado el Período Especial, el desinterés político de muchos creadores fue privando a los artistas e intelectuales de toda eficacia política que lograra producir cambios reales en las relaciones de producción y circulación del arte y la cultura. Sólo en algunos casos, los artistas utilizan referentes de la realidad política, pero la mayor parte de las veces como un modo de llamar la atención sobre sus obras, buscando resultados comerciales, aunque existen algunas excepciones, obras de este tiempo que tienen un discurso realmente consciente y utilizan la política como soporte de expresiones y criterios en los que aún se cree. No obstante, sólo con el paso de esta época y sus resultados visibles quedará demostrado si estas prácticas resultan realmente tan comprometidas con su propia realidad como han querido destacar algunos.

Es necesario ser conscientes de las condiciones que el sistema político-cultural impone a sus creadores, es necesario que los artistas, apoyados por la crítica, dirijan sus actividades, no sólo con el fin de resaltar fragmentos o anécdotas de su realidad, sino de intervenir en ella y replantear la forma de representar la realidad. Por otro lado, se precisa que las relaciones entre artistas e instituciones logren trascender la presión política que condiciona el resultado de las obras y su circulación.