

**PASOS
PELIGROSOS:**

**PERFORMANCE
Y POLÍTICA
EN CUBA**

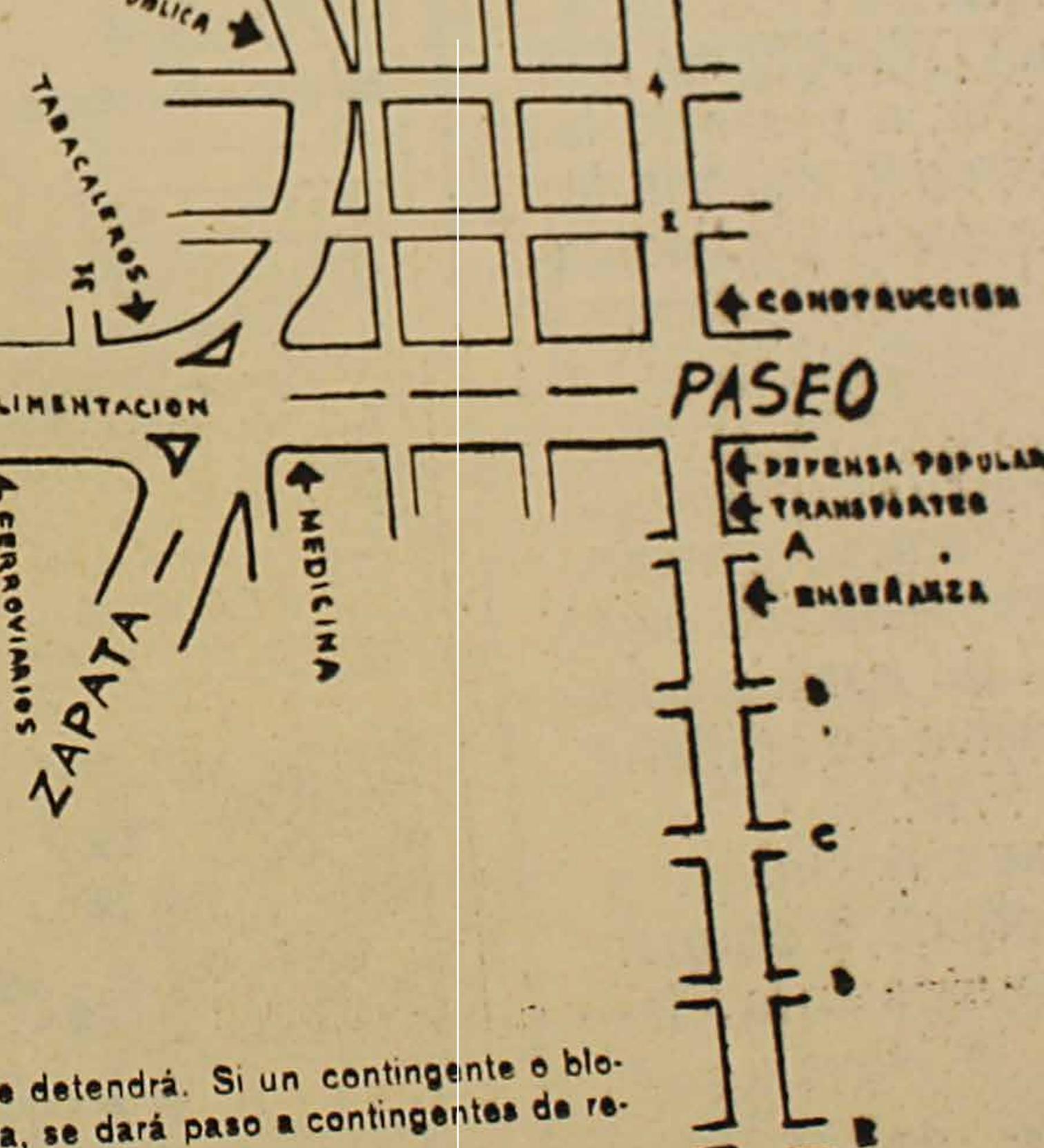
COCO FUSCO:

T
TURNER

1.
Danilo Maldonado Machado
aka El Sexto con el cantante
de hip hop de Los Aldeanos,
El B (Bian Óscar Rodríguez
Gala), 2013



PREFACIO:	6
DONDE DIJERON LIBERTAD	
SECCIÓN 1:	18
CUERPOS PARLANTES ESCANDALOSOS	
SECCIÓN 2:	58
UNA ARQUEOLOGÍA DE LA CONDUCTA CUBANA	
SECCIÓN 3:	114
REBELIÓN, REDUCCIÓN Y RESCATE	
CONCLUSIÓN:	180
EL OTOÑO DEL PATRIARCA	
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	187
ÍNDICE	188



Donde dijeron libertad
hubo una puerta,
extraña sierpe
en el marco del espejo,
coherencia del hombre
que se niega a sí mismo
una y otra vez
hasta que llega el sustituto
a imagen y semejanza

toda palabra es un puente
voluta fugada de los dioses

donde hubo una puerta
los hombres callaron

(nada pudieron decir
nada he podido
luego del límite
solo el lenguaje
la brevedad
y la noche)

Pablo de Cuba Soria, "Donde dijeron libertad"

e detendrá. Si un contingente o blo-
a, se dará paso a contingentes de re-

sables de cada Sindicato y de los res-

ta es la sala de proyección en que el
stituye a Claudio, proyecta las peli-
ficas y de delincuencia juve



13.-15.
Los Carpinteros (Marco
Antonio Castillo Valdés y
Dagoberto Rodríguez Sánchez)
Conga irreversible, Bienal de La
Habana, 2012

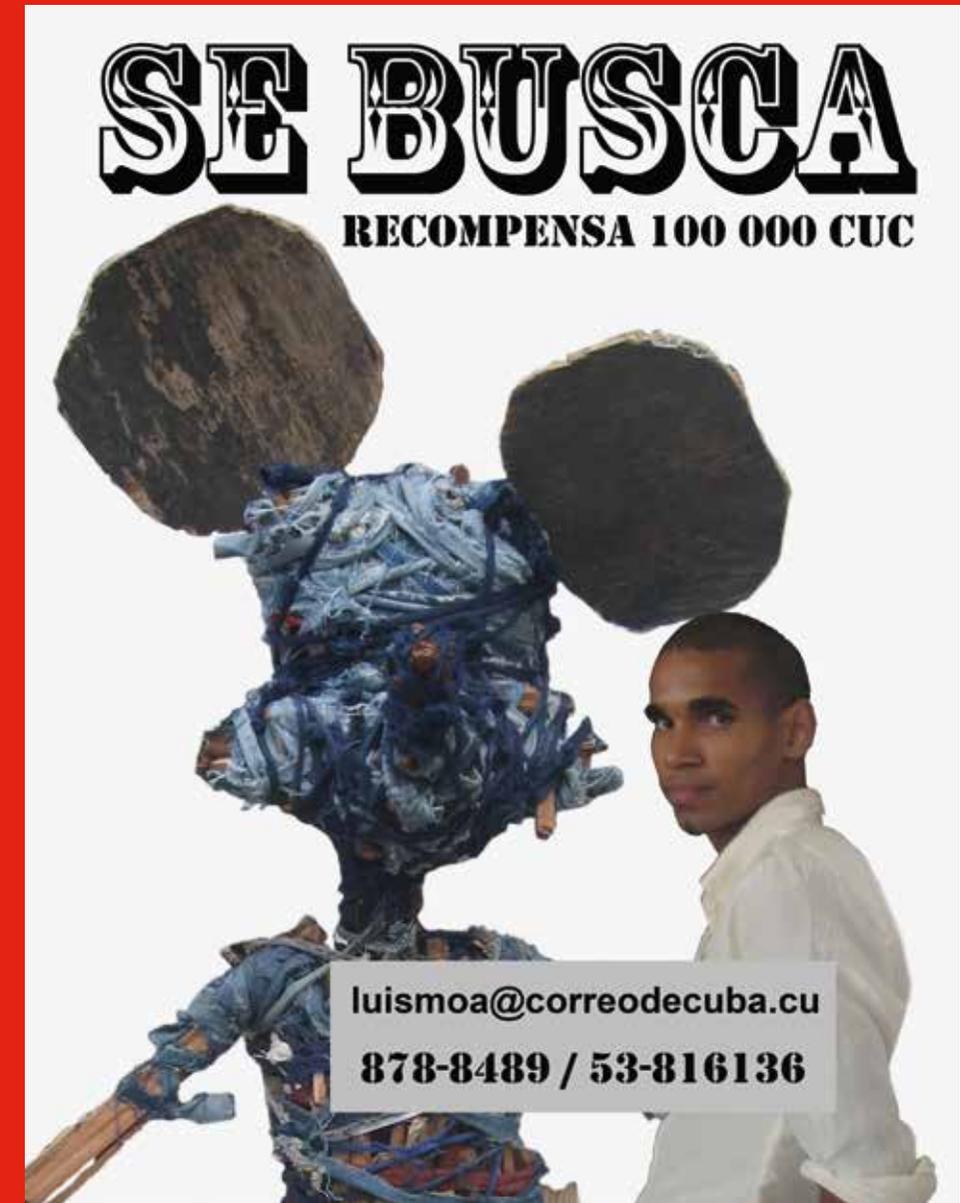


presencia de performances y el currículo del Instituto Superior de Arte incluye extensos estudios sobre el medio, pero la nueva moda cubana de plantear el performance en círculos artísticos en relación a la "conducta" esquivan los detalles sobre la socialización de los cubanos según la conducta y el tratamiento punitivo del Estado ante el inconformismo. Los performances más controvertidos en la Cuba de hoy tienen lugar muchas veces fuera de los dominios oficiales del arte. Los argumentos más comunes en contra de tratar como serios a aquellos performances fuera de ese espacio son generalmente formalistas y elitistas –se les describe por lo general como de inferior calidad, producidos por aficionados, o como arte estrictamente activista y por ello carente de toda dimensión estética–. Argumentos tan formalistas tienen efectos políticos duraderos, ya que legitiman una separación ideológica entre la conducta aceptable y la inaceptable. Mi propio análisis no está diseñado para reforzar esas divisiones, sino para entender cómo se establecen y lo que significan. Mi dependencia en los enfoques interpretativos derivados del estudio del performance más que de la crítica especializada en artes plásticas me permite extender mi competencia más allá de las artes visuales, para incluir toda actividad pública que comunique a través de gestos corporales reconocibles.

Aunque es común para politólogos, periodistas foráneos y organizaciones de derechos humanos fuera de Cuba concentrarse en la represión estatal en la isla, la relación entre la cultura y la política se trata de manera tangencial en el discurso prevalente sobre arte cubano. Los críticos de arte cubanos que han emergido desde la década de 1990 han estado de alguna manera más dispuestos a considerar que los miembros de la generación artística que hizo famoso al país fueron víctimas de una crisis política que condujo al éxodo de toda una generación de creadores. Más allá del reconocimiento de ese trauma, existe poco análisis del poder del Estado en el campo artístico¹⁰. Dentro y fuera de Cuba existe una tendencia a ver las artes visuales del país como un mundo aparte, uno de bienales, salones, festivales y exhibiciones en galerías estatales, y a limitar la atención crítica a los artistas intensamente promovidos por organismos estatales. Todo lo que no esté dentro de ese marco, se dice, no es "buen arte". La práctica del arte se convierte entonces en un juego de reensamblar referencias culturales –se consigue con algo de la cultura vernácula por aquí, algún minimalismo por allá, añadiendo un toque de mito y accediendo al lenguaje global del arte–. El mundo más allá de la cultura oficial es generalmente visto como un botín de referencias culturales, dominado por simbolismo religioso y el arte de crear con materiales reciclados, que es la manera de sobrevivir de la mayoría de los cubanos.

Este enfoque deja fuera a numerosos artistas que no son promovidos por el Estado cubano, y también a exhibiciones organizadas de manera independiente que muestran a artistas que pueden haber caído en desgracia o que buscan maneras de exhibir sus obras sin restricciones burocráticas. Tampoco tiene en cuenta el proceso político para el establecimiento y el mantenimiento de los límites de lo que constituye arte digno de ser respaldado por el Estado. Al defender estos límites, los argumentos formalistas sobre la calidad artística en Cuba se funden con las exigencias políticas del Estado. Y es aquí, sin importar la expresión artística de la que se trate, donde sale a relucir la cuestión de la conducta, porque en Cuba para que el arte sea "bueno" el artista tiene que "portarse bien". La censura ocasional de una exhibición durante un evento internacional de relevancia mayor revela los conflictos internos que persisten entre los burócratas de la cultura, cargos del Partido y artistas sobre quién es en realidad bueno y no solo qué constituye buen arte. Lo que debe ser investigado más a fondo es la capacidad del Estado de mantener un silencio generalizado en el discurso artístico cubano sobre la politizada esfera pública, en la cual la conducta revolucionaria es modelada y el arte expuesto. Aunque los críticos de arte cubanos ahora se refieren a la práctica social como el estudio de la conducta, ellos no abordan la cultura política cubana de propaganda visual, actividades colectivas y demostraciones de patriotismo obligatorias, prácticas de vigilancia –todo lo cual contribuye al moldeado de la conducta social–. Es como si la cultura política que guía la vida diaria, que ha traído numerosas cancelaciones de exhibiciones y que ha llevado a sentencias carcelarias a miles de inconformistas, no tuviese importancia ninguna en esfuerzos esencialmente creativos.

¹⁰ *Nosotros los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano, 1993-2005*, ed. Andrés Isaac Santana, Murcia, 2007. Esta antología reúne algunos ensayos de los más jóvenes críticos que analizan la ruptura política que separó el arte de la década de 1980 del que se produjo en la de 1990 y posteriormente.



18.
Luis Manuel Otero
Póster del proyecto
Mikilandia, 2012



22.
Leandro Soto
El hombre y los estrobos, 1979



23.-25.
Inti Hernández
Cuando duermo sueño que vuelo, 1er Festival de Performance DUPP, UNEAC, La Habana, 1998



La reticencia entre los profesionales de las artes a tratar estos temas políticos puede que se deba en parte a los riesgos de hacer públicas las operaciones internas de la Seguridad del Estado cubana o la dificultad de obtener información concreta sobre las actividades de vigilancia, que están envueltas en el secretismo. Los extranjeros que reportan sobre estos temas caen en desgracia con los dirigentes cubanos y dejan de recibir invitaciones a importantes eventos culturales. Los nativos que hacen hincapié públicamente en ellos son etiquetados como disidentes, una clasificación que trae consecuencias punitivas. Muchos artistas cubanos despliegan una gama de argumentos defensivos contra las interpretaciones políticas de sus obras como si fueran fundamentalmente una malinterpretación del arte. Esta insistencia en una visión apolítica de su trabajo en una sociedad altamente politizada se lee como un intento de protegerse de cualquier escrutinio indeseado. La renuencia a discutir la dimensión política de la gestión de la cultura puede verse también como una reacción a la excesiva politización de la vida diaria –una negativa a preocuparse por el poder estatal puede sentirse, a ratos, como una forma más libre de ser–. Sin embargo, esta evasión de lo político ha dejado agujeros significativos en el discurso de la cultura visual en un país donde expresiones públicas de todo tipo son tratadas como actividades políticas y son cuidadosamente monitoreadas por los agentes del Estado.

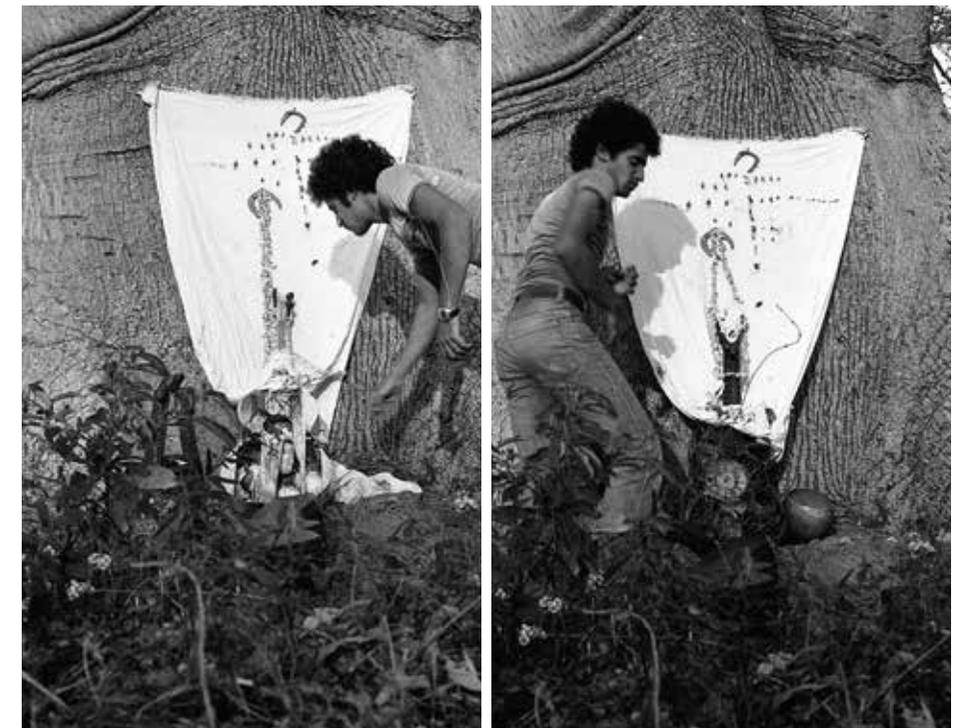
En la literatura sobre el arte contemporáneo cubano existen dos narrativas dominantes para la interpretación del arte del performance en la isla. La primera línea argumentativa es sobre todo antropológica y se enfoca en la performatividad vernácula que abunda en la cultura popular cubana de los carnavales, la cultura del cabaré y las procesiones religiosas sincréticas. Se entiende que los artistas que trabajan en esta corriente están participando en estudios casi antropológicos de las culturas populares cubanas, apropiando y refinando elementos estéticos para producir obras que aluden al folclore sin ser folclóricas. Varios reconocidos artistas como Manuel Mendive, Leandro Soto, Tania Bruguera y María Magdalena Campos-Pons han creado performances basados en la iconografía, la música y los bailes de la santería, la más practicada de todas las religiones sincréticas afrocubanas. Se entiende su interés como restaurativo, parte de una larga historia de reivindicar las prácticas culturales de grupos sociales previamente marginalizados en Cuba. Las apropiaciones de la religión por parte de los artistas se sitúan artística e históricamente como continuación de los experimentos de Wifredo Lam, al combinar la pintura modernista y la mitología afrocubana. Leandro Soto, uno de los primeros practicantes conscientes del performance en Cuba, hace referencia a la importante influencia que la cultura popular tuvo no solo en la génesis de su obra, sino también en su acogida, al recordar cómo personas no especializadas en arte fueron bastante receptivas a sus excéntricas actividades en la calle¹¹. En su ensayo sobre el origen del performance en Cuba, el artista Glexis Novoa identifica a Samuel Feijóo (1914-1992), conocido tanto por editar dos revistas dedicadas a promover mitos y tradiciones de la cultura popular rural como por sus intervenciones públicas dadaístas que incluían artefactos enigmáticos, como el predecesor más importante de los artistas del performance de la generación de la década de 1980. El mensaje esencial de esta narrativa explicativa es que la cultura y la espiritualidad cubanas son las contribuciones populares fundamentales al desarrollo del arte cubano del performance.

El otro argumento principal sobre la notable presencia del performance en Cuba está relacionado con la pedagogía artística cubana y su apertura a las prácticas de vanguardia. A finales de la década de 1970 y a principios de la de 1980, los artistas de la primera ola del renacimiento cultural cubano se acercaron al performance basándose en su conocimiento del medio a través de limitados recursos de lectura y documentación fotográfica. Muchos de ellos devinieron luego profesores del Instituto Superior de Arte y rápidamente incorporaron el estudio práctico, histórico y teórico del performance en sus programas de estudio. En la década de 1990, los profesores de arte René Francisco, Lázaro Saavedra y Ruslán Torres formaron colectivos artísticos con sus estudiantes –Galería DUPP (Desde Una Pedagogía Pragmática), Enema y DIP (Departamento de Intervenciones Públicas)–, en los cuales el performance se convirtió en medio central de expresión creativa y exploración sociológica. Durante cinco años a principios de este siglo, la artista Tania Bruguera condujo su propio taller, afiliado al Instituto

11 Leandro Soto, "Performance in Cuba in the 1980s: A Personal testimony", en *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, ed. Coco Fusco, Londres, 2000, pp. 266-274.

Superior de Arte, conocido como el Taller de Conducta, que se concentró en modalidades de práctica social. Las mismas cualidades que hicieron del performance el medio ideal para la crítica social en la década de 1980 –su falta de necesidad de materiales costosos y su portabilidad– lo convirtieron en algo práctico en la enseñanza del arte durante la severa crisis económica de la década de 1990.

Mientras que muy poco de la obra que ha surgido de estos colectivos ha rozado la polémica de la misma manera que artistas lo hicieron en la década anterior, el protagonismo del performance como instrumento pedagógico produjo una situación bastante inusual. El performance puede haber metido a muchos artistas en problemas en la década de 1980, pero la expresión artística fue "disciplinada" en la de 1990 al devenir asignatura académica. Los graduados de las escuelas de arte cubanas están más familiarizados con el arte del performance y su historia que muchos otros en otras partes del mundo donde aún no es parte del programa de estudios. Los festivales cubanos del performance comenzaron a brotar en ciudades de provincia al igual que en la capital en la década de 1990. La cúspide de los eventos de arte internacionales es el espectacular y altamente estilizado performance que presenta bailarines atractivos y músicos que son puestos en escena en las áreas más pintorescamente restauradas de La Habana colonial. La impresión que todo esto crea es que el medio del performance ya no está proscrito en Cuba, lo cual puede interpretarse como una señal de la sofisticación de las instituciones artísticas del país y también como una manera astuta de gestión del arte que desvía la atención de otras formas más controvertidas del género. Es importante considerar las implicaciones de la normalización del performance dentro del campo artístico y notar a la vez cómo otras formas más políticas de este persisten en otras esferas de la cultura y la vida social. A pesar de los esfuerzos para domar al medio profesionalizándolo, existen elementos del performance en Cuba que ponen a prueba los límites de la moralidad revolucionaria, aunque han sido trasladados al otro lado de las vías.



20.–21.
Leandro Soto
Ancestros, 1979



32.
Manuel Mendive
Las cabezas, Bienal de
La Habana, 2012