

Pan fresco

Textos críticos en torno al arte cubano

Clemens Greiner

Henry Eric Hernández (eds.)

STIFTUNG
REINBECKHALLEN

ALMENARA



CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

- © de los textos, sus autores y Stiftung Reinbeckhallen, 2019
Todos los derechos reservados
- © de las imágenes, sus autores o propietarios
- © Almenara, 2019

www.almenarapress.com
info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-39-0

Imagen de cubierta: © Juan Pablo Estrada (2018): *Calles Zanja y Santiago*. Cortesía del artista.

Este libro ha sido posible gracias al apoyo de Stiftung Reinbeckhallen Sammlung für Gegenwartkunst | www.reinbeckhallen.de

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

CLEMENS GREINER HENRY ERIC HERNÁNDEZ	
Prefacio	7
ABEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ	
La vanguardia como posibilidad	9
ANAELI IBARRA	
Geografías de lo (im)posible. Nación, arte y diferencia en Cuba .	43
ANAMELY RAMOS	
Cuba y las posibilidades de un arte contemporáneo «menor» . . .	71
CELIA IRINA GONZÁLEZ	
Diálogos con el patriarca.	99
DENNYS MATOS	
Arte de la Revolución cubana en el cambio de siglo: raulismo, postcomunismo	121
HÉCTOR ANTÓN CASTILLO	
Viendo caer las hojas (arte-vida-pospolítica)	139

HENRY ERIC HERNÁNDEZ	
Esa condición <i>sine qua non</i> llamada censura	157
JOAQUÍN BADAJOZ	
«Here come the Cubans». La (id)entidad nacional como constructo, y otros espejismos del arte cubano contemporáneo	183
MAILYN MACHADO	
Pueblo a pueblo. Las relaciones Cuba-Estados Unidos en la formación del mercado turístico del arte cubano	203
ORLANDO HERNÁNDEZ	
¡Tostadas!	223
SUSET SÁNCHEZ SÁNCHEZ	
Contra el racismo. Exposiciones y voces afrodescendientes en el arte cubano contemporáneo (1997-2017)	239
YISSEL ARCE PADRÓN	
Ambivalencias de la nación poscolonial. Prácticas visuales al límite: mimetismo e insurgencia política	273
ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE SARA ALONSO GÓMEZ	
YANELYS NÚÑEZ LEYVA	
Un arte público en ciernes. Un diálogo sobre arte e intervenciones públicas en la Cuba contemporánea	303

UN ARTE PÚBLICO EN CIERNES
UN DIÁLOGO SOBRE ARTE E INTERVENCIONES
PÚBLICAS EN LA CUBA CONTEMPORÁNEA

Ernesto Menéndez-Conde | Sara Alonso Gómez |
Yanelys Núñez Leyva

Entre los meses de septiembre y octubre, tres críticos de arte cubanos comentaron sobre el arte y las intervenciones públicas en Cuba. Intercambiaron sus opiniones por correo electrónico. A continuación, reproducimos dicho debate. Llama la atención que tanto Ernesto Menéndez-Conde como Sara Alonso Gómez y Yanelys Núñez Leyva optaran por discutir sobre la resonancia social de un arte público que se desarrolla al margen de los circuitos de distribución del arte instaurados por el gobierno cubano.

ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE: Uno de los problemas por los que atraviesa el arte cubano –y el arte contemporáneo en sentido general– es la endeble repercusión social de las creaciones. La contradicción que observó Adorno entre la libertad absoluta en el arte –que era algo particular– y la falta de libertades en la totalidad no hizo más que acentuarse durante el último medio siglo. El arte siguió invadiendo los espacios públicos, intervino en las relaciones humanas, se hizo interdisciplinario, incorporó formatos digitales e interactivos y amplió sus definiciones hasta incluir prácticamente cualquier aspecto de la naturaleza y la cultura, pero siempre dentro de la institución arte, con una escasa resonancia social. En el caso cubano, el arte podría tener una mayor repercusión si se diesen una serie de condiciones que, por lo pronto, parece difícil que puedan realizarse. Mencionaré algunas de ellas, sin enumerarlas en orden de importancia. La primera

es la alianza (o los acercamientos) entre los artistas y los opositores políticos. El arte cubano de contenidos críticos ofrece cierto efecto de libertad, pero la inserción del artista en la institución –incluido su estatus privilegiado dentro de la sociedad cubana–, exige que este esquive cualquier tipo de asociaciones con los grupos políticos disidentes, aun en los casos en que el artista y el opositor compartan las mismas inconformidades y las mismas aspiraciones políticas. Lo segundo es que los artistas encuentren modos de transferir la posición de poder desde la que hablan a los espectadores. En Cuba, el arte contemporáneo no ha producido un espectador emancipado. Hasta pudiera decirse que las críticas a la sociedad desde el arte poseen un carácter opresivo, en la medida en que tienden a acentuar la indefensión aprendida de los asistentes a los eventos y exposiciones. Es decir, la creencia en que cualquier forma de protesta no tendría ninguna incidencia sobre el orden establecido. No es improbable que muchos espectadores cubanos vean los contenidos críticos del arte como comentarios más o menos baladíes, que no aportan gran cosa a los conflictos cotidianos en los que se encuentran inmersos. El artista –legítimamente autorizado a ejercer algunas críticas al poder dentro de ciertos contextos institucionales– se dirige a un espectador que no dispone de espacios para expresar públicamente opiniones adversas al sistema, un espectador que frecuentemente hasta desconoce cuáles son los derechos cívicos que pueden disfrutarse en otras sociedades y cuyo papel suele limitarse a asentir, sonreír u opinar en voz baja. Algunas formas de performance, vinculadas a la estética relacional, que persiguen aprovechar la posición del artista para convertir la institución arte en un espacio desde el cual pueda gestarse un muy necesario debate público, no han podido realizarse, después de los problemas que suscitó el *Susurro de Tatlin N° 6*, de Tania Bruguera. Una tercera condición para hacer que el arte tenga una mayor resonancia social consiste en que –como argumentaba Hans Haacke– la prensa amplíe las provocaciones iniciadas por el artista. Eso no quiere decir que el crítico de arte escriba –y publique– un texto sobre una

exposición, sino que las publicaciones periódicas creen polémicas sobre los mismos conflictos sociales que el artista plasma en sus obras. El arte cubano de contenidos críticos no es secundado por las publicaciones periódicas. Tropieza con un muro de silencio y más bien parece proyectarse hacia los circuitos de distribución internacionales. Una instalación del consagrado artista Alexis Leyva (Kcho), por ejemplo, podría tener un mayor impacto social si la prensa consiguiese abrir un debate sobre la inmigración ilegal, sin que necesariamente haya que hablar sobre las funciones de los neumáticos y las embarcaciones improvisadas en las obras. Por último, la actividad de un grupo y las colaboraciones interdisciplinarias podrían tener más posibilidades de impactar sobre la sociedad que la labor aislada de un artista. La repercusión social del arte contemporáneo depende, en gran medida, de una acción concertada. Socialización del arte no significa diluir las creaciones en la vida cotidiana, sino más bien convertirlas en una práctica que involucre a un colectivo, en el que el artista proponga unas relaciones de cooperación entre otros creadores y el público. Incluye la transferencia a los espectadores del espacio privilegiado del arte para ejercer la crítica social y la posibilidad de que los medios de difusión masiva amplíen las polémicas iniciadas por los artistas.

En el caso cubano, estas condiciones están lejos de cumplirse. El arte público, tal y como se ha exhibido en eventos oficiales como la Bienal de La Habana, en muestras con intenciones críticas como *Detrás del muro*, se limitó a expandir el espacio institucional, tal y como estaba establecido dentro de los circuitos de distribución del arte. Llevar el arte a las calles fue un modo de promover eso que Barthes llamó el placer de despolitizar lo que es aparentemente político. Las creaciones parecieron cumplir con una serie de rasgos, encaminados a atenuar su repercusión social.

1. La crítica social debía excluir algunos contenidos —como representaciones degradantes o grotescas de la alta dirigencia del país— o reclamos similares a los que pudieran hacer los opositores políticos (por ejemplo, no era posible hacer comentarios sobre el sistema elec-

toral cubano, ni tampoco defender unas relaciones más amistosas con los Estados Unidos, ni hablar sobre la falta de transparencia en muchos procesos judiciales, ni de prácticas abusivas en los centros penitenciarios).

2. Desde el punto de vista formal, los contenidos críticos debían expresarse de manera un tanto hermética o metafórica, dentro de los enfoques metodológicos del arte contemporáneo. Nada de textos con consignas antigubernamentales, nada de literalidad ni de mensajes explícitamente enunciados. Todo eso, desde el punto de vista de la institución arte, carecería de valores «artísticos».

3. Los contenidos críticos debían contener un aspecto lúdico, sea una cuota de humor, de absurdo o de juego, que banalizara los comentarios sociales y en última instancia contribuyera a configurar la apariencia carnavalesca del evento, concebido como una temporada donde estaba autorizada la burla colectiva a algunas rigideces ideológicas o la exposición de algunos problemas sociales, frecuentemente desatendidos por la prensa nacional.

4. El espectador no podía expresar su opinión por medio de palabras, ni con su voz ni con un texto escrito, aunque sí pudiese hacerlo a través de experiencias lúdicas como participar en una conga, sentarse en un banco o mirarse en un espejo.

El controvertido decreto 349, que criminaliza las iniciativas artísticas que se realicen fuera de los márgenes institucionales, es un nuevo ejemplo del temor del gobierno hacia algunas manifestaciones del arte contemporáneo. Dicho miedo ha hecho que, paradójicamente, entre las formas de arte público haya que considerar eventos artísticos que se realizan en espacios privados. Las reuniones en la Galería *El Círculo*, conducida por los artistas Luis Trápaga y Lía Villares, donde se han montado obras teatrales, se han presentado documentales y escritores jóvenes han leído sus obras, han sido frecuentemente abortadas por la policía política. Son ejemplos de estética relacional que empoderan al espectador desde el espacio del arte. Durante los años ochenta, los grupos ARDE y Arte Calle transgredieron márgenes institucionales

que todavía hoy no pueden franquearse. El primero –ARDE, eran los acrónimos de Arte y Derechos– sostuvo que no podía existir una libertad en el arte sin que, previamente, esta no se alcanzara en la sociedad. De alguna manera subvirtieron la conocida frase del por aquel entonces Ministro de Cultura Armando Hart, «Ha triunfado la justicia, adelante el arte»¹. Las acciones del grupo ARDE procuraron entablar debates políticos en las calles y crear alianzas con las por entonces recién creadas organizaciones de Derechos Humanos. El colectivo Arte Calle, por otra parte, se destacó por hacer murales públicos e intervenciones en eventos artísticos, sin previo consentimiento de las autoridades. La continuidad de estos trabajos –que fueron bastante relegados en la llamada Década Prodigiosa²– se mantiene en las obras de artistas como Tania Bruguera, Luis Trápaga y Omni-Zona Franca, además de El Sexto, quien ya no reside en la isla. Sólo que en la actualidad este tipo de acciones son mucho más provocativas –y más temidas por el gobierno cubano– que en el pasado. Podría hablarse de un arte público incipiente en la isla, que ensaya estrategias como la formación espontánea de agrupaciones, el acercamiento a líderes de la oposición política, la colaboración interdisciplinaria entre artistas visuales, actores, dramaturgos, cineastas, poetas y músicos y el desarrollo de la estética relacional mediante exposiciones, reuniones y foros de discusión, que se celebran tanto en espacios domésticos como públicos. Es un movimiento que aprovecha las posibilidades de resistencia que ofrecen la visibilidad en el internet y las redes sociales y que muy ocasionalmente ha contado con el

¹ La frase de Hart era una crítica a la política cultural impuesta durante la primera mitad de la década del setenta, orientada hacia creaciones con propósitos didácticos y que celebraran los logros del socialismo.

² El término se refiere a los años ochenta del pasado siglo. Las aperturas que se realizaron en el campo artístico cubano durante aquel decenio conllevaron a una importante actualización del arte, tanto en el ámbito de las discusiones culturales como en las prácticas institucionales y las propuestas conceptuales que ensayaron los jóvenes.

apoyo de los ciudadanos ante los abusos policiales. Es una forma de activismo en la que confluyen el arte público, la protesta cívica y la marginalidad institucional.

SARA ALONSO GÓMEZ: Agradezco a Ernesto Menéndez-Conde su primer aporte a esta discusión sobre arte público en Cuba, que sugiere varias líneas posibles de trabajo para la reflexión colectiva: recepción, tolerancia, rol de la prensa, lo público como práctica colectiva... En mi opinión, su texto establece directrices sobre las cuales deberíamos profundizar y arrojar luces juntos. En esta primera contribución, me gustaría además aportar otros matices a la discusión colectiva y sugerir algunas preguntas que me parecen fundamentales al abordar el tema de arte público en general, y que espero nos lleven por el camino de la deliberación especulativa.

Concuerdo con Menéndez-Conde en el fracaso que ha representado producir un espectador realmente emancipado a lo largo de la historia del ARTE cubano —y agrego las mayúsculas a propósito, ya que fue un movimiento iniciado en la Cuba revolucionaria por el cine, la fotografía y el teatro principalmente, y secundado bien después por las artes plásticas— en los últimos sesenta años, a pesar de una verdadera voluntad programática gubernamental. Sin embargo, no es un fenómeno exclusivo al arte cubano. También en muchos otros territorios, incluso en los llamados países occidentales, donde parecieran coincidir una serie de condiciones positivas para que esto sucediera, el arte tampoco ha renunciado a abandonar su vocación elitista, sobre todo aquel que sobrevive bajo el halo de las instituciones y el mercado del arte.

En este sentido, creo que deberíamos hacernos una primera pregunta: ¿quién es ese público que soñamos emancipado? El público verdadero es un peligroso campo de tensiones, y no la multitud gris y uniforme que habría de llenar, jubilosa, el ancho espacio de un *mall*; ni tampoco esa materia prima, henchida de emociones y falta de razones, lista para ser moldeada por el genial Artista de la política, como soñara Mussolini; menos aún constituye el llamado «hombre

nuevo» socialista configurado por la obediencia –consentida y con sentido– a las leyes inmutables del materialismo. Exigirle además a la obra de arte un rol emancipador como condición *sine qua non* podría conducirnos a posiciones arbitrarias y autoritarias, a contrapelo de aquellos «posibles» por donde nos invita a transitar el arte. Como explicara Jacques Rancière en *Le spectateur émancipé*, los límites no tienen por qué permanecer fijos e inmutables; el ocio y la reflexión estética pueden estar en cualquier individuo, no es algo propio de los artistas. Prefiero defender entonces la existencia de inteligencias múltiples y una visión menos paternalista y homogeneizadora del espectador, en su potencial capacidad activadora y creadora.

Otro elemento relevante al que Menéndez-Conde alude en su texto es el de la tolerancia. Desde los años noventa, existe en Cuba –al menos en La Habana– un doble juego bien instaurado entre el Estado y los artistas: ante un proceso de deshielo y somera apertura, los artistas comenzaron a viajar al extranjero, muchos incluso se instalaron allende las aguas territoriales y desarrollaron una carrera internacional, mientras el Estado ya no podía implementar los mismos mecanismos de censura en la isla, en un contexto mediático y de acceso a la información bien diferente al de las décadas anteriores. En este sentido, los artistas comenzaron a coquetear con la institución, produciendo obras «controvertidas» y hasta «disidentes», a las cuales, para la buena salud del gobierno, sólo un 3% de la población tendría acceso, lo que evitaría la creación de estados de opinión general y una atmósfera de «inestabilidad» política. Una década más tarde, la introducción de internet y el desarrollo de las redes sociales cambió una vez más el panorama, al permitir nuevos, aunque restringidos, accesos a la información, y la existencia de diversas plataformas de distribución para el arte y la reflexión en el espacio de lo virtual. Esto vino a llenar en alguna medida el vacío dejado por la prensa local y las escasas publicaciones sobre arte cubano contemporáneo en el patio. Cuba no escapó en este sentido al proceso de la globalización, a pesar de sus limitaciones y destiempos.

Sé que el espacio es limitado para la discusión y debemos respetar ciertas pautas editoriales. Pero llegada a este punto, me parece necesario profundizar en algunos de los términos evocados desde el principio, objetos de esta discusión, cuyas cargas semántica y simbólica han tenido diversas travesías en el decursar de la historia desde la Antigüedad. Dichos términos serán: lo público, lo privado, lo político, el espacio, el arte público y el espacio político.

Hay un texto de Martin Heidegger que me gustaría citar, *Die Kunst und der Raum [El arte y el espacio]*, editado en 1969, que pudiera ayudar a replantearnos estas cuestiones. Si bien el texto del filósofo alemán no logra abordar todas las aristas del problema del arte y lo público, por lo menos ayuda a dismantelar los rasgos esenciales de la actitud del hombre urbano de las sociedades occidentales a lo largo de la historia frente al paisaje industrial y las transformaciones del espacio urbano –del cuadrado romano al triedro medieval, pasando por la esfera moderna y, en fin, el entero achatamiento y desdoblamiento de esta en la cinta de Moebius de la postmodernidad. La planificación de dicho espacio conllevó a una planificación sin duda política, tanto en su sentido griego como en el moderno.

Existe una tendencia general a clasificar el arte en «privado» o «público» en la medida en que el primero queda reservado al museo, a la galería o a la colección privada, mientras el segundo existe sobre todo en el espacio urbano (y sus esferas colindantes). Pero las comillas indican algo así como una reticencia: no tanto una simplificación o restricción del significado general de ambos vocablos cuanto una advertencia de coextensividad. La tesis que les propongo sería considerar todo arte público y, correlativamente, todo espacio político. En la medida en que el primero otorga al ser humano un lugar distinguido dentro del espacio, un lugar que se abre y activa en búsqueda de la *aletheia*. El lugar del ciudadano.

Lo público –del latín *publicus* y este, a su vez, de *populicus*, lo perteneciente al *populus*– es la manifestación viva de ese inquieto límite vibrátil entre lo «privado» (la sístole del movimiento del cora-

zón social) y lo «civil» (la diástole de ese mismo movimiento). De ser esto así, como considero y les propongo, debiera desecharse la banal distinción entre lo privado y lo público, como si se tratase de dos conjuntos disyuntos. El arte público es la exposición simbólica de esa herida, de ese límite dual, a la vez individual y colectivo. Esto no quiere decir que el arte público configure un nuevo y más justo «espacio político», sino que pone en entredicho todo espacio político, ya sea en una suerte de *revelatio sub contrario*, al poner de manifiesto la enfermedad social justamente cuando el hipermoderno «hombre dual» intenta evadirse de ella. Esta articulación puede aportarnos una interesante entrada al caso cubano actual, en la medida en la que pareciera existir una especie de retirada del arte público hacia el espacio privado.

Quisiera dejar esta cuestión abierta por el momento, para retomarla más tarde en la discusión. Cabría también hacerse la pregunta de si no ha tenido lugar una suerte de desplazamiento de los intereses de los artistas cubanos, que no es el arte cubano...

Siento haberme extendido un poco. Sé que mi intervención podría parecerles una gran digresión, pero los invito a considerar estas entradas que pudieran permitirnos analizar el caso cubano en una dimensión más extendida y comprehensiva, al interior de líneas filosóficas más universales del pensamiento y de la historia del arte contemporáneos. Para terminar, me gustaría aclarar que, al escribir, he empleado un tono más conversacional que ensayístico, teniendo en cuenta la forma y los fines de esta intervención. He tratado de ponerme en situación, como si hubiésemos estado todos sentados alrededor de una misma mesa, tratando de «arreglar el mundo» desde nuestra propia sensibilidad, compromiso y experiencia. Tomen esta intervención como un *phármakon*³.

³ Nota de Sara Alonso Gómez: Creo que debemos ser cuidadosos al emplear algunos términos, que no se aplican al caso cubano, tales como «partidos políticos de la oposición» o «partidos políticos disidentes». No me parecen apropiados, ya

YANELYS NÚÑEZ LEYVA: La tesis de Sara de «considerar todo arte público y, correlativamente, todo espacio político» nos podría ayudar a ver el circuito del arte cubano de forma más íntegra si la tomáramos como punto de partida. Nos permitiría analizar la efervescencia de galerías independientes que no tienen estatus legal, pero comercializan (El Apartamento); nos ayudaría a hablar de la inmovilidad de las instituciones oficiales; de residencias artísticas privadas (Artista x Artista); de galerías extranjeras reconocidas internacionalmente, que ostentan en la isla la ilógica e hipócrita nominación jurídica de «Centro comunitario» (Continua). Además, se halla el tema de las poderosas y oscuras alianzas (Estudio Figueroa-Vives & Embajada de Noruega); del apoyo económico que proporcionan algunas embajadas extranjeras con sede en Cuba (en los últimos tiempos con un perfil más selectivo, debido a las presiones del Estado –véase Resolución 22/2016 en Gaceta Oficial–, sustituciones de los agregados culturales y una coyuntura política particular, donde el gobierno cubano propone una apertura económica, en la que todos quieren verse incluidos.

que no existen ni tienen personalidad jurídica dentro del país. Considero igualmente que resulta peligrosa, por reductora, la idea de poner a un mismo nivel las aspiraciones de los artistas con aquellas de los opositores: las obras de muchos de los artistas cubanos radicados en Cuba, y otros residentes en el extranjero, no entran en dicha tradicional dicotomía política. No creo tampoco en la existencia de un arte cubano producido en el archipiélago (y ello comprende las intervenciones públicas) de contenido crítico con vocación única. Por el contrario, siento que en los últimos años (desde los 2000 sobre todo), nuevas generaciones de artistas reaccionaron contra dicha dicotomía, heredada de las prácticas y contenidos artísticos de los años ochenta y noventa, lo que contribuyó al surgimiento de un arte crítico y comprometido, de motivaciones e intereses diversos, que daría lugar a un discurso más polifónico. Es posible que una genealogía de los eventos sea necesaria para ilustrar el planteamiento anterior. Por último, llamo la atención sobre el hecho que buena parte del análisis establecido hasta ahora excluye otras formas de arte público presentes en Cuba, también fuera de La Habana, llevadas a cabo por autodidactas o actores culturales, que no necesariamente forman parte del grupo de artistas «conocidos» y a quienes quizás deberíamos dedicarles un poco de espacio.

También entraría en esta descripción una incipiente plataforma crítica *online*, que acompaña de diferentes modos buena parte de los procesos creativos actuales más visibles (dentro de la que se puede incluir *Incubadora*, *Hypermedia Magazine*, *El Estornudo*, *El Oficio*, *Señor Corchea*, *Árbol Invertido*, *Tremenda Nota*, *Cuban Art News*, *On Cuba*, *Art on Cuba*, *El Toque*, etcétera). Y por supuesto, no faltaría en este gran constructo el sector, llamémoslo por el momento «independiente alternativo», que contempla a aquellos productores que no hallan representación de su trabajo en las instituciones oficiales por distintos motivos, entre los que figuran conflictos estéticos y políticos.

Esta narración observa lamentablemente sólo el circuito capitalino, pero si en algo se podría generalizar, a nivel de nación, sería en el tema del miedo, algo de lo que no se ha hablado porque ya lo hemos incorporado en nuestra cotidianidad. Pero el miedo, no sólo a posibles censuras, listas negras, detenciones y persecuciones —en los casos más extremos—, sino también a perder todo un espacio de confort del que ya Sara habló en su comentario. El miedo ha hecho que la mayoría de los artistas cubanos, la crítica y el resto del sistema vean el arte a través de cristales ahumados. Además, dificulta que el artista sea un agente de cambio con proyección hacia la comunidad. Es por eso que se hace necesario estudiar cómo ciertas iniciativas culturales independientes (algunas de ellas muy recientes) como el *Festival de Poesía Sin Fin*, el *Havana Art Weekend*, los talleres de INSTAR, los eventos del Museo de Arte Políticamente Incómodo (MAPI), las muestras de Espacio Aglutinador y de Riera Estudio, las peñas del Estudio Yo soy el que soy, la #00 Bienal de La Habana, etcétera, afectan al campo artístico en el que se encuentran inmersas. Todos estos eventos contribuyen a que otros creadores asuman una actitud más activa ante la sociedad. Y no quiero dar entender que los artistas deban asumir el rol de opositor o el activista político, ya que ellos indagan en lo que les interesa. Lo que sucede es que el Estado cubano ha obstruido la posibilidad de que el arte se adentre

en cuestiones emancipatorias y esto ha generado un vacío, un tabú, una apatía y una crisis cultural.

Las redes sociales y el resto del espacio digital también han contribuido profundamente a disminuir el miedo colectivo. No se debe olvidar que es el sector «cultural» uno de los primeros que tiene acceso a la red desde las propias instituciones oficiales, al mismo tiempo que se está generando todo el fenómeno de la blogosfera en la isla. Y en esa plataforma no pocas expresiones han logrado manifestarse, con un impacto inimaginable en otros tiempos y en otros medios. Allí está la «Galería I-Meil» de Lázaro Saavedra y la llamada «guerrita de los emails» (2007), en la que los intelectuales reaccionaron públicamente —en un debate que involucró a cubanos residentes en el extranjero— ante el homenaje televisivo a varios funcionarios que ocuparon cargos destacados durante los primeros años de la década del setenta, en la actualidad comúnmente aceptado como el momento en que el Estado intervino de manera más opresiva sobre las creaciones culturales del país.

Recientemente un texto del joven crítico Jorge Peré, titulado «Recordar es volver a mentir», publicado en *Art on Cuba*, un espacio que tiene más bien un perfil laudatorio hacia el gobierno, logró desestabilizar las opiniones triunfalistas que expresan algunos de los artistas que participaron en la muestra *Positivo con Positivo* (Galería Servando, junio 2018), a través de una crítica para nada complaciente. Algunos de los que formaron parte del *team* de pintores de *Bomba* (Centro Lam, 2010) y *Bla Bla Bla* (Galería Servando, 2008) no pudieron mantenerse al margen de un debate informal en la red de Facebook.

Ante la ausencia de foros, el debate público de mayor alcance está teniendo lugar en el espacio virtual. Es por eso que el Gobierno no ha dudado en preparar a todo un ejército de troles para una guerra cultural que ha declarado de manera abierta recientemente.

Estas breves anotaciones sólo buscaban describir un contexto particular para el arte cubano, que no puede leerse con los mismos

términos con los que se construye la historia del arte en otros lugares. El artista público renuente a supeditarse a las instituciones debe «negociar» en todo momento con un agente de la Seguridad del Estado y no con un funcionario de cultura. Esto hace de cualquier intervención artística un acontecimiento político. El limbo legal en el que perviven todas las instituciones independientes, la corrupción en la que se sostiene el sistema económico, la total incertidumbre de cómo se está reorganizando el país ante la retirada involuntaria de la generación histórica; el estado de privilegio en el que viven muchos artistas, quienes permanecen enajenados de una realidad asfixiante, serían algunos de los problemas que encuentro necesario apuntar a la hora de analizar el fenómeno de arte público y el alcance que pudieran tener las contadas iniciativas no amparadas por el gobierno que se realizan en Cuba.

ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE: El arte público cubano que persiste al margen de las instituciones posee un rasgo bastante peculiar, cuando no único en el arte contemporáneo. Es la visibilidad que produce un evento que no llega a realizarse o que, como ocurre con frecuencia, queda prematuramente interrumpido por la intervención de las autoridades. Los videos que muestran los altercados con la policía, las detenciones más o menos violentas, las ulteriores citaciones a instancias jurídicas, las conversaciones –que se saben de antemano fallidas– con los funcionarios de cultura son las prolongaciones desde las cuales la obra de arte censurada incide sobre la sociedad. Podrían citarse varios ejemplos: la acción *El susurro de Tatlin Núm. 6*, que planificó la artista Tania Bruguera en la Plaza de la Revolución, en diciembre de 2014, la malograda performance de *El Sexto*⁴ y, más recientemente, una performance en protesta por el Decreto Ley 349,

⁴ Un proyecto, inspirado en la novela *Rebelión en la Granja*, que consistía en lanzar dos cerdos –con los nombres de Fidel y Raúl– a la calle, durante una celebración navideña, en diciembre de 2015.

protagonizada por Yanelys Núñez, Luis Manuel Otero, Iris Ruiz, Amaury Pacheco y Soandry del Río⁵. Este fenómeno se ha vuelto bastante recurrente, afectando incluso a eventos que supuestamente habrían de celebrarse en espacios privados. En diciembre de 2017, ante el umbral de la galería El Círculo, fue posible asistir a otro de esos casos, en los que la propia obra de arte, sin llegar a realizarse, fue opacada por los exabruptos que provocó. La galería intentó presentar el monólogo *Psicosis*, de la autora británica Sara Keane. La pieza teatral, adaptada al contexto cubano, fue dirigida por el joven dramaturgo Adonis Milán. Iba a ser interpretada por la actriz Iris Ruiz. La presentación, concebida para que se realizara dentro de la galería, se transformó en un acontecimiento público. Encarcelamientos de poca duración, espectadores que debieron marcharse del lugar –sin que se les permitiera entrar al apartamento de Trápaga–, una trifulca entre algunos de los invitados y los representantes de la Seguridad del Estado, gritos de protesta, interrogatorios, mensajes a las redes sociales y a algunas páginas web. La obra de arte, promovida en voz baja, desde la clandestinidad, entre un reducido círculo de amigos, devino, gracias a la diligencia de los aparatos represivos del Estado, en estallido público y se convirtió en noticia en internet. Sin duda estos enfrentamientos, en sí mismos, carecen de una intención artística, pero no son provocados por una reunión cualquiera entre un grupo de amigos, ni tampoco por la invitación a una fiesta privada, sino por una convocatoria a un evento artístico.

Otras actividades de la galería han sido igualmente abortadas o censuradas. Entre ellas, una exposición de arte que incluía a dos pintores residentes en Florida (Estados Unidos), proyecciones de

⁵ Los artistas tenían pensado cubrir sus cuerpos con excremento, para dificultar las intervenciones de la policía y como protesta contra el Decreto Ley 349. La actividad tuvo lugar delante del Capitolio Nacional, el 21 de julio de 2018. Sólo Yanelys Núñez pudo cumplir parcialmente con el proyecto. Lo que hizo fue dirigirse –con el cuerpo embadurnado de heces fecales– a la estación donde se encontraban detenidos Pacheco y Otero.

documentales y lecturas de textos literarios. Habría que preguntarse por qué el monólogo de una autora inglesa, la proyección de un filme independiente o una exposición de pintura provocaron estas réplicas represivas. ¿Por qué determinadas imágenes artísticas, exhibidas en un espacio privado, son interpretadas —al menos por los servicios de inteligencia— como una amenaza al orden público? ¿A qué se deben las respuestas intolerantes hacia esta galería y no hacia otras, igualmente abiertas en espacios privados? Ensayaré una respuesta. Para ello encuentro pertinente acudir a las nociones de transcripciones públicas y transcripciones ocultas, introducidas por el sociólogo y antropólogo norteamericano James Scott⁶. En una fiesta particular o en una reunión entre amigos, los invitados pueden, como de hecho ocurre frecuentemente —y como se dice en buen cubano— «gusanear»⁷. La celebración, con sus bromas contra el gobierno, con sus chismes sobre los dirigentes del país y con sus múltiples expresiones de inconformidad, es un evento que cabría describir como una transcripción oculta, que se realiza en el espacio privado. Las exposiciones y actividades de la galería El Círculo, en cambio, irrumpen en el ámbito de las transcripciones públicas. Trápaga y Villares abrieron un espacio en el que los eventos artísticos, por el mero hecho de presentarse en ese lugar, son socialmente percibidos como gestos contestatarios. Asimismo, agrupan a unas personas que, al asistir al apartamento, están declarando su disidencia de manera pública. En ese sentido, la galería El Círculo, independientemente de cuál sea el contenido de las obras que exhiben, es un espacio

⁶ Para el empleo de los términos transcripciones públicas y transcripciones ocultas, véase Scott, James (1990): *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press.

⁷ Dentro de Cuba, el verbo gusanear significa hablar negativa o críticamente en contra del gobierno. La expresión se deriva del término peyorativo «gusano», empleada por la alta dirigencia del país —y rápidamente popularizada—, para designar a las personas que en los primeros años de la Revolución no simpatizaban con el sistema o se oponían abiertamente al proyecto social.

que se enfrenta, sin el consentimiento de las autoridades, al orden establecido⁸.

Si se comparan las actividades de El Círculo con las que realiza Espacio Aglutinador, que es una galería privada reconocida institucionalmente –y con un prestigio muy merecido– podría advertirse la diferencia. Muchas de las exposiciones de Espacio Aglutinador han sido provocativas y han desatado tensiones institucionales; sin embargo, Aglutinador, un espacio desde el que se han encausado no pocas protestas artísticas, apenas ha alterado las transcripciones públicas. Sus irreverencias se aceptan institucionalmente, como parte de las de las transgresiones inherentes al arte contemporáneo. Espacio Aglutinador, con más de veinte años de existencia y con formidables proyectos curatoriales, es un sitio privado, legitimado para ejercer la crítica al poder desde el arte, lo cual no significa que su creadora, Sandra Ceballos, no haya tenido que defender con valentía muchos de sus proyectos o que otros, demasiado atrevidos, hayan sido afectados por la censura. Lo que quiero decir es que Aglutinador consiguió imponerse como un espacio alternativo, no directamente regulado por el Estado, pero aun así institucionalmente legitimado. En esto consiste su excepcionalidad dentro del contexto cubano. Los espectadores que visitan la galería están igualmente legitimados a disfrutar de las imágenes artísticas contestatarias. Públicamente, los jóvenes,

⁸ Sobre este problema, el artista Luis Trápaga comentó: «[...] el mejor ejemplo de esto nos sucedió durante la *Bienal 00*, donde previendo el problema (y tratando ingenuamente de solucionarlo) decidí mostrar en nuestro espacio sólo mis cuadros abstractos. Resulta que, al final –con presión o no–, todas las expos y eventos de la *Bienal 00* lograron realizarse. Todos menos el nuestro. Las autoridades montaron un operativo policial en la entrada para impedir el acceso de los posibles espectadores. Yo traté de dialogar con uno de los agentes que se encontraba afuera, para explicar que lo que teníamos expuesto era sólo arte abstracto y que podía incluso entrar a comprobarlo [...], pero al parecer la orden estaba dada. Curiosamente obras mías que sí pudieran verse como ofensivas al gobierno, sí se mostraron en la bienal; pero en la muestra colectiva que se hizo en casa de Tania Bruguera» (comunicación personal por correo electrónico, 19 de octubre de 2018).

críticos y artistas que asisten a *Aglutinador*, ofrecen la transcripción de asistir a un sitio autorizado a ejercer la crítica. Afirman que en la sociedad cubana existe una tolerancia dentro de los circuitos de distribución del arte, aunque dichas aperturas y atrevimientos no puedan constatarse en otras esferas de la vida pública, como la prensa o los medios de difusión masiva. En cambio, la galería *El Círculo* es en esencia anti-institucional. No tanto por las obras que se exhiben, como por la actitud disidente de sus fundadores y por el temor del Estado a que proliferen iniciativas similares. *El Círculo* promueve una estética relacional entre un grupo que no está autorizado a expresar públicamente su descontento⁹. La obra de arte anunciada es una invitación a la protesta pública. En ese sentido, las actividades de *El Círculo* no son muy diferentes de las manifestaciones callejeras de algunos grupos opositores cubanos. La galería, espacio privado, pone entre signos de interrogación la consigna «esta calle es de Fidel», que suelen gritar las turbas organizadas, en sus histriónicos mítines contra los disidentes cubanos. Las actividades de *El Círculo* hacen pensar que sería más exacto vociferar algo así como «las transcripciones públicas son de Fidel».

SARA ALONSO GÓMEZ: Como ya hemos apuntado anteriormente, el espacio público en Cuba se encuentra subsumido dentro de un marco legal tan normado y regularizado, que muchas veces deja a las manifestaciones y procesos artísticos espontáneamente ocurridos en él en un estado de desamparo y total ilegalidad. Por sólo citar algunas de las restricciones: no se debe filmar en el espacio público sin tener una autorización de instancias del Estado o del propio

⁹ Al respecto, me escribe Trápaga: «También estaría el hecho demonizado de que nos reunamos con personas que sí hacen abiertamente política criticando al gobierno, pues es a estas personas es a las que más se necesita aislar, desprestigiar y que no se escuche su voz» (comunicación personal por correo electrónico, 19 de octubre de 2018).

Ministerio de Cultura para dichos fines; tampoco son bien vistas las intervenciones públicas que propicien la conglomeración de personas; los espacios privados no están autorizados a acoger proyectos de vocación pública... La ley no es exhaustiva y da lugar, por tanto, a la interpretación discrecional de aquellos funcionarios que la aplican. Todas estas particularidades me hacen realmente pensar en el espacio público en Cuba como un espacio político donde se manifiestan acuciantes tensiones, a pesar del aparente «estado en reposo», y tienen lugar informalmente muchas de las negociaciones de lo político.

En este sentido me gustaría comenzar por citar algunas intervenciones en el espacio público, autorizadas o no, que pudieran ayudarnos a decorticar la situación e intuir los ejes de atravesamiento. Dichas intervenciones han sido realizadas, en su mayoría en los últimos dos años, por artistas conocidos en el circuito del arte contemporáneo en Cuba. Esta entrada me permitirá revelar algunos síntomas de la esfera propiamente reconocida como artística.

En este sentido, dos intervenciones multidisciplinares del artista Henry Eric Hernández, resultadas de largos procesos de investigación y colaboración con diferentes actores culturales y sociales, me parecen necesarias para introducir el tema. La primera, *Kermesse al desengaño* (2001-2002), tuvo lugar en el patio de la escuela primaria Manuel Ascunce Domenech, localizada en el municipio San José de las Lajas al sudeste de La Habana. El título ya anuncia algunas posibles correlaciones que no están dadas por sentado de antemano. ¿Una misa en una iglesia¹⁰? Pero si se trata de una escuela elemental. Hasta donde

¹⁰ *Kermesse*, o *kermis*, o *kirmess*, es un término holandés derivado de «kerk» (iglesia) y «mis» (misa). Originalmente denotaba la misa pronunciada en el aniversario de la fundación de una iglesia (o parroquia) y en honor a su patrón. Resulta interesante apuntar que la primera kermesse surgió como desfile anual para conmemorar los acontecimientos de la masacre de Bruselas de 1370 (algunas fuentes dicen que 1369), cuando una parte de la población judía de la ciudad fue quemada viva o expulsada después de ser acusada de profanar una cesta de hostias de comunión, que supuestamente «sangraron» al ser apuñaladas. Los

sabemos, el sistema educacional cubano es público y la constitución estipula la condición laica del Estado cubano. Como explica el artista, dicha escuela ocupa las áreas de la primera iglesia de la localidad, construida en 1788, en cuyo patio se enterraba básicamente a los miembros de las familias pudientes con sus esclavos domésticos. En 1841, a 50 metros del fondo de dicha iglesia, se construyó el llamado Antiguo Cementerio, cuyos muros se derribaron en 1896 con el fin de extender el terreno y cavar fosas comunes para las víctimas de la Reconcentración que tuvo lugar entre 1896-1897, bajo las órdenes del General español Valeriano Weyler. A partir del plan de higienización posterior, ordenado en 1912, la iglesia se destruyó y, conjuntamente con el cementerio, se trasladó de lugar. En sus terrenos, en 1946, la orden religiosa Amor de Dios construyó un colegio para niñas, transformado después de la Crisis de los Misiles de 1962 en la escuela primaria que sigue siendo hoy. La intervención pública consistió en rescatar objetos y remanentes de las diferentes capas históricas del sitio, como si de placas tectónicas se tratara, para así mostrarlas en el nuevo museo de la escuela, fundado en una de sus aulas, luego de terminado el proceso de «excavación arqueológica».

Mientras que *Kermesse al desengaño* consistió en una verdadera acción procesual de desentrañamiento y revelamiento históricos, la serie *Práctica cívica* (2015-2018), realizada en colaboración con el dúo artístico Celia-Yunior, se erige más como un gesto sencillo, casi imperceptible en el contexto ciudadano. Que se trate de un ramo de flores, solemnemente depositado en un monumento, inaugurado gracias a la colecta de algunos suscriptores populares en 1946 («Conmemorar la tradición»), la colocación de una tarja con la insignia NEPOTISMO en el lugar de intervención del Estado para la construcción de un nuevo hotel («Vivir la tradición»), o el «secuestro» de otra tarja conmemorativa instalada desde 1981 en la sede abandonada

residentes judíos que pudieron probar su inocencia no fueron asesinados, sino desterrados de Bruselas.



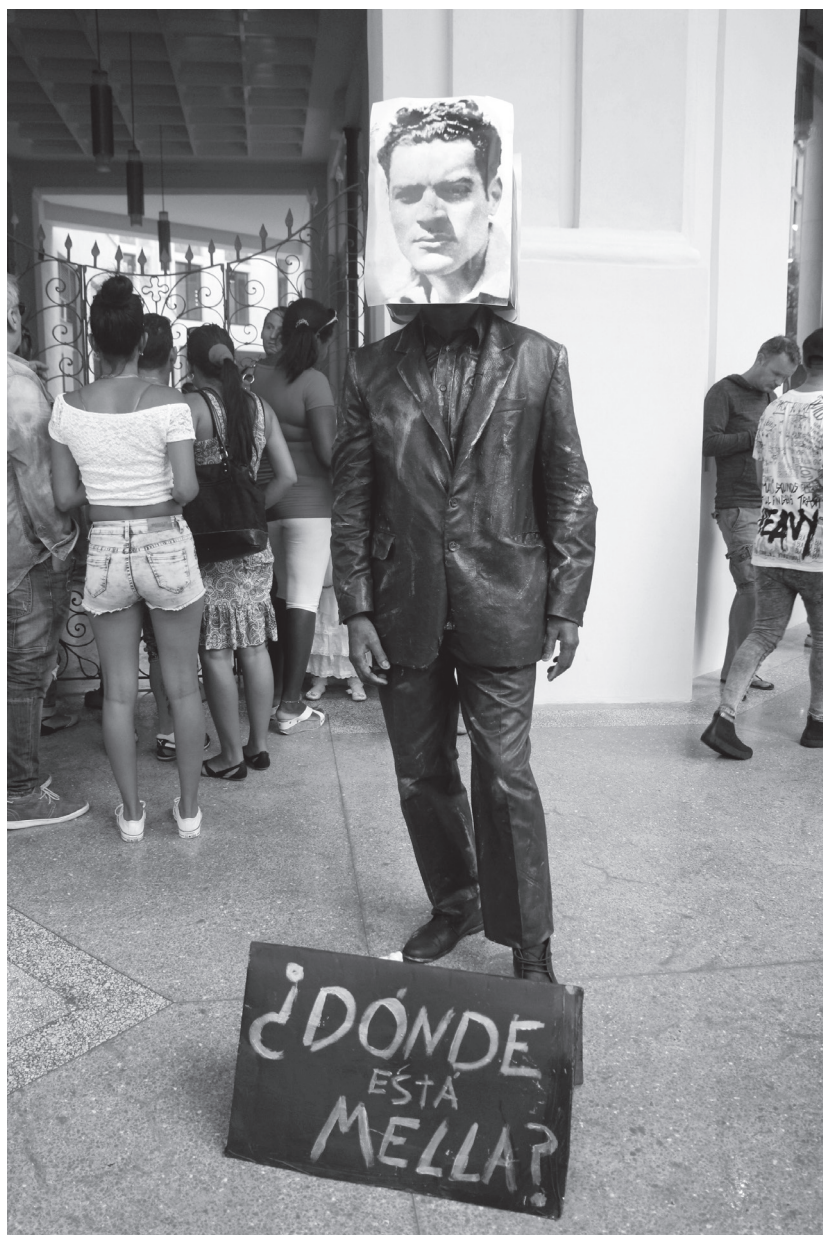
Celia-Yunior & Henry Eric Hernández, *Vivir la tradición* (2017-2018), de la serie *Práctica cívica*. Intervención en uno los terrenos en preparación para la construcción de nuevos hoteles, localizado en Ave. 3ª y Calle 70, Miramar. Imagen cortesía de Henry Eric Hernández.



de una empresa de Industrias Locales («Robar la tradición»), todas aluden a una preocupación general en torno al desuso o abuso de los monumentos —«irrelevantes» para el Patrimonio Nacional— erigidos en el espacio público y revelan procesos no transparentes de (re) conversión política.

La performance *¿Dónde está Mella?* (2017), de Luis Manuel Otero Alcántara, revela igualmente mecanismos de desplazamiento y distribución económica que operan de manera subrepticia en el seno de la sociedad cubana hoy y manifiestan la falta de transparencia de ciertos procedimientos y estrategias estatales. En el sitio de lo que fue el primer complejo comercial de estilo neohistoricista, iniciativa de José Gómez-Mena Vila, uno de los cubanos más acaudalados de su época y gran amateur de arte, se erige hoy el lujoso Gran Hotel Manzana Kempinski. En el año 1965, el Estado cubano decidió ubicar en el centro del edificio una tarja de Julio Antonio Mella, líder estudiantil y cofundador del primer Partido Comunista de Cuba con Carlos Baliño y otros representantes, para conmemorar los 40 años de su creación y la reciente reunificación partidista¹¹. El paso del tiempo y el desplazamiento de ciertas reivindicaciones históricas hacia otras prioridades económicas provocaron también el «desplazamiento» reciente de ese monumento. Como resultado, quedaron invocadas su ausencia e historia en la performance de Otero Alcántara.

¹¹ El Partido Comunista Cubano, fundado por Mella, era heredero directo del Partido Revolucionario Cubano, creado por José Martí y Carlos Baliño en 1892 antes de comenzar la guerra anticolonial de 1895. Resulta curioso cómo en el momento de la unificación partidista el Estado cubano decidió optar por el nombre de Partido Comunista de Cuba, en lugar de reivindicar las raíces en el Partido Revolucionario Cubano, órgano político del proceso independentista, del cual la propia Revolución y sus hacedores se invocaban herederos. Resulta importante aclarar que las diferentes fracciones políticas que habían llevado a cabo la Revolución (Movimiento 26 de Julio, Partido Socialista Popular y el Directorio Revolucionario) habían sido ya reorganizadas en 1961 bajo el nombre de Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI).





Elizabet Cerviño, *Blanqueamiento* (2017). Performance en La Habana. Imagen cortesía de la artista y de Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana. Foto de Michel Pou.

En página 325: Luis Manuel Otero Alcántara, *¿Dónde está Mella?* (2017). Performance. Foto de Yanelys Núñez Leyva.

Blanqueamiento (2017), de Elizabet Cerviño, es una performance devenida intervención efímera en el espacio público, realizada en el marco de su exposición personal en la Galería Arte Continua en el Barrio Chino de La Habana, a unos pocos pasos del Capitolio Nacional. El desplazamiento del interior de la galería a la calle generó una nueva situación, con el propósito de comunicar «casi místicamente» con los transeúntes y los vecinos de la localidad, según la intención anunciada por la artista. Este gesto de contenido poético, altamente generoso y de aparente «neutralidad», activa al mismo tiempo otros resortes, emprende en sí mismo otros caminos y apela inmediatamente a relaciones de poder profundamente enraizadas en el tejido social cubano, sobre todo en este barrio tradicionalmente conocido por su mestizaje y actividades comerciales desde la segunda mitad del siglo XIX. La presencia de una galería internacional tan importante como Continua desde 2015, la cual opera bajo el estatus de

proyecto comunitario con el apoyo del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, genera igualmente otras dinámicas –sin dudas también necesarias– en la localidad y nuevos procesos de gentrificación, lo cual sabemos podría generar un desplazamiento y hasta sustitución progresiva de las poblaciones locales y sus dinámicas urbanas en el futuro. La obra de Cerviño –sin que haya sido necesariamente la voluntad de la artista–, se erige como síntoma en devenir, una huella, por contraste aparentemente opaca, a pesar de la utilización del blanco prístino y procesualmente efímero, dada la constitución de la aguada.

Me gustaría terminar esta segunda parte con una obra que aún no ha visto la luz y no sabemos si tendrá la oportunidad de tener lugar en el espacio público en Cuba. *Hijos del Silencio*, de Reynier Leyva Novo, es una performance que debió haberse realizado en el Parque Victor Hugo, ubicado en H y 21 en el Vedado, en el marco de la exposición *Bodas de Oro* organizada en el Estudio Figueroa-Vives y en la Embajada de Noruega. Un coro compuesto por 25 sordos e hipoacúsicos debía transcribir en gestos el repertorio de cinco canciones censuradas en los medios nacionales desde 1959. Entre ellas se encontraban *Cuando salí de Cuba* de Celia Cruz, *La fiesta de Blas* de Fórmula V, *Revolution* de The Beatles, *Secretaria* de Mecedades y *Nuestro día ya viene llegando* de Willy Chirino. Hoy la mayoría de estas canciones se escuchan en los hogares cubanos, sin temor a que te delate el vecino de al lado, y el olvido se ha generalizado hasta tal punto que dichas piezas musicales pueden amenizar las fiestas populares de barrio. No obstante, pareciera que nos hubiésemos saltado algunas páginas del protocolo, porque la ANSOC¹² lanzó una campaña frente al Ministerio de Relaciones Exteriores, acusando al autor de la obra y a los organizadores del evento de manipulación de los *performers* y, en consecuencia, la performance fue cancelada.

¹² Asociación Nacional de Sordos de Cuba.

Un elemento atraviesa las obras antes mencionadas: la opacidad. Característica propia de cada materia existente en el universo, resulta en una cualidad óptica que permite el paso de la luz en proporciones apreciables. La opacidad se da aquí entonces por contraste, desde la inconformidad, y como resultado de la incredulidad y la inquietud, para dar lugar a ciertos estados de transparencia que dejen arrojar luz sobre procesos solapados o invisibilizados.

YANELYS NÚÑEZ LEYVA: «La poesía será hecha por todos». Así promovía el movimiento Omni-Zona Franca sus festivales de *Poesía sin Fin*. Los Omnis se forjaron en la filosofía de un esquizopoeta, el escritor cubano Juan Carlos Flores, y durante veinte años estuvieron cultivando un tipo de arte, alejado de los rigores que impone la academia –no necesariamente por desinformación, pero sin dudas aprovechando el espacio público con desenfado, en una forma en que muy pocos otros colectivos de trabajo han logrado.

Alamar –una ciudad-dormitorio, de edificios «feos como decretos»¹³, marcada por la presencia de refugiados chilenos y argentinos, el barrio de los rusos, y endulzada por el mar – fue su principal centro de operaciones. La casa de Cultura Fayad Jamís, donde convivieron, meditaron, hicieron recitales, etcétera, los acogió hasta el 2009, momento en que el Viceministro de Cultura Fernando Rojas, proclamó que la institución se «había divorciado de ellos».

Hasta ese momento, Omni había logrado realizar peregrinaciones anuales al *Rincón de San Lázaro por la Salud de la Poesía y por las energías ocultas del pueblo cubano*. También había conseguido desarrollar otros eventos, como las *Fiestas de Máscaras*; presentaciones de revistas alternativas; muestras audiovisuales y los llamados *Cabarets poéticos*. La mayoría de estas experiencias contaban con la presencia de creadores internacionales.

¹³ Fragmento de poema de Ángel Escobar, a quien el grupo Omni-Zona Franca dedicó una tarja conmemorativa en la vivienda en la que el poeta residió en Alamar.



Omni-Zona Franca, *Totem* (2001). Performance, realizada durante el Festival de performance de Cienfuegos. Imagen cortesía de Amaury Pacheco del Monte / Archivo de Omni-Zona Franca.

En performances como *carne de poeta con pan* (2003)¹⁴ o *El que llega así* (2001)¹⁵, los colectivos enjuagues bucales (*Higiene Pública*), sus *Desconciertos* de ruidos en inauguraciones oficiales como la 8^{va} Bienal de La Habana (2003), o la especial producción musical de

¹⁴ A manera de vendedor ambulante ofertaron en el espacio público pan con lechón simulando ser pan con carne de poeta. El montaje se completaba con una persona (el poeta) que hacía de «puerco asado» en una bandeja. Performance de Olver Reyes, que contó con Luis Eligio Pérez y Olver Reyes como actores.

¹⁵ Sin autorización del gobierno, Amaury Pacheco sostuvo inmóvil un girasol en la mano en el Boulevard de la ciudad de Cienfuegos hasta que la policía se lo llevó detenido.

Alamar express (2006) —que contempla una versión en forma de libro— participaron otros poetas, músicos y narradores, quienes contribuyeron con más treinta y seis piezas en *Spoken Word*, *Slampoetry*, Poesía Dub, Rap, Reguetón, el sonido de máquinas de escribir, etcétera.

Omni se proyectó hacia el espacio público no sólo desde la presentación de eventos, sino desde una performatividad que irrumpía en la vida cotidiana. Allí encontramos a Amaury Pacheco, manifestándose como okupa¹⁶, pero además «vistiendo saya o gabán o túnica. Jamás pantalones. Haciendo silencio todos los lunes, caminando para atrás los miércoles»¹⁷. Alucinados por (con) la poesía, sobrevivientes de un Período Especial funesto; conocedores de la Habana nocturna, donde desembocan «jubarrones» y «jineteras»; y ávidos lectores de Carlos Castaneda, sólo la imagen del loco les brindaba la posibilidad de integrarse a la sociedad e incidir en ella. Su mensaje hablaba de reconciliación, de diálogo, de búsqueda de la cubanía, de amor y de *Arte Necesario*.

Omni-Zona Franca se inscribe en un momento de auge de las iniciativas independientes en Cuba. Allí están los festivales de Rock, el de Hip Hop, impulsado por Rodolfo Rensoli, el de Rotilla, organizado por Matraca y la Peña de la Bicicleta. Inicialmente todos estos eventos contaron con el apoyo de las instituciones oficiales. Sin embargo, cuando comenzaron a conectarse a nivel nacional, a

¹⁶ Amaury Pacheco y su familia, compuesta por su esposa, Iris Ruiz, y seis niños, ocuparon un inmueble abandonado en la zona 9 de Alamar, ante la urgente necesidad de vivienda. Amenazados con el desalojo constantemente, asumieron la experiencia como un *work in progress* más dentro del *arte necesario* que desarrollaban. Documentaron todo el proceso de reclamación del apartamento, la imprescindible publicidad en los medios independientes, los limbos legales en los que se hallaron, así como la percepción de sus hijos en la construcción del hogar. El proyecto, «La casa que no existía», es entendido por ellos como un *poema narrado en tiempo real, por personajes reales, defendido desde la misma realidad*.

¹⁷ Verónica Vega (2007): «Diálogos. Yo soy vibración, un verbo, una palabra». (Entrevista a Amaury Pacheco). En *Esquife* 58: <<http://www.esquife.cult.cu/epocas/primera/revista/58/04.htm>>.

convocar a una mayor cantidad de público y a generar una economía autosustentable, estas iniciativas culturales fueron desarticuladas por funcionarios como Fernando Rojas, Alpidio Alonso y Fernando León Jacomino. Los proyectos fueron secuestrados a sus principales gestores y posteriormente abandonados por falta de voluntad y compromiso.

En el caso específico de Omni, las reacciones represivas del gobierno se debieron a las posturas críticas de los creadores frente a la comunidad y a sus acercamientos a los grupos de oposición, a blogueros y periodistas independientes de la isla. Pero, a pesar de la marginación de este movimiento artístico de todo evento o institución oficial, Omni logró readecuar su práctica poética y performativa al contexto de las residencias particulares y el espacio público.

En la actualidad, el grupo Omni-Zona Franca se ha dispersado. Algunos han emigrado, concentrándose en nuevos proyectos, como es el caso de Luis Eligio y Kizzy Macías, quienes lideran la productora audiovisual Omni-Kissy, o el de Nilo Julián González y Alina Guzmán, encargados de *Acetato producciones*.

En la isla se mantienen trabajando Amaury Pacheco omnipoeta –quien continúa realizando el Festival *Poesía Sin Fin*, además de desempeñarse como poeta, performer y realizador audiovisual independiente– y David de Omni, que junto a Ivía D’Omni impulsa el proyecto Santa Mía de la Talla en el reparto periférico de Guanabacoa.

ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE: Encuentro difícil contestar la pregunta sobre en qué direcciones marchan (o deben cambiarse) las condiciones políticas o institucionales para un arte de intervenciones públicas. Las transiciones de poder que se están efectuando en Cuba, la senectud de la dirigencia histórica de la Revolución, las presiones internacionales (incluidas las graves dificultades por las que atraviesan países aliados del gobierno, como Venezuela y Nicaragua), las probables divergencias internas en la cúpula de poder, el fracaso económico del proyecto social, así como la opinión pública nacional –inclinada a aperturas más amplias en el sector privado– y la emergencia de nue-

vos ricos entre la población, apuntan a que en la isla pudieran estarse gestando cambios mucho más profundos de lo que pudiera parecer a primera vista. Sin embargo, de manera inmediata, el gobierno parece enfrascado en la tentativa por regresar hacia una economía y una cultura más controladas por el Estado, como un modo de garantizar la supervivencia del régimen. El endurecimiento de la política cultural evidentemente perjudica al arte público (y también al producido por instituciones privadas). Pero también podría radicalizar las protestas, fomentar las alianzas entre los artistas y los grupos opositores y atraer la atención internacional hacia las manifestaciones de inconformidad. Por ahora, el arte público que emerge fuera de los espacios institucionales se está gestando con escasos recursos financieros, sin patrocinadores, en una existencia pseudoclandestina, sometido a la continua vigilancia de los servicios de inteligencia y desacreditado (o poco estimado) por un importante sector de la crítica nacional. Estas condiciones podrían estimular un arte más politizado, más inmerso en la vida cotidiana, más vinculado a los espectadores no particularmente interesados en el arte contemporáneo y más confrontacional. Un arte irónicamente coproducido por las intervenciones de los aparatos represivos del Estado, cuyos funcionarios y representantes son también espectadores que inciden sobre la apariencia de los eventos artísticos. No parece haber medias tintas. Es un arte que podría apagarse bruscamente o expandirse de manera no menos súbita.

SARA ALONSO GÓMEZ: Sin bien considero que otras iniciativas directamente asociadas al concepto de arte público –incluso otras menos evidentes– pudieran haber sido objeto de esta conversación, debemos tener en cuenta que este análisis colectivo no pretende ser exhaustivo. Más bien intenta delinear algunos síntomas y características del contexto actual, en el cual emergen ciertas manifestaciones de arte público. Creo que es importante reiterar que nos hemos concentrado sobre todo en el territorio habanero, por lo que este

texto no podría ser asumido como un análisis comprehensivo de las condiciones para el arte público a lo largo del territorio cubano. En este sentido, sería necesario otro estudio puntual en cada región que contemple igualmente las relaciones entre el campo y la ciudad, así como el surgimiento de importantes proyectos en zonas no urbanas, donde se desarrollan iniciativas artísticas asociadas a cuestiones y modos de desarrollo colectivo, de carácter ecológico y sostenible, como es el caso de la Bienal del Fuego en la Finca Coincidencia en Jovellanos, Matanzas.

La refuncionalización de espacios privados a vocación pública en los últimos años también ha dinamitado los límites en los que tradicionalmente hemos entendido lo público y lo privado. Es un fenómeno que tiene sus orígenes en la reforma constitucional de 1992, seguida de decretos de ley posteriores, que fueron instituyendo otras maneras de entender, concebir y socializar el espacio privado, ante un proceso lento pero paulatino de reconocimiento de la propiedad privada, de descentralización de la economía nacional frente a la ineficiencia del Estado, y de diversificación paulatina de los medios de producción, sobre todo en el sector privado¹⁸.

Los hogares de muchos actores culturales se transformaron entonces en el nuevo y único espacio posible para desarrollar un proyecto propio, casi siempre en los límites o fuera de la ley, lo que los dejaba en una situación de total vulnerabilidad y desamparo. En paralelo, artistas que se habían instalado en otros países durante los años noventa y a inicios de los 2000, decidieron regresar luego de la reforma migratoria del año 2013 y abrir sus estudios, al tiempo que desarrollaban otros proyectos de residencias para artistas y curadores, institutos de

¹⁸ Raúl Castro introdujo un plan de más de 300 reformas cuando reemplazó formalmente como presidente a su hermano Fidel Castro en 2008. Adoptado inicialmente en un congreso del Partido Comunista de Cuba en 2011 y luego ratificado en 2016, el plan tiene como denominador común que prohíbe «la acumulación de la riqueza y la propiedad».

activismo, centros de arte y revistas digitales. La alianza entre algunos creadores –de reconocimiento nacional e internacional– y el Estado para rescatar y revitalizar espacios totalmente deteriorados (muchos de ellos pertenecientes a antiguas industrias desmanteladas a lo largo del Período Especial), creó igualmente un ecosistema inédito en el contexto de las artes y de la cultura.

No quisiera dejar de mencionar tres importantes iniciativas, de menos visibilidad mediática hoy, que operan también de manera subrepticia haciendo de la idea de comunidad –en el sentido en que Jean-Luc Nancy lo desarrolla en *La communauté désœuvrée*– el centro de la reflexión: el Riera Estudio, dedicado al Arte Bruto en el barrio del Cerro, dirigido por el artista Samuel Riera; el proyecto itinerante CineClubCuir, fundado por el cineasta y «artista» Damián Sainz, y la Zona Creativa la Conchita en Guanabo, iniciativa del coreógrafo y bailarín Luyven Mederos. Hubiese sido importante dedicarle un poco más de espacio a proyectos generados por el Estado y por instituciones oficiales como la Bienal de La Habana, la cual tuvo desde muy temprano la voluntad de hacer de la ciudad y el espacio público el propio terreno para la experimentación y la creatividad. Un certamen de tanto prestigio internacional, que cambió el curso de la historia de las relaciones entre Norte y Sur en el dominio artístico internacional, padece lamentablemente hoy un proceso de agotamiento y anquilosamiento de orden sistémico y sistemático. La apuesta por proyectos oficiales como *Detrás del Muro* es sólo la punta del iceberg.

Es de esperar que en un país donde se ha vivido durante tantas décadas bajo un estado absoluto de paternalismo sistémico, donde los propios conceptos de resistencia y revolución quedaron institucionalizados, la idea de *dissensus* no pueda emerger como una evidencia. Sin embargo, el espacio público, como espacio de lo político, donde se entretejen posibles interconexiones entre arte y política, nos conduce necesariamente al concepto de *sensus communis*, esbozado por Hannah Arendt. Como bien señaló la filósofa alemana en sus con-

ferencias *On Judging*, al referirse a la *Crítica del juicio* de Emmanuel Kant, el *sensus communis* expresa el deseo de usar su propio sentido crítico frente a la univocidad y homogeneidad impuestas. A diferencia de los juicios resultantes de aplicar un concepto general a un caso particular, los llamados juicios estéticos reflexivos requieren un compromiso concreto, encarnado y sensible con objetos específicos, que apuntan a ir, más allá de la satisfacción estética egoísta que generan, hacia una deseable universalidad. Así, la voluntad del artista de seguir transgrediendo barreras y límites se mantiene como condición primera en esta discusión.

YANELYS NÚÑEZ LEYVA: Algunos vieron con suspicacia *El susurro de Tatlin #6*, de Tania Bruguera, convocado para el 30 diciembre de 2014 en la Plaza de La Revolución. Por eso no es de extrañar la campaña difamatoria que desplegaron contra ella las instituciones oficiales del país; el silencio de la gran mayoría de los artistas cubanos –una de las excepciones fue el artista Lázaro Saavedra, quien se pronunció a través del texto «Tania gana, los derechos civiles continúan perdiendo»–; los arrestos, la retención de pasaporte, los debates sobre si boicotear o no la 12^{ma} Bienal de La Habana, etcétera. Sin embargo, ese día, a las 3:00 de la tarde –aunque el podio no se levantó en esta plaza sitiada por los agentes de la Seguridad del Estado, para que ningún participante se expresara durante un minuto– se reunieron artistas, críticos, curadores y prensa internacional, formando parte de un gesto abiertamente provocativo: la artista demandaba con todas las herramientas que poseía, incluyendo su prestigio y visibilidad, un pedazo de espacio público.

Todo lo generado alrededor de esta pieza funcionó a modo de aprendizaje. Tania es buena pedagoga. Eso ya lo había demostrado con la Cátedra de Conducta (2002-2009), de donde emergió una generación exitosa de artistas entre los que destacan Celia-Yunior, Reynier Leyva Novo y Susana Pilar Delahante Matienzo.

0  **BIENAL**
DE LA HABANA



En cada estudio una bienal...

5-15 **MAYO**
2018

Poster de la #00 Bienal de La Habana, 2018. Identidad visual del evento: Alein Somonte. Diseño: Camila. Imagen cortesía de Yanelys Núñez Leyva.

Años más tarde, en 2018, el contexto cubano sería propicio para que se realizara la primera Bienal independiente de la isla. La fuerte crisis en el sistema institucional, la apertura de numerosos estudios y «galerías privadas», las posibilidades de la autogestión y del autofinanciamiento entre los artistas, y el cansancio emocional con respecto a las continuas manipulaciones del gobierno, generaron la confianza necesaria para que este evento se llevara a cabo.

La decisión del Ministerio de Cultura y del Centro Wifredo Lam de posponer la celebración la 13^{ra} Bienal de La Habana suscitó un ambiente de malestar y decepción en la mayoría de los conocedores del evento. La convocatoria a la Bienal alternativa provino del artista Luis Manuel Otero Alcántara, a través de las redes sociales. Muy pronto se comenzaron a celebrar varias reuniones de entusiastas en distintos apartamentos de La Habana, con miras a redactar una propuesta curatorial atractiva.

Escribir sobre lo que fue la organización de la #00 Bienal de La Habana (que se inició en septiembre de 2017 y concluyó en mayo de 2018, con la celebración del evento) y sobre las múltiples acciones de descrédito que emprendió el gobierno¹⁹ tomaría demasiado tiempo. Pero se hace necesario nombrar cuáles fueron las proyecciones de esta Bienal.

Hablaré por momentos en primera persona porque fui parte del equipo organizador, junto a Amaury Pacheco, Iris Ruiz, José Ernesto Alonso, Katherine Bisquet, Yuri Obregón y Luis Manuel Otero Alcántara, un equipo que contó con la imprescindible colaboración

¹⁹ Detenciones arbitrarias, difamaciones mediante materiales audiovisuales proyectados en espacios académicos como la Facultad de Artes y Letras y la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro; decomiso de materiales promocionales de la #00 Bienal y de obras de arte; citaciones y multas de parte de Planificación Física; intervención de teléfonos celulares; retenciones de obras de artistas internacionales en la aduana y prohibiciones de entrada al país.

y apoyo de Coco Fusco, Ernesto Oroza, Tania Bruguera, Reynier Leyva Novo y Gerardo Mosquera.

Teníamos interés en que este gesto colectivo incluyera la mayor cantidad de espacios posibles. La red *online*, las plataformas independientes (por ejemplo, Espacio Aglutinador, Riera Estudio, Galería El Círculo, Instituto de Artivismo Hannah Arendt, El Oficio, Estudio Yobatard, Santa Mía de la Talla, Academia Yo soy el que soy, Museo de Arte Políticamente Incómodo); las residencias particulares y los espacios públicos constituyeron los principales focos de atención, pues las instituciones respondieron con agresiones y negativas ante el llamado que desde un inicio les hicimos para que colaboraran con nosotros²⁰.

Durante la #00 Bienal la manifestación pública del artista no sólo se debió a los proyectos relacionados con el grafiti, como pudo haber sido *Maltrato a la propiedad del estado. Cartografía del grafiti en el barrio de Colón*, una propuesta del Museo de la Disidencia en Cuba. O por los murales de Yasser Castellanos (Cuba) como parte del *Bloque del Este*²¹. Tampoco por las instalaciones en terrenos públicos de grupos como *Political Architecture: Critical Sustainability* (Dinamarca), que presentara *City Sessions: Rescriptions*; o intervenciones en «solares», como fue el caso de la muestra *En la cama con Nonardo*, donde se realizó un gran *environment* en la vivienda de Michel Perea (Cuba), con una retrospectiva de su trabajo homoerótico en video y fotografía;

²⁰ Véase la «Declaración de la sección de Artes Plásticas de la UNEAC sobre la Bienal de La Habana», del 23 de septiembre de 2017 (<<http://www.cnap.cult.cu/actualidad/declaracion-de-la-asociacion-de-artistas-plasticos-de-la-uneac-sobre-la-bienal-de-la>> y «No permitiremos que se empañe el nombre y el significado de la Bienal de La Habana», del 3 de mayo de 2018, en *Granma* (<<http://www.granma.cu/cultura/2018-05-03/no-permitiremos-que-se-empane-el-nombre-y-el-significado-de-la-bienal-de-la-habana-03-05-2018-11-05-46>>).

²¹ Propuesta de exposición múltiple, organizada por Amaury Pacheco e Iris Ruiz. Buscaba acercar a los artistas y público asistente al barrio de Alamar. Incluyó además intervenciones en distintos apartamentos y en los exteriores de edificios.



Iniciativa de la Campaña *Artistas cubanxs en contra del decreto 349*. Firma del «Manifiesto de San Isidro» y peregrinación por el día de Oshún (2018). Imagen cortesía de Yanelys Nuñez Leyva / Archivo de la Campaña.

a la vez que otros artistas como Armando Cuspinera (México), Francisco Méndez (México) y Svitlana Biedarieva (Ucrania) compartían piezas varias en el resto del precario inmueble multifamiliar que se relacionaban con el acceso y el intercambio de información (acción: *Un archivo en Común*), con la saturación emocional hacia eventos de violencia (performance: *Ya me cansé*) y con la «procreación de monstruos ideológicos»²² (mural: *The Morphology of War*), respectivamente.

Entender el evento Bienal como una plataforma plural condujo a la inclusión de proyectos públicos como el de Soandry del Río, titulado *Incubación: Fricción Break*, que bajo el eslogan: *Porque subir montañas*

²² Fragmento la declaración de la artista Svitlana Biedarieva sobre esta obra.

hermana mujeres y hombres proponía una excursión a las afueras de la ciudad, donde se pretendía escalar una colina y realizar una charla sobre el Festival Rotilla. Aunque la primera acción no pudo realizarse por razones climatológicas, el encuentro con el fundador de Rotilla, Michel Matos, se efectuó en la costa de Santa Cruz del Norte.

Otra actividad vinculada al medio natural fue el Festival de esculturas de arenas, organizado por Ítalo Expósito, en la playa de Guanabo, quien también participaría en la #00 Bienal con la celebración de una peña especial dentro de su Academia *Yo soy el que soy*, taller extremadamente popular entre jóvenes músicos, poetas y pintores²³.

Uno podría pensar que luego de esta Bienal independiente, las autoridades tendrían que ser más receptivas con presentes y futuras iniciativas privadas, pero realmente funcionó a la inversa. Ya desde abril de 2018 se estaba escribiendo un decreto, a espaldas de los artistas, que criminalizaría toda producción cultural que estuviera al margen del Ministerio de Cultura. Firmado por el Presidente del Consejo de Estado y de Ministros, Miguel Díaz Canel, el decreto 349 «violenta el derecho de toda persona a participar en la vida cultural, el derecho de toda persona a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones artísticas de que sea autora, el derecho a la indispensable libertad para la actividad creadora, el derecho al pleno desarrollo de la personalidad humana, el derecho a la libertad de expresión y opinión, derecho a la igualdad y a no la discriminación, el derecho a disponer de recursos judiciales adecuados y efectivos, el derecho de todos los pueblos a la libre determinación, el derecho al trabajo

²³ Por su participación en la #00 Bienal a Ítalo Expósito le fue retirado el carnet del Registro del Creador, fue multado y Planificación Física le ordenó que demoliera el jardín que tenía construido desde hace años en el portal de su casa, espacio donde Ítalo cada sábado realiza una peña cultural y un taller para pintores, aficionados o no.

libremente escogido, remuneración y nivel de vida adecuado», al decir de la abogada Laritza Diversent²⁴.

La campaña «Artistas cubanxs en contra del decreto 349» persigue su derogación antes del 7 de diciembre de 2018, momento en que comenzará su implementación oficial. Hasta la fecha varias acciones se han realizado, tanto a nivel legal –la entrega de un «recurso de queja o petición» a la Fiscalía General de la República, a la Asamblea Nacional del Poder Popular, al Ministerio de Cultura y al Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros– como a nivel artístico, vinculadas a espacios públicos como el Capitolio Nacional, el Malecón de La Habana y las calles del barrio San Isidro.

No obstante, sin una verdadera cohesión entre artistas e intelectuales cubanos que residan dentro y fuera de Cuba, sin un fuerte pronunciamiento de gobiernos, instituciones culturales y organizaciones de derechos humanos extranjeras en contra de la violenta política del Estado cubano hacia sus artistas, y en sentido general, hacia sus ciudadanos, el futuro inmediato que se observa de la isla no resulta nada halagüeño.

²⁴ Laritza Diversent es directora de Cubalex, una entidad que persigue defender los derechos humanos desde las libertades supuestamente garantizadas por la Constitución cubana. Véase <<https://centrocubalex.com/>>.