

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.

CUBA Y LAS POSIBILIDADES DE UN ARTE CONTEMPORÁNEO «MENOR»

Anamely Ramos

Imaginemos juntos una historia que comienza así: Mary vivía en un país donde crecían unas flores mágicas que eran la felicidad de todos. Pero el país estaba gobernado por los hombres tortugas, que cometían atropellos sin fin. Un día llegaron los hombres lagartos, que derrocaron a los hombres tortugas y despertaron en la gente la esperanza de un futuro pleno. Mary se enroló entusiasmada en la nueva aventura. Hasta que los hombres lagartos prohibieron el cultivo de las flores mágicas, alegando argumentos de seguridad nacional y de enemigos poderosos... ¿Cómo continuar esta historia? Su autora se debate indecisa.

LAS «EXPRESIONES MENORES» DE LO CONTEMPORÁNEO

El presente texto no es sobre la constitución del arte contemporáneo, esa especie de gran conglomerado de expresiones culturales que, con un pretendido rostro internacional y de la mano de nociones postmodernas o reinenciones modernas, reina de manera naturalizada en el campo artístico actual. Este texto es sobre las posibilidades de contextualizar lo contemporáneo en el arte cubano.

Es por eso que no partimos de indagar en los orígenes de tal conglomerado cultural, allá por los años cincuenta y sesenta, sino de su reinscripción en la década del noventa, cuando el replanteo cartográfico de lo contemporáneo supuso el cuestionamiento de roles y poderes establecidos en el mundo del arte y asociados a una determinada gestión del conocimiento.

Como puede verse en el texto de Miguel López «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?», se produjo un debate en torno a la dicotomía arte conceptual/conceptualismo, que comenzó por discernir la clave para una interpretación más amplia de este movimiento artístico, uno de los centros del incipiente arte contemporáneo¹. Por un lado el arte conceptual, entendido desde la noción de desmaterialización del objeto introducida por Lucy Lippard y John Chandler en 1968, y por otro el conceptualismo, desde la capacidad de intervención de los procesos y prácticas artísticas en la dinámica sociocultural de determinado contexto, ejemplificado por el *Arte de los Medios* (1966) y *Tucumán Arde* (1968), ambos en Argentina. La importancia de este debate se debe a que no se restringió a enunciar como alternativas estéticas posibles la desmaterialización y la performatividad de que era capaz el impulso conceptual, sino que cuestionó la veracidad del sobreentendido de Occidente como fuente de toda pauta estética a seguir.

Con el objetivo de ampliar y descentralizar el discurso de lo contemporáneo, estas relecturas de la década del noventa construyen un nuevo mapa y buscan alternativas y nomenclaturas regionales como traducciones de esos grandes conceptos internacionales. Así, surgen denominaciones como el conceptualismo ideológico, para referirse al conceptualismo latinoamericano, tan ponderado como criticado por intelectuales dentro y fuera del continente. Pende sobre él la sospecha de trasfondo neocolonial, al poner al servicio de una nueva identidad aumentada esas marcas diferenciales latinoamericanas. Paulatinamente, la estrategia de la redefinición de identidad es sustituida por el cuestionamiento de la propia construcción identitaria

¹ El debate se desencadenó a raíz de la exposición *Global Conceptualism, Points of origins 1950-1980* (1999), curada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss para el Queens Museum of Art de Nueva York. La exhibición intentó, a través de un desborde geográfico (once zonas en total), redefinir los límites y el alcance del arte conceptual para lograr un relato del mismo a nivel internacional.

de conceptos y pautas con mejor suerte mediática, que generan otros usos y comportamientos en contextos distintos.

En la década del noventa, Gerardo Mosquera sostenía que lo mejor que podía pasarle al arte latinoamericano era dejar de serlo. De esta manera reaccionaba a la categoría de arte periférico como estereotipo. Partiendo de una relectura de la obra de Wifredo Lam, defiende que lo latinoamericano, más que ser enunciado o identificado, debería ser actuado. Esta noción de «identidad performada» se conecta evidentemente con el debate expuesto en el ensayo de Miguel López (véase Mosquera 1996).

La controversia en torno a modelos historiográficos establecidos, más o menos excluyentes, da pie al cuestionamiento de los sistemas de representación y producción de las subjetividades, interpelando a esas historias radicales locales, consideradas por mucho tiempo antagonistas de esos modelos centrales. Aquí es muy importante la memoria, el proceso de su gestación y la relación que instaura entre el arte, o mejor aún la creación, y la cotidianidad de personas y comunidades.

Ante el conceptualismo ideológico, Miguel López no propone negarlo sino «desplegarlo en el uso en tanto diagrama de poder, advirtiendo qué sentidos y divisiones, qué prácticas de normalización y de resistencia, se encubren en la configuración consensuada de tales representaciones» (López 2010: 9). Se trata además de preguntarse cómo se replican actualmente estas formas coloniales del saber y cómo podemos confrontarlas.

Todo esto nos lleva a considerar como necesario un impulso des-identificador, que diseccione cada ribete con pretensiones definitorias, lo devuelva al ruedo de la historicidad y lo enfrente a la lógica de lo no-idéntico. Des-identificarse con la hegemonía intocable de ciertos conceptos y axiomas, pero también con el carácter naturalizador del discurso de la historia del arte y de las fórmulas del arte contemporáneo. Implica también la incorporación de otros conceptos, terminología, enfoques, de críticos y artistas de primera mano, más cercanos a las producciones sobre las que se discursa.

Una de las inspiraciones más fecundas a estos efectos es el libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari *Kafka, por una literatura menor*, donde se insiste en la importancia de estas «expresiones menores», que refuerzan el carácter político y revolucionario de las minorías y sus representaciones.

Lo que estos autores defienden como revolucionario es ese proceso (llamado de desterritorialización nómada) de subversión callada, desde dentro de determinado conglomerado cultural establecido: puede ser una lengua mayor, un movimiento artístico, etcétera. La literatura menor es ya, en el momento en que se la mira, un resultado parcial que ha interiorizado determinadas relaciones de fuerza y se ha pronunciado en la expresión de su radicalidad. Lo radical aquí no se refiere a la enunciación de una nueva elucubración identitaria sino a la vida que se afirma en el peligro, y que recuerda la imagen benjaminiana. Salvarse, sobrevivir y cambiar lo circundante son partes concomitantes de un proceso cuya economía depende de la ejecución de prácticas organizativas y modos de expresión acordes con esa situación de riesgo y de precariedad; prácticas que no se planifican, se improvisan, como un «teatro popular» (Deleuze & Guattari 1978: 42), arrastrando consigo y mezclando lo mismo nociones conservadoras que progresistas. En semejantes escenarios estos nuevos lenguajes, formas visuales, prácticas culturales, se erigen en invenciones frente a un orden al cual «se le extraerá el ladrido del perro, la tos del mono y el zumbido del escarabajo» (Deleuze & Guattari 1978: 43).

BUSQUEMOS ESTAS EXPRESIONES MENORES EN EL ARTE CUBANO

En el documental *El canto del cisne*², Arturo Cuenca habla de las obras que realizaban él y sus contemporáneos como «jodederas», refiriéndose a su naturaleza desacralizadora, espontánea, sin por esto

² Este material audiovisual es parte de la exposición *Perder la forma humana, la imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, un proyecto de investiga-

negar su origen reflexivo. De hecho, más adelante, el propio artista nos habla de sus objetivos estéticos, específicamente la relación Ciencia-Arte. Nunca se llega a saber qué tan seria es la broma de Cuenca, pero lo que sí está claro es que ambos conceptos mudan su sentido convencional al influenciarse recíprocamente.

Los testimonios de Cuenca y del resto de los artistas ayudan a entender cuál es la relación real de esa generación con su contexto y con esas teorizaciones *a posteriori*, devenidas verdades *a priori*. Si en algo puede resultar contraproducente la profusa literatura crítica que gravita en torno al llamado «Renacimiento del arte cubano», la misma que lo sostuvo e impulsa, es en perder de vista que la base nutricia de su quehacer artístico estuvo en esa comunidad, formada por muchas pequeñas comunidades e individualidades; y en esa mezcla extraña de conocimiento y desconocimiento, conexión y aislamiento. Esto lo expresa muy bien Osvaldo Sánchez, cuando habla de

Una generación que creció sin oír a Celia Cruz, sin estudiar a Lydia Cabrera, sin leer los alucines barrocos de Severo Sarduy, sumida en el olvido obligado de una parte brillante del patrimonio espiritual cubano por razones políticas [...] creció leyendo a Herman Bloch y a Mishima, a Roland Barthes y a Marx, viendo los filmes de Tarkovski y Cassavetes, los últimos catálogos de Cindy Sherman, Clemente, Kiefer, Mapplethorpe, Hans Haacke. (Sánchez 2016: 71)

Sin embargo, a finales de la década de los ochenta, antes que la cuerda se tensase al máximo y se partiese luego, siempre por el lugar más débil, podemos hablar de mutua y problemática dependencia de esa generación, llamada a ser «la esperanza cierta» de la Revolución, y las instituciones creadas para representarla. Podemos hablar también de un grupo de creadores que buscaban una expresión propia y a la vez sentían una responsabilidad social. Desde la sinceridad,

ción de la Red Conceptualismos del Sur, que reúne a más de treinta investigadores de España y Latinoamérica.

e incluso desde el escándalo, buscaban impactar en una sociedad sobremanera convencional, con la intención de cambiarla. Es por eso que, en referencia a la labor del Grupo Provisional, compuesto por Carlos Cárdenas y Glexis Novoa, se acuñó la expresión «sarcasmo apasionado», que bien pudiera extenderse a buena parte de las producciones de ese momento.

Este tono ácido y comprometido se comparte con una actitud lúdica que, en palabras de Torres Llorca para el citado documental *El canto del cisne*, tenía que ver con esa sensación liberadora de que «en un lugar donde no había nada, lo inventamos todo». En las palabras del artista se percibe cómo entiende, desde dentro del proceso creativo, que el sentido de vanguardia siempre es relativo a un contexto.

Tal vez pensando en esa sensación de ser los primeros o refiriéndose a la identificación que tenía esta generación con los postulados revolucionarios auténticos, conforme a los cuales quería redireccionar la Revolución cubana, es que Gerardo Mosquera nombra la actitud de estos artistas como de «ingenuidad fecunda».

Todos estos apelativos, cual expresiones menores, revelan cómo acontece el proceso de contextualización de lo contemporáneo y de la producción de subjetividades a raíz de los conceptos claves que lo forman y que fueron generados desde un centro y con vocación internacional. Los elementos principales que pueden identificarse en la producción artística de la generación de los ochenta pertenecen a su entorno más próximo: la cultura popular, los cultos sincréticos, sensibilidades de afinidad oriental, una revisión más o menos puntual de la historia nacional y latinoamericana. Aquellos que de primera mano no tuvieron acceso a estos elementos, adquirieron familiaridad con ellos en el diálogo fecundo de la escuela y el taller que compartían. Todo ello, unido a los desafíos del contexto y a las influencias foráneas, que a veces no pasaban de recortes de imágenes o anécdotas, hizo germinar una apropiación muy genuina y en ocasiones desbordante de movimientos internacionales del arte

contemporáneo. También se me antojan prácticas que armonizan ejemplarmente las llamadas micro y macro políticas, que se corresponden con el alcance, íntimo o público, de las acciones políticas (Vindel 2014).

A mi juicio una de las marcas distintivas de los ochenta es un tipo de materialidad a medio camino entre lo *naify* lo intelectual, entre el recargamiento y el impulso sintético del arte contemporáneo, entre la chapucería y la fórmula del *work in progress*. Esta materialidad medio reciclada se asoma incluso en los residuos o el *atrezzo* de exposiciones sin obras como *Ojo pinta*, organizada por Arte Calle en 1988. En los accesorios usados en performances o acciones públicas como *No queremos intoxicarnos*, también de Arte Calle y también de 1988, o las reuniones de AR-DE todos los miércoles, primero en el Coppelia y luego en el parque de 23 y G. Resulta cuando menos curioso que esta materialidad se haya instalado en el universo de esta generación, que tuvo entre sus principales interlocutores al arte conceptual, con todo el impulso inmaterial que lo caracterizó. Si esto es cierto también lo es el hecho de que esas obras, incluso las más tradicionales, por llamarlas de alguna manera, eran medios vivos, donde los artistas ejercitaban el acto siempre nuevo y experimental de la creación. Es por eso que las intercambiaban o las dejaban en los espacios de exhibición cuando estos clausuraban, y que por lo general estas obras no tenían ese sentido del contenido sublimado en una forma única, ni eran susceptibles todavía de ser vendidas con un plus exorbitante.

En el corto documental *Óxido sobre poliéster* se aprecian unos fotomontajes de Arturo Cuenca, similares a uno que está en el Museo de Bellas Artes de Cuba. Un artista tan performático como Cuenca tenía por fuerza que sostener la fabulación creativa de la relación arte-vida también desde el ejercicio de la imagen fotográfica, hipertrofiando escenas tranquilas de la vida normal o ahondando en el clásico juego de los espejos.

Una reflexión más arriesgada me lleva a preguntarme cómo esa materialidad *naif* e intelectual de los ochenta pudiera actualizarse. Fruto de la colaboración de los artistas Octavio Marín y José ángel Toirac, tuvo lugar en 2016 la exposición *Diógenes y la luz*. Su núcleo fuerte era la revelación, en la historia cubana hasta hoy, de los momentos luminosos que significan la vida de hombres y mujeres honrados, muchos conocidos pero no debidamente interpretados, algunos olvidados y otros simplemente invisibilizados. En relación a esa dignidad perdida, o ganada, cada nombre iba acompañado de objetos, ya fueran exentos o formando un ambiente. Así, la exposición era también una galería de visualidades. En algunas se podía vislumbrar un fondo antiguo que recordaba a la materialidad de los ochenta pero transfigurada en otra cosa, acogiendo las marcas populares de esta época, mucho más chatarra que aquella: una chatarra que mezcla la grandeza perdida de personajes que se retratan en un latón de basura estilizado y el mal gusto de los combos, no importa si la filmografía es norteamericana, colombiana o coreana. Pero en otros casos la visualidad de los ochenta mudaba completamente y se convertía en su opuesta perfecta: la reliquia. En el tercer piso no podía faltar la visualidad seriada y a la vez sublimada del hombre nuevo; su pompa vaciada de sentido frente a la gravedad incorpórea del barril de Diógenes, una nada que lo tiene todo: la virtud.

Si me extiendo en este ejemplo es porque aquí la cuestión del poder de las imágenes está en función de fabular la historia nacional, no en el sentido de falsearla o de fantasear con ella, sino de convertirla en ámbito actual de sentido para todos. Se suma, *Diógenes y la luz*, a tantas recientes aproximaciones a la historia de Cuba a las que hemos asistido, no sólo en el campo de las artes visuales sino también del teatro, entre otras artes. De hecho, es al teatro al que se refiere esa frase que parecen arrastrar ahora muchos de nuestros artistas: «el teatro es un museo vivo que debe reproducir incesantemente su historia» (Cufer 2001).

DECIRLE AL BONIATO QUE ES UN BONIATO O REGRESAR AL FUTURO

Un cuento de la cultura yoruba en Cuba relata la historia de una mujer desesperada porque no conseguía marido. Vino Orula en su ayuda y le dijo: Yo te daré un marido, sólo tienes que traerme un boniato. Orula advirtió: Yo convertiré al boniato en tu hombre, pero fíjate, bajo ninguna circunstancia puedes decirle que es un boniato. Largos años transcurrieron de felicidad para la mujer y su boniato, pero un día en que discutían fervorosamente, la ira nubló la mente de ella y vociferó: Mira chico, tú lo que eres un boniato. Y al instante eso volvió a ser, para siempre³.

El consejo de Orula se asocia a ese impulso des-identificador que hemos descrito al reseñar el ensayo de Miguel López. Pero ¿qué pasa con la verdad finalmente revelada por la mujer, incluso a despecho de su propio bienestar? En ese caso estamos en presencia de una identificación con el estado anterior a la metamorfosis milagrosa, una identificación que debe ser hecha aunque nos quedemos sin nada o aunque ese estado signifique un trauma para todos. Tal vez ese procedimiento de sobre-identificación sea necesario para conseguir una especie de anagnórisis contemporánea, mediante la cual nos comprendemos en medio de nuestra realidad y nuestra historia.

El cuento ayuda a explicar una operatoria mediante la cual nos identificamos parcialmente con aquellos puntos reprimidos de nuestra historia política, pero también de nuestra historia del arte. La sobre-identificación nos permite subvertir rituales de poder en la propia forma de su actuación, usando constructos visuales, sonoros, performativos, que nos remitan automáticamente al universo de dominio del cual provienen, pero del que han sido separados con toda intención. Estos constructos son puestos a dialogar con otros, que pueden provenir de tradiciones y regímenes diferentes, incluso

³ Agradezco el conocimiento de este cuento a la carismática sabiduría de Tato Quiñones.



Alejandro Campins, *Fortuna* (2011). De la serie *Patria*. Esmalte sobre lienzo, 300 x 500 cm. Imagen cortesía de Galleria Continua.

contradictorios, lo que pone al espectador en el aprieto de decidir con qué identificarse al final y lo hace caer en la cuenta de que esos constructos son expresiones simbólicas del poder y el deseo como fuerzas inherentes a todos los regímenes, los totalitarios y también todas aquellas formas más «amables» de poder. De esta manera la sobre-identificación nos deja ver la base pre-ideológica o sub-ideológica de la ideología, la economía del goce en la cual se apoya (Grzinić 2017).

El término sobre-identificación es de Žižek, usado para reseñar el quehacer artístico del colectivo multidisciplinar esloveno NSK (Neue Slowenische Kunst)⁴, fundado en la Yugoslavia posterior a

⁴ NSK estaba integrado por la fusión de tres grupos de creación anteriores: Laibach (música), IRWIN (artes visuales) y Teatro de las Hermanas de Escipión Nasica (teatro). Esta fusión generó un diálogo intensivo que llevó a NSK a expandirse a otros campos como el diseño gráfico, la literatura, la filosofía, la producción audiovisual y la arquitectura.

la muerte del mariscal Tito, específicamente en 1984. Los objetivos de NSK resultan más perturbadores si comprendemos que, si bien rescatan el origen revolucionario de las vanguardias artísticas, rehúyen constantemente el anhelo de originalidad de estas. De hecho, su operatoria pudiera resumirse en técnicas como la retrocita o el retroguardismo, que implica una compresión paradójica del tiempo, posibilitando una interconexión muy flexible entre el pasado y el futuro. El retroguardismo, al decir de Monroe, sitúa lo contemporáneo en el pasado y en la contemporaneidad de los elementos del pasado (2003). Esta perspectiva garantiza a NSK una libertad de movimientos casi ilimitada, encaminada a identificar los fantasmas que condicionan nuestra vida: obsesiones, traumas, tabúes. Se trata de un enfoque retrospectivo orientado hacia el futuro.

Miguel López en su texto, nos habla de la necesidad de «robar la historia», de una especie de escamoteo que nos permita desaprender esa historia establecida, en la cual el futuro aparece como algo que ha sido y hemos perdido. Recobrarlo implica la revisión de la historia, porque el hilo de Ariadna que necesitamos como guía de nuestra comprensión puede estar en posibilidades todavía no contempladas. En el caso de la cita ya usada del teatro como museo vivo, el colectivo teatral Piloto rojo, uno de los grupos esenciales de NSK, apela a no perder ningún pedazo de la historia, incluso aquellos que han sido proscritos, pues con frecuencia allí se encuentran las claves de nuestros errores futuros y tal vez de nuestras ganancias. En ambos casos la historia establecida es puesta en crisis y se deja aflorar la contradicción.

En su texto «Tamices del cambio. La sobre-identificación en América Latina», Daniel R. Quiles incluye a Glexis Novoa como el ejemplo cubano por excelencia en relación con esta operatoria de la sobre-identificación. Resulta obvio por sus apropiaciones que el artista realiza de la visualidad soviética, trasladando a sus abruptos y anónimos escenarios todas las connotaciones que en el imaginario cubano se asociaban a la hermana mayor, la URSS.

Muchos otros ejemplos pueden ser incluidos en esta asociación, empezando por la apropiación de esos mítines relámpagos que la emulación socialista demandaba a los colectivos de trabajadores, en sana pugna, para que se evaluaran unos a otros, y su expresión en muchos de aquellos performances e intervenciones públicas de los ochenta, mencionadas antes. Lo que revela esta interpretación es que la propia ritualidad comunista no era para nada pura, sino todo lo contrario, una síntesis bastante postmoderna –antes del postmodernismo– de ritualidades anteriores.

Sin embargo, más que esas asociaciones puntuales, lo que relaciona de forma esencial el procedimiento de la sobre-identificación con el arte cubano de la década es la apuesta utópica de esa generación y su estrategia reivindicativa de la revolución como verdad y como futuro. «El poder no podía entender que aquella crítica despiadada era el último recurso de la propia legitimidad de la Revolución como suceso vivo» (Sánchez 2016: 73). Desde la lógica de Žižek, ahí radica también la mayor amenaza al régimen cubano y al desenmascaramiento de la nueva operatoria de la ideología en los sistemas totalitarios: la disfunción elemental de la ideología detectada por Marx, «ellos no lo saben pero lo hacen», es sustituida, de la mano de Sloterdijk, por «ellos saben muy bien lo que hacen, pero aun así lo hacen» (véase Žižek 2012). En medio de este juego de simulaciones, Žižek sostiene que la verdadera amenaza la constituyen los que todavía se toman en serio al sistema, pues juegan la única carta inesperada, la que se sale de la lógica de la ideología imperante⁵: creer en lo que ya nadie cree.

Mucho se ha hablado del apelativo de cínico para referirse al giro que se produce en la producción artística cubana entrada la década de

⁵ Esta lógica se llena de sentido cuando pensamos en que la represión es más feroz cuando se ocupa de aquellas interpretaciones positivas y hasta entusiastas de lo que representa al sistema, por aquellos que no son considerados dignos de realizarlas. Raúl Martínez cuenta en su autobiografía *Yo Publio* cómo lo que no le perdonaban a él y a Servando era su osadía de querer pintar la Revolución (Martínez 2007: 327).

los noventa, y sobre que la diferencia fundamental con la generación anterior, más que en los rasgos formales o en las metodologías, está en ese abandono de la utopía, como creencia en la posibilidad real de esa sociedad superior. El cinismo del arte de los noventa tiene que ver con el cinismo adoptado por el sistema para salvaguardarse mediante esa insistencia en la máscara ideológica, cuando sabe perfectamente de la distancia que existe entre esta y la realidad social circundante⁶. Su objetivo primordial no es hacer coincidir sus valores o intereses con esa sociedad futura ideal y desde allí actuar en la sociedad del presente, sino uno mucho más asible: condenar las decisiones de una política cultural a través de la cínica afirmación de una realidad (véase Izquierdo 1994).

En medio de las tensiones con la institucionalidad cubana y los sucesos concretos acaecidos con el Proyecto Castillo de la Real Fuerza en 1989, el Juego de pelota y el desenlace de la acción de Ángel Delgado en la inauguración de *El objeto esculpado* en 1990, comienza a abrirse paso el mercado del arte en Cuba y la adopción cada vez más visible de un arte al estilo internacional. El arte cubano aprendió apresuradamente a «vitrinarse» (Carballas 2015) y a configurarse de acuerdo a las exigencias del centro, haciendo una versión de sí mismo para otros. Este proceso no estuvo exento de críticas dentro del gremio artístico, acentuadas tras el éxodo casi masivo de la generación del «Renacimiento Cubano» y las crecientes presiones internas que hacen a muchos refugiarse en espacios privados como Espacio Aglutinador. En 1993 aparece *Memorias de la posguerra* –sólo dos números, como consecuencia de la censura–, editado por Tania Bruguera, donde se habla del exilio desde distintas perspectivas. En uno de los textos se dice: «nunca sabremos si Cuba vende la imagen que Occidente prescribe, o este recoge los dictados que a la isla convienen» (Nuez & Ballester 1993).

⁶ «...en un universo en el que todos buscan el rostro de la verdad debajo de la máscara, la mejor manera de desarmarlos es llevar puesta la máscara de la verdad» (Žižek 2012: 72)

Un elemento que a veces se pierde de vista o se contempla aislado de esta irrupción del mercado del arte en Cuba es la estrategia que, por parte del gobierno y sus instituciones culturales, se siguió para crear una imagen renovada de la Revolución después de la crisis del Mariel en 1980 (Sánchez 1990), una imagen hacia el exterior que sirviera también a una industria del turismo en desarrollo. Todo esto se manifestó a través de exposiciones en el extranjero, participación en eventos internacionales, relaciones más asiduas con fundaciones, agencias y coleccionistas, y tuvo a la Bienal de la Habana como evento central que revitalizó la política cultural cubana y proyectó hacia el mundo una imagen contracultural focalizada en determinadas regiones periféricas.

Pero el equilibrio era muy frágil; a mi juicio siempre lo fue, por lo que la década del ochenta se me antoja un período de pretendida estabilidad, sólo por momentos alcanzada, debajo de la cual se movían fuerzas en pugna y seguía su curso un sordo proceso de ajuste de cuentas con las promesas realizadas y no cumplidas. Estas inquietudes comenzaron a manifestarse socialmente, primero desde la contención pero cada vez con más desenfado, posibilitando un clima de participación que condicionó también las prácticas públicas de los artistas.

Cuando el dique se rompe al final de la década y se reproduce la maquinaria de censura y control que regula los procesos de expresión de una sociedad y que había alcanzado un grado de institucionalización elevado, muchos artistas recurvaron entonces por el camino de los llamados apropiadores (Mosquera 1998), abierto por ABTV (Tanya Angulo, Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac e Ileana Villazón) en *Homenaje a Hans Haacke*, exposición que forma parte del Proyecto Castillo de la Real Fuerza, clausurada antes de su apertura al público⁷. Como señalaba Madelyn Izquierdo, las contradicciones

⁷ Para comprender mejor este proyecto y más concretamente la exposición *Homenaje a Hans Haacke*, véanse los anexos de *El Nuevo Arte Cubano* (Espinosa & Power 2016).



Juan Pablo Estrada, *Ensamblajes con objetos encontrados* (2018). Vista de exposición en Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Imagen cortesía del artista.

de la política cultural eran develadas según los propios archivos, documentos, prioridades manifiestas, de las instituciones culturales, en una operación en que el artista trataba de intervenir o enjuiciar lo menos posible.

Mucha agua ha corrido desde entonces, pero el arte cubano contemporáneo, hoy en una nueva coyuntura aparentemente propicia para la relación con el mercado de arte internacional, continúa teniendo como orden del día estos procedimientos de la sospecha, que leen la sociedad como un gran texto que debe ser decodificado. De allí han salido algunos de los más agudos análisis de nuestra sociedad, de sus sobreentendidos y contradicciones. Recuerdo con especial interés la exposición de Ernesto Leal *Trastornos del lenguaje*, donde se hacía un acercamiento a la institución arte en Cuba, que partía del supuesto de su funcionamiento como sistema y mostraba de manera tácita la constatación inversa: un sistema disfuncio-

nal, empantanado en expectativas deformadas y acciones estériles (Mariño 2009).

Sin embargo la estandarización de este modelo conduce irremediablemente a su estetización, y puede ser una de las puntas de lanza de la banalización de las prácticas artísticas en nuestro contexto; la fácil lectura de las mismas en contextos foráneos genera nuevas ideas para la producción de las futuras obras, que ya salen con la marca de la fórmula aprehendida.

Es por eso que de todos los posibles caminos de este modelo, acorde con el *giro lingüístico* proveniente del universo filosófico de Ludwig Wittgenstein y su relación con la crítica a la ideología, el que me parece más interesante es aquel que, en vez de focalizarse sólo en las distorsiones de la realidad perpetradas por la ideología entendida ingenuamente, revela que la reproducción de la realidad depende de esta mistificación ideológica –una idea de la Escuela de Frankfurt, retomada por Žižek–. En este sentido resulta valiosa la obra del artista y profesor Luis Gómez, que nos ha entregado sistemáticamente lúcidas reflexiones en torno al papel del artista en la sociedad, la relación de las instituciones y sus gestores principales con la producción de valores y, recientemente, sobre las aristas menos agradables de esos tan anhelados «cambios» por venir. Otros artistas como Levi Orta, Carlos y Lesli, Fidel García o Carlos Aguilar, por citar sólo algunos nombres, continúan desde sus particularidades el ahondamiento de este modelo de interpretación.

OTROS MODELOS. LA IMAGEN COMO LECTURA

Durante las últimas décadas asistimos al establecimiento de un nuevo campo de investigaciones, que tienen en las imágenes y en la visualidad nuevos centros de atención y estudio. El *giro pictórico* se ocupa del uso y la recepción de las imágenes que pueblan y desbordan nuestra cotidianidad, focalizado en el acontecimiento visual del espectador y sus posibilidades como forma de lectura (véase Dotta

2015). De cierta manera, es una reacción al *giro lingüístico*, que tenía al texto como la clave interpretativa de los productos culturales. Fenómenos como la mirada, el *a primera vista*, la observación demorada, el placer visual, alcanzan mayor grado de especificación y desafían nuestro desconocimiento respecto a la relación entre el universo visual y el individuo.

Es interesante cómo estas ideas se relacionan con el Barroco y el cambio de perspectiva que significó en su momento, en función de lo que ve y siente el espectador⁸. Si seguimos el curso de los argumentos de Deleuze y Guattari en textos como *El Pliegue: Leibniz y el Barroco* o *Proust y los signos*, además de *Kafka, por un literatura menor*, llegamos a una especie de intersección teórica que enuncia la relación entre el poder de la imagen y la fabulación, así como sus fines políticos. A través de su idea de que la verdad es siempre producida y del vínculo entre literatura y política podemos entrever el devenir de la filosofía deleuziana: hacer del pensamiento algo tan creativo que se confunda con lo poético. Al hablar de la obra de Kafka los autores describen una concepción distinta de la política, centrada en la experimentación y en los protocolos de experiencias (véase Alías 2010)⁹.

Hay una obra de Ezequiel Suárez denominada *El reino de este mundo*, donde el artista recopila imágenes del periódico Granma y se las adjudica arbitrariamente. La obra —que prevé un montaje de

⁸ «Pero lo propio del Barroco no es caer en la ilusión, ni salir de ella, lo propio del Barroco es realizar algo en la ilusión misma, o comunicarle una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva» (Deleuze 1989: 159-160). Un estudio necesario sería apropiarse del Barroco no como estilo sino como interpretación cultural, tal y como hicieron Lezama, Carpentier y Sarduy, entre otros autores cubanos y latinoamericanos, para dilucidar una especie de fabulación contemporánea de Cuba, un tercer nacimiento.

⁹ Se trata también de una apropiación de Nietzsche y su idea del eterno retorno en tanto validación de la diferencia, y no de la identidad, como afirmación primera a partir de la cual se proyecta el pensamiento. Todo lo que viene después es una invención con vocación afirmativa (Deleuze 1988: 388).



Lester Alvarez, *Consignas* (2014). Instalación de luz, parte del environment *Teatro Universal*, en colaboración con el escritor Rafael Almanza. Vista de la exposición en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Imagen cortesía del artista.

Lester Alvarez, *Estado de Silencio* (2016). Pintura, vista de la exposición en galería El Apartamento, La Habana (en los laterales, piezas de la obra *La Maleza*). Imagen cortesía del artista.





todas las fotos, que ya en estos momentos se cuentan por cientos, sobre un fondo plateado a modo de gran mural y acompañado de una muda de ropa del artista— comienza a mi juicio en esa decisión al vuelo, que parece un juego de niños pero que responde, juego incluido, a una permanente reflexión de su entorno y de su persona. Una reflexión asombrada, que no se pierde en tormentos teóricos sino que fluye aparentemente fácil por la corrientes siempre acechantes del ingenio creativo. La sustracción de las imágenes no invalida los objetivos ideológicos de su selección original para el periódico, su carácter de registro como fuente posible de incontables análisis sociológicos o algún vestigio de lo popular que pueda transparentarse a trompicones con lo políticamente correcto. La apropiación del artista no es negativa, buscando grietas y ausencias en el cuadro oficial que pretende representarnos como sociedad; es una creación nueva, con vida propia, que le hace un guiño al espectador. La imaginación de Ezequiel es un lujo.

En el acto de recopilar de Ezequiel también puede leerse una vocación de resguardar una historia, en este caso desde una fuente inesperada; de hecho, este rasgo refuerza la conexión con la gente y su imaginario, en un contexto en que la mayoría estamos en contacto cotidiano con la prensa oficial pero no la tomamos en serio. ¿Será que nuestros sentidos y nuestra capacidad de juicio, de empatía, o incluso de atención, soportan la prueba de semejantes vericuetos y simulaciones diarias de nuestra realidad?

Pero la actitud fabuladora de nuestros artistas puede conducirlos a una ficción que fugue. En 2017, tuvo lugar en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la exposición *Personaje de largas orejas*, de Camila Ramírez Lobón y Juan Pablo Estrada. Apropiándose de personajes, ambientes e historias de una marginalidad aparentemente no ideológica (el universo infantil, los recicladores de basura, los animales, las historias familiares), imaginan un mundo para ser habitado sin la preminencia del mensaje cifrado. Todo lo que necesitas saber está allí, es la puerta a esa fuga, pero no como huida del que está peligro sino

como forma de cerrar la historia demasiado larga de nuestra realidad difusa. Una salida a la incertidumbre, sin dilaciones, sin una promesa de tiempos mejores; construyen con lo que está a la mano, atentos a las verdades de otros sin voz. «Una salida y no la libertad. Una línea de fuga viva y no un ataque» (Deleuze & Guattari 1978: 55).

EL ARTE COMO ACTIVISMO

En el año 2001 Mosquera organizó *No es sólo lo que ves: perviviendo el minimalismo*, en el Museo Nacional Centro de Arte de Reina Sofía. La particularidad de la exposición era reunir obras que desbordaban el universo del minimal original. Lo interesante es que, mientras en un momento anterior el autor abogaba por un abandono estratégico del ribete latinoamericano y por un tipo de arte que, en vez de declarar el contexto, lo expresara desde una práctica autorreferencial del arte, ahora refleja cómo la marca diferencial latinoamericana ante «el fundamentalismo del minimal clásico», es justamente la referencia al contexto bajo la forma de componentes externos al arte¹⁰. Aquí destaca la preocupación por la incidencia social del arte, central como ya vimos en el debate en torno al arte conceptual y sus formas particulares en Latinoamérica.

En primera instancia, dentro del universo minimal, la referencia al contexto se relaciona con la adecuación a las características del espacio físico que acoge la obra. Luego, cuando la concepción del contexto incluyó a los protagonistas políticos del mismo, se des-

¹⁰ Básicamente, podemos decir que en un primer momento se trató de poner en jaque la corriente realista y otras afines que revelaban una identidad ilustrada, militante e impulsar otras líneas, deudoras del conceptualismo o del minimal, que se sintieron sustentadas desde el arte contemporáneo internacional. Luego, cuando este, susceptible también de volverse una suerte de academia de nuevo tipo, deviene expendedor de fórmulas seguras para el mercado, comienzan a irrumpir señales *outsiders*: la intervención de elementos extrartísticos en muchos casos o localismos, para desbordar el empaque aséptico del canon contemporáneo.

encadenó en un tipo de arte focalizado en la crítica institucional (Vindel 2014). Hablamos de obras al estilo de Daniel Buren o Hans Haacke. Sin embargo, a lo que estamos abocados recientemente es a la simbiosis de arte y activismo, a partir de la relación muy fuerte que se ha evidenciado en la escena del arte contemporáneo entre arte y movimientos sociales, una perspectiva que introduce cambios sustantivos en la forma de entender los procesos artísticos y su misión social.

¿Y en Cuba? ¿Podemos hablar de activismo en el arte? ¿Tiene esto alguna relación con la conflictividad de la contextualización de lo contemporáneo?

El 7^{mo} Salón de Arte Cubano Contemporáneo, organizado por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en 2017¹¹, se convocó con el tema de la colaboración. No referida exclusivamente al vínculo con los citados movimientos sociales, sino en contrapunteo con la nueva y creciente aparición de espacios privados para difundir y comercializar el arte cubano y con los antiguos espacios de trabajo comunitario, que fueron los estandartes de la política cultural socialista del sistema cubano.

En la invitación oficial se priorizó a aquellos grupos constituidos desde la idea de creación conjunta. Esta preferencia fue reforzada luego por la actitud de los propios artistas, que comenzaron a nuclearse espontáneamente, desbordando clasificaciones de grupos, proyectos, obras colectivas, etcétera. Este proceder desplaza un poco el sentido de la colaboración en Cuba hoy: de estrategia política para la incidencia directa en la sociedad (activismo), con el concurso de otros agentes sociales, a estrategia al interior del arte, inspirada en formas comunitarias (también políticas y en las que pueden colaborar

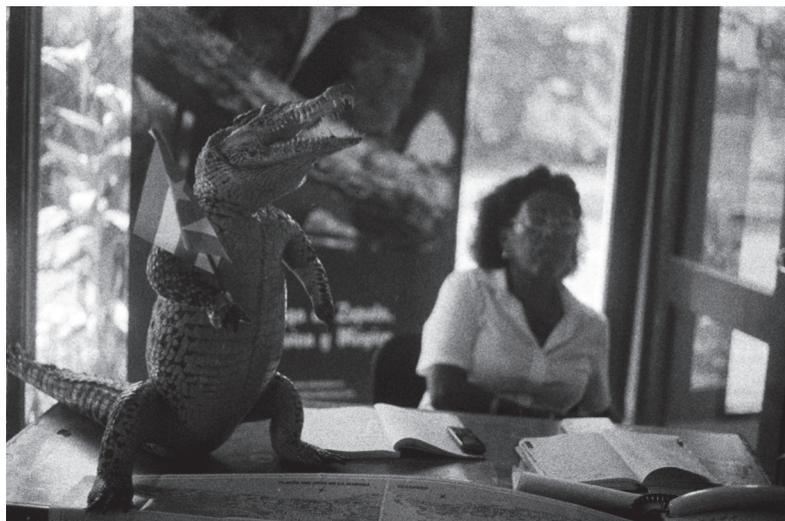
¹¹ El equipo de especialistas que realizó la curaduría del 7^{mo} SACC estuvo integrado por Gretel Medina, Caridad Blanco, Tania Parson, Marilyn Sampera, Eliza González, Yadira Góngora, Marikarla Rodríguez, Mayra Sosa y Anamely Ramos, como curadora invitada.

agentes externos al mundo del arte) y que anima de manera orgánica todo proceso creativo.

Casi como excepciones se delinearon tres proyectos que a mi juicio dialogan con la relación entre arte y activismo: *Sporá*, de Dania González Sanabria, una apropiación del universo de la permacultura y su acogida en el activismo ambiental cubano; *El arte de la escucha* de Henry Eric Hernández, Isabel Cristina Gutiérrez, Laura Pérez, Eileen Almarales, Carmen Doncel, tres proyectos unidos por la relación que establecen entre historia oral y prácticas artísticas, y *La vida royal*, como colaboración de Lester Alvarez, Ezequiel Suárez y Román Gutiérrez.

En el caso de *La vida royal* se corrobora el sentido ecuménico que ha adquirido la obra de Lester Alvarez. La estructura de sus obras se asemeja a una casa con muchas puertas desde donde se accede a la obra de otros creadores amigos. Pero también se pretende acceder a ese poder de curación del arte, que nombra nuestros daños pero sutura en pequeñas superficies, sin algarabía. Así ocurrió con la colaboración con Rafael Almanza en *Teatro Universal*; en esa impresionante antología de textos posibles que es *La Maleza*; en *Casas del abandono*, uno de sus proyectos actuales en colaboración con Louis Arturo Aguirre, donde indaga en la historia de un antiguo Conservatorio de Música de su ciudad natal, hoy abandonado; en *La vida royal*, que incluyó la publicación de los libros *Un metro en Asia*, de Ezequiel Suárez, y *Trenes van y trenes vienen*, de Román Gutiérrez.

Ya desde la recepción de los proyectos notamos algunos rasgos que no parecían alinearse con el sentido convencional de colaboración (un sentido performativo no clásico, profusión de *environnements*, propensión ficcional). Todo esto dio al conjunto un empaque extraño, con una visualidad que por momentos se despega del tono *clean* al que estamos acostumbrados en el arte contemporáneo y en otros casos volvía a apegarse; a modo de chiste comencé a llamarle la contaminación de lo contemporáneo. Lo que



Camila Ramírez Lobón, *Sin título* (2017). Fotografía. Imagen cortesía de la artista.

parecía nuclear todo este amasijo de formas, documentos, espacios participativos y acciones era la necesidad imperiosa de fabular la colaboración. Una vez más la imagen de nosotros mismos y del mundo, en función de una verdad conjeturada y como reacción a nuestro contexto, plagado de incertidumbres y deseos encontrados o desubicados¹².

¹² Una de las críticas hechas al 7^{mo} SACC fue que se echaban de menos las referencias a Cuba, a su realidad en este minuto. Muchos estarán sacando la conclusión obvia: la falta de libertad de expresión en Cuba genera un arte alienado de su contexto. Sin embargo, la realidad del arte cubano no es esa, pues el arte político es casi un lugar común. Hay que indagar sobre qué tipo de arte político tenemos, para quién habla, qué experiencias lo sostienen. Una experiencia ganada en el Salón, que leo casi como un síntoma, es que los artistas parecían cargar con la historia toda del país, al menos a través de las partes que conocen; la historia era un fardo que actuaba por detrás como un sobreentendido y la fabulación que realizaban funcionaba como muestra de esa historia a picotazos.

A mi juicio el arte contemporáneo cubano atraviesa un momento en que predomina la tensión entre las fórmulas internacionales de lo contemporáneo y otros modos, a veces informes, a medio camino, que siempre existen y que pujan por visibilizarse y entronizarse en toda sociedad. Pero no nos confundamos creyendo que todo esto sólo tiene que ver con el mercado y sus preferencias cíclicas, y con *la capacidad de nuestros artistas para plegarse o no al mercado*. Tiene que ver con la deslocalización de Cuba con respecto al mundo, *su caso especial*; tiene que ver con esas maneras en que nos ven, casi siempre irreales (sobre todo desde afuera pero también desde adentro), y con lo que se nos pide en consecuencia; tiene que ver con nuestra pérdida mayoritaria del corroborar político: hacer algo que incida en algo, y la correspondiente estetización de esos impulsos. Porque al final, esas fórmulas de lo contemporáneo internacional también responden a modos de lucha, resistencia, intervención, en determinados lugares que no son Cuba, y al tratar de extrapolarlos el resultado es siempre ligeramente inexacto, como la sensación de un *casí, pero no*.

Mi apuesta continúa siendo la fabulación de Cuba; el sentido de ese fabular es el mantenimiento de ese excedente creativo, núcleo de todo arte pero también de toda vida, sin pretender que se convierta en esencia, paradigma o nuevo derrotero, de ninguna teoría o predicción de futuro. Ese fabular cuya fuerza política está en dismantelar lo hegemónico, dando voz a esas «expresiones menores» y a la invención constante en un mundo honrosamente incompleto. Fabular, contextualizando y cuestionando las fórmulas internacionales, con la pertinencia de reintroducir nociones, figuras y conceptos «viejos», incluso con la carga conservadora que puedan arrastrar. Apelando a alianzas con nuestros modestos pero vitales proyectos de activismo social o creando núcleos pequeños de creación y fraternidad. En un proceso de auto-invencción, que indique, denuncie, se distancie ironizando o desobedeciendo, pero que también construya en medio de la fragilidad social, se alegre en lo aparentemente obvio, sepa ver

con ojos inocentes y graves –pero no románticos– nuestra realidad, riendo de esa, nuestra pretendida grandeza.

La autora de nuestra historia inicial se ha decidido por un final feliz: Mary se rebela y convoca a todos a luchar contra los hombres lagartos, nuevos usurpadores del poder y de las flores mágicas. Triunfan y restauran la armonía. Sólo que todo no puede ser restaurado: las flores nuevas ya no son mágicas. La autora¹³ consiente el final feliz pero no miente. El impulso que la sostiene es la certeza de que debe cerrar la historia, incluso si no sabe nada del futuro, poner el punto final que nos permita seguir viviendo. El futuro puede ser la peor dictadura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍAS, Antonio J. (2010): «La confabulación de Gilles Deleuze y Félix Guattari: escritura literaria contra flujos de poder». En *Sociocriticism* XXV (1-2): 353-365.
- CARBALLAS, Mónica (2015): «La necesidad de la crítica». En Espinosa, Magaly & Power, Kevin (eds) (2016): *El Nuevo Arte Cubano*. Santa Mónica: Perceval Press, 1-7.
- CUFER, Eda (2001): «El atletismo del ojo. El bautismo y el problema de escribir y leer obras de las artes escénicas contemporáneas». En Baldovinac, Zdenka & Cufer, Eda & Gardner, Anthony (2017): *NSK, del Kapital al Capital*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 53-66.
- DELEUZE, Gilles (1972): *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- (1988): *Diferencia y Repetición*. Madrid: Júcar.
- (1989): *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1993) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

¹³ Camila Ramírez Lobón, autora de una serie de libros sobre Cuba y su gente, entre ellos *Mary y los hombres lagartos*. Estos libros, como otras obras referidas en el texto, formaron parte de la exposición *Otro amanecer en el trópico* (2018), realizada en la Fundación Reinbeckhallen, Berlín.

- (1999) *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- DOTTA, Javier (2015): «La visualidad como objeto: El giro pictórico y los estudios de la cultura visual». En Revista *Dixitt* 22: 38-42.
- GROYS, Boris (2002): *Art in the age of Biopolitics. From artwork to art documentation*. Kassel: Documenta 11, Platform 5: Exhibition.
- GRZINIC, Marina (2017): «Was ist Kunst». En Baldovinac, Zdenka & Cufer, Eda & Gardner, Anthony: *NSK, del Kapital al Capital*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 24-31.
- IZQUIERDO, Madelín (1994): «La razón del poder y el poder de las razones». En Espinosa, Magaly & Power, Kevin (eds) (2016): *El Nuevo Arte Cubano*. Santa Mónica: Perceval Press, 113-125.
- LEZAMA LIMA, José (1994): *La visualidad infinita*. La Habana: Letras Cubanas.
- LÓPEZ, Miguel (2010): «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?». En *Afterall Journal* 23: 5-21.
- MARIÑO, María de Lourdes (2009): «Comentarios a *Trastornos del lenguaje*». Texto inédito.
- MARTÍNEZ, Raúl (2007): *Yo, Publio*. La Habana: ArteCubano Ediciones.
- MONROE Alexei (2003): «¿Was ist kunst? (Retroguardismo realmente existente)». En Baldovinac, Zdenka & Cufer, Eda & Gardner, Anthony (2017): *NSK, del Kapital al Capital*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 68-85.
- MOSQUERA, Gerardo (1996): *El arte latinoamericano deja de serlo*. Madrid: ARCO Latino.
- (1998): «Renovación en los años ochenta». En Espinosa, Magaly & Power, Kevin (eds.) (2016): *El Nuevo Arte Cubano*. Santa Mónica: Perceval Press, 25-31.
- (2000): *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- NUEZ, Iván de la & BALLESTER, Juan Pablo (1993): « El post-exilio y la postguerra». En Bruguera, Tania (ed.): *Memoria de la postguerra* [periódico independiente].
- PIÑERO, Gabriela (2015): «Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera». En *Caiana* 6: 18-32.

- PRECIADO, Beatriz (2018) «Cartografías *Queer*: El *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía zorra con Annie Sprinkle». En Cortés, José Miguel (ed.): *Cartografías Disidentes*. Madrid: SEACEX.
- QUILES, Daniel R. (2017): «Támices del cambio. La sobre-identificación en América Latina». En Baldovinac, Zdenka & Cufer, Eda & Gardner, Anthony (2017): *NSK, del Kapital al Capital*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 132-143.
- SÁNCHEZ, Osvaldo (1990): «Utopía bajo el volcán. La vanguardia cubana en México». En Espinosa, Magaly & Power, Kevin (eds.) (2016): *El Nuevo Arte Cubano*. Santa Mónica: Perceval Press, 71-78.
- VINDEL, Jaime (2014): «Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad». En *Desacuerdos* 8: 290-308.
- ŽIŽEK, Slavoj (2012): *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.