

## Performance, política y estrategias colaborativas en el arte cubano contemporáneo: el caso del colectivo Enema

Carlos Tejo-Veloso<sup>1</sup>

Recibido: 07 de Junio de 2021 / Aceptado: 15 de Enero 2022

**Resumen.** Enema es un colectivo artístico surgido en los albores del nuevo siglo en Cuba. Nuestra hipótesis de partida presenta a Enema como un grupo que, mediante el uso de la performance, recupera la tradición crítica del arte cubano para visibilizar las aristas de su contexto sociopolítico y cuestionar el dogma ideológico que construye un acrítico cuerpo colectivo. Esta denuncia -alimentada, en parte, por el derrumbe de la utopía revolucionaria- utilizará como estrategia la negación del individuo, mostrándonos una alienada corporeidad que funcionará como columna vertebral de las performances realizadas por el colectivo. Enema, además, intentará otorgar una mayor visibilidad a la performance mediante el uso comprometido y reiterado de esta disciplina. Sin embargo, la irrupción del mercado del arte durante los años finales de los noventa no contribuye a consolidar una práctica fugaz y poco rentable. En consecuencia, un número importante de artistas cubanos de este siglo transitarán desde la creación efímera y grupal hasta lo objetual y la desunión para encontrar, en el comercio internacional, el beneficio económico que los libere de una crisis interminable.

**Palabras clave:** Cuba; performance; Revolución cubana; colectivo Enema

### [en] Performance, politics and collaborative strategies in contemporary Cuban art: the case of the Enema collective

**Abstract.** Enema is a group of artists that emerged at the dawn of the new century in Cuba. Our initial hypothesis presents Enema as a group which, through the use of performance, recovers the critical tradition of Cuban art in order to draw attention to its sociopolitical aspects and questions an ideological dogma which had construed an uncritical collective body. This denunciation- fueled in part by the collapse of the revolutionary utopia- will use as a strategy the denial of the individual. Enema shows us an alienated corporeality that will function as the backbone of their performances. This group will also try to give more visibility to performance art through the committed and repeated use of this discipline. However, the emergence of the art market during the late 1990s did not help consolidate a fleeting and unprofitable practice. Consequently, a significant number of Cuban artists of this century will transition from ephemeral and group creation to objectual art and separation, ultimately finding in international trade the economic benefit that will free them from an endless crisis.

**Keywords:** Cuba; performance; Cuban revolution; Enema group

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La Revolución, la cultura y el movimiento pendular de la censura. 3. La década de los ochenta: aire fresco para el arte cubano de fin de siglo. 4. Un acercamiento al recorrido de

<sup>1</sup> Universidad de Vigo (España)  
E-mail: [carlos.tejo@uvigo.es](mailto:carlos.tejo@uvigo.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0751-5707>

la performance en Cuba. 5. Enema. 5.1. La importancia del cuerpo colectivo: un posible itinerario para un recorrido por las performances de Enema. 6. Conclusiones. Referencias.

**Como citar:** Tejo-Veloso, C. (2022). Performance, política y estrategias colaborativas en el arte cubano contemporáneo: el caso del colectivo Enema. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), 1011-1028, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.76483>

## 1. Introducción

La complejidad de la temática que nos ocupa hace imprescindible conocer en profundidad y sin intermediarios la sociedad, la cultura y el sistema político de la Isla. Por ello, el estudio de la performance cubana obliga a un trabajo de campo que consideramos inexcusable. Junto a esta estrategia, se hace también imprescindible el manejo de una metodología multidisciplinar que tenga en cuenta reflexiones que, aunque estén inscritas en la teoría del arte contemporáneo, se enriquezcan con otras áreas afines como las ciencias políticas, la sociología o la antropología. Así, las fuentes que hemos estado manejando en este estudio desarrollan una metodología integradora que incorpora el análisis político y las diferentes sinergias que se producen en el complejo e influyente terreno de lo antropológico o lo social. Importantes especialistas consultados como Iván de La Nuez, Gerardo Mosquera, Camnitzer, Magaly Espinosa o Kewin Power conocen la importancia de este enfoque poliédrico.

Cinco ejes estructuran el análisis que ahora comienza. Éstos son: dilucidar si la censura oficial de la Revolución ha funcionado como un agente capaz de modificar la performance y arte cubanos; elaborar un mapa de la performance en Cuba que nos acerque a la evolución de esta práctica desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad; valorar la influencia que el arte asociacionista cubano de los ochenta ha podido ejercer en formaciones como Enema; Destacar la influencia del Instituto Superior de Arte de La Habana en la producción artística grupal y, por último, definir si la práctica artística del colectivo Enema supone un cambio sustancial dentro del contexto del arte cubano contemporáneo. Estas coordenadas marcarán la estructura del artículo que estudiará las siempre complicadas relaciones entre la política, la censura y el arte en Cuba, el estado de la performance en la Isla, el legado de las prácticas artísticas de los ochenta del siglo pasado, la importancia de una pedagogía del arte inclusiva y el análisis de la producción artística del grupo Enema.

## 2. La Revolución, la cultura y el movimiento pendular de la censura

La instrumentalización de la práctica artística como propaganda antiimperialista durante los primeros años del triunfo revolucionario, priorizaba el carácter ideológico de la obra de arte como el único valor que justificaba su existencia. Este principio marcaba la política cultural de la Revolución cubana que giraba en torno a una estructura fuertemente jerarquizada donde el intelectual actuaba dentro de unos márgenes dictados por el propio sistema (De la Nuez, 1995). La conocida sentencia pronunciada por Castro en el año 1961 «dentro de la Revolución, todo; contra la

Revolución, nada» (1987, p. 28), sintetiza a la perfección la posición oficial del gobierno en relación con el arte y la cultura durante esta época inicial. El arranque de la década de los setenta no fue mucho mejor. En el año 1971, el arresto del escritor Heriberto Padilla desata la primera crisis de credibilidad del sistema político cubano dentro de la clase intelectual en el extranjero, alzando voces críticas entre personalidades como Julio Cortázar, Ernesto Sábato o Simone de Beauvoir. Padilla, otrora agente activo del triunfo de la Revolución, se atreve a demostrar su disenso con el sistema en su poemario *Fuera de juego*. Carlos García Miranda, escribe al respecto: «Como consecuencia de esto, en 1971 él es arrestado, humillado y torturado por las fuerzas de seguridad del régimen, hasta obligarlo a firmar una confesión que, más tarde, Fidel Castro hizo que el mismo Padilla leyera en una sesión de la Unión de Escritores» (1999, p.82). Este hecho, marcaría el comienzo del *Quinquenio Gris*, una etapa especialmente oscura que abarcaría buena parte de la década de los setenta (Fornet, 2007). Durante ese mismo periodo, el poder consideraba a las corrientes del arte internacional que conseguían filtrarse en la Isla como una amenaza del capitalismo, un arte, en palabras de la académica Juana María Cazalla: «(...) burgués, deshumanizado, enajenante o decadente» (1995, p.93).

Aunque la década de los ochenta comenzó con un congreso del Partido Comunista de Cuba en el que se condenaba cualquier desviación ideológica del arte que debía mostrar fidelidad y obediencia al socialismo, la mayor parte de la década supuso para la sociedad cubana un periodo marcado por escasas tensiones políticas o económicas, muy prolífico y dinámico en el terreno cultural. La sociedad en su conjunto mostraba signos de un renovado optimismo, basado en la creencia de que la Revolución constituía todavía un sistema que, entre todos, se podía llevar adelante. Dentro de este clima, el colectivo de artistas e intelectuales disfrutó de una época donde las presiones ideológicas del régimen disminuyeron notablemente su intensidad (López, 2007). En este sentido, el *III Congreso del Partido Comunista Cubano* celebrado en abril de 1986, facilitó una nueva apertura ideológica al aprobar el *Proceso de rectificación de errores* según el cual se planteaba llevar a cabo grandes cambios en materia de inversión, comercio exterior, políticas de importación, iniciativa privada, cuotas de producción, estatuto de los trabajadores, política de acceso a la vivienda, etc (Mesa-Lago, 1991). La cultura también encontró un lugar en este debate. En este congreso se manifestó, de modo oficial, el apoyo hacia la obra de artistas e intelectuales cuyos objetivos estuviesen orientados hacia una revisión crítica de los fallos del sistema acumulados desde el triunfo de la Revolución Cubana (Cazalla, 1995). Sin embargo, esta apertura no tuvo un gran recorrido porque -hacia el final de la década de los ochenta y primeros años de los noventa- los casos de censura vuelven a ser numerosos. Sólo por dar un ejemplo representativo, recordemos la espontánea performance de Ángel Delgado titulada *La esperanza es lo último que se está perdiendo* realizada el 4 de mayo de 1990 en el acto de inauguración de la exposición *El objeto esculpado*. El artista defeca sobre el periódico oficial *Granma* lo que provocó su detención y una condena posterior de seis meses de prisión. Podemos avanzar en el tiempo y dibujar un mapa atiborrado de exposiciones canceladas, piezas de arte retiradas y performances que nunca han podido ver la luz o que -si se llegaron a realizar- acabaron provocando graves conflictos entre artistas e instituciones. Los episodios más recientes los encontramos en las protestas y movilizaciones llevadas a cabo en los últimos meses del año 2020. Grupos y organizaciones como el *27N*, el *Instituto Internacional de Artivismo Hanna Arendt* o el *Movimiento San Isidro*

(MSI) llevaron a cabo concentraciones, huelgas de hambre y manifiestos para atraer la atención nacional e internacional sobre actuaciones gubernamentales que, supuestamente, atentaban contra la libertad de expresión y de creación. Durante el pasado mes de noviembre sus reivindicaciones fueron subiendo de tono hasta terminar con detenciones y fuertes represalias.

Pese a lo anteriormente expuesto, cuando hablamos de cultura y censura en Cuba debemos ser extremadamente cautos pues, tal y como apunta Mosquera: “El juego de lo permisible es aquí un ajedrez complejo y riesgoso, basado en una tensión de fuerzas” (1999, p. 16). Siguiendo esta lógica, una gran cantidad de proyectos han podido ver la luz, incluso, aquellos que cuestionaban e interrogaban abiertamente al sistema. Recordemos trabajos como la conocida película *Fresa y chocolate*, la emblemática instalación de Tonel titulada *Bloqueo* o la irónica iconografía desplegada en la muestra *Esto no es un tributo* del Premio Nacional de Artes Plásticas en Cuba, José Ángel Toirac. Los proyectos críticos que no sufrieron reprobación gubernamental en Cuba son abundantes, abarcando géneros como la literatura, el teatro, la música, el cine o las artes plásticas. Sin embargo, datos objetivos nos permiten afirmar que la censura sigue siendo una triste realidad en la Cuba de la Revolución<sup>2</sup> y que al sistema le urge implementar cambios drásticos para alcanzar el nivel de libertad que ofrecen algunas democracias plenas (Chaguaceda y Geoffray, 2013). Este complejo contexto, es algo que Enema interioriza con naturalidad ya que siempre ha formado parte de su devenir cotidiano. No en vano, su trabajo creativo está profundamente imbricado con la esfera de lo social y lo político, una condición que pondrá en aprietos esa *tensión de fuerzas* referenciada con anterioridad.

### 3. La década de los ochenta: aire fresco para el arte cubano de fin de siglo

El arte latinoamericano de los ochenta deviene universal como parte de una estrategia enfocada a calmar la sed de exotismos, misticismos y nuevas estéticas, demandadas por un mercado internacional que, de cuando en cuando, vampiriza nuevas víctimas que aseguren su inmortalidad. No obstante, reconocemos que esta maniobra ha sido beneficiosa para ambas partes, permitiendo que se exportase un nuevo modo de hacer que ha conseguido visibilizar a un muy interesante arte latinoamericano y revitalizar su presencia en el mundo. Parafraseando a Iván de la Nuez, podemos decir que Macondo se volvió viral pasando de ser «una cartografía local y condenada a una cartografía global y extendida. De una posibilidad trágicamente renegada a una alternativa estéticamente rentable» (1997, p. 28). Sin duda, esta viralización de lo *otro* en los ochenta supuso un empujón para este nuevo arte cubano, pero, tal vez, también ha supuesto la antesala de lo que significó un voraz comercio del arte en la Cuba del siglo XXI. Sea como fuere, la década de los ochenta en Cuba acogió una etapa de una inusitada efervescencia cultural y trajo consigo una diversidad excepcional, una renovación sin precedentes y grandes dosis de comunicación entre el arte y su audiencia. En ese momento, un activo colectivo de artistas cuestionaba muchas de las maniobras institucionales de la década anterior, mezclando con humor su propio acervo identitario, el gusto por lo *kitsch* y una inteligente revisión de algu-

<sup>2</sup> Se recomienda confrontar el más reciente informe sobre Cuba elaborado por Amnistía Internacional. <https://www.amnesty.org/es/countries/americas/cuba/report-cuba/>

nas de las herramientas puestas en circulación por la práctica artística internacional (Mosquera, 1998).

Este *Renacimiento Cubano* (Camnitzer, 1987) no sólo está relacionado con una posmoderna globalización de los márgenes. En este sentido, debemos tener en cuenta la notable contribución de las políticas culturales de la Revolución a la hora de crear un contexto propicio para este tránsito (Zaya, 1996). En los años sesenta y setenta echa a andar un sistema educativo público que garantizaba el acceso a la enseñanza artística superior de personas con talento. La fundación del Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA)<sup>3</sup> en 1976 consigue establecer, en un plazo muy corto de tiempo, una generación de creadores excelentemente formados por un colectivo de docentes que manejaba con soltura la teoría y crítica del arte contemporáneo internacional. Por otro lado, un renovado Ministerio de Cultura, creado también en 1976, pone en marcha políticas más permisivas que hicieron posible que la censura sobre el arte rebajase su intensidad. No obstante, sin menospreciar la importancia de estos cambios, será la actitud de los artistas quien verdaderamente tenga la última palabra. Su obra asume la doctrina del arte socialista que priorizaba la función política y social del arte, poniendo en primer plano de contenido aquello que preocupaba verdaderamente a los cubanos. Este compromiso con la cotidianidad cubana acorralaba el discurso oficial, ajeno a los constantes problemas que sufría la población de la Isla. Ahora, el arte es un arma de otra Revolución popular. Con un lenguaje directo y oponiéndose al dogmatismo revolucionario de los setenta, este nuevo arte cubano busca fórmulas contrarias al estereotipo identitario revolucionario que durante tantos años construye una epopeya ajustada a sus intereses (Mosquera, 1998). A partir de muestras muy significativas como *Pintura Fresca* o *Volumen I* surgieron nuevas prácticas que crearon una cubanizada versión de la posmodernidad y del conceptual internacional. Será esta reformulación del conceptual, la criolla pluralidad y permisividad tardomodernas, la necesidad de una reacción crítica y espontánea ante una crisis perpetua o el escaso interés hacia el mercado del arte, algunos de los factores que activarán el uso intermitente de la performance.

#### 4. Un acercamiento al recorrido de la performance en Cuba

Cuando nos referimos a la performance en Cuba, estamos hablando de una práctica artística surgida a finales de los años setenta que ha recodificado, entre otros ismos, el Happening, Fluxus o Body Art y que ha sabido ver en la herencia del arte conceptual uno de sus más destacados aliados. Aun reconociendo características genuinas de la performance cubana, sus elementos esenciales coinciden con los utilizados por las corrientes internacionales. Éstos son: el uso prioritario del cuerpo, la importancia simbólica del contexto, la participación de la audiencia, el desinterés por el mercado, el alejamiento de los circuitos oficiales del arte y el carácter efímero de la propia obra.

La morfología de la performance cubana presenta, al menos, dos vertientes esenciales (Fusco, 2017). La primera de ellas, especialmente visible a partir de la década de los noventa, prioriza el gusto por lo formal y encuentra en algunas acciones de

<sup>3</sup> De ahora en adelante también nos referiremos al Instituto Superior de Arte de La Habana por sus siglas: ISA.

Mendive o Los Carpinteros, ejemplos muy representativos. Esta categorización utiliza el espacio público, el color, el acervo cultural cubano y cierta aproximación a lo teatral a través de vistosas coreografías. Así mismo, se comporta como una suerte de *performance institucional* que sabrá beneficiarse del beneplácito oficial a cambio de lanzar un mensaje acrítico y de proyectar una imagen aperturista y contemporánea del sistema político. Esta domesticada genealogía es la antítesis de la otra gran variante, muchísimo más numerosa en proporción y con una clara orientación crítica hacia los continuos desmanes del poder y el estatismo gubernamental. Nos referimos a una tipología de performance, presente desde los años setenta, que utiliza la expresión artística como herramienta política de cambio. Su mayor interés se centra en la capacidad transformadora de un mensaje que debe actuar rápido, casi instantáneamente, cuando salta el conflicto. Principalmente por esta razón, muchas de las performances más representativas del arte cubano se caracterizan por su sesgo *povera*, su falta de planificación y su espontaneidad. Al lado de estas dos categorizaciones, consideramos oportuno añadir una más que tendrá su germen en el Instituto Superior de Arte de La Habana. El ISA se convertirá en punto de encuentro para varias generaciones de creadores que encontrarán en una comprometida performance uno de sus más destacados aliados. Como resultado, surgen un importante número de procesos que priorizan un discurso inteligentemente elaborado donde el concepto se convierte en parte esencial. Esta estrategia no rechaza el gusto por la forma; un gusto que se mantiene muy alejado del folklorismo manifestado por lo que anteriormente hemos denominado *performance institucional*. Huelga decir que estas tres tipologías mencionadas, nos ayudan a crear categorías de estudio, pero también nos obligan a considerar su permeabilidad, permaneciendo atentos a sus frecuentes y enriquecedoras contaminaciones.

Aunque la obra de Samuel Feijo, especialmente los happenings realizados entre 1960 y 1970, significaron un precedente señalado, la performance comenzó a tomar forma en Cuba en 1976 (Soto, 2000). En esta época, los estudiantes de la Escuela Nacional de Arte -liderados por Leandro Soto- realizarán una de las primeras manifestaciones de la performance cubana. Acompañando estas tempranas incursiones, otros artistas como Ricardo Rodríguez Brey o José Bedia -que procedían de campos como la pintura o la instalación- abordaron la performance en esta etapa inicial. Su actitud con la performance fue, como apunta Glenda León, un juego entre amigos, sin ánimo de trascender, abiertamente modesta (2001). Debemos esperar hasta el año 1980 para que la performance comience tímidamente a tener presencia más allá de reuniones informales. Será precisamente en este momento cuando se organiza *El festival de la pieza corta*, iniciativa que reúne una serie de performances que -como nos recuerda Francine Birbragher- hacían uso del arte colaborativo, lo kitsch y estrategias procedentes del teatro (2000). Posteriormente a esta experiencia, la exposición titulada *Volumen I* será el acontecimiento que legitime definitivamente el uso de la performance al presentar, por primera vez en una galería de arte oficial, importante documentación fotográfica y algún resto objetual. Es pertinente recordar que *Volumen I*, inaugurada en 1981, significó el pistoletazo de salida para una nueva etapa en el arte cubano de fin de siglo; una andadura donde la ruptura con el arte oficial anterior y la resignificación de estrategias propias del arte internacional se convierten en premisas fundamentales.

El punto culminante de la performance cubana no se producirá hasta los años finales de los ochenta con la irrupción de colectivos artísticos como Arte Calle,



Grupo Provisional, Grupo Puré o el protagonismo de destacadas individualidades como Tania Bruguera. Muchas de las experiencias llevadas a cabo por estos grupos respondían a estrategias procesuales que se desarrollaban en el tejido social teniendo como protagonistas, ya no al artista, sino a las personas anónimas que entraban a formar parte de la experiencia. *La Casa Nacional*, intervención llevada a cabo en la primera época de Galería DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica), es un buen ejemplo de ello (Fernández, 2003). Con la llegada de los noventa y su fuerte crisis económica parece que el arte cubano gira hacia la producción objetual observando al mercado como una tabla de salvación (De la Nuez, 2007). Muchos artistas -incluidos los que años antes habían revitalizado la performance- abandonan definitivamente la Isla tras la implantación del conocido *Periodo Especial en Tiempos de Paz* (Espina, 2011). Sin embargo, a pesar de esta brutal crisis económica, del masivo exilio de artistas y de la entrada del mercado, podemos detectar un nuevo renacer de la performance hacia el segundo lustro de la década. Fortaleciendo esta resurrección, surgen lugares como El Espacio Aglutinador en 1994, regresan grupos como Galería DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica), o se celebra el primer y segundo Festival de Performances de la Habana en los años 1998 y 1999, respectivamente<sup>4</sup>. Todas estas experiencias y artistas mantienen viva la performance de una manera intermitente, pero, al menos, permiten que la práctica sea una realidad en la Isla y que haya podido tener ecos de continuidad en colectivos como Enema. El teórico y crítico cubano Nelson Herrera Ysla, aporta una valiosa información al recordarnos la celebración de festivales que pasaron a enriquecer el panorama de la performance cubana del nuevo siglo fuera del gran imán que es la ciudad de La Habana (Herrera, 2016). Nos referimos a las Jornadas de Performance celebradas en el año 2000 y 2001 en la ciudad de Cienfuegos y en la localidad de San José de Las Lajas, respectivamente. Herrera también pone de manifiesto el relevante papel de la internacionalmente conocida Bienal de La Habana a la hora de investigar y mostrar la performance (Herrera, 2016). Tal y como hemos podido verificar a través de sus publicaciones, la Bienal -ya desde su segunda edición en 1988- concede un destacado lugar a la performance presentando artistas tanto cubanos como foráneos y abriendo el debate y la reflexión a través de sus diferentes *Espacios Teóricos*. Complementando los datos de Herrera, Coco Fusco divisará una tercera y significativa presencia de la performance que abarcaría la primera década del nuevo siglo y que seguiría manteniendo como objetivo fundamental la denuncia política (2017). La singularidad de la performance de este periodo viene dada por la preferencia de las diferentes plataformas que ofrece internet. Aunque no es algo que podamos considerar generalizado, este escenario permite ampliar el alcance de las performances a un público que ya no tiene que estar en el aquí y ahora de la acción.

A partir de la segunda década de este siglo, los colectivos de artistas disminuyen notablemente su protagonismo para dar paso a un hacer individual. Este giro continúa contemplando la performance e, incluso, podríamos afirmar que la enriquece dada la incorporación de herramientas auxiliares como el video o la fotografía. Se adopta entonces una versión expandida de la práctica que, en cierto modo, se alejaría

<sup>4</sup> El nombre completo del primer festival fue: «Primer Festival de Performances Ana Mendieta». Se celebró en la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos). El nombre completo del segundo festival fue: «Segundo Festival de Performance el Pabellón del Vacío», celebrado en el «Pabellón Cuba» de la ciudad de La Habana.

del purismo de prácticas anteriores deudoras exclusivamente de lo efímero y de lo corpóreo. Sin la intención de ofrecer una relación completa de los nombres, recordemos el trabajo de artistas como la ya referenciada Tania Bruguera, José Miguel Díaz Pérez, Mayim-B, Marianela Orozco, Hamlet Lavastida, Elizabeth Cerviño, Carlos Martiel, Danilo Maldonado Machado (El Sexto), Adonis Flores o la jovencísima Alejandra González (La Habana, 1996) que participará como invitada en la edición del 2021 de la conocida muestra PhotoEspaña.

## 5. Enema

Siguiendo la estela de colectivos anteriores, Enema nace en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Esta institución ya nos había demostrado su relevancia a la hora de impulsar el mencionado *Renacimiento Cubano* (Camnitzer, 1987) y, años más tarde, volverá a ser imprescindible para la aparición de asociaciones como Grupo Puré, Galería DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica), (DIP) Departamento de Intervenciones Públicas o el propio Enema (Ojeda, 2000). La propuesta pedagógica del ISA combina el rigor teórico de la academia, un abordaje técnico multidisciplinar y —en palabras de Ramón Cabrera Salort— “la ruptura de la disociación jerárquica entre alguien que supuestamente sabe y enseña y otro que supuestamente ignora y aprende” (2010, p. 11). Se pone en práctica una pedagogía abierta e inclusiva donde el magisterio del arte es arte en sí mismo. La incorporación a su claustro de un importante número de artistas egresados de la propia institución así lo demuestra. En este sentido, la labor docente de Flavio Garcíandía, René Francisco Rodríguez, Lázaro Saavedra, Consuelo Castañeda, Eduardo Ponjuán o experiencias más recientes como la *Catedra de Conducta* de Tania Bruguera, han sido especialmente significativas. Su meticulosa y arriesgada enseñanza ha funcionado como un mecanismo propulsor de las numerosas agrupaciones que pueblan la escena artística cubana a partir de los conocidos años ochenta.

Enema se forma en el año 2000 y mantiene una importante actividad hasta el año 2003, fecha de su disolución. Según datos de Anaëli Ibarra y Patricia Martínez (2012), sus integrantes fueron: Pavel Acosta, Daniel Beltrán, James Bonachea, Alejandro Cordobés, Zheina Couso, Nadieshza Inda, Edgar Echevarría, Lino Fernández, Janler Méndez, Fabián Peña, Hanoi Pérez, Rubert Quintana, Lázaro Saavedra y Adrián Soca. Con altas dosis de diálogo y cooperación, el colectivo fue definiendo sus principales estrategias que podrían quedar resumidas en: el uso de la apropiación, la sencillez técnica de los recursos empleados, la utilización del sentido del humor y la parodia, el abordaje de problemas que atañen a lo social, la desconfianza ante los espacios institucionales del arte y una fuerte conciencia de grupo que los llevaría a rechazar la autoría individual. Algunas de estas pautas nos dejan entrever la influencia de Lázaro Saavedra, el maestro que dio origen a esta aventura. Este artista cubano visibiliza, a través de la ironía, muchas de las preocupaciones que perturban a la sociedad cubana en general, poniendo el foco de atención en el papel que los creadores desarrollan dentro del marco social, artístico e institucional. El propio Saavedra, en una reveladora entrevista realizada por el crítico cubano David Mateo, resume así su experiencia con Enema: “El trabajo creador con este colectivo fue una de mis grandes satisfacciones de la experiencia pedagógica en el ISA. Lo recuerdo con mucho agrado, una experiencia intensa, me sentí estudiante de nuevo. Mi insa-



tisfacción como pedagogo fue no poderla superar” (Mateo, 2018, p. 43). Sin duda, esta buena sintonía ha facilitado la fluidez y la complicidad en la labor creativa del grupo. Ello trajo como resultado una serie de performances compactas, bien articuladas y con una importante carga de significado. Además de esta marcada influencia del profesor Saavedra, Sandra Sosa percibe similitudes importantes entre Enema y el mencionado Grupo Puré, sobre todo a la hora de cuestionar abiertamente aspectos especialmente polémicos de la realidad cubana (2003). Esta observación de Sosa evidencia un nexo claro entre Enema y los combativos grupos de los ochenta, hecho que nos permitirá establecer confluencias de forma y concepto entre una y otra época.



Figura 1. Enema, Marca Registrada, La Habana, 2002. Archivo fotográfico Enema.

La marcada preferencia por la performance que Enema manifiesta pudiera tener que ver con la frescura e inmediatez que la práctica proporciona, con la predilección del grupo hacia las estrategias formales de la disciplina, con un rescate de lo efímero que ya había sido puesto en marcha en la Cuba de los ochenta y –como ya ha sucedido en la Isla con otros artistas que abrazaron lo procesual– con la escasez de medios

materiales para construir un objeto artístico. En relación con este último motivo, conviene recordar la influencia de una permanente crisis económica que hace muy difícil encontrar productos esenciales para el consumo humano; no digamos hasta qué punto escasean lienzos, óleos, papel de dibujo y otros útiles y maquinaria necesaria para la producción objetual del arte. Como consecuencia de esta precariedad, el colectivo decide utilizar sus propios cuerpos como material base para construir sus proyectos. Las palabras de Saavedra justifican claramente esta elección: “Un material que permitía hacer arte todos los días y a todo momento, un material que nunca se acaba. No había que hacer gestiones de producción para conseguirlo y siempre estaba con nosotros” (2014, p. 246). Además de este sentido práctico, Enema trabaja el cuerpo con un sentido lúdico, convirtiéndolos en lo que Darys Vázquez Aguiar define como “un drenaje orgánico y filtro de inquietudes y polémicas” (2003, p. 16). En las performances del grupo, descubrimos una corporeidad que acabará transformándose en un organismo con una cíclica necesidad de purgar, de echar para afuera aquello que nos molesta, preocupa o altera. El propio nombre del colectivo lleva implícita la función terapéutica del arte y su capacidad curativa al soltar la carga que, a la larga, nos acaba contaminando por dentro.

La estrategia apropiacionista que el grupo ha llevado a cabo desde sus comienzos es una de las cuestiones que sobresalen cuando analizamos la obra de Enema (Fig. 1). Pensemos que, en el arte cubano, ya desde la Revolución artística de los ochenta, la resignificación de fuentes tanto foráneas como locales mantuvo un protagonismo cardinal. El crítico cubano Gerardo Mosquera nos recuerda la importancia de esta estrategia cuando, al hacer referencia a las dos grandes líneas del arte de este periodo, comenta: “Ambas conocen y aprovechan los desarrollos “internacionales” (léase metropolitanos) de la plástica, pero transformándolos a sus propios objetivos, recontextualizándolos, empleándolos más como un medio que como un fin” (2006, p. 17). Retomando este método, Enema hace suyas performances paradigmáticas de la historia del arte reciente, pero sin incurrir en un ejercicio mimético y vacío. En palabras de Saavedra: «La interpretación fue desarrollada como una forma de creación y un estímulo para ella misma, más que una forma de reproducción» (2014, p. 244). Completando esta idea y siguiendo a Vázquez Aguiar (2003), podemos afirmar que en esta práctica interpretativa radica uno de los mayores aciertos del colectivo. En este sentido, los remakes de Enema, aun recuperando estrategias formales de las performances originales, siempre consiguen crear una versión que elude el carácter indéxico para proponernos nuevas y personales lecturas que rompen el cordón umbilical con el origen. En cierto modo, esta ruptura es posible porque, los trabajos de Oppenheim, Abramovic, Hsieh o Acconci que Enema reformula, nacieron en las antípodas del contexto sociopolítico y económico de Cuba. Como consecuencia de esta resituación, se produce un cortocircuito semántico que favorece la aparición de significados directamente ligados al contexto donde estas nuevas performances tienen lugar. Ya sabemos que el particular clima político cubano imprime significado a la producción cultural que se lleva a cabo en la Isla. Cualquier pequeño detalle provoca una lectura que, quizás estimulada por la represión oficial, se podría identificar con una crítica hacia el sistema, incluso, cuando en la primera intención del artista esta crítica no estaba presente. Ello no hace sino poner de manifiesto el carácter dúctil y permeable de la performance, su camaleónica capacidad respecto al tejido social y cultural donde ésta se desarrolla.

Además de numerosas performances, Enema nos deja un trabajo que se ramifica en puntuales incursiones con el video (concretamente dos obras conocidas como

*Nonitemas I* y *Nonitemas II*) y la creación de una revista (Fig. 2). La revista -que lleva el mismo nombre que el grupo- surge como una plataforma crítica para reflejar los puntos débiles del ISA analizando y poniendo en cuestión algunos procedimientos docentes de la facultad, sobre todo aquellas metodologías de sesgo conservador practicadas por una parte del cuerpo docente (Saavedra, 2014). La publicación -que llegó a lanzar cuatro números- funcionaba también como pantalla de su base teórica y como almacén de bocetos de performances que nunca se llegaron a realizar. Con cada número de la revista se organizaba una fiesta de lanzamiento que integraba conciertos, teatro, cabaré y la participación de otros artistas plásticos cubanos.

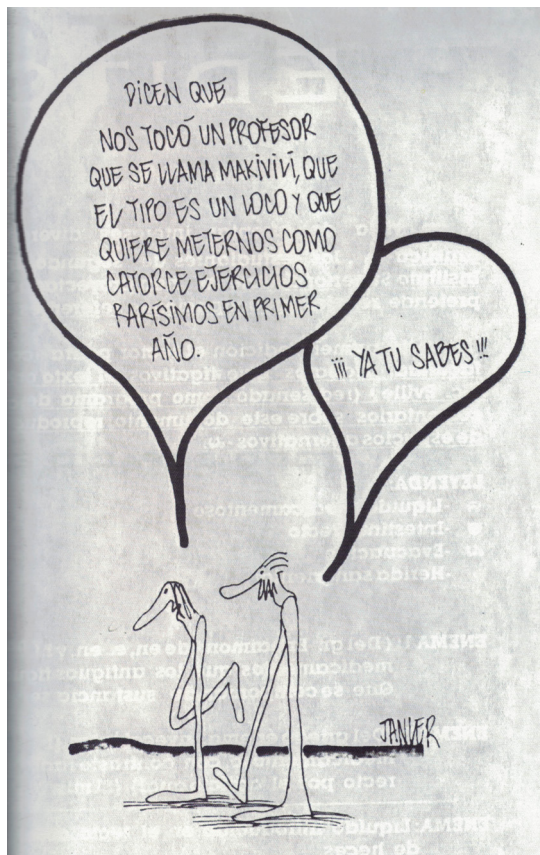


Figura 2. Viñeta de la Revista Enema. Nº 1, 2000, p. 2. Fotografía del autor

### 5.1. La importancia del cuerpo colectivo: un posible itinerario por las performances de Enema

Nuestra intención principal en este apartado es describir, de manera sucinta y objetiva, las performances más significativas del grupo. Este propósito dará cuerpo a un documento escrito que permitirá conocer la estructura de las performances llevadas a cabo por Enema, al tiempo que facilitará la existencia de un registro que podría



combatir el vacío que suele acompañar al arte efímero. El contenido de este epígrafe es deudor de la información recogida en nuestro trabajo de campo en Cuba y en algunas de las numerosas fuentes que hemos venido manejando a lo largo del artículo. En este sentido, nos gustaría destacar especialmente las contribuciones hechas por Anaeli Ibarra y Patricia Martínez (2012), Lázaro Saavedra (2014), Sandra Sosa (2003) y Darys Vázquez Aguiar (2003).

*Costa Norte*, una de las primeras performances del colectivo, fue realizada en una playa el 29 de mayo del año 2000. Emulando la desesperación del náufrago, cada uno de los integrantes del grupo arrojó una botella al mar no sin antes introducir un completo curriculum vitae. En ese mismo año, la performance *Espacio Creativo* es la primera que toma un referente concreto de la historia del arte. La obra de Dennis Oppenheim titulada *Reading Position for Second Degree Burn* de 1970 fue la elegida en esta ocasión. Como sabemos, el artista norteamericano se fotografía tumbado en la arena de Jones Beach, tomando el sol durante cinco horas con un libro abierto sobre su tórax. Tras este tiempo, vuelve a realizar otra fotografía -esta vez sin el manual- en la que podemos ver la marca blanca que dejó el contacto directo del libro con la piel. A partir del registro fotográfico y de los documentos escritos, Enema reformula la performance de Oppenheim y propone que el grupo al completo tome el sol en los jardines del ISA. Cada uno de los integrantes de Enema, se pegará a la piel desnuda de la espalda o del pecho una de las letras que forman las palabras *Espacio Creativo*. Después de transcurrido un tiempo, las quemaduras solares de la piel nos permitirán leer estas dos palabras que, además, dan el título a la obra.



Figura 3. Enema, Dibujo calcado en nueve etapas, Trinidad, Cuba, 2000. Archivo fotográfico Enema.

El 2 de marzo de 2001, Enema realiza la performance *Rompiendo el hielo*. Esta obra interpreta el trabajo de Marina Abramovic titulado *Biografía* en la que la artista sujetaba contra sus brazos desnudos un bloque de hielo hasta que éste completaba su tránsito de sólido a líquido. Muy pronto Abramovic comenzó a sentir el dolor que le producían las quemaduras del hielo contra su piel. Enema le dará una vuelta conceptual a la obra original ya que, precisamente, en esta ocasión el bloque de hielo es trasladado rápidamente de unos brazos a otros de modo que a nadie del grupo le da tiempo de sentir la quemadura que provoca el frío extremo. Solamente un mes más tarde, Enema lleva a cabo la performance titulada *Dibujo calcado en nueve etapas* (Fig. 3). Dennis Oppenheim vuelve a ser el artista elegido como punto de partida para esta versión. En la performance original, titulada *Two Stage Transfer Drawing*, Oppenheim dibuja una figura abstracta en la espalda de su hijo y este intenta, simultáneamente, volver a dibujar esa imagen en la pared. Para realizar esta versión, los integrantes de Enema se sitúan en una azotea desde donde se divisaba la torre de una iglesia. Se colocan en fila con los ojos vendados. Sólo uno de ellos, que inicia el primer dibujo, no lleva venda y puede divisar claramente la torre que dibujará en la espalda de su compañero. Paulatinamente, cada uno de los participantes esbozará en la espalda de quien tiene adelante su versión de ese primer dibujo.

*Ustedes sienten lo que ven, nosotros vemos* (Fig. 4) es otra conocida performance del año 2001 que también parte de un trabajo de Marina Abramovic en coautoría con Ulay titulado *You see what you feel, I see* de 1984. Para esta adaptación, Enema partió de una única fotografía. A pesar de la escasa documentación, consiguen realizar, bajo nuestro punto de vista, una de sus performances más impactantes y una de las pocas que se ejecutaron en un espacio institucional como es el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. En este trabajo, vemos un andamio que los integrantes de Enema utilizarán para colgarse boca abajo formando una línea. Sus pies están atados al andamio con un trozo de sábana blanca. Permanecen en esa posición hasta que físicamente les resulta difícil seguir manteniendo la postura. Siguiendo con el binomio cuerpo-sacrificio, la performance *Amarre* toma como referente *Rope Piece*, una obra en la que Teching Hsieh y Linda Montano viven durante un año sujetos por una cuerda a la cintura sin separarse en ningún momento. Esta versión del colectivo cubano rebajará la duración de la performance a una semana y la distancia de la soga entre persona y persona será de dos metros. A pesar de disminuir el tiempo de la performance respecto al original, Enema llevó hasta las últimas consecuencias el hecho de no poder separarse en ningún momento.

*Marca Registrada* se realiza en el mes de abril del año 2002. Emulando la conocida obra de Vito Aconcci *Trademarks*, será una de las pocas ocasiones en las que Enema utilice el registro fotográfico como documento y objeto de la acción. En este trabajo, los integrantes del grupo sentados en círculo se mordieron los unos a los otros. Una cámara Polaroid inmortalizó las huellas que las mordeduras dejaban sobre la piel. En cada una de estas fotografías aparece el nombre de la persona que propinó el mordisco (Fig. 1). Después de *Marca Registrada*, Enema recobra la idea del esfuerzo colectivo y, nuevamente, pone en juego la convivencia. Así, en mayo de 2020, la Galería Habana acoge la performance titulada *Recursos Humanos*. En este trabajo el grupo vuelve a interpretar una performance del artista Teching Hsieh, en concreto de la obra titulada *One year performance* que, como sabemos, mantuvo al artista taiwanés fichando cada hora durante un año en un reloj similar a los que controlan la llegada y la salida de los trabajadores en las fábricas. Cada vez que fichaba, Teching

Hsieh se hacía una foto. Enema, al igual que en *Amarre*, redujo el tiempo de la performance a trece días y a una jornada de ocho horas diarias, eliminando además el requisito de hacerse una fotografía. Ataviados con mono de trabajo, cada integrante del grupo realizó una performance el primer día. El resto de los días, se fueron ejecutando distintas versiones de las performances iniciales. El gesto de fichar en un reloj lo mantuvieron, pero solamente una única vez cada día.



Figura 4. Enema, *Ustedes sienten lo que ven, nosotros vemos*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba, 2011. Archivo fotográfico Enema.

*Suelo Raso* del año 2001 y *Morcilla* del año 2003 son de las pocas performances de Enema que no parten de ningún referente y que, por consiguiente, abandonan el recurrente ejercicio de apropiación. *Suelo Raso* -que tiene un claro antecedente en otro trabajo del colectivo titulado *Sarayeye* (Vázquez, 2003)- propone participar en la conocida procesión de San Lázaro, uno de los rituales sincréticos más importantes de Cuba. La mecánica de esta performance se apropia del ingrediente más significativo de este rito: el esfuerzo provocado por la incorporación voluntaria de algo que comportará una dificultad añadida al propio caminar. Numerosas imágenes fotográficas nos muestran este proceder. A través de este registro documental, vemos como los fieles se atan fuertemente sogas en los pies, arrastran piedras de gran tamaño, van de rodillas en contacto directo con el camino, etc. En *Suelo Raso*, los cuerpos estirados de Enema forman una hilera perfecta en el asfalto. Los pies del primero tocan la cabeza del segundo y así repetidamente. El que yace en último lugar, se levanta hasta ocupar la posición primera. Debido a este movimiento repetido el grupo avanza lentamente hasta recorrer los cuatro kilómetros que separan Santiago de las Vegas de la localidad del Rincón. Para su sorpresa, algunas de las personas que participaban



en la procesión se unieron a esta línea humana difuminando, espontáneamente, la frontera entre el rito y la performance (Ibarra y Martínez, 2012). El proyecto titulado *Morcilla* nos enfrenta a una ceremonia con un carácter mucho más íntimo. Esta performance sigue un procedimiento simple pero impactante, llevando hasta la paradoja el *espíritu* grupal del colectivo. *Morcilla* -que había sido concebida para ser realizada dentro de una institución oficial- tuvo que ser ejecutada en un espacio privado, fuera de estancias gubernamentales. En este trabajo, cada persona que integra el colectivo se extrae sangre. Siguiendo una receta clásica, la sangre de todos los participantes es mezclada con el resto de los ingredientes, sazonada, cocinada e introducida en una tripa animal, tal y como determina el procedimiento habitual que permite elaborar este popular embutido.

## 6. Conclusiones

La compleja situación política cubana tiene la capacidad de influir en el arte contemporáneo y en muchas otras facetas de la cultura que se produce en la Isla. Desde el triunfo de la Revolución, la expresión artística ha sabido resignificar los acontecimientos que se derivan del contexto sociopolítico y de las innumerables, casi podríamos decir perennes, crisis económicas que de raíz diversa azotan a la sociedad cubana. De ser una propaganda sumisa del sistema, el arte cubano pasa a ser el hijo pródigo que busca un atisbo de verdad y de razón. Salvo alguna concesión formal realizada a las tentaciones del mercado internacional y pese a los intermitentes azotes de la censura institucional, la creación visual nunca dejó de mantenerse firme frente la incertidumbre, inquebrantable frente al desánimo. En este contexto, la performance cubana mostró signos de rebeldía ya desde la década de los setenta. Alimentada por una versión *cubanizada* del conceptual internacional, la performance de la Cuba revolucionaria nos ha dejado innumerables manifestaciones de la mano, sobre todo, de los importantes colectivos de la década de los ochenta y de personalidades individuales como Tania Bruguera o Danilo Maldonado Machado, entre muchos otros. A pesar de que este *Renacimiento Cubano* ha supuesto un momento álgido de la disciplina, el recorrido de la performance cubana a partir de los años finales del siglo XX es irregular, intermitente y sin muchas posibilidades de consolidación. Varios serán los factores que juegan un papel importante en este itinerario discontinuo. El primero de ellos es extrapolable a muchas otras zonas del planeta pues, aunque la performance parece haberse puesto de moda a través de una mayor presencia en los circuitos institucionales del arte, en sentido general, podemos seguir afirmando que existe todavía mucha producción desconocida que presenta una condición periférica y marginal. En el caso de Cuba, encontramos otros factores que hacen de la performance algo residual y de difícil amarre. Una de las razones de mayor peso, viene dada por la apremiante necesidad del artista cubano. La crisis de los noventa provocó el exilio generalizado de artistas y los que se quedaron, se ven en la necesidad de vender para comer. Es fácil entender que la performance no encuentra un lugar en el mercado y que, poco a poco, se vaya perdiendo el interés en la práctica.

Enema nace en el Instituto Superior de Arte de La Habana y su origen se debe, en parte, a la puesta en marcha de un tipo de pedagogía innovadora y abierta, con una firme base teórica dentro del campo del arte contemporáneo, de una fuerte raíz multidisciplinar y con una clara preferencia hacia un dialogo constructivo entre alumnado

y profesorado. Participando de este contexto, Enema irrumpe en la escena artística cubana en un periodo en el que la Isla presentaba un panorama social bastante diferente al que se vivía en los ochenta o en la crisis interminable de los noventa. Enterrada definitivamente la utopía de la Revolución, la sociedad que rodeaba al colectivo soportaba pasivamente el paso del tiempo y de los acontecimientos. Los integrantes de Enema contemplan cínicamente su entorno y, alejados del panfleto o del mensaje fácil, construyen un relato incisivo a través de un lenguaje sofisticado y culto. Aunque Enema no muestra una verdadera renovación ni formal, ni conceptual que los aleje claramente de generaciones anteriores, la elección de la performance como estrategia creativa preferente sí que comporta novedad en el contexto del arte cubano del nuevo siglo. Retomando la apropiación- frecuentemente utilizada por la plástica cubana de los ochenta- sus críticas ponen el foco en la pedagogía del arte en Cuba, el papel del creador en la sociedad cubana, la insatisfacción social u otras fracturas del sistema. Sin embargo, aun considerando la importancia de estos temas, encontramos un mensaje transversal a toda su producción que nos parece más interesante. En la mayoría de sus performances, Enema levanta insistentemente la voz contra la alienación colectiva. Las obsesivas acciones del grupo construyen un amalgamado y disfuncional organismo que abandona definitivamente la singularidad del individuo. Dibujar torpemente en la espalda del vecino, atarse por la cintura con una soga durante siete días, coserse los laterales de los pantalones durante una inauguración, colocarse boca abajo hasta el límite físico de lo aguantable o avanzar con dificultad arrastrándose por el asfalto, son algunas de las metáforas que nos podrían estar sugiriendo la tragedia de una preocupante deriva colectiva.

Tras la disolución de Enema en el año 2003, muy escasas son las ocasiones en las que nos encontramos con un abordaje colectivo de la performance. Ya no podemos hablar de experiencias grupales equiparables a lo que representaron en épocas pasadas formaciones como Grupo Puré, Arte Calle, Galería DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica) o el propio Enema. Los colectivos artísticos disminuyen drásticamente para dejar paso a trayectorias individuales que, sobre todo, enfocan su trabajo hacia la creación objetual. A pesar de este giro, una performance expandida se abre paso en la Isla. Voces como Marianela Orozco, Adonis Flores o Alejandra González desarrollan un tipo de obra que plantea a un abordaje menos ortodoxo. Sus procesos utilizan estrategias que esquivan lo efímero y el presente compartido y que encuentran en la fotografía o el video, registro y soporte de sus performances. Al lado de este hacer, siguen existiendo tipologías que mantienen viva la necesidad de compartir un momento único e irrepetible. La denuncia política en todos estos trabajos es el ingrediente fundamental de una imbatible performance cubana que se niega a desaparecer.

## Referencias

- Birbragher, F. (2000). Performance cubano en los años ochenta. *ArtNexus*, (37), 62-66.
- Camnitzer, L. (1987). La Habana: un imán que nuestro arte necesita. *Resumen Semanal Granma*, 7
- Castro Ruz, F. (1987). Palabras a los intelectuales. En Nuiry N. & Fernández, G. (Eds.), *Antología. Pensamiento y política cultural cubanos*. (Vol. II, pp. 23-42). Editorial Pueblo y Educación. (Trabajo original publicado en 1961)

- Cazalla Piñero, J.M. (1995). *Arte Cubano de fin de siglo* [Tesis de licenciatura, Universitat Politècnica de València (UPV)]. [Tesis doctoral no publicada]
- Chaguaceda, A. & Geoffray, M. L. (2013). Las reformas en Cuba: que sigue, que cambia, que falta. *Cuba in transition*, 23, 63-73.
- De la Nuez, I. (1995). Al encuentro de los pasos perdidos. Los principios del arte y el arte de los principios en la Revolución Cubana (1959-1980). En Borrás, M. LL. & Zaya, A. (co-misarios), *Cuba siglo XX. Modernidad y Sincretismo*. (pp. 59-79). Ediciones Tabapress.
- De la Nuez, I. (1997). Arte latinoamericano: la globalización de Macondo. *Lápiz: Revista internacional del arte*, (128), 28-35.
- De la Nuez, R. (2007). Memoria de la postvanguardia: la performance en su campo expandido. En Santana, A. (Ed.), *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (pp. 779-789). Cendeac.
- Espina, M. & al. (2011). El Período Especial veinte años después. *Temas*, 65, 59-75.
- Fernández, F. (2003). Complots, del «conflicto» al «sinflicto». *Revista Arte Cubano* (Dossier), 2, 3, 2-7.
- Fornet, A. (2007). El Quinquenio Gris: revisitando el término. *Casa de las Américas*, (246), 3.
- Fusco, C. (2017). *Pasos peligrosos: Performance y política en Cuba*. Turner.
- Herrera, N. (2016). Acciones, performances y actitudes en el arte contemporáneo cubano. *Revista Errata*, (15), 42-64.
- Ibarra, A. & Martínez, P. (2012). *Enema*. ArteCubano Ediciones.
- León, G. (2001). *Arte cubano: la condición performática*. Ed. Letras Cubanas.
- López, M. (2007). Cultura e intelectualidad en Cuba: De la utopía al desencanto revolucionario. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 13(2), 125-143.
- Mateo, D. (2018). Lázaro Saavedra. Reformismo y creatividad. *Artcronica*, (10), 40-43.
- Mesa-Lago, C. (1991). El proceso de rectificación en Cuba: causas políticas y efectos económicos. *Revista de estudios políticos*, (74), 497-532.
- Miranda, C. G. (1999). Identidad e ideología en América Latina: la figura del Calibán. *Escritura y Pensamiento*, 2(4), 79-86.
- Mosquera, G. (1998). La Isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano. En Zeitlin, M. (Ed.), *Arte Contemporáneo de Cuba: Ironía y sobrevivencia en la isla utópica* (31-37). Delano Greenidge Editions.
- Mosquera, G. (2006). Renovación en los años ochenta. En Espinosa, M. & Power, K. (Eds.), *Antología de textos críticos. El Nuevo Arte Cubano*. (17-23). Perceval Press. (Trabajo original publicado en 1998)
- Mosquera, G. (1999). Arte y cultura crítica en Cuba. En Anselmi, I. & Valdés Figueroa, E. (Eds.), *La dirección de la mirada: arte cubano contemporáneo*. (8-20). Springer Verlag Wien
- Ojeda, D. (2000). Ascendencia de los nuevos proyectos-arte. (A propósito de los nuevos proyectos artístico-pedagógicos en el arte cubano). En *Proyectos-arte en acción de reescritura. A propósito de los nuevos proyectos artístico-pedagógicos. Ascendencia y valoración*. [Tesis de Maestría, Universidad de La Habana]. (pp 20-29) Researchgate. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/328566009\\_Nuevos\\_modos\\_de\\_intervencion\\_y\\_comunicacion\\_en\\_el\\_arte\\_cubano\\_Otro\\_pancreacionismo\\_A\\_proposito\\_de\\_la\\_genesis\\_de\\_los\\_proyectos\\_artistico-pedagogicos\\_en\\_el\\_arte\\_cubano](https://www.researchgate.net/publication/328566009_Nuevos_modos_de_intervencion_y_comunicacion_en_el_arte_cubano_Otro_pancreacionismo_A_proposito_de_la_genesis_de_los_proyectos_artistico-pedagogicos_en_el_arte_cubano)
- Saavedra, L. (2014). La pedagogía del arte aplicada a la formación de artistas y la cultura popular. En Canal Fleitas, W. (Ed.), *Prácticas artísticas e imaginarios sociales. Evento teórico. Oncena Bienal de La Habana*. (243-250). Arte Cubano Ediciones.

- Salort, R. C. (2010). La mirada de una isla despierta: dos siglos de arte y enseñanza en Cuba. Bordón. *Revista de pedagogía*, 62(2), 93-106.
- Soto, L. (2000). Performance in Cuba in the 1980s: A personal testimony. En Fusco, C. (Ed.). *Corpus delecti: performance art of the Americas*. (265-274). Psychology Press.
- Sosa, S. (2003). Los sobrevivientes. *Revista Arte Cubano* (Dossier), 2, 3, 20-23
- Vázquez Aguiar, D. (2003). Notas para un estudio. El inicio de Enema. *Revista Arte Cubano* (Dossier), 2, 3, 16-19.
- Zaya, A. (1996). Lecturas fragmentarias, sincréticas, promiscuas y superpuestas. Sobre la diferencia cubana en la plástica de los ochenta. En Borrás, M.LL. y Zaya, A. (comisarios), *Cuba siglo XX. Modernidad y Sincretismo*. (81-94). Ediciones Tabapress