



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MAESTRÍA ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

LA ARTICULACIÓN DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CON LO POLÍTICO EN CUBA EN EL PERIODO
2006-2015. EL DERECHO A DISSENTIR Y PARTICIPAR EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA VIDA DESDE
LAS NUEVAS FORMAS DE COMBINACIÓN ENTRE ARTE-POLÍTICA-ACTIVISMO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

Nombre: Lic. Anaeli Ibarra Caceres

Tutora: Dra. Yissel Arce Padrón

División de Ciencias Sociales y Humanidades UAM-Xochimilco

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. , NOVIEMBRE DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

#YOTAMBIENEXIJO



LA ARTICULACIÓN DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CON LO POLÍTICO EN CUBA EN EL
PERIODO 2006-2015. EL DERECHO A DISSENTIR Y PARTICIPAR EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA VIDA DESDE LAS NUEVAS FORMAS DE COMBINACIÓN ENTRE ARTE-POLÍTICA-
ACTIVISMO

INDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 6 |
| 1. SOBRE LA ARTICULACIÓN ARTE-POLÍTICA EN LA TEORÍA CRÍTICA MARXISTA..... | 25 |
| 1. La Escuela de Frankfurt y la producción de un pensamiento crítico sobre el arte..... | 27 |
| 1.2 La concepción política de la autonomía de Theodor Adorno. Un cruce con los planteamientos de Jacques Rancière sobre la estética de la autonomía..... | 33 |
| 1.3 Arte, Verdad e Historia: producir lo real / escribir la historia..... | 51 |
| 1.4 La teoría política del arte de Walter Benjamin: el arte como dispositivo de politización y la cuestión de la subjetivación espectatorial..... | 55 |
| 1.5 El problema de la autonomía del arte: arte autónomo / arte heterónomo..... | 76 |
| 2. ARTE Y PODER EN CUBA..... | 81 |
| 2.1 Política y cultura en Cuba: lo pensable y lo decible sobre el arte y su relación con lo político. El arte como sustento ideológico y cultural de la Revolución..... | 84 |
| 2.2 Artista revolucionario <i>versus</i> artista contrarrevolucionario: la figura del compromiso..... | 100 |
| 2.3 El sentido de lo político en el arte después del Derrumbe del Campo Socialista..... | 114 |
| 2.4 Control social de las formas disensuales del arte. Prácticas institucionales en el trabajo con el arte político: de la censura a la negociación..... | 125 |
| 3 DESOBEDIENCIAS ARTÍSTICAS: TRAYECTORIAS DEL ARTE POLÍTICO EN CUBA Y RECOMBINACIONES ARTE-POLÍTICA-ACTIVISMO. JORNADA PRIMAVERA LIBERTARIA | |

| | |
|---|------------|
| Y YO TAMBIÉN EXIJO: DOS CASOS DE ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS POLÍTICAS DEL ARTE EN CUBA (2006-2015) | 148 |
| 3.1 El arte como forma de lucha contrahegemónica | 152 |
| 3.2 Propuesta cartográfica de las prácticas políticas del arte en Cuba desde la década del ochenta hasta el 2015 | 156 |
| 3.3 Jornada Primavera Libertaria: un archivo de prácticas disruptivas y alternativas en Cuba | 209 |
| 3.4 La dimensión performativa en la construcción de una comunidad política | 217 |
| 3.5 La autonomía como patrón de organización | 224 |
| 3.6 Yo también exijo: escenas de interpelación desde el arte | 233 |
| 3.7 Un proyecto de gestión ciudadana | 238 |
| 3.8 El susurro de Talin #6: metaforizar el lugar de la política | 242 |
| 3.9 ¿Cómo se presentó el caso Tania? Un análisis para cambiar los términos de referencia | 248 |
| 3.10 En el terreno de la disidencia política | 249 |
| CONCLUSIONES | 260 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 267 |
| BIBLIOGRAFÍA | 257 |
| ANEXOS | 262 |

INTRODUCCIÓN

Cuando comenzamos a escribir esta tesis no teníamos muy claro el por qué motivacional, eso que nos uniría a nuestro tema de investigación. Empezamos a seguir una línea sin estar muy claras hacia dónde nos llevaría. En el camino nos dimos cuenta que otros ya habían seguido una trayectoria similar y habían alcanzado una claridad y precisión en sus ideas como las que, probablemente, nosotras no alcanzamos. Lo que empezó a hacer este ejercicio interesante fue la posibilidad de ir descubriendo una Cuba que siempre ha estado ahí y a la que solo ahora pudimos acceder. Al mismo tiempo que nos encontrábamos con una Cuba diferente, caíamos en cuenta de la posibilidad de participar

en su construcción. Cuba se convertía en un concepto polémico y un escenario de lucha fundamental para nuestro estudio. ¿Qué queríamos disputar? Porque si un verbo se repite en este texto es, precisamente, “disputar”. Nos reconocimos parte de un campo de lucha en el que aquello que se estaba pleiteando era el derecho a intervenir en nuestras condiciones de existencia.

Y, entonces, nos volvimos a plantear la pregunta: ¿por qué nos interesa estudiar *La articulación de las prácticas artísticas con lo político en Cuba en el periodo 2006-2015. El derecho a disentir y participar en la construcción de la vida desde las nuevas formas de combinación entre arte-política-activismo?* No se trataba ya de encontrar los argumentos para justificar la pertinencia del tema en la academia, sino la conexión metafórica de la que habla Silvia Rivera Cusicanqui entre el tema y nuestra experiencia vivida.¹ ¿Cuál es nuestro compromiso político, vital, con este tema? Primero, tomar distancia de un discurso cada vez más acentuado en nuestro país en el que es posible reconocer la profunda desilusión de la intelectualidad isleña, que se ha traducido en prolongados exilios e inxilios, rechazos y apatías. Segundo, dar cuenta de los procesos a través de los cuales los sujetos se movilizan y se empoderan socialmente para actuar. Tercero, comprender la posibilidad real que tienen hoy los sujetos de intervenir en la vida desde el arte, entendiendo aquí el arte como una fuerza movilizadora que genera actos de resistencia articulados con otras fuerzas históricas del presente. O sea, como un dispositivo de politización que puede producir otros modos de organización para la protesta.

¹ Gago, Verónica, “Contra el colonialismo interno”, en Revista *Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín, 2016. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/>

El momento actual que vive Cuba es crucial para definir el futuro de la nación socialista. La coyuntura política de los dos mil ha estado marcada por el debilitamiento ideológico del socialismo y la necesidad de repensarlo en un marco donde varias tendencias pugnan por imponerse y dominar². Hoy el escenario de la Isla se debate entre la idea del libre mercado, el control estatal, la autogestión, la emergencia de una esfera civil y la aparición de nuevos actores sociales, las reformas económicas y el restablecimiento de las relaciones con los Estados Unidos. En este contexto, el vínculo del arte con lo político adquiere la forma de un trabajo colaborativo entre colectivos artísticos, activistas y políticos. Esta articulación abre un campo de experiencia litigante, disensual, en el que los “otros” pueden devenir sujetos políticos, pensarse a sí mismos y autoorganizarse en función de un conflicto.

El lapso 2006-2015 marca un periodo muy interesante en la historia cubana. Primero, porque hay un cambio en la dirección del país. Después de cuarenta y siete años en el poder como máximo líder, Fidel Castro se retira. Su ausencia, tras largos años de una sostenida presencia como líder político,³ desencadenó aún más la incertidumbre y generó un espíritu expectante, no solo en los cubanos que habitan la isla, sino también en esa diáspora que se proyecta más allá de las fronteras. Segundo, porque a partir de ese traspaso de poderes comienzan a darse una serie de transformaciones que denotan un punto de giro en la perspectiva

² Cfr. Piñeiro, Camila, *Repensando el socialismo cubano. Propuesta para una economía democrática y cooperativa*, La Habana, Cuba, Ruth Casa Editorial, 2013.

³ La retirada de Fidel dejó un gran vacío en la escena política cubana, no debe olvidarse que la institucionalización del régimen político se efectuó en torno a la figura del líder. El 2006 fue, para muchos en la Isla y también fuera, imaginar un futuro sin Fidel.

socialista. Es un periodo que abre una nueva página en la historia de la “rectificación de errores”.⁴ Página que pone en evidencia, por primera vez en los anales de la Revolución, “la reversibilidad del proceso”. Ello es sintomático en dos discursos, el que pronunciara Fidel Castro en el año 2005 en el Aula Magna de la Universidad de La Habana,⁵ en el cual manifestara la necesidad de reorientar la mirada crítica hacia el sistema.⁶

⁴ “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas” fue el nombre que se le dio a las estrategias mediante las cuales se construyó y mantuvo el consenso en torno al proyecto socialista. En el año 1986, Fidel Castro planteó la necesidad de iniciar una nueva etapa, que denominó “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas”. Debía ser una etapa en la que se le diera solución a aquellos problemas que detenían el avance del socialismo. Cfr. Castro, Fidel, *Conclusiones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el III Congreso de los Comités de Defensa de la Revolución, en el teatro Karl Marx, el 28 de septiembre de 1986, año del xxx Aniversario del Desembarco del Granma, 1986.*

Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f280986e.html>; Castro, Fidel, *Conclusiones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el II Encuentro Nacional de Cooperativas de Producción Agropecuaria, celebrado en el teatro Karl Marx, el 18 de mayo de 1986, año del xxx Aniversario del Desembarco del Granma, 1986.* Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f180586e.html>; Castro, Fidel, *Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la clausura de la sesión diferida del Tercer Congreso del Partido Comunista de Cuba, en el teatro Karl Marx, el 2 de diciembre de 1986, año del xxx Aniversario del Desembarco Del Granma, 1986.* Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f021286e.html>

⁵ Es un discurso que dicta Fidel Castro Ruz en el 2005 en el Aula Magna de La Universidad de La Habana, con motivo aniversario sesenta de su ingreso a esa institución académica. Lo que le otorgó mayor visibilidad al discurso en los medios de comunicación, tanto en los nacionales como en los internacionales, fue la declaración del carácter reversible del proceso revolucionario cubano que hiciera el Comandante en Jefe de la Revolución, por primera vez. Ver: Castro, Fidel, *Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en el acto por el aniversario 60 de su ingreso a la universidad, efectuado en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, el 17 de noviembre de 2005, 2005.* Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2005/esp/f171105e.html>

⁶ “¿Es que las revoluciones están llamadas a derrumbarse, o es que los hombres pueden hacer que las revoluciones se derrumben? ¿Pueden o no impedir los hombres, puede o no impedir la sociedad que las revoluciones se derrumben? Podía añadirles una pregunta de inmediato. ¿Creen ustedes que este proceso revolucionario, socialista, puede o no derrumbarse? ¿Lo han pensado alguna vez? ¿Lo pensaron en profundidad?”. Castro, Fidel

Y el discurso que pronunciara Raúl Castro en el año 2007, en el transcurso de las celebraciones por el aniversario cincuenta y cuatro del Asalto al Cuartel Moncada,⁷ en el que reafirma la necesidad de repensar el curso que debe dársele a la construcción del socialismo. Ambos pronunciamientos marcan un punto de inflexión interesante en el discurso político del país, sobre todo porque abren la discusión en torno a lo que ha sido y lo que ha representado, en todos los órdenes de la vida, la Revolución Cubana, y cómo debe pensarse en el siglo XXI.⁸

Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en el acto por el aniversario 60 de su ingreso a la universidad, efectuado en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, el 17 de noviembre de 2005, Op. Cit.

⁷ “(...) Además se requiere trabajar con sentido crítico y creador, sin anquilosamiento ni esquematismos. Nunca creernos que lo que hacemos es perfecto y no volverlo a revisar. Lo único que jamás cuestionará un revolucionario cubano es nuestra decisión irrenunciable de construir el socialismo”. Castro, Raúl, “Trabajar con sentido crítico y creador, sin anquilosamiento ni esquematismos. Discurso pronunciado por el Primer Vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, General de Ejército Raúl Castro Ruz, en el acto central con motivo del aniversario 54 del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, en la Plaza de la Revolución Mayor General Ignacio Agramonte Loynaz de la ciudad de Camagüey, el 26 de julio del 2007, Año 49 de la Revolución”, en periódico Granma, No. 70, La Habana, martes 11 de marzo de 2014. Año 18. Recuperado de <http://www.granma.cu/granmad/secciones/raul26/>

⁸ Asunto este que, lejos de disipar la duda en cuanto al futuro socialista de la Isla, ha generado mayor desesperanza y desasosiego. Aunque desde ambos discursos se exige la participación del pueblo en el debate y discusión del proyecto, esa incitación no ha tenido un correlato en la realidad. Si en ambos pronunciamientos es posible reconocer la intención de romper con la mentalidad de fortaleza sitiada que había dominado en la esfera pública cubana, hay que admitir ya no la resistencia ante la crítica al sistema y ante el uso de un vocabulario que la izquierda repele, sino la falta de estructuras y canales institucionales para que esa participación sea efectiva. Y esto, como es obvio, tiende a fracturar el diálogo entre la ciudadanía y el gobierno. De aquí se desprenden esas posturas que revelan un cansancio cívico ante la imposibilidad de cambiar el orden actual de las cosas.

La política de Raúl ha estado marcada por una serie de reformas, enfocadas en el ámbito económico,⁹ de las cuales hay dos medidas que son fundamentales para comprender este giro en el país. Una de ellas es la Ley de Trabajo Social, y la otra es la Ley de Inversión extranjera.¹⁰ Todo esto antecedido por un marco legal que ha favorecido la emergencia del sector privado nacional, aunque no así la inversión de los propios cubanos en su país. El punto álgido de estas reformas se hace público el 17 de diciembre de 2014, cuando Raúl Castro, en una alocución especial al pueblo, informa que el gobierno de Cuba y el de Estados Unidos retomarán los diálogos diplomáticos y “se pondrá a debate” el cese del bloqueo económico a la Isla.¹¹

9 El teórico cubano Desiderio Navarro habla de la convivencia de un comunismo cuartelario con las políticas capitalistas que esgrimen hoy una versión neoliberal en la Isla. Cfr. Navarro, Desiderio, Intervención en VII Congreso de la UNEA, 2008. Recuperado de <http://www.uneac.org.cu/index.php?module=noticias&act=detalle&id=140>

10 En Cuba existía desde el año 1995 el marco legal que garantizaba la inversión extranjera. La crisis económica que sobrevino tras el derrumbe del bloque socialista de los países del Este, determinó la apertura económica a capitales extranjeros, aunque solo bajo el régimen de empresa mixta. Este régimen se ha visto ampliado con la introducción de otras modalidades de asociación e inversión en la nueva Ley.

¹¹ Es interesante anotar que, en el marco de la discusión sobre la relación con los EUA, el vínculo con Venezuela, que fue un contrafuerte para la economía cubana desde el año 1998, se debilita, y la proyección continental de Cuba disminuye. Alexis Jardines, uno de los pensadores cubanos que ha dedicado parte de su reflexión teórica a comprender la dinámica interna del socialismo cubano, considera que después del 17 de diciembre de 2014 se han dibujado dos líneas de pensamiento. Una que “defiende la gradualidad de un proceso de apertura que según considera debe ser ejecutado por el gobierno norteamericano, pero capitaneado por el Partido único y blindado, dicho proceso, mediante una ideología nacionalista con claros matices antinorteamericanos”. La otra, “rechaza de plano la gradualidad de la negociación en las condiciones actuales, pero que como la otra no se propone derrocar al gobierno (tan solo por puro realismo político y no porque la dictadura no lo merezca) y acepta que los comunistas sean responsables y actores de la transición a la democracia, siempre y cuando comiencen por democratizarse a sí mismos antes de emprender cualquier proceso que pueda abrir a la sociedad cubana en materia de economía y derechos civiles. La garantía de la democracia en Cuba a corto

Bajo esta coyuntura de un cambio de perspectiva en la dirección del país, pretendemos analizar cómo se ha producido la relación del arte con lo político. Nuestro objeto de estudio es, pues, *El derecho a disentir y participar en la construcción de la vida desde las nuevas formas de combinación entre arte-política-activismo*. Para entender cuáles han sido las condiciones infraestructurales que han permitido que la producción de lo político en el arte adopte la forma de una combinación entre arte-activismo-política nos centraremos en dos casos de estudios: *Jornada Primavera Libertaria* (2014), organizada por Locación Cristo Salvador (LCS), el Taller Libertario Alfredo López (TLAL) y la Red Observatorio Crítico (ROC), y la performance *Yo también exijo* (2014) convocada por la artista Tania Bruguera.

La idea de celebrar la *Jornada Primavera Libertaria* surge en el año 2013 a raíz de un evento que se lleva a cabo en la sede de Locación Cristo Salvador, un espacio artístico autogestionado por el artista Otari Oliva y la gestora Jazmín Valdés. Las jornadas son, básicamente, una plataforma para el encuentro de cuerpos desde cuya organización se disputa el modelo socialista dominante de ciudadanía y política. *Yo también exijo* es una performance a la que convoca Tania Bruguera en diciembre de 2014, tras las declaraciones de los presidentes Raúl Castro y Barak Obama sobre el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y Cuba. La performance tendría lugar en la Plaza de la Revolución y proponía congregarse a varios cuerpos para reclamar el derecho a participar en las decisiones sobre el futuro de Cuba. Esta propuesta de manifestación parte de la idea de que la existencia de los cubanos como “cubanos” ha sido puesta en duda desde el momento en que se anuncia la nueva posición del país ante

plazo es la disolución del PCC”. Jardines, Alexis, *El cisma del PCC*, 2014. Recuperado de <http://www.cubonet.org/opiniones/el-cisma-del-pcc/>.

los Estados Unidos: el enemigo histórico y parte constitutiva de nuestra identidad. ¿Qué tienen en común *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo*?: la voluntad de tomar posición frente al proceso de reconstitución de la nación cubana.

Las jornadas y *Yo también exijo* son un lugar, en el sentido de la fisicidad y la materialidad del entorno donde “aparecen”, y son un punto de encuentro de cuerpos y voces. Son acciones que requieren de un lugar para “aparecer”, pero, a su vez, “producen” ese lugar. Por tanto, la Plaza y la casa particular del artista Otari Oliva son espacios públicos que pertenecen a las alianzas que ellas mismas generan. El acto de aparecer, hacerse presente ante otros, es un ejercicio que produce al mismo tiempo el espacio de aparición.¹² Los cuerpos y la materialidad del lugar son entonces parte constituyente de él. La manera en la que estos elementos se organizan orientan un tipo de acción que interpela las formas dominantes de establecer lo político en la Isla. Si bien la performance tuvo lugar en un espacio cuya historia política lo hace ya potente, la Plaza de la Revolución, a diferencia de las jornadas que acontecen en las casas particulares de quienes organizan el evento, ambas son propuestas que buscan colectivizar el espacio.

Tania Bruguera es una artista que está posicionada en los circuitos internacionales del arte, por tanto, tiene la atención y el reconocimiento no solo de la institución arte cubana, sino también del ámbito artístico internacional. Mientras las jornadas no han obtenido visibilidad en el ámbito artístico local ni los artistas involucrados tienen una proyección internacional. Por tanto, las resonancias de estas acciones al interior del

¹² Cfr: Butler, Judith, “Cuerpos en alianza y la política de la calle”, en Revista digital *Trasversales*, No. 26, junio de 2012. Recuperado de <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>

campo artístico son muy desiguales y las maneras de impactar la realidad social son diferentes, como también lo son las condiciones de circulación de sus prácticas y las redes de relaciones y afinidades que configuran.

Para analizar estos dos casos nos pareció oportuno trabajar la noción de espacio público desde la perspectiva de dos autoras: Chantal Mouffe y Judith Butler. Porque, aunque dentro de la teoría y la historia del arte el problema de lo público y la intervención del arte sí ha sido planteado, no se ha reparado en cómo el sentido de lo público puede ser producido por un tipo de acción artística. En un proyecto editorial reciente en el cual están involucrados Paloma Carrillo, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito,¹³ estos autores advierten dos posibles genealogías que se han trazado desde la Historia del Arte para pensar un tipo de práctica que tiene en el ámbito de lo público un escenario fundamental. La primera genealogía señala hacia el concepto de arte público; la segunda, hacia el arte crítico. Sin embargo, lo que a nosotras nos parece insuficiente es cómo el discurso historiográfico y teórico del arte ha presentado la cuestión de lo público. Los conceptos de arte público y arte crítico no alcanzan a explicar de qué manera el arte reconfigura la materialidad del espacio y produce el sentido de lo público; precisamente porque dan por sentado la existencia de lo público.

Tanto las jornadas como la performance tienen sus referentes más cercanos en la emergencia de movimientos políticos que hacen efectiva la protesta desde las más disímiles posturas ideológicas. Es absurdo repasar estas acciones si no las ubicamos en el contexto de una lucha mayor,

¹³ Cfr. Carrillo, Paloma et al, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, S.f.

general, en la que el disenso empieza a cobrar cuerpo. *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo* pueden considerarse acciones directas. La acción directa no es una modalidad que empleen estos proyectos por vez primera, está también en las acciones ejecutadas por otros grupos artísticos que surgen en Cuba durante las décadas del ochenta y el noventa, como Arte Calle, Art-De, Tercera Opción, Omni-Zona Franca, Voltus o la Red Observatorio Crítico, que desde el arte luchan por la participación de los cubanos y la toma de posición frente a los conflictos nacionales. Podemos rastrear una línea desde los ochenta hasta los dos mil dentro de las prácticas políticas del arte en Cuba que tiene como eje modos de agencia y acción políticas que impugnan las formas legitimadas de lo político y lo artístico.

Lo que empieza a ocurrir en el escenario histórico cubano a partir del 2006, pero sobre todo después del 2010, lapso en el cual enmarcamos nuestro estudio, es que un nuevo conjunto de sujetos sociales y políticos se hace presente de manera más fuerte. Esto ocurre como resultado de la articulación entre una fuerza social que se está haciendo a sí misma y la ideología o concepciones del mundo que hacen inteligible el proceso por el que esa fuerza está atravesando. Esto ha determinado un nuevo tipo de vínculo entre el arte, lo político y el activismo que será objeto de estudio de esta investigación a través de la *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo*. En ambos casos podemos entender y explicar cómo se está produciendo el disenso y la construcción social de la vida desde las nuevas formas de articulación del arte. Para poder centrarnos en estos dos ejemplos es necesario rastrear un conjunto de acciones o producciones artísticas colectivas que si no han sido impulsadas por un sujeto colectivo al menos han sido reproducidas por la colectividad. En ellas, por lo general,

se mezclan los procedimientos y recursos del activismo político con los del arte, y el propósito es incidir sobre las condiciones de existencia.

Aquí surgen, al menos, dos preguntas. La primera, ¿por qué nos desplazamos hacia un grupo de propuestas que no están en el campo artístico cubano y especialmente hacia las jornadas y *Yo también exijo*? La segunda interrogante se desprende de la primera: ¿desde dónde estamos posicionadas para analizar el arte? La razón por la cual decidimos volvernos hacia un conjunto de actos que rebasan los límites del territorio de lo artístico es porque precisamente la tensión del adentro y fuera del campo es la que ha estado pautando un tipo de articulación entre el arte y lo político en Cuba. Hacer pie en la *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo* se justifica en tanto ambas propuestas intentan desmarcarse del “adentro y afuera”. Es allí donde se van a anudar una serie de conflictos que han venido pulsando esta relación desde la década del ochenta. Y es allí también donde es posible entender las nuevas formas de combinación entre arte-política-activismo. Nos situamos en una zona limítrofe a la Historia y la Teoría del arte para poder dar cuenta de procesos ante los cuales ambas disciplinas han permanecido si no ajenas sí indiferentes, produciendo discursos que no alcanzan a entender la complejidad de los procesos que se hallan implicados en estas articulaciones.

Por eso, esta investigación sobre las relaciones del arte con lo político no se restringe a la “historia del arte cubano”, sino que debe articularse con una historia más general de las luchas, donde el arte forma un cuerpo y lo político se enlaza constituyéndose como una escena fuerte de interpelación al poder.

Para enfocar la cuestión de las formas de disenso y la construcción social de la vida desde el arte hemos trazado tres ejes teóricos en torno a los cuales nos estaremos moviendo: arte y política, autonomía-heteronomía, ideología. El mapa teórico que nosotras proponemos parte de dos referentes: la teoría crítica y cultural que produce la Escuela de Frankfurt y el Centro de Estudio Culturales de Birmingham, específicamente de las figuras de Walter Benjamín y Stuart Hall respectivamente. Aunque también es necesario revisar la concepción política de la autonomía que propone Theodor Adorno y conectarla con algunos planteamientos del filósofo francés Jacques Rancière, así como volver sobre la perspectiva de Peter Bürger sobre el problema de la autonomía del arte. Frankfurt y Birmingham son dos momentos importantes para pensar el arte y su vínculo con lo político desde la estética, la sociología, la filosofía política y los estudios sobre comunicación, emplazados en una visión marxista y crítica. En Frankfurt se plantea la pregunta por lo político y en Birmingham se recupera.

Cuando nos enfrentamos a acciones como las jornadas o *Yo también exijo* ni los conceptos ni las perspectivas teóricas de la historia del arte nos permiten entender y situar este tipo de propuestas. Nuestros propios casos de estudio demandan que se produzca una relación entre la teoría de Frankfurt y Birmingham para traer al campo de discusión del arte el problema de su articulación con lo político a partir de los puntos más sensibles y polémicos: la autonomía, lo político y la ideología. ¿Por qué? Primero, porque los términos bajo los cuales se ha concebido y discutido la autonomía en la teoría del arte, que tiene una fuente teórica muy sólida en Adorno, responde a una manera de entender la estructuración de la totalidad social que pierde de vista los tipos complejos y niveles de

determinación existentes entre las diferentes prácticas que conforman esa totalidad. Segundo, porque no se ha puesto a debate la idea misma de lo político, y se ha asumido la articulación del arte con lo político como un tipo de arte. Tercero, no se ha aceptado que la reflexión sobre lo político en el arte desborda los propios marcos del campo para situarse en la dimensión del poder, lo político y lo sociocultural.

Nosotras producimos esta relación entre Frankfurt y Birmingham, cruzada también por otras perspectivas como las de Chantall Mouffe, Jacques Rancière, Slavoj Žižek, para plantear el problema del arte y su vínculo con lo político en una dimensión que reconozca que, primero, estamos tratando con una relación compleja, producida y nunca fija; segundo, los términos que pueden cobrar significación bajo esa articulación cambian. Así, por ejemplo, tenemos que en la coyuntura actual bajo la cual se está produciendo el vínculo del arte con lo político en Cuba, los términos que ganan significación son autonomía, autoorganización, autogestión, esfera pública, lucha ideológica por los medios de significación, entre otros.

Este desplazamiento arbitrario nos permite enfocar al arte como una práctica que tiene sus “propias” formas, sus temporalidades y trayectorias “relativamente autónomas”; pero también como una condensación, una unidad articulada y sobredeterminada, cruzada con otras prácticas, conectadas de distintas formas. Situarnos desde esta perspectiva cruzada entre Frankfurt y Birmingham y en la discusión teórica que despliegan es importante para comprender la idea misma de “la relación” entre el arte y lo político. Por tanto, cuando decimos “arte político” no empleamos el término “político” como un adjetivo o etiqueta que se aplique sobre obras o artistas. No existe un “arte político”, en el sentido de una determinada forma de hacer arte o un estilo, porque lo político no es una categoría

estabilizada, sino un concepto en disputa. Pretender englobar y estudiar un conjunto de obras o proyectos particulares bajo la denominación “arte político” es procurar manejar lo político como una categoría normalizada, cuando, en realidad, está todo el tiempo negociándose, rehaciéndose. No se le puede cosificar bajo el sintagma “arte político”.

Fue necesario también revisar la producción teórica actual que acompaña un tipo de práctica política del arte más radical. En ese sentido, los aportes de Marcelo Expósito, Ana Longoni, Briam Holmes, Suely Rolnik, entre otros, fueron definatorios para entender las formas nuevas de anudamiento del arte con lo político y ponerlas en perspectiva con experiencias internacionales. Acceder a plataformas como Red Conceptualismos del Sur fue fundamental para entender los cruces entre activismo, acción política, arte y movimientos sociales. Estos investigadores intentan comprender el maridaje en un doble movimiento: no solo en la dirección de lo que aporta el repertorio de acciones políticas a las formas de luchas del arte, sino también la manera en la que los procedimientos, los recursos y las herramientas del arte han contribuido a formar nuevas experiencias políticas y de movimiento.¹⁴ Igualmente, utilizamos el concepto de performance, performatividad, performance corporalizada, repertorio y archivo desde los Estudios de Performance de Diana Taylor.

¿Cuál es el lugar que ocupa hoy el arte en lo político y lo político en el arte? Esta interrogante nos permite describir dos escenarios diferentes en los

¹⁴ Cfr. Expósito, Marcelo et al, “Creación colectiva y las prácticas colaborativas”, en Revista de Artes Visuales *Errata*, No. 12, 2012. Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/>

que se está moviendo el problema de la relación del arte con lo político. En el escenario uno, la expresión “arte político” ha perdido hoy toda la fuerza y validez que en algún momento la caracterizó. Y, aún más, la fe que reposaba en ese sintagma aparece interceptada por una racionalidad de otro orden. Todo parece indicar que la Vanguardia no cumplió su promesa, y la utopía estética quedó atrapada entre dos conceptos: Modernidad y Vanguardia. O sea, es imposible que el arte lleve a cabo una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. Después de agotar la pregunta “para qué sirve el arte”, cuyo trasfondo es el escepticismo ante su poder subversivo y liberalizador, lo político se atrincheró nuevamente en el arte. Y lo hizo de tal manera que terminó convirtiéndose en el *locus communis*. En el escenario dos, la expresión “arte político” es reciclada desde otra postura que no busca ampliar solo el campo del arte, sino situarse en el contexto general de una lucha emancipatoria. En este escenario, lo político en el arte facilita experiencias de transformación que obligan a pensar al arte como una práctica emancipatoria que renegocia su especificidad. Resulta interesante como hay un grupo de autores,¹⁵ que recuperan para pensar el arte un conjunto de términos asociados a prácticas políticas directamente, como, por ejemplo, insurgencia, desobediencia, acción directa.

Lo que parece ignorar entonces el escenario uno del arte político es que “lo político” resulta de los intentos del arte de participar de lo común y reconfigurarlo; de lo común negado, precisamente por la división sensible del mundo (Rancière, 2009). Las maneras en las que participa de lo común y se presenta o hace aparecer en él van a determinar las formas de maridaje.

¹⁵ Expósito, Marcelo et al, Op. Cit.

La literatura sobre arte y política es muy extensa y polémica en sí misma. No encontramos una sola definición de arte político que no sea problemática. Es un concepto complejo. Antes que una idea lógica o conceptualmente clarificada, el arte político es un ámbito donde convergen varios intereses. No existe “una” comprensión de lo político en el arte, sino varias. Lo que nosotras intentamos es posicionarnos en ese campo a partir de rastrear las conexiones teóricas que se han tejido entre los dos términos.

A partir de definir que la articulación de las prácticas artísticas con la creación política es nuestro campo problemático, hemos decidido que la pregunta-problema central de esta investigación es la siguiente: ¿es posible afirmar, a partir del estudio de dos casos cubanos que han tenido lugar entre los años 2006 y 2015, que el anudamiento del arte con lo político ha asumido una forma nueva? Si así fuera, ¿existe una relación que transversalice las experiencias donde se produce este tipo de maridaje en Cuba desde la década del ochenta hasta el 2015, que nos permita enfocar un ciclo de arte-política?

A partir de ahí se desglosan otro conjunto de preguntas: ¿Qué es lo político en el arte?, ¿cómo se produce lo político en el arte?, ¿cuáles han sido las connotaciones y significados que se le han dado al arte dentro del discurso ideológico de la Revolución?, ¿qué discursos sobre el arte y su vínculo con lo político se han construido en Cuba y desde qué lugares se ha hecho?, ¿qué categorías ideológicas se han usado para hacerlo?, ¿cuáles han sido las conexiones que han definido el mapa del terreno ideológico de la sociedad revolucionaria cubana en relación con el arte?, ¿qué trayectorias ha marcado la articulación del arte con lo político en Cuba desde el decenio del ochenta hasta el 2015?, ¿cuáles han sido las formas que ha adoptado la

articulación del arte con lo político en cada uno de los momentos particulares desde la década del ochenta hasta el 2015?

Nos interesa tanto avanzar en el análisis de escenarios poco visibles dentro de la historiografía del arte cubano como en reconsiderar aspectos parciales de esos relatos ya instituidos. Debemos preguntarnos en qué momentos se ha activado la fuerza crítica y creadora del arte, y no nos referimos solo al registro institucionalizado, sino también a aquellas prácticas que han quedado fuera del relato oficial, las cuales han estado pulsando y tensando el campo artístico cubano, aun cuando hayan sido explicadas de manera trunca y elíptica por algunos discursos críticos o simplemente hayan sido preteridas.

Nos hemos planteado los siguientes objetivos:

1. Comprender qué es lo político en el arte y cómo se produce esa experiencia de anudamiento.
2. Precisar cuáles han sido los campos semánticos dentro de los cuales se ha movido el arte cubano y su relación con lo político y hurgar en las definiciones que se han dado sobre el arte y el artista políticos para entender las ideas sociales que han dominado sobre el arte en el campo discursivo cubano.
3. Revisitar la historia del arte cubano desde otras perspectivas para construir un mapa tentativo del territorio donde se articulan las prácticas artísticas y la creación política desde el decenio del ochenta hasta el 2015, situando el eje en las experiencias disensuales y diferentes.

4. Explorar las nuevas formas de articulación del arte con lo político en Cuba a partir del estudio de dos casos: La *Jornada Primavera Libertaria* y la performance *Yo también exijo*.

Para poder darle curso a los objetivos aquí propuestos, hemos estructurado el trabajo en tres capítulos, introducción, conclusiones, anexos y bibliografía. El primer capítulo, **Sobre la articulación arte-política en la teoría crítica marxista**, explora algunos momentos dentro del marxismo y la teoría crítica en los que se ha reparado en la articulación de lo político con el arte. El foco de atención es la Escuela de Frankfurt, específicamente la producción teórica de Theodor Adorno y Walter Benjamín, situados ambos dentro de lo que se conoce como la primera generación de frankfurtianos. El eje del capítulo es el problema de la autonomía del arte. Aspiramos con este capítulo a movernos en un campo de conceptos básicos que nos permitan situarnos teórica y políticamente frente a la discusión de lo que se denomina arte político.

El capítulo dos, **Arte y Poder en Cuba**, se adentra en explicar la arbitrariedad de los actos a través de los cuales se le confieren significados a lo político y su articulación con el arte en Cuba. Estos significados se construyen en el ejercicio de un poder que lucha por definir qué es el arte, su alcance y posibilidad de mediación en la vida. No es posible estudiar este vínculo abstrayéndolo de las condiciones materiales y simbólicas de su existencia, porque el arte en tanto que una forma de la cultura opera en un terreno socioeconómico, político y simbólico.¹⁶ En este capítulo nos

¹⁶ El emplazarnos teóricamente desde la teoría cultural de Stuart Hall nos permite distinguir la dimensión material y simbólica en la que tiene lugar el arte, y la importancia de situar nuestro análisis desde ambas perspectivas para abordar el vínculo con lo político. Esto está conectado con tres áreas de investigación dentro de los estudios de Stuart Hall: la revisión crítica del modelo marxista base/superestructura para afrontar el estudio de la relación entre sociedad-economía-cultura; la problematización del concepto de ideología

aproximamos a la perspectiva teórica de Stuart Hall, según la cual entendemos que el arte y lo político es articulable en más de una forma, por lo que estas no son nunca necesarias, obligatorias, transhistóricas, sino que pueden y deben ser transformables. El significado y la función del arte han de situarse en correspondencia con aquello a lo que él se articula, y es en esa dimensión en la que se ubica el análisis que propone el capítulo.

El tercer y último capítulo, **Desobediencias artísticas: trayectorias del arte político en Cuba y re combinaciones arte-política-activismo. Jornada Primavera Libertaria y Yo también exijo: dos Casos de estudio de las prácticas políticas del arte en cuba (2006-2015)**, se centra en una propuesta cartográfica de las prácticas políticas del arte y en el estudio de *Yo también exijo* y *Jornada Primavera Libertaria*. Este mapa es importante para introducir nuestros dos casos de estudio, *Yo también exijo* y *Jornada Primavera Libertaria*, porque rastrea un tipo de arte orientado a generar espacios de disenso que impugnan las formas políticas dominantes. Las propuestas que incluimos en este mapa están unidas por una voluntad de reclamar, encontrar y producir lo público, pero también de luchar en torno a los modos en los que aparecemos y nos sostenemos en el mundo como cuerpos.¹⁷ Más que hablar de obras concretas hechas por sujetos individuales, este capítulo se enfoca en demostrar la existencia de fuertes

a partir de la teoría de la articulación, en diálogo con el pensamiento político marxista de Antonio Gramsci, la teoría del lenguaje de Valentín Volóshinov, el marxismo estructural de Louis Althusser y la teoría política sobre la articulación de la ideología y de las luchas ideológicas de Ernesto Laclau; el estudio sobre la naturaleza constitutiva y política de la representación desde los aportes del estructuralismo, la semiótica y el posestructuralismo. Cfr. Hall, Stuart, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*, Colombia, Perú y Ecuador, Envió Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de estudios Culturales y Sociales *Pensar* y Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

¹⁷ Cfr: Butler, Judith, Op. Cit.

lazos colaborativos y un sentido de la solidaridad que alienta (o no) nuevas maneras de relación entre el arte, lo político, el activismo, la teoría, la investigación social.

Las conclusiones tienen un peso considerable en tanto precisan los nuevos modos de producción de lo político en el arte cubano. En los anexos colocamos algunos manifiestos de los grupos artísticos y políticos que estudiamos, declaraciones de prensa, cartas y documentos programáticos.

La importancia de este tema está no solo en lo que pueda generar para el campo artístico, sino para la propia política y para la vida en la Isla. Sobre todo, hoy, en el año 2016, cuando el futuro del proyecto socialista se decide bajo nuevas presiones e imposiciones. La coyuntura política que vive hoy la Isla ha impulsado un tipo de vínculo entre arte, el activismo y los grupos políticos muy particular en nuestro contexto. En los últimos años, a partir del 2006, fecha en la que Fidel Castro cede el poder estatal y ministerial a Raúl Castro y se da una situación política que transversaliza todos los procesos en la Isla, las prácticas políticas del arte han estado ocupando el lugar de la acción para movilizar las energías singulares y colectivas de los sujetos.

Esta investigación constituye un esfuerzo desde nuestras posibilidades y concurrencias para evitar que las protestas articuladas desde el arte sean silenciadas. Se suma nuestro esfuerzo a ese grupo de voces que, desde el activismo político, el arte, la disidencia y la lucha, apuestan por un mundo diferente donde todos seamos escuchados y tengamos el derecho a la palabra. Nuestro estudio no recupera a las prácticas políticas del arte para cosificarlas y encapsularlas en el saber académico, sino para potenciar

desde el discurso teórico la disrupción y la alternatividad que ellas proponen.

1. SOBRE LA ARTICULACIÓN ARTE-POLÍTICA EN LA TEORÍA CRÍTICA MARXISTA

La coyuntura histórica y política en la que surge la Escuela de Frankfurt inaugura un campo de investigación en el que se abren interrogantes sobre la relación de lo social, lo económico y lo cultural. Las preguntas de las que procura ocuparse la Escuela van a colocar la cuestión de lo político y el arte en un plano de problematización teórica, otorgándole visibilidad en un marco disciplinar y académico distinto al que, hasta ese momento, se había encargado del objeto “Arte”. Teniendo en cuenta las grandes evasivas y los silencios teóricos que han permeado el problema de la articulación arte-política en la historia del arte, la Escuela es un momento decisivo para encarar teóricamente la pregunta por lo político.

El capítulo se encarga de exponer la discusión teórica que desarrollan Theodor Adorno y Walter Benjamin sobre el problema de la autonomía-heteronomía y la politización del arte. De manera puntual y sucinta trabajamos otros teóricos de orientación marxista, formados también en la teoría crítica, que

consideramos importantes en las discusiones actuales sobre la autonomía, como Peter Bürger, y sobre lo político y su articulación con el arte, como Jacques Rancière.

El problema del arte y su nexa con lo político se ha construido desde diferentes posiciones teóricas y metodológicas. No existe “UNA” comprensión de lo político en el arte, existen varias. Lo que pretendemos es emplazarnos en las reflexiones elaboradas desde la teoría crítica, para proponer una comprensión de la articulación entre arte y política de acuerdo con las formas que adopta este vínculo hoy y sus singularidades en el escenario de Cuba. El estudio de lo político en el arte ha sido y es un terreno donde convergen diversos intereses que disputan por clarificar el alcance del arte en la sociedad.

1.1 La Escuela de Frankfurt y la producción de un pensamiento crítico sobre el arte

El Instituto de Investigaciones Sociales o la Escuela de Frankfurt, como se le conoce posteriormente, fundado en el año 1923 bajo la República de Weimar, es un punto de partida para ubicar cuándo comienza a esbozarse una preocupación de índole teórica por el alcance crítico del arte, así como por el lugar que este ocupa en una sociedad. En el Instituto se problematizaron categorías y conceptos que permitieron pensar desde el marxismo la relación arte-política como una alternativa al capitalismo. En la teoría estética de Frankfurt quedaron definidas las dos maneras en las que se entendió, y aún hoy dominan, la discusión sobre la relación arte-política: lo político como forma y lo político como contenido.

Los investigadores del Instituto, tomando distancia no solo de la teoría tradicional sino también del marxismo ortodoxo y preocupados por desvincularse de las corrientes tradicionales de la izquierda con un vocabulario que actualizaba y expandía la propia teoría marxista, propusieron un tipo de crítica estética en concomitancia con la sociología, la filosofía política, la crítica literaria. Los estudios sociales sobre música y la investigación sobre Soren Kierkegaard de Theodor Adorno, la crítica teatral de K. A. Wittfogel, la crítica literaria de Leo Löwenthal, las exploraciones de H. Marcuse sobre cultura y sociedad,¹⁸ los estudios sobre cine y recepción de Walter Benjamin y Sigfried Kracauer, la crítica a la industria cultural de Max Horkheimer y Theodor Adorno, fueron algunos

¹⁸ Cfr. Jay, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, España, Taurus Ediciones, 1986.

de los acercamientos que se produjeron al tema de la estética desde el Instituto. Estos estudios partían de cuestionamientos que obligaban a resituar el concepto de cultura y a reconocer la interrelación entre sociedad y cultura, ambas esferas atravesadas por lo político. Los frankfurtianos comenzaron a ocuparse de lo político en el campo de la cultura, enfocando el análisis en las prácticas artísticas y su potencia crítica.

La mayoría de estos teóricos aplicaron al arte y a la obra un análisis que tenía como eje los postulados marxistas de la economía política. El estudio tomaba como punto de partida la producción: las condiciones que la generaban y lo que ella ponía en juego. De manera general, sostenían que el objeto “arte” se producía en relaciones sociales específicas, los conflictos inherentes a esas relaciones se filtraban en el acto de la producción a través de los materiales. El arte, como producto humano, se objetivaba. Y la objetivación dependía del trabajo con materiales, los cuales “formaban parte de la matriz social”.¹⁹ Los materiales traían consigo, arrastraban, las contradicciones sociales. De modo que, al producir arte se reproducía la socialidad de la vida a la que pertenecía esa obra.²⁰

Pero el arte no solo reproducía esa socialidad, sino que ponía en cuestión al propio sistema. La dimensión política que le asigna la Escuela de Frankfurt a la obra de arte radica, de forma general, en la posibilidad de existir como crítica al sistema. “El arte no era sólo la expresión y el reflejo de tendencias sociales existentes, sino también (...) el vedado final de los anhelos

¹⁹ *Ibidem*, p. 292.

²⁰ Por socialidad entendemos la forma que adoptan las relaciones sociales bajo un modo de producción en un momento histórico específico.

humanos de esa 'otra' sociedad más allá de la actual".²¹

Aunque varios investigadores adscritos al Instituto se interesaron por las problemáticas estéticas, fueron Theodor Adorno y Walter Benjamin los que ahondaron de manera peculiar en la relación arte y política. Benjamin, tomando elementos de la teología y del materialismo para combinarlos e infiltrar así al marxismo con la corriente mesiánica del judaísmo; Adorno, desde su dialéctica negativa. Sus problematizaciones sobre lo político en el arte fueron diferentes entre sí y extremadamente complejas.

Lo que mueve a estos dos filósofos es la necesidad de encontrar experiencias humanas que se resistan a la cosificación de la vida, al sistema de relaciones de producción capitalista, al mercantilismo, al poder totalitario, a la barbarie. Tanto para Benjamin como para Adorno, la modernidad, esa constelación en la que se hallaron recortadas sus vidas, había comprometido toda voluntad revolucionaria, había fagocitado todo impulso crítico y neutralizado las potencialidades para construir alternativas. El socialismo, al menos el socialismo real, el que se desprendió del marxismo de la social-democracia y al que estuvieron atentos ambos, también había fracasado.²²

²¹ *Ibidem*, p.293. Entre el año 1923 y la década del treinta, periodo en el que los principales miembros del Instituto se ven obligados a emigrar hacia los Estados Unidos por el ascenso del fascismo, y luego hacia finales del cuarenta, al regreso y restablecimiento del Instituto en Alemania, estos teóricos produjeron material en el que lo común a todos era ubicar los fenómenos estéticos dentro de los procesos histórico-sociales.

²² Es la inconformidad ante el fracaso lo que los lleva a plantearse, de manera diferente, lo político y la acción política en un camino contrario al que se había explorado. Sobre todo, en Benjamín, que está pensando en aquellos dispositivos de politización y movilización de las masas, por eso vuelve su mirada hacia el arte. Punto este de tensión con Adorno, que no acepta la posibilidad de asignarle una función social al arte. Cfr. Jay, Martin, *Op. Cit.*, pp. 288-289.

Cuando Benjamin y Adorno miran se preguntan, uno apuntando hacia el círculo de Schönberg en Austria y el otro hacia la literatura rusa, por el lugar que ocupa el arte en las relaciones de producción,²³ por la manera en la que en la obra se acredita lo real, por la exposición de la verdad y su núcleo temporal (lo histórico), por cómo la obra constituye una apertura, una mónada que contiene, muestra y oculta un mundo, y lo critica; en realidad, se están interpelando por la fuerza política con la que irrumpe el arte en la sociedad. Un arte que se resiste a ser corrompido y plegado al poder: una experiencia de resistencia social, de protesta.²⁴

La voluntad de conferirle un sentido político al arte no es explícita en los textos de Adorno, como sí lo es en los de Benjamin. Para Adorno, la politización del arte no es, ni debe ser, un proceso auténtico. Discute con

²³ En el primer texto que Benjamín publica en la *Zeitschrift*, en el año 1934, el autor señala que el movimiento de escritores surrealistas franceses avanza hacia la politización del arte, reconciliándose con la praxis política. Ese mismo año, en otro texto que redacta para ser leído en el Instituto para el Estudio del Fascismo, a petición del Partido Comunista local, dice “cuando la crítica materialista se ha acercado a una obra, ha acostumbrado a preguntarse qué pasa con dicha obra respecto de las relaciones de la productividad de la época”, y desplazando la atención hacia las funciones que cumple la obra en las condiciones artísticas de producción, prosigue, “(...) en lugar de preguntar: ¿cómo está una obra respecto de las relaciones de producción de la época; si está de acuerdo con ellas; si es reaccionaria o si aspira a transformaciones; si es revolucionaria?; en lugar de estas preguntas o en cualquier caso antes que hacerlas, quisiera proponerles otra (...)¿cómo está en ellas?” Walter, Benjamín, *Obras*, Libro I, Vol. 2, Madrid, Abad Editores, 2009, p.234.

²⁴ Peter Bürger, teórico que pertenece a la segunda generación del Instituto, señala la deuda del término “protesta”, desarrollado por los frankfurtianos para definir la función social del arte, con el modelo de crítica que desarrolla Karl Marx en el texto *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. En ambos casos, la protesta define una relación de oposición: en Marx con la religión, y en los investigadores del Instituto con el arte. “(...) en la religión hay un momento de verdad: la religión es ‘la expresión de la miseria real’, pues la simple realización ideal de la humanidad en el cielo descubre a carencia de auténtica humanidad en la sociedad de los hombres. Y es también ‘la protesta contra la miseria real’ ya que, incluso en su forma alienada, los ideales religiosos son un modelo de aquello que tendría que ser en la realidad”. Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, España, Ediciones Península 1987, p.39. El arte como la religión solo puede protestar en virtud de su oposición al mundo social.

Benjamin y disiente de considerar al arte susceptible de politizarse. El arte “constituye una forma de praxis, y no necesita disculparse por su acción indirecta. Aunque quisiera actuar directamente, no podría hacerlo. El efecto político, aún de una praxis presuntamente comprometida, es incierto.”²⁵

La teoría estética de Adorno se basa en una concepción política de la autonomía. Mientras para Benjamin la autonomía es el resultado de las condiciones de producción bajo las cuales se produce el arte en un momento de la historia. El precio que paga el arte por su autonomía es demasiado alto y la única manera de costearlo es traicionarse a sí mismo. Esto significa dejar de existir como un ámbito diferenciado y separado de la realidad. Aquí radica una de las diferencias fundamentales en la concepción de la autonomía del arte adorniana y benjaminiana. Por eso, Benjamin nos dice que el cine es el más poderoso agente: porque quiebra la distancia. Y en su proximidad, entra y se instala de una manera “otra” en el reino de lo social, trastocando con su fuerza “lo que es” en “lo que pudiera ser”.²⁶

²⁵ Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, España, Taurus Humanidades, 1992, p. 345.

²⁶ El salto a la vida va acompañado de un proceso de masificación de la recepción. Esto no implica que el arte sea un mecenas ideológico. Benjamín entra en el terreno de la función social del arte y de la recepción estética del arte. “Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas”. Benjamín, Walter, Op. Cit., p. 354.

Para Adorno, la dialéctica social-asocial del arte y la porosidad de sus límites es lo que lo mantiene con vida, pero no ve en el salto a la vida y en su perennidad una condición para la producción de lo político o para su significación. Las consecuencias de este salto no son para Adorno “positivas”. Lo social en el arte, dice Adorno, “no depende de su toma de posición expresa”.²⁷ Su función social, y he aquí la paradoja del arte según Adorno, reside en su falta de función. “Es en la distancia y en la diferenciación de la realidad, de un modo inmanente, como las obras logran expresar, por vía negativa, un estado distinto de lo que es y afirman lo que este debería ser”.²⁸

La preocupación latente en Adorno y Benjamin, como marxistas, es cómo actúa realmente el arte en la praxis, cómo puede el arte en su aislamiento o en su participación incidir en la transformación del orden social. Este es un asunto que no puede entenderse desvinculado de lo que fue el contexto de problemas al que respondió, o así lo intentó, el Instituto de Investigaciones Sociales. La pregunta por la praxis y la acción fue perentoria para estos teóricos, en la medida en la que constataban su progresivo abandono. La revalorización de la dimensión cognoscitiva del arte, desde un enfoque crítico, fue el resultado de los esfuerzos investigativos y teóricos por establecer una relación dialéctica entre el arte y la praxis. Sobre todo, porque en el uso marxista la praxis se entiende en relación dialéctica con la teoría. Y el arte, sin igualarlo o reducirlo a la filosofía, fue para la teoría crítica un modo de acceder, conocer, criticar e intervenir en la realidad.

²⁷ Adorno, Theodor, Op. Cit., p 340.

²⁸ Jiménez, Marc, *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2001, p. 140.

Con Benjamin y Adorno comienza a problematizarse lo político en el arte. Adorno sin declarar explícitamente la relación arte y política, Benjamin buscando las trazas de lo político en el arte o los caminos que ha seguido el arte hasta politizarse. En Adorno, lo político es en sí inmanente al arte, y la autonomía es el concepto central para entenderlo. En Benjamin, lo político no se juega en la autonomía, sino en la relación con el espectador y en la capacidad para movilizarlo.

1.2 La concepción política de la autonomía de Theodor Adorno. Un cruce con los planteamientos de Jacques Rancière sobre la estética de la autonomía.

Theodor Adorno ofreció a lo largo de su vida varias definiciones del arte, sin embargo, es en un conjunto de ensayos, publicados poco después de su muerte en el 1969, donde podemos encontrar, no exenta de contradicciones, una propuesta de alcance político del arte. La batería de conceptos que maneja en estos textos, redactados la mayoría de ellos entre la década del treinta y finales de los sesenta, dejan entrever que también la esfera estética resultaba inevitablemente política para este autor. ¿Por qué y dónde radica lo político en el arte en la teoría estética adorniana?

Para comprender cómo se da esta articulación es preciso volver sobre su estética de la autonomía. La autonomía es un concepto vertebrador de la noción arte y de su condición de posibilidad, que no solo determina la manera en la que el arte existe en el mundo, sino también su función. Es vista por Adorno en correspondencia con otra relación: arte y sociedad. Lo social y lo autónomo van a definir la doble condición del arte, como hecho social y como hecho autónomo, y su sentido aporético, utópico y enigmático. “El momento de lo inexistente, de lo irreal en el arte, no es libre

respecto a lo existente”.²⁹ En la teoría adorniana, lo político en el arte debe plantearse desde la estética de la autonomía. Desde allí se enfoca en la explicación social del arte, pero diferenciando al arte mismo de su efecto.

Así, interroga cómo se acredita lo real en el arte. La pregunta por lo real no está desvinculada de la verdad y su relación con la historia. La búsqueda de un contenido de verdad en el arte es un interés marcado en Adorno. Historia y verdad, autonomía y sociedad, son los cuatro puntos cardinales en los que se va a mover la teoría del arte adorniana, y en los que podremos fijar lo político.

Debemos partir del hecho que Adorno no acepta la politización del arte. El arte es autónomo. La autonomía es una categoría históricamente determinada, asociada a un proceso de ascenso y consolidación de la burguesía.

La autonomía, en primer lugar, libera al arte de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior y cosista.³⁰ Esa experiencia a la que se refiere Adorno, que se presenta como algo externo al arte, es el mundo capitalista de las relaciones sociales donde la “forma del valor” suplanta a la “forma natural”.³¹ Por tanto, la autonomía ofrece al arte cierta independencia de las reglas sociales capitalistas. Da un margen de libertad, que Adorno

²⁹ *Ibidem*, p. 298.

³⁰ *Ibidem*, p. 290.

³¹ Entendemos el concepto de forma natural y forma de valor de acuerdo con la propuesta de relectura crítica del marxismo que desarrolla Bolívar Echeverría en su libro *Definición de la cultura*. Cfr. Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, México, Itaca, 2001.

advierte es función de una conciencia burguesa de la libertad. La autonomía determina entonces el para-sí del arte.

En segundo lugar, la autonomía robustece al arte frente a la sociedad. ¿Cómo puede reforzarse en su aislamiento? Al aislarse el arte cristaliza como algo peculiar. Su peculiaridad está dada también por presentarse como algo socialmente no provechoso. La soledad es la garantía de su emancipación respecto a lo social. Este alejarse de la fachada factual, significa que no se contamina (aunque tampoco se implica) con las experiencias del mundo valorizado. El no contaminarse tiene que ver con su resistencia a la lógica capitalista. En la sociedad del intercambio en la que todo es para otra cosa, el arte puede y debe ser para-sí. El arte existe para-sí, a diferencia de las mercancías que siempre están para otra cosa. “La autonomía está relacionada estrechamente con esta denuncia *ipso facto* e implícita de la degradación de una sociedad en la cual todo existe sólo para otra cosa”.³² La autonomía es, sobre todo, no aceptar las normas sociales existentes. El arte autónomo habría que entenderlo en la teoría adorniana como una alternativa para contrarrestar la mengua de las capacidades políticas del sujeto en una sociedad en la que la forma del valor ha subsumido la forma natural.

La autonomía es la condición de posibilidad para la utopía, la promesa y la protesta.³³ El arte por su mera existencia critica a la sociedad, “(...) el arte

³² Jiménez, Marc, Op. Cit., p. 137.

³³ En Benjamín, sin embargo, la utopía está relacionada con la posibilidad del arte de liberar energías revolucionarias. Beatriz Sarlo, refiriéndose al teórico, apunta que “sus ideas estéticas se concentran singularmente en un tema: la producción poética de un contenido de verdad que libera energías revolucionarias”. Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamín*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.43. Ahí está, en parte, el utopismo benjaminiano, perfilado desde un radicalismo revolucionario que se ampara en el mesianismo judío. En el otro extremo está Adorno, desde un materialismo

autónomo es un trozo de inmortalidad, de utopía y de hybris en una sola pieza”.³⁴ La autonomía del arte es la condición para el potencial crítico. Es en esta dimensión donde consideramos se articula la propuesta política de la autonomía del arte de Adorno. En su autonomía, en su distanciamiento de lo social y, a su vez, en su constitución como asocial logra el arte criticar a la sociedad. Su presencia es ya en sí un momento crítico. Y lo es porque por su diferenciación de la realidad, diferenciación que es en sí inmanente, logra expresar por vía negativa un estado distinto de lo que es y afirma lo que este debería ser. El arte revela por su existencia misma un no-existente, y demuestra simultáneamente la imposibilidad de lo posible.

He aquí la dimensión adorniana utópica del arte, relacionada con el prometer y el protestar. El arte promete porque es capaz de protestar sobre un estado de cosas. Pero es incapaz de cumplir lo prometido. Incapacidad que está dada por su carácter ambiguo, el cual determina una relación limitada con la praxis. “La verdad sobre esta sociedad sólo puede ser expresada aislada en forma de mónadas en las obras de arte. Esta es la función del arte, a la que Adorno se puede referir como ‘carencia de función’”.³⁵

Nos interesa trazar un puente entre la teoría estética de Adorno y la de Jacques Rancière, partiendo de la siguiente tesis: desde ambas perspectivas, lo político en el arte está hilvanado a su carácter autónomo, es inmanente

dialéctico, a la defensa de un arte hermético y cerrado sobre sí mismo, “esto es un arte que mantiene una distancia crítica e insobornable ante la sociedad unidimensional”. Jiménez, Marc, Op. Cit., 140.

³⁴ Adorno, Theodor, Op. Cit., p. 295.

³⁵ Bürger, Peter. *Op. Cit.*, p.48.

a él. ¿Por qué nos interesa cruzar ambas perspectivas? Primero, porque Rancière va a redefinir en el contexto finisecular el rol político del arte, y lo va a hacer desde una estética de la autonomía en la que lo político se juega en la autonomía, tal y como lo concibe Adorno desde la primera mitad del siglo XX.³⁶ En el panorama contemporáneo de reflexión, el pensamiento de Rancière ha venido a (re)colocar el debate sobre la posibilidad de un arte político, a la luz del reciclaje de las experiencias vanguardistas.³⁷ Su análisis de las prácticas políticas del arte parte de reconocerlas como actos específicos de lo estético que permiten estimular formas diferentes de subjetividad política.³⁸ Este último punto es importante para pensar nuestro objeto de estudio, porque nos permite enfocar al arte como un dispositivo de politización que permite crear nuevas instancias políticas de enunciación.

El arte pertenece para Rancière a un régimen específico de lo sensible, que es la estética. Lo que (re)elabora es el sentido del término “estética”, para luego desmadejar el impulso crítico del arte y reformular su dimensión de criticidad, aun cuando todo pareciera indicar que se deshace entre el capital financiero que la espectaculariza y el consenso político que la neutraliza. El

³⁶ Este vínculo entre Adorno y la teoría estética de Rancière no queda explícito en los textos del autor francés. Rancière parece más volcado, al menos lo hace manifiesto, hacia la estética clásica alemana, con la cual dialoga y disputa.

³⁷ El reciclaje de las experiencias vanguardistas se estaba dando en el marco del arte contemporáneo desde principios de la década del noventa. El reciclaje privilegió la teoría sobre la fusión del arte y la vida, y condensó en lo que el curador francés, Nicolas Bourriaud, denominó “Estética Relacional”. Cfr. Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo editora S.A., 2006.

³⁸ El impacto del pensamiento de Rancière, sobre todo en Latinoamérica (Argentina, México, Chile y Colombia son los países donde ha tenido mayor difusión a través de la publicación de sus textos) ha estado pautado por la necesidad de pensar el arte desde otras formas de comprensión del poder y lo político.

punto donde se interceptan el pensamiento de Adorno y Rancière es precisamente en la disputa por el reparto del mundo, el conflicto sobre el espacio de lo común y el lugar que el arte ocupa en un mundo particionado, diferenciado.

Rancière afirma que:

el potencial político de la obra está ligado a su diferencia radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no reside en el simple aislamiento de la obra. La pureza que este aislamiento autoriza es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por medio de la cual la obra da testimonio del mundo no reconciliado.³⁹

La obra de arte para Adorno, dice Jiménez “se emancipa y conquista su objetividad histórica liberándose de la convención y el control totalitario del mundo administrado (*Die verwaltete Welt*)”.⁴⁰ La fuerza antagónica y política del arte está entonces asida a su autonomía. Lo político no solo pende de ella, sino que es ella su condición de posibilidad. La denuncia ya está en las obras, no hay que explicitarla. El arte es disonancia, tensión, contradicción interna. Estos términos migran de una teoría a la otra: de Adorno a Rancière. Y lo que conservan es la fuerza política del arte. El resguardo de esa politicidad artística solo puede ser la autonomía.⁴¹

³⁹ Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, España, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005, p. 30.

⁴⁰ Jiménez, Marc, Op. Cit., p. 231.

⁴¹ Ambos autores entienden la autonomía como el resultado de un proceso de división, “partición de lo sensible”, diría Rancière, que define la paradoja bajo la cual el arte “es” y funciona como disonancia y protesta, para dar cuentas de un “mundo no reconciliado”. El filósofo francés sitúa la autonomía del arte dentro de lo que él considera el tercer régimen de identificación del arte dentro de la tradición occidental. Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, España, Editorial Salamanca, 2002, p.7. Esta

Hacia finales de los noventa, en los textos del filósofo francés hay un replanteo de lo político que lo lleva a reconsiderar otros conceptos como lo estético (régimen estético) y lo autónomo (el arte). El nudo de sus textos es precisamente encontrar aquello que vincula lo estético y lo político. En el año 1996, Rancière publica el libro *El desacuerdo político*. En este volumen, el autor vuelve sobre algunos asuntos que la filosofía política no ha podido zanjar y que constituyen, según su visión, la base de malentendidos. El núcleo del *El Desacuerdo...* es la comprensión de la naturaleza de lo político y la paradoja que allí se instala. Su tesis es que el dilema central de lo político es la partición de lo sensible. La división de lo sensible se refiere al “reparto de partes y lugares” que, a su vez, “se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división”.⁴² Esa partición de lo sensible define las competencias e incompetencias en relación con lo común. La política en Rancière, que no es lo político, se refiere a la lógica policial: lo que puede ser visto o dicho, y a las competencias para ver, escuchar o decir.

Lo político es la conjunción de dos lógicas diferentes: la lógica policial y la igualitaria. La primera es aquella que instaure las particiones en los modos de hacer, de ser y de decir. Como afirma Rancière, en el régimen policial no se disciplina al cuerpo, sino que se determina el lugar que este ocupa en el espacio de una distribución polémica, y las propiedades de ese espacio. O

noción es fundamental para Rancière, porque a partir de ella hace una crítica a la “historización simplista” del arte que, bajo el rubro de lo moderno, ha tendido a “ocultar la especificidad de este régimen de las artes y el sentido mismo de la especificidad de los regímenes del arte”. *Ibidem*, p.9. La autonomía, para Adorno, es una categoría histórica que define la manera en la que se produce y se entiende el arte tal y como lo conocemos.

⁴² Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Op. Cit., p. 3.

sea, la lógica policial es aquella que divide reparte las capacidades en el mundo. Mientras la lógica igualitaria se refiere al supuesto por el cual se iguala a dos seres y a la verificación de una desigualdad. Esta igualdad es el único principio de la política y, a su vez, no le es propio. Y no puede serle propio porque es a través de la verificación de su ausencia que surge lo político. Lo igualitario no es una esencia ni una meta, es una presuposición que nos permite constatar la desigualdad en la que estamos en el mundo. Es mediante la desigualdad y su verificación que se inscribe un litigio o distorsión en el orden policial: emerge así lo político. El carácter político de una acción no está entonces determinado por su objeto ni por el lugar, sino por la acción misma. Lo político redibuja el espacio de las cosas comunes y construye experiencias de disenso.

Para que surja lo político tiene que existir un reclamo democrático, en el sentido de: “alguien” que es una “parte” no aparece como tal y demanda su posibilidad de pertenecer a una comunidad o desidentificarse de ella. Es la parte que, paradójicamente, no es parte y que solo puede serlo en la medida que efectúa su exigencia y se restituye como tal. Para Rancière, la figura clásica de “los sin parte” en la modernidad occidental es el pueblo. La política emancipatoria ha operado históricamente intentando producir la igualdad y la libertad, pero la política solo puede cumplir con ese estado ideal a costa de suprimirse a sí misma. Lo político requiere de la partición y de un sujeto de la emancipación, ahí radica el origen de la torsión y también de la paradoja. Lo político es reclamo, conflicto, disenso; es también un modo de hacernos presente en el mundo. Lo político es desacuerdo, desidentificación y visibilización del conflicto.

A partir de esta concepción de autonomía de la política, Rancière analiza el régimen estético. Tres publicaciones son aquí nodales: *La división de lo*

sensible (2002), *Políticas estéticas* (2003),⁴³ y *El malestar de la estética* (2012). En estos tres textos, Rancière construye su sistema filosófico de pensamiento sobre el arte y la estética, y traduce su concepción de la política autónoma a la estética. Es el concepto de lo estético lo que queda reinserto en el marco de las reflexiones teóricas de Rancière. La estética es el resultado de un proceso de partición de lo sensible, como también lo es la política. Es esa partición de lo sensible la operación vinculante de las prácticas artísticas y las políticas. Pero, ¿cómo es concebida la estética en su teoría? La estética es “el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia”.⁴⁴ Dentro de ese campo se inscriben las prácticas artísticas. Desde esta perspectiva, el debate sobre la relación del arte con lo político solo puede ser enunciada en el terreno donde tiene lugar la partición sensible de lo común. Lo político en el arte habría que entenderlo como un disputar los márgenes establecidos por esa partición de lo sensible.⁴⁵

⁴³ Se publica en el 2006, pero en realidad se trata de un conjunto de conferencias que imparte en el año 2003.

⁴⁴ Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Op. Cit., p. 4.

⁴⁵ Rancière retoma la división de Platón de las prácticas de las palabras y el cuerpo, para demostrar cómo constituye un acto de delimitación y orden de la experiencia sensible de lo común, que determina no solo lo que puede ser considerado arte, sino también cómo será percibido por una comunidad. El filósofo francés se centra en la propuesta clasificatoria de Platón, específicamente en la “superficie muda”, en la cual entraría la pintura, para argumentar por qué podría reconocerse la propuesta abstraccionista de Kazimir Malévich como política en la medida que cuestiona la lógica de la representación que ha situado los márgenes de la pintura lejos de la acción y las grandezas políticas. “Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética/política”. Rancière, Jacques, *Sobre políticas*

Este sería un primer nivel de esa articulación, en el que lo político es inherente a la constitución de la estética, a su naturaleza, y viceversa. La estética constituye un reparto sensible del mundo, en el que se determinan los modos, los lugares, los sentidos de aparición de los objetos. En un segundo nivel de articulación, lo político en el arte aparece relacionado con la capacidad de producir ficciones. El concepto de ficción cobra una dimensión peculiar en la teoría estética de Rancière, se entiende como un modo de (re)presentación y (re)descripción de la experiencia sensible. Una manera “otra” de presentárnosla. La ficción opera como una micropolítica, en el sentido de que hiende lo real, lo escrute, lo recompone, para visibilizarlo. La acción política también ahonda en lo real, y crea sus propias ficciones. El arte político es, entonces, en este nivel, la comunión de dos maneras de producir ficciones y la visibilización de un mundo; un mundo reconfigurado bajo otra óptica y dado a ser percibido de otras maneras. Una obra política siempre opera una subversión en relación con un estado de cosas dadas.

Existe para Rancière una estética de la política y una política de la estética.⁴⁶ La primera se refiere al efecto en el campo de la estética de las formas de estructuración de lo político; la segunda, es una política de lo sensible: el efecto en el campo político de las maneras de estructuración de la experiencia sensible del arte. El entrecruzamiento de estas dos lógicas determina una política del arte, “es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y

estéticas, Op. Cit., p. 66. Rancière introduce también el concepto de heterotopías en relación con las ficciones que crea el arte.

⁴⁶ Cfr. Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Manantial, 2010.

en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular”.⁴⁷

La utopía, la promesa y la protesta, hiladas al concepto de lo autónomo, son el basamento sobre el cual tejen los dos teóricos, Adorno y Rancière, la relación entre arte y política. El lugar de la utopía está en el arte autonomizado. Es esta una idea que recupera y afianza la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt,⁴⁸ y reaparece también, aunque de manera latente, en los textos sobre estética de Rancière.⁴⁹ La utopía en el arte es la negación de

⁴⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁸ No solo Adorno recupera el concepto de lo utópico para el arte, también lo hacen Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Walter Benjamín. Ver: Muñoz, Blanca, Escuela de Frankfurt, Madrid, Universidad Carlos III, S.f, Colección: Teoría crítica / Sociedad de masas. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/esc_frankf_s/esc_frankf_sobre0007.pdf

⁴⁹ Para Rancière la utopía sigue siendo negación y opera por esa vía en el arte, como también lo hace la promesa y la protesta, aunque señala la dimensión contradictoria de la utopía: “La utopía es el no lugar, el punto extremo de una reconfiguración polémica de lo sensible, que destruye las categorías de la evidencia. Pero es también la configuración de un buen lugar, de una división no polémica del universo sensible, donde lo que se hace, lo que se ve y lo que se dice se ajustan exactamente. Las utopías y socialismos utópicos han basado su funcionamiento en esta ambigüedad: por una parte, como revocación de las evidencias sensibles en las que echa raíces la normalidad de la dominación; por otra parte, como proposición de un estado de cosas donde la idea de comunidad tendría sus formas adecuadas de incorporación, donde, por tanto, quedaría suprimida esta contestación respecto de las relaciones de las palabras con las cosas, que constituye el meollo de la política”. Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, p.19. Rancière se refiere también al presente como el “presente posutópico del arte”, es decir, un periodo en el que se ha abandonado la creencia en el radicalismo artístico y su potencial para transformar las condiciones de vida colectiva. Lo que describe el término es la distancia entre el radicalismo artístico y la utopía estética. Según Rancière, a lo posutópico le corresponden dos actitudes en nuestro presente. La primera reafirma, una vez más, la fuerza del arte en su distancia en relación con la vida ordinaria. La segunda, propone un arte “modesto” que renuncia a dos ideas: la capacidad de transformación del mundo y la singularidad de sus objetos; este retiro privilegia acciones en forma de micropolíticas. Identifica esta segunda actitud con la estética relacional. Estas dos grandes políticas del arte, que según Rancière se dibujan en el contexto teórico y artístico desde finales del siglo XX y comienzo del XXI, no son realmente nuevas. Son las que han dominado por más de un siglo el debate sobre lo político en el arte, y están esbozadas desde las problemáticas que aborda el Instituto de Investigaciones Sociales al centrar el análisis en el campo de lo cultural. Rancière señala que esas dos posiciones tienen en común el asignarle al arte una

lo existente, funciona por oposición y depende de ello. La utopía es la promesa de algo que siempre se posterga. Prometer significa “comprometerse” con “hacer”. Prometer implica una voluntad de cambio. La promesa es un resorte de la historia, una fuerza a desplegar para transformar un orden de cosas.⁵⁰ El acto de la promesa solo puede acontecer por vía de la negación y la denuncia de lo existente. Y la denuncia o la protesta solo son posibles porque el arte es y está en oposición (una oposición dialéctica) a lo social. “Hasta que las contradicciones sociales se reconcilien en la realidad, la armonía utópica del arte debe conservar siempre un elemento de protesta”.⁵¹ Ese “existir en oposición a” está relacionado con la búsqueda de maneras de estar dentro del sistema, pero negándolo, visibilizando aquello que es invisible, y pensándolo.⁵² Pero el arte no puede hacer más, no puede cruzar la barrera

función comunitaria: “construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común”. Rancière, Jacques, Sobre políticas estéticas, Op. Cit., p. 12.

⁵⁰ Martin Jay para referirse a esta idea de la promesa que manejan los teóricos frankfurtianos en relación con el arte y el interés de los hombres en su felicidad futura, recupera una expresión de Estandhal “una *promesse de bonheur*”. Es imposible obviar los significados bíblicos que arrastra y conserva el término “promesa” en su memoria semántica y política. La promesa está ligada en los textos bíblicos a la esperanza, la fe, la salvación. La promesa bíblica encierra la idea de un mundo nuevo, un mundo que siempre es anunciado, revelado y esperado. Este sentido permanece en la idea de la promesa del arte, y constituye un registro de sus vínculos históricos con la teología. Cfr. Jay, Martin, Op. Cit., p. 294.

⁵¹ *Ibidem*, p. 295.

⁵² La cuestión del ver: lo que puede ser visto, por quién, cómo, cuándo, y lo que no puede ser visto, es importante para la teoría estética de Rancière. Lo estético, para este autor, es un régimen de visibilidad y exposición, en el que se inscriben las prácticas del arte. El “ver” es eminentemente político.

que lo separa. Porque esa contención es la posibilidad de su potencia crítica. Su protesta es la confrontación de una distancia, es el corroborar una división.

El arte en la teoría estética adorniana es analizado a través del concepto de reproducción social marxista,⁵³ como un producto del hombre, hecho con materiales que se inscriben en una forma social de producción específica, trabajado con instrumentos que responden a esa relación de producción.⁵⁴ El arte, en cuanto artefacto y producto del ser humano, es una proyección del sujeto y de las contradicciones sociales en las que se desarrolla su subjetividad. El arte debe “conseguir integrar los diferentes materiales en sus detalles en la ley formal que les es inmanente, y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos”.⁵⁵ El movimiento inmanente del arte contra la sociedad, que es uno de sus elementos sociales, solo puede ser posible por su doble condición. Desde ese lugar puede el arte denunciar, protestar, prometer.⁵⁶ Parecería que el arte

⁵³ El proceso de reproducción social implica un “‘producir y consumir’ la forma concreta de su socialidad”. Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, Op. Cit., p.56. El término producir en el vocabulario marxista se entiende como una realización, y en ese sentido, todo producto es el resultado de una proyección del sujeto. “(...) el proceso de reproducción social sería así un proceso a través del cual el sujeto social se hace a sí mismo” *Ibidem*, p.57. Y en ese hacerse a sí mismo, el sujeto se reinventa, se transforma, aun cuando solo pareciera que reproduce y legitima una forma de socialidad. Para el marxismo producir es poner en cuestión la existencia social en la que se da ese proceso. En Adorno, el arte como potencia crítica en tanto práctica autonomizada puede entenderse a través de la teoría de la reproducción social marxista, pero asumiendo que el arte participa de lo social de manera ambigua, sin comprometer lo suficiente su nicho de autonomía.

⁵⁴ Adorno afirma repetidamente en sus textos que es en los materiales estéticos y en las técnicas del trabajo creador donde deben buscarse y verificarse las transformaciones del arte y su vínculo con lo social. Cfr. Adorno, Theodor, Op. Cit., p. 289.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 280.

⁵⁶ Para Adorno, la autonomía es la renuncia al reino de la mercancía y la ideología. Ante la pregunta que impone la racionalidad de la forma de valor, el arte no solo muestra su desvalorización sino también su falta total de objetivos y fines para ese mundo. En la teoría

solo puede disputar esa forma social en la medida que su participación es vacilante: sin involucrarse lo suficiente para entrar en la lógica del valor, pero implicándose lo necesario para convertirse en forma de esas contradicciones que se generan en el mundo social.

El concepto de material reintegra la obra de arte al seno de las relaciones de producción. El material funciona como contacto que permite fijar el contenido social a la forma. “La elección del material, la aplicación y la limitación de su empleo, es un momento esencial de la producción. Este material no es algo preformado. Es total y absolutamente histórico”.⁵⁷ El material no es algo dado. En la propia especificidad de los materiales estéticos y en las técnicas deben advertirse las transformaciones del arte y sus vínculos con la sociedad.⁵⁸ La noción de material implica una relación entre la materialidad de la obra y la realidad social. Lo social se incorpora en el acto de producción.

estética de Adorno el análisis de la función social del arte queda marginado. Para el teórico alemán, el aspecto funcional responde y “está sometido a los objetivos cosificados de la vida burguesa”. Bürger, Peter, Op. Cit., p.45. Bürger señala, en este sentido, la valía del texto de Herbert Marcuse, *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, para mostrar que las determinaciones sociales de la función del arte están institucionalizadas y también para alcanzar un concepto general de la función social del arte en la sociedad burguesa.

⁵⁷ Adorno, Theodor, Op. Cit., p. 203.

⁵⁸Peter Bürger realiza una crítica a la tesis de Adorno según la cual a través de la técnica podría advertirse la transformación del arte y sus vínculos con la sociedad. “Esta tesis se puede formular únicamente porque en los últimos cien años, la relación entre el momento formal (técnico) y el momento del contenido (las afirmaciones) de la obra se ha modificado, y la forma se ha vuelto predominante. Una vez más se pone de manifiesto la relación entre el desarrollo histórico de los objetos y las categorías que captan el ámbito de estos objetos. En cualquier caso, hay un problema en la fórmula de Adorno y es su pretensión de validez general (...) las categorías abstraídas poseen ‘validez plena’ sólo para y en el seno de las relaciones cuyo producto constituyen”. Bürger, Peter, Op. Cit., p. 59.

En la propia especificidad de los materiales estéticos y en las técnicas deben leerse no solo las transformaciones del arte, sino también las contradicciones internas de esa realidad. Contradicciones que han quedado constituidas a través de los datos sensibles. La idea de que a través del arte se puede acceder de manera singular a la realidad, en su doble movimiento de mostración y ocultamiento, produciéndola desde las propias tensiones que genera la presencia del arte en el mundo, está íntimamente conectada con su autonomía y obedece a ella.

El propósito de establecer el vínculo entre arte y política no es tan explícito en Adorno. No lo es, sobre todo, porque está pensando el arte desde la crisis de una sociedad abocada a la Segunda Guerra Mundial y luego confrontada al fracaso del socialismo. Y su alianza con lo político, que es otro “político” distinto al de Rancière, no es eficaz, sino falsa. Es falsa porque desplaza la atención fuera del arte, hacia su efecto, y considera que la crítica social está determinada por el contenido, sin advertir que la crítica es inmanente a la forma del arte, y es en ella donde se halla sedimentado el contenido social. La forma solo puede entenderse para Adorno como contenido social asentado.

En Rancière la reflexión sobre el vínculo del arte con lo político sí es manifiesto y está dado por la urgencia de pensar lo político fuera de la base de los consensos, en un momento histórico en el que los conflictos son censensuados, la resistencia es domesticada, y la protesta es naturalizada. Lo político es para el autor francés el desacuerdo sustancial con algún tipo de consenso preestablecido. Es, a fin de cuentas, un disputar, un litigar sobre la materia de lo sensible: sobre lo que puede ser visto o no, por quiénes puede ser visto y por quiénes no, cómo ha de ser visto, escuchado y dicho.

No obstante, Adorno y Rancière manejan elementos en común en su concepción de lo político. En ambos es una política emancipatoria que va a funcionar por oposición. El arte es lo opuesto a la sociedad. Y es en virtud de esa oposición que puede operar como una irrupción (en la versión rancieriana), como una protesta (en la versión adorniana). No se trata de pensar al arte como un territorio emergente de lo político, sino de asumir que en la singularidad de su existencia como ámbito diferenciado y autónomo radica su potencial. Aunque el arte, y esto lo advierten ambos, no puede llevar a cabo nunca la restitución del sujeto de la emancipación. Es, una vez más, solo promesa. Allí donde se alza como protesta, se define también por su incapacidad para cumplir con lo prometido.

Ambos rechazan el compromiso directo en la obra de arte. Adorno cuestiona y crítica el concepto de compromiso y el de tendencia, definidos por el contenido ideológico. El compromiso, según el teórico alemán, nunca se manifiesta directamente en la obra de arte. La expresión de un compromiso político del arte hay que entenderla de otra manera en la teoría adorniana. La obra comprometida explícitamente con la política padece un parentesco con la ideología a la cual denuncia.

Para Rancière es condenable la literalidad del compromiso artístico no solo por inoperante, sino por su ingenuidad al creer que rompiendo las barreras que “separan al arte de la vida”, se estará dando un paso hacia lo político; o por pretender que el uso de una retórica que denuncia “el poder de la mercancía, el reino del espectáculo o la pornografía del poder”,⁵⁹ lo coloca fuera del mecanismo. Aquí, dice Rancière, “el mecanismo gira sobre sí

⁵⁹ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Op. Cit., p. 70.

mismo y juega con la indecidibilidad misma de su dispositivo”.⁶⁰ Solo así se entiende que “el problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo”.⁶¹ El filósofo critica las políticas del arte que han orientado la articulación con lo político cruzando las fronteras de la división de lo sensible. Lo político no está fuera, como tampoco lo está la vida. El arte no tiene que saltar de sí, porque lo político forma parte de él, y en tanto exterioridad también lo constituye. Su autonomía no es una limitación para el lazo con lo político, es su condición de posibilidad. Contra la crítica posmoderna de la libertad o autonomía del arte, se erigen sus palabras en defensa de esa distancia. Solo desde allí, con las paradojas que ello supone, puede el arte cumplir con su misión.

El arte no puede escoger entre la autonomía y el compromiso social.⁶² La tendencia a la socialización y a la integración solo conlleva, para Adorno, a la neutralización del arte. El compromiso inserta al arte en una maquinaria de recuperación por parte de la ideología dominante. Lo que parece no entender la Vanguardia, según Adorno, es que el movimiento inmanente del arte contra la sociedad es en sí uno de sus elementos sociales, pero no su actitud manifiesta respecto a ella. Lo que determina el grado de criticidad de una obra de arte es la estructura social sobre la que ella se “forma” y de la que participa de una manera dialéctica, no el contenido social explícito o la toma de partido del artista. Si esa línea de demarcación entre el arte y lo empírico no debe ser borrada, Adorno también está consciente que “una

⁶⁰ *Ibidem*, p. 70.

⁶¹ *Ibidem*, p. 70.

⁶² De ahí sus constantes críticas y ataques a Bertolt Brecht y a sus obras teatrales de contenido realista.

pura fuerza productiva como la estética una vez que se ha liberado de ataduras heterónomas, es lo opuesto a la fuerza productiva encadenada, pero también el paradigma de una fatal acción que se ejercita con miras a sí misma”.⁶³ Esto condena al arte a una situación aporética.

La discusión sobre las contribuciones de la vanguardia artística a la política o la relación entre ellas es, en ambos casos, definitoria para entender la dimensión política que le asignan al arte estos teóricos.

La historia de las relaciones entre partidos y movimientos estéticos es en primer lugar la historia de una confusión (...) entre esas dos ideas de vanguardia, que son de hecho dos ideas distintas de la subjetividad política: la idea archipolítica del partido (...) y la idea metapolítica de la subjetividad política global.⁶⁴

Si para el filósofo francés “el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es (...) en el aspecto de la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura”.⁶⁵ He aquí la idea de la protesta y la promesa en el arte. Para Adorno, esta relación entre vanguardia artística y política es vista a la luz de su crítica a la ideología. Dice Jiménez, en relación con este punto, que en Adorno:

Todo compromiso explícito es condenable, pues lejos de servir a los intereses de una pretendida revolución, la obra se somete al imperio de la ideología dominante (...) en el seno del poder sojuzgador el potencial de las fuerzas reaccionarias es tal que la obra políticamente comprometida ya está incluida a priori en el sistema. El mero hecho de que pueda presentársela contando con la

⁶³ Adorno, Theodor, Op. Cit., p. 258.

⁶⁴ Rancière, Jacques, *La división de la sensible*. Estética y política, Op. Cit., p 18.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 17.

tolerancia serena del poder, y ante un público ya condicionado eficazmente, basta para despojarla de su influencia. La bomba ha sido desactivada de antemano.⁶⁶

Adorno vuelve una y otra vez sobre la misma idea: el arte no es completamente asocial. La propia lógica autónoma tiende hacia lo social y lo asocial. El arte por su objetivación es hecho social, pero no deja de ser también autónomo. Una obra de arte es un artefacto como todo producto del trabajo social. Por tanto, las obras de arte entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y toman su contenido. Las obras en cuanto productos del hacer humano, artefactos, tienen su lugar en un reino propio del espíritu, pero para poder ser de alguna manera idénticas a sí mismas, necesitan de lo no idéntico, de lo heterogéneo, de lo todavía no formado. Esta relación recíproca es la que constituye su dinámica. Su tensión no puede acabar en la resultante de la pura identidad con uno o el otro polo. El arte es para sí y no lo es. Pierde su autonomía, lo que le es heterogéneo, y a la vez no los pierde. Es bajo esta ambigüedad que el arte está en el mundo.

1.3 Arte, Verdad e Historia: producir lo real / escribir la historia

La base triádica sobre la que se articula el arte: Arte, Verdad e Historia, queda aprehendida en el concepto de mónada de Adorno. El carácter monadológico del arte consiste en una apertura de sentido a la realidad. El término mónada⁶⁷ explica el potencial del arte para desocultar y ocultar la

⁶⁶ Jiménez, Marc, Op. Cit., p. 132-133.

⁶⁷ El término “mónada” también lo utiliza Benjamín para referirse a la capacidad del arte, en tanto producto de la realidad social, para guardar en sus pliegues el contenido de verdad. Este contenido solo se manifiesta en su relación con lo histórico y produce un saber. Un saber que disputa el presente en su vínculo con el pasado. En Benjamín y Adorno este término construye un puente para captar la relación del arte con la verdad y lo histórico. Es un concepto que recuperan de G. Leibniz y lo resignifican en el materialismo histórico. Habría que acotar que, en un primer momento, Benjamín se apropia de este término desde una perspectiva neokantiana, y luego desde una marxista. Cfr. Echeverría,

verdad, una verdad que siempre será tensión y conflicto.⁶⁸ La búsqueda de la verdad en el arte es central en la teoría adorniana. Hay en ella, además, una voluntad expresa por tomar distancia de la fenomenología del arte e instalar la problemática en la teoría social, para abordarla desde allí. Para la teoría crítica, la verdad se articula históricamente. La pregunta por la verdad en el arte está íntimamente conectada con la búsqueda de aquello que se disputa en la historia. Desde esta perspectiva, el arte sería un ámbito privilegiado de saber sobre la realidad, en la medida en que esa realidad es también (re)producida desde allí. Y la historia (re)escrita. Lo histórico como campo de fuerzas se sedimenta en el contenido de verdad y se manifiesta

Bolívar, "Arte y Utopía", en *Contracorriente. Filosofía, arte y política*, México, Afinita Editorial, 2009, pp. 7-26.

⁶⁸ *El origen de la obra de arte* fue, en su comienzo, una conferencia que dictara Martin Heidegger en el año 1936, y vio la luz como texto en el 1950. Periodo en el que también Adorno está produciendo sus textos sobre teoría estética. En el ensayo de Heidegger hay una voluntad expresa por buscar la verdad en el arte. La pregunta "qué es y cómo es una obra de arte", está relacionada con el origen de la obra, y este origen es la fuente de su esencia. La verdad es esencia en Heidegger. Mientras para Adorno, la verdad no puede ser esencia, y no está relacionada con su origen. La verdad es contenido histórico en Adorno, es histórica. La verdad de la obra es esencia de ser-obra en Heidegger. El arte contiene en su esencia la verdad. En Heidegger la relación se establece entre verdad y desocultar. La verdad se entiende como *alétheia*: des-ocultación del ente. Un exponer, "sacar de sí" al ser del ente. La idea del claro y el ocultamiento forman parte de la esencia de la verdad. La obra constituye una apertura del ser, en la medida en que lo muestra en su doble movimiento: ocultarse y desocultarse. "La producción coloca a este ente de tal modo en lo abierto que el ente a ser producido aclara la apertura de lo abierto en la cual acontece. Donde la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, lo producido es una obra. Tal producir es el crear. Este traer es un recibir y tomar dentro de la referencia al desocultamiento". Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, España, Ediciones Alianza 1996, p.17. La obra de arte como "algo más", como portadora de un añadido, como mónada que encierra, aprisiona un contenido de verdad que se nos muestra de una manera peculiar y al que accedemos en un proceso de apertura, es una idea que comparten la fenomenología del arte de Heidegger y la teoría crítica de los frankfurtianos, especialmente Benjamín y Adorno. La pregunta por la verdad es una preocupación común a estos filósofos, es resuelta de distintas maneras; pero lo esencial a ella es que pone a discusión la relación del arte con lo real y la posibilidad de acceder a esa realidad a través de la obra. Para Adorno lo real se acredita en la obra a través de su proceso de producción. Lo real se fija como contenido histórico.

en la mónada. Este aspecto de la teoría adorniana es fundamental para adentrarnos en nuestro objeto epistemológico, porque una de las formas que ha adoptado la práctica política del arte en Cuba ha sido la disputa por el acceso a los medios de significación. Pleitear por acceder a significar la vida social ha implicado en el arte cubano reescribir la historia. Este acto de reescritura ha acontecido la mayoría de las veces desde el formato de la pintura, la fotografía, el video o la performance. Esto está conectado con la posibilidad que entrevé Adorno en el arte para disputar una verdad, que está siempre en tensión.

Sin embargo, la manera que concibe Adorno para la producción de esa apertura es diferente a la forma en la cual se instala la lucha por los medios de significación desde el arte en Cuba. Porque para Adorno, el carácter monadológico del arte solo puede explicarse por su doble condición: como hecho autónomo y como hecho social. Es en su diferenciación y alejamiento de la realidad que el arte “carga”⁶⁹ con el contenido histórico de su época. Mientras en Cuba el quiebre de esa distancia ha funcionado muchas veces como la condición para vertebrar una lucha que impugna el contenido histórico dominante.

No obstante, nos parece importante anotar esta reflexión de Adorno porque nos permite complementar algunas ideas sobre la relación de lo político con el arte. Primero, señalar que se trata de un esfuerzo desde el materialismo histórico por pensar la cuestión de la verdad en el arte.

⁶⁹ El “cargar” con un contenido histórico vuelve a conectar con la idea heideggeriana del arte como añadidura de algo más, con su carácter de símbolo y alegoría. Pero, para Adorno, este “cargar” no es algo añadido, el arte es eso: “cristalización de un momento de un contexto”. Y cristaliza en su forma. Las tensiones se concretizan en la forma. Y es en virtud de ello que el arte posee una dimensión crítica, la cual paradójicamente solo puede articularse en la distancia que abre su autonomía.

Esfuerzo que no solo tiene implicaciones para la noción de obra, sino también para las disciplinas encargadas hasta ese momento del objeto Arte. Segundo, este “buscar la verdad” y abordarlo como problemática supone desplegar un concepto político sobre el arte, en el que la forma aparece como la dimensión realmente crítica de la obra. La estructura social sobre la que se recorta esa forma, y de la que participa de manera dialéctica, es la que determina el grado de criticidad de la obra. Adorno dice que “una obra es un acto singular en el que se fija un acontecer histórico”.⁷⁰ El arte es, pues, momento de un contenido más amplío: el del espíritu de una época, entrelazado con la historia y la sociedad. La obra es un corte. Y se nos muestra como enigma. Este sentido enigmático (*Rätselcharakter*) del arte consiste en que las obras dicen algo y, a la vez, lo ocultan.⁷¹ Lo enigmático no está relacionado con el entendimiento de las obras, sino con reconocer que lo constitutivo del carácter enigmático está allí donde falta.⁷² Lo enigmático no depende de la composición, sino del contenido de verdad de la obra.

La posibilidad de que lo histórico se inscriba en la forma de la obra está dada por la lógica de la autonomía que tiende hacia lo social y lo asocial. Adorno sostiene que la obra de arte porta el contenido histórico de su tiempo, y lo hace de manera inconsciente, por el momento de la “forma”. Más allá de la

⁷⁰ Adorno, Theodor, Op. Cit. p. 302.

⁷¹ Dice Bolívar Echeverría al respecto que el arte “Solo revela lo que es en verdad si es abordado como una entrada singular y concreta, exteriormente independiente de la infinidad de otras entradas que se abren en otros hechos, a la totalidad del devenir histórico”. Echeverría, Bolívar, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2010, p.49.

⁷² Para Adorno el enigma no debe ser resuelto, no puede disolverse, solo hay que descifrar su configuración. Y esta es una tarea que debe cumplir la filosofía del arte. Cfr. Adorno, Theodor. Op. Cit., p. 219.

voluntad del artista de aprehender lo histórico, este contenido está fijo a la forma de la obra. Adorno pone a discusión la irreconciliable separación en la que la teoría colocó la relación forma y contenido. Para el teórico, no es posible captar esa relación si no se acepta que la forma es contenido sedimentado. La forma estética está entrelazada al contenido, y es ella la que presenta a la obra como crítica en sí misma. “Lo que en las obras se rebela contra aquello que las acomete desde afuera es el auténtico soporte de la forma”.⁷³

Esto convierte al arte en mediación del conocimiento. El contenido de verdad no está fuera de la historia, sino que es su cristalización en el “artefacto obra”. El arte es visto entonces como un documento, como un núcleo interactivo, dice Bolívar Echeverría, “capaz de entregar la clave de inteligibilidad de la infinidad de modificaciones o alteraciones que presenta esa realidad”.⁷⁴ Es posible observar en estos planteamientos una línea muy clara y compartida por varios investigadores del Instituto, que pretende revalorizar el arte como un modo de conocimiento, pero también como un ámbito de resistencia a la lógica capitalista dominante. Y es esa dimensión del arte como fuerza política y movilizadora la que nos interesa rescatar para conectarla con nuestro tema de investigación.

1.4 La teoría política del arte de Walter Benjamin: el arte como dispositivo de politización y la cuestión de la subjetivación espectacular

Walter Benjamin no proyectó durante su vida un libro donde compilara los escritos sobre arte para darles forma de una teoría estética. Fue ese un

⁷³ *Ibidem*, p. 297.

⁷⁴ Echeverría, Bolívar, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Op. Cit., p.50

trabajo que inició Adorno algunos años después de su muerte en el 1940. Sin embargo, Benjamin sí publicó textos en los que desarrolló una estela de categorías para pensar el arte y su vínculo con lo político. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*,⁷⁵ es el ensayo que mayor polémica ha suscitado en la recepción de los textos benjaminianos. Redactado en el año 1936, el ensayo pretendía dar cuentas de los cambios que se estaban desencadenando al interior del arte y de las transformaciones en la producción de lo político. En una primera lectura podríamos decir que el ensayo aborda las mediaciones entre arte y política y expone la situación del arte moderno: los constantes sabotajes de los movimientos históricos de la vanguardia contra el arte y la posibilidad que habita en esos atentados para liberar energías revolucionarias y fuerza emancipatoria. El texto sitúa la relación entre el arte de vanguardia y la revolución política. En una segunda lectura advertimos que el foco de atención está puesto en la obra de arte, como ya se indica desde el propio título, pero esta solo es analizada y puesta en valor en relación con otra figura: el receptor. Para nuestra investigación el ensayo es central, pero lo es en perspectiva con otros dos sin los cuales sería imposible pensar cómo concibe Benjamin la articulación de lo político con el arte: *El autor como productor* (1932) y *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929). Son tres textos que se complementan. A través de ellos Benjamin construye lo que llamaremos una teoría política del arte.

⁷⁵ Bolívar Echeverría se refirió al ensayo de Benjamín sobre la obra de arte como “un *unicum*”, para este teórico latinoamericano dicho ensayo ocupa “junto al manuscrito inacabado de las Tesis sobre el materialismo histórico, un lugar de excepción. Es la obra de un militante político, de aquel que él había rehuído ser a lo largo de su vida, convencido de que, en la dimensión discursiva, lo político se juega, y de manera a veces incluso más decisiva, en torno a objetos aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha”. Echeverría, Bolívar, *Arte y utopía*, Op. Cit., p. 5.

El eje que los atraviesa es la polémica en torno a la función social del arte. ¿Para qué sirve el arte?, ¿cuál es su razón de ser en el mundo?, ¿por qué está, cómo está y con qué fines? Son estas preguntas a las que se rehúsa responder Adorno, para quien la falta de función del arte es su tabla de salvación, es la manera de resistirse a la lógica capitalista que valoriza cada acto, lo atrapa y lo compromete en el universo del utilitarismo y de la racionalidad de los fines. Adorno obvia en su crítica dialéctica la cuestión funcional, Benjamin la centra. Que la obra de arte no parezca tener ninguna función social es para Benjamin sintomático del período histórico en el que ella se inscribe. Se pregunta por el lugar que ocupa realmente el arte en el sistema de producción. Ese lugar, que se da bajo condiciones de producción específicas, va a determinar la función social de la obra de arte.

Si Adorno condensó su análisis en el arte mismo, Benjamin lo desplazó hacia su efecto. Ese desplazamiento implica una manera “otra” de explicar el vínculo del arte con lo político. Para Benjamin la manera en la que percibimos lo político depende de la relación que establece el arte con la sociedad, y la obra con el receptor. Eso lo lleva a tener en cuenta que el efecto político de una obra no está determinado únicamente por “sus cualidades” (que para Adorno se desprenden de su condición autónoma), sino por la articulación de tres figuras claves: el autor, la obra y el receptor. La significación política está entonces codeterminada por un conjunto de fuerzas ajenas a la propia obra. Esto implica que el sentido político, o tendencia, no es inmanente al arte, sino que surge de manera contenciosa, y forma parte de un triángulo de fuerzas en el que el autor, la obra y el receptor desempeñan un rol crucial.⁷⁶

⁷⁶ Benjamín, a diferencia de Adorno, sí se detiene en la intención y en la conducta consciente de una generación de artistas, y desde allí (re)plantea el problema de lo político.

¿Qué significa para Benjamin que el arte se politiza? ¿Qué es lo político en el arte y cómo se produce? ¿Cuándo estamos ante una “obra de arte político”? Tanto en Benjamin como en Adorno (también en Rancière) lo político en el arte se va a entender en relación con un momento de oposición. El arte es político en la medida en que es capaz de oponerse a “algo” y de movilizar políticamente a un sujeto. La manera en la que el arte se opone y en virtud de qué se opone es diferente en estos teóricos.

Algunos autores han señalado cómo Benjamin intenta adaptar hacia la segunda mitad de la década del treinta el modelo de análisis materialista al estudio de las obras de arte.⁷⁷ ¿Por qué enfrascarse en esa tarea de traducción? Primero, porque Benjamin, formado ya a esta altura de su vida en la teoría marxista, sabe que la producción asume siempre formas históricas específicas bajo condiciones determinadas. Si quiere responder a la pregunta por el modo de producción y consumo del arte, tiene que remitirse a las condiciones bajo las cuales está teniendo lugar ese fenómeno. Cuando Benjamin reconoce en el año 1936 un cambio en los modos de producir y consumir el arte, y lo denomina como presente posaurático, está analizando la forma histórica que ha adoptado la

Por eso, en sus textos le cede tanto peso a las estrategias subversivas de los surrealistas franceses o fija su atención en los dadaístas, en la irreverencia de sus actos y los procedimientos constructivos empleados como formas precursoras del nuevo modo de percepción posaurático.

⁷⁷ Rancière señala que “el éxito persistente de las tesis benjaminianas sobre el arte en la época de la reproducción mecánica tiene que ver sin duda con el paso que garantizan entre las categorías de la explicación materialista marxista y las de la ontología heideggeriana, al relacionar el tiempo de la modernidad con el despliegue de la esencia de la técnica”. Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Op. Cit., p.19. En ese horizonte filosófico compartido también con Heidegger, Benjamín se apropia de categorías e intenta explicar las transformaciones en el arte y el cambio de un paradigma artístico a partir de su relación con la técnica.

realización del arte.⁷⁸ Segundo, y aquí radicaría el mayor peso de este ejercicio de traducción teórica, porque solo el análisis materialista permitiría dar cuentas de la verdadera transformación del arte: su función. “(...) en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política”.⁷⁹ Este último aspecto es fundamental para nuestro objeto de estudio, porque nos permite comprender por qué las prácticas políticas del arte en Cuba impugnan una determinada manera de entender la existencia del arte en el mundo. O sea, cuestionan la función social que le ha asignado el poder revolucionario al arte en la sociedad.

De la propuesta de análisis materialista de Benjamin se desprenden varias cuestiones: primero, la naturaleza y el carácter de una praxis distinta que emerge en un presente posaurático, a saber, la política en el arte; segundo, el potencial emancipatorio del arte.

El presente posaurático es la explicación que ofrece Benjamin ante las transformaciones que en el primer cuarto del siglo XX experimenta el arte. El recorrido del arte hasta llegar a ese presente está marcado por dos etapas. Los cortes entre esas etapas están dados por modificaciones en los valores que regulan nuestro trato con las obras. Identifica valores culturales y exhibitivos. Esos valores se han expresado tanto en un arte sacro basado en el ritual (se constituye como huella de lo sobrenatural), como en un arte

⁷⁸ Esta transformación de la que habla Benjamín, y que supone una fundamentación del arte en la praxis política, no podía ser enunciada ni comprendida desde las metodologías de análisis de la Historia del Arte, las cuales no daban cuentas de las articulaciones que se establecían entre el arte y otras formas sociales.

⁷⁹ Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 347.

autónomo (se debe al surgimiento de la sociedad burguesa), basado en la estética. Estas dos formas de arte se han correspondido en su historia con un modo de recepción que Benjamin llama aurático.

Y, ¿qué es el aura?, se pregunta Benjamin. Su respuesta, llena de contradicciones, compleja y hasta obscura, parece resituar al modelo marxista del materialismo frente a concepciones teológicas. Pero su explicación de la dimensión aurática del arte no responde a una ontología de la imagen sino a un pensamiento dialéctico que se interroga por la potencia crítica del arte (de la imagen en general).

El aura define la condición bajo la cual en un momento específico de la historia nos relacionamos con la obra. Lo que caracteriza esa relación es la norma de autenticidad y originalidad. Una obra de arte aurática es auténtica y original. Eso significa que al enfrentarnos a ella confrontamos una presencia única, irrepetible y singular.⁸⁰ El aura es según Benjamin “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”.⁸¹ Pero aclara que el aura no es una esencia ahistórica ni es una sustancia de la obra. El aura tiene un carácter histórico y describe el tipo de relación que

⁸⁰ Bolívar Echeverría percibe en la noción de aura una esencia metafísica. Esa aura no se manifiesta igual, según la lectura que hace Bolívar del texto de Benjamín, en una obra cuyo valor cultural es predominante, que en una donde domina el valor exhibitivo. El aura en una obra donde prevalece lo cultural es singular, auténtica, perenne, irrepetible; sin embargo, la obra donde la experiencia estética domina es siempre actualizable, repetible, aunque sigue siendo de un modo muy particular singular. Los ejemplos que utiliza Bolívar para sustentar sus argumentos son la música y la arquitectura. Artes en las que la interpretación y la habitabilidad definen su existir en múltiples y varias formas de repetirse y reproducirse.

⁸¹ Benjamin, Walter, Op. Cit., p. 340.

instituye el principio de autonomía. El aura no es una propiedad ni una particularidad intrínseca del arte.⁸²

La pérdida del aura supone la desaparición de una determinada forma de existir el arte en la sociedad burguesa y de relacionarnos con la obra. Benjamin localiza el rompimiento de ese modo aurático en la emergencia de un paradigma artístico que sustituye la obra original por su reproducción, y potencia así el valor exhibitivo de la imagen en detrimento del valor cultural. Al eclipsar la norma de autenticidad de la producción artística, cambia el carácter todo del arte y con él la condición aurática y el estatus autónomo.

En la etapa posaurática no es ya el individuo quien está entonces frente a la obra, sino “la masa”. Y la masa tiene una manera otra de apropiarse del artefacto artístico, de hacerlo suyo. La experiencia estética que desata el arte no aurático se contrapone a la recepción del arte autónomo burgués, caracterizada por el recogimiento frente a la obra. Estas nuevas formas, que Benjamin identifica con el cine y la fotografía, disponen la recepción de manera diferente. El cine reúne a la masa, la convoca, la organiza y la hace participar e involucrarse con la imagen de un modo distinto al que el arte tradicionalmente apelaba.⁸³

⁸² El aura describe el tipo de vínculo que establece la obra con el mundo histórico. Ese vínculo está dado también por las características estéticas que se desprenden de la materialidad de la obra. Y la materialidad está conectada con la técnica de producción.

⁸³ El artista y teórico de origen español, Marcelo Expósito, a la luz de las nuevas formas de producción de lo político en el arte en el siglo XXI, hace una traducción de las tesis benjaminianas sobre el arte expuestas en los dos textos *El autor como productor* y *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. En un texto breve titulado *Benjamín productivista*, Expósito explica que el arte es una forma de producir modos de organización (ya sea en el espacio público o en cualquier otro lugar). Marcelo advierte a través de tres ejemplos cómo la articulación del arte con los movimientos sociales funciona generando, o más bien organizando, los modos de la protesta. El ejemplo central sobre el que construye

La articulación del arte con lo político está asociada entonces a la pérdida del aura. La desaturación se corresponde con un reajuste del lugar que ocupa el arte dentro de las relaciones sociales de producción. Por tanto, su función (o aparente falta de función) se ve “afectada”.⁸⁴ La condición de posibilidad para la emergencia de lo político en el arte es la desaturación, proceso que responde a su vez a una transformación de las fuerzas productivas.⁸⁵ Lo político en el arte hay que pensarlo en relación con su potencia como artefacto de producción de un tipo de subjetividad espectral.⁸⁶ El cine está estrechamente vinculado con la praxis y la política, en tanto funciona como un dispositivo de politización de las masas que les permite no solo organizarse y controlar su recepción, sino agenciar sus representaciones. Por eso, hace referencia a la sintonía de estos

su línea argumental es el siluetazo argentino. Este tipo de acción no “representa” una cooperación, sino que produce un vínculo social que ha sido roto por la dictadura argentina. El siluetazo es leído como una técnica de restitución del vínculo social, y no como una representación. Es una producción en acto del vínculo social, una puesta en acto de la cooperación. Lo que nos dice Marcelo es que para interpretar estas prácticas políticas del arte es obligatorio que nos salgamos del paradigma de la representación, de la lógica objetocéntrica que ha dominado la historia y teoría del arte, y según la cual tendemos a pensar en el arte como un producto final. Cfr: Expósito, Marcelo, *Walter Benjamín productivista*, Bilbao, ed. Consonni, 2013.

⁸⁴ Al afirmar que la función social del arte ha cambiado, Benjamín sugiere que lo autónomo no es una propiedad necesaria del arte, como sí lo es para Adorno, y que lo político no es intrínseco a ella. La función y el significado político del arte dependen de su posición dentro de campo de fuerzas.

⁸⁵ Se trata de una traducción del modelo de análisis marxista de la economía política, según el cual la producción forma los modos en los que el consumidor se apropia del producto. La técnica es importante para Benjamín en tanto le permite corroborar que algo ha cambiado en el proceso de producción y consumo del arte.

⁸⁶ La producción de lo político en el arte no depende de lo que las obras por sí solas puedan generar, sino de un efecto determinado por el marco en el cual ellas se producen y perciben. Al contrario de Adorno, para Benjamín las obras no son por su mera existencia, resguardadas en la autonomía, una fuerza crítica que se vuelve contra la sociedad. Esa fuerza está en relación con el contexto en el que ellas se desarrollan y depende de su posicionamiento en ese tejido social e histórico.

procesos artísticos con los movimientos de masas y a la capacidad de movilización del arte, sobre todo en la Unión Soviética con las experiencias vanguardistas de la década del veinte y el treinta.⁸⁷ “Las masas” son un actor político esencial para Benjamin.⁸⁸

La explicación del presente posaurático apunta hacia tres aspectos que nos resultan esenciales para comprender dónde situar la dimensión de lo político en el arte: primero, hacia un modo de producción y recepción “otro”, que habla del poder de convocatoria y organización del arte; segundo, hacia el potencial del arte para ser reinventado en cada situación histórica nueva, cuando Benjamin habla del lado destructivo, catártico y de liquidación del cine en relación con el valor de la tradición, está llamando la atención sobre los paradigmas desde los cuales pensamos el arte (si las condiciones bajo las cuales tienen lugar la producción y el consumo del arte han cambiado, el arte mismo ha de variar y también las estructuras a través de las cuales lo aprehendemos); tercero, hacia la existencia de un marco

⁸⁷ Si bien Benjamín toma como objeto de atención el cine porque lo considera el más poderoso agente, y a partir de él construye su argumento sobre la pérdida del aura, esta desaturación puede advertirla desde los movimientos de la vanguardia y su relación con la tradición: “el vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte”. Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 357. El arte revolucionario (que no todo el arte político es revolucionario) debe poder modificar las condiciones de vida, porque transforma el aparato de producción.

⁸⁸ Stuart Hall vuelve sobre el rol que les asigna Benjamín a las masas: “No son sólo los nuevos medios de reproducción mecánica sino la presencia histórica de las masas, lo que interrumpe la historia (...) él quería decir que las masas están ahora, irrevocablemente, en el escenario histórico y nada se puede seguir moviendo-incluyendo las industrias culturales dominantes- sin tomar en cuenta esta ‘presencia’. Ya nada puede ser constituido como arte culto sin reconocer su relativo divorcio de la experiencia de las masas (en la distribución existente de prácticas educativas). Nada puede volverse popular a menos que negocie las experiencias, los códigos, etc. de las masas populares”. Hall, Stuart, Op. Cit. p. 84. La visión de Benjamín de las masas como fuerza histórico-cultural no es idílica ni sinflictiva.

externo al producto artístico en el cual se fijan y regulan sus sentidos, significados, funciones, normas, valores.

Lo que Benjamin confronta con la pérdida del aura es un cambio en la producción técnica del arte que se inscribe en una reconfiguración del mundo social, donde la experiencia estética de la recepción también sufre una alteración. Esto significa que el arte participa de los cambios y también se modifica con ellos. Aun el arte autónomo, amurallado, no deja de ser parte de la sociedad y de los procesos históricos que la atraviesan y constituyen. La teoría del aura es una declaración política en contra de la concepción autónoma del arte.

Dos años antes de escribir este ensayo sobre la obra de arte, en el 1934, Benjamin analiza en *El autor como productor* la trayectoria política de la práctica literaria y el rol del autor en las sociedades burguesas capitalistas y en la Unión Soviética, con el propósito de polemizar el alcance crítico del arte. En esta conferencia, escrita para ser leída en el Instituto para el Estudio del Fascismo, Benjamin maneja una serie de casos que tienen en común el abrir un campo para pensar cómo puede construirse lo político desde el arte. Es en particular en este texto donde comienza a pensar lo político en el arte en relación con las formas de recepción y la figura del receptor. Trabaja tres categorías que no habían sido puestas en relación hasta ese momento y que son esenciales para entender y juzgar al arte en el presente posaurático: el autor, el receptor y el marco que regula el efecto de la obra (la producción, la distribución y el consumo del arte).⁸⁹

⁸⁹ Unos años más tarde, Bürger le llamaría a este marco regulatorio “institución arte”. Cfr. Bürger, Peter, Op. Cit. p. 45.

Benjamin utiliza la figura del autor en un doble movimiento: recuperación y descentramiento. Lo recupera en tanto es importante en la cadena de producción del arte, sobre todo el arte que se anuda en una “praxis política”. El autor debe posicionarse en el campo de fuerzas, tomar partido, y desde allí intervenir. Pero su lucha no puede consistir en mudar de un lugar a otro el discurso político o en pertenecer a un partido y acatar sus presupuestos ideológicos, sino en una apropiada conjunción de la “tendencia política correcta” y la técnica artística.⁹⁰ El papel y el lugar del intelectual en la sociedad no son un asunto menor en Benjamin. Así como él intentó responder a las interpelaciones del presente, creía que también el arte y los productores de arte debían hacerlo. El autor debe adoptar una posición ética frente a los avatares políticos. Su arte no es más o menos político porque se comprometa con el proceso revolucionario, sino por la manera en la que participa en los cambios de una sociedad.

Por otra parte, esta categoría es descentrada a lo largo del texto. Pensar al autor como productor, cambio que atribuye a la función del artista y es acotado desde el propio título de la ponencia, supone la disolución de esta figura. El ejercicio del autor como productor se limita a una intervención puntual, que replantea la relación artista-receptor: es vista en un eje horizontal y de colaboración. El primero activa una parte del proceso que consiste en poner en común una serie de sentidos, recursos, saberes. Diría Benjamin “hacer de la educación especializada y de la competencia literaria un patrimonio común”.⁹¹ Este es un punto central de la teoría benjaminiana que rescatamos para el análisis de nuestros casos de estudio

⁹⁰ Benjamin, Walter, Op. Cit. 246.

⁹¹ *Ibidem*, p. 249.

la *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo*, porque nos permite reflexionar sobre cómo el arte puede generar un tipo de acción que consiste en poner en común un saber, una experiencia, un sentir. Y, a su vez, esa puesta en común se hace desde un espacio de disenso y oposición. El arte es visto como un dispositivo que configura subjetividades políticas.

Desde esta perspectiva, la distinción entre autor-receptor no solo es inoperante sino políticamente incorrecta. Por eso, las ideas de Benjamin rozan los planteamientos de ruptura del escrito ruso Sergei Tretiakow y de Bertolt Brecht. Cuando Benjamin toma el modelo de escritor que encarna Tretiakow, lo hace para plantear, como indica Expósito, “la íntima relación que una politización de la práctica artística ha de guardar con una praxis del cambio social”.⁹² Se detiene en el ejemplo de Tretiakow y el periódico.⁹³

⁹² Expósito, Marcelo, *Walter Benjamin productivista*, Op. Cit., p. 8. Es a partir de la referencia al trabajo literario del escritor ruso Serguei Tretiakow, que Benjamín precisa la “dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva”. Benjamin, Walter, Op. Cit., p. 250. Benjamín zanja la discusión en torno a dos posiciones que estaban marcado la recepción del arte “la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido”. Foster, Hall, *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*, Madrid, España, Ediciones Akal, 2001, p.176. Pero también afirma que la intervención en los modos de producción artística lleva necesariamente a modificar la técnica de los medios tradicionales, aun cuando esto implique desestabilizar el concepto de arte. Los problemas técnicos de la obra de arte son parte de un proceso que está íntimamente conectado con el conjunto de la sociedad. Calidad y tendencia se inscriben en un debate mayor: la relación forma y contenido. Benjamín advierte que no hay una tensión entre ellos, sino una conexión muy profunda, que puede solo ser insinuada a partir de dos preguntas fundamentales, el lugar del arte en las relaciones de producción y la técnica de las obras: “(...) la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y añadiremos en seguida: esa tendencia literaria, contenida de manera implícita en cada tendencia política *correcta*, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia literaria*”. Benjamin, Walter, Op. Cit., p. 249.

⁹³ Benjamín sabía que sus interlocutores se cuestionarían y le objetarían por qué había tomado al periódico y las tareas de Tretiakow como un ejemplo de productos literarios, artísticos; sin embargo, su argumentación lo que pone en evidencia es el modo en el que el arte ha de reinventarse en cada situación histórica y bajo las condiciones de producción

En ambos, el periódico como producto y el escritor como productor, la refundición de las formas literarias toman cuerpo y ponen sobre la mesa la relación entre el arte y la lucha social. La refundición de las formas literarias vistas a través de Tretiakow y el uso del periódico en la Rusia comunista da cuentas de un proceso en el que, según el propio Benjamin “muchas contraposiciones, en las cuales estábamos habituados a pensar, pudieran perder su capacidad de impacto”.⁹⁴

En el periódico soviético eventualmente el receptor puede convertirse en un autor y las insolubles antinomias son borradas, en tanto sus límites son forzados. El periódico es un pretexto para emplazar su atención en otro lado: el lector. La escritura en el periódico es vista como una técnica que posibilita crear lazos de cooperación. Y esta es otra idea que jalamos para nuestro objeto de estudio, porque en las actuales condiciones de recombinação del arte, lo político y el activismo en Cuba, lo que está ocurriendo es que un repertorio de recursos y técnicas que vienen del arte están siendo puestas a disposición de un proyecto de lucha que se sostiene precisamente en los lazos de cooperación.

Para Benjamin, los lectores pueden apropiarse de la escritura, que no solo le pertenece al escritor, y del medio (el periódico) para otorgarse la palabra y hacerse presentes como una comunidad de sujetos con voz. Pensando también lo político en el sentido que le otorga Rancière, como el manifestar una presencia que, por el hecho de mostrarse, de hacerse visible y de ocupar

que imponga cada época. Esto los obliga a salirse de la lógica en la que se había entendido el arte, para comprender esas nuevas formas.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 248. Esas antinomias a las que se refiere Benjamín que deben ser superadas son las que definen la manera en la cual se ha entendido el arte en el marco de una institución regulada por el principio de autonomía: autor-receptor, imagen-escritura.

un espacio que no le era dado (el periódico a través de la escritura) exige una nueva partición de lo social y se identifica y reconoce como una parte: en el caso de Benjamin, los campesinos con el proyecto de las economías colectivistas, o los obreros.

El ejemplo de Benjamin nos permite interpretar la praxis política del arte como una práctica de oposición, de intervención, de crítica, de disentimiento en un sentido más rancieriano, que permite organizar modos de participación, protesta y manifestación; es un poner en común y construir, diría Benjamin, “espectadores colaboradores”,⁹⁵ o producir “vínculos de cooperación”, como insinuara Expósito en su relectura del texto benjaminiano.⁹⁶ La conexión que realiza Benjamin entre el arte y los actos de movilización de lucha social es esencial para entender la propuesta de una praxis política del arte.

Atendiendo a esa relación describe la transformación en el estatuto estético, social e histórico del arte en la década del treinta. “(...) hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual (...) no siempre hubo novelas en

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 249. Las estrategias y formas a través de las cuales un espectador puede devenir colaborador han variado. Benjamín analiza en el texto *El autor como productor* dos ejemplos: el lector del periódico que se convierte en un colaborador y, por tanto, eventualmente en un autor, escritor; el público que participa de la escena en tanto un colaborador de otro orden, en el teatro épico de Bertolt Brecht. En el primer caso, a través de la escritura como técnica, en el segundo, con el principio de la interrupción. Desde las vanguardias históricas, el propósito de acortar la distancia que separa al artista del espectador ha sido central. Una buena parte de la historia del arte de los últimos cincuenta años ha registrado la tendencia a reciclar las estrategias de la vanguardia para crear nuevas formas de vínculo con el receptor.

⁹⁶ Expósito, Marcelo, *Op. Cit.*, p. 24.

el pasado, y no siempre tendrá que haberlas”⁹⁷. Y es esta una afirmación que nos ayuda a comprender muchas de las formas y combinaciones que está asumiendo la articulación de lo político con el arte hoy, pensadas al hilo de los datos técnicos que impone la circunstancia que vivimos, aun cuando ello suponga negociar el desbordamiento de los límites de aquello que ya ha sido aceptado como “arte político”.⁹⁸

La pregunta latente en estos textos sobre arte de la década del treinta, quizás más una inquietud que tiene que ver con la experiencia vivida de Benjamin y su objeto a investigar, es para qué sirve el arte y cómo puede participar de la lucha por el cambio social. Para poder responder a estas interrogantes tiene que esclarecer la cuestión de la función social del arte y el artista. *El autor como productor* plantea el problema del artista y el arte revolucionarios. Cuando, Benjamin en vez de cuestionarse “¿cómo está una obra respecto de las relaciones de producción de una época; si está de acuerdo con ellas; si es reaccionaria o si aspira a transformaciones; si es revolucionaria?”,⁹⁹ sugiere que la pregunta ha de ser otra: ¿qué lugar ocupa la obra en esas relaciones de producción?; está planteando la cuestión de la forma particular bajo la que existe el arte en un momento histórico.

El arte no puede ser menos que un foco de movilización y lucha.¹⁰⁰ La tesis que sustenta esta afirmación está relacionada con la idea marxista según la

⁹⁷ *Ibidem*, p. 250.

⁹⁸ Se trata de un arte liminal, en el que lo político ya no sería inmanente a la obra ni estaría asido a su autonomía, entendida esta como condición de ser de la obra.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 244.

¹⁰⁰ Pero, a diferencia de Adorno, no cree que esa fuerza se genere por la distancia que impone su régimen autónomo de existencia. Las nuevas técnicas de reproducción desligaron al arte de todo fundamento cultural, y al hacerlo “el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que

cual “el capitalismo genera fuerzas productivas que hacen posible y necesaria la abolición del propio capitalismo”.¹⁰¹ El arte, sus fuerzas productivas (el artista y la técnica artística), pueden movilizar energías revolucionarias. El activar esas energías responde, y a su vez solo es posible, a una fundamentación del arte en lo político. De ahí que sus ensayos intenten explicar no solo qué ha cambiado en el arte, sino qué se ha transformado para que el arte muestre signos evidentes de politización.

Aunque el énfasis de Benjamin en el ensayo sobre la obra de arte está puesto en la técnica artística, asociada a las nuevas formas de reproducción de la imagen (es notorio desde el propio título), no le cede, a pesar de lo que algunas interpretaciones han afirmado sobre su tesis, el potencial emancipatorio a la técnica. Benjamin afirma que “(...) por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”.¹⁰² Esta es una aseveración que puede entenderse mejor si conectamos los dos textos: *El autor como productor* y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.

Es en el primer escrito donde comienza a construir una idea general en torno a la emancipación en el arte. Benjamin entiende esta emancipación como un anular el estatus autónomo que rige la vida del arte dentro de la

cayó fuera del campo de visión del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo xx, que es el que ha vivido el desarrollo del cine”. Benjamin, Walter, Op. Cit., p. 347. Para Benjamín el arte no está opuesto a la sociedad y no ha de proteger su estatus autónomo. La autonomía no es una trinchera que resguardar. El arte ha de dar un salto a la vida. Lo da, al menos eso cree percibir en el año 1936 con el desarrollo del cine. De ahí la fuerza que ve Benjamín en el cine: es un puente que articula lo político con lo estético.

¹⁰¹ Huyssen, Andreas, *Después de la gran división: modernismos, cultura de masas, posmodernismo*, Argentina-España, Adriana Hidalgo Editora, 2002, p. 266.

¹⁰² Benjamin, Walter, Op. Cit., p. 346.

sociedad burguesa capitalista. Desde el enfoque materialista del arte, la emancipación solo es posible si se produce una transformación de las fuerzas productivas. La técnica artística y el artista constituyen para Benjamin las fuerzas productivas del arte. Si el arte dejó de fundamentarse en el ritual para hacerlo en la política, es porque no solo las técnicas artísticas cambiaron sino también la función del artista y el arte. Hablar de arte político implica tener en cuenta la posición política del artista, su ética, su militancia, así como las peculiaridades de la obra en relación con la técnica empleada para su conformación y el contexto en el cual esa obra es producida y percibida.¹⁰³ El potencial emancipatorio que le cede Benjamin al arte no descansa en el discurso libertario de la obra de arte: el arte no es un fin en sí mismo, sino un vehículo para la emancipación del sujeto en la sociedad.

Para el frankfurtiano Peter Bürger, la tesis benjaminiana según la cual las transformaciones del arte en el siglo XX se sustentan en los cambios que tienen lugar en las técnicas de reproducción no es suficiente para explicar la radicalización política de las prácticas artísticas de la vanguardia. Autor de la *Teoría de la Vanguardia*, uno de los libros teóricos más importantes para pensar la experiencia histórica de la vanguardia europea y de la neovanguardia de los sesenta, Bürger enfocó parte de su trabajo teórico en una revisión de los conceptos sobre el arte que desarrollaron Benjamin y Adorno.

Establece dos ejes de crítica a la propuesta teórica de Benjamin. El primero, relacionado con la periodización de la historia del arte. Aquí su crítica se

¹⁰³ Para Benjamín, el efecto político de las obras está mediado por el modo producción en el que ellas se producen y consumen.

centra en el problema que plantea la categoría “aura” para explicar de manera indistinta tanto el arte sacro como el arte autónomo sin advertir los cambios que implica la autonomización del arte. El segundo eje vuelve sobre la argumentación materialista para explicar los cambios en los modos de recepción del arte mediante las transformaciones en las técnicas de reproducción. Para Bürger, la explicación materialista de las transformaciones en el arte no permite pensar las condiciones de posibilidad de la autocrítica. La autocrítica es un concepto que maneja el autor para referirse al estadio que alcanza el subsistema artístico con los movimientos de vanguardia. La autocrítica es el rasgo distintivo de la vanguardia y emerge, dice Bürger, por “la anulación de las relaciones de tensión entre la institución arte (el estatus de autonomía) y los contenidos de las obras concretas, sobre las que se constituye el arte en la sociedad burguesa”.¹⁰⁴

La traducción de los conceptos marxistas “fuerzas productivas” y “relaciones de producción” al ámbito del arte no solo no ayuda a comprender este proceso histórico, según Bürger, sino que resulta poco adecuado.

Es dudoso que se pueda obtener aquí un concepto de fuerza productiva artística, aunque sólo sea porque es difícil incluir en un concepto de producción artística las capacidades y habilidades de los productores, y el nivel de desarrollo de las técnicas materiales de producción y reproducción.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Bürger, Peter, Op. Cit. p.77

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 75.

Para explicar estos cambios que se constatan en el arte, Bürger desarrolla tres categorías: institución arte, crítica inmanente y autocrítica. El concepto de institución arte se refiere “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”.¹⁰⁶ Institución arte es la traducción de Bürger de las relaciones de producción y alude al tipo de vínculos que regulan la producción, la distribución y el consumo del arte. Crítica inmanente y autocrítica son dos conceptos que recupera de Marx y los lleva al campo de lo artístico. El primero se refiere a la crítica inmanente al sistema, que para Bürger funciona en el seno de una institución social. Este tipo de crítica se limita a impugnar las concepciones que dominan esa institución. Mientras la autocrítica se dirige contra la propia institución. La autocrítica es el ataque frontal contra la institución arte, y por tanto contra el principio de autonomía que establece su existencia en la sociedad burguesa. La categoría de autocrítica define, en este caso, la relación obra-institución. La condición para que esta crítica surja es la diferenciación del sistema social artístico. La autocrítica del arte es, pues, una arremetida contra la autonomía, entendida esta como el modo en el que ha funcionado el subsistema social artístico con relativa independencia respecto a la aplicación social.

Para Bürger, el desarrollo de la técnica no permite comprender cómo y por qué el arte se enfrenta a su propia condición de existencia. Para este teórico, Benjamin termina cediéndole la cualidad emancipatoria a los medios técnicos. De ahí que le cuestione a Benjamin la deducción de los cambios a partir del desarrollo de la técnica de producción del arte, y no de la historia

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 62.

del subsistema artístico relacionada con la progresiva división del trabajo en la sociedad capitalista.

Sin embargo, nosotras proponemos entender que tanto la tesis de la autocrítica y como la del periodo posaurático describen una situación similar y un estado particular del arte: la crisis del principio de autonomía y la refuncionalización del arte. Lo que está en discusión, tanto en Benjamin como en Bürger, es la dimensión política del arte. Ambos autores están entendiendo lo político como una impugnación al modo de existencia autónomo del arte en la sociedad burguesa (en el caso preciso de la vanguardia artística occidental, que es hacia donde están mirando). Lo político se produce como un momento de interrupción, de conflicto y de enfrentamiento con esa forma de existir. Lo que desencadena es el despliegue de una potencia, una fuerza.

Los textos sobre arte escritos por Benjamin durante la década del treinta nos permiten proyectar varias observaciones sobre la articulación del arte con lo político. La primera de ellas está relacionada con la pregunta por la función social del arte. Benjamin discute la cuestión de la autonomía del arte y señala que el problema detrás de la disputa por saber “al servicio de qué o quiénes poner el arte” es el lugar que este ocupa en las condiciones artísticas de producción. Aclarar el lugar del arte, preguntar por su función, es ya en sí una acción política, en tanto consiste en cuestionar la repartición dada del mundo y en pensar en qué otros lugares y funciones podrían serles asignados al arte en ella.¹⁰⁷ La posición del arte dentro de un campo de

¹⁰⁷ No existe un destino para el arte, no como un fin último. Benjamín indica la relación de dependencia en la que están la función y el lugar que ocupa una determinada práctica dentro de unas condiciones de producción específicas y en una sociedad donde las distintas prácticas humanas están diferenciadas. El arte tiene una función que le es asignada por el lugar que ocupa dentro de las condiciones de producción de su época. Y esa función, ese lugar, no es algo fijo, sino que se reajusta, se litiga. El terreno del litigio es el

fuerzas, y aquí viene la segunda observación, puede entonces desencadenar su potencial como una fuerza histórico-cultural. El arte tiene un uso revolucionario y una tendencia que deben y pueden ser desplegados dentro de las relaciones de producción capitalistas.¹⁰⁸ Esto nos obliga a pensar cómo puede el arte participar de la transformación del mundo bajo las condiciones actuales de producción.¹⁰⁹

La inflexión teórica que realiza Benjamin está centrada en la cuestión de la subjetividad espectral. Aunque pareciera reparar en el poder del autor o de la obra, su atención está puesta en la capacidad del arte como

de un campo de fuerzas. No puede pensarse el poder y el alcance crítico del arte independientemente de su posición.

¹⁰⁸ Andreas Huyssen realiza un análisis comparativo entre la concepción teórica del arte de Herbert Marcuse y la de Walter Benjamin. Contrapone a la función afirmativa que le asigna Marcuse al arte en la sociedad burguesa la función revolucionaria y emancipadora que le atribuye Benjamin. La importancia de Benjamin para la estética marxista radical, señala Huyssen, en pensar al arte como un ámbito de resistencia desde el cual transformar las relaciones de producción capitalistas. “Mientras que Marcuse cree que la función del arte se modificará *después* de la revolución social, Benjamin entiende la transformación desde las técnicas modernas de reproducción, lo cual afecta drásticamente a la estructura interna del arte”. Huyssen, Andreas, Op. Cit., p. 266. En el texto *Sobre el carácter afirmativo de la cultura* de Herbert Marcuse, el autor polemiza la función social del arte. Por una parte, el arte protesta y denuncia aquello que corrobora es negado en la realidad; pero, a la vez, termina afirmando y actualizando aquello que denuncia.

¹⁰⁹ Esas condiciones de producción apuntan también al sistema de relaciones sociales dentro del cual tiene lugar la práctica artística: la institución arte, según Bürger, o el campo artístico para Bourdieu. Las ideas que se manejan hoy sobre la posibilidad de participación del arte en la transformación del mundo están atravesadas, instituidas, afectadas, por ese sistema. La falta de legitimidad que tiene lo político en el arte y el abandono de posturas radicales y comprometidas desde la práctica artística con el cambio social forman parte del sistema de relaciones sociales desde el cual se conciben y dotan de significado estas prácticas. De manera que pensar las condiciones artísticas de producción dentro de las cuales podría el arte participar de la transformación del mundo supone tener en cuenta qué idea del arte y de la práctica política del arte se conforma desde ese sistema de relaciones. Un sistema que no es homogéneo ni sinflictivo, sino muy complejo y cruzado por múltiples fuerzas que están en pugna.

dispositivo de politización que empodere a las “masas”.¹¹⁰ Esto está conectado con la tercera observación: la función del arte ha de estar en relación con la construcción de un espectador, entendiendo este proceso como un modo de subjetivación. Esto supone pensar al arte como un modo particular de subjetivación. Si entendemos la subjetivación como la creación de una instancia y una capacidad de enunciación mediante un acto,¹¹¹ ¿qué actos podrían ser tomados en cuenta en el arte para producir esas instancias y capacidades de enunciación nuevas, o sea que no tuvieran lugar en un campo de experiencia dado? El ejemplo del periódico en la

¹¹⁰ La cuestión no es que el autor hable por esas “mayorías silenciosas”, como les llama Stuart Hall, o que haga suyo el discurso del(os) otro(s), sino de generar actos desde el arte que permitan producir una instancia y medios de enunciación.

¹¹¹ El concepto de subjetivación ha sido problematizado por varios autores desde diferentes posturas teóricas y políticas. En la tradición de pensamiento político francés hay dos autores que han volcado sus reflexiones sobre el proceso de subjetivación, Michel Foucault y Jacques Rancière. Nos interesan particularmente estos dos teóricos para puntualizar qué entendemos en esta investigación por subjetivación. En su libro *Historia de la sexualidad*, Foucault concibe la subjetivación como un proceso de resistencia y de oposición ante un poder que nos configura y disciplina. La subjetivación está ligada a un procedimiento de apropiación del sí mismo. De manera que la subjetivación implica percibirnos en oposición a un poder y transformarnos en sujetos de nuestras propias prácticas. Para Rancière la subjetivación es el producir una instancia y una condición de enunciación “que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia. Toda subjetivación política crea instancias de experiencias de un litigio”. Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Op. Cit. p. 52. La subjetivación es el reconocimiento de una parte que se autopercibe como tal, se desidentifica con un aspecto de la comunidad en tanto no se reconoce en ella al constatar una desigualdad. La subjetivación pone de manifiesto la ausencia de una parte que no existe en tanto no se reconoce como tal: “la parte”. La subjetivación visibiliza los conflictos que se esconden detrás de identidades aparentemente “normales”, sinflictivas; las arranca, dice Rancière, “de esa evidencia, de la naturalidad de su lugar” *Ibidem*, p. 53. La subjetivación es una apertura de sujeto. Es un proceso mediante el cual nos hacemos a nosotros mismos, nos manifestamos como “nosotros”, nos damos visibilidad en un orden que nos asigna un lugar y una identidad. Al subjetivarnos no solo devenimos, en tanto parte, sino que rehacemos ese orden. La subjetivación es un devenir que implica una relación de oposición, de resistencia para Foucault. Cfr. Foucault, Michel, *Obras escogidas*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1999. En este sentido, podemos pensar que el arte es un modo particular de subjetivación.

Unión Soviética que maneja Benjamin en el texto del año 1934 muestra cómo pueden generarse este tipo de actos desde el arte. Que en el periódico se borren las diferencias entre quién escribe (el autor) y quién lee (el receptor) es un acto político de subjetivación en tanto abre un espacio para la emergencia de un sujeto nuevo, que ya no es ni quien escribe ni quien lee, sino los dos a la misma vez y ninguno de ellos. Este es un punto donde localiza Benjamin la connivencia entre lo político y lo artístico, y en el que descansa la dimensión crítica del arte, como una toma de conciencia. Benjamin propone que esa toma de conciencia desde el arte ha de impulsar acciones que entran en el terreno de la lucha.¹¹² No hay una división entre un arte que critica y un arte que interviene, un arte que piensa y un arte que actúa. El arte es una forma de intervención política y crítica, desde la cual los sujetos se piensan y hacen a sí mismos. Es en la relación con el espectador que se activa la dimensión crítica.

Lo político en el arte es producido.¹¹³ Esto significa que es un proceso que depende de coyunturas específicas en las que surge como acto contingente y de manera contenciosa. Cualquier esfuerzo investigativo orientado hacia este problema ha de explorar el vínculo bajo las condiciones de producción en las que tiene lugar, partiendo de las contingencias de esa articulación, que siempre puede adquirir otras formas y ser transformada. Estudiar dicha relación ha de plantearse, entonces, como una “nueva comprensión”. La articulación de lo político con el arte abre un campo de experiencia

¹¹² Esto ha de entenderse, sobre todo, como una lucha política, ideológica y cultural, que se articula desde el arte, y en la cual tiene lugar el proceso de subjetivación.

¹¹³ Un producto del arte puede desatar un efecto. Llamémosle “efectos políticos”. Estos no han de confundirse con los contenidos, son ilaciones que pueden originarse independiente de las contradicciones políticas que se anuden en la obra. Los efectos políticos que desata la obra pueden llegar a ser contradictorios.

litigante, disensual, en el que los espectadores pueden devenir sujetos políticos, pensarse a sí mismos y organizarse en función de un conflicto.

1.5 El problema de la autonomía del arte: arte autónomo-arte heterónimo en Walter Benjamin y Peter Bürger

Cuando en el año 1934, Benjamin pregunta a sus interlocutores al servicio de quién o de qué debe poner un escritor su obra, vuelca la reflexión sobre el binomio autonomía/heteronomía. ¿Qué significa que el arte siempre está al servicio de algo o alguien que no es él? Significa que la separación entre el arte y la sociedad no es adialéctica ni estable. Es, cuando menos, una autonomía cuyo margen de libertad puede ser utilizado de diferentes maneras, trastocando su modo de funcionar.¹¹⁴ Benjamin analiza los usos políticos del arte en el fascismo y en la sociedad rusa soviética, e indica que el arte responde en estos casos a leyes externas, no reguladas por él. El poder estatal se ha servido del arte, otorgándole un uso político y valores ideológicos ajenos al principio de autonomía.

El problema es, entonces, ¿qué utilidades políticas tiene la obra? Y si las tiene ¿cómo han de ser aprovechadas? Estas interrogantes lo conducen a situar la cuestión en otro nivel de relación: artista-arte-comunidad. El arte siempre ha de estar al servicio de una comunidad. Funciona como una bisagra, en el sentido de que une dos actividades aparentemente desconectadas: la militancia política y la militancia artística.¹¹⁵ El debate se

¹¹⁴ Benjamín afirma que la etapa aurática está en decadencia, se halla en tránsito. Si el aura establece el tipo de relación entre obra-receptor en el interior de una institución arte regida por el principio de autonomía, la decadencia de esa aura implica la transformación del principio de autonomía que regula la institución arte.

¹¹⁵ Una gran parte de la historia del arte de las vanguardias europeas se centra en el problema de la articulación de la militancia artística y la política.

mueve entre la politización del arte, proceso que interroga la autonomía, y el margen de libertad del artista.

Este debate que enfrenta Benjamin en el año 1934 es fundamental para entender lo que ocurre en el 1961 en Cuba cuando Fidel Castro pronuncia el discurso *Palabras a los intelectuales*. En este discurso, que instituye toda la política cultural cubana, se reproduce el debate en torno a la autonomía del arte y el artista: ¿al servicio de quién o qué debe estar el arte?

Peter Bürger, unos años después, ofrece una perspectiva que complementa la visión benjaminiana sobre la autonomía del arte. Fundamenta que la autonomía es una categoría histórica que define al arte en la sociedad burguesa. La autonomía se refiere “al modo de función del subsistema social artístico: su independencia (relativa) respecto a la pretensión de aplicación social”.¹¹⁶ Bürger señala la otra cara de la autonomía: la carencia de función social del arte. Aclara que la diferenciación de este subsistema y la consiguiente separación del arte de la praxis vital no pueden entenderse como un proceso lineal, sino como un tránsito lleno de contradicciones. Ese estatus ha sido siempre cuestionado por la sociedad, los ejemplos que maneja van desde la política artística del fascismo “hasta las largas listas de procesos contra artistas por motivos de faltas a la moral y a la decencia”.¹¹⁷ La obra de arte no es nunca completamente autónoma, siempre está articulada a algo que es externo a ella.

De modo que, para Bürger es la relación autonomía-heteronomía la que ha sostenido la dinámica del arte en tanto un tipo de práctica que mantiene

¹¹⁶ Bürger, Peter, Op. Cit., p. 66.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 66.

una relativa autonomía o se conecta con otras prácticas, en dependencia del contexto y la situación bajo la cual se esté produciendo. La autonomía tal y como la ha entendido la teoría del arte, y como podemos verla en Adorno, responde a una determinada forma de entender y producir el arte en la sociedad burguesa occidental.

Por eso, Bürger afirma que la separación del arte de la vida, situación que caracteriza el estatus institucional del arte en la sociedad burguesa, afecta también a los contenidos concretos de la obra. Este tipo de arte vive de la tensión que se genera entre los marcos institucionales y los contenidos políticos de las obras. Dicha relación no es estable, sino que depende de una dinámica histórica. La superación hacia la que se dirige se concreta con el estadio de autocritica que alcanza el arte vanguardista.

Tanto los *contes* de Voltaire como la poesía de Mallarmé son obras de arte autónomas; sólo que el margen de libertad concedido por el *status* de autonomía de las obras de arte es utilizado de modo diverso en los diferentes contextos sociales por razones histórico-sociales determinadas (...) el *status* de autonomía no excluye en absoluto una actitud política en los artistas; lo que en cualquier caso restringe es la posibilidad del efecto.¹¹⁸

El problema de la autonomía tal y como lo hemos visto en Adorno y Benjamin reside en la capacidad del arte para oponerse a un orden de cosas. Aunque Adorno defiende la autonomía del arte, no deja de afirmar la dialéctica sobre la cual se sostiene: como hecho autónomo y social, a la vez. Su defensa de la autonomía responde a la necesidad de encontrar una forma de “resistir”: por un lado, a la intervención del capital, lo cual queda explícito en su crítica a la industria cultural; por el otro, a la

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 68.

instrumentalización política del arte, evidente en su arremetida contra el productivismo ruso. La industria cultural y el productivismo ruso han sido inoculados por el poder político y económico. Desde su autonomía, incontaminado, el arte puede criticar ese orden de cosas. Benjamin, por su parte, no defiende la autonomía, porque no está entendiendo su distancia respecto al mundo social como una ganancia o garantía para la lucha. La autonomía es la forma en la que ha funcionado el arte bajo un determinado modo de producción, y tiene que ver con el lugar que este ocupa dentro de un sistema de relaciones.

Por eso, las propuestas de ambos en cuanto a las posibilidades del arte para movilizar energías revolucionarias son muy diferentes. Benjamin apuesta por la politización del arte. Y esto significa que el arte debe participar de los procesos de lucha social. Mientras el arte, para Adorno, debe resistir al poder fáctico y esto supone no ceder su territorio. Es esta dinámica la que ha marcado el acontecer de las prácticas políticas del arte en Cuba, agregaríamos, de acuerdo con la visión de Bürger, que el problema de la autonomía en Cuba se traduce en una compleja relación con la institución arte y el poder político. Todos los debates que se generan en torno a *Palabras a los intelectuales* tienen que ver con esta cuestión: ¿cómo usar el arte?

2. ARTE Y PODER EN CUBA

¿Cuáles han sido las connotaciones y significados que se le han dado al arte dentro del discurso ideológico de la Revolución Cubana?, ¿cuáles han sido las conexiones históricas que han definido el mapa del terreno ideológico de la sociedad revolucionaria cubana en relación con el arte?, ¿qué discursos sobre el arte y su vínculo con lo político se han construido en la Cuba revolucionaria y desde qué lugares se han postulado?, ¿qué categorías ideológicas se han usado para hacerlo?, ¿cómo ha funcionado el sistema social revolucionario cubano en relación con las prácticas políticas del arte? y ¿por qué ha funcionado de esa manera? En este capítulo pretendemos retomar el problema de la autonomía del arte que venimos dirimiendo para pensar, ¿cómo el arte en Cuba puede convertirse en un terreno para la lucha y la transformación ideológica y la representatividad de los actores sociales?

La discusión teórica en este capítulo se sostendrá a partir de los aportes teóricos del jamaiquino Stuart Hall, fundador del Centro

de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham y la conexión que nosotras proponemos con Frankfurt. El recorrido que comenzamos con la Escuela de Frankfurt a través de Adorno y Benjamín como un momento constitutivo del campo de problematizaciones sobre la vinculación del arte con lo político, tiene en la década del sesenta con el surgimiento del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham una suspensión fundamental y de carácter estratégico. Si desde la teoría crítica de Frankfurt empieza a enunciarse la pregunta por lo político, es desde el enfoque marxista de los Estudios Culturales de Birmingham que se recupera este problema, se pone en perspectiva y se le centra.

La Escuela de Frankfurt y Birmingham representan dos momentos importantes para el estudio sobre la relación del arte con lo político. Benjamín abrió una interrogante sobre la politización de la práctica artística, Stuart Hall, uno de los principales teóricos de Birmingham, analizó las operaciones ideológicas y políticas que están en la base de esa pregunta.

La teoría cultural de Stuart Hall nos provee una serie de conceptos, especificidad histórica, coyuntura, articulación, ideología, campo de lucha ideológico, sobredeterminación, autonomía relativa, formación social, que nos ayudan a pensar el arte como un tipo de práctica dentro de una formación particular, en relación con otras formaciones estructuralmente complejas. Desde esta perspectiva, podemos analizar el arte cubano en su especificidad, dentro de su autonomía relativa, pero sin perder de vista los ensamblajes que lo constituyen. Podemos captar a través de esta batería de conceptos marxistas reapropiados, reformulados e imbricados con otros, el proceso de interrelación entre el arte y lo político. Esto sin perder de vista la discusión teórica que desarrollan los frankfurtianos en torno al problema de la autonomía y la politización del arte.

Este capítulo se concentra en el caso Cuba, específicamente en las ideas sociales que sobre el arte han dominado en el campo cultural cubano a lo largo de los últimos cincuenta años. Exploramos cuáles han sido las formas a través de las cuales se ha construido el sentido de lo político en el arte cubano y cuál es ese sentido. Aunque traemos toda la discusión teórica del primer capítulo sobre la autonomía del arte, el eje teórico de este capítulo es el problema de la ideología.

A través de las fuentes escritas (documentos y discursos) y de las fuentes orales (entrevistas y testimonios) que hemos logrado reunir durante el transcurso de nuestra investigación nos proponemos ahondar en los sentidos que sobre lo político en el arte se han cocido en Cuba. Revisaremos el discurso que pronunciara Fidel Castro en junio del 1961 en la Biblioteca Nacional *José Martí*, fundacional de la política cultural cubana que estableció las reglas del juego para la participación e intervención de la intelectualidad artística cubana en el campo de la discusión y el debate político, y que en los años posteriores sirvió como sustento legal en el proceso de institucionalización de la Revolución en el campo cultural. Trazaremos un arco hasta el 1996, cuando Abel Prieto, nombrado Ministro de Cultura de Cuba justo en ese año, publica en la *Gaceta de Cuba* el texto “La cigarra y la hormiga: un remake al final del milenio”, en el que no solo se confirma la concepción fidelista de la política cultural cubana, sino que se esbozan, en un discurso de marcado acento liberalizador y aperturista, las nuevas estrategias de control de la protesta artística y cultural.

2.1 Política y cultura en Cuba: lo pensable y lo decible sobre el arte y su relación con lo político. El arte como sustento ideológico y cultural de la Revolución

En Stuart Hall van a condensarse algunos de los problemas planteados por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, interceptados ahora por el marxismo gramsciano, el marxismo estructural de Louis Althusser, el estructuralismo, la semiótica y el posestructuralismo. Los conceptos e ideas que debate Hall abren la discusión sobre la articulación de lo político con el arte y la emplazan en un ámbito más amplio: cultura y poder. Desde allí, la cuestión del vínculo del arte con lo político ha de verse en relación con otros problemas, que no son ajenos a esta articulación, sino que, en cualquier caso, la atraviesan: la constitución del poder, de la dominación, de la ideología, el poder cultural de la representación.

Partiendo de ahí, nos interesa avanzar en el estudio de los campos semánticos en los que se ha movido el arte en el marco del discurso ideológico revolucionario cubano, porque es allí donde se fijan los límites de lo que se entenderá como políticamente correcto. Esos límites quedan establecidos en el discurso *Palabras a los intelectuales* que pronunciara Fidel Castro en la Biblioteca Nacional *José Martí* en junio de 1961. Aquí el poder cultural y simbólico que detenta la Revolución construye el régimen de representación en el que se van a entender el arte y su vínculo con lo político, y al artista como sujeto revolucionario o contrarrevolucionario. O sea, *Palabras a los intelectuales* es una práctica representacional, en la cual está implicado un poder simbólico para definir la identidad social del artista y el sentido social del arte. Este discurso funciona como un auténtico ejercicio de representación, en el cual se designan los atributos

que debe poseer un artista revolucionario y se le articula con la figura del compromiso.

El problema de la representación es esencial dentro del marco teórico-conceptual en el cual Stuart Hall comprende el concepto de articulación ideológica. Hall va a posicionarse frente al problema de la representación desde el estructuralismo, la semiótica y el posestructuralismo. Hace un breve repaso de aquellos enfoques que han definido o problematizado la representación: el construccionista, el reflectivo y el intencional, y enfatiza en el primero para contrastarlo con los otros dos.

A Hall le interesan dos versiones del construccionismo: una, la que considera al lenguaje y la significación como generadoras de sentido; otra, la que se detiene en las prácticas discursivas y el discurso como productoras de conocimiento. Estas dos maneras que explora están en relación con tres autores: Ferdinand de Saussure, Roland Barthes y Michel Foucault. A partir de las conceptualizaciones de estos teóricos sobre la representación arma un marco teórico en el cual moverse para analizar el tema: significante/significado, habla/lengua, mito, formaciones discursivas, régimen de verdad, saber/poder, el sistema de posiciones binarias para la producción de sentido y la cuestión del sujeto en el discurso y la representación.

Hall está pensando la representación en relación con los otros conceptos que vertebran su trabajo: articulación, ideología, hegemonía, sobredeterminación. Utiliza al lenguaje como una metáfora para orientar el análisis sobre las prácticas culturales y sociales. En sus estudios las prácticas son repensadas como lenguajes, es decir, como algo que funciona discursivamente. Por tanto, la inquietud teórica es ¿cómo está constituida

cada práctica social? Para Hall, están formadas en el engranaje del significado y la representación (lo que hace que pueden, a su vez, ser representadas). Aunque el trabajo teórico de Hall centró la cuestión de la ideología, también apuntó que la realidad no podía ser reducida a un discurso. “En otras palabras, no hay práctica social fuera de la ideología. Sin embargo, esto no quiere decir que, porque todas las prácticas sociales están dentro de lo discursivo, no hay nada más en las prácticas sociales que el discurso”.¹¹⁹

Es a través de un conjunto de representaciones y discursos que proporciona la ideología revolucionaria, entre los que se encuentra *Palabras a los intelectuales*, que entendemos lo que es el arte en el mundo cubano revolucionario y captamos su sentido. Las ideologías son sistemas de representación, de significado, a través de los cuales se representa el mundo. La representación es una producción de sentido, de significación, que involucra un poder: el poder de representar algo y a alguien. *Palabras...* como ejercicio de representación viene a producir y regular la verdad sobre el arte en Cuba. Desde esta perspectiva, queremos analizar el discurso: como un momento puntual y decisivo para la historia cultural de Cuba, en el que se significa al arte dentro del proceso revolucionario cubano.

Si pretendemos hilar los significados que subyacen a los modos en los que aún hoy se entienden la relación del arte con lo político y la figura del artista, en el primer caso, como franca oposición y disidencia o como asentamiento y oficialismo frente al gobierno revolucionario, a lo que corresponde en el segundo caso un artista mercenario, gusano y disidente o un creador comprometido, tenemos necesariamente que volver sobre

¹¹⁹ Hall, Stuart, Op. Cit., p. 207).

este pronunciamiento del año 1961. No solo porque es el primer enunciado oficial desde el cual comienza a troquelarse el vínculo del arte con lo político, sino porque allí se nos ofrecen las categorías ideológicas con las cuales se pensó y cerró el sentido de esta posible articulación.

¿Cómo se estructura el campo cultural cubano desde *Palabras a los intelectuales*? ¿Cómo se piensan las relaciones entre las diferentes prácticas que conforman este campo y su relación con otros? ¿Cómo se constituyen esas prácticas? ¿Qué es lo que se representa y regula en *Palabras a los intelectuales*?

En *Palabras* van a quedar delineadas las fronteras que separan al campo cultural y artístico cubano del campo político. El poder le asigna un lugar a la cultura y dentro de ella a las prácticas artísticas. Y es una zona segura. ¿Qué significa e implica “segura”? Significa, primero, que se van a delinear los límites discursivos de la Revolución dentro de los cuales es posible enunciar un desacuerdo; segundo, se va a definir el campo de acción de la cultura y los intelectuales “dentro” de la Revolución, o sea se va a establecer la función social del arte en la sociedad cubana y el lugar que ocupa el artista en las relaciones sociales de producción. Construir una zona segura para el arte desde la cual sea posible enunciar una crítica tiene como correlato desmovilizar al intelectual, en tanto queda desconectado del mundo político, la zona de alto voltaje que “realmente” impacta la realidad. El rango de permisividad y flexibilidad para la crítica desde el arte lo garantiza su aparente autonomía de los procesos políticos. El meollo de la discusión en el 1961 era, como nos recordaba Benjamín en el 1934 en su texto *El autor como productor*, al servicio de qué o quién poner el arte y al artista.

Dice Fidel en su discurso: “Nosotros creemos que los escritores y artistas deben tener toda oportunidad de manifestarse; nosotros creemos que los escritores y artistas, a través de su asociación, deben tener un magazine cultural amplio, al que todos tengan acceso”.¹²⁰ En esta redistribución de espacios, lugares, tiempos y funciones, el artista está constreñido a actuar en y desde el arte y desde los canales que se reconocen legítimos para ello: “a través de una organización”. Esto es: desde el lugar que el poder le asigna al arte y donde lo reconoce como tal. Por un lado, los “hombres de gobierno”, por el otro, los “hombres revolucionarios de la cultura”; aquellos que no pertenecen a estos grupos, los contrarrevolucionarios, los mercenarios, no tienen un canal legítimo para expresar una crítica, simplemente no tienen lugar.

Esto es parte de la diferenciación de las prácticas que ordenan una sociedad. Aquí nos es muy útil el concepto de formación social que Hall recupera de la distinción althusseriana entre modo de producción y formación social,¹²¹ principalmente para plantear la complejidad de los vínculos entre el arte y las distintas prácticas que conforman a la sociedad cubana desde los sesenta, y los procesos de interrelación entre ellas.¹²² El concepto de

¹²⁰ Castro, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, 1961. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

¹²¹ En el transcurso de su quehacer investigativo, Hall revisó gran parte del trabajo de Althusser y sus estudiantes. A pesar de señalar las limitaciones que en muchos aspectos tiene el marxismo estructural y funcionalista del teórico francés, Hall reconsideró sus lecturas críticas sobre algunos conceptos y categorías que fueron desarrollados por Marx y advirtió la influencia del pensamiento gramsciano detrás de sus planteamientos.

¹²² La diferencia entre ambos conceptos radica en que el segundo comprende que estamos tratando con sociedades estructuradas complejamente, “compuestas de articulaciones económicas, políticas e ideológicas en las que los distintos niveles de articulación ni se corresponden de alguna manera simple, ni se ‘reflejan’ uno a otro, siendo en cambio, para usar la oportuna metáfora de Althusser, ‘sobredeterminantes’ de cada cual y para cada

formación social enfoca el estudio de las sociedades como totalidades estructuradas de manera compleja y articuladas en distintos niveles. Y al ser esas articulaciones no necesariamente correspondientes, pueden darse en ciertos momentos de la historia de maneras diferentes.

La manera en la que se estructura el arte, como una práctica cultural específica disociada del campo político, va estar mediada en Cuba por la intervención del Estado y por su instrumentalización:

La Revolución tiene que comprender esa realidad, y por lo tanto debe actuar de manera que todo ese sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear; y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tiene oportunidad y tiene libertad para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada.¹²³

Con esta frase, convertida como aseguran algunos intelectuales cubanos en resumen de la política cultural cubana, Fidel definió las reglas que disponen ciertos modos de hablar sobre lo político en el arte y excluyen otros. O sea, que gobiernan lo que es pensable y decible sobre lo político en el arte en un momento histórico particular, y también lo que es pensable, decible y visible desde el arte.¹²⁴ Allí, Fidel establece lo que el poder

cial". Hall, Stuart, Op. Cit., p. 266. Mientras modo de producción se refiere a las relaciones económicas que caracterizan una sociedad.

¹²³ Castro, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, Op. Cit.

¹²⁴ El Estado revolucionario encarna el rol del policía rancieriano. Rancière define el concepto de policía, diferenciándolo de lo que él llama "baja policía", o sea el aparato de control y represión. "La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto hace falta en primer lugar definir la configuración de lo sensible en que se inscriben unas y otras. De este modo, la

revolucionario va a entender por una práctica política del arte y por un artista “político” y revolucionario. Lo político en el arte solo es posible al interior de la frontera de la Revolución. El arte, en cuanto formación particular, se va a articular de manera muy concisa a las estructuras políticas e ideológicas como garante cultural de la Revolución.

El concepto de articulación que discute y trabaja Stuart Hall dentro de su teoría cultural nos ayuda a pensar en los procesos mediante los cuales se politizó al arte en Cuba y se le asignó el rol de garante cultural e ideológico de la Revolución, en tanto estructura de poder, desde el discurso que pronunciara Fidel Castro en el 1961. Es lo que Hall llama conexiones tendenciales históricas. Esto nos permite entender la historia que ha tenido la relación del arte con la política en Cuba. Los procesos de articulación entre la diferencia y la unidad constituyen un punto de arranque fundamental para captar la naturaleza del vínculo entre las distintas prácticas de una formación social, como algo no necesariamente correspondiente ni necesario.

Palabras... opera en un doble sentido: por un lado, levanta el muro de la autonomía y repliega el campo intelectual hacia el territorio “seguro” del arte; por el otro, politiza al arte, lo conecta de manera directa con el poder y la política. El arte va a proveer densidad simbólica a las demandas y discursos de legitimidad del poder. Esta conexión entre el poder y la cultura va a marcar de una manera contradictoria la historia posterior del arte

policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido”. Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Op. Cit., p. 46.

cubano y sus significados, permeados por aquello a lo que él se ha articulado.

Para el investigador Rafael Rojas, quien tiene como uno de sus ejes las relaciones entre cultura y poder en Cuba, “la politización de la cultura, en las décadas del sesenta y el ochenta, fue obra de la irrupción en el espacio público de nuevos discursos y prácticas del campo intelectual que postulaban una identificación con el proyecto revolucionario”.¹²⁵ Sin embargo, agregaríamos que lo fue también de una voluntad del poder por conectar ambos territorios. El poder puso al servicio de la Revolución el arte y la cultura toda. Aun cuando muchos intelectuales, con distintas posiciones y orientaciones ideológicas, disputaban el espacio público y la participación en el proceso de construcción de la nueva sociedad. Argumenta Rojas que:

En la literatura y las artes el triunfo revolucionario produjo la espontánea celebración de la mayoría de los creadores cubanos de todas las ideologías y generaciones. Entre 1959 y 1961, sin embargo, aquel consenso comenzó a quebrarse como resultado de la radicalización comunista y nacionalista de un proyecto inicialmente democrático y moderado. Una mitad de la gran intelectualidad republicana (Jorge Mañach, Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Leví Marrero) emigró a donde pudo; la otra (Fernando Ortiz, Ramiro Guerra, José Lezama Lima, Virgilio Piñera) permaneció en la isla, pero ya sin el liderazgo cívico o estético que durante años había ejercido. El poder de la cultura quedó entonces repartido entre intelectuales y políticos comunistas como Carlos Rafael Rodríguez, Edith García Buchaca, Alejo Carpentier, Juan Marinello o Nicolás Guillén, nuevos líderes culturales como Haydée Santamaría, Armando Hart, Alfredo

¹²⁵ Rojas, Rafael, “Cultura y poder en Cuba”, en *Nexos*, junio del 2004. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?p=11182>

Guevara o Carlos Franqui y una formidable generación de escritores vanguardistas y cosmopolitas a la que pertenecían Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Manuel Díaz Martínez, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, César López, Edmundo Desnoes, Lisandro Otero, Ambrosio Fornet y Roberto Fernández Retamar.¹²⁶

Los discursos que sobre el arte y su vínculo con lo político se han construido en Cuba desde el poder han estado marcados por la singular dicotomía “dentro de la Revolución y contra la Revolución”. De modo que las connotaciones políticas que se le han dado al arte dentro del marco ideológico revolucionario han sido fundamentalmente de garante ideológico y cultural de la Revolución o de actividad contrarrevolucionaria.

¿Y en realidad pudiera discutirse en medio de la Revolución el derecho que tiene el gobierno a regular, revisar y fiscalizar las películas que se exhiban al pueblo? ¿Es acaso eso lo que se está discutiendo? ¿Y se puede considerar eso una limitación o una fórmula prohibitiva, el derecho del Gobierno Revolucionario a fiscalizar esos medios de divulgación que tanta influencia tienen en el pueblo? Si nosotros impugnamos ese derecho del Gobierno Revolucionario estaríamos incurriendo en un problema de principios, porque negar esa facultad al Gobierno Revolucionario sería negarle al gobierno su función y su responsabilidad, sobre todo en medio de una lucha revolucionaria, de dirigir al pueblo y de dirigir a la Revolución.¹²⁷

La tarea del arte dentro de esta nueva formación social revolucionaria no puede ser otra que contribuir a legitimar la Revolución. El arte no es ni hace política, y sus modos de decir o de enunciar el desacuerdo están impelidos a los contornos de su territorio. El arte está llamado a actuar en este

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ Castro, Fidel, Palabras a los intelectuales, Op. Cit.

discurso como una expresión de la Revolución. Escribir o expresarse sobre la Revolución no significa modificarla. Si el arte se utiliza para servir a la Revolución, para ayudarla, entonces es un arte verdaderamente revolucionario, porque “lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma. Y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones”.¹²⁸ Si el arte es el recinto para la duda, la displicencia, el litigio, el reclamo político, entonces no es un arte genuinamente revolucionario. Fidel asevera que “El campo de la duda no queda ya para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios; el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sientan tampoco revolucionarios”.¹²⁹

Atendiendo a estas conexiones tendenciales podemos comprender cómo un grupo de ideas sobre el arte en Cuba ha llegado a dominar el pensamiento social de un bloque histórico y por qué aún hoy muchos artistas se rehúsan a ser asociados a una práctica política y militante del arte. Cuando hemos interpelado a un artista sobre su condición y su arte, la mayoría han declinado usar el término político para pensarse a sí mismos y para asumir una determinada forma del arte porque lo asocian a una postura oficialista o a una disidente.¹³⁰

Observando cómo durante los primeros años de la Revolución se articulan los elementos ideológicos bajo los cuales se entendería el arte y su razón de ser y adquieren coherencia dentro del discurso revolucionario en relación

¹²⁸ *Ibídem.*

¹²⁹ *Ibídem.*

¹³⁰ Durante nuestra investigación hemos realizado varias entrevistas en las que una pregunta crucial ha sido si el artista se concibe como un “artista político” y si su arte puede ser pensado como una “práctica política del arte”.

con ciertos sujetos políticos y en una coyuntura política en la que, además, se radicaliza el carácter socialista de la Revolución, podemos captar la dimensión conflictiva y compleja en la que se inscribe la concepción de las prácticas políticas del arte en Cuba.¹³¹

Para los fines de nuestra investigación es importante entender cómo el terreno de lo dado en el arte se construye, de manera paradójica, en torno a su desconexión de la vida política, pero, a su vez, a su función legitimante del nuevo orden social y político, como dispositivo de simbolización y autentificación de la Revolución. No podemos obviar que esas formas dominantes de entender el arte han sido disputadas durante la historia revolucionaria, sobre todo desde el campo de batalla ideológico. El problema de la ideología no solo tiene que ver con la dominación, también está relacionado “con los procesos a través de los que surgen nuevas formas de consciencia y nuevas concepciones del mundo, que mueven a las masas del pueblo a la acción”.¹³² Stuart Hall pone a discusión a lo largo de su trabajo el concepto de ideología. Rastrea el término hasta los textos de Karl Marx, interpreta el lugar que allí ocupa y los sentidos que le son conferidos en *La ideología alemana*. Partiendo de esta revisión de la obra de Marx, critica las interpretaciones que han reducido las tesis marxistas a un determinismo económico y han constreñido la ideología a los problemas de “distorsión y falsedad”. Por eso, se enfoca en aquellos autores que reconceptualizan el término y abren nuevas perspectivas de análisis para la teoría marxista de la ideología. Se detiene principalmente en Antonio

¹³¹ El problema de la ideología está especialmente relacionado con “los conceptos y los lenguajes del pensamiento práctico que estabilizan una forma particular de poder y dominación; o que reconcilian a la masa del pueblo con su lugar subordinado en la formación social y la acomodan en él”. Hall, Stuart, Op. Cit., p.134.

¹³² *Ibidem*, pp. 134-135.

Gramsci y Louis Althusser. De ellos toma varias ideas y conceptos que son luego reelaboradas y adaptadas a los análisis particulares. Pensar qué es la ideología y cómo opera implica también preguntarse cómo está configurada la totalidad social. Las tesis de Hall vuelven sobre aquellas posiciones que asumen la sociedad como una estructura compleja con distintos niveles de articulación, cuyas relaciones no son simples ni inmediatas. Desde ahí, desmadeja el sentido que se le ha otorgado, dentro de la teoría marxista clásica, a la determinación, sobre todo a partir del uso e interpretación de la metáfora base/superestructura, y considera los tipos complejos y niveles de determinación que existen.¹³³

Aunque el propósito es mostrar la manera en que el poder concibió la relación del arte con lo político a partir de la necesidad de legitimación simbólica del nuevo orden, este análisis no desconoce que el campo cultural cubano fue un espacio heterogéneo de tensiones, donde convergían y pujaban diversas fuerzas ideológicas, sobre todo al inicio de la Revolución

¹³³ Stuart Hall retoma el concepto de sobredeterminación, fruto de las reformulaciones críticas de Althusser al concepto marxista de determinación. “Althusser volvió a los problemas de las relaciones entre prácticas y la cuestión de la determinación (proponiendo, incidentalmente, una intensamente novedosa y altamente sugerente reformulación, que a partir de allí ha recibido muy poca atención), sí tendió a reforzar la ‘autonomía relativa’ de las diferentes prácticas, así como sus especificidades, condiciones y efectos internos a expensas de una concepción ‘expresiva’ de la totalidad, con sus típicas homologías y correspondencias”. *Ibidem*, p.40.

durante la década del sesenta:¹³⁴ corrientes “liberales, democráticas, marxista-leninistas y nacionalistas”.¹³⁵

En el contexto de los sesenta, donde tiene lugar el pronunciamiento de Fidel Castro, el arte debía ser un “reflejo” y por tanto un modo de afirmación. El discurso sobre el arte se centró durante estos primeros años en una vieja discusión: ¿podía ser el arte un reflejo, como debían serlo lo político, lo ideológico, lo social, lo cultural, o sea una “expresión” de otros niveles?¹³⁶

¹³⁴ Uno de los principales aportes del historiador cubano Rafael Rojas ha sido mostrar la pluralidad de discursos y posiciones que configuraron la esfera cultural y política de Cuba durante los primeros años de la Revolución, aun cuando la propia historiografía que se ha construido después del 59 ha tendido a invisibilizar las zonas de tensiones en el campo discursivo e ideológico cubano. El trabajo de Rojas se inscribe dentro de una zona de producción historiográfica crítica y revisionista, emprendida por historiadores tanto al interior de la Isla como desde la diáspora cubana, que hurga en los silencios y vacíos que ha creado una buena parte de la historiografía oficial cubana. “El vanguardismo y la heterogeneidad del campo intelectual que heredó la Revolución de la República fueron parte del capital cultural que legó el antiguo régimen al socialismo, y que éste supo explotar sobre todo en los sesenta. La homogeneización de ese legado, operada por la memoria histórica oficial, no sólo implicó el empobrecimiento de las tradiciones ideológicas de la isla, sino también la tergiversación de los orígenes vanguardistas y heterodoxos del orden revolucionario”. Rojas, Rafael, *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*, México, Taurus, 2011, p.51.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 54.

¹³⁶ Cada uno de estos niveles conforman una “estructura en dominación”, en la cual es imposible reducir uno a otro de manera simple, porque están sobredeterminados y son sobredeterminantes. Stuart Hall retoma el concepto de sobredeterminación, fruto de las reformulaciones críticas de Althusser. “Althusser volvió a los problemas de las relaciones entre prácticas y la cuestión de la determinación (proponiendo, incidentalmente, una intensamente novedosa y altamente sugerente reformulación, que a partir de allí ha recibido muy poca atención), sí tendió a reforzar la “autonomía relativa” de las diferentes prácticas, así como sus especificidades, condiciones y efectos internos a expensas de una concepción “expresiva” de la totalidad, con sus típicas homologías y correspondencias”. Hall, Stuart, *Op. Cit.*, p. 196. Esta posición rechaza la posibilidad de simplificar a la base los distintos tipos de contradicciones que pueden emerger en una formación social. Para Stuart Hall las contradicciones siempre tienen orígenes, lugares de emergencia y efectos históricos diferentes que no pueden ser simplificados a la base económica.

La cuestión de la autonomía del arte en Cuba pasa por estas discusiones, no tiene una inflexión teórica, sino que se constituye como un litigio político por el control. El problema de la autonomía del arte en Cuba debe ser pensado, además, en relación con el determinismo que permeó a la política cultural y que rigió el vínculo del arte con lo político. Y es, precisamente, esa ambivalencia entre autonomía-heteronomía la que ha orientado el sentido político de las prácticas artísticas en Cuba. O sea, lo político ha implicado una búsqueda de autonomía en oposición al propio principio de autonomía que ha funcionado para el campo artístico: manteniendo al arte apartado de lo político cuando se trata de articular una protesta “contra la revolución”, pero utilizándolo a favor de la sociedad existente.

2.2 Artista revolucionario versus artista contrarrevolucionario: la figura del compromiso

La lógica que organiza el discurso revolucionario de *Palabras a los intelectuales* es partisana.¹³⁷ El arte y los artistas revolucionarios han de servir a la patria, a la nación, a la Revolución, como defensa ante la amenaza de un enemigo político interno y externo:¹³⁸

(...) ¿Es que nosotros creemos que la Revolución no tiene enemigos? ¿Es que nosotros creemos que la Revolución no tiene peligros? (...) ¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o

¹³⁷ Cfr. Schmitt, Carl, *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político*, Madrid, España, Instituto de estudios políticos, 1966.

¹³⁸ En el año 1961 tras la invasión a Playa Girón se radicaliza el carácter socialista de la Revolución y se articula la defensa de la patria ante un enemigo político interno o externo como causa común del pueblo.

la preocupación por parte de todos debe ser la Revolución misma? ¿Los peligros reales o imaginarios que puedan amenazar el espíritu creador, o los peligros que puedan amenazar a la Revolución misma?

No se trata de que nosotros vayamos a invocar ese peligro como un simple argumento. Nosotros señalamos que el estado de ánimo de todos los ciudadanos del país y que el estado de ánimo de todos los escritores y artistas revolucionarios, o de todos los escritores y artistas que comprenden y justifican a la Revolución, es qué peligros puedan amenazar a la Revolución y qué podemos hacer por ayudar a la Revolución.¹³⁹

Se construye la figura del compromiso político a partir de la idea de un arte combativo y una militancia artística que se oponen al sujeto contrarrevolucionario. En esta lógica, el opositor es imprescindible para legitimar simbólicamente a la Revolución y ha de ser representable. Si revisamos someramente la nómina de artistas visuales de la década del sesenta podremos percatarnos no solo de la pluralidad de actantes, las distintas voces que están buscando armonizar o no con el nuevo orden, sino también cómo comienza a construirse desde la plasticidad del lenguaje visual la historia de la comunidad revolucionaria, el relato de su fundación y su devenir socialista, su constante estado de emergencia y lucha por mantenerse; todo ello a través de la creación y el uso de los símbolos de ese poder. Artistas como Mariano Rodríguez, Eduardo Abela, Fayad Jamís, Adigio Benítez, Raúl Martínez, Servando Cabrera, empiezan a configurar la imagen del revolucionario y sus atributos identitarios: el miliciano, el obrero, el líder político, el campesino, el pueblo. Aun cuando no podemos homogeneizar a estos creadores bajo un mismo título que reduzca la dimensión conflictual que caracterizó el trabajo de algunos de ellos, como

¹³⁹ Castro, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, Op. Cit.

el de Raúl Martínez o Servando Cabrera, sus obras operan dentro de la racionalidad política del nuevo orden, en la cual la Revolución funciona como mito fundante de la sociedad cubana y, a su vez, como relato fundado desde estos dispositivos generadores de sentido. Y ese es el papel “políticamente correcto” del arte: representar los significados de la práctica social revolucionaria, armar el repertorio visual y simbólico de la Revolución.

Las formas de visualizar a ese “enemigo” desde las artes visuales deben funcionar sobre la base de una oposición binaria, desde la cual se construye el sentido del opositor. El traidor es siempre un “otro” que puede ser representado por el artista o encarnado por él. ¿Cómo lo reconocemos? Lo identificamos porque sabemos lo que es un no-traidor. El poder construyó el significado del contrarrevolucionario como traidor sobre la base de una diferencia entre opuestos. Esta relación señala al revolucionario como el polo dominante que funda y contiene al “otro”: el traidor. El repertorio de figuras del sujeto contrarrevolucionario ha ido variando con el paso de los últimos cincuenta y siete años. Sin embargo, la idea de un revolucionario, o sea, un no-traidor, sí se asentó permanentemente sobre la base de sentimientos patrióticos que movilizó el discurso político. Y la Patria se entretejió inextricablemente con la Revolución, y la nación con el socialismo. Así, el contrarrevolucionario no solo traiciona a la Revolución: traiciona a su Patria, su pueblo, la nación.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Para la narrativa histórica y oficial de la nación, que comienza a construirse en este periodo de la Revolución, el primer momento de traición es la constitución de la República, y el primer traidor es Estrada Palma. La fundación de la República de Cuba en el año 1902 solo puede ser leída como un acto de traición al proceso de independencia iniciado en la colonia en el 1868, a los ideales martianos y al programa político del Partido Revolucionario Cubano. Estrada Palma, primer Presidente de la República de Cuba, no solo traiciona el sacrificio de aquellos hombres que dieron su vida por la liberación, sino

Aunque estamos intentando mostrar cómo se construye desde el discurso ideológico dominante una verdad sobre el arte, una historia del arte cubano no puede ser reducida solo a la funcionalidad legitimante. La complejidad de los procesos artísticos dentro de la sociedad revolucionaria y las tensiones que los atraviesan son mucho más ricos en matices que la simple oposición entre artistas oficialistas y contendientes. La obra de Chago Armada, Antonia Eiriz o Umberto Peña dan cuenta de los distintos tipos de discursos que sobre el arte y la Revolución producen una definición diferente a la del sistema. El arte en los sesenta no fue un terreno de armonía, fue, sobre todo, un campo de lucha por la construcción del sentido social de lo revolucionario. Cuadros como *Cristo saliendo del Juanelo* (1966) o la serie *Tribunas* (1968), *La llave del golfo* (1967), *Universo de corcho* (*Salomón*), *Con el rayo hay que insistir* (1967) o *Tú haces brr con mi electricidad* (1967) no parecen permeados por la gesta revolucionaria, sino por las angustias y las tiranteces que son forzadas a permanecer en las márgenes de la épica.

“Dentro o fuera de la Revolución” es una operación política en la que se establece un orden, una redistribución de los territorios a disputar y de las

también y principalmente a la patria. Siguiendo esta lógica, la migración se consideró otro acto de traición a la patria. La historia de estos traidores empieza en la década del sesenta, con la primera oleada de cubanos que se exilian fundamentalmente en Estados Unidos y España; sigue hasta el 1980 con el éxodo del Mariel y “los marielitos”, y luego hasta el 1994 con los balseros: cubanos que se lanzan a los tiburones para alcanzar la frontera de los Estados Unidos de América. La figura del migrante ocupó dentro del imaginario social del cubano el lugar del traidor. “¿Qué decir de los que han renunciado a ella, y qué pensar de ellos, sino con pena, que abandonan este país en plena efervescencia revolucionaria para ir a sumergirse en las entrañas del monstruo imperialista, donde no puede tener vida ninguna expresión del espíritu? Y han abandonado la Revolución para ir allá. Han preferido ser prófugos y desertores de su patria a ser aunque sea espectadores”. Castro, Fidel, Palabras a los intelectuales, Op. Cit.

competencias y ocupaciones que deben asumir los artistas en la Cuba revolucionaria. “Dentro o fuera de la Revolución” fija no solo un límite de lo decible y lo pensable en relación con la Revolución misma, en tanto propone un vínculo fijo e inmutable entre lo que es y la manera en la que debe ser interpretada dentro de un marco ideológico y explicativo, sino también designa las formas y los canales a través de los cuales expresar críticas legítimas o ilegítimas. Las formas legítimas de expresar un desacuerdo son aquellas que están articuladas desde las estructuras culturales reconocidas. O sea, que son canalizadas por la institución arte. Las formas ilegítimas son aquellas que están concertadas fuera de las estructuras culturales y son interpretadas como una amenaza para la unidad del pueblo y por ende para la Revolución misma. Por eso, muchas veces, cuando determinadas prácticas políticas del arte se proponen buscar autonomía, están impugnando al propio arte como forma legítima y reconocida para ejercer la crítica. La búsqueda de la autonomía en este contexto tiene ver, pues, con la necesidad de encontrar y generar espacios otros desde los cuales disentir.

El campo semántico dentro del cual el término “político” adquiere un significado para el arte y para el artista, queda estructurado en este esquema cerrado y polarizado que ofrece *Palabras a los intelectuales*: POLÍTICO=OFICIALISTA y POLÍTICO=DISIDENTE. El artista revolucionario y comprometido o el artista contrarrevolucionario y disidente. Son son identidades sociales que les otorga el poder a quienes entran en la compleja maquinaria de la lucha social o política desde el arte. “(...) el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador, es decir: pone la Revolución por encima de todo lo demás. Y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar

hasta su propia vocación artística por la Revolución”. ¹⁴¹*Palabras...* ofrece las claves ideológicas para calificar o descalificar al artista: “El que se sienta más artista que revolucionario, no es un revolucionario ni puede pensar como tal, porque no está pensando en el pueblo, no está haciendo del pueblo su meta principal”. ¹⁴²

Este discurso desencadena un proceso de etiquetamiento del arte y el artista (revolucionarios y contrarrevolucionarios) que moviliza en contra de ellos la censura moral, las prácticas de procesamiento, de aplicación legal, sanción social y criminalización. “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho”.¹⁴³ Cuando nos volvemos hacia el escenario actual en el cual tienen lugar otras prácticas políticas del arte, y rastreamos el sentido de lo político, comprobamos que sigue funcionando dentro de una cadena ideológica particular en la cual se entiende lo político como discurso “a favor o en contra” de la Revolución. Posicionarse en ese marco haciendo uso de las categorías ideológicas con las cuales el poder ha pensado y conceptualizado el arte y al artista conlleva a polarizar la praxis política del arte y a reproducir el orden dado al arte.

Algunos artistas jóvenes cubanos afirman que hacen “un arte antropológico, no de crítica al gobierno”, otros dicen que “mi arte no es político porque no me interesan los asuntos del Estado, sino la crítica

¹⁴¹ Castro, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, Op. Cit.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

social” o “no me interesa el arte político que hacen Tania Bruguera o El Chino Novo, ellos trabajan con contenidos explícitos, yo no hago un arte político en ese sentido, no para el contexto cubano. Mi arte es social, antropológico, y tiene una carga política”. Lo que pretendemos apuntar con esto es cómo lo político en el arte se entiende en la sociedad cubana como crítica al gobierno, como una actitud contrarrevolucionaria y disidente, y, por tanto, se evita ser percibido de esta forma porque supone asumir una identidad en conflicto con el sistema. Otros artistas, sobre todo aquellos que se hallan fuera de Cuba y viven en otro país, aceptan la dimensión de lo político que atraviesa su arte y reconocen su compromiso con una práctica política del arte diferente a la que se ha pensado y ejercitado en Cuba. El percibir el arte como una práctica despolitizada o antipolítica es uno de los efectos que ha tenido en el campo del arte la idea de la autonomía. Y esto ha desencadenado una incapacidad para advertir de un modo político los problemas que enfrenta el arte y la sociedad cubana actual.¹⁴⁴

Existe un límite para separar lo políticamente correcto de lo políticamente incorrecto. Los mecanismos de regulación de esas márgenes han dependido de las coyunturas políticas en las que se da el disenso. Los límites que definen el campo de lo políticamente correcto en el arte no han sido nunca lo suficientemente claros. Han existido momentos de relajación, en los cuales el control sobre las márgenes flexibiliza las posibilidades de la crítica, como en los ochenta; otros de contracción y disciplinamiento, como en los setenta o los noventa. En los periodos de

¹⁴⁴ Los testimonios que ofrecemos fueron recogidos durante nuestro trabajo de campo y arrojan información sobre cómo percibe su identidad el artista cubano contemporáneo. Los artistas entrevistados se encuentran en el rango de edad entre los 25 y 35 años y todos pertenecen a una promoción que comienza a producir y exhibir a inicios de los dos mil. No revelamos la identidad de quienes nos ofrecieron estas declaraciones a petición de los propios entrevistados.

mayor flexibilidad, el arte ha desbordado su territorio seguro y se ha articulado con otras prácticas sociales y políticas; rompiendo de esta manera con la existencia paradójica en la cual lo inscribe la política cultural: la autonomía de las buenas formas de decir y hacer el arte desde su dominio y mirando solo hacia él, y la heteronomía que implica el compromiso político con la Revolución y las formas de simbolización artísticas del poder revolucionario.¹⁴⁵ La propia historia del arte cubano muestra que la “tolerancia” hacia las formas críticas del arte ha sido muy irregular y ha dependido de cada coyuntura. No obstante, el centro del poder, que lo constituyen el liderazgo de Fidel Castro, el Partido Comunista de Cuba y el sistema socialista, han sido siempre el tope político para enunciar una crítica: la zona de alto voltaje y peligro para el arte.

Queremos hacer una acotación: aun en esos lapsos en los que se ha creído que el asilamiento del arte dentro de su campo constituye una victoria, un filo de libertad y de autonomía en tanto “resiste” al intervencionismo y la instrumentalización del poder revolucionario (o, incluso, de la “oposición”), allí el control social y político sobre sus límites opera con mayor fuerza y rigor ideológico. En su repliegue y actitud endogámica el arte está haciendo, precisamente, lo que se espera que haga: recluirse y

¹⁴⁵ Esta no es una cuestión aislada del caso cubano, es un problema al que se han enfrentado la historiografía y teoría del arte, pero también la práctica política del arte desde la vanguardia artística occidental. El artista y el militante son las figuras que se han promovido en torno al compromiso desde la cultura con los procesos políticos. Pero son posiciones y figuras que deben ser hoy repensadas y superadas, sobre todo cuando exploramos las historias y el sentido común que las constituyen. El artista es un militante, que milita desde su posición. “Dicha escisión se ubica en la base del conflicto que caracterizó a la conturbada relación de amor y odio entre los movimientos artísticos y los movimientos políticos a lo largo del siglo XX, en parte responsable de las frustraciones de intentos colectivos de emancipación (empezando por la revolución rusa)”. Rolnik, Suely, “Furor de archivo”, en Revista Estudios Visuales *Retóricas de la resistencia*, #7, 2010. Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf.

tratar los asuntos “propios” de su campo desde sus canales y medios para expresarlos. El ejemplo más ilustrativo es el sintagma bajo el cual la crítica y la historiografía del arte en Cuba presentaron la producción de los noventa como “la vuelta al oficio”, “la restauración del paradigma” o “el retorno de la pintura”.¹⁴⁶ Aunque mucho se ha escrito en Cuba sobre esta construcción de la crítica para pensar el ardid de los artistas en pleno Periodo Especial tras la convulsión y el vacío que dejó el arte de los ochenta, creemos importante volver sobre ella para mostrar cómo funciona realmente esta “autonomía” del arte, en tanto produce un efecto de libertad sobre la creencia común de sustraerse a la intervención estatal. “La vuelta al oficio” representa, ante todo, la restitución del arte a su lugar “seguro”, al espacio doméstico del trabajo, al taller donde el artista queda retirado de las discusiones “públicas”, separado de las grandezas político-sociales. Aquí nos parece importante poner en tensión esta manera de entender la autonomía de acuerdo con la lógica bajo la que se ha presentado el problema desde la teoría del arte, con el marco teórico y político desde el cual es pensada y discutida por los teóricos de la escuela de Frankfurt. Porque es ahí donde la teoría del arte no ha alcanzado a entender la dimensión de la autonomía y fractura entonces su comprensión de lo político en el arte.

Rufo Caballero aseguraba que

la crítica fue capaz de percibir que el rebrote—y el rebote—de lo genérico no era más que un subterfugio, otra suerte de subtexto que en la apariencia, o en la legitimidad, de seducir al mercado, convertía a cada inocente bodegón en un hervidero de ciframientos semánticos y de alusiones

¹⁴⁶ Caballero, Rufo, *Agua bendita. Crítica de arte. 1987-2007*, La Habana, Cuba, Artecubano Ediciones y Letras Cubanas, 2010, p.137.

que en modo alguno “traicionaban” el compromiso, sino que lo utilizaban, lo matizaban, y lo transfiguraban artísticamente, según nuevos ideales sígnicos que sublimaban las maneras otras, tan hedonistas como obligadas por las circunstancias, en que podía prender la responsabilidad inmemorial del arte para con su entorno.¹⁴⁷

Sin embargo, nosotras nos preguntamos, ¿el hecho de utilizar la *tekné* como una estrategia de simulación para orquestar desde allí la crítica, no es un argumento muy inocente que no toma en cuenta que la propia idea de *tekné* implica en sí, como afirma Rancière,¹⁴⁸ una división de las ocupaciones que sostiene el reparto de los ámbitos de actividad, en la cual el artista piensa y decide, pero sus pensamientos y decisiones recirculan en un espacio incontaminado que pareciera no afectar al resto de la sociedad? El arte, tal y como lo concibe el poder revolucionario cubano, funciona como un principio de división política de la experiencia común, o sea que es el resultado de una delimitación ordenada de la experiencia sensible en la cual el arte solo es visible y reconocible al interior de su campo y el artista debe hacer solo aquello a lo que se le destina de acuerdo con una división del trabajo. Mientras el arte en los ochenta se articula de una manera diferente con lo político y cuestiona el lugar y el destino asignados al arte, literalizándolo como espacio público, la llamada vuelta al oficio es, en realidad, un reemplazamiento del arte al lugar asignado, a las funciones para las cuales el poder lo destinó. En su defensa de la pintura arguye Caballero:

Si fuéramos a hablar del arte de los ochenta y de los noventa, ¿no sería acaso más seductor, y hasta más justo,

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 138.

¹⁴⁸ Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Op. Cit. p. 18.

referirnos a la manera tan sutil y hermosa como los creadores de estos años han querido prolongar el espíritu dinámico de la década anterior, sometiéndolo a incontables interpretaciones y hasta ironizándolo, pero continuándolo, en definitiva? Claro, subrayar los rompimientos es siempre más fácil.¹⁴⁹

La discusión no puede desplegarse sobre la decisión de renunciar a la pintura o de privilegiar ciertas acciones y formas en el arte sobre otras, sino debe captar y advertir sobre los mecanismos de control y cooptación. Sobre todo, se trata de comprender cómo puede operar lo político en el arte y cómo actúa la autonomía en tanto estrategia de despolitización que acomoda al artista a un lugar seguro, a las ocupaciones y objetivos que le son atribuidos en la distribución del mundo, donde cada cosa y cada uno ocupa un lugar. Esto no quiere decir que los artistas que adoptaron la pintura mantuvieran una relación aceptada con el poder, sino que el retorno al taller, a la pintura, encubre también una estrategia de cooptación y desmovilización.

Por eso, volvemos a una pregunta que nos parece esencial en este punto: ¿cuál es la operación central en *Palabras a los intelectuales*? Delimitar los contornos de la aceptación de la protesta sociocultural y artística. Siguiendo la lógica de este análisis se trataría de definir el territorio del arte como un “lugar seguro” para articular una crítica y, a su vez, diferenciarlo y aislarlo de las formas de protesta política. El arte debe ocuparse de sus asuntos, y la política de los suyos. Un artista solo puede ejercer una crítica desde la obra (solo sobre determinados asuntos), a través del “lenguaje y el medio artístico”, esto quiere decir que la obra y el artista han de ser reconocidos y asimilados por la institución para que su crítica sea legítima

¹⁴⁹ Caballero, Rufo, Op. Cit., p.136.

y “aceptada”. Fuera de ese territorio no hay cabida para las formas disensuales del arte: dejan de ser una práctica artística para convertirse en una disidente. De esta manera no es posible la emergencia de un movimiento de oposición unificado. *Palabras a los intelectuales* constituye también un ejercicio de marginalización de las formas políticas de disenso. En tanto estas son reconocidas como posibles amenazas para la Revolución, el pueblo, la nación:

(...) al papel crítico de la intelectualidad en la esfera pública se le fijan límites relativos al dominio de acción de su competencia. Se afirma que la intelectualidad no debe ocuparse de intervenir públicamente sobre problemas sociales no estrictamente culturales o político-culturales, puesto que no es competente para ello, carece del conocimiento teórico y empírico de la realidad social concreta que es propio de los políticos profesionales y los "expertos" o "especialistas" en determinados problemas sociales".¹⁵⁰

Esto pone sobre el escenario cómo actúa el poder hegemónico para restringir la oposición a los límites que el sistema puede contener y cómo ha administrado la identidad del artista.¹⁵¹

¹⁵⁰ Navarro, Desiderio, “In media res publicas: sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana”, en *Las causas de las cosas*, La Habana, Cuba, Letras Cubanas, 2006, p.19.

¹⁵¹ Todo esto responde a un largo proceso durante el cual el poder ha establecido las formas legítimas de participación política en Cuba y, por ende, ha definido aquellas que son completamente ilegítimas, anómalas y contrarrevolucionarias. “(...) la actividad crítica del intelectual en la esfera pública no sólo es combatida directamente, sino también por vías indirectas. Una de ellas es la administración de la memoria y el olvido. En cada período se trata de borrar (minimizar, velar) de la memoria colectiva cultural todo lo relativo a la actividad crítica del intelectual en el período anterior: ora el recuerdo de las formas que asumió, las vías que utilizó, los espacios en que se desarrolló y las personalidades concretas que la ejercieron, ora el recuerdo de cómo se la combatió, reprimió o suprimió, y quiénes fueron sus antagonistas (lo cual, en la incierta primera mitad de los 90, vino a facilitar el “lavado de biografías”, el ‘travestismo ideológico’ y el ‘reciclaje’ de personajes de línea dura)”. *Ibidem*, pp.24-25. En ese sentido, gran parte de las prácticas políticas del arte en

Lo político en el arte cubano se ha entendido como algo externo y ajeno a él. La idea dominante sobre el arte ha sido la de sustento ideológico y cultural. Esta manera de concebir el arte y al artista lleva implícito un proceso, voluntario o involuntario, de despolitización de su práctica, en tanto no se reconoce su potencia ni su derecho a lo político. Entendiendo aquí lo político como un acto de oposición y desacuerdo,¹⁵² a través de las formas de subjetivación política que puede generar el propio arte. O sea, se inhibe la capacidad de movilización política que contiene el arte y su participación como acto de protesta en una estructura determinada.

El sentido común en Cuba ha tendido a asociar el significado de lo político en el arte bien con la oposición política, la cual se le reconoce como “disidente”, o bien con la postura “oficialista”. La institución arte cubana ha naturalizado esa forma polarizada de concebir el arte político y la trata como si fuese universalmente válida, deslegitimando cualquier otra posible articulación entre el arte y lo político. Cuando Fidel define lo que deben ser el artista y el arte revolucionarios, asignándoles un cuerpo, un lugar, una función, una identidad, está ofreciendo una explicación

Cuba han estado orientadas a recuperar la memoria de las formas disensuales y disruptivas, las cuales el poder busca invisibilizar y borrar. Lo político en este tipo de arte opera directamente sobre la administración de la memoria y el olvido.

¹⁵² Lo político en la perspectiva que trabajan Jacques Rancière y Alain Badiou siempre implica un estar molesto, un reconocerse en una situación de conflicto con el orden y la distribución policial del mundo, en la cual cada cosa, cada espacio, cada uno, ocupan un lugar y una función en un tiempo establecido. Es lo político como un acto de desacuerdo y de desidentificación con un tipo de consenso social, que crea tiempos y espacios diferentes a los instituidos, y cuestiona el orden en el cual se inscriben nuestras experiencias del mundo y se le dan sentido como tal. Es también, en el sentido que lo trabaja Chantal Mouffe, la dimensión antagónica constitutiva de lo político. Cfr. Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Op. Cit., p. 56; Badiou, Alain, “¿Qué es la política?”, en *Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico Caminos*, No. 74-75, 2014-2015, pp. 5-12; Mouffe, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2011.

unilateral de lo revolucionario: está privilegiando aquellos sentidos y significados del término que interesan al poder y está invisibilizando otros aspectos que pueden también, y deben, ser parte de lo revolucionario. Muchas de las categorías con las que se ha comprendido al artista y el arte revolucionarios, incluso dentro del discurso crítico e historiográfico, desconciertan el entendimiento, pues no permiten ver o imaginar otros vínculos.

Por ejemplo, los argumentos que ofrecen algunos funcionarios cubanos que han ejercido cargos políticos dentro del aparato administrativo-burocrático del arte en Cuba, corroboran cómo los extremos han dominado en los procesos de representación del arte y su vínculo con lo político. Algunos testimonios afirman que “en un país atravesado por la política, todo es política. Aquí en Cuba todo es política y todo está politizado. Kcho es un artista político y Tania también lo es”.¹⁵³

El hecho de pensar que lo revolucionario en Cuba significa solo estar “con” o “contra” la Revolución tiene que ver, precisamente, con el efecto de realidad que desencadena el domino de la lucha por el significado en el discurso. Pareciera que ser revolucionario y artista en Cuba solo tienen una posibilidad de ser. Esto es lo que Hall denomina, atendiendo a los argumentos del teórico marxista ruso Valentín Volóchinov, una práctica de clausura: “el establecimiento de un sistema de equivalencia logrado entre el lenguaje y la realidad, que el dominio efectivo de la lucha por el significado producía como su efecto más pertinente”.¹⁵⁴ El arte y el artista

¹⁵³ Durante nuestro trabajo de campo realizamos varias entrevistas a funcionarios cubanos. No revelamos los nombres a solicitud de los propios entrevistados.

¹⁵⁴ Hall, Stuart, Op. Cit., p.178.

revolucionarios como signos ideológicos aparentan entonces tener un carácter eterno e inmutable.

Hall recupera las ideas de Volóshinov para señalar que, primero, las equivalencias entre la realidad y el lenguaje producidas en el acto del discurso no existen como tal, sino que se producen y aseguran a través de una práctica discursiva; segundo, el signo es multiacentual,¹⁵⁵ esto supone que está cruzado por intereses sociales diferentes que desencadenan constantemente cambios de acentuación en la ideología y el lenguaje; tercero, la ideología no se corresponde con un grupo social (clase) de manera fija o determinada. Un término ideológico no pertenece a un grupo de manera definitiva y necesaria, sino que puede articularse con otros elementos y formar otras ideologías. Estos argumentos le permiten a Hall revocar las tesis que conciben la ideología como algo ya inscrito cuya función es reproducir las relaciones sociales de producción, una de las principales ideas de Althusser, para detenerse en la posibilidad de las articulaciones entre grupos sociales, prácticas políticas y formaciones ideológicas.

2.3 El sentido de lo político en el arte después del Derrumbe del Campo Socialista

¿Ha cambiado el sentido de lo político en el arte en los últimos años en Cuba en el discurso ideológico de la Revolución? La respuesta a esta interrogante es no. A pesar de que a partir de la década del 1990, sobre todo con el nombramiento de Abel Prieto como Ministro de Cultura, comienza a

¹⁵⁵ Hall se detiene en lo que opina constituye uno de los principales aportes del marxista ruso Volóshinov: la multiacentualidad del signo. La uniacentualidad del signo tiene que ver con el efecto de clausura que le imprime un carácter eterno al signo ideológico.

implementarse una política de liberalización cultural en la que el control político sobre la creación pareciera flexibilizarse en contraste con el periodo de censura y represión del último quinquenio de los ochenta,¹⁵⁶ la concepción fidelista que marca a la política cultural cubana desde los sesenta es ratificada y reproducida en los textos y discursos que circulan durante esta etapa.¹⁵⁷ En particular, el texto de Abel Prieto, “La cigarra y la hormiga”, que publica *La Gaceta* en el 1996.

Dice Abel Prieto “A veces, como decía Martí, sólo vemos la cáscara, la superficie, la anécdota, ‘el caso’ o ‘el casito’, y se nos escapa la médula, la contribución decisiva que hacen los artistas a la Revolución, y somos incapaces de calcular cuánto más podrían hacer”.¹⁵⁸ Abel no solo confirma el valor y la función asignada al arte en el proceso revolucionario, sino que

¹⁵⁶ En una parte del texto, Abel Prieto asegura que “Numerosos emigrados participan en eventos de nuestras instituciones, y han encontrado aquí una voluntad de consolidar esos intercambios y de alcanzar una ‘convivencia cultural’, y un clima apropiado para la discusión, respetuosa, seria, ajena a toda manipulación propagandística”. Prieto, Abel, “La cigarra y la hormiga. Un remake al final del milenio”, en Revista Cultural de la juventud cubana *El caimán barbudo*, agosto del 2014. Recuperado de <http://www.caimanbarbudo.cu/articulos/2014/08/un-remake-al-final-del-milenio/> La frase marca cierto aperturismo en el discurso ideológico de la Revolución, haciendo referencia, sobre todo, a la posibilidad de diálogo entre la generación de los ochenta, que emigró hacia México, y Estados Unidos y la institución cubana del arte. No obstante, aquí la cultura, el arte, aparecen como el límite de lo posible para el disenso.

¹⁵⁷ Aunque el control sobre las narrativas y las representaciones del arte y el artista han estado siempre bajo la autoridad estatal, no podemos pretender homogeneizar las tendencias que bajo la “autoridad estatal” han confluído y disputado la hegemonía. Durante la década del setenta el proceso de institucionalización de la Revolución atravesó una fase de dogmatismo que conllevó un recio control sobre el arte por parte de la burocracia estatal establecida. A esta etapa de dogmatización se le conoce como el quinquenio gris. Mientras los ochenta apostaron por un proceso de rectificación de errores y tendencias negativas, que se vio trunco hacia finales de la década bajo la compleja coyuntura política que vivía el país con la caída del Campo socialista. Cfr. Navarro, Desiderio et al, *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana, Cuba, Centro Teórico Cultural Criterios, 2007.

¹⁵⁸ Prieto, Abel, Op. Cit.

actualiza la política de desconexión de la esfera cultural, el lugar seguro para la enunciación crítica, de la esfera política, un terreno vulnerable a las tendencias anexionistas y contrarrevolucionarias: el espacio de la duda, el complot y la actitud disidente.¹⁵⁹

¿Qué hace que el poder sea más tolerante hacia las formas críticas y de protesta que provienen de la esfera cultural?¹⁶⁰ El saber que su relativa autonomía de otros procesos y prácticas sociales garantiza la neutralidad y desmovilización de sus propuestas y que, a la vez, no puede traducirse en una libertad que impugne o cuestione las bases sociales, políticas y económicas de la Revolución.¹⁶¹ El arte en Cuba ha existido históricamente dentro de esta formación en relación con un número de fuerzas muy diferentes, marcado por la paradoja de su desconexión del resto de los procesos (amparado en el cinturón de permisividad) y su vínculo directo con el poder como garante ideológico. La conflictividad que desata este estatus paradójico ha producido momentos de tensión en las últimas décadas que buscan desmarcarse de estos extremos produciendo significados complementarios que escapan al control.¹⁶²

¹⁵⁹ En *La cigarra y la hormiga*, Abel Prieto corrobora que la oposición cubana es siempre proyanqui y anexionista, de manera que no reconoce otra oposición al interior de Cuba.

¹⁶⁰ Aunque las actitudes disensuales hayan sido toleradas con mayor flexibilidad en el campo del arte en Cuba, estas están sujetas a criterios totalmente arbitrarios sobre los límites de lo político.

¹⁶¹ La política cultural cubana ha mantenido una postura oportunista frente al problema de la autonomía del arte, sirviéndose de ella o condenándola cuando lo ha necesitado, declarando la participación del arte en los procesos revolucionarios cuando ha sido oportuno.

¹⁶² A partir de la década del noventa comienza a avizorarse, aunque de manera sutil, nuevos mecanismos de control, relacionados con la cooptación de las propuestas críticas a partir de su inserción en la lógica de valorización del mercado. Si bien esta apertura es mucho más evidente con el mandato de Abel Prieto, ya desde el año 1978 con la creación

Mientras no desterremos los prejuicios e imágenes incompletas y rígidas del arte, de los artistas y de su papel, la cultura no ocupará el lugar que merece entre nosotros, el lugar que necesitamos todos que ocupe. No sólo sufre el arte con tales postergaciones e inconsecuencias: sufre nuestra sociedad, que requiere hoy con urgencia de una sólida defensa cultural frente a la yanquización y el anexionismo.¹⁶³

La teórica francesa Marie-Laure Geoffroy, interesada en el estudio de los mecanismos de poder de los gobiernos autoritarios, ha investigado las formas de control y disciplinamiento que se han instrumentalizado en Cuba desde la política cultural. La teórica no solo ha estudiado las formas de oposición que se han dado en Cuba, sino que ha estado involucrada en los procesos con grupos de activistas y artistas. Su bibliografía sobre el tema constituye uno de los pocos casos de estudio sobre el tema en la Isla. Para la autora, en los regímenes autoritarios se flexibilizan los límites y las posibilidades para la expresión crítica desde la esfera cultural, mientras se restringen las márgenes para la protesta política. En Cuba, la política cultural desde los sesenta ha estado orientada a desconectar las prácticas culturales de las políticas, las voces críticas del mundo del arte de las voces de los “disidentes” u opositores políticos.

Afirma Prieto que “(...) oportunas y sucesivas rectificaciones impidieron que se rompiera el vínculo mutuamente fecundante entre los intelectuales que crean y fundan en el terreno de la política y los que lo hacen en el arte y

del Fondo Cubano de Bienes Culturales se establece el sistema de relaciones comerciales para la obra de arte. En el 1988 surge una ley que libera al artista de cualquier tipo de vínculo profesional, asegurando una independencia del dominio institucional. Cfr. Sosa, Sandra, *El pecado original de los intelectuales cubanos. Arte cubano contemporáneo (1986-1991)*, La Habana, Universidad de La Habana, 2009. Esta supuesta “liberalización del control oficial” implicó una mayor dependencia del mercado.

¹⁶³ Prieto, Abel, Op. Cit.

las letras”.¹⁶⁴ Esta sentencia, aparentemente inocua, escinde a aquellos que participan y hacen política de los que “crean y fundan” solo en y desde el arte; establece una diferencia; pero, sobre todo, instituye una frontera inquebrantable en cuanto a la función y el lugar que ocupan el arte y la política en la sociedad cubana.

Más adelante, Prieto ofrece un repertorio de adjetivos que cualifican la conducta ética del artista revolucionario en contraposición al contrarrevolucionario: “Todo creador honesto y valioso que quiera hacer su obra en Cuba y para los cubanos, y alcanzar desde aquí una merecida y limpia promoción internacional, tendrá el apoyo de instituciones que no exigen ningún carné a la entrada: sólo calidad artística”.¹⁶⁵ ¿Qué significa ser un creador honesto y valioso?¹⁶⁶ La honestidad y el valor de un artista están asociados a su carácter revolucionario. ¿Qué quiere decir “calidad artística” ?, ¿qué incluye o excluye este parámetro?¹⁶⁷ Encierra la idea de que el arte debe ocuparse de los “asuntos del arte” con sus herramientas y medios para hacerlo. Una obra de arte no puede hacer política, como nos

¹⁶⁴ *Ibídem.*

¹⁶⁵ *Ibídem.*

¹⁶⁶ Para el año 1996, el canto del hombre nuevo aún no se escuchaba y la mayoría de los intelectuales y artistas cubanos vivían en y con la culpa del pecado original. A diferencia de lo que ensayara el Che en el 1965 en su texto *El socialismo y el hombre en Cuba*, el campo de la cultura no se ensanchó, se retrotrajo, buscando, por un lado, no mayor libertad sino menor control e intervención política del Estado; por otro, mayor participación de los procesos comerciales que empezaban a gestarse con los tímidos acercamientos de Cuba al mercado global. A esta apertura comercial debemos agregarle la del canon nacional de la cultura cubana, propiciada por el desplazamiento ideológico del marxismo-leninismo al nacionalismo revolucionario, que impulsó el movimiento de los ochenta y que luego fue admitido por la reforma constitucional del 1992. Cfr. Rojas, Rafael, *Cultura y poder en Cuba*, Op. Cit.

¹⁶⁷ Breve alusión a la posibilidad de entrar en una red de promoción y circulación del arte a nivel internacional y de la labor de la institución en ese propósito.

confirmó un funcionario durante la entrevista, “simplemente no le corresponde”.¹⁶⁸

En este texto se revalida la máxima “con nosotros o contra nosotros”, que funciona como un principio instituyente del orden simbólico de lo cubano. ¿Cómo se simboliza a un artista revolucionario? Un artista que está “con nosotros”, comprometido con el proceso, que no se alía a la disidencia, que pertenece a las organizaciones oficiales a través de las cuales legitimar su arte y su profesión.¹⁶⁹ Mientras, el artista contrarrevolucionario es nuevamente visto como un traidor, como un individuo ajeno al proceso revolucionario: no pertenece a la Nación. En este tipo de discurso ideológico el traidor aparece como un “otro”, deja de ser el “nosotros revolucionario”, permanece en una relación de antagonismo. La identidad del revolucionario es siempre una identidad asediada, amenazada por ese “otro”. Por tanto, se precisa de manera defensiva, se rehúsa a negociar con aquellas posturas que son concebidas diferentes. Aquí entra a debate el problema del miedo a la diferencia política.¹⁷⁰ Lo que ha intentado una parte del arte cubano es señalar la posibilidad de imaginar otros modelos políticos de construcción de la relación “nosotros/ellos”, reactivar esas opciones que han sido reprimidas.

¹⁶⁸ Aunque no podemos revelar la identidad del entrevistado, el testimonio lo obtuvimos durante nuestro trabajo de campo. Información obtenida en entrevista, La Habana, Cuba, 19 de abril de 2016.

¹⁶⁹ La relación “nosotros/ellos” siempre se vuelve en este discurso antagónica. Porque “ellos”, o sea “los contrarrevolucionarios”, son percibidos como una amenaza para la existencia del “nosotros”. La relación se convierte en el locus de un antagonismo. Cfr. Mouffe, Chantal, Op. Cit. p. 34.

¹⁷⁰ Se puede hablar de un racismo político, entendiendo el racismo no solo relacionado con la noción de etnia, sino con casta. Una casta política que delimita sus fronteras y define quién pertenece o no a su territorio.

No “todo el mundo es bueno” en la cultura; pero podemos sentirnos satisfechos: la mayoría de los escritores y artistas cubanos están definitivamente “con nosotros”, es parte de “nosotros”, y ejercita un transparente y lúcido compromiso revolucionario. Y hay también, por supuesto, como en todos los sectores sociales, algunos que “no están contra nosotros” y que (aplicando “la concepción fidelista”) podemos considerar “con nosotros”; y hay gente amargada, como en todas partes, y confundida ante algunas de las contradicciones del presente, o que no entiende nada, y gente que se ha metalizado, o que ha hecho suya la filosofía del ir escapando, o que se ha visto abrumada por las carencias y dificultades, y se ha cansado, y se siente lejos de “nosotros”, en Cuba o fuera de Cuba, y tenemos emigrados definitivos y temporales, y “emigrados internos”, paralizados por la apatía, el escepticismo o el shock de la cotidianidad. Suman una cifra irrisoria, sin embargo, los artistas y escritores que en el transcurso de estos años tan difíciles se han dejado reclutar para el juego de la “disidencia” interna, o para “inflar” las exiguas plantillas de los grupúsculos.¹⁷¹

“Reclutar”, “juego de la disidencia”, “grupúsculos”, “gente buena o mala”.¹⁷² Son estos los términos que migran de un discurso a otro y bajo los cuales se califica o descalifica el arte que se asocia a los colectivos políticos de oposición o se mantiene alejado de ellos. *La cigarra y a hormiga...* ratifica la a la esfera cultural como condición de posibilidad para la crítica. Abel Prieto se plantea lo político en el arte como aquellos contenidos que son de manera literal y explícita una crítica contrarrevolucionaria, oportunista. “¿Y si un creador que “no está entre nosotros” genera, por las razones que

¹⁷¹ Prieto, Abel, Op. Cit.

¹⁷² En otro fragmento de su texto, Abel Prieto asegura “Habría que preguntarse ahora por ‘esa gente’ a quien no debemos ‘dar un espacio’. ¿Es que no hay gente agusanada entre los artistas? ¿Todo el mundo es bueno” en el campo de la cultura?”. *Ibidem*. El término gusano es el calificativo para referirse a aquellos segmentos de la sociedad que no están con la revolución y que constituyen una oposición.

sean, una obra que traiciona sus convicciones y termina siendo una obra 'contra nosotros?'.¹⁷³ Este fragmento vuelve sobre la figura del compromiso y cómo entiende y estabiliza el poder revolucionario una manera de entender el compromiso político desde el arte: solo el arte y el artista comprometidos con la Revolución pueden hacer una crítica valiente, responsable y profunda. Un arte político se entiende como aquel que desde las estructuras legítimas que ha creado la Revolución puede emitir un juicio crítico sobre la realidad cubana. El efecto de autonomía que desencadena la propia desconexión del campo artístico, contribuye a reforzar la idea de un margen de posibilidad desde el arte para criticar y disentir con el poder. Esta manera de entender la autonomía está conectada a los argumentos teóricos que ofrece Adorno para pensar el arte autónomo como un ámbito diferenciado e incontaminado desde el cual es posible articular una crítica a la realidad.

La cigarra y la hormiga... es una combinación entre un discurso de apertura y uno de constreñimiento, que limita la posible participación de los intelectuales y los artistas cubanos a un "estar con nosotros, dentro la Revolución". De hecho, es una estrategia de integración, porque asume todas las formas disensuales del arte "dentro de la Revolución" siempre que sean enunciadas desde la zona de seguridad. ¿Qué pasa con aquellos que sin estar "con la Revolución" no están en contra de ella? Una vez más, la opción "contra nosotros" queda sin esclarecerse. ¿Qué significa estar "contra nosotros"? y ¿quién decide cuándo se está "con" o "contra nosotros"? Dice Prieto "El espacio generoso de nuestras instituciones culturales se abre

¹⁷³ *Ibidem.*

para todos los artistas revolucionarios y para aquellos que están 'con nosotros' porque no está 'contra nosotros' ".¹⁷⁴

El modo en el que se concibe al arte y su vínculo con lo político desde el discurso ideológico revolucionario nos permite entender cómo se está produciendo también la realidad que vivimos, cómo se piensa la realidad, cómo participamos en ella y a través de ella y también como la experimentamos y nos reconocemos o no en determinadas prácticas políticas del arte. Por eso, cuando hurgamos en cómo se conciben los artistas, corroboramos que la mayoría de los creadores recusan lo político como calificativo de un tipo de práctica, porque se están moviendo dentro de un régimen de verdad sobre lo político que ha sido construido y sostenido por el Estado revolucionario cubano y en el cual solo puede ser entendido como oficialismo o disidencia. Esta es la verdad que ha construido el discurso ideológico de la Revolución sobre el arte, la cual también ha sido cuestionada desde disímiles posturas que disputan el estatuto de verdad del arte político.

En *La cigarra y la hormiga...* Abel Prieto pone el acento en un problema de comunicación entre los artistas y los funcionarios. Los artistas deben convertirse en "en protagonistas reales del programa cultural del país; si ejercen su vocación participativa en los espacios de la Revolución, con la plenitud de quienes han asumido consciente y libremente los deberes y derechos del 'estar con nosotros' ".¹⁷⁵ El efecto que estos discursos

¹⁷⁴ *Ibíd.*

¹⁷⁵ *Ibíd.*

producen en la realidad es el confinamiento del intelectual y la crítica a la esfera cultural.¹⁷⁶

En varias investigaciones se ha manejado la idea de una ruptura del diálogo institución-arte.¹⁷⁷ Sin embargo, nosotras consideramos que el problema de la relación entre arte y poder en Cuba no puede ser enfocado como una cuestión tan simple de acoplamiento o desacoplamiento, fractura o connivencia de opiniones y propósitos, bajo coyunturas políticas específicas. El problema de la comunicación entre el poder y el arte ha estado marcado desde un inicio por una dinámica de tensión que tiende tanto hacia el consentimiento como hacia el disentimiento.

Para entender la complejidad de estas relaciones es oportuno discutir el concepto de hegemonía que Stuart Hall trabaja. Hall lo emplea para hacer un alto no solo en la relación entre los distintos niveles de una formación social, sino también en cómo se conforma “activamente toda la vida social, ética, mental y moral, en sus tendencias globales, a los requerimientos del sistema productivo”.¹⁷⁸ Es un concepto celosamente tejido con el de articulación e ideología, que modifica las maneras de entender el poder y la dominación.¹⁷⁹ El concepto de hegemonía es, de hecho, también una

¹⁷⁶ La preocupación por el asilamiento del intelectual en la esfera cultural y su retraimiento del debate público no ha sido un asunto menor en la Isla, sino una inquietud latente desde los primeros años de la Revolución. Roberto Fernández Retamar alertó sobre el peligro de intervenir puntualmente solo en algunas discusiones, “so pena de quedar confinados a límites gremiales”. Roberto Fernández Retamar citado por Navarro, Desiderio, *In media res públicas: sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*, Op. Cit., p. 28.

¹⁷⁷ Cfr. Sosa, Sandra, Op.Cit.

¹⁷⁸ Hall, Stuart, Op. Cit. p.239.

¹⁷⁹ Es importante aclarar que Hall revisa tres conceptos de dominación: primero el de Raymond Williams, “cultura dominante” que le debe mucho al segundo, “hegemonía”, de

herramienta que le permite explorar cómo se construye, opera y distribuye el poder, sin fijar el peso en los aspectos coercitivos y sin establecer una relación directa entre la dominación y los intereses de clases. Hay hegemonía cuando un segmento dominante de la sociedad ejerce una autoridad social total sobre otro segmento y sobre la formación social en general.¹⁸⁰

De manera que, la relación entre arte y poder en Cuba debe ser vista como parte de una lucha por mantener una dominancia, en la cual se dan momentos de fuerza y consentimiento. Es importante no perder de vista que el proceso abarca tanto las formas de estabilización de un poder y dominación (el proceso de construcción de la hegemonía), en las cuales entrarían los periodos de “diálogo” entre la institución y el arte; pero también la emergencia de nuevas formas de conciencia y concepción del mundo, las cuales movilizan a los sujetos contra el sistema, esta se correspondería con los lapsos descritos como “quiebre del diálogo”. Lo que nosotras pretendemos resaltar es que ese “diálogo” es parte de la construcción de un consenso en el que se busca negociar entre las distintas fuerzas involucradas para mantener el orden. De manera que, enfocar el problema desde la perspectiva de que “hubo diálogo y se fracturó” es perderse la complejidad de un proceso de construcción y legitimación

Gramsci; tercero el de Althusser, también deudor del concepto gramsciano, aunque mucho más centrado en la reproducción continuada de las relaciones sociales de un sistema. *Ibíd*em, p.241.

¹⁸⁰ Gramsci entiende la construcción de la unidad ideológica de un bloque histórico a partir del concepto de hegemonía, el cual pone en juego una combinación de fuerza y consentimiento. La hegemonía no es un estado de cosas dadas, permanentes, inmutables, sino un proceso de lucha por ganar y mantener una dominancia. Las estructuras hegemónicas operan mediante la ideología. Esto significa que segmento dominante provee los límites, estructurales y mentales, dentro de los cuales se vive y da sentido a la subordinación. Este proceso garantiza la dominación.

social. En cualquier caso, la pregunta sería, ¿sobre qué dialogaron?, ¿qué quieren decir con “diálogo” entre artistas e institución en el contexto cubano tanto de los sesenta como de cada uno de los periodos que la historiografía del arte cubano marca y estudia?

2.4 Control social de las formas disensuales del arte. Prácticas institucionales en el trabajo con el arte político: de la censura a la negociación

Partiendo del hecho de que todo orden político supone la exclusión de otras posibilidades, ya que es la expresión de una estructura particular de relaciones de poder nos preguntamos ¿cuáles han sido las estrategias de la institución arte cubana para reducir la potencia crítica del arte, toda vez que ha construido y sedimentado un sentido de lo político?¹⁸¹

Las discusiones en torno a lo político en el arte en Cuba se han planteado en relación con los problemas de la censura y la libertad de expresión. Sin embargo, lo político, como hemos venido argumentando, es un asunto mucho más complejo que no puede ser reducido solo a estas expresiones particulares, así como tampoco la discusión sobre el control social de las formas disensuales en Cuba puede ser limitado a los polos de la censura y la libertad de expresión. En cambio, nosotras proponemos enfocar el problema del control social de la protesta en Cuba como un acto continuo de domesticación de la relación antagónica, durante el cual se han implementado diversas estrategias para contener las acciones de protesta.

¿En qué consiste una relación de antagonismo domesticada? Según la teórica de origen belga, Chantal, supone dos posturas. La primera, concibe

¹⁸¹ Mouffe, Chantal, Op. Cit., p. 45.

al oponente como un enemigo y no reconoce como legítimas sus demandas. Al tratarse de un “enemigo” el propósito es erradicarlo. La segunda, ve al oponente como un competidor, por lo tanto, acepta sus intereses en tanto los asume dentro de un proceso de negociación o reconciliación mediante la deliberación.¹⁸² En uno como en el otro, el oponente es eliminado.¹⁸³

El término “enemigo” ha sido reservado en Cuba, como hemos dicho anteriormente, para el contrarrevolucionario. Las actitudes contrarrevolucionarias se han asociado directamente con las actividades políticas de grupos “disidentes”. Al quedar desconectado el arte de otros procesos y prácticas sociales, se distancia también de los movimientos políticos. Al artista que fuerza las zonas interdictas establecidas por el poder se le trata, en primer lugar, como un competidor:¹⁸⁴ no es reconocido

¹⁸² *Ibíd.*, p. 50.

¹⁸³ La propuesta política de Chantal Mouffe es apostar por una tercera postura que concibe la dimensión antagónica en una lucha agonista, en la que no deben ser eliminadas ninguna de las partes. Esto es: “establecer una relación nosotros/ellos en la que las partes en conflicto si bien admitiendo que no existe una solución racional a su conflicto, reconocen la legitimidad de sus oponentes. Esto significa que, aunque en conflicto, se perciben a sí mismos como pertenecientes a la misma asociación política, compartiendo un espacio simbólico común dentro del cual tiene lugar el conflicto”. *Ibíd.*, p. 47.

¹⁸⁴ Ivonne Grenier utiliza el concepto de parámetros primarios y secundarios para analizar los niveles de la tolerancia de las formas críticas en Cuba. Los parámetros secundarios se refieren a aquellos que son reconocidos como errores por las autoridades o como críticas necesarias para la Revolución; mientras los parámetros primarios aluden a aquellas formas disensuales que atentan contra la figura de Fidel o Raúl Castro, la Revolución o el dogma de la unidad. O sea, estos parámetros se establecen en relación con la dicotomía: dentro o fuera de la Revolución. ¿Cuándo una crítica es tolerable? Dependiendo de la coyuntura política en la que se encuentre el país, los censores deciden si está dentro de los límites o si está fuera de ellos. Una parte importante de las formas disensuales del arte se mueve, por así decirlo, dentro de los parámetros primarios de tolerancia. Cuando la línea se cruza, por lo general, se procede a la sanción social. Cfr. Grenier, Yvonne, “Cultural policy, participation and the gatekeeper state in Cuba”, en *Cuba in transition. Association for the Study of the Cuban economy (ASCE)*, 2014. Recuperado de <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-grenier.pdf> Ese fue el caso, por ejemplo, de René Francisco y Eduardo Ponjuán con la exposición *Artista melodramático* en el proyecto Castillo de la Real Fuerza en el año 1989. La exposición fue

de manera pública como un enemigo, sino como alguien con quien negociar. En caso de que viole el orden establecido y convenga con prácticas extrartísticas se le etiqueta como un aliado de las fuerzas enemigas (internas o externas) y el tratamiento cambia completamente.¹⁸⁵ Por lo

censurada y la funcionaria responsable, Marcia Leiseca, fue destituida de su cargo. Los artistas solicitaron un encuentro, donde se concluyó a partir del análisis del contenido de los cuadros que “la figura de Fidel Castro era intocable, sobre todo por las circunstancias del momento histórico que se vivía. Las discusiones giraron sobre la libertad de expresión, la responsabilidad del artista ante esa libertad de expresión, la polisemia de las obras de arte en tanto su relación con la ética y la política”. Sosa, Sandra, Op. Cit., p.85. Otro ejemplo, más cercano en el tiempo, es el de Pedro Pablo Oliva, artista al que el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas (2006). En el año 2011, Pedro Pablo Oliva se pronunció públicamente a favor de un Estado pluripartidista, automáticamente después de su intervención, el artista fue movido de su cargo en la Asamblea Provincial del Poder Popular y se le presionó para que cerrara su proyecto Casa Taller Pedro Pablo Oliva. El artista se pronunció nuevamente a través de su blog personal, explicando que se expresaba dentro y a favor de la Revolución. Pero, aun así, la Casa Taller cerró oficialmente en el 2011. La Casa Taller Pedro Pablo Oliva fue un proyecto independiente del artista que empezó a funcionar en el año 1998, en el que convertía su casa en un centro de apoyo para la producción y la exhibición de arte y la socialización del pensamiento sobre arte y cultura. Cfr. Gort, Diana, “Una casa”, en *Carne Negra* fanzine, No. 1, 2013. Recuperado de <https://carnenegra.com/2013/11/15/una-casa-diana-gort/>

¹⁸⁵ En este caso es obligatorio revisar las listas de impugnaciones contra artistas cubanos, lo cual es una tarea difícil, teniendo en cuenta que no existen documentos legales donde queden asentados estos sucesos. La mayoría de estos actos se realizan por vías no formales, principalmente a través de la oralidad. Para nosotras, el testimonio es una fuente nodal para obtener información. También lo han sido en nuestra investigación algunos documentos audiovisuales a los que hemos podido acceder desde internet, sobre todo materiales en los que se criminaliza o moraliza la acción de un artista y que son producidos por los órganos políticos del Estado cubano y exhibidos a los militantes de algunas de las organizaciones de masas de Cuba. Recientemente entrevistamos a la artista cubana Sandra Ceballos, quien nos comentó que investiga sobre la censura en Cuba después de la Revolución con el propósito de realizar un trabajo en Espacio Aglutinador. Durante su pesquisa, la artista cuenta que ha encontrado muchos más artistas censurados y reprimidos legalmente de los que ella sospechaba en un inicio. Algunos de ellos se encuentran, incluso, en Cuba, pero han sido prohibidos, borrados de la institución y obligados a un exilio. Información obtenida en la entrevista con Sandra Ceballos, La Habana, Cuba, 4 de julio de 2016. También conversamos con el artista Luis Manuel Otero, quien trabaja actualmente en un proyecto que tiene como objetivo crear un Museo de la disidencia en Cuba, en el cual se rastrean las actitudes disensuales y se mapea un territorio muy amplio y plural de intervención política en la Isla. Información obtenida en la entrevista con Luis Manuel Otero, Ciudad de México, 8 de abril de 2016.

regular, la institución arte se desentiende del artista y pasa a intervenir directamente la Seguridad del Estado.¹⁸⁶

La primera operación importante que se forma e implementa desde los discursos ideológicos de la Revolución para controlar las prácticas políticas del arte es la desvinculación del ámbito de lo artístico del resto de los procesos sociales y políticos. Esta diferenciación y desconexión se ha ido reafirmando y adaptando a las coyunturas específicas bajo las cuales se dan nuevas formas de desacuerdo. Por eso, muchos artistas e intelectuales cubanos rechazan hoy las alianzas con grupos políticos o no reconocen ciertas acciones como arte, sino como disidencia, en tanto estas rompen con las normas de tolerancia impuestas por el poder y desestabilizan la seguridad de la comunidad construida sobre una oportuna concepción de la autonomía y heteronomía del arte cubano.¹⁸⁷

Dos de los casos paradigmáticos en la historia del arte cubano son Ángel Delgado (1990) y Tania Bruguera (2014). El primero fue una intervención performática, *La esperanza es lo último que se está perdiendo*, que hizo el artista durante la inauguración de la exposición *El objeto esculpado* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba, el 4 de mayo del año 1990. El artista, sin haber sido invitado a la exposición, acudió a la apertura y realizó una performance que consistió en colocar sobre el suelo

¹⁸⁶ Esto es lo que testimonian los artistas censurados en los que la Seguridad del Estado ha intervenido, por ejemplo, Ángel Delgado y Tania Bruguera.

¹⁸⁷ Geoffray, señala en relación con los efectos que desencadena este tipo de discurso sobre el arte, que “Una de las consecuencias de este tipo de tolerancia hacia ciertas formas de activism social y cultural es que los propios artistas e intelectuales buscan diferenciarse de la disidencia”. Geoffray, Marie Laure, “Channelling Protest in Illiberal Regimes: The Cuban Case since the Fall of the Berlin Wall”, en *Journal of civil society*, Vol. 10, 2014. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17448689.2014.932057>

el periódico *Granma* (Órgano oficial del Partido Comunista de Cuba), al cual había recortado previamente un círculo en el centro. El artista se puso sobre el periódico, justo encima del círculo, y defecó en frente de todos, durante el trasiego de los espectadores. Ángel concibió la performance como una acción protesta por el ciclo de censuras que venía desarrollándose en el circuito capitalino: “la censura a las exposiciones de Tomás Esson, de Arte Calle en la Galería L con *Nueve ciegos y un alquimista*, del proyecto Castillo de la Real Fuerza”. El segundo, fue la performance de Tania Bruguera, *Yo también exijo*, en la Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba, el 30 de diciembre del 2014. Su acción invitaba a utilizar durante un minuto un micrófono que ella abriría para hacer uso de la palabra. Todo esto en relación con la noticia que unos días antes había anunciado el presidente de la República, Raúl Castro, sobre el restablecimiento de las relaciones entre Cuba y EUA.

En ambos casos, la censura no ha reforzado los lazos de solidaridad de la comunidad, sino que ha polarizado el debate en torno a si sus “acciones” pueden ser consideradas arte o actos de disidencia. La discusión se mueve dentro de los marcos que fijan y normativizan la identidad social del artista, movilizand o actitudes censoras y defensivas desde el espacio “seguro” del arte. Las categorías que moviliza el poder para censurar las acciones de estos artistas suelen estar basadas en criterios morales y políticos. Se les acusa de mercenarios y terroristas, se les estigmatiza como contrarrevolucionarios y se les asocia con la CIA y grupos políticos proimperialistas y antinacionalistas.

En ambos casos, los artistas han estado presos, Ángel Delgado llegó a cumplir una condena de seis meses; se les atribuyen cargos por la causa judicial incitación al desorden público, a Ángel Delgado se le celebró un

juicio; han sido interrogados por la Seguridad del Estado y se ha desatado una campaña difamatoria que criminaliza sus acciones y las asocia con actos contra la seguridad de la sociedad revolucionaria cubana. Aunque estos son los casos que más visibilidad han obtenido dentro de las reflexiones críticas, el de Tania fue, incluso, hace apenas un año, existe una lista de artistas censurados que es desconocida e ignorada.

La distancia entre el censor y el censurado a veces es acentuada y entonces la censura directa o la “negociación” son más evidentes e identificables; otras veces esa distancia es una línea laxa y permeable, y las figuras del censor y el censurado se funden en una sola. En este último caso, el artista actúa de manera cómplice, aun no siendo consciente de ello, reproduciendo un sistema de control social y político.

Ellos entran al juego del poder y aceptan las reglas. De este modo, contribuyen a marginalizar a los disidentes políticos y mantienen la clara dicotomía entre aquellos que están “dentro de la revolución” y aquellos que están “contra la revolución.”¹⁸⁸

Las definiciones que ofrece el poder sobre el artista, a partir de la división instituyente de la esfera artística cubana: a favor o en contra, han sido operacionales en tanto los propios artistas han asumido la tarea de etiquetar y marginalizar a aquellos que se desvían del principio. Una buena parte del arte crítico se mueve entre los límites de lo aceptable, sin cruzar la línea roja.

¹⁸⁸ Geoffray, Marie Laure, Op. Cit. La traducción es nuestra.

Respecto a las formas de autocensura, nosotras consideramos, a partir de los testimonios que recogimos, que algunas de las prácticas más recurrentes han estado relacionadas con:

1. Renunciar a participar en una exposición a la que han sido convocados por un artista, un curador o un crítico, los cuales son percibidos como sujetos que no están a favor del orden.
2. Disfrazar las intenciones políticas de una propuesta para que pueda pasar los canales pertinentes. En este caso, los artistas nos refirieron acciones que van desde modificar palabras en la fundamentación de un proyecto expositivo, utilizar temas y problemas que forman parte del campo de discusión política que le interesan al poder, excluir obras en particulares o cambiarles los títulos para que el proceso de anclaje de sentido no los asocie a asuntos proscritos, hasta preparar un *statement* donde se enuncian de manera explícita las intenciones del creador.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Para la tercera edición de la Bienal de La Habana (1989), se concibió una exposición de arte cubano que se tituló *La tradición del humor*, la cual formaba parte de la muestra central *Tres Mundos*. El humor fue una estrategia institucional que agrupó a un conjunto de artistas, algunos emergentes y otros no tanto, aunque poco exhibidos y reconocidos en la Isla, los cuales tenían una obra con un fuerte perfil de crítica social. Eran propuestas mordaces que atacaban, muchas de ellas, el centro del poder político de Cuba: el socialismo, el liderazgo único, los símbolos del poder. El disenso se construía en estas obras desde la sorna y el humor, como *El bloqueo* (1989) de José Antonio Eligio Tonel o la serie *Etapa práctica* (mediados de los ochenta) de Glexis Novoa. Al aupar estas obras bajo el eje del humor, la institución podía reconocerlas como legítimas y políticamente correctas para ser exhibidas. El humor funcionó como un mecanismo para domesticar lo político en estas propuestas artísticas, e integrarlas a la bienal en el espacio del Museo Nacional de Bellas Artes. Algo similar ocurrió para la Oncena Bienal de La Habana (2012), cuyo eje fue *Prácticas artísticas e imaginarios colectivos*. El evento integró a la muestra central una nómina de artistas jóvenes emergentes, la mayoría de ellos ex miembros de la Cátedra Arte de Conducta, proyecto pedagógico anexo al Instituto Superior del Arte ISA, coordinado por la artista Tania Bruguera. Casi todos estos artistas habían realizado una obra crítica, volcada hacia la realidad política y social cubana que, no en pocos casos, provocó desencuentros entre el poder y los creadores. La nómina de artistas estuvo integrada esta vez por Rewell Altunaga, Javier Castro, Celia-Yunior, Susana Pilar Delahante Matienzo,

3. Consultar previamente y de manera extraoficial a un funcionario la selección de obras para una exposición.
4. Notificar y alertar sobre las posibles lecturas “en contra” que pueda suscitar una obra de una exposición, antes de que esta sea exhibida.

Respecto a las formas de censura directa o de negociación, después del Derrumbe del Campo Socialista es posible identificar en Cuba un distendimiento de los límites de tolerancia hacia las actitudes disensuales del artista.¹⁹⁰ Esta aparente relajación del control responde a un reacomodo de las estrategias políticas. Comienzan a privilegiarse otras formas de fiscalización de la producción artística, llamémosles de “negociación”, que ya no son ni la censura directa ni la represión (aunque estas no

Carlos Martiel Delgado, Luis Gárciga, Antonio Gómez Margolles, Reynier Leyva Novo, Duniesky Martín-Raychel Carrión, Grethell Rasúa. Por otra parte, fueron invitados artistas cubanos que migraron durante los noventa hacia otros países. Es el caso de María Magdalena Campos y Jorge Pardo, ambos residentes en Estados Unidos. Esta no es una perspectiva nueva, desde la política cultural ministeriada por Abel Prieto ya era perceptible el propósito de acercar a la intelectualidad cubana exiliada a la Isla. Durante el mandato de Abel este objetivo se cumplió, sobre todo, con el campo literario cubano. Si revisamos, para la Novena Bienal de La Habana (2006) también expuso en Cuba Flavio Garcíandía, radicado en México; Tomás Sánchez también ha exhibido en galerías institucionales; a Arturo Cuenca se le ofreció un espacio en el Museo Nacional de Bellas Artes para la Duodécima Bienal de La Habana (2015). Los tres creadores emigraron a finales de los ochenta y han retornado a exponer a Cuba después de varios años de ausencia.

¹⁹⁰ No podemos simplificar el problema del control social sobre las formas disensuales a la implementación de “una” política cultural, ya que no ha existido “una” política, sino que su entramado ha estado configurado por distintas posturas y fuerzas. Marie-Laure Geoffray utiliza el ejemplo del movimiento de rap cubano para ejemplificar el conjunto de fuerzas que actúan en este caso desde la política cultural cubana: “a) los intelectuales negros estaban interesados en promover un debate sobre la cuestión de la raza y sentían que el hip hop podía contribuir a legitimar este debate en torno al problema de la raza; b) algunos funcionarios políticos usaron su influencia para cooptar al movimiento, y le ofrecieron un espacio (...) un impulso a sus carreras; c) mientras otros terminaron acudiendo a los colectivos políticos, ya fuera porque estaban perdiendo control sobre ellos y necesitaban pactar, o porque buscaban legitimarse con esta alianza”. Geoffray, Marie Laure, Op. Cit. La traducción es nuestra.

desaparecen). Todo ello en consonancia con una política cultural volcada hacia los criterios de ganancia y rentabilidad.¹⁹¹ La negociación es también un acto de domesticación de la relación antagónica. Empleamos el término porque los propios artistas y funcionarios lo han utilizado durante las entrevistas al referirse a las formas en las que el poder ejerce hoy un control sobre la creación, y en las cuales el censor aparece como un legítimo negociador. Aunque algunos artistas recurren a ella para narrar anécdotas de censura desde los ochenta.¹⁹²

El acceso al mercado y a los circuitos internacionales de validación del arte ha sido una de las estrategias de negociación entre los artistas y el poder (un acto de domesticación), que acomoda al creador como una clase económica beneficiada. A partir de los noventa el mercado otorga funciones gerenciales a la burocracia cultural,¹⁹³ pero sobre todo cambia las prácticas institucionales que hacen efectivas la censura,¹⁹⁴ máxime si

¹⁹¹ Las políticas institucionales a partir de los noventa empiezan a reforzar figuras fuertes del “artista” y la “obra”, y sustentan su modelo en la alianza Estado/mercado, lo cual es evidente en un conjunto de disposiciones legales, alianzas con coleccionistas, galerías, fundaciones, y eventos nacionales, como la Subasta Habana, que hacen efectivas la valorización del arte cubano dentro del mercado financiero internacional.

¹⁹² Una de las anécdotas que nos relata un artista entrevistado durante nuestro trabajo de campo, está relacionada con estas formas de negociación que empiezan a articularse con una práctica institucional de censura. Se trata de lo que ocurrió con Tomás Sánchez y de “cómo llegó Tomás a Venecia”. A este artista cubano se le censuró un cuadro durante una exposición a finales de los ochenta en la Casa de la Cultura de Plaza de La Revolución, La Habana, Cuba. Tomás Sánchez acudió a los funcionarios de la institución para reclamar, y durante su entrevista con los representantes del orden en el campo artístico, se le comunica que había sido seleccionado para participar en la Bienal de Venecia. De esta forma, se compraba el silencio y la conformidad del artista ante la censura. No podemos revelar la identidad del artista. Información obtenida en entrevista, La Habana, 22 de enero de 2016.

¹⁹³ Rojas, Rafael, *Cultura y poder en Cuba*, Op. Cit.

¹⁹⁴ Para Rojas, a partir del 2000 se produce una vulgarización del discurso político del gobierno que provoca una disociación entre la cultura y el poder, el arte y la ideología. “Mientras arte y cultura se adentran en un proceso sofisticado y autónomo de

una de las formas de control del arte ha sido históricamente la sumisión del contenido de la obra a los intereses de rentabilidad.¹⁹⁵ La supuesta flexibilización del control político sobre la creación tiene como contrapartida la inserción del arte en una lógica comercial que termina subordinando y deglutiendo su dimensión crítica. Tras un corto periodo en el que las transacciones comerciales fueron suspendidas (1971-1978), estas reaparecen con la fundación del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) en el 1978, la empresa comercializadora de las artes plásticas y las artesanías, y durante la década del noventa son potenciadas con el desarrollo de un sistema empresarial para la obra de arte subordinado al Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP).¹⁹⁶ Este proceso, aunque lento, fue una vuelta de tuerca en la política cultural, inclinada hasta ese momento hacia la promoción de los valores nacionales y humanos de la Revolución.¹⁹⁷

representación y crítica de la realidad cubana; los segundos, poder e ideología, se afanan a la defensa y promoción de un símbolo cada día más debilitado". *Ibíd.* Si bien es cierto que esta producción ya no responde a las demandas de legitimación del poder, es importante acotar que el repliegue del campo cultural tampoco puede ser percibido como una forma de autoorganización autónoma que ofrece caminos de resistencia y alternativos a los establecidos por las instituciones culturales.

¹⁹⁵ Bürger, Peter, *Op. Cit.* p. 75.

¹⁹⁶ El Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba (CNAP) surge en el año 1989 como parte de una política del Ministerio de Cultura (MINCULT), que estructura la organización del campo en tres consejos y dos institutos nacionales, que fungirían de intermediarios entre el MINCULT y las instituciones culturales, para administrar e implementar la política cultural.

¹⁹⁷ La exposición *Kuba O.K.*, realizada en Alemania en el año 1990 y curada por Jürgen Harten y Antonio Eligio Tonel, ha sido identificada en los estudios sobre arte y mercado en Cuba, como uno de los puntos de arranque de la voluntad por colocar al arte cubano en el mercado internacional. El coleccionista alemán, Peter Ludwig, compró en ese entonces más de dos tercios de la exposición. En esta compra-venta, el Estado cubano fungió como intermediario. ¿Dónde está el detalle de la operación? La mayoría de los artistas que participaban en la muestra con obras, las cuales fueron compradas por Ludwig, formaban parte de la agitada e insurrecta generación de los ochenta, que tantos desencuentros había

El mercado empieza a funcionar como un canal para catapultar las experiencias de anudamiento del arte y lo político.¹⁹⁸ El drama que vive la institución arte cubana durante los ochenta conteniendo la fuerza disruptiva del arte, la obliga a modificar todo su aparato de control, disfrazando la represión y la censura directa. El mercado actuó desde los noventa y hasta el momento actual como un medio para canalizar las actitudes disensuales y neutralizarlas, y para valorizar las expresiones críticas. El mercado permitía restaurar el consenso sobre lo que se entendía que debía ser lo político en el arte.

La pauta de lo político que había funcionado para el arte cubano desde *Palabras a los intelectuales* parecería que se modifica a partir de los noventa. ¿Por qué? Porque las experiencias de la práctica política del arte, fundamentalmente las que comienzan a generarse durante el decenio de los ochenta, consideradas anómicas porque violaban y excedían la norma de lo políticamente correcto y el principio instituyente “a favor o en contra”, podían ser reevaluadas bajo el prisma del valor de cambio. Solo

provocado con la propia institución arte. La nómina de artistas de la exposición Kuba O.K estuvo integrada por: Carlos Rodríguez Cárdenas, Glexis Novoa, Flavio Garciandía, Ciro Quintana, Rubén Torres Llorca, Lázaro Saavedra, Marta María Pérez Bravo, Alejandro Aguilera, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedia, María Magdalena Campos, Lázaro García, Segundo Planes, Ana Albertina Delgado, Ibrahim Miranda y el colectivo ABTV. Sandra Sosa señala que a la megaexposición *Kuba O.K* siguieron otras como *No man is an island, The nearest of the World, Los hijos de Guillermo Tell, Nacido en Cuba*, que se realizaron en importantes museos y fundaciones de Europa y EUA. Cfr. Sosa, Sandra, Op. Cit., p. 97.

¹⁹⁸ La seducción que empieza a ejercer el mercado hacia el segundo quinquenio de los noventa y durante los primeros quince años del siglo XXI sobre los artistas va acompañada de una gestión comercial que implica la estructuración de un sistema de intercambios de productos artísticos, ahora con valores de cambio, aunque de manera incipiente y muchas veces disfuncional por las propias trabas burocráticas. Así, apareció la empresa Génesis con su sistema de galerías, luego Galería Habana, que había sido ya un espacio polifuncional a la par de galería La Acacia, ambas alternaban labores de promoción con las de comercialización.

aparentemente cambia la pauta y se flexibiliza, pues en realidad ocurre que dejan de ser “anómicas” para institucionalizarse a través del acto de la compra-venta y de la exhibición en galerías. La institucionalización tiene el objetivo de normalizar una práctica que se ha considerado “fuera de la norma”. Al hacerlo no se le reconoce su condición alternativa, sino que se le integra como parte de la norma y se elimina su carácter disruptivo y político. O sea, es un mecanismo de control, una estrategia de despolitización y, por lo tanto, un momento de peligro para el arte político.

Durante los últimos años, la institución se ha esforzado cada vez más por coartar las voluntades militantes de los artistas, asignándoles nuevos lugares consensuados y generando formas activas de despolitización que se manifiestan no solo en las actitudes obedientes y complacientes, sino en los silencios cómplices de estos artistas. La alianza con el mercado y el acceso a él ha sido una operación central en la política cultural implementada por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y el Ministerio de Cultura, que ha permitido crear un espacio de negociación entre los artistas y el poder.¹⁹⁹ Ha funcionado como una estrategia efectiva para la domesticación de lo político.

La intensificación del intercambio comercial y el desenvolvimiento de una gestión institucional para posicionar al arte en el mercado global financiero a partir del decenio de los noventa ha provocado un fenómeno complejo y contradictorio. Por una parte, el “arte político” se ha puesto de moda. No es difícil encontrar exposiciones que manejan un arte con contenidos políticos (nótese que hablamos de “contenidos”) en espacios

¹⁹⁹ Hay que percibir el acceso al mercado global mediado por la idolología local y por una batería de oportunismos, resguardados tras la actitud desinteresada de algunos de los que encarnan el rol del policía rancieriano.

institucionales y privados, como galerías, salones de arte, bienales, ferias, colecciones privadas e institucionales, etc. Aquí hacemos un alto para señalar el problema de lo político como contenido. Por otra parte, se han replegado las prácticas políticas del arte y las actitudes disensuales de los artistas, amparados ahora en las exigencias mercantiles de la obra y la comodidad de su estatus económico.²⁰⁰ La participación en ferias de arte, en subastas, en colecciones privadas, apunta a las nuevas alianzas que se han producido entre el poder institucional, los galeristas privados, los coleccionistas y los marchantes. Por ejemplo, la presencia de los coleccionistas Ella Fontanals Cisneros y su Fundación de arte Cisneros Fontanals (CIFO) y Gilbert Brownstone, recientemente de Galería Continua.

A ello hay que sumarle la aparición de un sector no estatal asociado a la labor del coleccionismo, la promoción y la comercialización del arte cubano en el terreno local. Entre las experiencias recientes se encuentran Galería Avistamiento, Proyecto Sierra del Rosario, Garaicoa Estudio y el proyecto Artista x Artista, Cristina Vives Studio, Fucina des Artista, Studio G, Galería Perugorría, Círculo de Arte Cubano. Los artistas han recibido recompensas, frutos de estas alianzas, que frenan el incentivo de sus espíritus críticos, porque los compromete e involucra en una gestión comercial. Muchos

²⁰⁰ El acceso al mercado del arte y el predominio de una política institucional, tanto desde el CNAP como desde el FCBC, abocada a las ganancias que proporciona el arte, forma parte de un proceso mucho más complejo troquelado con ciertas prácticas y discursos neoliberales de inserción en el universo capitalista utilitario. Un terreno peligroso, del cual, difícilmente, podrá escapar el arte cubano a la capitalización de la cultura y las subjetividades. Esta creciente interpenetración entre el campo cultural, la administración estatal y la economía de mercado (Dicho proceso, hoy infinitamente más avanzado, clausura las formas de legitimación clásicas ilustradas de la cultura como un medio de educación y emancipación ciudadana). La conformación de un tipo de capitalismo cultural que hace de la cultura una vía de penetración y control poscolonial.

artistas sucumben de a lleno a las tentaciones de becas, colecciones privadas, viajes y residencias, porque son colocados en una situación de exposición y centralidad muy provechosa, que no solo les da visibilidad en el territorio nacional, sino proyección internacional. Cuando entran en estos circuitos ingresan a un lenguaje y un marco conceptual propio de esos espacios.²⁰¹ Desde aquí se ejerce una posición de crítica segura. Es decir, hacen un tipo de arte que cuestiona la propia complicidad del arte con el poder económico y político, pero no tienen una voluntad de intervenir políticamente.

La institucionalización de lo político, como parte de un proceso de “negociación”, no pasa solo por el mercado, existen otras estrategias que contribuyen a la neutralización de la dimensión crítica del arte. Estos otros actos de domesticación de la relación antagónica están troquelados a un discurso aperturista, que apuesta por un régimen diferente de permisividad y diálogo.²⁰² Nosotras hemos considerado otras prácticas que

²⁰¹ En un libro en el que Edward Said debate sobre el papel del intelectual en las sociedades contemporáneas, afirma que “(...) nada es más reprehensible que esos hábitos mentales en el intelectual que inducen a la evitación, esa actitud característica de abandonar una postura difícil y basada en principios que se sabe que es la correcta, pero que uno decide no mantener. No deseas aparecer excesivamente politizado; te preocupa parecer liante; necesitas la aprobación de un jefe o de una figura con autoridad; quieres conservar la reputación de ser una persona equilibrada, objetiva, moderada; esperas que se te llame para una consulta, para formar parte de un consejo o comisión prestigiosa y, de esa manera, seguir dentro del grupo que representa la corriente principal; esperas que algún día te harás acreedor a una distinción honorífica, un premio importante, tal vez incluso una embajada (...) Para un intelectual estos hábitos mentales son corruptores *par excellence*. Si algo puede desnaturalizar, neutralizar y, finalmente, matar una vida intelectual apasionada es la interiorización de tales hábitos”. Said, Edward W, *Representaciones del intelectual*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1996, pp. 98-99.

²⁰² El régimen de permisividad en el que se mueve el arte cubano hoy se hace evidente en la implementación de un conjunto de nuevas disposiciones legales, sobre todo las referidas a la política migratoria, el régimen tributario y las legislaciones vinculantes, que otorgan ciertas libertades al artista.

domesticar lo político y menguan su fuerza irruptora. Aun cuando algunas de estas iniciativas no fueran conscientes de ello, su proceso de valorización de las artes politizadas y la manera en que las recuperan tienden a cosificarlas, a encapsularlas, reinsertándolas dentro del cinturón de permisividad y no permitiendo su articulación con otros procesos. Por ejemplo, la creación en el 2008 de la colección de arte del CNAP; la convocatoria para que artistas jóvenes con una visión crítica participen de manera activa del circuito galerístico cubano, el cual contempla a la Bienal de La Habana, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Galería Habana, el Museo Nacional de Bellas Artes, pero también residencias artísticas, exposiciones internacionales, bienales, ferias de arte; el sistema de premios instituido por el CNAP, que en los últimos cinco años ha premiado a tres artistas pertenecientes a la generación del ochenta, quizás de los pocos representantes de esa década que permanezcan en Cuba, cuya relación con la institución ha sido tensa, abocada en varias ocasiones a la censura: René Francisco, Lázaro Saavedra y Eduardo Ponjuán.

Esto demuestra la capacidad de la institución para incorporar la producción de protestas y críticas, cooptándolas y explotándolas en función del discurso ideológico de la Revolución.²⁰³ En realidad, la apertura y supuesta liberalización de la cultura a la que asistimos con la llegada de

²⁰³ Quizás el ejemplo más apropiado sea el Alexis Leyva *Kcho*, un artista que emerge en la década del noventa con un discurso sobre la migración muy crítico, justo en el periodo de una crisis migratoria como la que se da en el año 1994 con el Maleconazo. Sin embargo, la institución supo pronto valorizar la dimensión crítica de su propuesta y la catapultó en el escenario internacional. La relación de *Kcho* con la institución estuvo marcado por la asimilación de su crítica “dentro de la revolución”. Ello es evidente en tanto pasó a formar parte de las nóminas oficiales de artistas que representaban a Cuba en importantes eventos internacionales, tanto con carácter comercial como de intercambio cultural, explotando así la dimensión crítica de su propuesta en función del discurso ideológico de la Revolución.

Abel Prieto al Ministerio de Cultura, responde a una estrategia de control en la que las formas disensuales del arte son repensadas por el poder y catapultadas “dentro de la Revolución”. El problema es que esas formas no son nunca fijas e iguales, ellas cambian, se reinventan.²⁰⁴ A diferencia de los años ochenta, en los que la frontera que demarcaba el intramuro y extramuro quedaba expuesta por la voluntad de los artistas de encontrar espacios alternativos para romper con la hegemonía del circuito institucional, desde las experiencias de grupo Antillano hasta las propuestas de salir a la calle de los grupos Puré, Hexágono, Arte Calle, o las de insertarse en lo social, como Pilon; hoy la institución compra, colecciona y exhibe ese arte. Así, se convoca a los artistas para que presenten sus obras en los predios institucionales.²⁰⁵

El mercado y la institución no solo están comprando el arte más radical de los ochenta, sino que lo están consagrando como un mito.²⁰⁶ Como un mito castrado y castrante. Castrado, porque el espíritu irreverente de esa generación fue eliminado a través de la censura directa y en algunos casos de la represión. Castrante porque funciona disciplinando y extirpando las “malas formas”: recuerda que los actos de protesta están proscritos y son liquidados. Los ochenta representan la posibilidad del cambio, del arte

²⁰⁴ No estamos haciendo referencia a la intención que guía a muchos proyectos impulsados desde la institución por funcionarios que apuestan a un arte crítico, sino a la función ideológica que desempeñan.

²⁰⁵ Por ejemplo, la exposición *Rodando se encuentran*, organizada por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba, que reunía la colección de arte de la institución, y fue presentada en el 2013 en la galería *El reino de este mundo* de la Biblioteca Nacional José Martí, y en el 2014 itineró por varias ciudades de China.

²⁰⁶ El relato de los ochenta como un mito no puede pensarse fuera del problema del control social en relación con las ideologías crítico-históricas dominantes. Porque desde allí se ha tendido a presentar el arte de una manera despolitizada y se ha enfocado la cuestión de la subjetividad del artista como algo antipolítico.

revolucionario y verdaderamente alternativo; pero, a la vez, la conciencia del límite que tienen el propio arte y la política para “transformar el mundo”. Los ochenta son (re)presentados como la época en que todos creían y depositaban su fe en el arte y la política; se describen como algo que “fue”, la experiencia singular y como tal “única” e “irrepetible”. Quedan resguardados en ellos como posibilidad trunca, la militancia, el enfrentamiento frontal con el poder y la utopía. El propio acto de archivar estas experiencias disensuales del arte en colecciones institucionales nos recuerda que el menudo acto de creer en la protesta y de ejecutarla es también asimilable, coleccionable y vendible.

El furor por archivar el arte de los ochenta es expresión del deseo de controlar la memoria y el relato histórico.²⁰⁷ Así, los ochenta son inventariados y presentados bien como un mito sin la capacidad de actualizarse, o bien como una renovación de la plástica cubana vista dentro de una narrativa historiográfica que no establece conexiones con fenómenos políticos, solo con el propio devenir del campo artístico.²⁰⁸ Pareciera que el rescate de los ochenta afirma que este tipo de experiencias están *démodé* y el arte solo sirve para consagrar el lazo social o dar testimonio de la crisis; por eso, son valiosas aquellas acciones que hacen explícito el orden consensual en el que se mueven y recortan estos

²⁰⁷ Cfr. Rolnik, Suely, Op. Cit.

²⁰⁸ La Colección de Arte del CNAP puede ser vista como la constitución de un archivo que inventaría obras claves para la historia del arte cubano, algunas de ellas esenciales para pensar una relación del arte con lo político. Sin embargo, ese inventario y forma de presentación no puede cosificar las experiencias disruptivas de los ochenta, no puede mostrarlas como mito y castrarlas, porque en ese caso la institución funciona solo como un espacio de neutralización. Por eso, es importante que existan proyectos que recuperen desde otra perspectiva los ochenta. Si es cierto que el horizonte teleológico en el que esas prácticas se inscribían y dotaban de sentido ético ha cambiado, es importante notar que es un pasado que está “allí” y debe recuperarse, activarse y actualizarse.

pensamientos, y la operación de apaciguamiento de los disensos mediante la cual los ochenta terminan convirtiéndose en un mito y disfrutan hoy, en alguna medida, de un impulso hegemónico.²⁰⁹

La manera en la que el poder ha fagocitado lo político en el arte cubano ha generado diversas actitudes en los artistas a lo largo de las últimas tres décadas. La mayoría de ellas relacionadas con posturas que definen un adentro o un afuera frente a la institución arte. Aunque estas posturas (antiinstitucionales, proinstitucionales o negociadoras) podemos rastrearlas y advertirlas en otros lugares y momentos de la historia del arte, proponemos que en el caso de Cuba están correlacionadas con el principio político instituyente de la realidad artística cubana: “a favor o en contra” el cual define el sentido y la función autónoma del campo. En un país como Cuba, donde el Estado administra la vida de las instituciones y la política transversaliza todos sus procesos, el hecho de renunciar a la institución arte y a sus mecanismos de regulación y validación es una acción explícitamente política a través de la cual surgen nuevos sujetos políticos y escenas de protestas diferentes, pero en la que es muy difícil desmarcarse de la polaridad “a favor o en contra”. El adentro o el afuera se mueve, inevitablemente aun cuando los artistas no se declaren “en contra”, dentro de ese esquema cerrado “con nosotros o contra nosotros”. No por eso, estas posturas antiinstitucionales han dejado de ser efectivas y han jugado un rol

²⁰⁹ Cfr: Colectivo de autores, “Dossier Grupos en Cuba”, en Revista *Artecubano*, No. 2-3, 2003, pp. 1-23; Magaly Espinosa y Kevin Power (editores). *Antología de textos críticos: El Nuevo Arte Cubano*, Santa Mónica, Excelentísimo Ayuntamiento de Torrevieja, Instituto Municipal de Cultura Joaquín Chapaprieta Torregrosa y Perceval Press, 2006; Margarita González et al., *Déjame que te cuente*, La Habana, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2002.

político decisivo en la escena cubana desde los ochenta hasta el presente.²¹⁰

Las estrategias de resistencia ante la cosificación de lo político han estado entonces marcadas por el muro de la institución. Por un lado, están aquellas propuestas que se insertan al interior de la institución arte y lo hacen operando mecanismos de camuflaje, travestidas de inofensivas, aparentemente neutralizadas por el espacio; por otro, las propuestas que no negocian, prefieren el otro lado de la muralla, el “estar fuera”, al margen de los circuitos (aunque la institución, en sus desesperados intentos por deglutir lo político, termina reconociendo esos espacios). Existe una tercera posición que se mantiene en un *in between*: no abandona estos circuitos, pero tampoco se integra completamente a ellos, de manera que los amplía.

La investigadora argentina, Ana Longoni, polemiza el “adentro o el afuera” de la institución y sitúa la dimensión conflictual que atraviesa este dilema. Para la argentina, en diálogo con el teórico del arte y activista español, Marcelo Expósito, “las instituciones no están al margen de las luchas políticas, son igualmente un terreno de conflicto y no simplemente un

²¹⁰ En determinados momentos de la historia del arte cubano las posturas antiinstitucionales han fungido como actos de suicidios artísticos. En la historia de estos suicidios está el retiro de Antonia Eiriz. Su reclutamiento en El Juanelo es una forma de protestar, pero lo es solo bajo la condición de renunciar al mundo del arte. En el suicidio de Antonia, la acción política está en elegir, en manejar la idea de una “opción”. Elige no hacer arte. La posibilidad de no ser artista es un acto de suicidio y, a la vez, una manifestación, un gesto político. Para Alain Badiou, una definición posible de la política es la de no ser esclavos, o sea, la posibilidad de elegir como un acto de libertad. Cfr. Badiou, Alain, Op. Cit., p.6.

terreno de neutralización del conflicto”.²¹¹ Es importante no perder de vista la complejidad de los procesos que se originan en torno a la institución o en su periferia. Sin embargo, si bien es cierto que no podemos reducir el problema de la institución y la inserción o no en sus canales a la neutralización de las propuestas, también es importante tener en cuenta la historia que subyace a cada institución y a sus prácticas en los contextos particulares.

Como hemos venido mostrando, las instituciones en Cuba no están al margen de la lucha política, ellas son, de hecho, el resultado de un proceso de institucionalización de la Revolución. En esas mismas instituciones se han dado pugnas de poder por imponer una visión política sobre la creación, tal vez los casos más estudiados y representados han sido los años setenta con la dirección de Luis Pavón Tamayo en el Consejo Nacional de Cultura (1971-1976), y los ochenta con Carlos Aldana Escalante, como Secretario del Partido Comunista de Cuba.²¹² No obstante, observando las peculiaridades de la institución arte cubana y su política cultural en concomitancia con la política estatal regente, podríamos decir que la articulación del arte con lo político desde la institución ha sido muchas veces difícil de sostener, porque la institución no asimila todas sus formas de vinculación y prohíbe aquellas que buscan un nexo con prácticas sociales que desbordan el territorio del arte. Si pensamos que las prácticas institucionales han estado volcadas a desconectar al campo artístico de otros campos desde los cuales es posible articular una protesta, y han

²¹¹ Longoni, Ana. “La legitimación del arte político”, en Revista *Brumaria*, No. 9, 2005. Recuperado de <http://www.cpp.panoramafestival.com/la-legitimacion-del-arte-politico/>

²¹² Navarro, Desiderio et al, *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*, Op. Cit, pp. 6-13.

pretendido capitalizar el sentido de lo político en el arte, entonces el problema del “adentro o el afuera” adquiere otros matices que no se limita a saber cómo estar dentro o fuera, sino a cómo desmarcarse de esos binarismos que limitan el campo de discusión en nuestro país. Por eso, la selección de nuestros objetos empíricos, *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo*, para tomar tierra en el análisis se sostiene en el argumento de que ambas propuestas han ido generando performativamente una voluntad de apartarse del adentro o afuera que ha definido la orientación de las prácticas políticas del arte en Cuba.

Tenemos entonces que en *Palabras a los intelectuales* se da una práctica de naturalización cuando naturaliza una forma de entender lo político y el arte. *Palabras...* declara universal y cerrado el sentido del arte revolucionario y el del contrarrevolucionario. No es lo mismo naturalizar lo político que institucionalizarlo y domesticarlo. Según Stuart Hall, lo natural, en este caso, suele representarse como algo fuera de la historia. Y el hecho de que algo esté “fuera de” lo hace permanente y fijo. La “naturalización” es una estrategia representacional que marca y fija la diferencia. “Es un intento de detener el ‘resbalamiento’ inevitable del significado, para garantizar el ‘cerramiento’ discursivo o ideológico”.²¹³ Al naturalizar algo el poder obvia su origen histórico.²¹⁴ La

²¹³ Stuart, Hall, Op. Cit., p. 140.

²¹⁴ Hall estudió y comparó el concepto de naturalización con el de eternalización que empleaba Marx para referirse a las condiciones y cambios históricos. En relación al significado que tiene en la crítica de Marx el término “eternalizar”, dice Hall que “su efecto fue reproducir, en el corazón de la teoría económica, las categorías del sentido común vulgar burgués. Las afirmaciones sobre las relaciones económicas perdieron así su carácter condicional y fundamentado, y parecieron simplemente surgir de ‘cómo son las cosas’ e, implícitamente, ‘cómo deben ser para siempre’. Pero este ‘efecto de realidad’ surgió precisamente del carácter circular y sin presuposiciones, y de la naturaleza

institucionalización de lo político en el arte es otro proceso, que no implica estrategias representacionales. Aquí el poder no apela a representar aquellas formas políticas diferentes en relación con una norma, sino que las incorpora, las asimila, las deglute y las explota. Aparenta ser un momento de apertura y reconocimiento, cuando en realidad no es así; es, más bien, de contención y cerramiento.

Tenemos dos conceptos que nos permiten entender hasta aquí el arte político y la manera en la que se ha construido esta relación en Cuba: autonomía e ideología. La discusión teórica que funda Frankfurt sobre la cuestión de lo político en el arte está mediada por el problema de la autonomía, que es analizada desde una crítica de la ideología. ¿Por qué?, porque están pensando cómo realmente los contenidos de la autonomía han sido o no funcionales para una relación de dominación. Es decir, están intentando entender a partir de la especificidad histórica del concepto, la función social del arte. Muy distinto de la posición que se establece desde la teoría del arte, la cual se ha movido entre las ideas de “un arte autónomo” y “un arte comprometido o político”. Esto quiere decir, un arte que es en parte una instancia diferenciada y neutral respecto a los distintos grupos y tendencias sociales. Y el arte como un instrumento al servicio de una lucha. La especificidad de la autonomía en el campo cultural cubano está centrada en esta cuestión: producir una esfera lo suficientemente diferenciada y autónoma como para que no genere una oposición; a su vez, servirse de esa esfera para legitimarse simbólicamente y culturalmente el poder hegemónico. Ahí se produce una tensión que atraviesa todo el campo cultural cubano.

autogeneradora y auto-confirmadora, del mismo proceso de representación”. *Ibidem*, p.176.

En Hall no vamos a encontrar el problema de la autonomía del arte tal y como lo hemos venido explicando, sino un replanteo crítico del concepto y de sus significados dentro de las distintas cadenas ideológicas en las que ha cobrado relevancia. La autonomía en Hall es un concepto para pensar la conformación de las prácticas y su interrelación bajo una formación social determinada. Desde esta posición, considerar la absoluta autonomía o subordinación del arte es completamente inoperante y no conduce a comprender las relaciones complejas que pueden producirse bajo una coyuntura y los sentidos que portan esos vínculos. Por eso, se nos hizo importante volver sobre el problema de la ideología, para enfocar la manera en la que se ha articulado, bajo el discurso ideológico de la Revolución cubana, el arte como un territorio “diferenciado”, “seguro” y despolitizado, en tanto su principal función queda garantizada por el ejercicio de legitimación simbólica del poder.

**3 DESOBEDIENCIAS ARTÍSTICAS: TRAYECTORIAS DEL ARTE POLÍTICO EN CUBA Y
RECOMBINACIONES ARTE-POLÍTICA-ACTIVISMO. *JORNADA PRIMAVERA LIBERTARIA*
Y *YO TAMBIÉN EXIJO*: DOS CASOS DE ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS POLÍTICAS DEL ARTE
EN CUBA (2006-2015)**

Este capítulo está orientado a dos propósitos: cartografiar la memoria de las conexiones y trayectorias que ha seguido el arte articulado a lo político a partir de la década del ochenta en Cuba, momento en el que la historiografía cubana del arte registra uno de los principales puntos de giros en su accionar, hasta el 2015; analizar los dos casos de estudio, el de la *Jornada Primavera Libertaria* (JPL), organizadas por Locación Cristo Salvador (LCS), el Taller Libertario Alfredo López (TLAL) y la Red Observatorio Crítico (ROC), y la performance *Yo también exijo* convocada por la artista Tania Bruguera.

En el capítulo 2 identificamos las formas de dominación que se han dado a partir de la articulación de la cultura y el poder en Cuba, en este capítulo queremos mostrar los procesos de lucha

que se generan a partir de la articulación del arte con lo político. Se analizan ambas dimensiones: por una parte, el trabajo de la ideología en la estabilización de una cierta forma de poder; por otra, las formas de impugnación de ese poder.

Si en el capítulo anterior atendimos a las formas de control de la protesta, en este mapearemos las luchas ideológicas y los modos de organización que ha generado el disenso desde el arte, afin de entender cómo se han posicionado los sujetos para volverse históricamente efectivos como agentes sociales colectivos. Este mapa, incompleto y parcial, no parte de reconocer el arte político como un territorio preexistente, sino que construye ese territorio. Así como la articulación del arte con lo político es un constructo inestable, también lo será este mapa. Tampoco nos interesa cartografiar lo que podríamos considerar como “todo el arte político cubano”, sino enfocarnos en aquellas propuestas que nos sirven para explicar las nuevas formas de recombinación del arte, lo político y el activismo. Se trata de mostrar los caminos que han trazado algunas prácticas políticas del arte y de visibilizar las dinámicas en curso.

Las dos prácticas políticas del arte a las que prestaremos un espacial interés, la *Jornada Primavera Libertaria* y la performance *Yo también exijo*, muestran un sinfín de divergencias entre sí; sin embargo, lo que podemos atisbar en ellas es la emergencia de una lógica de trabajo colectiva y el establecimiento de un vínculo estrecho con los nuevos actores de la esfera pública cubana, sobre todo con los movimientos activistas y los colectivos políticos. La labor creativa tiene aquí como uno de sus fines la realización colectiva de una red de apoyo para la participación en la construcción de la ciudadanía. Más que hablar de obras concretas hechas por sujetos individuales, este capítulo se centra en demostrar la existencia de fuertes lazos colaborativos y un sentido de la solidaridad que alienta (o no) nuevas maneras de relación entre el arte, lo político, el activismo, la teoría, la investigación social. La

producción de lo político en el arte cubano en el periodo 2006-2015 tiene que ser comprendida dentro de un importante cambio en el terreno del arte hacia los nuevos actores de la esfera pública, hacia las narrativas de la resistencia y hacia la conexión ya no con lo político, sino con la vida política. Este desplazamiento inaugura nuevos espacios de disenso en Cuba.

Los dos casos a los que nos referiremos no pueden ser disociados de la coyuntura y el contexto sociopolítico en el cual tienen lugar, porque es allí donde el vínculo se transforma y cobra un sentido diferente. La condición histórica en la que se encuentra Cuba después del 2006 con el traspaso de poder, de Fidel Castro a Raúl Castro, va a marcar un nuevo periodo en la Isla, plegado no solo a los cambios conceptuales y estructurales del Socialismo, impulsados estos desde la gestión estatal para garantizar la continuidad del sistema, sino también por la visibilidad y el dinamismo que alcanza el sector civil y algunos de los actores emergentes en el país, los cuales buscan, desmarcarse del principio político “a favor o en contra” que había polarizado la vida y las formas de disenso en Cuba. La articulación del arte con lo político no puede tampoco pensarse a contracorriente de los Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución (2010) y de una supuesta liberalización para ejercer una crítica más abierta y directa al sistema desde los canales autorizados para ello (2007); así como de las situaciones que se desprenden de todo esto: las nuevas relaciones diplomáticas con los Estados Unidos (2014), “la promoción del sector no estatal y la de facto preferencia por la iniciativa privada (cuentapropismo)”,²¹⁵ la Ley de Inversión Extranjera, la Ley de Trabajo Social, el nuevo régimen tributario, la actualización de la política migratoria en el 2013, la ampliación del acceso a Internet a través de los servicios que

²¹⁵ Piñeiro, Camila, Op. Cit., p.11.

brinda la empresa de Telecomunicaciones Etecsa y los centros wifi.

3.1 El arte como forma de lucha contrahegemónica

Si hurgamos en situaciones particulares dentro de la historia del arte cubano podemos atisbar cómo las ideas en torno al arte han movilizado a los intelectuales y han creado el terreno sobre el cual se estremecen y adquieren consciencia de su posición en una lucha. Todo orden hegemónico es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas. Las prácticas articularias a través de las cuales se establece un determinado orden y se fija el sentido de lo político en el arte y de las instituciones sociales son el resultado de un ejercicio hegemónico que puede ser disputado, cuestionado y rebatido. Si, como hemos explicado, la Revolución ha dibujado los contornos de lo pensable sobre el arte y ha fijado los límites -mentales y estructurales- dentro de los cuales dar sentido a las experiencias politizadas del arte; las propias prácticas políticas del arte han intentado ir un poco más allá del Estado y de su agenda de gobernabilidad para disputar esos sentidos.²¹⁶

¿Cómo pueden los subordinados constituirse en fuerzas contrahegemónicas y a través de qué medios? A nosotras nos interesa discutir en este acápite ¿cuáles son las posibilidades políticas de los sujetos a través del arte? Este asunto tiene dos caras. Por un lado, la dimensión de disenso que atraviesa como posibilidad toda práctica (incluyendo la artística), a partir de considerar las aperturas que pueden darse en una estructura en dominancia para concitar un poder contrahegemónico que cambie el orden de cosas establecidas. Por otro, la ineficacia política de acciones y estrategias de disenso, cuando los subordinados no están

²¹⁶ La recurrencia al problema de la ideología es expresión de una preocupación por la posibilidad de cambio e intervención de los sujetos “subordinados” dentro de una estructura en dominancia.

organizados como para representar una fuerza contrahegemónica auténtica frente al orden existente. En este último caso, las instituciones de esas fuerzas opositoras y sus “estructuras corporadas pueden ser utilizadas por la estructura dominante (hegemónica) como medio de forzar la continuación de la subordinación”.²¹⁷

Para poder entender cuáles han sido las formas que ha adoptado la relación del arte con lo político en cada uno de los momentos particulares desde los ochenta hasta el 2015 en Cuba y qué trayectorias ha marcado este vínculo, debemos ver la relación del arte con lo político como una articulación, como un ensamblaje, en el sentido que le otorga Stuart Hall.²¹⁸ O sea, que el arte existe históricamente en una formación particular, anclada directamente en relación con un número de fuerzas diferentes; sin embargo, no tiene una pertenencia necesaria, intrínseca y trans-histórica. Su significado -político e ideológico- viene precisamente de su posición

²¹⁷ Hall, Stuart, *Op. Cit.*, p. 239. El punto nodal en la discusión sobre el problema de la hegemonía y las fuerzas contrahegemónicas es comprender la relación de complementariedad en la que están los grupos hegemónicos y los subordinados: repensar los propios términos bajo los cuales se asume la relación dominados-dominadores. En esa unión se conserva un momento de lucha (para Gramsci es de clase, fundamentalmente) que “puede ser más o menos abierto, más o menos contenido, y puede haber mayor o menor oposición”. *Ibidem*, p.239. Gramsci hizo especial énfasis sobre este punto, luego Stuart Hall lo recupera y lo convierte en una de las principales preocupaciones políticas de su teoría.

²¹⁸ Las articulaciones no están garantizadas, son contingentes y, en alguna medida, determinadas y determinantes. Determinadas por las estructuras que sí “exhiben tendencias: líneas de fuerza, aperturas y cierres que limitan, dan forma, canalizan”. *Ibidem*, p.199. Pero esas articulaciones no pueden fijar o cerrar algo absolutamente. Determinantes en tanto pueden establecer nuevos proyectos colectivos, los cuales modifican el orden de cosas dadas. Por eso insiste Hall en la importancia del análisis de las coyunturas históricas: desde allí podemos comprender cómo en determinados momentos, bajo circunstancias específicas, se trazan vínculos, aunque no necesariamente lo hagan de una manera establecida. “La teoría de la articulación es una forma de entender cómo los elementos ideológicos, bajo ciertas condiciones, adquieren coherencia dentro de un discurso, y una forma de preguntar cómo éstos se articulan o no, en coyunturas específicas, con ciertos sujetos políticos”. *Ibidem*, p. 85.

dentro de esa formación. Viene con aquello a lo que está articulada. Y como esas articulaciones no son inevitables ni necesarias pueden ser potencialmente transformadas, así que el arte puede ser articulado en más de una forma. Debemos pensar el vínculo entre el arte y lo político como algo que es producido, también en el sentido que en el capítulo 1 interpretamos le confiere Benjamín.

Una de las formas que ha asumido el vínculo de lo político con el arte en Cuba ha sido la lucha ideológica: la disputa por el signo ideológico. A partir de la teoría del lenguaje de Volóshinov, Stuart Hall resitúa el problema de los significados ideológicos. Hall afirma que no existen significados ideológicos fijos ni ideologías adscritas a un grupo social específico, sino que el signo ideológico es multiacentual.²¹⁹ Lo ideológico es siempre un campo de acentos cruzados e intereses sociales indistintamente orientados y disputados. Esto nos gustaría anudarlo con los planteamientos de Slavoj Žižek sobre la lucha ideológica, a partir de su lectura de Ernesto Laclau. El espacio ideológico para Žižek está hecho de “significantes flotantes”, es decir, que la posibilidad de que un término signifique depende de su articulación dentro de una cadena ideológica de equivalencias. Lo que está en juego en una lucha ideológica son, entonces, los “puntos nodales”. “La lucha por la hegemonía ideológica y política es siempre, por lo tanto, la lucha por la apropiación de términos que se sienten espontáneamente como apolíticos, como si trascendieran las fronteras políticas”.²²⁰

²¹⁹ *Ibidem*, p. 148.

²²⁰ Žižek, Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional”, en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, México, ed. Paidós, S.f.

Desde el arte se ha disputado la legitimidad de la representación del sujeto revolucionario cubano y los propios medios a través de los cuales se piensa y representa socialmente a este. Esto pone en cuestión el consentimiento de esas representaciones, construidas en un momento de la historia de la Revolución, y pone en duda el ejercicio del poder que fue legitimado mediante el consenso.²²¹ Aquí estaríamos en presencia de una “lucha por el significado”.²²²

La lucha por el significado es también un concepto que tomamos de Hall, el cual pone sobre la mesa, precisamente, que los sectores sociales y las ideologías que no son “dominantes” pueden acceder a disentir y reproducir “algo” en el discurso.²²³ O sea, pueden pleitear los significados que han sido asociados a un término, una práctica, unos sujetos, y disociarlos de su campo de connotación, porque sus significados no son fijos ni invariables. Lo que hacen, por ejemplo, los coordinadores del proyecto Locación Cristo Salvador (2011) y Tania Bruguera con la performance *Yo También Exijo* (2014) es, entre otras cosas, disputar los significados y representaciones asociados al artista como un sujeto revolucionario cubano. En estos casos, la desarticulación del término “artista revolucionario” de sus asociaciones previas, las cuales fueron y son construidas durante el ejercicio de

²²¹ Esto tiene mucho que ver con las ideas que han llegado a dominar el pensamiento social sobre la función del arte en Cuba.

²²² Hall, Stuart, Op. Cit., p. 178.

²²³ La posibilidad de los sujetos de disentir y disputar los significados es una idea que Hall trabaja en relación con los aportes críticos de Gramsci y Volóshinov. Esta manera de entender la ideología y la lucha ideológica cuestiona la tesis althusseriana según la cual aquello que se reproduce mediante los Aparatos Ideológicos del Estado es solo la ideología dominante. O sea, que las posibilidades de las ideologías no dominantes para revertir, subvertir o desplazar los significados que se construyen y legitiman en las prácticas discursivas, son nulas. *Ibíd.*, p. 179.

dominación ideológica, se da a través de una práctica política del arte que fuerza los límites dentro de los cuales se concibe al artista como un sujeto revolucionario o contrarrevolucionario, comprometido o disidente. Esto da pie a la emergencia de nuevos sujetos políticos.

3.2 Propuesta cartográfica de las prácticas políticas del arte en Cuba desde la década del ochenta hasta el 2015

Partiendo de la posibilidad del arte como una forma de lucha contrahegemónica articulado con lo político, queremos proponer un mapa que recorra algunas de estas experiencias de disenso. Es este tipo de potencia política la que nosotras encontramos también en nuestro objeto empírico. De modo que, el mapa hace explícita la relación que transversaliza estas experiencias de disenso.

Si pensáramos tentativamente en un mapa del territorio del arte y lo político, inmediatamente nos remitiríamos al relato cronológico que reconoce un cambio importante en Cuba en la década del ochenta, el cual asocia con la exposición *Volumen I* en el año 1981. Con esta muestra, la crítica de arte en Cuba identifica la emergencia de nuevos procedimientos constructivos, herramientas creativas, formatos de exhibición y una postura abiertamente crítica ante la realidad cubana. El sintagma bajo el cual la historiografía reconoce este periodo es Nuevo Arte Cubano.²²⁴

¿Por qué nosotras insistimos en retomar los ochenta para conformar nuestro mapa, si ya forman parte de los relatos y las políticas institucionales dominantes? Primero, porque pensamos que deben ser

²²⁴ Cfr: Espinosa, Magaly y Kevin Power (eds.), *Antología de textos críticos: el Nuevo Arte Cubano*, Op. Cit.

reconsiderados aspectos parciales de estos relatos ya instituidos, por ejemplo, que la década no tiene por qué comenzar con Volumen I, sino que puede iniciar con grupo Antillano en el año 1978; segundo, porque es difícil avanzar en descripciones nuevas de escenarios poco visibles, si no aclaramos realmente cuál es el valor y la significación política de los ochenta para el arte cubano.

Debemos aclarar que esta segmentación de la historia del arte cubano en décadas desde el ochenta hasta el 2015 nos es útil no porque ofrezca una visión evolucionista del arte cubano, muy lejos de ello se encuentra nuestra intención, sino porque desde el punto de vista topográfico funciona como tres grandes territorios en los que el vínculo con lo político va a asumir diferentes formas. Estos tres territorios temporales están conectados por ejes dominantes y vertientes que van a enhebrar prácticas disensuales bajo coyunturas políticas y sociales distintas.

El mapa hace evidente para nosotras que existe un segmento muy importante de las prácticas políticas del arte en Cuba que ha adoptado la forma de la lucha ideológica y ha desplazado la lucha social hacia el lenguaje, empleando todos los medios posibles, desde los soportes más tradicionales del arte hasta el cuerpo, la calle, el internet, los afectos. Esa lucha ideológica se ha expresado de dos formas fundamentales: por el significado y por el acceso a los medios de significación. En el primer caso el centro de las operaciones políticas está en la posibilidad de desarticular un significante de un sistema de significados dominantes para rearticularlo dentro de otra cadena de connotaciones. En el segundo, nos encontramos con dos vertientes: un tipo de corriente historiográfica crítica desde el propio arte que implica muchas veces una (re)escritura de la Historia, conectado de alguna manera con las posibilidades que entreveía

Adorno desde el arte para disputar la Historia; otra, que lucha por generar pequeñas esferas para el disenso. Esta segunda vertiente es una lucha por la construcción de espacios alternativos y de disenso desde el campo cultural, en los que podríamos incluir desde las experiencias de espacios artísticos (físicos y virtuales), editoriales y pedagógicos, todos ellos autogestionados, hasta los proyectos de gestión curatorial independiente que organizan jornadas, encuentros o festivales, o los colectivos de acción y discusión. Si el arte en Cuba se ha construido como una esfera particular con garantías para enunciar la crítica dentro de cierto margen de tolerancia, siendo así un territorio seguro para canalizar el disenso, ocurre que con esta forma de lucha el propio arte organiza espacios que anulan su seguridad y desbordan los límites políticamente correctos para el planteamiento de la crítica.

Estas experiencias podemos agruparlas en:

1. Colectivos de acción: Es un tipo de desobediencia civil. La mayoría de las veces se trata de una acción directa emprendida por un colectivo, como la construcción y ocupación de un espacio público para formular desde allí una demanda. En estas acciones el uso del cuerpo es fundamental y el enfrentamiento con la institucionalidad también lo es, pues por lo general rechazan los canales institucionales para el procesamiento de sus demandas.²²⁵ Por ejemplo, las performances del grupo Art-De en el parque G, como *Tarde de sandwiches* (1987-1988), donde invitaban a los ciudadanos

²²⁵ Rebón, Julián y Verónica Pérez, "Acción directa y procesos emancipatorios", en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Recuperado de http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/402trabajo.pdf

a que se unieran a una caminata por la Avenida G, Vedado, La Habana, usando un traje de sándwich diseñado por el propio grupo. No solo contemplamos bajo este rubro aquellas acciones performáticas que implican un “tomar” el espacio público, sino también la circulación de manifiestos, cartas, e-mail, en tanto se constituyen en canales alterativos a los institucionales para dirigir un desacuerdo, o bien para plantear una demanda. Por ejemplo, los manifiestos de Paideia o Tercera Opción, las cartas de Galería Postal o los e-mails de CSGorganizationz/CentroPoppolitics (2014).

2. Colectivos de arte callejero: se trata de colectivos que emplazan sus acciones en la calle para poner en evidencia el derecho a la ciudad. La calle se convierte en el lugar de enunciación y apropiación de estos grupos. Aquí entrarían tanto las performances de Arte Calle (1986-1990)²²⁶ a través del uso del grafiti como las formas de insurgencia

²²⁶ Arte Calle fue un colectivo de artistas cubanos que surgió hacia la segunda mitad de la década del ochenta y se disolvió a inicios del noventa. Estuvo integrado por Aldito Menéndez, Ofill Hechevarría, Ariel Serrano, Ernest Leal, Pedro Vizcaíno, Eric Gómez, entre otros. El grupo no tenía una nómina fija y cerrada, sino que estaba abierto a las cooperaciones de amigos, fueran artistas o no, vecinos, músicos, escritores, etc. El grupo centró su trabajo en lo que hemos denominado como acción callejera, refiriéndonos a la intervención en el espacio público a partir del uso del grafiti y del cuerpo. Realizaron varias acciones grafiteras en la capital, entre ellas la más conocida fue el grafiti “El arte a pocos pasos del cementerio” y la performance que realizaron en la sede de la UNEAC (1987) durante un encuentro de crítica. En esta performance colaboraron con Arte Calle los miembros del grupo Provisional, Glexis Novoa, Carlos Rodríguez Cárdenas y Segundo Planes. Cfr. Ojeda, Danne, *Proyectos-arte en acción de reescritura. A propósito de los nuevos proyectos artístico-pedagógicos. Ascendencia y valoración*, La Habana, Universidad de La Habana, 2010. Irrumpieron en la sala Rubén Martínez Villena de la UNEAC, donde estaba teniendo lugar el evento, con máscaras antigás y carteles donde hacían alusión a la necesidad de repensar y oxigenar las ideas dominantes sobre el arte. Arte Calle también coordinó un evento que denominó Concierto de Arte Calle, el cual tendría lugar en el Museo Nacional de Bellas. Este nunca llegó a realizarse. Según algunas declaraciones de los ex integrantes, este era un concierto “de música punk rock con letras críticas hacia el régimen de Castro (...) un antecedente de Gorky y Porno para Ricardo”. También organizaron varias exposiciones, entre ellas la más polémica fue *Nueve alquimistas y un ciego*, en Galería L en octubre de 1988. Esta muestra fue cerrada y censurada el mismo día de la inauguración y dio pie a varias reuniones con funcionarios políticos, en las que se

urbana del grupo Omni-Zona Franca. Estas acciones podrían ser consideradas también como acción directa y, de hecho, muchas lo son. Sin embargo, hemos decidido agruparlas como arte callejero atendiendo a la centralidad que ocupa en las propuestas de estos grupos la calle como el escenario para la agitación.

3. Colectivos de gestión cultural: coordinan y organizan eventos dedicados a poner en común ideas, sentidos, experiencias, disensos... a partir de la autogestión y la creación de plataformas de comunicación y diálogo alternativas. Aquí entrarían Espacio Aglutinador, Locación Cristo Salvador, Festival Poesía Sin Fin, Paideia, entre otros.
4. Proyectos editoriales y pedagógicos: apropiarse del formato editorial o pedagógico para canalizar las expresiones de disenso es asumido como un gesto, casi insurreccional, por los artistas.

Estos tres territorios temporales (los ochenta, los noventa y los dos mil) están atravesados por dos ejes: lo colectivo como sujeto de las prácticas

debían algunas de las propuestas del grupo y la destitución de Marta Limia del cargo de directora de la galería. En las entrevistas que realizamos a varios artistas, la mayoría referenció la influencia de Arte Calle en el contexto cubano de los ochenta. Tania Bruguera, por ejemplo, relató un encuentro al que convocó el grupo en la Avenida Paseo, Vedado, La Habana, Cuba, para discutir las estrategias a seguir con el propósito de ganar fuerza y participación en las discusiones. Según el testimonio de Tania, quien participó siendo aún estudiante de arte, el grupo alertaba sobre los mecanismos de control del gobierno para monitorear y prevenir cualquier acción subversiva desde el arte y, sobre todo, anunciaba el recrudecimiento de las formas de control y la necesidad de actuar. Información obtenida en la entrevista a Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016. Hay algunas acciones que se asocian a Arte Calle, como el lienzo con el texto “Reviva la Revolu” o la participación en la acción *Meditar* que se ejecutó en la Plaza de la Revolución. Sin embargo, en el primer caso se trata de una propuesta de Aldito Menéndez, integrante del grupo, quien participó de manera individual con esta obra en dos exposiciones, una en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana; la otra, en el Museo Nacional de Bellas, ambas en el 1988. En el segundo caso, participó Aldito Menéndez en la acción colectiva *Meditar*, pero no el grupo.

políticas del arte y los procesos autogestionarios desde el arte en los que la organización colectiva juega un rol importante, pero el centro lo ocupa la “producción autónoma” de experiencias disensuales. Durante estas tres décadas se han dado proyectos colectivos o colaborativos entre artistas, algunos impulsados como parte de una política institucional; otros como resultado de una voluntad de producir trabajos colectivos e interdisciplinarios diferentes a los institucionales; otros bajo el paraguas institucional, pero con cierta independencia respecto a la intervención directa del aparato estatal y comercial.

Por ejemplo, en los ochenta surgen proyectos como *Telarte* (1983-1989), *Arte en la Fábrica* (1983) o *Arte en la carretera* (1986)²²⁷ que responden a la implementación de un programa estatal en el ámbito cultural, pero

²²⁷ Tanto *Telarte* como *Arte en la Fábrica* o *Arte en la carretera* fueron experiencias que resultaron de una iniciativa institucional enfascada en socializar el arte y valorar su dimensión de utilidad en el proceso de construcción de una sociedad diferente. Desde la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura, se pensaron y activaron estas propuestas. Las tres pudieran inscribirse dentro de lo que se conoce en la historia del arte como “productivismo”, sustentadas en el saldo positivo de la vanguardia rusa. *Telarte* fue un proyecto en conjunto con la industria de la moda y textil para producir telas con diseños elaborados por los artistas. Cfr. de Juan, Adelaida, *Telarte V: diseños de artistas cubanos para estampado textil, lo util y lo bello*, La Habana, Cuba, Palacio de Bellas Artes, mayo de 1988. *Arte en la Fábrica* fue originado al calor de las actividades por el Aniversario 25 del Triunfo de la Revolución. Se propuso que cuarenta y dos artistas intervinieran ocho industrias durante nueve días para dejar como saldo treinta obras emplazadas. “Con marcada intención socializadora, los artistas implicados en el proyecto llevarían a las fábricas sus conocimientos técnicos del arte para brindarlos a los obreros y proveerles de un espacio más acogedor, funcional y ajustado a sus necesidades”. Chiroles, Patricia. *Reescribiendo el canos. La estética relacional desde esta orilla*, La Habana, Universidad de La Habana, 2010, p.92. *Arte en la Fábrica* tuvo varias ediciones, en las que participaron artistas como Flavio Garcandía, Consuelo Castañeda, Antonio Eligio Tonel, Sandra Ceballos, José Manuel Fors, entre otros. Se dieron a la tarea en un inicio de reparar murales, hacer señaléticas, restaurar cuadros de figuras políticas sin alterar la propia estética habitual en este tipo de objetos. Luego se prosiguió a la ambientación del entorno con piezas que empleaban materiales de la propia fábrica. *Arte en la carretera* consistió en un plan que involucraba a importantes y reconocidos artistas para diseñar vallas y colocarlas en la autopista.

también aparecen otros como *Pilón* (1989),²²⁸ *Hacer* (1988),²²⁹ *Castillo de la Real Fuerza* (1988),²³⁰ *Omni-Zona Franca* y su festival *Poesía Sin Fin* (1996)

²²⁸ *Pilón* fue un proyecto que surgió de manera mancomunada con la institución, bajo la égida de Marcia Leiseca, Viceministra de Cultura, hacia finales de los ochenta. Estuvieron involucrados Lázaro Saavedra, Abdel Hernández, Alejandro López Marrero y Alejandro Frómata. Viajaron hacia Pilón, al oriente del país, y se instalaron en ese municipio durante aproximadamente un año. Pilón es un ejemplo de iniciativas ochentianas, cuyo propósito era insertarse en el tejido social y operar desde técnicas y metodologías de la antropología, como pequeñas brigadas sociales. Según Abdel Hernández “Pilón era el objetivo y todo debía quedar allí, no debíamos revelar nada de lo que habíamos hecho allí, porque, si lo hacíamos, eso representaba volver a lo mismo: coger de pretexto microsistemas y llevarlos a los museos”. Información obtenida en entrevista a Abdel Hernández, La Habana, Cuba, noviembre de 2010. Por su parte, Lázaro Saavedra nos comentó que su interés era “trabajar con la educación estética y artística en las primarias. Me interesaba saber cómo podíamos dinamizar la enseñanza elemental, cómo se daba la relación obra de arte y destinatario, cómo entendían ellos lo que yo estaba haciendo (sin perder de vista que eso que hacía era entendido en otro lugar como arte) (...) cada uno de nosotros tenía una motivación. Investigamos mucho sobre la religión, pero no se produjo nada relacionado con esos estudios. El fenómeno del espiritismo era como la terapia número uno en Pilón. Allí las religiones de origen africano casi no se conocían y había pocas iglesias católicas. El poder lo tenía el espiritismo de cordón: bohío, cruz blanca en el centro, tomarse de las manos, la estrella de Oriente era la más poderosa... También estuvimos metidos en las montañas para descubrir algunos mitos raros. A mí me interesó mucho el mito en torno a un curandero que tenía la facilidad de recetarle cosas a las personas, incluso había hecho intervenciones quirúrgicas. Le decían el negro Cabrales (...) Allí, en las montañas, supimos de pueblos que aparecían oficialmente registrado dentro del proceso de electrificación, pero no lo estaban realmente. Indagamos mucho entre la población (...) Hicimos una exposición en Pilón con una documentación de textos y fotos, materializando lo que decían las personas, pero todo eso se quedó allí, y creo que el Poder Popular las ocupó”. Información obtenida en entrevista a Lázaro Saavedra, La Habana, Cuba, diciembre de 2010.

²²⁹ “La manifestación *Hacer*, suscrita por Abdel Hernández, establecía una práctica homologable a los procedimientos utilizados en la sociología, la psicología, los rituales mitopoiéticos, para ofrecer una cura ante cualquier problema que presentase el espectador. Dicha cura se ofrecía por medio de una obra, la cual variaba en dependencia del mal a sanar”. Ojeda, Danne, Op. Cit, p.23.

²³⁰ *El castillo de la Real Fuerza* fue un proyecto que surgió a finales de los ochenta a partir de la voluntad de negociación entre los funcionarios de la institución y la gestión cultural de los artistas. Felix Suazo, Alexis Somosa y Alejandro Aguilera, gestores del proyecto, se dirigieron mediante una misiva a Marcia Leiseca, entonces Viceministra de Cultura, para solicitarle les fuera permitido ocupar el espacio del *Castillo de la Real Fuerza* con el propósito de realizar una megaexposición. La Viceministra aceptó y, además, les propuso ampliar el proyecto integrando las propuestas de las más jóvenes generaciones de artistas. El proyecto se llevó a cabo en marzo del 1989 y participaron en él 16 artistas elegidos por “sobresalir en el contexto de una producción artística problemática o por su participación

o la Cátedra Arte de Conducta (2003-2009), en los que se da un maridaje entre la gestión individual de los artistas y la cobertura legal que ofrece la institución;²³¹ hay otros como Paideia (1988), Espacio Aglutinador (1994), Locación Cristo Salvador (2011)²³² que tienen una clara voluntad de autonomía respecto a la institución.

Los procesos autogestionarios del arte se refieren a la creación de espacios independientes de las instituciones culturales del Estado, con el fin de sociabilizar ideas, saberes, conocimientos, experiencias. Estos procesos generan otros canales para la distribución, producción y circulación del

en importantes muestras colectivas”. Sosa, Sandra, Op. Cit., p.78. La muestra del dueto René Francisco y Eduardo Ponjuán, *Artista melodramático*, que formaba parte de los ciclos expositivos del proyecto, fue retirada del Castillo. Como consecuencia, Marcia Leiseca fue movida de su cargo, en ese momento Presidenta del Consejo Nacional de Artes Plásticas.

²³¹ La relación de maridaje entre la gestión individual del artista o de un colectivo y la institución podría ser vista también bajo la lógica de la facilitación y la cooptación. Cfr: Geoffray, Marie Laure, Op. Cit. Esto significa que las experiencias de disenso son asimiladas y reconocidas por la institución. O sea, que se institucionaliza lo político. La institucionalización implica que los colectivos o los artistas de manera individual tienen que aceptar las reglas, las rutinas y los roles que se les asigna. Aun cuando las pugnas por el poder que atravesaban la institución arte complejizaban la relación con el arte más crítico, en tanto algunos funcionarios apostaban al “diálogo” y otros a la represión directa, situación que se hace evidente con la destitución del cargo de Viceministra de Marcia Leiseca y del cargo de directora del Centro de las Artes Visuales a Beatriz Aulet (tras la performance de Ángel Delgado, *La esperanza es lo último que se pierde*) ello no supone que el control y la regulación de las formas disensuales del arte no haya operado también a través del diálogo. Por ejemplo, los proyectos Pílon y El Castillo de la Real Fuerza, permiten entender cómo se instrumentaliza la cuestión de la “gestión autónoma”. Aquí el poder cede un espacio oficial, ofrece cobertura legal y recursos, para el despliegue de acciones o prácticas que tienen como eje la autogestión, en un caso a partir de la propuesta de “inserción social”, en el otro de la “opción asistencial”. Cfr. Espinosa, Magaly y Kevin Power, Op.Cit. No estamos satanizando las experiencias de maridaje o de negociación con la institución, las cuales han existido muchas veces como premisa para la supervivencia de los espacios alternativos y diferentes, sino señalando el peligro que radica en la negociación cuando impone límites al disenso y catapulta la potencia política.

²³² Inicialmente se llamó en el año 2011 Cristo Salvador Galería, luego se reestructuró desde el punto de vista organizativo y de coordinación, y cambió su nombre por Locación Cristo Salvador.

arte, pero sobre todo para la discusión y el debate políticos. Muchos de ellos han surgido en Cuba desde la década del ochenta, algunos vinculados a territorios físicos o virtuales, otros a proyectos editoriales y pedagógicos, entre ellos están Paideia, Art-De (1987), Espacio Aglutinador (1994), *Memorias de la posguerra* (1994), *Galería Postal*, Locación Cristo Salvador (2011), *Carne Negra* (2013), *P350* (2010), Riera Studio (2011), Cascarilla (2008), todos surgen de una voluntad de agencia política, autónoma y crítica.

Dentro de este mapa de las prácticas políticas del arte en Cuba, dividido en tres grandes territorios temporales, proponemos pensar el contenido de esos tres bloques a partir de las siguientes premisas:

- a) los ochenta fueron un momento de radicalización política de las prácticas artísticas.
- b) Los noventa pueden ser pensados como el periodo de emergencia de un campo de interacción entre las prácticas artísticas y los colectivos políticos.
- c) Los dos mil son la etapa en la que surgen nuevas formas tentativas de alianza entre las prácticas artísticas autónomas y los colectivos políticos.

Los ochenta pueden analizarse como una experiencia épica y utópica colectiva desde el arte, en la que se dan muchas de las formas de articulación del arte con lo político que veremos luego en los noventa y los dos mil, las cuales van a exceder las estructuras de obediencia consensuadas por la razón revolucionaria. Digamos que en los ochenta se

elaboran estrategias para organizar un presente colectivo a partir del agenciamiento político de los sujetos desde el arte.²³³

En este periodo se radicalizan las formas de disenso desde el arte porque se afinan las críticas hacia la gobernabilidad; pero también hay una radicalización política de las prácticas artísticas que deriva en un rebosamiento del propio campo del arte para anudarse con otras prácticas. ¿Por qué se radicalizan? Empecemos diciendo que en los ochenta no se inicia “un arte político” en Cuba. Lo que hacían artistas como Roberto Fabelo, Flavio Garciandía, Tomás Sánchez, Raúl Martínez, durante la década del setenta y el sesenta también puede ser considerado arte político dentro del marco discursivo que venimos analizando.²³⁴ Lo que ocurre en los ochenta es que lo político empieza a ser producido de otra manera en el arte. El vínculo del arte con lo político va adoptar la forma de una crítica ideológica y el arte se va a constituir como una esfera pública alternativa desde la cual disentir y disputar el signo ideológico. Y aunque en lo adelante

²³³ Desiderio Navarro al analizar las características de la producción crítica del arte cubano dice que los ochenta se caracterizaron “por una orientación, nunca antes vista, hacia lo no institucional y lo antiinstitucional. Frente a los estreñimientos de los espacios institucionales y sus usos, desarrolló las siguientes estrategias: irrupción imprevista y apropiación efímera, ‘deconstructiva’, de espacios culturales institucionales (repentinos performances no programados en medio de *vernissages* o conferencias ajenas); -creación de espacios culturales no institucionales (exhibiciones de obras plásticas y representaciones teatrales en casas particulares, un periódico cultural *samizdat*), algunos de los cuales tenderían a devenir una especie de instituciones no institucionales (galerías en casas o en un céntrico parque); irrupción y apropiación más o menos efímera de espacios públicos (*graffitti*, murales y performances en las calles de la ciudad, un juego de base-ball por artistas y críticos en un estadio de base-ball)”. Navarro, Desiderio, *In media res publicas: sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana* Op. Cit., p.28.

²³⁴ No podemos pensar el arte político en Cuba dissociado de lo que se ha pensado y dicho sobre él en la Isla. Partiendo de la idea de lo político en el arte que ha esgrimido el poder, en este caso estatal, siempre ha habido un arte político, en el sentido de un arte que funciona como sostén ideológico y simbólico del poder

la lucha ideológica constituirá una forma constante de esta relación, lo que va a cambiar son las maneras de organizar y encauzar la disputa.

Lo político se produce en los ochenta desde el arte como la posibilidad de construir el ágora griega: el lugar de lo público, de la discusión y la polémica, donde la potencia política se traduce en facultad de hablar (la voz) y en probabilidad de ser escuchados (lo audible). Lo político se produce en este decenio como un nuevo modo de intervención y participación en la esfera pública cubana desde el arte. Por ejemplo, el proyecto editorial *Albur* (1987-1992),²³⁵ el colectivo de discusión y gestión cultural Paideia,²³⁶ el grupo de acción callejera Arte Calle o Art-De. Pero, sobre todo, esta manera de articularse el arte con lo político es posible porque se cuestiona el orden de lo establecido y el lugar que ocupa el arte en esa formación.

Decía Mosquera, refiriéndose a la función social del arte y los artistas en los ochenta que

desempeñaban aquellos jóvenes artistas plásticos el papel del intelectual en la esfera pública: (...) Se siente una gran urgencia por ir 'más allá del arte' para abordar con él en directo los problemas de la sociedad, sin hacer la más mínima concesión artística." Añadía más adelante que esos artistas estaban "llevando adelante un cuestionamiento crítico muy serio de problemas de

²³⁵ *Albur* fue una revista cultural independiente que se gestó en el Instituto Superior de Arte en el 1987, por iniciativa de Iván González Cruz y estuvo activa hasta el 1992.

²³⁶ Queremos acotar como dato que el logotipo del colectivo Paideia fue creado por la artista Tania Bruguera. La artista también diseñó parte de los dos primeros números de la revista *Diáspora(s)*. Ello nos permite ver las conexiones que se establecieron desde muy temprano entre los distintos actores del campo intelectual cubano. Vínculos que definen, aún hoy, la postura y la militancia de algunos artistas, partiendo de que la militancia es siempre coyuntural y no podría ser entendida aquí como una postura fija a imitar en cada uno de los momentos históricos. Información obtenida en la entrevista con Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016.

nuestra realidad que, aunque se tocan en los pasillos, de rareza han traspasado la oralidad para discutirse públicamente con todas sus letras.” Y volviendo al principio instituyente de la realidad artística cubana, decía: “Por fuerte que resulte en su expresión, se trata de un cuestionamiento dentro del socialismo y por el socialismo.”²³⁷

De acuerdo con esta forma de producción de lo político creemos que el territorio de los ochenta como radicalización de las formas de disenso desde el arte podría iniciar, al contrario de lo que propone la historiografía del arte cubano, con el grupo Antillano (1978). Primero, por la importancia de lo colectivo en este grupo; segundo, porque en él es posible identificar el segundo eje que definimos: los procesos autogestionarios. Grupo Antillano constituyó un conjunto de creación, pero también un espacio diferente para la sociabilidad intelectual, el cual funcionó con cierta independencia de las instituciones culturales del Estado y puso a circular problemas de la realidad cubana vinculados con el racismo y la raza. Fue también una manifestación, en el sentido que le otorga Rancière, como estrategia por medio de la cual una parte que ha sido ignorada, negada o reprimida, se torna visible y manifiesta para los demás y para sí misma, y revela su existencia en tanto que parte conocida y reconocida (Rancière, 1996). Esa parte que es puesta a discusión en relación con el concepto de lo cubano es la de las prácticas religiosas y culturales asociadas a África.

Volumen I fue la experiencia que abrió el relato de los ochenta dentro de la historiografía del arte cubano. Fue una exposición que agrupó a varios artistas jóvenes, quienes venían actuando desde finales de los setenta en el ámbito nacional. El gesto político de estos artistas podría ser leído en la

²³⁷ Gerardo Mosquera citado por Navarro, Desiderio, *In media res publicas: sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*, Op. Cit., p. 26.

voluntad de crear de manera independiente un espacio en el cual exhibir aquellas obras que no podían ser expuestas en los circuitos oficiales de la institución. Sin embargo, ese impulso de producir de manera independiente espacios para el disenso o desde los cuales disputar los sentidos asociados a una práctica y a sus sujetos, es ya perceptible en grupo Antillano.²³⁸ Aquí no estamos discutiendo los formatos o tendencias artísticas que manejaron los artistas de *Volumen I* o los de Antillano, sino la dimensión política de ambas propuestas afin de considerar el inicio de una etapa donde se radicalizaron las formas de disenso desde arte.

Muchas de las prácticas que tuvieron lugar en los ochenta debieran ser pensadas como experiencias de disentimiento que desbordan los límites consensuados por la institución y se vuelven hacia procesos no consustanciales a la producción de arte. Lo que estamos proponiendo es comprender estas experiencias no bajo la lógica interna de la historia del arte, según la cual estas podrían responder a una “crítica institucional”, sino bajo otra lógica capaz de dar cuentas de que proyectos como Arte Calle, Art-De, Provisional, Pilón, Hacer, La Casa Nacional (1989), Paideia, activan la fuerza crítica y creadora del arte, su potencial político, pero lo hacen articulando la pulsión material del arte con situaciones “externas”, como el contexto político y social del país en ese momento, un vínculo que por la condición estructural del campo del arte es, en principio, imposible.²³⁹

²³⁸ A partir de revisar el relato que ha instituido la historia del arte en Cuba nos preguntamos qué lugar ocupan el problema del racismo y la raza dentro de la teoría y la historiografía del arte cubanos. Teniendo en cuenta el silencio que ha existido en torno a este grupo y las omisiones en los grandes ensayos y libros sobre los ochenta en Cuba.

²³⁹ Muchas de las experiencias que tuvieron lugar en los ochenta pudieran ser leídas y analizadas también desde el concepto “crítica institucional” que maneja la historia del arte. Algunos de estos comportamientos artísticos nuevos sí pueden analizarse de acuerdo con el perfil de crítica institucional. Por ejemplo, la “opción asistencial”, que fue la

Los ejercicios de disenso en Cuba durante los ochenta estuvieron vinculados a la búsqueda de espacios y situaciones donde la contaminación, la agregación, la producción colectiva e interdisciplinaria fuese viable. Los ochenta dieron pie a pensar la acción en el espacio público como un gesto cívico, pero también artístico, y ahí están las acciones de Art-De y Arte Calle; también repensaron la enseñanza y la gestión editorial como parte de los procesos artísticos, por ejemplo, el proyecto *Hacer, Pílon* o la *Casa Nacional*, y la revista *Albur*; revalorizaron la experimentación y el rol social del artista, como en el proyecto *El Castillo Real de la Fuerza*.

El poder criminaliza estas formas de protesta en el espacio público, las interpreta como un gesto antisocial y contrarrevolucionario, y moviliza en contra de ellas la moral revolucionaria. Los criterios que se han usado para valorar y juzgar el trabajo de los colectivos de acción y de arte callejero, han sido regularmente morales y políticos. A los artistas se les estigmatiza como mercenarios, inmorales, terroristas y suelen ser asociados con la derecha de Miami. Estos criterios son efectivos porque forman parte ya de un aparato discursivo que se apoya en la retórica binaria “a favor o en contra”. Es difícil en este marco adoptar una tercera posición, desmarcarse y crear una zona de grises ahí donde las cosas parecen ser blancas o negras: estás conmigo o estás en mi contra. ¿Cómo entender las experiencias disensuales del arte en los ochenta como acciones críticas de protesta dentro de la Revolución?

designación propuesta por Alexis Somoza y Félix Suazo en la década del ochenta para pensar los cambios en la función social del arte y el artista y su relación con la institución. La opción asistencial engloba un conjunto de prácticas, como las desarrolladas por el grupo ABTV, el artista Rubén Torres Llorca o el proyecto Castillo de la Real Fuerza, en las cuales la figura del artista es vista como un gestor, quien bajo la cobertura institucional impulsa proyectos artísticos que ponen en cuestión la propia legitimidad de la institución.

Los ochenta operaron una lucha ideológica que dependió, esencialmente, de la desarticulación efectiva de ciertos términos claves, como nación, revolución, revolucionario, patria, militancia, de sus asociaciones previas y su extrapolación a nuevos significados. Se luchó por la inflexión que podría dársele al arte, el artista y el intelectual, y por su campo connotativo de referencia. El arte cuestionó y puso en tela de juicio a la autoridad estatal, no solo a través de obras que responden a un lenguaje y un formato legitimados como “arte” sino también a través de acciones que rebasaban los límites de lo que podía ser considerado arte dentro del paradigma representacional con el que operaba, y aún hoy lo hace, la historia del arte.

En el caso de las luchas por el significado en los ochenta tenemos experiencias tan diferentes como las del grupo Arte Calle, José Ángel Toirac o el grupo Antillano. En este tipo de propuestas la concepción dominante de un arte y un artista revolucionarios es disputada a través de una polémica estratégica alrededor de los conceptos mismos y de la desarticulación de un significado del ámbito de la consciencia pública y su suplantación dentro de la lógica de otro discurso político y artístico. Por ejemplo, cuando el grupo Arte Calle grafitea sobre uno de los muros ubicado frente al Cementerio de Colón de La Habana la frase “el arte está a pocos pasos del cementerio”, lo que están haciendo es indicando la “muerte” de una determinada manera de entender el “arte”. Están llevando a cabo una práctica que desarticula el significante “arte” de un sistema de significados dominantes, en este caso el de la política cultural dictada desde el Estado de Cuba, para rearticularlo en una cadena de connotaciones diferentes. Arte Calle puede ser considerado como una guerrilla artística en el sentido de que se apropia del espacio urbano para desplegar en él un conjunto de signos, como son los grafitis. Estos signos no solo obligan a

repensar el uso que se le otorga al espacio urbano, como espacio de circulación (de ideas, emociones, sensaciones, etc), sino las posibilidades de transgresión que ofrece para una lucha por la socialización de valores e ideas diferentes. Las acciones de Arte Calle emplazan en la calle una disputa que desborda la security zone del campo artístico. La calle se convierte en el soporte material de la acción.

Un mismo término puede ocupar distintas posiciones dentro de las lógicas de los discursos ideológicos implicados. Una de las formas de llevar a cabo una lucha ideológica es, precisamente, articulando un elemento de manera diferente, de modo tal que su significado cambie, porque rompe la cadena a la que está fijo: arte=sustento cultural e ideológico de la Revolución y arte=forma de disenso y oposición. Lo que a nosotras nos gustaría resaltar en este punto es, por una parte, que la articulación del arte con lo político puede configurar un terreno para la lucha social e ideológica en Cuba;²⁴⁰ por otra, que uno de los signos de politización del arte es entonces su intervención en el lenguaje y la ideología.²⁴¹

²⁴⁰ Esta concepción de la ideología le otorga cierta autonomía relativa, en la que ella ya no es un reflejo de otras luchas, determinadas fundamentalmente por lo económico. Aseverar que la posición ideológica no solo puede captarse desde la posición de clase, sino también y fundamentalmente desde la lucha por el significado, implica una visión en la que “las ideologías dejaron de ser simplemente la variable dependiente en la lucha social: por el contrario, la lucha ideológica adquirió una especificidad y una pertinencia propia, pues necesitaba ser analizada en sus propios términos, y con efectos reales sobre los resultados de luchas particulares”. Hall, Op. Cit., p.178.

²⁴¹ El signo ideológico es multiacentual como el lenguaje. Dice Hall, citando a Volóshinov, “varias clases diferentes usarán un mismo lenguaje. Como resultado, acentos distintamente orientados se cruzan en cada signo ideológico. El signo se vuelve la arena de la lucha de clases (...) Un signo que ha sido retirado de las presiones de la lucha social -que, para decirlo de algún modo, es inaceptable para la lucha social— inevitablemente pierde fuerza, degenera en una alegoría y se vuelve el objeto no de inteligibilidad social viva, sino de comprensión filológica”. *Ibidem*, p.148. Por ejemplo, el modo en el que han sido usados por el arte algunos símbolos como la bandera u otros íconos de la Revolución. En estos casos, el arte muestra como la retórica revolucionaria ha terminado vaciando el sentido de

Otro concepto disputado por el arte, incluso mucho antes de que se hiciera desde la historiografía de vertiente más crítica que comienza a desarrollarse en la Isla a finales de los noventa,²⁴² ha sido el de Revolución. El integrante de Arte Calle, Aldito Menéndez, pintó sobre un lienzo el texto “Reviva la revolu...”. Lo que desencadena este texto, además del juego con la consigna “Viva la Revolución”, es quebrar la sinonimia que construye el relato oficial y hegemónico entre Revolución-Nación-Patria, y le devuelve el sentido de cambio y transformación al término.

La lucha que operó grupo Antillano también puede ser considerada como una lucha ideológica en tanto disputó los sentidos asociados a lo cubano. El grupo colocó el problema de la raza y el racismo en el centro del debate, visibilizando cómo dentro del proyecto revolucionario toda una gama de prácticas sociales y culturales asociadas a África habían quedado inferiorizadas en relación con otras que se consideraban legítimas. Al excluir del cuadro político y social las prácticas religiosas y culturales, en este caso las de origen africano, la Revolución no solo negaba una parte importante de la vida cubana, sino que reproducía formas de inferiorización y racismo según las cuales ciertas condiciones de existencia, como las religiosas, eran consideradas inapropiadas.²⁴³ Al

estos signos, contruidos sobre la idea de un sentimiento patriótico de un marcado nacionalismo.

²⁴² Rojas, Rafael, *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*, Op. Cit. p. 135.

²⁴³ Grupo Antillano funciona como una manifestación, en el sentido de hacer visible y manifiesto para los demás y para sí mismos a un grupo negado, reprimido y prohibido. El investigador Alejandro de la Fuente rescató a este grupo de la desmemoria y lo hizo nuevamente visible para el contexto cultural y político de Cuba en el año 2013 con la muestra *Drapetomanía: exposición homenaje a Grupo Antillano*. “El arte de grupo Antillano forma parte de una larga tradición caribeña de resistencia y afirmación cultural, de creación de espacios e identidades propios. Es un magnífico ejemplo de ese ‘prodigioso esfuerzo de legítima defensa’ y de ‘cimarronería ideológica’ que, al decir de René Depestre,

revalorizar el lugar que ocupan las prácticas religiosas y culturales de origen africano en la constitución de la vida caribeña, el objeto que pone en disputa el grupo Antillano es la identidad de lo cubano. Cuestiona así la legitimidad del poder para imponer una definición sobre lo cubano y sobre la idea de Nación.

Otra manera de ingresar al terreno de la lucha por el significado es la apropiación de imágenes de la Revolución. El trabajo de José Ángel Toirac ha estado enfocado desde la década del ochenta hacia el manejo de los signos que forman parte del sistema de representación de la Revolución.²⁴⁴ El interés de Toirac en el lenguaje y los símbolos del poder revolucionario tiene que ver con la posibilidad de exponer los patrones del pensamiento ideológico que están inscritos en ellos. “El lenguaje y el comportamiento son los medios, por así decirlo, del registro material de la ideología, la modalidad de su funcionamiento”.²⁴⁵ Digamos que la lucha ideológica en el arte de Toirac se da en el uso de una imagen o un discurso, (como la figura del Che o la de Fidel, tan recurrentes en su trabajo, o los discursos pronunciados por el líder de la Revolución), en tanto forma material donde aparecen el pensamiento y la razón revolucionarias, para exponer los procesos de construcción de los significados que dan sentido y coherencia a la vida en Cuba. En estos casos, la lucha no consiste en la desarticulación de un término de su cadena de connotación dentro del discurso ideológico

permitió a las masas esclavizadas del hemisferio reelaborar sus pasados y culturas”. de la Fuente, Alejandro, Catálogo *Drapetomanía: homenaje a grupo antillano*, La Habana, 2013.

²⁴⁴ El trabajo de José Ángel Toirac entraría dentro de lo que la historia del arte ha considerado y legitimado como arte político". Hal, Foster, Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, España, Ediciones Universidad Salamanca, S.f.

²⁴⁵ Hall, Stuart, Op. Cit., p.203.

de la Revolución, sino en mostrar los patrones de pensamiento que subyacen a las formas de sentido común y que responden a una ideología dominante. Por eso, muchas de las obras de Toirac buscan el registro material de la historia después del 59, y operan mostrando las ideas de nación, patriotismo, líder y los recursos nacionalistas del discurso oficial, pues todo ello conforma el sustrato ideológico del sistema.²⁴⁶

Lo que demostraron ciertas acciones y colectivos de trabajo de la década, como Arte Calle o Paideia, es que no hay una relación fija entre lo que es “el arte” y la manera en que este es interpretado dentro de un marco ideológico o explicativo. Por eso, muchas de estas acciones pudieron desplazar el discurso de la política cultural y de las prácticas institucionales por otros. Así, este periodo representó el (re)surgimiento del artista como un nuevo sujeto político que intentó superar las condiciones estructurales del propio campo del arte para articular experiencias de disenso.

El crítico de arte Gerardo Mosquera²⁴⁷ nos afirmaba que una de las funciones del arte cubano en los ochenta fue la de “generar espacio para el debate, crear una sociedad civil donde esta no existía”. Volviendo sobre algunas de sus afirmaciones hechas al calor de los años ochenta, nos comentaba que “el arte vino a sustituir las funciones propias de las asambleas, los medios masivos, las organizaciones políticas”. Sin embargo,

²⁴⁶ Esta forma de lucha ideológica también podemos reconocerla en la década del ochenta en los trabajos de Glexis Novoa, Ezequiel Suárez, el dúo Eduardo Ponjuán y René Francisco, quienes toman, por ejemplo, la iconografía del realismo socialista para mostrar los procesos de maridaje entre el modelo soviético y la institucionalización de la Revolución cubana.

²⁴⁷ Información obtenida en la entrevista con Gerardo Mosquera, La Habana, Cuba, 6 de febrero de 2016.

tanto Mosquera como la investigadora y crítica de arte cubano Sandra Sosa plantearon en sus respectivos análisis sobre lo político en el arte, “la posibilidad” que ofrece el arte para el disenso. Reaparece en estas argumentaciones la cuestión de la autonomía bajo el criterio de la seguridad del terreno de la cultura para enunciar una crítica. Lo que pretendemos es apuntar la tensión que atraviesa la práctica política del arte en Cuba. Por un lado, el poder configura el campo del arte de manera tal que la crítica allí esté resguardada por un cinturón de permisividad que la haga disfuncional para la propia experiencia de disentimiento; o sea, el arte se representa como una forma políticamente correcta para la protesta. Por otro lado, el poder no acepta la existencia de espacios para la protesta y la diferencia desde la esfera política: hay un control y monitoreo sobre las formas de organización de la oposición. En este marco, debemos situar las acciones de los colectivos de trabajo de los ochenta.

Paideia y Arte Calle se constituyeron como experiencias de disentimiento que operaron desde el interior del campo del arte hacia sus márgenes, buscando autonomía dentro de la propia política cultural que ejecutaba el Ministerio de Cultura, y posibilidades de participación política.²⁴⁸ Si revisamos el programa político de estos dos colectivos (VER ANEXO) podemos confirmar que sus intervenciones han tenido la función de recuperar la base sobre la cual plantearse los problemas políticos y el lugar desde el cual pueden ser definidos los sujetos y su radio de acción. Tanto Arte Calle como Paideia, agregaríamos a esta lista Pión, Castillo de la Real Fuerza, Arte-De, Hacer, entre otros, le dieron soluciones a problemas para

²⁴⁸ Algunos, incluso, devinieron colectivos políticos en la década del noventa, como Paideia que se convierte en Tercera Opción hacia el segundo quinquenio del noventa.

los cuales la práctica política no mostraba salida. Y no nos referimos solo a las respuestas que dieron ante los apuros de las comunidades donde muchos de estos artistas se insertaron, como sucedió en Pilón, sino a los modos de trabajo y organización que propusieron a partir de la agregación de otros agentes, culturales o no, y de la búsqueda de alternativas.

En estos proyectos, disímiles entre sí, se anudaron importantes contradicciones políticas y artísticas para la época, las cuales definieron, a su vez, la posibilidad de efectos políticos muy contradictorios. Algunos de esos efectos se produjeron en la interpretación de un concepto: la autonomía de la práctica artística, cultural en un sentido más global y amplio. En la proclamación de esa autonomía, en sus implicaciones y efectos se jugó lo político de estas propuestas.

Los noventa son presentados la mayoría de las veces por el relato historiográfico del arte como un periodo en el que se experimenta y concientiza “el fracaso” del movimiento cultural que representó los ochenta, una etapa de contracción de las prácticas artísticas que se retrotraen de la arena de discusión y se atrincheran en el espacio institucional. Para este discurso, “el fracaso” de los ochenta deslegitima y desacredita la experiencia histórica de anudamiento del arte y lo político, y junto con la frustración llegan el camuflaje, el disimulo, el travestismo, como estrategias de resistencia desde el arte; pero también el ensimismamiento, el encapsulamiento y las actitudes endogámicas. Esta lectura que se hace de los noventa no identifica formas de agitación desde el arte similares a las que tuvieron lugar en la etapa precedente. El discurso historiográfico del periodo gira en torno al debilitamiento del poder crítico del arte.

Nosotras proponemos otra interpretación: partimos de reconocer que sí hubo una agitación política muy importante en los noventa, la cual suele ser ignorada por los historiadores y críticos del arte cubano, que se articuló con las formas disensuales del arte. En los noventa, tras la caída del Campo Socialista y una crisis migratoria que afectó todos los órdenes de la vida cubana, se produjo una búsqueda de convergencias entre las prácticas políticas del arte y las políticas.

Lo que ocurrió en Cuba en el campo cultural a partir de los noventa fue un proceso de disciplinamiento que legitimó la normativización de la cultura. O sea, la institución necesitaba buscar la estabilidad tras la tirantez que caracterizó su relación con los colectivos de artistas y los acontecimientos que “clausuran” aquello que la historiografía ha registrado como un periodo de agitación cultural y política, y entra en una fase de normalización institucional. Los noventa inician con la destitución de importantes funcionarios de sus cargos, un periodo de censura y la ausencia de figuras claves para el arte cubano. El relato oficial del arte cubano identifica el suceso de represión hacia Ángel Delgado en el 1990, tras su performance en la exposición *El objeto esculturado*, como el punto de quiebre de la trayectoria del movimiento cultural de los ochenta y el principio de una nueva etapa. Sin embargo, nosotras proponemos ver que el territorio temporal de los ochenta se extiende hasta el 1992 con la desintegración del grupo Paideia.

¿Por qué decidimos hacer el corte en ese momento? Primero, porque eso supone que asumimos a Paideia como parte de las prácticas políticas del arte que estamos estudiando. Segundo, porque es posible identificar en Paideia tanto la lucha ideológica, que es la forma que adopta el vínculo de lo político con el arte durante los ochenta, como los dos ejes que atraviesan

este territorio: lo colectivo como sujeto de las prácticas y los procesos autogestionarios. Paideia, a diferencia de otros grupos que surgen en los ochenta, como Puré, Hexágono o Provisional, entre otros, no limita su accionar al mundo de las artes visuales, sino que busca articularse con otras prácticas, campos y disciplinas, como la filosofía, la política, la literatura, el teatro. En ese sentido, Paideia funciona también como un puente hacia los noventa, donde la búsqueda de convergencias entre campos estructuralmente disociados es un eje fundamental.

Los noventa son un territorio en el que se empieza a producir una interacción más fuerte entre las prácticas artísticas y las políticas, desconectadas unas de otras hasta ese momento. Esa interacción suele ser ignorada por el relato historiográfico. Durante los noventa se albergan en sus márgenes diversas tentativas de carácter crítico que confrontan la imagen de la producción artística dominante. Estos son casos aislados, como Tercera opción (1992), el Proyecto y la revista *Diáspora(s)* (1993), Espacio Aglutinador (1994) y grupo Omni-Zona Franca (1996). En el caso de Tercera opción es una prolongación de Paideia, donde el núcleo fundamental de sus integrantes se mantiene, pero se constituyen como un movimiento independiente de opinión, o sea como un colectivo político cuyo lazo con el campo cultural y artístico está dado por el origen de sus participantes. *Diáspora(s)* fue un proyecto que tuvo su eje en torno al ejercicio literario, escritural, pero también performático y editorial. Espacio Aglutinador fue una propuesta artística que se propuso crear en la casa particular de la artista Sandra Ceballos un canal alternativo y diferente a los circuitos institucionales, en el cual no mediara el ejercicio de la censura. Omni-Zona Franca fue un proyecto artístico socio-comunitario, integrado por artistas performanceros, activistas y escritores, en el cual el

cuerpo y la poesía constituían los dispositivos de ocupación de la calle. Desde su comienzo, Omni-Zona Franca estuvo relacionado con varios colectivos políticos y grupos de activistas, como BASTA, Joven Izquierda Cubana, Jonás, la Cátedra Haydee Santamaría y UNO.²⁴⁹

²⁴⁹ BASTA fue un colectivo de izquierda que surgió en los noventa, asociado a los espacios universitarios, fundamentalmente al Instituto Pedagógico. Tuvo a lo largo de su historia varios nombres. No fue un colectivo grande, aunque sí fue muy plural y representativo de la sociedad cubana. Sus miembros eran casi todos de los barrios periféricos de La Habana. Al inicio de los dos mil este colectivo empezó a llamarse Joven Izquierda Cubana (JIC). JIC operaba de manera subterránea, clandestina. Hizo varias acciones en ámbitos públicos, pero sin relevar la identidad de sus artífices. Algunos de sus integrantes estaban involucrados con el movimiento del hip hop cubano, específicamente con el Festival de Rap de Alamar. Este era un festival que se organizaba desde el año 1994 de manera autónoma en la zona del Este del país, en el reparto Bahía-Guiteras. Estaba organizado por el grupo UNO, un colectivo de raperos y activistas cubanos, entre ellos estaban Rodolfo Rensoli, Víctor Muñiz, Carlos Zulueta, Yasser Castellanos, Ismael Matamoros, Filiberto Méndez y Valesi Rivero. Aunque era autónomo, operó siempre dentro de un marco legal institucional y contó con el apoyo de la Asociación Hermanos Saíz y de la Casa de la Cultura de Alamar. La Asociación Hermanos Saíz es una organización cultural y política de carácter nacional que agrupa a los jóvenes artistas e investigadores, con el fin de “ofrecerles” cobertura institucional y legal.

En el 2001, durante las sesiones de trabajo del Primer Congreso de la Asociación Hermanos Saíz, uno de los integrantes de la JIC, Dimitri Prieto, propuso crear un colectivo mixto donde pudieran integrarse artistas, personas dedicadas al mundo de la academia y al activismo político. Así nace el proyecto Jonás. En Jonás se nuclearon varios colectivos de artistas, entre ellos el proyecto artístico socio-comunitario Omni Zona Franca, que en aquella época eran aún dos grupos: Omni y Zona Franca. Ambos tenían una confederación con lo que había quedado de UNO, el grupo de rap que da inicio al Movimiento de Rap Cubano. Jonás fue una propuesta de integración de los militantes de la JIC con los colectivos alternativos de artistas. En un primer momento, Jonás realizó varias intervenciones en Alamar en el reparto Bahía-Guiteras. Fueron, fundamentalmente, círculos de debate públicos que incorporaban una muestra audiovisual y trabajo performático o de arte callejero, como el grafiti. En una segunda etapa, Jonás crea otra estructura de organización, de la cual se desgaja la Cátedra Haydee Santamaría. La Cátedra inició con un fuerte apoyo y agenciamiento institucional, fue un proyecto que involucró a la AHS. Coordinó varios eventos, el más importante, según las declaraciones de uno de sus integrantes, fue el tercero que consistió en un encuentro, el cual tuvo lugar en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y funcionó bajo el paraguas institucional. El tema del evento estuvo centrado en las experiencias del socialismo real en los países de Europa del Este y la relación con la Isla. Fue el primer evento público en Cuba que tocó ese tema, cuyo efecto político fue generar un debate en el campo político cubano sobre el futuro de la sociedad socialista cubana y el tipo de socialismo que se debía construir. Información obtenida en la entrevista a Dimitri Prieto, La Habana, Cuba, 8 de mayo de 2016.

A pesar de ser muy diferentes entre sí, tienen en común estos proyectos la voluntad de crear redes productivas, las cuales son generadas desde ámbitos que no son propiamente los de las artes visuales. El trabajo creativo y político de estos grupos está en la realización colectiva de una red que gestiona la producción de nuevos espacios para la participación artística y ciudadana. Por ejemplo, el Festival Poesía Sin Fin (1996) que organizaba el grupo Omni-Zona Franca donde intervenían poetas, trovadores, artistas visuales, realizadores audiovisuales, fotógrafos, promotores y gestores culturales, o el Festival de Rap de Alamar (1994) que coordinaba el grupo de raperos cubanos UNO, y en el que participaban Omni-Zona Franca y otros colectivos políticos. Estos festivales crean una red de confluencias, fruto del trabajo movilizadо colectivamente, que instituye nodos, momentos fuertes de agregación en las prácticas, donde la festividad se entiende como una manera otra de abrir lo político.

Aglutinador y Diáspora(s) fueron, aparentemente, proyectos mucho más centrados en las problemáticas del mundo del arte: el primero en las artes visuales, el segundo en la literatura.²⁵⁰ Sin embargo, los tomamos porque

²⁵⁰ Hemos decidido incluir al proyecto Diáspora(s) en el mapa de las prácticas políticas del arte en Cuba, específicamente de las artes visuales, a pesar de que estuvo integrado por un grupo de poetas y centró su actividad en el mundo literario, porque la operación básica del grupo fue generar una red que permitiera crear nuevos espacios para la participación y circulación de ideas, y lo hizo a través de la gestión cultural y editorial. La gestión editorial fue una de las prácticas que también emplearon los artistas visuales desde la década del ochenta en Cuba, por ejemplo, la Revista *Albur* o el periódico *Memorias de la posguerra* del año 1994, coordinado por de la artista Tania Bruguera. La idea de apropiarse del formato editorial para canalizar las expresiones de disenso es asumida como un gesto, muy político, por los artistas visuales cubanos. En ese sentido, Diáspora(s) puede ser considerado como un gesto que se cruza y coexiste en la década del noventa con el periódico *Memorias de la posguerra*, el proyecto editorial *Lo que venga*, del crítico de arte David Mateo, con Espacio Aglutinador y el colectivo Omni-Zona Franca. Sumar este tipo de proyectos a nuestro mapa ayuda a ofrecer una descripción del territorio del arte y lo político mucho más compleja en la que se reconsideran aspectos que los relatos instituidos sobre el arte en Cuba no han tomado en cuenta.

sus operatorias consisten en buscar vías alternativas para la participación y construcción de ciudadanía en Cuba.²⁵¹ Ambos proyectos no solo se constituían como espacios alternativos que impulsaban otro tipo de sociabilidad intelectual, sino como frentes contrahegemónicos desde los cuales articular una lucha ideológica que disputara conceptos claves de la cultura hegemónica y recuperara relatos y figuras proscritas de la historia cultural cubana.

Espacio Aglutinador se ha dedicado a exponer artistas malditos: Chago Armada, censurado por su personaje Salomón; Ángel Delgado, prohibido en Cuba por su performance *La esperanza es lo último que se pierde*, Cleve Solís, quien estuvo bajo prisión domiciliaria en la década del sesenta por pertenecer al grupo Signos; Alberto Casado, borrado de la memoria artística cubana contemporánea por archivar desde el arte los testimonios dispersos y olvidados sobre la censura; artistas vedados por haberse exiliado: Marta María Pérez, Glexis Novoa, Leandro Soto, Arturo Cuenca, entre otros; artistas que no se reconocían en los espacios institucionales, como los

²⁵¹ A pesar de que Sandra Ceballos, fundadora de Espacio Aglutinador junto con Ezequiel Suárez, no declara la intención política ni contestataria del proyecto en un inicio, el hecho de crear un espacio que buscara cierta autonomía respecto a las formas de control estatal que se implementan mediante las instituciones culturales, es ya en sí una voluntad política, la cual implica cambiar el orden consensuado por el gobierno revolucionario y poner a circular otras maneras de hacer, pensar y decir desde el arte y del arte. Es importante señalar que Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez coordinaron y gestionaron juntos el espacio hasta el año 1999. Luego tuvo una segunda fase (2000-2004), en la que colaboraron René Quinta y Eugenio Valdés. La tercera etapa (2004-2010) estuvo marcada por el trabajo colaborativo con críticos y artistas que se aliaban a Aglutinador. Durante este periodo, el espacio comenzó a llamarse Aglutinador-Laboratorio, para enfatizar en el sentido experimental y de ensayo del proyecto. En esta etapa hay dos grandes ejes en los que se va a mover Aglutinador-Laboratorio: uno, en desarrollar propuestas centradas en el apoyo a la producción de obras de artistas que, por alguna razón, no resultan ser los más beneficiados de la gestión comercial de la institución arte, por ejemplo, *Residencias PERRO (Propuesta Experimental de Respuesta Rápida Organizada)*; dos, el MAM (Museo de Arte Maníaco) (VER ANEXO). Información obtenida en la entrevista con Sandra Ceballos, La Habana, Cuba, 4 de julio de 2016.

escritores de Diáspora(s), quienes estuvieron presentando sus lecturas performadas. Espacio Aglutinador surge, de hecho, en el 1994 como respuesta a un ciclo de censuras, entre ellas la del proyecto *Castillo de la Real Fuerza*, la represión a Ángel Delgado y el cierre de la exposición de Ezequiel Suárez en la galería 23 y 12. Al frente de él estuvieron, en un inicio, el artista Ezequiel Suárez, los críticos de arte Orlando Hernández y Gerardo Mosquera, y Sandra Ceballos.²⁵² Abrió al público por primera vez con la muestra *Arte degenerado en la era del mercado* (1994), de los propios Ezequiel y Sandra, durante la quinta Bienal de La Habana. Aglutinador fue un espacio desafiante y emergente, no en el sentido de una acción que emerge (también lo es), sino del gesto ante una situación de peligro. Desde allí se disputó el concepto, la representación y la función asignada al arte dentro del discurso ideológico de la Revolución.

Diáspora(s) no publicó a figuras proscritas en la literatura cubana, sino que revisó la centralidad de ciertos discursos, como el de Orígenes, en la construcción de la memoria literaria cubana y en la proclamación de un canon de “lo cubano”. El colectivo surgió en el 1993 como un proyecto de escritura alternativa que nucleaba a Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, Ricardo Alberto Pérez, José Manuel Prieto y Radamés Molina. En el 1997 crearon la revista homónima. Entre los años 1994 y 1997, Diáspora(s)

²⁵² El primer quinquenio del noventa es un periodo en el que muchos proyectos nacen como contrarrespuesta a, por una parte, la imagen de inmovilidad institucional que promueve la propia institución ante el apaciguamiento de los radicalismos artísticos de los ochenta; por otra parte, a las censuras y represiones que tienen lugar a finales de la década del ochenta y los primeros años del noventa. La performance de Ángel Delgado en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales fue planeada como contestación a este ambiente de tensión, como también lo fue Espacio Aglutinador.

realizó varias acciones que demandaban no solo de la poesía, sino también del cuerpo, la voz, el espacio, lo audiovisual, lo teatral. Por ejemplo, la primera lectura performática que realizaron en el 1993 en la sala Lezama Lima del Gran Teatro de La Habana o las dos intervenciones en la Casa del Joven Creador, *GlaSS* y *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1996). Eran acciones que llamaban la atención sobre el propio acto escritural en contraste con la idea social dominante sobre el escritor y la función ideológica de la literatura en la cimentación de un relato sobre lo cubano.²⁵³

La naturaleza de ambos proyectos desata una polémica en torno a los conceptos de nación y cultura nacional: aglutinar y diásporas son términos que se asocian, por un lado, al ejercicio de integrar; por el otro, al de

²⁵³ En el caso de Diáspora(s), durante su primera etapa la institución les cedió un local para que realizaran sus intervenciones. Ese espacio fue la Casa del Joven Creador. Allí ejecutaron *GlaSS* y *Retrato de A. Hooper y su esposa*. Carlos Aguilera define estas acciones de la siguiente manera: “(...) la performance fue así: varios habíamos grabado previamente mi texto *GlaSS*, si mal no recuerdo, en la radio CMBF, gracias al poeta Jorge Yglesias, quien trabajaba allí y siempre ponía a nuestra disposición la cabina de la emisora. Y ese texto previamente grabado se escuchaba en un lugar cerrado, casi sin luz, y con pupitres de escuela por todas partes. El público fue entrando de a poco, pero algunos fueron seleccionados (al azar) y amarrados juntos con una sogá larga y colocados en algún lugar de la sala con un cartucho en la cabeza. (De aquí es que debe nacer la confusión). Un cartucho grande que les tapaba toda la cara y no los dejaba mirar. Y lo que había que mirar, en verdad, no era mucho. Yo me movía caminando de una manera torcida y vestido con un kimono blanco por toda la sala, en lo que se escuchaba una y otra vez *GlaSS* y reaccionaba a aquel sonsonete como un jorobado reacciona a ciertas voces en las películas de Walt Disney. Reaccionaba y movía a mis “hombres -conejos” hacia alguna parte, además de arrinconarlos contra la pared, empujarlos, etc... Lo que recuerdo es que como en el minuto cuarenta uno del grupo se zafó y echó a correr fuera de la sala. Los otros a los pocos minutos también lo hicieron... y con ellos el público, que había asistido a un espacio de repetición, violencia y sinsentido. Y por supuesto, de oralidad-otra. De esto, lo que más me sorprendió, es que la gente en verdad aguantara tanto (...) *El Retrato...* fue en el pasillo del segundo piso de la Casa del Joven Creador. Dos televisores y sillas hacia un lado y otro. Después, yo me senté en una silla (como las que usan los trovadores) y dialogué con la gente. Hubo un par de preguntas sobre el *Retrato...* y la poesía cubana en general. Es todo lo que recuerdo”. Morejón, Idalia, *Teoría del alma china. Entrevista con Carlos Aguilera*, en EforYatocha.com, 2014. Recuperado de <http://www.eforyatocha.com/2008/04/07/teoria-del-alma-china-entrevista-con-carlos-a-aguilera-2/>

dispersar, ir más allá de los límites pensados y trazados. Espacio Aglutinador y Diáspora(s) cuestionan el orden hegemónico y la capacidad de ese orden para establecer las competencias e incompetencias en relación con lo común; la arbitrariedad del poder para decidir quiénes forman parte del relato de la nación, quiénes son reconocidos como el “nosotros” y quiénes no pueden ser reconciliados con ese proyecto de nación. En ese sentido, nos parece que también hay una conexión con Omni-Zona Franca, sobre todo entre Diáspora(s) y Omni. En los poetas de Alamar hay, además, un deseo de pensar reflexivamente sobre lo que están haciendo y nombrarlo. El punto que los conecta a Diáspora(s) es la escritura como un elemento importante dentro de su performatividad.²⁵⁴

Omni-Zona Franca surge hacia el segundo quinquenio de los noventa, al Este de la capital, en el barrio Alamar. La trayectoria inicial de Omni está muy acoplada al Festival de Rap Cubano que se celebraba desde 1994 en ese barrio, y al espíritu contestatario y territorial del movimiento. Al igual que el festival, los omnis recibieron la atención de la institución que les cedió la Casa de la Cultura Fayad Jamís de Alamar, para que emplazaran su centro de actividad. Espacio que les retiró luego en el año 2009.²⁵⁵ A través de

²⁵⁴ La comunidad artística cubana no reconoció de igual forma a los grupos Diáspora(s) y Omni-Zona Franca. Si bien ambos se mueven en la diferencia y lo alternativo respecto a las estructuras institucionales, los públicos a los que apelan y los lugares en los que emplazan sus acciones son muy distintos. Mientras el primero se mantiene en los circuitos del arte, aunque de manera independiente a la institución; el segundo, se desplaza hacia los márgenes, una zona donde es más difícil ser asumido y legitimado como arte. No obstante, Omni-Zona Franca participó en algunos momentos de los circuitos oficiales del arte. Por ejemplo, fue invitado por el comité organizador de la Bienal de La Habana a participar en la novena edición (2006). Dentro del análisis que venimos realizando en esta investigación, este tipo de operación, reconocimiento, asimilación e integración de una propuesta como arte, constituye un mecanismo de domesticación y apaciguamiento de su capacidad disruptiva e insurgente, en tanto se le devuelve al ámbito seguro del arte. ¿Cómo asumir estas propuestas sin que dejen de ser un ruido en el sistema?

²⁵⁵ En el año 2009, poco antes de que fuera inaugurado el Festival Poesía Sin Fin que venía celebrando el Omni-Zona Franca desde finales de los noventa, el grupo fue obligado a

acciones que recuperaban el sentido cívico y la intervención urbana, como el acondicionamiento de una parada de guaguas en Alamar que no tenía asientos o los recitales públicos, Omni reclamaba el derecho a la ciudad. La calle se convirtió en el espacio de socialización de sus poemas. Una poesía que devino poética operativa. Con este concepto el grupo entendía sus acciones en la comunidad de Alamar como operaciones que incidían en las dinámicas urbanas y comunitarias, y podían transformarlas. Sus cuerpos fueron un medio de protesta y encarnaron la lucha: desde la manera de vestirse hasta la gestualidad y los comportamientos de Omni-Zona Franca denotaban su disputa por el control y la administración de las vidas. Lo poético funcionaba en ellos como un modo de construir lo público y lo común, allí donde pareciera que habían sido sustraídos de la vida. En Omni se conjugaba lo artístico, lo político y el activismo para ocupar y reivindicar un espacio público. Es el sentido y el carácter público del espacio lo que está peleándose desde estos actos. Aquí lo público aparece como resultado de la acción grupal y plural, de la presencia del cuerpo y la voz, que irrumpen en un espacio para politizarlo. Dice Butler que:

Para que la política tenga lugar, el cuerpo debe aparecer. Aparezco ante otros y otros aparecen ante mí, lo que significa que algún espacio entre nosotros permite que aparezcamos. No somos simples fenómenos visuales para los demás. Nuestras voces deben ser registradas, así que debe oírse; más bien, lo que somos, corporalmente, ya es una forma de ser “para” los otros, apareciendo según modos que no podemos ver, siendo un cuerpo “para” el otro de una manera que no puedo ser para mí, y siendo así

abandonar el local que la institución les había cedido por más de diez años. El Festival continuó haciéndose, emplazándose a partir de ese momento en las casas particulares de activistas y colectivos políticos, como en el espacio Estado de Sats, con la bloguera Yohanis Sánchez y con el Comité de Integración Racial (CIR).

desposeídos, en perspectiva, por nuestra propia sociabilidad.²⁵⁶

Los actos de Omni-Zona Franca fueron una lucha por el derecho al espacio, contra la invisibilización y el abandono de las comunidades periféricas.

Hemos decidido incluir a Diáspora(s) y Tercera opción en el mapa de las prácticas políticas del arte en Cuba en los noventa, específicamente de las artes visuales, a pesar de que el primero estuvo integrado por un grupo de poetas y centró su actividad en el mundo literario, el segundo, por escritores y filósofos y concentró su trabajo en la acción política, porque al igual que los otros grupos sus acciones generan una red de trabajo colaborativo que les permite disputar los espacios hegemónicos para la participación y la circulación de ideas. Esta inclusión nos obliga a entender el fenómeno de lo político no solo en cuanto a la producción de una “obra de arte”, en el sentido más tradicional del término, sino también en cuanto a los modos de circulación y gestión culturales.

Diáspora(s) y Tercera opción pueden considerarse como gestos que se cruzan y coexisten con otros como el periódico *Memorias de la posguerra*,²⁵⁷

²⁵⁶ Butler, Judith, Op. Cit.

²⁵⁷ *Memorias de la posguerra* fue un periódico que coordinó Tania Bruguera durante los años 1993 y 1994, en el que se involucraron varias personas. Tuvo dos ediciones y luego fue censurado. La artista fue llamada por la Seguridad del Estado y se le notificaron las reglas que estaba violando al producir y distribuir un periódico de manera independiente en Cuba. Con este hecho, se le puso punto y final a la realización de *Memorias*...En el periódico se abordaron varios temas, algunos relacionados con el arte, la cultura, la política. La artista fungía como editora e invitaba a otros artistas, críticos, investigadores, a participar en el proceso de elaboración. El periódico funcionó activando las zonas de silencio y polemizando sobre aquellos asuntos que estaban vedados para la prensa oficial cubana. En el periódico no solo colaboraron intelectuales cubanos residentes en la Isla, sino también aquellos que se encontraban en el exilio. Así, sirvió como puente y ámbito de discusión entre las dos orillas. Información obtenida en la entrevista a Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016.

el proyecto editorial *Lo que venga* (1994),²⁵⁸ el colectivo Omni-Zona Franca y Espacio Aglutinador. La marginalidad sobre la cual se articulan estos grupos determina una lógica de operación alternativa, que se expresa tanto en las formas de gestión económica como en los mecanismos de producción y puesta en común.

Sumar este tipo de proyectos a nuestro mapa ayuda a ofrecer una descripción del territorio del arte y lo político mucho más compleja en la cual se reconsideran aspectos que los relatos instituidos sobre el arte en Cuba no han tomado en cuenta. Mapear estos proyectos es, como vimos con Benjamín, una posibilidad para imaginar otros usos y funciones del arte (acción esta que es en sí misma política), pero sobre todo para pensarlo y presentarlo en relación con otras luchas. Porque la invención política de algunos de estos colectivos fue, precisamente, la de diseñar otras trayectorias para el arte y lo político que no eran las que existían en el campo cultural y social cubano.

²⁵⁸ *Lo que venga* fue una revista sobre artes plásticas que surgió en el año 1994, asociada al Taller de Serigrafía René Portocarrero. La idea original fue de David Mateo, Ernesto Leal y Manuel López Oliva. Según el propio Mateo: “Fue una revista que se dedicó básicamente a promover reflexiones, comentarios, reseñas, de lo que estaba ocurriendo en el país a mediados de los 90 en las artes plásticas, ya que no había otra revista y una disminución de los órganos de prensa habituales. Decidimos, al menos desde el ámbito de la plástica, generar una revista que cubriera ese vacío informacional. La revista, además del contenido, se ilustraba íntegramente con una gran cantidad de artistas plásticos cubanos, siempre con recursos muy primitivos en el mundo de la impresión, es decir, el taco de madera con la plancha de metal, el dibujo serigráfico encartado dentro de la revista... Ahí trabajaron Lázaro Saavedra, Kcho, Belkis Ayón, etcétera. Era una revista muy fresca, casi un objeto de arte. Era muy dinámica, lo mismo podías encontrar cinco páginas en papel craft que una página en papel bond, siempre con una cohesión del diseño, realizado por Eduardo Moltó, que logró una imagen que se aviniera al espíritu irreverente de la revista, que se hacía como lo decía su nombre: con lo que viniera”. Puyol, Yohanna, “Entrevista con David Mateo. El arte y la imagen: reto de las revistas culturales”, en Revista digital *La Jiribilla*, La Habana, julio de 2007. Recuperado http://epoca2.lajiribilla.cu/2007/n324_07/324_36.html

Algo muy importante que podemos atisbar en estos colectivos y proyectos es la voluntad de desmarcarse de la retórica binaria “a favor o en contra” que configura un reducido entramado político en Cuba. Por ejemplo, Omni-Zona Franca habla de la “nación rota” como metáfora de las escisiones que han marcado el devenir sociopolítico y cultural de la Isla, y proyecta la sanación a través de lo poético. En la declaración de Tercera opción, publicada en el año 1992, queda explícito el propósito de salirse de esta polarización:

No nos colocamos “entre el imperialismo y la Revolución”, pues ello equivaldría, si es que las palabras “imperialismo” y “revolución” son algo más que rudos emblemas de quienes se crean ombligo de la verdad absoluta, a colocarse en ningún sitio, valga el absurdo, ya que no existe espacio posible entre imperialismo y revolución, si ambos son verdaderos. La cuestión es que en este mundo hay también lugar para falsos imperialismos y falsas revoluciones. Donde nos colocamos nosotros, gústele a quien le guste y pésele a quien le pese, es contra toda forma de hegemonismo, de explotación, de dictadura, venga de Wall Street o venga de donde venga.²⁵⁹

Sandra Ceballos también expresó la posición de Espacio Aglutinador: “No nos interesaba relacionarnos ni con el gobierno ni con la oposición. Manteníamos una postura políticamente anarquista”.²⁶⁰

Lo que disputan estos grupos es el derecho a la participación política, a una complementariedad más activa del sujeto cubano y a la construcción de una comunidad política. Tercera Opción, declara en su programa: “nos

²⁵⁹ Tercera Opción, “Una alternativa democrática por la independencia económica, la soberanía política, la soberanía social y los derechos del hombre”, en *Revista digital Cubista*, 2006. Recuperado de <http://cubistamagazine.com/050008.html>

²⁶⁰ Información obtenida en la entrevista con Sandra Ceballos, La Habana, Cuba, 4 de julio de 2016.

gustaría recordarles una verdad de [P]erogrullo: es ilegal disentir sólo allí donde también lo sean las leyes que lo prohíben”.²⁶¹ En este sentido, nos gustaría traer la reflexión de Chantal Mouffe sobre una ciudadanía radical y plural, porque nos ayuda a entender cómo la pluralidad de demandas que plantean estos grupos, desde los diferentes emplazamientos y visiones de la sociedad que poseen, pueden ser convocadas bajo el concepto de ciudadanía para pensar sus luchas. La teórica nos recuerda que “(...) toda definición de un ‘nosotros’ implica la delimitación de una ‘frontera’ y la designación de un ‘ellos’”,²⁶² pero ese nosotros no es un cuerpo unificado, sinflictivo, unido, el nosotros “siempre tiene lugar, por lo tanto, en un contexto de diversidad y conflicto”.²⁶³ La “causa común” de estos grupos es posible pensarla como una lucha por el derecho a participar en la construcción social y política de la vida en Cuba desde actos que reivindican lo público. Pero lo reivindican en la medida que lo producen en y a través de la propia acción. O sea, ocupar una calle o emplazar un espacio de debate y exhibición en una casa particular son acciones performáticas que,²⁶⁴ primero, visibilizan a un grupo de actores que en el contexto cubano político han sido negados; segundo, le otorgan visibilidad a esos cuerpos y voces en tanto adquieren existencia en un espacio: el espacio público y político que produce la acción. Y es este tipo de alianza entre cuerpos

²⁶¹ Tercera Opción, Op. Cit.

²⁶² Mouffe, Chantall, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, México-Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 121.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 121.

²⁶⁴ En este sentido, utilizamos el concepto de performance de Diana Taylor, en el sentido de un acto cultural y político que sirve para visibilizar actores sociales que han sido negados. Cfr. Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural performática de las Américas*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Alberto Hurtado, S.f.

relegados de la esfera pública cubana la que veremos se restituye en *Jornada Primavera Política* y *Yo también exijo*; pero, en estos casos, es una unión que desborda el territorio del campo cultural.

Aunque la imagen historiográfica que se ha dado de los noventa en el ámbito de las artes visuales ha sido la del camuflaje y la simulación, situación que se resumió en el sintagma “la vuelta al oficio”, y se ha pretendido ver a este periodo como el retorno a un orden cultural apologetico, este mapa nos permite corroborar el despliegue de redes productivas a partir de la gestión colectiva y colaborativa. A pesar de que las políticas institucionales dominantes reforzaron durante estos años las figuras del “artista” y la “obra” y privilegiaron al mercado como un entorno legítimo, surgieron proyectos donde la energía colectiva y la colaboración entre distintos grupos, de índole artística y política, enhebraron un terreno vibrante de discusión y crítica. Las formas que adopta el vínculo del arte con lo político en este periodo apuestan ya no solo por la producción de una autonomía en relación con las estructuras de poder del arte, sino por una búsqueda de convergencia entre los colectivos que disienten desde el campo cultural y los que lo hacen desde el político.

Aun cuando la experiencia histórica de anudamiento del arte con lo político en los ochenta apareciera representada como ilegítima, porque impulsó un verdadero proceso de cambio social a través de las prácticas culturales y artísticas, es importante comprender que sí hubo en los noventa una militancia artística y esta se expresó a través de una gestión de autonomía y una conciencia de articularse con colectivos de activistas que no pertenecían al mundo artístico. Sin embargo, es en los dos mil cuando esta alianza entre los proyectos artísticos y los colectivos políticos adquiere solidez y carácter estratégico.

La radicalización que alcanzan las prácticas políticas del arte en Cuba durante los ochenta permite alcanzar cierto éxito en cuestionar desde el arte el carácter de las políticas y las ideologías dominantes, llegando a generar, incluso, corrientes puntualmente hegemónicas y poco sinceras. Los dos mil son, en ese sentido, un terreno escabroso. Lo son porque la gestión de autonomía y la alternatividad frente a la función pública de la institución y las políticas de fomento del mercado, las cuales se intensifican con la llegada del nuevo milenio, son, en muchos casos, una cuestión de pose o el resultado de una práctica de negociación e institucionalización de lo político.²⁶⁵

En este complejo terreno empiezan a aparecer otros modos de articular lo político con el arte, los cuales tienen que ver con la gestión de autonomía. Queremos precisar, en relación con las reflexiones que propusimos en el primer capítulo, el modo en el que estamos manejado los conceptos de autonomía, independencia, alternatividad, empleados a veces como sinónimos para referirnos a un tipo de acción artística. Cuando hablamos de proyectos artísticos autónomos no utilizamos el término en el sentido que, por ejemplo, tenía para Adorno, como el arte separado del mundo social, sino un poco más en el sentido de Bürger: como una práctica que se independiza del “marco institucional” que le otorga un uso, un lugar y una función dentro de una formación social. Pero esa independencia, partiendo de las reflexiones que introdujimos con Hall, es solo posible en la medida que la práctica “autónoma” se acopla a otras. De modo que la autonomía sea entendida como la posibilidad de producir modos de organización

²⁶⁵ En los dos mil proliferan formas de disenso desde el arte que no buscan su independencia ante las estructuras de poder del arte, sino la negociación. Este tipo de propuestas comienza a insertarse, de un modo casi archivístico, en los circuitos institucionales y comerciales del nuevo siglo.

diferentes, trayectorias alternativas a aquellas que el propio campo fija para las prácticas y otros modelos de gestión para la participación política y la construcción de la vida.

Aquí estamos empleando el concepto de autonomía tal y como ha cobrado relevancia en los últimos años bajo cierta producción teórica sobre el arte, que pretende poner en valor las nuevas formas de alianza entre arte, política y activismo. Para algunos investigadores de la Red Conceptualismos del Sur,²⁶⁶ por ejemplo, la autonomía es una noción que toman prestada de la teoría política contemporánea. En ese campo, la autonomía sirve para comprender bajo el actual orden global la potencia política de los movimientos sociales. En los textos de Marcelo Expósito, la autonomía permite describir y entender estas nuevas formas de lucha desde el arte, porque aparece constitutivamente conectada a ellas.²⁶⁷ Sin ignorar las cadenas ideológicas en las que esta noción se presenta a sí misma como “resistente” a un orden, ni las críticas que ya se han formulado para mostrar la función de la autonomía en un modo de subjetivación gubernamental burguesa;²⁶⁸ el término se utiliza para pensar cómo operan

²⁶⁶ Red Conceptualismos del Sur es una plataforma digital activa desde el 2007, que reúne a un grupo de artistas, investigadores y teóricos, convocados por la necesidad de intervenir teórica y políticamente en la discusión actual sobre el potencial crítico del arte. El sitio puede visitarse en la dirección <https://redcsur.net/>

²⁶⁷ Expósito, Marcelo, “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”, en *Revista de Artes Visuales Errata*, No. 12, 2012. Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/la-potencia-de-la-cooperacion-diez-tesis-sobre-el-arte-politizado-en-la-nueva-onda-global-de-movimientos/>

²⁶⁸ Cfr. Lorey, Isabell, “Gubernamentalidad y precarización del sí. Sobre la normalización de los productos y las productoras culturales”, en *European Institute for Progressive Cultural Policies* (EIPCP), EIPCP.net, 2006. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>

hoy las acciones artísticas articuladas a lo político y el activismo produciendo espacios diferentes, antagónicos, conflictivos y políticos.

En el caso de Cuba, en el contexto de los dos mil, aparecen varios proyectos que tienen entre sus objetivos la gestión autónoma. Por ejemplo, el proyecto *Circo. Performance y audiovisual*, que se definió como una plataforma autónoma de autogestión y comunicación, con un carácter híbrido y experimental (VER ANEXO). Durante estos años se ensaya con formatos de difusión y exhibición, muchas veces alados de la experiencia de los ochenta y los noventa, como los proyectos editoriales *Enema*

(2000),²⁶⁹ *P350* (2010),²⁷⁰ los *fanzine Supervivo* (2008)²⁷¹ y *Carne negra* (2013)²⁷²; aquí también entran otros proyectos que buscan dialogar con las

²⁶⁹ *Enema* es el resultado de una experiencia pedagógica en la que está involucrado el artista Lázaro Saavedra. Surge en el año 2000 como un colectivo de trabajo en las aulas del Instituto Superior de Arte (ISA). El grupo orientó su labor hacia tres áreas: la revista *Enema*, los eventos multimedia, las performances y los notinemas. “El 26 de abril de 2000 tiene lugar el lanzamiento de la revista *Enema*, evento que puede considerarse la primera acción del grupo de segundo año de la Facultad de Artes Plásticas del ISA como colectivo de creación. Ya esta temprana publicación, que tendrá otros dos números posteriormente, condensa los rasgos y presupuestos ideológicos que caracterizarán la propuesta de *Enema* en lo sucesivo hasta su disolución en 2003”. Ibarra, Anaeli y Patricia Martínez, *Mejor afuera que adentro, en Enema*, La Habana, ArteCubano Ediciones, 2012, p.11. La revista tuvo cuatro ediciones y en ella colaboraron varios artistas, críticos, profesores e investigadores, entre ellos Otari Oliva, Duvier del Dago, Frency Fernández, Cristina González Béquer, Lino Fernández, entre otros. Los eventos multimedia, llamados así por la diversidad de medios que involucraban para generar la presentación de cada uno de los cuatro números de la revista, tuvieron lugar en la Facultad de Artes Plásticas (FAP) del ISA. En los eventos multimedia, el grupo fungía como coordinador de las actividades. Organizaron un show de trasvestis en el ISA, realizaron performances, etc. Ejecutaron un total de 18 performances, entre ellas las más reconocidas por su impacto en el medio artístico cubano fueron *Mezclilla*, *Ustedes ven lo que sienten/Nosotros vemos* o *Morcilla*, *Sarayeye*, *Dibujo calcado en nueve etapas*, *Amarre*, *Suelo raso* y *Morcilla*.

²⁷⁰ *P350* es un proyecto editorial alternativo y colaborativo que concibió el artista Yornel Martínez a partir del año 2010, y en el que se han visto involucradas otras personas, entre ellas el poeta Omar Pérez y el artista visual Amilkar Ferias, en un inicio; pero se han ido sumando muchos colaboradores. Es una revista realizada sobre el papel cartucho del cemento P350, de ahí su nombre. Cada número de la revista es singular y está compuesto por un autor. La revista no tiene un consejo editorial y entiende la colaboración en un régimen de horizontalidad. Yornel funge solo como un gestor que activa una dinámica de participación. Con el proyecto colaboran escritores, críticos, investigadores, artistas, activistas. Los distintos números de la revista (ya tiene más de 70) han sido presentados en varios espacios, como Locación Cristo Salvador, grupo de teatro Ciervo Encantado, Museo de Arte de Pinar del Río (MAPRI), espacio Artista x Artista, entre otros. Cada presentación de *P350* se piensa articulada con otras actividades, ya sea una lectura performática de poemas o unas performances.

²⁷¹ *Supervivo* es un *fanzine* que comenzaron a producir un colectivo de jóvenes cristianos en el año 2008. Hoy lo distribuyen, además, en formato impreso durante algunos eventos culturales, como exposiciones de arte y conciertos. Información obtenida durante nuestra entrevista con Dimitri Prieto, La Habana, Cuba, 6 de mayo de 2016.

²⁷² *Carne negra* es un *fanzine* sobre las artes visuales que empieza a circular por la red en el año 2013. Es un proyecto que parte de la autogestión colectiva para generar un dispositivo, en este caso un *fanzine*, que otorgue visibilidad no solo a los procesos artísticos, sino también a las coyunturas políticas en las que tienen lugar dichos procesos. Están involucrados en su realización Otari Oliva, Jazmín Valdés, Liber May, Héctor Antón y

nuevas formas de sociabilidad vinculadas con el correo electrónico y el uso del internet, fundamentalmente a través del arte postal y el activismo hacker, como Galería Postal (GP), Galería I-meil y CSGorganizationz/CentroPoppolitics.²⁷³ Se restablecen alianzas y vínculos

Carlos A. Aguilera. Es importante señalar la asociación entre *Carne Negra* y *Diásporá(s)* no solo en cuanto a los ejes y propósitos que los atraviesan (VER ANEXO), sino también a la presencia de Carlos A. Aguilera, miembro de la revista *Diáspora(s)*, en ambos proyectos.

²⁷³ *Galería Postal* (GP) fue un proyecto que surgió en el 2003 como resultado de la unión de varios profesores de arte y egresados de la Academia de Arte San Alejandro, entre ellos, Samuel Riera, Alexis de la O, Harold Rensoli, Anyelmaidelín Calzadilla, Ángel Madruga, Pável Piteira, Carlos Wolf. GP desarrolló acciones a través del correo postal, el correo electrónico y la intervención en espacio físicos. Estas últimas, emplazadas, por lo general, en el marco de una actividad institucional. Todas las intervenciones del grupo funcionaron a modo de sabotajes, en el sentido de transgredir las normas institucionales para la inserción en el medio (por ejemplo, la intervención que hicieron durante la octava Bienal de La Habana, a la que no fueron invitados. Al finalizar el discurso de apertura de Abel Prieto, Ministro de Cultura, un sujeto vestido de cartero comenzó a distribuir entre el público un total de 5000 sobres de GP con distintos mensajes, entre ellos algunos decían “El arte sí es un arma de lucha”), poniendo en cuestión los mecanismos de validación y las estrategias para producir arte desde la institución. Fueron también un sabotaje y un tipo de activismo hacker porque liberalizaban los flujos de información, y se constituían como en canal para el flujo. Información obtenida en la entrevista a Samuel Riera, La Habana, Cuba, 8 de julio de 2016. *Galería I-mail* es un proyecto del artista Lázaro Saavedra que surge en los primeros años del siglo XXI, y funciona como un espacio de opinión e información, donde el artista funge como un cronista de la realidad cubana. ¿Cómo funciona? Lázaro envía un correo a su mailing, quienes se encargan luego de reproducir el mensaje por la intranet. El valor de Galería I-mail reside en descentralizar la información y darle visibilidad a conflictos que no forman parte de la agenda política del país y son preteridos por el discurso oficial, pero que son del dominio de público. Quizás el grupo, si pudiéramos considerarlo como tal, que más se ha acercado al activismo hacker politizado es CSGorganizationz/CentroPoppolitics. Para Bey, la condición nómada y el carácter clandestino son dos de las características que definen el hacktivismo, en relación con el concepto que él desarrolla para pensar este tipo de prácticas: Temporary Autonomous Zone (TAZ). Cfr. Bey, Hakim, *T.A.Z The temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, en Hermetic Library, 1985-1991. Recuperado de http://hermetic.com/bey/taz_cont.html. El modus operandi de este grupo podría responder a un tipo de terrorismo informacional de acción clandestina, donde el anonimato y la errancia son principios básicos para lograr ser efectivos. Por ejemplo, las acciones *Versos libres en vísperas de la 12 Bienal de La Habana* y *Fragmento de análisis semántico –modo anacrónico- sobre la transición cubana, etc* y *El Instituto Internacional de Artismo Hanna Arendt* (VER ANEXO), los convierte en un espacio de insurrección extremadamente radical en el contexto cubano, desde donde dismantelar operaciones, poner al descubierto información y mostrar las contradicciones de procesos.

con el cuerpo social mediante prácticas colaborativas de clara orientación politizada, algunas nacen de experiencias artístico-pedagógicas, como el proyecto Desde una pragmática pedagógica (DUPP),²⁷⁴ Enema, Cátedra

²⁷⁴ Desde Una Pragmática Pedagógica (DUPP) es una experiencia al frente de la cual se encontraba René Francisco desde finales de la década del ochenta en el Instituto Superior de Arte.

Arte Conducta,²⁷⁵ Departamento de Intervenciones Públicas (DIP),²⁷⁶ Cascarilla (2008),²⁷⁷ Las nuevas fieras (2007);²⁷⁸ otras, de la creación de

²⁷⁵ La cátedra Arte de Conducta fue un proyecto pedagógico que surgió en el 2003 anexo al ISA, al frente del cual se encontraba la artista Tania Bruguera. Estuvo activo hasta el año 2009. Según nos comentó Tania en una entrevista, apenas comenzó a funcionar la Cátedra, ella logró trasladar este espacio académico hasta su casa, con el pretexto de que en el ISA no había aulas ni recursos disponibles para impartir los talleres. Así, la Cátedra se emplazó en la calle Tejadillo # 14, en la Habana Vieja, residencia particular de la artista. El hecho de estar fuera de las fronteras físicas del ISA, le ofreció a Tania cierta libertad en la toma de decisiones del cada taller. Sin embargo, necesitaba de la cobertura legal del ISA para poder llevar a cabo su labor como coordinadora y gestora de este espacio pedagógico. En primer lugar, las leyes cubanas no reconocían en ese momento la figura legal bajo la cual la actividad pedagógica hubiera sido posible al margen de la institución; en segundo lugar, estar bajo la sombrilla institucional le permitía poder abrir el taller al intercambio con otros espacios académicos, e invitar a talleristas extranjeros a participar de la Cátedra, trámite que de no contar con el apoyo oficial hubiera sido en muchos casos engorroso o, incluso, imposible. “En el trabajo de la Cátedra podían apreciarse cinco líneas bien definidas. La primera era el programa de estudios, que incluía ciclos de conferencias impartidas por profesores cubanos y extranjeros en un amplio espectro de materias que iban desde la historia del cine cubano, la semiótica, la filosofía del arte y la estética, hasta la matemática, la arquitectura y los derechos de autor, pasando por otras tantas disciplinas prácticas y teóricas de los más diversos campos del saber, siempre enfocados a una comprensión más profunda y creativa de la conducta humana y el contexto social (...) Las otras cuatro direcciones en las que se enrumaba el trabajo de la Cátedra eran: la invitación a reconocidos artistas nacionales e internacionales a exponer su obra y compartir sus experiencias, el intercambio académico con escuelas internacionales de arte, la realización de exposiciones que sintetizasen el desempeño de cada semestre, y la creación de un archivo especializado o biblioteca”. Martínez, Patricia, Op. Cit., p.6. La Cátedra tenía un costo anual aproximado a los 40 000.00 usd. El ISA no financiaba esos proyectos. El dinero salía de los patrocinios que gestionaba Tania Bruguera, por ejemplo, el de la Comunidad Europa, de las embajadas de Suiza, España, Polonia, Alemania, entre otras, los fondos del Príncipe Claus; otra parte del dinero salía de la cooperación y del salario que recibía la propia artista como profesora en Estados Unidos. Esta última forma de financiamiento suele ser muy común en algunos proyectos semiautónomos en Cuba, según nos refirieron los artistas durante nuestra investigación, por ejemplo, Espacio Aglutinador, Riera Studio, Locación Cristo Salvador, etc. Un detalle importante que nos proporcionó la artista durante la entrevista fue acotar que la Cátedra “fue una manera del ISA de recuperarme después de Documenta. Si yo no hubiera estado en Documenta a mi nadie se me hubiera acercado. Porque ellos me fustigaban y de repente yo regreso en el 2002, después de haber estado en Documenta, y ellos se ven en una diatriba: no podemos seguirla fustigando, porque ella es una artista internacional que nos da prestigio”. O sea, que la artista vio en parte esta propuesta una estrategia para cooptarla. Información obtenida durante la entrevista con Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016.

²⁷⁶ El Departamento de Intervenciones Públicas es un proyecto pedagógico que surgió en el ISA, durante el curso académico 2001-2002, bajo la tutoría de Ruslan Torres. “El grupo

espacios semiautónomos para la producción y circulación del arte, como LASA,²⁷⁹ Riera Studio,²⁸⁰ Fanguito Studio, Locación Cristo Salvador.

centró su trabajo en el ejercicio performático a partir de la construcción de vivencias para el transeúnte ocasional del espacio público”. Martínez, Patricia, Op. Cit., p. 86.

²⁷⁷Cascarilla es un proyecto artístico-pedagógico al frente del cual estuvo el artista Rolando Vázquez en la Academia de Arte San Alejandro. “Surgió por el afán de ganar un espacio, y también por la necesidad de reestructurar ciertos parámetros de la enseñanza artística. En casi todas las esferas hay un sobre exceso de poder, un poder desmedido, y en muchas ocasiones es mediocre, por definirle de alguna manera. El poder opera, incluso, de manera absurda. Yo fui profesor de San Alejandro por once años y durante todo ese tiempo lo único que recibí fue el respeto y la admiración de los estudiantes, eso para mí es muy importante. Cascarilla surgió como una bandera, como una manera de enfrentar ciertas cosas en el ámbito académico que no estaban bien”. Ibarra, Anaeli y Andrés Álvarez, “Cascarilla más allá de las aulas”, en *Noticias de ArteCubano*, No. 8, agosto del 2012, p.8. Cascarilla fue un proyecto anexo a la academia, pero que funcionaba y gestionaba sus recursos de manera independiente, lo que le ofrecía cierto margen de libertad. Cascarilla organizó varias actividades, entre ellas exhibiciones en el propio espacio académico y fuera de él, y un salón de arte que llamó Cascarilla. Eran los estudiantes y Vázquez quienes gestionaban el dinero para el financiamiento de las obras y los proyectos. Algunos de los alumnos que estuvieron en Cascarilla se mantuvieron trabajando de manera sistemática con el proyecto, entre ellos Salomé García, Milton Raggi, José Manuel Mecías, Adrián Rochi, Laura Suárez, entre otros.

²⁷⁸ Las Nuevas Fieras es un taller de pintura que creó la artista Rocío García dentro de los predios de la Academia de Arte San Alejandro. Uno de los objetivos del taller era “revitalizar la enseñanza de la pintura, desde una intención Neo-fauvista”. García, Rocío, “Nuevas Fieras: declaración del grupo”, en *Noticias de ArteCubano*, No. 8, agosto del 2012, p.7. El eje principal del taller fue la revalorización de la pintura en el ámbito artístico cubano.

²⁷⁹ Laboratorio artístico de San Agustín (LASA) es un espacio que tiene como centro de sus experiencias al barrio de San Agustín, situado en las afueras de la ciudad. Es dirigido por el artista Candelario y la curadora europea Aurèlie Sampeur. El Gobierno de La Lisa, municipio en el que se encuentra emplazado el proyecto, entregó el espacio que ocupa actualmente LASA para su realización. LASA es un proyecto que, a pesar de haberse gestado de manera independiente, se ha mantenido bajo la sombra de la institución e, incluso, se ha integrado a eventos institucionales de gran magnitud, como la Bienal de La Habana. Quizás el proyecto más reconocido dentro de este ámbito, por su repercusión en los circuitos oficiales, fue el MACSAN (Museo de Arte Contemporáneo de San Agustín), para la Oncena Bienal de La Habana, mayo de 2012.

²⁸⁰ Riera Studio es un espacio independiente que surge en Cuba en el año 2011, coordinado por Samuel Riera. El espacio, como muchos otros en el país, existe bajo el amparo legal del Decreto Ley No. 106, según el cual se reconoce la actividad independiente del creador artístico. El espacio es reconocido legalmente como un taller de artista, aunque sus usos no sean precisamente los propios de un taller. Actualmente el espacio está enfocado en Art

Este es un periodo en el que surgen también importantes asociaciones grupales, algunas de un fuerte acento performático, como 609,²⁸¹ Teoría

brut project. Este fue un proyecto que inició Riera en el 2013 en el que involucra a amigos, vecinos, colegas, todos interesados en encontrar y trabajar con individuos socialmente desplazados, desde aquellos que padecen discapacidades físico motoras o mentales hasta los farmacodependientes. El espacio se encarga de gestionar financiamiento, a través de las donaciones de importantes fundaciones internacionales dedicadas al art brut o de la venta de obras del propio Samuel Riera o de los artistas brut, para impulsar el acto de la creación en estas personas. El artista nos comentó las dificultades que ha enfrentado para encontrar apoyo de las ONGs en Cuba, por ejemplo, de la UNICEF. La mayoría de estas organizaciones no reconocen al proyecto al no tener cobertura institucional. Riera Studio parte de considerar al art brut como una forma de comunicación natural que no debe ser educada bajo las normas académicas de las bellas artes. De modo que, visibiliza la producción de art brut en los circuitos internacionales (algunos ya han participado en ferias de arte y exposiciones en el extranjero), y crea un espacio para otorgar reconocimiento a esas personas que la propia dinámica institucional y cultural del país niega, en la medida que no las reconoce como artistas, pues no han sido parte del sistema educacional de las artes. Riera Studio no tiene una nómina fija, sino que se trata de un proyecto flexible, abierto a la colaboración. Han participado psicólogos, artistas, sociólogos. Riera ha ofrecido, además, conferencias y ha impulsado el diálogo con la institución médica en Cuba para reconocer la legitimidad del art brut en tanto forma de comunicación que construye puentes entre los individuos “afectados” y la realidad sin actuar los psicofármacos. El artista reconoce como uno de sus referentes nacionales a Samuel Feijoo y su grupo Signos. Feijoo sostuvo una relación con Jean Dubuffet y se influenció de su trabajo en los hospitales psiquiátricos.

Riera Studio ha desarrollado otros proyectos, algunos de carácter colaborativo en los que se imbrica con otros espacios; otros, gestados y ejecutados por el propio artista. En el primer caso está *La Bodega de Paquito* (2009), acción con Aglutinador-Laboratorio de Sandra Ceballos. Consistió en la venta de obras de arte a precios muy bajos en una bodega. La bodega es un sitio donde se les vende la canasta básica a los cubanos, subvencionados casi todos los productos por el Estado. Según un texto que circuló por el correo electrónico, firmado por Riera en el 2009: “como mazazos, constancias de la realidad, sino que resulta una puerta hacia la imaginación transformadora y mientras más consumamos estas piezas nuevas más capaces seremos de elaborar los mundos nuevos”. En el segundo caso está el proyecto de las carretillas (2012), una propuesta para vender arte de manera ambulante por la ciudad, un programa para la socialización del arte. El Consejo Nacional de las Artes Plásticas se reunió en esa oportunidad con el artista para proponerle, como parte de su política de integración y facilitación, insertar el proyecto a la Oncena Bienal de La Habana. El artista rechazó la propuesta. Información obtenida en la entrevista con Samuel Riera, La Habana, 8 de julio de 2016.

²⁸¹ 609 fue un grupo creado en el 2002 por cinco estudiantes del ISA: Amarilys González, Yailín González, Anahis Martínez, Yanna Palomino y Aida Serantes, interesadas en el trabajo con la performance desde una perspectiva de género.

Golden Popeye²⁸² o Makinah,²⁸³ otros se unen como estrategia colaborativa, es el caso de algunos artistas egresados de la Cátedra Arte de Conducta, como Luis Gárciga, Javier Castro, Grethell Rasúa, o el dueto Celia-Yunior.²⁸⁴

No podemos obviar el trabajo individual de algunos artistas que han aprovechado de manera subversiva e insurreccional el ámbito público. Por ejemplo, Raychel Carrión o Luis Manuel Otero, quienes han llevado a cabo protestas como las performances *Falla en el sistema* o *Por un socialismo próspero y sustentable* (2013). En la primera, Raychel camina, durante un desfile el 1ro de mayo en la Plaza de la Revolución, con una marcha extremadamente lenta que contrasta con el paso firme y acelerado del resto de los participantes allí reunidos; en la segunda, Luis Manuel, también en una marcha por el 1ro de mayo, participa con unos muñecos de papel que

²⁸² Teoría Dorada de Popeye es un grupo que surge en el 2003 en Cuba, integrado por tres estudiantes de la Academia de Arte San Alejandro: Josuhe Pagliery, Noel Serrano y David Beltrán Domínguez. Son una banda de rock que ha incursionado en el trabajo con el cuerpo y la performance. El grupo formó parte de la Cátedra Arte Conducta.

²⁸³ Makinah es un colectivo de diez artistas que realizó varias intervenciones en el marco de la Cátedra Arte de Conducta, entre ellas las más significativas fueron la performance *S/T* (2007), los videos *La voz del pueblo* (2007), *Banco vs Banco* (2008), *Ultimatum* (2009) y *O' Reilly 358* (2009). Esta última partió de la intervención en un espacio físico de la capital. La performance *S/T* ha sido de las más relevantes no solo dentro de su trabajo, sino en el acontecer de la Cátedra Arte Conducta. Se realizó para la exposición *Masa crítica*, que curó Sandra Sosa en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, como parte del cierre del primer semestre del 2007 de la Cátedra. El grupo estuvo durante 20 minutos de pie con la mano derecha levantada en actitud de pedir la palabra, situados a un metro de distancia de un micrófono. Según se iban agotando, se retiraban, hasta que quedaron los micrófonos totalmente solos.

²⁸⁴ Aquí queremos hacer una aclaración, aunque muchos de los proyectos que hemos mencionado tienen el propósito o causan el efecto de ser independientes, autónomos, esa "independencia" debe ser puesta entre comillas, porque la mayoría de ellos mantienen un vínculo con la institución que les ofrece cierto marco legal y les otorga el derecho a existir. A diferencia de otros proyectos no artísticos, estos no permanecen en el total desamparo jurídico.

representan las figuras de Fidel Castro y Hugo Chávez. En las dos performances, los artistas se apropian del ámbito público en el contexto de una actividad política a la cual ha convocado el gobierno de Cuba, para hacer un uso diferente y disruptivo de ese espacio. Estas performances disputan lo público y ponen en evidencia el derecho a la ciudad desde posiciones distintas; también suspenden una pregunta ¿qué mantiene a tantos cuerpos allí reunidos, juntos? Así, exponen la vacuidad de estas acciones políticas y la facultad de hacer un uso legítimo y sincero del espacio urbano para manifestarse.

Por aquí no pasó el Papa (2015) de Luis Manuel Otero es un tipo de intervención urbana que hace uso de la gráfica que se empleó durante la visita del Papa a Cuba para evidenciar la escasez material que ha quedado oculta, tras bambalinas, en El Cerro, uno de los barrios más pobres de La Habana. El artista sustituyó más de 200 vallas originales por otras donde agregaba el texto “Por aquí no pasó el Papa”. Esta inversión de sentido del texto original aludía a las operaciones de embellecimiento del paisaje urbano que emprendió el Estado cubano para enmascarar el deterioro físico de la ciudad, mientras otra parte quedaba oculta sin verse afectada por las labores de remodelación.²⁸⁵

²⁸⁵ En *Bodas de papel-Unidos por el wifi* (2015), Luis Manuel Otero realiza un striptease para su novia en Estados Unidos y lo transmite en vivo a través de la aplicación de mensajes IMO en la céntrica esquina de 23 y L, Vedado, La Habana, Cuba, donde está ubicado un punto de conexión inalámbrica. En *Welcome to yumas* (2015) el artista se traveste de una bailarina del cabaret Tropicana y aparece en algunas de las áreas expositivas dedicadas a la duodécima Bienal de La Habana. Tanto en una como en otra performance, la irrupción adopta la forma de un espectáculo, propio de la política que está siguiendo el país al entrar en una fase de “deshielo” con los Estados Unidos. En el primer caso, se confrontan las formas de administración estatal de la vida en Cuba y las relaciones de comunicación a través de las nuevas tecnologías. En el segundo, las políticas de fomento del mercado, las cuales se hicieron evidentes en la puesta en escena de la última bienal; evento que generó grandes expectativas por la posible presencia de deallers, marchantes, coleccionistas, galeristas, turistas, todos norteamericanos. *Bodas de papel-Unidos por el Wifi* es una

Es importante acotar que, aunque muchas de estas propuestas suponen la asunción de roles no artísticos, asunto que viene modulándose desde los ochenta cuando la práctica artística empieza a ser pensada en su articulación con otros campos, saberes y funciones, algunas de las acciones no renuncian a circular en la red de conexiones que proporciona el arte.²⁸⁶ Es esa propia red y su funcionamiento el *leitmotiv* de ellas. No obstante, existen otras propuestas que se piensan y fundan como una bisagra, en el sentido de unirse a otros colectivos y a luchas más generales que no buscan solo ampliar el campo del arte, sino construir ciudadanía a través de la generación de microesferas para el disenso. Y, aunque desde los ochenta estuvimos asistiendo a una emergencia de grupos artísticos que buscaban articularse para facilitar experiencias de transformación, es a partir de los dos mil que empezamos a percibir una voluntad mucho más consciente y sistemática por aliar dos territorios hasta entonces divorciados: el de las prácticas políticas del arte y el de las luchas política. La potencia de esta

protesta por la anulación de la intimidad en el acto de la comunicación a través de la red. Así, el artista hizo público un evento que debía transcurrir en el ámbito de lo privado. Mientras *Welcome to yumas* pone en evidencia, por una parte, la capitalización de la cultura en Cuba y su valorización como activo intangible; por otra, la ascendencia de un espíritu “*jineteril*” en las relaciones que atraviesan el campo artístico cubano, cada vez más acentuado y evidente.

²⁸⁶ El trabajo del artista Néstor Sire ha consistido, una parte de él, en generar dispositivos de comunicación alternativos. El proyecto *Combos de video* (2014-2015) parte de utilizar el “Paquete semanal”, una opción cubana a la desconexión informática, que busca distribuir de manera *underground* información, un total de hasta 1 TeraByte por el valor de 50 cup. El Paquete funciona de manera pirata y contiene, entre otras cosas, audiovisuales, música, programas para la actualización de los antivirus, revistas, libros, noticias. Néstor utilizó esta estrategia para poner a circular en el país un conjunto de videos, un total de cuatro, sobre diversos temas de la realidad cubana. Además del Paquete semanal, utilizó a un sector del cuentapropismo cubano, que se dedica a la venta de discos CD y DVD, para insertar los combos. No obstante, este proyecto no renuncia a circular en la red de conexiones que genera el arte, pero lo hace de otra manera. *Combos de video* fue un proyecto generado para la duodécima Bienal de La Habana. Información obtenida en la entrevista con Néstor Sire, La Habana, Cuba, 16 de abril de 2016.

unión está en la cooperación. Es sobre todo después del 2006, con el traspaso de poderes y los cambios en casi todos los órdenes de la sociedad a partir del proceso de actualización del modelo económico (no se trata solo de la actualización de un modelo económico, sino de todo un sistema social) que este tipo de unión se hacen efectivas.

En el año 2006 varios colectivos proponen organizarse como una cooperativa. El propósito era una puesta en común de las colectividades que desde los noventa existían en Cuba, para ensayar un principio de organización en red: “descentrada, con el espíritu libertario en sangre, ajena a la idea de una entidad que coordine, mande, ordene”.²⁸⁷ Esta red se llamó Voltus. Su nombre era una metáfora que aludía al procedimiento mediante el cual un robot, el personaje principal de la serie animada Voltus V,²⁸⁸ se disponía por el acoplamiento de varias naves espaciales. El objetivo era lograr que varios proyectos se integraran para alcanzar un trabajo en conjunto. En los primeros encuentros de Voltus participaron, entre otros, el grupo Omni-Zona Franca, The Revolution Evening Post (e-zine de escritura irregular), un proyecto editorial en la red que coordinaban Orlando Luis Pardo Lazo, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage; también estaban Blackhat, un proyecto hacking cubano con publicación y suscripción digital, el Grupo de Estudios Culturales Nuestra América, dedicado a estudiar la cultura mesoamericana y a practicarla.²⁸⁹ Voltus

²⁸⁷ Información obtenida en la entrevista con Dimitri Prieto, La Habana, Cuba, 6 de mayo de 2016.

²⁸⁸ Voltus V fue una serie animada japonesa creada por Saburo Yatsude y dirigida por Tadao Nagahama, que se transmitió en Cuba durante la década del ochenta.

²⁸⁹ Hubo otros grupos que se acoplaron a Voltus, pero no tuvimos acceso a toda la información.

estuvo activo durante casi dos años. Según Dimitri Prieto “no progresó porque estaba tratando de organizarse de una manera formal, y aquí en Cuba no estamos acostumbrados a ese tipo de gestión. Entonces, al final, dejó de funcionar, se disolvió”.²⁹⁰

Poco después de esto surgió la Red Observatorio Crítico (ROC), una especie de confederación de proyectos colectivos de distintos tipos, que fue cambiando hasta dejar de funcionar como red y convertirse en un solo colectivo dedicado fundamentalmente a la comunicación y a la organización de eventos. La ROC está conformada por los proyectos El Trencito, Cofradía de la Negritud, El Guardabosques, BlackHat, Cátedra Haydée Santamaría, Taller Libertario Alfredo López (TLAL), Socialismo Participativo y Democrático (SPD), Salvadera, Grupo de Estudios Culturales Nuestra América, Esquife, Ahimsa, el colectivo LGBT anticapitalista e independiente Proyecto Arcoiris (VER ANEXO). La ROC se ha ido conformando, a su vez, como un archivo de experiencias disensuales con un repertorio de alternativas y diferencias.

Antes de agruparse todos en esta red, existía el Observatorio Crítico (OC), un proyecto muy puntual dentro de los predios de la AHS cuya razón de ser fue la coordinación de un encuentro anual de jóvenes investigadores.²⁹¹ El primer foro que organiza OC es en el año 2006, el segundo en 2008, el cuarto en 2010, todos en la actual provincia de Mayabeque; el tercero tuvo lugar en Jaruco en el 2009. Estos cuatro foros se realizaron bajo el paraguas

²⁹⁰ Información obtenida en la entrevista con Dimitri Prieto, La Habana, Cuba, 6 de mayo de 2016.

²⁹¹ La idea de un observatorio que compendiará varios proyectos colectivos artísticos, comunitarios, políticos, nace del primer encuentro. Así, surgen dentro del Observatorio espacios comunitarios, artísticos, editoriales y de debate político.

institucional de la AHS con el apoyo particular de la Sección de Crítica e Investigación. El quinto foro se realizó en el 2011, se emprendió manera autónoma, autogestionado por un nuevo colectivo la Red Observatorio Crítico.

Durante la primera etapa del Observatorio Crítico (2006-2009) se realizaron varias intervenciones públicas. Una de ellas, quizás la de mayor impacto a nivel social y político, fue la acción por el 27 de noviembre.²⁹² Varios integrantes del OC, entre ellos Tato Quiñones y Dimitri Prieto, iniciaron una investigación relacionada con un grupo de jóvenes abakua que murieron el 27 de noviembre de 1871, mientras protestaban contra el asesinato de los ocho estudiantes de medicina que el régimen colonial había condenado. La investigación se planteaba como un proyecto de reivindicación que actuaba sobre zonas poco conocidas o distorsionadas dentro del imaginario cubano y desenterraba historias para recuperarlas, archivarlas y activarlas. Hallaron el lugar donde fue abandonado el cadáver de uno de los negros abakua que participó en la protesta armada y justo allí convocaron a una acción. Se realizaron actividades enfocadas a construir una memoria del lugar y del hecho, ambos marginados de la historia oficial de Cuba. La acción del grupo le abrió este espacio, físico y simbólico, a las comunidades abakua cubanas que desconocían esta parte singular de su trayectoria. A partir de ese momento, los abakua se apropiaron del lugar donde fue encontrado el cadáver de su monina.²⁹³

²⁹² Los 27 de noviembre en Cuba se recuerdan como un triste pasaje de la etapa colonial. Ese día del 1871 fueron fusilados por el poder colonial ocho estudiantes criollos de medicina, al ser acusados de ultrajar el nicho donde reposaban los restos de Gonzalo Castañón, un periodista español, director de *La Voz de Cuba*.

²⁹³ Lo que ha ocurrido en los últimos años es que las organizaciones oficiales de los abakua han ocupado totalmente ese espacio y no solo han desplazado a los actores iniciales que lo

Después del 2009, cuando desaparece el OC y surge la red, se han continuado proyectando acciones públicas, entre ellas las intervenciones por el 1ro de mayo convocadas por el Taller Libertario Alfredo López, donde sus integrantes asisten a las marchas oficiales en la Plaza de la Revolución y expresan su diferencia política con consignas como “Socialismo es burocracia. Pal´latón la burocracia.”²⁹⁴ Otros colectivos arropados bajo la ROC han convocado también a manifestaciones públicas. *La Besada por la diversidad y la igualdad* a la que invitó el Proyecto Arcoiris en el 2012 es una de ellas. La acción se pensó con el propósito de otorgarle visibilidad a la comunidad LGBT de Cuba, autoorganizada de manera alternativa (VER ANEXO), al margen de las actividades oficiales planeadas por el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) que dirige Mariela Castro, y organizados por los propios actores.

A lo que asistimos con la ROC es a un momento de disputa y construcción del espacio público, donde se mezclan experiencias de la tradición crítica del arte, como los modos de organización autónoma, la modelación de acontecimientos, la construcción de situaciones que tensan los límites impuestos por el sistema, la performatividad de la diferencia y las guerrillas comunicacionales. Esta articulación debe ser entendida como una práctica emancipatoria, en la que el arte renegocia su “especificidad” en una apuesta por lo común. Aquí, obligatoriamente, la historia del arte

recuperaron, sino a todos aquellos sujetos que se identifican con el relato, aunque no pertenezcan a la congregación. Y eso tiene dos caras. Por un lado, han logrado reconocimiento y visibilidad; por otro, están apropiándose de ese espacio de manera segregada, que no fue el sentido originario con el cual comenzó.

²⁹⁴ Es interesante como el acto performático de desfilar para expresar un desacuerdo dentro de una marcha oficial convocada por el Estado de Cuba constituye una acción recurrente dentro de la gramática de las prácticas políticas del arte, por ejemplo, en los casos que vimos de Raychel Carrión, Luis Manuel Otero y de OC.

político debe ser concertada con la historia general de las luchas en Cuba, porque es en la intersección de estos territorios donde se juega el potencial disruptivo de las nuevas prácticas políticas del arte. Ello no significa que otras formas de disenso desde el arte desaparezcan, más bien conviven.

La ROC es un espacio que archiva las experiencias disensuales en Cuba, pero no estatiza el contenido, sino que lo recupera, lo activa y lo socializa. Esta red analiza las prácticas creativas y liberadoras, y pone a circular conceptos claves para entender las trayectorias de lo político y el arte. Isbel Díaz Torres, uno de los integrantes de la ROC, la define “como antiimperialistas, anticapitalistas, antiautoritarias, ecologistas, respetuosas de la pluralidad y diversidad, antirracistas, antisexistas, solidarias, horizontalistas, antiburocráticas y antimilitaristas”.²⁹⁵

Las prácticas políticas como las que han generado la ROC, Omni-Zona Franca, Voltus, Espacio Aglutinador, Diáspora(s), Galería Postal, trabajan por la constitución de un imaginario colectivo de cambio disputando posiciones de hegemonía social, política y cultural. Son experiencias que ensayan la sostenibilidad del desacuerdo desde la diferencia. En cualquier caso, se trata de experiencias inclasificables dentro de los cánones de la Historia del Arte y, por tanto, muchas veces ignoradas por la disciplina.

La radicalización de las experiencias disensuales ha seguido una línea hasta el 2015. Lo que le otorga continuidad es el hecho de concebir al arte como un espacio de protesta y agenciamiento político. Muchas de estas luchas son acciones directas por la participación en la esfera pública cubana, y van desde una intervención urbana, al modo de Arte Calle u Omni Zona Franca,

²⁹⁵ *¡Lucha tu yuca Taíno! Entrevista a dos libertarios cubanos*, en Alasbarricadas.org, enero del 2016. Recuperado de <http://www.alasbarricadas.org/noticias/node/35525>

donde la apropiación del espacio y su ocupación no es solo una contienda por el espacio mismo, sino por aquello que les da visibilidad en tanto cuerpos, o sea, el soporte que los deja actuar: los medios de significación; hasta la organización de eventos performáticos como las marchas a las que convoca la ROC, la besada del Proyecto Arcoiris.

Hay dos cuestiones que nos interesan señalar para introducir los dos casos de estudio, a partir de lo que este mapa nos ha permitido mostrar. La primera es que los ejemplos que hemos manejado son, en su mayoría, acciones artísticas articulados con lo político, las cuales actúan sobre un orden de tensión muy particular. Son acciones políticas en tanto producen el espacio que necesita la política para aparecer y también son el resultado del espacio que construye la propia política para existir, donde unos aparecemos frente a otros, y esos otros frente a nosotros. Son también acciones artísticas porque se afirman en la fuerza inventiva que produce nuevos modos de organización en y del mundo, y se apoyan en un repertorio de recursos que ha legado el propio arte. Son acciones político-artísticas porque se asumen, de acuerdo con la discusión teórica que hemos venido sosteniendo hasta este punto, como dispositivos de politización que permiten producir nuevas formas de relación y agenciamiento político.

La segunda cuestión es que estas acciones políticos-artísticas funcionan como un inventario de la disidencia, no solo porque rescaten figuras y actos etiquetados como disidentes por el poder, sino porque ese inventario activa una comprensión otra de la disidencia: como una forma de contestación, de oposición, de disentimiento, que disputa y se aleja de las conexiones en las que se ha movido el término en Cuba, asociado a los grupos de oposición

procapitalistas o pronorteamericanos, financiados por la derecha miamense.²⁹⁶

3.3 Jornada Primavera Libertaria: un archivo de prácticas disruptivas

Cartel para la segunda Jornada Primavera Libertaria (2015)



Cartel para la tercera Jornada Primavera Libertaria (2016)



y alternativas en Cuba

Las jornadas podrían ser pensadas de muchas maneras y desde diversas posturas. Sin embargo, nosotras proponemos encauzar el análisis de este proyecto en dos sentidos, los cuales no agotan las posibilidades de discusión, pero se enfocan en el evento como un tipo de práctica política del arte. El primero sería en términos de Nepantla,²⁹⁷ un concepto que trabaja la feminista chicana Gloria Anzaldúa, y que nosotras traemos a este estudio para entender cómo los procesos colaborativos entre el arte, el activismo y los grupos políticos, ponen en jaque los lugares cómodos desde los cuales se enuncian por separado estas prácticas y, por tanto, configuran un espacio que funciona a modo de bisagra: conectando dos mundos y activando la potencia teórica-poética-política

²⁹⁶ No son estos los únicos grupos de oposición que existen en Cuba. Hay un amplio segmento de la oposición que se define desde otras plataformas ideológicas y se ha hecho visible y más dinámico en Cuba con el surgimiento de la blogoesfera.

²⁹⁷ Anzaldúa, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The new mestiza*, San Francisco, Estados Unidos, Aunt Lute Books, c1987, p.34.

del arte. El segundo, en términos de archivo, tanto como lo entiende Suely Rolnik,²⁹⁸ como Diana Taylor.²⁹⁹ Aquí centramos la atención no solo en el evento como una propuesta concreta de organización, sino en el tipo de acciones y planteamientos que genera en relación con dos aspectos: la recuperación de la memoria histórica y la construcción de las condiciones para el ejercicio político desde la articulación de experiencias y saberes.

¿Qué son las jornadas? Son una plataforma para la discusión, organizadas y gestionadas de manera independiente y alternativa a la institucionalidad política y artística cubana. Son el resultado de la colaboración entre el Taller Libertario Alfredo López, la ROC y Locación Cristo Salvador.

El TLAL surge en el año 2010, es uno de los grupos que conforman actualmente la ROC. Se autodefine anarquista y se reconoce en la figura de Alfredo López Arencibia, uno de los líderes obreros más relevante y activo durante los primeros años del siglo XX en Cuba, y en el movimiento anarcosindicalista. Forma parte de lo que se ha denominado, sobre todo en las redes sociales y en algunas publicaciones digitales como *Cuba Libertaria* y el blog *Polémica cubana* “el renacer del movimiento libertario en Cuba”. El TLAL es, pues, el resultado de un proceso de recuperación y reorganización del anarquismo como corriente ideológica. Integran el grupo artistas, activistas sociales, críticos de arte, gestores culturales, historiadores, biólogos, antropólogos, entre otros.

Como parte de sus funciones ha organizado videodebates, conversatorios, homenajes, documentales, talleres, marchas. Ha generado formas

²⁹⁸ Rolnik, Suely, Op. Cit., p. 121.

²⁹⁹ Taylor, Diana, Op. Cit., p. 23.

económicas alternativas para sustentarse e impulsar sus propuestas, como

Convocatoria para el
conversatorio y caldosa
Grecia: laboratorio radical.
Miradas de un compañero
cubano



Grupo TLAL en acción
solidaria por el 15-M



Portada del CD *Un anarquista
cubano: Alfredo López*



300
fra

las autogestionarias, a través del crowdfunding, y las asociativas, a través de las donaciones.³⁰⁰

Locación Cristo Salvador es un espacio independiente que surge en el 2011 por iniciativa de Otari Olivia y Ezequiel Suárez, en ese entonces se llamaba Cristo Salvador Galería. Ezequiel se desvinculó del proyecto inicial y pasó a llamarse Locación Cristo Salvador, coordinado por el propio Otari y Jazmín Valdés, producido por Álvaro Álvaro y emplazado en la vivienda particular de Otari y Jazmín. LCS se inscribe dentro de una tradición que toma fuerza en la década del ochenta, en la que se desarrollan, como vimos en nuestro mapa, nuevos modelos de gestión asociados a la colaboración y la generación de espacios, sean estos físicos o virtuales, para circular la producción cultural, el pensamiento teórico y las ideas políticas.³⁰¹

amos reunir sobre el TLAL es aún insuficiente, escasa y el proyecto LCS.

³⁰¹ En la página web, el equipo expresa que “Locación Cristo Salvador es un espacio de investigación. Busca enfatizar las posibilidades de un arte que sucede al margen de los efectos implementados de forma tan peculiar por el mercado del arte en la sociedad cubana. Galería de Arte: alternativa e independiente. Se especializa en las prácticas artísticas generadas por la resistencia a modelos de estandarización socio-culturales”. Statement Locación Cristo Salvador Galería, 2014. Recuperado de <http://www.cristosalvadorgaleria.com/about/>

LCS no puede presentarse a contrapelo de proyectos como Paideia, Arte Calle, Art-De, Diáspora(s), Espacio Aglutinador. De hecho, uno de sus coordinadores fue Ezequiel Suárez, quien en el año 1994 funda Espacio Aglutinador junto con Sandra Ceballos. Todos estos proyectos abren los caminos a la autogestión para crear nuevos dispositivos de visibilización y circulación del disenso.

Podemos identificar estrategias comunes de trabajo entre LCS y otros espacios autogestionados en Cuba. Por ejemplo, la desjerarquización de roles y la puesta en común de los saberes. En el dossier de LCS se especifica “No existe una nomenclatura directiva y el trabajo se decide y gestiona mediante la concurrencia de los saberes de cada cual”.³⁰² Por otro lado, hay un interés por recuperar a artistas y prácticas proscritas, olvidadas, no reconocidas o que han sido eclipsadas de la historia del arte cubano, por ejemplo, artistas como Maldito Menéndez, Abdel Hernández,

³⁰² *Ibidem.*

**HOMENAJE A ALFREDO LÓPEZ
FRENTE A LA TARJA MEMORIAL
(2012), ACCIÓN TLAL**



Sociabilidades de papel (2014) en el espacio LCS



Juego para la insurrección cotidiana (2015), en el espacio LCS



Boris Martín Santamaría, Bernardo Sarría, entre otros tantos que han concurrido al espacio; eventos como *Parche Rosa Sucio* (2012), dedicado a inventariar las manifestaciones grafiteras en Cuba, o la presentación de proyectos alternativos como P350 (2013), el arreglo de mesas de debate como *Internacional situacionista. Problemas preliminares a la construcción de una situación* (2013), o de actividades dedicadas a temas polémicos en el contexto cubano como *Off line* (2013), en este último se proyectó el documental de Yaima Pardo que lleva por título *Off line* y se expusieron la revista *Bak* del colectivo BlackHat y la Campaña *Free Internet Cuba* de *Maldito Menéndez*, entre otras actividades. Como en Espacio Aglutinador, se trata muchas veces de liberar a un artista o a una práctica de la imagen perversa o disidente que la caracteriza en el dominio cubano.

LCS redime, sobre todo, aquellos artistas y prácticas que no han sido integrados a la historia oficial del arte cubano.³⁰³ Este proceso reivindicador interroga la potencia que abrió en su momento el arte crítico cubano y lo que puede seguir desatando hoy en día, principalmente cuando muchas de estas formas de la articulación del arte con lo político quedan soterradas, no reconocidas o cuando la(s) memoria(s) de los ochenta empieza(n) a ser interrumpida(s) por el mercado, disputada(s) por los

³⁰³ Este tipo de práctica archivística no puede ser comparada con aquella que bajo la idea de “paradigma” se ha instaurado en el contexto internacional del arte. Aunque podemos encontrar importantes puntos de contacto. Su operatoria archivística se resuelve de manera alternativa y diferente en todos los sentidos, primero porque no asiste a los espacios institucionalizados del arte para mostrar su archivo; segundo, utiliza el archivo para articular una memoria histórica que les permita construir su presente y diseñar propuestas de organización desde las cuales pleitear su lugar en la nación cubana. Cfr. Rolnik, Suely, Op. Cit.

grandes museos, fundaciones, galerías.³⁰⁴ LCS no recupera estas formas como fetiches, sino como fuerzas vivas. Quizás uno de los ejemplos más significativos sea el evento al que convocó en mayo de 2014, *Sociabilidades de papel. Revistas culturales*. Encuentro que se planteó revisar el repertorio de proyectos editoriales autónomos emergentes en la década del noventa, a través de algunos de sus protagonistas o de individuos muy cercanos a ellos, para poner a discusión las formas de gestionar y administrar los espacios alterativos y la reanudación de estas experiencias en el presente.

Otra de las estrategias que comparte LCS con espacios autogestionados en Cuba es el trabajo colaborativo y muchas veces en red. Por ejemplo, *Parque Rosa Sucio* se concibió en conjunto con los artistas Julio César Llópiz y Marcel Márquez, sobre todo la parte investigativa; pero, además, involucró en el proceso curatorial a los propios grafiteros. O *Internacional*

³⁰⁴ La reactivación de estas prácticas no escapa en muchos lugares a la lógica del capitalismo cultural, en el que la creación se convierte en un objeto privilegiado de instrumentalización al servicio de la producción de capital.

situacionista. Problemas preliminares a la construcción de una situación, que se celebró en colaboración con la Red Observatorio Crítico, y fue un encuentro que propuso, a partir de la circulación del texto “Internacional Situacionista”, publicado en el #1 de *Internationale Situationniste* en el 1999, debatir sobre este movimiento de artistas e intelectuales del siglo xx y analizar las posibilidades que ofrece para la lucha en el presente. Se trata de eventos que buscan socializar experiencias de disenso, de autoorganización, de resistencia, de lucha. La socialización entendida como un ejercicio de autonomía crítica, creatividad e intervencionalidad. Por ejemplo, *Juego para la insurrección cotidiana. Jornada de 24 horas*, se propone compartir la experiencia de otros colectivos como Grupo Surrealista Madrid,³⁰⁵ para discutir asuntos tales como la apropiación del espacio público, la intervención de la calle, la ejecutoria revolucionaria, la acción subversiva, etc;

Logo del espacio Locación Cristo Salvador



Parche rosa sucio II Fase, Escucha lo que ves TOMK&SLIMSTR



Queer Concerto & Fiesta, LCS, Proyecto Arcoiris, grupo LGBTIQ transnacional y Motivito



³⁰⁵ Grupo Surrealista Madrid es un colectivo español que surge a finales de los años ochenta. Sus integrantes se nucleaban en torno a la revista *Salamandra* y a la experiencia editorial alternativa.

o *Queer Concerto & Fiesta*, coordinado entre LCS, el Proyecto Arcoiris, el grupo LGBTIQ transnacional y Motivito, afin de socializar las sexualidades disidentes y las nuevas maneras de entender no solo las identidades de género, sino nuestras maneras de relacionarnos en y con el mundo.

LCS apunta a un segmento muy fuerte del campo político cubano, el cual se ha ido configurando desde los noventa y se autodefine de izquierda con una agenda y programa políticos que responden a ideas libertarias, izquierdistas, anarquistas. Es con este segmento del campo político con el que se está produciendo una alianza desde LCS.

Esto viene ocurriendo desde finales de los noventa con Omni-Zona Franca³⁰⁶ y durante los primeros años del siglo XXI se va reforzando, aunque como una línea paralela a lo que es y se considera socialmente, aun cuando es censurado, arte político. Este vínculo del arte con el activismo, que es una forma de articularse lo político y el arte, no ha sido tomado en cuenta en la historia del arte cubano, porque, por lo regular, no se le concibe como “arte” sino como disidencia. Sin embargo, lo que obvian los análisis sobre el arte político en Cuba es que lo común a todas estas expresiones, tanto las que podemos encontrar en DIP como en Arte Calle, Cátedra Arte de Conducta, Diáspora(s), Omni-Zona Franca, Jonás, Voltus, Enema, Castillo de la Real Fuerza o Puré, es la voluntad de incidir sobre las condiciones de existencia, cuando menos de interrogar esa realidad y

³⁰⁶ Aunque en el caso de Omni-Zona-Franca la alianza no se ha producido solo con estos grupos políticos que se autodefinen de izquierda, sino también con colectivos que tienen otras plataformas ideológicas, precisamente porque uno de los principios de Omni es el encuentro con el otro desde la base de la diferencia y desde la idea de sanar las grietas que han dividido a la nación cubana en dos grandes bandos: a favor y en contra. Esta postura ha sido cuestionada por otros grupos que demandan transparencia y claridad en los principios políticos y humanos que guían sus prácticas.

hacerse manifiestos en ella: ¿cómo pueden realmente estas prácticas afectar nuestras formas de existencia?

3.4 La dimensión performativa en la construcción de una comunidad política

La idea de organizar un evento bajo la denominación Jornada Primavera Libertaria surge en el año 2013, a partir del encuentro *Sociabilidades de papel. Revistas culturales*, celebrado en la sede de LCS, en colaboración con la ROC.³⁰⁷ Hasta la fecha se han realizado tres jornadas. Tienen un carácter anual y la cita es en mayo. La primera de ellas se celebró en el 2014, la segunda en el 2015 y la última tuvo lugar en el 2016. Las jornadas tienen un programa de actividades que se extiende durante varios días (VER ANEXO). Es un evento de discusión y diálogo, abierto al público general. Convocan a través del correo electrónico, del blog, de los volantes, y del “boca a boca”, estrategia comunicacional muy funcional en Cuba, teniendo en cuenta la desconexión informática.

³⁰⁷ El término “Primavera” se utilizó en alusión y solidaridad a las primaveras árabes.

Según Mario Castillo, uno de los integrantes del Taller Libertario Alfredo

Cartel para la primera Jornada Primavera Libertaria (2014)



Encuentro en el espacio LCS durante la segunda Jornada Primavera Libertaria (2015)



Colectivo del Taller Libertario Alfredo López



López y organizador también del evento, con la Jornada Primavera Libertaria

Queremos recuperar una perspectiva sobre la vida, que se ha perdido en el escenario cubano. Una forma de relacionarse, de organizarse (...) Por otra parte, y quizás sea lo más importante, intentamos ofrecer en la práctica una propuesta existencial frente al desierto cultural que estamos viviendo hoy, frente al proceso de ampliación constante del Estado en el plano de la cultura y las interacciones (...) Creo que es una propuesta de alternativa para el accionar sociocultural por fuera de todo el entramado institucional oficial que se ha fortalecido en el país.³⁰⁸

El evento se ordena a partir de mesas de debate, proyecciones, intercambiamos de experiencias, fiestas, presentación de otros proyectos o investigaciones. El principal eje temático de las jornadas es el anarquismo, y dentro de él se abordan las cuestiones relacionadas con las prácticas de resistencia (incluyendo un uso social

diferente del arte), la autoorganización, las experiencias de cooperativismo

³⁰⁸ Díaz, Isbel, "Primavera Libertaria en La Habana", en *Havana Times*, 2014. Recuperado de <http://www.havanatimes.org/sp/?p=95636>

y solidaridad.³⁰⁹ A partir de la segunda jornada, ha sido importante la presencia de colectivos políticos y movimientos sociales extranjeros que participan y socializan sus formas de activismo.³¹⁰ Las discusiones en torno al futuro de Cuba y la construcción de alternativas políticas para la nación son un punto neurálgico,³¹¹ como también lo son las reflexiones sobre los cambios políticos en el continente y la ola de insurgencias.³¹²

³⁰⁹ Algunas de estas intervenciones han sido documentadas a través de varios formatos. Según el propio Otari: “Lo principal de estos eventos son las vivencias que genera. Entonces, el registro puede ser importante, pero no es lo principal, porque una vez que empezamos a trabajar para la imagen, ya no funciona igual la experiencia”. Información obtenida en la entrevista con Otari Oliva, La Habana, 12 de febrero de 2016.

³¹⁰ Para Dimitri Prieto, el intercambio con colectivos extranjeros tiene un peso fundamental en la organización del evento, según nos comentó: “Es un espacio que se hace en Cuba, donde se habla mucho de Cuba, pero donde también intervienen otros colectivos que presentan sus experiencias. En la pasada jornada, por ejemplo, hubo varias presentaciones sobre centros sociales ocupados, principalmente en España y Francia. En esa oportunidad, los activistas reflexionaron sobre cómo trabajan y se organizan, qué hacen, qué acciones hacia la comunidad proyectan, qué dimensiones artísticas, culturales, auspician, cobijan u alojan. Siempre hay algún debate sobre la situación cubana y en un marco más amplio sobre la sociedad latinoamericana. Se discute mucho sobre el anarquismo como alternativa política, pero teniendo en cuenta que en Cuba el anarquismo es hoy un tema exótico, como lo es en muchos otros países también”. Información obtenida en la entrevista con Dimitri Prieto, La Habana, Cuba, 8 de mayo de 2016.

³¹¹ Una de las discusiones vertebradoras de los encuentros ha sido la coyuntura política cubana, sobre todo después de los últimos acontecimientos que han tenido lugar con el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y EUA. Algunos de los temas puestos a debate han sido el anticapitalismo en Cuba (sobre todo por los cambios que implican un mayor protagonismo de la empresa privada en Cuba) y las cooperativas. Dimitri Prieto nos afirmaba que este último aspecto era muy importante: “Las cooperativas como formas de auto-organización: trabajar para producir y también para consumir, porque para consumir no existe en Cuba la cooperativa de consumo”. En la última jornada se invitó a varios activistas que no pertenecen al movimiento libertario, pero son interlocutores de la ROC y comparten sus ideales de libertad, igualdad social, etc. Intervinieron también colectivos anticapitalistas cubanos, algunos de esos grupos han estado vinculados al ROC, otros no, como Red Jóvenes Anticapitalistas, que emergió en el transcurso del año 2016. Información obtenida en la entrevista con Dimitri Prieto, La Habana, Cuba, 8 de mayo de 2016.

³¹² Unas de las secciones de la *Jornada Primavera Libertaria* que se celebró en mayo de 2016 estuvo orientada a establecer una conexión con Latinoamérica, sobre todo a partir de los

Las jornadas constituyen un espacio de lucha por la participación en los procesos de decisión, por el acceso a la información, por la expresión de la diferencia. Funcionan como un territorio colaborativo, de coaprendizaje, pero también de codesaprendizaje de prácticas y hábitos que desmovilizan y paralizan la potencia política de los sujetos. Las jornadas son también un lugar de socialización y puesta en común de saberes, herramientas políticas y artísticas, competencias. Allí todos tienes algo que aportar y algo de lo que apropiarse. El ejercicio de la cooperación, la solidaridad y la ayuda mutua constituye la base del trabajo en las jornadas, pero también de las modificaciones en las subjetividades de quienes concurren a este ámbito.

En esta propuesta es posible reconocer algunos rasgos que hemos venido comentando en otros proyectos, como la fuerte desjerarquización de roles, la notable ausencia de especialización en la producción, la oposición a formas de mediación crítica. Aquí la producción teórica y artística, la gestión de la producción, la difusión e, incluso, la recepción, son momentos fuertemente imbricados en un tipo de gestión colectiva y colaborativa. El anarquismo ha constituido en este caso una herramienta teórica que ha permitido operar una ruptura epistemológica en cuanto a la forma de entender el arte y los modos de participación y gestión. Se trata de crear desde el arte y su articulación con lo político y el activismo modos de organización y participación que sean multiplicables y reapropiables por otros.

procesos de interpelación a los gobiernos nacional-popular progresistas, como en Brasil o Venezuela.

En realidad, ¿qué son las jornadas?,³¹³ ¿son espacios de debate y reflexión? Sí, lo son. ¿Son un trabajo creativo que conjuga la experiencia militante y la artística? También. En las jornadas será muy difícil que encontremos arte tal y como estamos acostumbrados a pensarlo, verlo y sentirlo. Incluso, tal y como lo ha pensado muchas veces el propio activismo político: como soporte gráfico, complementario, anclaje visual del discurso político. No podemos concebir a las jornadas como arte si nos mantenemos dentro de la lógica objetocéntrica y representacional. El gesto artístico tendríamos que verlo en su capacidad para negociar, reinventar la realidad y archivar. Pero aquí el archivo sería una práctica creativa, de recuperación, visibilización y activación de la potencia política, como en LCS. ¿Qué archivan las jornadas? Archivan la fuerza disruptiva que reside en gestos, comportamientos, palabras, cuerpos: repertorios de disidencia en Cuba; en suma, construyen (recuperan) una memoria histórica de lucha que se actualiza y anuda con el presente. Visto así, cada una de las tres ediciones de las jornadas se convierten en un inventario de protestas, desacuerdos, oposiciones, luchas, no para neutralizarlas y exhibirlas, sino para generar nuevos actos de protesta.

³¹³ En el sitio web de LCS aparece la siguiente declaración en relación con la Jornada Primavera Libertaria: “Un espacio abierto a procesos y dinámicas antiautoritarias y anticapitalistas, que tributen a formas de sociabilidad y de conciencia basadas en la horizontalidad, el aprendizaje mutuo y la responsabilidad. Pretendemos que la jornada sea, tal y como su nombre lo indica, la evocación de un retoño primaveral de ideales libertarios, cuyas raíces, pese a toda adversidad histórica, buscan siempre las claves justas para un nuevo aliento, rutas para nuevas exploraciones y posibilidades de lucha y transformación. Les invitamos a participar desde ya con inspiraciones e ideas para la generación del cuerpo temático del evento. Sean pues bienvenidas, desde el amor que despierta todo gesto contra la opresión. Esperamos su comunicación y agradecemos de antemano toda ayuda en la promoción de este encuentro”. Locación Cristo Salvador. (2014) Recuperado de <http://www.cristosalvadorgaleria.com/2015/02/%E2%80%8B2da-jornada-primavera-libertaria-de-la-habana/>

La dimensión performativa que atraviesa a las jornadas debemos entenderla en el sentido que nos propone Diana Taylor desde los Estudios de Performance, como actos que fundan y legitiman un reclamo.³¹⁴ Es la performance como un “acto de trans-ferencia”, en el que se recuperan, (re)construyen y comparten memorias, identidades, conocimientos, afectos, experiencias. “Las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas”.³¹⁵

La experiencia de existir entre el activismo, el arte, lo político, estimula estas performances como prácticas de archivación y convierte al archivo en un acto de traducción: ¿cómo traducir cada ejercicio de disentimiento, de colaboración, de participación en la vida?, ¿cómo registrarlos, qué huellas dejan?, ¿cómo modifican al cuerpo tanto en una dimensión material como simbólica y espiritualmente? Los procesos de archivación no borran aquí los conflictos y tensiones del devenir de las prácticas que recupera, sino que actúan sobre ellos. Las jornadas son en sí una instancia y medio político de enunciación, son una apertura del nosotros político. La Jornada Primavera Libertaria es una manera de intervenir en la vida que crea comunidades aleatorias, las cuales, como afirma Rancière,³¹⁶ contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios y lenguajes, o sea, esos sujetos políticos que interrogan la partición de lo sensible. La JPL funciona entonces como una comunidad polémica que, como afirma

³¹⁴ Taylor, Diana, Op. Cit., p. 20.

³¹⁵ Ibídem, p. 22.

³¹⁶ Rancière, Jacques, *El desacuerdo político. Política y filosofía*, Op. Cit., p. 127.

Rancière, “pone en juego la oposición misma de las dos lógicas, la lógica policial de la distribución de los lugares y la lógica política del trato igualitario”.³¹⁷

Estas formas de arte en Cuba abren lo que en términos de Gloria Anzaldúa podría ser una perspectiva desde la grieta.³¹⁸ ¿Por qué? Porque es desde la grieta que puede pensarse y configurarse el arte político fuera de los binarismos y las etiquetas que lo han caracterizado. Cuando nos detenemos en este tipo de lazos colaborativos entre el arte y los colectivos políticos alternativos, en el sentido mismo de la solidaridad, nos percatamos que son experiencias que habitan en lo liminal, en un *in-between*. Dejan de ser arte, activismo, política, investigación, teoría, y empiezan a ser otra “cosa”. Estos lazos colaborativos, que en realidad son nuevas formas de comprender la articulación del arte con lo político, crean caminos alternativos.³¹⁹ Son los caminos de la solidaridad, en los que no solo se construyen formas alternativas al arte y al activismo político, sino también al individualismo.

Algo interesante con las jornadas, también reconocible en los colectivos que participan de la coordinación del evento, es la conformación de una identidad visual que identifica y hace presente al evento y sus grupos constituyentes en el escenario no solo artístico, sino también político cubano. Aunque los colectivos que operaban en y desde el ámbito cultural han apelado al uso del logotipo con asiduidad, en el caso de los grupos

³¹⁷ *Ibidem*, p. 127.

³¹⁸ Anzaldúa, Gloria, *Op. Cit.*, p.34.

³¹⁹ Estos caminos alternativos en la perspectiva de Gloria Anzaldúa serían los puentes que trazan las *Nepantleras*. Las *Nepantleras* son las traductoras culturales que articulan los mundos desconectados. Son los sujetos que han corporalizado la experiencia de la traducción.

políticos no era habitual, porque la garantía de permanecer estaba en el clandestinaje y el anonimato, la lógica de la censura los obligaba a camuflajearse. Sin embargo, hace unos años, unos y otros confluyen en un paisaje de signos de luchas que hace visibles sus desacuerdos, sus posicionamientos ideológicos y sus demandas, pero, sobre todo, la participación en la construcción de la vida sociopolítica y cultural del país.

3.5 La autonomía como patrón de organización

El problema de la autonomía es central para pensar la articulación del arte con lo político en el contexto cubano. Desde las experiencias de la década del ochenta hasta la Jornada Primavera Libertaria podemos rastrear la autonomía como un patrón de organización de los colectivos. Cuando nos referimos a la autonomía en el arte lo hacemos, tal y como hemos venido indicando, partiendo de que el arte es una condensación, una unidad articulada y sobredeterminada,

Comida permacultural, primera Jornada Primavera Libertaria (2014)



Alimentación y responsabilidad, primera Jornada Primavera Libertaria (2014)



Cartel para una acción, primera Jornada Primavera Libertaria (2014)



cruzada con otras prácticas,

temporalidades y trayectorias, siempre de distintas formas. El arte no puede ser reducido a ninguno de los otros niveles que están presentes en una formación social, porque cada uno de ellos está sobredeterminado y es sobredeterminante. O sea, como afirma Hall cada práctica está sobredeterminada y es sobredeterminante en niveles y tipos muy complejos que no anulan nunca su “relativa autonomía”.³²⁰ Por un lado, tenemos el campo de lo artístico,³²¹ por el otro, el de las prácticas que se generan a su interior, las cuales intentan articularse con otros campos a partir de su autonomización de la “institución arte”.³²²

La autonomía, como hemos precisado, opera en estos casos como la expresión de una búsqueda de independencia respecto a un marco regulatorio con el propósito de autoorganizarse de maneras diferentes a las instituidas, administrar el accionar en otros tiempos a los impuestos y gestionar la participación en la vida de acuerdo con otros principios. Conceptos claves para entender cómo funciona la autonomía en el caso de la Jornada Primavera Libertaria son la autoorganización, la autogestión y las interconexiones de tipo colaborativas entre los sujetos y el contexto social en el que ellos operan.

No se trata, en cualquier caso, de la autonomía del arte como un ámbito de resistencia diferenciado y retirado de la realidad, tal y como podría entenderse dentro de una concepción política de la autonomía; más bien se

³²⁰ Hall, Stuart, Op. Cit., p. 121.

³²¹ Cfr. Bourdieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en Revista *Criterios*, La Habana, No. 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf>

³²² Bürger, Peter, Op. Cit., p. 87.

trata de una reflexión de la autonomía en perspectiva con la teoría culturalista y crítica de Hall, que permita pensarla en relación con otros dos conceptos, sobredeterminación y articulación, los cuales desempeñan un papel fundamental para entender los ensamblajes y los vínculos que pueden estar configurando a una práctica. En ese sentido, lo que propone Benjamín al analizar la función social del cine y el quiebre de la distancia que separaba a las prácticas artísticas, auráticas, del accionar de la vida, es entendible en tanto la autonomía es el resultado de un tipo de articulación que puede ser modificado en cualquier momento. En las prácticas artísticas que estamos analizando, la autonomía es el resultado de procesos de desarticulación y rearticulación de estas prácticas con otras.

La autoorganización es uno de los tópicos a tomar en cuenta para comprender el papel de los sujetos en tanto actores sociales que están actuando en el ámbito de lo político y en el de lo artístico. Son los propios actores (Locación Cristo Salvador, Red Observatorio Crítico y Taller Libertario Alfredo López) los que actúan como sujetos protagónicos sobre los asuntos sociales que los afectan, y movilizan recursos materiales, simbólicos, espirituales (JPL) para darles proyección e intervenir sobre sus dinámicas. Esto pone de relieve las interconexiones constructivas no solo entre estos individuos, sino entre ellos y el contexto social en el que tiene lugar su intervención. Ellos se autoorganizan de manera intencional, esto supone reconocer sus lugares en el contexto en el cual insertan sus acciones. La autoorganización tiene un sentido crítico y reflexivo, pero también creativo, pues las jornadas son el resultado del diseño de espacios para la participación y la construcción de lo comunitario. La Jornada Primavera Libertaria es en sí misma una alternativa y una iniciativa de autoorganización que asume la responsabilidad y solidaridad sociales no

solo entre los colectivos participantes, sino entre la propia comunidad y la sociedad.³²³ En ese sentido, promueven acciones de diálogo social que impulsan los valores de la solidaridad y la responsabilidad a partir de compartir experiencias; sensibilizan e intentan incorporar a otros sujetos al proceso de transformación desde las dinámicas autogestivas.

Ejemplo de ello son las acciones pensadas para el segundo encuentro de la primera Jornada Primavera Libertaria, el domingo 18 de mayo de 2014, son un ejemplo de la socialización del saber, de los valores de responsabilidad social y de la autogestión para el empoderamiento social y la liberación y asunción de responsabilidades ciudadanas. Según apareció en el programa:

1. Alimentación y responsabilidad (o cómo no reproducimos nuestro propio cáncer).

2. Círculo de diálogo sobre el libro Comida permacultural y la obra de la permacultora Ing. Myriam Cabrera Vitre.

3. Sesión de elaboración y degustación de platos permaculturales (quienes se interesen deben comunicar previamente su participación, pues se dispondrá de cupos limitados para la cena).

Se trató de un encuentro con la Ing Myriam Cabrera Vitre quien propuso a través de su saber y experiencia culinaria una manera de

romper con la soledad antisocial de la cocina que se convierte en una carga tediosa para casi todos. Una propuesta de salir de una de las tiranías más dañinas, pero silenciosas que existen: la del cocinero, al cual le entregamos en sus manos, muchas veces sin conocerlo, nuestra salud y calidad de vida y que deviene un autócrata,

³²³ Uno de los problemas que ha enfrentado el espacio es la escasa participación. Aunque en los dos últimos encuentros ha aumentado, es importante señalar que la composición de su público es fundamentalmente los integrantes de los propios colectivos de la ROC.

consagrado con el dicho ‘no te puedes fajar con el cocinero’ (...) Es una propuesta alimentaria sin recetas, sin medidas, sin proporciones y, para nosotros, sin autoridad. Sólo se sostiene en el amor e imaginación de personas interactuando en el propósito común de alimentarse sanamente.³²⁴

Las formas de gestión para los recursos se han basado en un sistema de aporte, el cual consiste en que cada quien done “lo que pueda” de sus propios ingresos. También recurren a las formas del financiamiento solidario: dinero que viene de otros países y organizaciones afines, destinado a objetivos específicos. No aceptan dinero que provenga de fuentes desconocidas, las cuales puedan modificar la agenda del evento. Su principal fuente de ingreso son las donaciones de otros grupos.³²⁵ El problema de las condiciones laborales dominantes para los artistas y activistas ha sido un asunto central en estos encuentros para pesar en condiciones materiales alternativas para el desenvolvimiento de un tipo de práctica política del arte.

³²⁴ Salinas, Marcelo, “Noticias de los dos primeros días de encuentros de la III Jornada Primavera Libertaria de La Habana”, en blog *Observatorio Crítico Cubano*. ¡Lucha tu yuca, taíno!, mayo 2014. Recuperado de <https://observatoriocriticocuba.org/2016/05/22/noticias-de-los-dos-primeros-dias-de-encuentros-de-la-iii-jornada-primavera-libertaria-de-la-habana/>

³²⁵ Sobre el problema del financiamiento, Dimitri Prieto nos comentó en la entrevista “Cuando trabajas en pequeños grupos, que prácticamente están basados en trabajo voluntario porque no hay una remuneración, la gente trabaja por un entusiasmo casi rapaz; pero llega un momento en el que el factor oportunidad interviene. Entonces, comienzas a pensar que el tiempo que estás dedicándole al proyecto puedes dedicárselo a otra cosa. Eso se vuelve aún más crítico en familias con niños que tienen que sentar prioridades. El dilema económico afecta a estos grupos, además de la falta de un marco legal, institucional, que nos apoye. Aunque esto último es algo que no todos quieren”. Información obtenida en la entrevista con Dimitri Prieto, La Habana, 7 de mayo de 2016.

Estas prácticas críticas cubanas de un claro signo artístico-activista-político están impulsando hoy un imaginario colectivo de cambio, están disputando batallas esenciales en las prácticas de representación, sobre todo aquellas que se han naturalizado y pareciera que no pueden ser transformadas, como las propias formas de participación ciudadana; actúan también sobre las maquinarias de producción simbólica, generando conflictos en los dispositivos de los que una sociedad se dota para representarse a sí misma, para reproducirse, para hilvanar los sentidos sociales. Sobre todo, están dimensionando la alternatividad, más que el sentido confrontativo, en la construcción de una sociedad. Porque la alternatividad es comprendida como la posibilidad de trazar trayectorias diferentes a las concebidas por el poder hegemónico a partir de la autoorganización y la movilización colectiva.

Las jornadas se convierten en un dispositivo de subjetivación política, pues son el resultado de un procedimiento de apropiación del sí mismo, donde los individuos son los sujetos de sus propias prácticas. Este proyecto de LCS, ROC y TLAL se instituye como una instancia de enunciación de la alternatividad y de aquellos que se autoperciben diferentes y no se reconocen con un aspecto de la comunidad nacional. Es un dispositivo de subjetivación en tanto las propias jornadas funcionan dentro de una relación de oposición y resistencia que activa una red de apoyo, solidaridad y conciencia. La subjetivación política está implicada no solo porque pretendan apropiarse de los medios de significación a través de los cuales se representa y dota de sentido (ideológico, cultural, político, social) la vida en Cuba, sino también porque desmantelan las instituciones revolucionarias y activan los procesos de empoderamiento colectivo para la intervención en la esfera pública cubana. La JPL abre espacios de

socialización antiautoritarios, donde funcionan una racionalidad solidaria (la puesta en común, la cooperación, el intercambio) y una expresión de contraconductas, que va desde las identidades anarquistas hasta las *queer*.

En la Jornada Primavera Libertaria el arte forma un cuerpo único con las otras luchas que se ajustan a la armazón del proyecto, poniendo a disposición de ellas un repertorio de recursos y procedimientos que van, por una parte, como reflexiona Marcelo Expósito,³²⁶ desde la performatividad de las identidades hasta la crítica de las representaciones, los modos de producción autónomos y la construcción de acontecimientos. Por otra parte, del funcionamiento del evento en sí como archivo, como hemos venido explicando, pero también en el sentido que le otorga Diana Taylor cuando se refiere al archivo en el cuerpo. ¿Por qué? Porque la Jornada Primavera Libertaria, como acción concebida por los grupos involucrados, supone romper con un repertorio de comportamientos despolitizados, instituido en Cuba durante el lapso de los últimos cincuenta años. Lo que Diana Taylor llama repertorio son, precisamente, las imágenes corporalizadas y las conductas asumidas y transmitidas a través de actos performáticos.³²⁷ Al impulsar acciones que construyen el espacio político, que reclaman los derechos a la participación en la vida social y política cubana, porque asumen que esos derechos no están dados, sino que se conquistan, las jornadas impugnan la desmovilización política como imagen corporalizada y acendrada, y, a su vez, encarnan otro tipo de performance que llama a la movilización y a la intervención.

³²⁶ Expósito, Marcelo, *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*, Op. Cit.

³²⁷ Taylor, Diana, Op. Cit., p. 12.

La discusión que ha instaurado este tipo de acciones en el campo de la teoría y la historia del arte ha encontrado una formulación en el concepto de estética relacional del curador francés Nicolas Bourriaud.³²⁸ A partir de un conjunto de obras que emergen en la década del noventa en Europa, las cuales tienen en común la voluntad de producir relaciones intersubjetivas “ajenas” al campo del arte, como respuesta a la mediación que ejerce la tecnología sobre los procesos de comunicación, el autor francés propone el concepto de estética relacional para agruparlas. Esta reflexión detonó varias respuestas que también pretendían comprender esos cambios en el arte, por ejemplo, aparecen la estética de la emergencia, la estética del acontecimiento, el arte como documento, el arte de conducta. Lo común a todas ellas es pensar aquellos procesos que están teniendo lugar en el arte y desbordan su propio territorio, articulándose con otro tipo de prácticas. Sin embargo, para los propósitos de esta investigación, y como hemos venido trabajando, estas discusiones nos parecen insuficientes para entender los ensamblajes del arte y lo político.

La historiadora del arte Claire Bishop³²⁹ y Jacques Rancière³³⁰ han confrontado este concepto. El argumento principal de estos autores, sobre el cual se sostienen sus críticas, tiene que ver con la imposibilidad de explicar las nuevas articulaciones del arte sin producir un desplazamiento de tipo disciplinario y epistemológico, que pueda dar cuentas, a partir de

³²⁸ Cfr. Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A. 2006.

³²⁹ Cfr. Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, en Revista *October*, Massachusetts, Estados Unidos, No. 110, 2004, pp. 51-79.

³³⁰ Rancière, Jacques, *El espectador producido*, Op. Cit., p. 45.

las asociaciones que produzca, de los verdaderos cambios y problemas de la relación del arte con lo político.

Bishop, por ejemplo, parte de los argumentos que ofrecen Chantal Mouffe y Ernesto Laclau en el libro *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una política democrática y radical* para pensar el problema de la democracia y lo político involucrado en el concepto de estética relacional. En una entrevista, la autora de clara que:

Para los gobiernos europeos (sobre todo Gran Bretaña, Holanda y Francia) el arte participativo es una ingeniería social barata. Crea la impresión de que todos están participando, haciendo talleres de trabajo, ciclos de cine, cocina comunitaria. Creo que esto aporta, innegablemente, algo a una comunidad, pero también creo que es criticable porque es homeopático, ignora las cuestiones estructurales y es una forma temporaria de distracción de los problemas reales.³³¹

Las críticas de Rancière a la estética relacional parten de que esta teoría desconoce todo un campo de problematización en el cual la autonomía y las políticas del arte ocupan el eje esencial. El concepto de estética relacional emplaza la cuestión de lo político, una vez más, en la necesidad de “salir” de los marcos institucionales del arte, “insertarse” en lo social, para luego retornar al recinto artístico y dotar al documento de valor artístico. Así, no profundiza en la propia lógica que regula la relación del arte con otras prácticas sociales y su participación en el campo de la política.³³² Se

³³¹ Curia, Dolores, “Compromiso comparado. Entrevista a Claire Bishop”, en *Página 12*, diciembre de 2009. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5418-2010-01-03.html>

³³² Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Op. Cit., p. 47.

mantiene en los límites de una discusión cuyos orígenes están en la vanguardia histórica

El problema vuelve a ser desde dónde posicionarnos para entender el problema del arte y su vínculo con lo político. Por eso, nosotras buscamos desplazarnos hacia la Escuela de Frankfurt y producir un vínculo con Birmingham, para poder ubicar la discusión en un ámbito teórico que centre lo político y los problemas que lo atraviesan. Desde ahí y a partir de los análisis de un grupo de investigadores interesados en las nuevas formas de articulación del arte y lo político, nosotras nos posicionamos para comprender que esta relación solo puede ser abordada si los términos con los cuales pretendemos llevar a cabo el análisis se articulan fuera de la visión dominante de la historia del arte.

Foto de perfil utilizada en la plataforma *Yo también exijo*. Foto tomada de internet



3.6 Yo también exijo: escenas de interpelación desde el arte

Tania es una artista que, podríamos decir, participa de un espíritu generacional ochentiano, a pesar de no haber sido parte, al menos no como artista, del movimiento cultural que generaron los creadores cubanos durante el decenio de los ochenta. Sin embargo, Tania comparte una manera de entender el arte que se construye en Cuba, precisamente, en los ochenta: el arte como posibilidad de instituir esferas públicas alternativas o de oposición desde el campo cultural. Su producción ha estado articulada en torno al eje de lo político, aunque la relación entre el arte y lo político ha adoptado diferentes formas en su

trabajo, que serían imposibles de sintetizar y aunar bajo la etiqueta “arte político”. Nos interesa enfocarnos en particular en su performance *Yo también exijo* (2014).

Con *Yo también exijo* se está ante una propuesta cuyo efecto no se limita al campo artístico, sino que lo trasciende para involucrar, por un lado, al poder estatal, judicial, cultural y los medios masivos de comunicación; por otro, a la esfera política opositora en Cuba. ¿Podría ser esta una de esas acciones invisibles para el medio en tanto que acción de arte? Los límites de esta propuesta quedaron establecidos cuando se planteó impactar la realidad a la manera de un acto político. Así, los medios oficiales y una parte de la comunidad artística nacional e internacional han coincidido en referirse a Tania no como una artista, sino como activista alentada por los grupos opositores contrarrevolucionarios, y a la performance no como arte, sino como subversión, disidencia, contrarrevolución, oportunismo y provocación.³³³ Más allá de cuestionar la eticidad de la artista, los intereses

³³³ El Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba emitió una nota oficial sobre su posición ante la propuesta de Tania Bruguera. En dicha nota, el Presidente del CNAP, Rubén del Valle, ofreció los argumentos por los cuales se deslegitimaba la acción y se le retiraba el apoyo institucional. Quedaba así evidenciado que la performance cruzaba la línea roja de tolerancia y seguridad del arte. También se circuló un video, confeccionado por las autoridades cubanas, el cual se proyectó en los centros laborales, en las escuelas de arte, con el propósito de desacreditar la imagen de Tania Bruguera y asociarla a la “disidencia”. La Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos publicó una declaración en la cual afirma que la performance propuesta por Tania Bruguera no era una acción artística sino una provocación política. En el caso de los artistas hubo pocas pronunciaciones, una de las más funcionales al sistema, no porque “hablara bien” de él, sino porque reproducía la lógica bajo la cual el poder criminalizaba la acción de Tania, fue la carta de Lázaro Saavedra, hecha pública el 30 de diciembre. Lo que ocurre es que la ideología es una función del discurso y de la lógica de los procesos sociales, no es solo, como afirma Hall, una intención de los agentes. Cfr. Hall, Stuart, Op. Cit. p. 197. Por eso, no solo en Lázaro Saavedra, sino en muchos de los intelectuales, artistas, críticos, editores, estudiantes de arte, que entrevistamos durante el trabajo de campo, la ideología funcionó: porque el discurso habló a través de ellos. Involuntariamente, y hasta inconscientemente, han servido como respaldo para la reproducción del campo discursivo ideológico dominante, basta con revisar los argumentos que ofrecen. Revisar esta información en:

Imagen utilizada en la plataforma *Yo también exijo* para la acción del 30 de diciembre del 2014. Foto tomada de internet



o pasiones que la movieron a hacer esta performance o la validez del activismo artístico, lo interesante radica en el conflicto que señala el acto; en el acto como conflicto en sí; en el conflicto que desata el acto.

El conflicto que señala es la despolitización de los cubanos, la inmovilización ante los asuntos que conciernen a la construcción de la nación.³³⁴ No es la primera vez que el arte apunta a esa zona de la realidad en la que la libertad de asociación, de pensamiento, de

opinión y de expresión pública ha constituido un terreno de supresiones, faltas y silencios totales en la isla. El arte no solo ha mostrado los mecanismos de dominación mediante los cuales esas libertades son

Consejo Nacional de las Artes Plásticas, *Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Inaceptable performance en la Plaza de la Revolución*, 2014. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/12/30/consejo-nacional-de-las-artes-plasticas-inaceptable-performance-en-la-plaza-de-la-revolucion/>; Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, *UNEAC: no es un performance, es una provocación política*, 2014. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/especiales/2014/12/30/uneac-no-es-un-performace-es-una-provocacion-politica/>

³³⁴ El problema de la participación ciudadana en Cuba pasa por varios registros que atraviesan desde la articulación de la información y su circulación hasta las posibilidades de constitución de una esfera para el disenso, todo ello atravesado por una matriz de índole estadocéntrica. Primero, la concentración del poder en un partido único y el excesivo centralismo que esto genera, el cual termina incidiendo en las organizaciones y demás estructuras participativas de la sociedad. Segundo, el desgaste de la legitimidad y el crédito de los discursos revolucionarios incorporados a través de las instituciones de la esfera pública, como el PCC, la UJC, la FMC, la CTC. La esfera pública reconocida al interior de la Isla, que conforma la institucionalidad oficial, tiene el monopolio sobre las formas de discusión social y el poder en la toma de decisiones. Las organizaciones políticas y de masas en Cuba se proyectan aún hoy representativas de un amplio sector nacional, el cual desde hace varios años está pleiteando su participación en la construcción la vida política del país.

cooptadas. Los cubanos somos conscientes de aquello que se nos niega, y no es esa incomprensión la que nos mantiene sujetos. El arte se ha ocupado, más bien, de visibilizar que aquello que nos deja en un estado de sumisión es, precisamente, la falta de opciones; la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación. Uno de los meollo detrás de ese asunto es, pues, la vulnerabilidad política como condición socialmente inducida, y como resultado la indiferencia y apatía de los sujetos ante su participación en la vida política.³³⁵

El acto es en sí un conflicto porque hace emanar lo político. No es lo político dentro del marco del Estado y la revolución,³³⁶ sino como la irrupción de un litigio o distorsión en el orden policial.³³⁷ Desde esa perspectiva, lo

³³⁵ La naturaleza del régimen cubano no ha instituido, a pesar de lo que muchos afirman, un terror como el que se vivió en la URSS. Ni las grandes purgas contra los enemigos objetivos ni los aniquilamientos masivos formaron parte del diseño de órganos de control en la Isla. La manera en la que el poder ha sustraído las libertades y ha inmovilizado la acción política responde a otra lógica de operación. Y de esa, también ha dado cuentas el arte, probablemente mucho más de lo que han podido hacerlo los textos críticos producidos desde la Academia. Es cierto que existen experiencias traumáticas en la historia, como la Unidad Militar de Apoyo a la Producción (UMAP), campos en los que fueron recluidos jóvenes cubanos que no se acoplaban al modelo de un “revolucionario”, y en los que algunos han querido ver una reminiscencia de los gulag soviéticos.

³³⁶ Sobre todo, con las ideas que aportan algunos teóricos, quienes perciben lo político como la dimensión en la que se inscribe lo conflictual en la sociedad.

³³⁷ En el libro *El desacuerdo. Política y filosofía*, Jacques Rancière concibe lo político como la conjunción de dos lógicas diferentes: la lógica policial y la igualitaria. La primera es aquella que instaaura las particiones en los modos de hacer, de ser y de decir. Como afirma Rancière, en el régimen policial no se disciplina al cuerpo, sino que se determina el lugar que este ocupa en el espacio de una distribución, y las propiedades de ese espacio. O sea, el orden policial es donde operan las divisiones y el reparto de las capacidades en el mundo. Mientras, la lógica igualitaria se refiere al supuesto por el cual se iguala a dos seres y a la verificación de esa igualdad. Esta igualdad es el único principio de lo político y, a su vez, no le es propio. Y no puede serle propio en tanto es a través de la verificación de su ausencia que surge lo político. Lo igualitario no es una esencia ni una meta, es una presuposición que permite constatar la desigualdad. Cfr. Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Op. Cit, p., 56.

político viene a reconfigurar el mundo bajo otra óptica, dado a ser percibido de otras maneras.

La performance es en sí misma el desacuerdo que redibuja el espacio de las cosas comunes y de las categorías que operan en la distribución de lo común, y se constituye como experiencia de disenso. El arte político es entonces, en este nivel, la comunión de dos maneras de producir ficciones y la visibilización de un mundo: la ficción propia del arte y la de lo político. Es esto lo que permite considerar que *Yo también exijo* marca la construcción de un “nosotros”. Nosotros: aquellos que no tenemos la posibilidad de participar ni decidir sobre el destino de la Isla, el animal que solo emite ruido no audible; Ellos: aquellos que establecen quiénes pueden intervenir en la toma de decisiones, los que poseen el logos y el control sobre el sentido.

El conflicto que desata el acto: más allá de la discusión que ha propiciado en el espacio de la web en la que han tomado parte artistas, curadores, coleccionistas, críticos, en su mayoría extranjeros o emigrados cubanos; más allá de la plataforma virtual y de las declaraciones de algunos medios de información; más allá de los trabajos sucesivos de la artista; más allá de todo eso, la cuestión que pone en evidencia la performance es la inestabilidad de las relaciones entre lo social y lo político. Relaciones estas que deben ser renegociadas constantemente entre los actores sociales,³³⁸ a fin de restituir, o al menos hacerlas visibles, aquellas posibilidades que son excluidas durante el ejercicio de todo poder. Y ese es el nudo que libera la

³³⁸ Lo social, como asevera Mouffe, “se refiere al campo de las prácticas sedimentadas, esas que ocultan los actos originales de su institución política contingente, y que se dan por sentadas, como si se fundamentaran a sí mismas”. Mouffe, Chantal, *En torno a lo político*, Op. Cit., p. 56.

performance: las fuerzas que han sido sustraídas, su reactivación. Aunque, curiosa y paradójicamente, este acto solo ha despertado al interior de la Isla la indiferencia y apatía del gremio, su insolidaridad. Lo cual suscita varias preguntas: ¿qué es lo que está pasando? ¿Por qué no les interesa participar sobre el destino de la Isla y de sus congéneres? ¿Es que acaso están atrapados dentro de la configuración de fuerzas de la hegemonía existente en el país? ¿Será que no reconocen el carácter contingente de todo orden hegemónico y viven en un limbo político? ¿O es que, hijos de una cultura del miedo, son incapaces de cuestionar, impugnar, debatir, y terminan emitiendo un silencio cómplice?³³⁹

Imagen utilizada en la declaración de principios para la acción convocada el 30 de diciembre del 2014 en la Plaza de la Revolución



3.7 Un proyecto de gestión ciudadana

¿Qué es *Yo también exijo*? Tras las declaraciones de los presidentes Raúl Castro y Barak Obama el día 17 de diciembre del 2014, un conjunto de personas, entre ellas la artista Tania Bruguera, crearon la plataforma virtual *Yo También Exijo* con el propósito de impulsar acciones cívicas que reclamaran el derecho a participar en las decisiones sobre el destino de Cuba y, en particular, sobre el supuesto restablecimiento de las relaciones

³³⁹ Armando Chaguaceda ha trabajado la noción del miedo en el régimen cubano “como la percepción, individual o colectiva, de una amenaza, real o imaginada, tan variable en sus grados de intensidad, como en las formas de manifestarse y ejercerse. El autoritarismo no hace otra cosa que apropiarse y expandir ciertos temores colectivos, ideologizándolos”. Chaguaceda, Armando. “La campana vibrante. Intelectuales, esfera pública y poder en Cuba: balance y perspectivas de un trienio”. *A Contracorriente*. Revista de Historia Social y Literatura de América Latina. Vol. 7, No. 3. 2010. Recuperado de http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_10/misc/Chaguaceda_debate.pdf

diplomáticas entre Cuba y EUA.³⁴⁰ El día 19 de diciembre, la artista Tania Bruguera publicó una carta en el sitio (VER ANEXO), dirigida a los presidentes de ambos países y al Papa Francisco, en la cual hacía manifiesto su desacuerdo con la manera en la que se había manejado el asunto de las relaciones con los EUA y reclamaba el derecho de los cubanos a participar en la toma de decisiones sobre un futuro que podía afectar los principios básicos sobre los cuales se había fundado el socialismo en Cuba:

Hoy exijo como cubana que no nos definan los mercados ni el uso que pueden hacer de nosotros los gobiernos. (...) ¿Cuál es el plan para no reproducir los errores de los demás países del ex-campo socialista? Para no convertirnos en la Cuba de 1958. Para reparar el abuso emocional al que ha sido sometido el pueblo cubano con la política en los últimos años ¿Cómo asegurar que haya justicia social y material? ¿Cómo asegurar que no seremos una colonia ni que tendremos que aceptar sin cuestionar a los nuevos proveedores materiales como ha sucedido antes con la Unión Soviética o con Venezuela?³⁴¹

“Yo exijo” funciona como un catalizador de la experiencia de disentimiento. Esta acción, unida a la creación de la plataforma, opera

³⁴⁰ En la información que aparece en la página sobre la razón de ser de esta plataforma se expresa: “Plataforma civil de promoción pacífica de los derechos civiles, políticos, económicos y culturales en Cuba, desde una sociedad civil abierta y plural (...) Exigir la promoción, respeto y restitución pacífica de los derechos civiles del pueblo cubano a través de acciones públicas concretas en diferentes ámbitos: artístico, cultural, civil, entre otros, impulsadas desde una sociedad civil abierta sin exclusión por filiación política, religiosa o de cualquier otra índole”. Colectivo de autores, *Statement Yo También Exijo*, 2014. Recuperado de: https://www.facebook.com/YoTambienExijo/about/?entry_point=page_nav_about_it&tab=page_info

³⁴¹ Bruguera, Tania, *Statement Yo también exijo*, 2014. Recuperado de: https://www.facebook.com/YoTambienExijo/about/?entry_point=page_nav_about_it&tab=page_info

como una demostración, en el sentido que le confiere Rancière (1996): demostrar algo, adquirir la forma de una demostración, de una prueba lógica que se enfrenta a toda lógica prevalente y manifiesta una presencia, exige una nueva partición de lo social. Es una acción política porque implica una identificación con la causa del otro, los cubanos que no participan de la vida política; pero también un proceso de desidentificación con un aspecto de la comunidad: la decisión del gobierno de “normalizar” las relaciones con EUA.

En su misiva, la artista exhortaba al presidente de Cuba a que permitiera realizar en la Plaza de la Revolución una réplica de su performance *El susurro de Tatlin #6*, el cual había tenido lugar cinco años atrás durante la décima Bienal de La Habana, en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba. Pocos días después, apareció en la plataforma, bajo el texto “No seamos ni esclavos ni consumidores, seamos ciudadanos” una convocatoria para asistir a la Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba, el día 30 de diciembre con el objetivo de exigir el derecho a la palabra. La invitación se acompañaba de una declaración de principios para la acción performática (VER ANEXO).

Yo también exijo es un proyecto de gestión ciudadana que, en la medida en la que lucha contra un orden consensual de competencias y funciones, muestra la necesidad de restituir las capacidades de intervención política de los sujetos cubanos. Ahí radica el efecto político de la obra. Para la acción a la que convocó la artista, la cual tendría lugar en la Plaza de la Revolución, se colocaría una pequeña tribuna y se abriría un micrófono durante un minuto para que cada cubano se expresara durante ese lapso, si así lo deseaba, y opinara sobre el restablecimiento de las relaciones entre los EUA y Cuba. Esta acción tiene un antecedente en el año 2009, durante la décima

Bienal de La Habana. En esa fecha, la artista construyó una tribuna, instaló un micrófono abierto, también durante un minuto para que el público interviniera, puso detrás del pódium a dos sujetos vistiendo el uniforme militar cubano, y finalmente una paloma blanca que debía posarse sobre el hombro de los interlocutores mientras se expresaran.

La Plaza de la Revolución no es la Casa Blanca de Washington, como se ha dicho en otro lugar, es un espacio público con uso cívico. Ambos lugares están altamente connotados por el poder y de poder. La Plaza ha sido históricamente la protagonista de las manifestaciones, ha fungido como un ámbito público vibrante. La Plaza, el ágora, es el lugar en el que se permite llevar a cabo una protesta, allí se posiciona el sujeto, ocupa con su cuerpo el espacio y lo politiza. Es desde allí que se hace valer la palabra (el logos de los griegos). Y en ese sentido, *Yo también exijo* es un momento que intenta superar la vulnerabilidad política del sujeto. Un minuto al habla con un micrófono abierto significa que esa parte que comúnmente no se oye, muda, será escuchada y se hará presente en la medida en que se reconoce como “la parte no escuchada”.

Fidel Castro en un discurso el 8 de enero del 1959. Foto tomada del sitio web de Tania Bruguera



Yo también exijo no funciona como una política sustitutiva, en el sentido que le da Rancière, un arte que ante el déficit de lo político en la era de los consensos se enviste a riesgo de terminar convirtiéndose en la propia parodia de su sustitución. En esta performance, la recomposición de espacios políticos pasa por varios niveles. Primero, el de ocupar un espacio público y politizarlo haciendo uso de la palabra para expresar un conflicto. Un conflicto que se

constituye como reclamo democrático, en la medida que la propia performance se construye como el dispositivo de enunciación de un nosotros político: aquellos que no tienen la palabra. Hacer uso del micrófono tampoco significa que la tendrán. El micrófono es la imagen del conflicto, de los sin parte. Y aquí viene lo segundo, el micrófono no les da la palabra, porque más bien los convierte en esa parte que no tiene acceso a ella; o sea, la performance funciona como un mecanismo de subjetivación política, donde el devenir anónimo característico de lo político se conjuga con el devenir anónimo de lo artístico.

3.8 El susurro de Tatlin: metaforizar el lugar de la política

La teatralidad que rezuma *El susurro de Tatlin* (2009) es la derivación del uso de la metáfora. El escenario propio de la política, sobre todo la representación visual del ejercicio de la política en la Isla, es ahora desplazado de lugar. La puesta en escena es “como” si fuera el lugar de la política, pero mientras abre este juego de virtualidades, crea a la vez un espacio político. La metáfora siempre provoca un desplazamiento, un

corrimiento. Y este deslizamiento es lo que permite la creación y extensión de una comunidad de sujetos con voz. ¿Por qué utilizar formas típicas del discurso político: una tribuna, un micrófono, un grupo que escucha mientras solo uno habla? Precisamente porque esta es la arena en la que la comunidad ha llegado a tener cierta clase de consciencia para apropiarse del sí mismo. Y, en este punto, es importante entender que el eje de la performance no fue ni en el 2009 ni en el 2014 poner a hablar a unos y a otros no, deconstruir cierta forma de hacer política o hablar la artista por otros, sino instituir una posición de crítica, resistencia y oposición que activara a la “mayoría silenciosa”.

¿Cómo moviliza esta performance a esa mayoría silenciosa? Esta es una pregunta central porque tiene que ver con las posibilidades políticas de los sujetos y la capacidad del arte para precipitarlas. ¿Activa realmente a esa mayoría? Digamos que la obra pulsa sobre el silencio y lo hace en una lucha por el acceso a los medios de significación. Por eso también la imagen de la tribuna y el micrófono, porque desde allí se ha

Fotos de la performance *El susurro de Tatlin #6* (2009), Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana. Fotos tomadas del sitio web de Tania Bruguera



significado la vida política de los cubanos. La tribuna y el micrófono abierto señalan la diferencia entre aquellas figuras autorizadas con un acceso privilegiado al mundo del discurso público, cuyas afirmaciones llevan, como asegura Hall,³⁴² la representatividad y la autoridad que les permite establecer el marco en el cual se discuten los asuntos de la vida del pueblo, en oposición a aquellas que deben luchar por acceder a ese mundo, pues no les toca “por derecho propio”.

La performance no reproduce, en cuanto a su puesta en escena y estructura, una forma jerarquizada y verticalista de poder que impone una voz sobre otras, tal y como nos han afirmado algunos entrevistados durante el trabajo de campo, al cuestionar la forma de participación y organización de los sujetos para tomar la palabra en la performance. La performance actúa mostrando la arena sobre la cual ha de producirse la lucha: los medios de significación. El problema no es solo hablar, sino desde dónde hablar para que seamos escuchados, cómo hablar, cómo percibirnos nosotros mismos en el acto de romper el silencio, cómo construirnos como el “Nosotros”. Porque la palabra es en sí un acto político que disputa también el poder de definirnos en relación con un campo de fuerzas.

En el 2009 la performance se realizó en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Allí varias personas se involucraron en la acción e hicieron uso del micrófono por el lapso de un minuto. Aunque la resonancia rebasó las fronteras de la institución y terminó interviniendo el Consejo de Estado, todo se manejó de tal manera que se justificó la acción como una “obra de arte”. Desde los presupuestos teóricos se mostró la invalidez de *El susurro de Tatlin* como acción política y su ineficacia en tanto se limitaba la

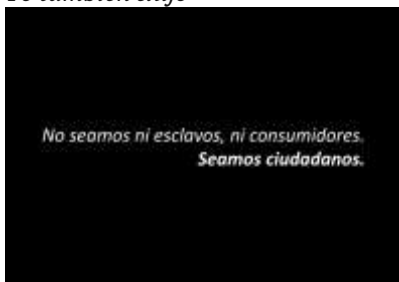
³⁴² Hall, Stuart, Op. Cit., p. 202.

performance a un radio de acción muy pequeño, cercada así por los márgenes de seguridad de la institución en el contexto de una bienal. El discurso de la oficialidad cubana utilizaba en ese entonces los argumentos de siempre: el bregar político del arte es permitido dentro de la institución, fuera de la institución no lo está. Vuelve aquí el problema de la instrumentalización de la autonomía del arte por parte del poder: ¿debía este permanecer incólume en su aislamiento, sin “contaminarse” o debía adscribirse al campo de la política? Es de esa connivencia que se nutre la performance para señalar escenas de disenso.

En el intramuro de la institución todo está permitido. *El susurro de Tatlin* amurallado en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam era arte en el 2009, afuera podía ser cualquier otra cosa. El espacio no solo dota de artisticidad a la performance, en tanto lo negocia y legitima, sino que opera un proceso de domesticación de lo político; en el sentido de que todo lo que ocurra allí es ARTE no es POLÍTICA, y su dimensión de criticidad debe menguar en la medida que su efecto es restringido y su capacidad de actuar sobre la vida y modificarla es nula. “En el intramuro de la institución todo está permitido” es la misma política cultural que se definió en *Palabras a los intelectuales* en el 1961 y la que luego en el 1996 se actualiza con Abel Prieto, flexibilizando, aparentemente, la tolerancia ante la crítica. Es una política clara, explícita, sin marras: una actitud crítica solo puede ser entendida en el marco de la “Revolución”, el *outside* es siempre por *default* contrarrevolucionario, enemigo, antagónico. El arte puede ser crítico solo dentro de la institución, fuera es litigio, subversivo, disidente. Cuando una forma de articulación del arte y lo político desborda los límites del campo cultural, entonces es automáticamente definida como disidencia. Y la disidencia es un elemento ideológico que dentro de la condensación

discursiva de la Revolución se representa con un fuerte carácter antinacionalista, proimperialista, proanexionista y aliado a la derecha cubana que reside en Miami.

Imagen que acompañó la convocatoria para la acción del 30 de diciembre del 2014 en la plataforma *Yo también exijo*



Nosotras proponemos entender estas acciones disidentes en el sentido de actos contestatarios, de protesta y desacuerdo, en los que se produce una diferencia que existe siempre de manera anómala y periférica. Anómala porque la experiencia de las prácticas disidentes no es comprendida sino como quiebre de la

norma, en nuestro caso, la norma revolucionaria; periférica, porque las formas en que el poder contiene a la oposición las obliga a construirse desde las márgenes. La disidencia implica siempre una actitud de desobediencia civil y por tanto de enfrentamiento directo con lo proscrito. Desde esa perspectiva, el arte que disiente opera una subversión en relación con un estado de cosas dadas. Ahora bien, *El susurro de Tatlin* en el 2009 no supuso una desobediencia civil, en el sentido de que no violentó la norma por la cual dos prácticas sujetas a división no deben articularse; o sea, era políticamente correcta, aun cuando levantó dudas y temores, porque su enunciación se produjo desde el lugar que el poder le asigna al arte.

Lo que propuso Tania en el 2014 sí cruzaba la línea roja. No solo era una interpelación directa al poder, sino también a aquellos que estaban en silencio. "Yo también exijo" suspende otra interrogante: ¿y tú?". Ese "tú" que incita al otro a intervenir en el flujo de la vida.

En el marco de la política cultural cubana no se admite la existencia del conflicto que puede vehicular la performance ni se reconoce la posibilidad de compartir un espacio simbólico común en el que tiene lugar ese conflicto. A la artista se le ofrecieron, una vez más, los espacios del arte donde el poder podía contener la fuerza disruptiva. Pero Tania artista había propuesto emplazarla en el espacio público, ocuparlo y dar paso a que cada sujeto se apropiara del dispositivo como un medio de enunciación político. No hubo diálogo posible y el halo de permisividad que rodea a la “obra” fue retirado. La artista era, pues, un sujeto antagónico que debía ser erradicado, cuyas demandas eran ilegítimas. Tania, según las perspectivas oficiales de las instituciones encargadas de la censura, es una artista que busca “protagonismo circunstancial” (UNEAC, 2014). El “protagonismo” es, de hecho, una de las nociones a la usanza del poder para descalificar y desmovilizar el pensamiento crítico.

Hay quienes creen que lo que ha variado entre el 2009 y el 2014 es el contexto sociopolítico, claro que ha cambiado; pero la performance no fue censurada por la presión mediática bajo la que se hallaba Cuba luego de declarar una apertura al diálogo con los EUA. Fue censurada porque intervino los espacios físicos y simbólicos del poder sin la licencia ni el amparo de la institución. Fue censurada porque forzó los límites de la propia política cultural, según la cual todo está permitido, menos la alianza con los llamados movimientos opositores. Lo interesante es que este acto se da en un contexto dominado por una política cultural que se manifiesta, por un lado, pluralista y abierta; por otro, inmóvil y dogmática,

reproduciendo prácticas de censura y represión que se creían ya superadas.³⁴³

3.9 ¿Cómo se presentó el caso Tania? Un análisis para cambiar los términos de referencia

Bajo estos términos, *Yo también exijo* y la acción a la que convocaba Tania Bruguera en la Plaza de la Revolución en el 2014 no era arte, sino una provocación, y lo era en la medida en que constituía un reclamo democrático y una torsión del régimen. Régimen encarnado en primer lugar en la institución arte, es allí donde se decide qué es arte y qué no lo es, qué ocupa su lugar y cómo, quién es artista y quién no lo es; allí se fijan también los límites de la experiencia artística y de lo políticamente correcto. La institución opera una división de lo sensible asignando competencias y funciones, visibilizando unas prácticas, invisibilizando otras. La performance del 2009 era aún una obra “políticamente correcta”. Su ejecución en el Centro Wifredo Lam permitía renegociar los códigos bajo los cuales se constituía como arte y por tanto le facilitaba al poder disciplinar la dimensión política de la obra.

La artista llegó a Cuba el 26 de diciembre y sostuvo dos reuniones con Jorge Fernández, Director del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, y Rubén del Valle, Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba. La idea era negociar la realización de la acción en la Plaza de la Revolución. A la artista se le propuso primeramente aplazarla, teniendo en cuenta que era una coyuntura política muy sensible para llevarla a cabo. Luego se le ofreció el Museo Nacional de Bellas Artes para ejecutarla, a lo

³⁴³ Es esto lo que permite entender que se “asimilen” determinados proyectos y otros se terminen vetando.

cual puso resistencia y contraofertó la explanada frente al edificio de Arte Universal del MNBA o el espacio público entre el edificio de Arte Cubano del MNBA y el Museo de la Revolución. Tania terminó aceptando, tras largas horas de debate, el MNBA. Luego se le sugirió reducir el tiempo de la performance a 30 min. No estuvieron de acuerdo, y se convino permitir una hora y media. Y, finalmente, la institución le comunicó que se reservaba el derecho de admisión, decisión con la que Tania no estuvo de acuerdo, pues iba en contra de los propios principios de la intervención.³⁴⁴

Cuando no es posible negociar porque la propuesta desborda los límites de la zona de seguridad, la institución se desentiende legalmente de la artista. A partir de ese momento la acción deja de ser una obra y entre en el terreno de la disidencia política.³⁴⁵



3.10 En el terreno de la disidencia política

La convocatoria para asistir a la Plaza de la Revolución se lanzó desde la plataforma *Yo también exijo* a través de Facebook y, además, se enviaron 9000 mensajes de textos a los teléfonos móviles en Cuba.³⁴⁶ Se publicó un

³⁴⁴ Información obtenida en las entrevistas con Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016, y con Jorge Fernández, La Habana, 27 de enero de 2016.

³⁴⁵ El día 30 de diciembre aparecieron en la página de CubaDebate las declaraciones del CNAP y de la UNEAC, desentendiéndose de Tania, en tanto artista, y de su propuesta, en tanto “obra de arte”. Consejo Nacional de las Artes Plásticas (2014). *Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Inaceptable performance en la Plaza de la Revolución*. Op. Cit.; Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (2014). *UNEAC: no es un performance, es una provocación política*. Op. Cit.

³⁴⁶ Como parte de la investigación, confeccionamos una encuesta que aplicamos en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, en la facultad de Artes plásticas

documento que explicaba cómo debía transcurrir la intervención y, sobre todo, declaraba los principios políticos desde los cuales se llamaba al diálogo y a la aceptación de la diferencia política.

La acción propuesta para la Plaza de la Revolución no pudo efectuarse, porque las autoridades cubanas mediaron y arrestaron a varios de los que allí concurren, incluyendo a la artista Tania Bruguera. Ese mismo día 30 de diciembre de 2014 aparecieron en el sitio *CubaDebate* las declaraciones del CNAP y de la UNEAC donde se explicaba que la acción propuesta por Tania Bruguera se salía del marco del arte y rozaba con el mundo de la política, la contrarrevolución y la propaganda; era, en suma, una provocación para desestabilizar el orden político revolucionario a favor de las fuerzas disidentes. Son estos los términos que van a definir la racionalidad del argumento y van a constreñir el desarrollo del discurso sobre la performance en lo adelante.

¿Por qué si se trataba de un modelo clásico de intervención artística, la acción fue interrumpida por las autoridades cubanas? Precisamente porque hacía aquello que no se esperaba del arte. No era solo una “provocación”, como lo etiquetó el poder con el vocabulario oficialista, era

del Instituto Superior de Arte y en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, y de manera puntual a algunos funcionarios, críticos y artistas a través del correo electrónico. El objetivo de la encuesta era obtener información sobre la participación de la comunidad artística cubana en la performance. La encuesta muestra que, de un total de 100 personas encuestadas solo dos asistieron a la Plaza de la Revolución el día 30 de diciembre; sin embargo, las 100 personas manifestaron haber tenido información sobre la performance, y la fuente de acceso fue el internet o el correo electrónico. No obstante, sí supimos de otras personas que asistieron a la performance ese día: algunos llegaron tarde, otros no pudieron asistir porque fueron interceptados por las autoridades antes de llegar a su destino, otro grupo sí estuvo en la Plaza y fue detenido, y otros estuvieron por los alrededores y no fueron retenidos. Información obtenida en las entrevistas y conversatorios que sostuvimos con algunos artistas, críticos, intelectuales, miembros de colectivos políticos.

generar espacio público, reclamar el derecho a la palabra, como diría Judith Butler, crear las condiciones materiales para que la acción de un cuerpo fuera visible en un espacio. Y era, sobre todo, demostrar que en la lucha por un movimiento cívico-político-intelectual, el arte no basta: debe articularse con otras luchas y movimientos. En efecto, Tania Bruguera fue arrestada al igual que muchos de los que asistieron a la Plaza; otros que nunca llegaron porque fueron retenidos antes. A la artista le retiraron su pasaporte y le atribuyeron tres causas judiciales que luego se redujeron a una: incitación al desorden público.³⁴⁷ A Tania no se le impuso legalmente prisión domiciliaria, sin embargo, según explica en su testimonio, “cada vez que pretendía salir de mi casa, me llamaban y me preguntaban: “oye, ¿pa dónde tú vas?”. La artista fue interrogada varias veces en el lapso de seis meses y permaneció bajo el seguimiento de causa y la supervisión de tres oficiales de la Seguridad del Estado que la visitaban en su propia casa o la interceptaban en la calle.³⁴⁸

³⁴⁷ Según el testimonio de Tania Bruguera, no pudo obtener representación legal en su caso: “Yo quise levantar una demanda por difamación y contestar a la causa que me estaba impugnando el Estado, pero no pude encontrar un abogado que me apoyara. Fui a varios bufetes, pero cuando comenzaba a explicarles contra quién era mi caso, me decían que no. Después supe que en nuestra constitución no es legal que un abogado se niegue a representarte. Información obtenida en la entrevista con Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016.

³⁴⁸ Entre las tácticas que empleó la seguridad del estado para quebrar a la artista, nos cuenta que la más impactante fue: “llevarme a la tumba de mi papá. Mi papá fue un revolucionario que luchó con Camilo Cienfuegos y estuvo muy involucrado en el proceso. Ellos me pusieron frente a su tumba para intentar disuadirme. Estaban intentando dialogar. Javier ya estaba loco por salir de mí, por tranquilizarme. Hasta, me llegó a ofrecer una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. Ahí yo me di cuenta cómo trabaja la Seguridad del Estado, porque me dijeron que todo lo que habían dicho sobre mi tenía arreglo: se podía cambiar. Entonces, fue cuando les dije que yo me quedaría tranquila si me dejaban hacer una ley. Le propuse a Javier, el seguro que me atendía, que me permitiera hacer un proyecto de ley por los derechos de expresión en Cuba y el uso de los espacios públicos. Incluso, le dije que podíamos trabajar juntos y que, si lo deseaba, yo trabaja desde Estados Unidos, me iba de Cuba. Pero la oferta fue rechazada. Entonces, mi

En los textos y el video oficial que circularon se deslegitimaba la acción de

Stills del video de la intervención de Tania Bruguera en Estado de Sats junto a Antonio Rodiles, Amaury Pacheco, representantes de las Damas de blanco y otros grupos políticos. Video tomado de internet



Tania como arte y se descaracterizaba a la artista al asociarla al concepto de disidencia. Ciertamente, la acción desencadenó una alianza solidaria entre varios colectivos políticos en Cuba, entre ellos las Damas de Blanco y Estado de Sats, principalmente, aunque también con Cubalex, Don Papo, Eliecer Avila, Ricardo Sánchez.³⁴⁹ Uno de los puntos más cuestionadores en el debate que generó esta performance en Cuba, el cual constituye una zona de tensión, es el vínculo entre la artista, quien se autodefine de izquierda, y un segmento de la oposición más identificado con ideas liberales. ¿Por qué, por ejemplo, no hubo un enlazamiento o apoyo de otros colectivos más

reacción fue crear el Instituto de Hartivismo Hanna Arendt. Información obtenida en la entrevista con Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016.

³⁴⁹ La artista asistió a eventos convocados por las Damas de Blanco y también participó en un conversatorio en el Estado de Sats, donde intercambié con un grupo de opositores cubanos y ofreció una charla sobre sus principios y operatorias políticas. Las Damas de Blanco son un grupo político integrado por mujeres, que surgió en el 2003 con el propósito de protestar y exigir la liberación de los familiares presos por haberse expresado en contra del gobierno de Cuba. Desde entonces, las Damas de Blanco se manifiestan cada domingo en una marcha silenciosa para demandar la libertad de los presos. Cubalex es una plataforma de información y asesoramiento legal. Estado de Sats es un proyecto que apareció en el 2010 por iniciativa de Antonio Rodiles, Jorge Calaforra y Evelyn Quesada. El primer encuentro se realizó en la Casa GAIA en julio de 2010, y se convocó bajo la idea “Estado de Sats: donde confluyen arte y pensamiento”. El grupo Omni-Zona Franca, entre otros, colaboró directamente durante los primeros años con el proyecto, organizando todo lo relacionado con el programa artístico que ofrecía el espacio. Las reuniones se celebraban cada 21 días en casa de Antonio Rodiles. En Estado de Sats se han realizado varios eventos, algunos de ellos centrados en las propias experiencias independientes que están surgiendo en Cuba desde finales de la década del noventa.

cercanos en cuanto a posturas ideológicas y programa político a las propuestas de Tania?³⁵⁰ ¿Generó la represión contra Tania algún tipo de lazo solidario entre la comunidad artística cubana?

Desde el momento en que el discurso oficial plantea los términos del debate sobre el caso Tania como un problema de contrarrevolución, la discusión se polariza y una parte de las voces que pudieran intervenir desde el campo cultural se apagan ante el miedo a ser etiquetados como “disidentes”. La disidencia, el oportunismo, la provocación, la propaganda, se aceptan como la definición privilegiada del conflicto. Desde esta perspectiva, entrar al debate es dar credibilidad a la problemática dominante.

No se podía tomar parte usando contrargumentos, porque eso suponía aceptar la premisa: contrarrevolución, oportunismo y propaganda. Por otra parte, los argumentos que buscaban cambiar los términos de referencia se leían como consideraciones descentradas del asunto. El conflicto, entonces, es ¿cómo desmarcarse y trazar lazos solidarios? Una parte constituyente fundamental de la performance es, sin dudas, la manera en la que se formuló el problema: los términos del debate y la lógica que conllevó.

El posicionamiento y los argumentos de una parte de los intelectuales cubanos al interior de la Isla reproducen la definición dominante, emplean los mismos términos y responden a las asociaciones tradicionales.³⁵¹ Los

³⁵⁰ Para Tania, la alianza con los disidentes fue una operación orquestada por la Seguridad del Estado: “Para mí que empujarme hacia los disidentes fue una táctica del Estado. ¿Por qué? Porque de esa forma demostraba que yo no era una artista”. Información obtenida en la entrevista con Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016.

³⁵¹ Otro de los conceptos de Gramsci que recupera Stuart Hall para reflexionar sobre la ideología como un terreno de lucha, es el de rastros, o sea “asociaciones tradicionales, que tienen una fuerza sobre discursos que posteriormente pueden desarrollarse empleando

pronunciamientos públicos sobre la acción del 30 de diciembre han tendido a enmarcarse dentro de los términos de referencia del problema. Como parte de nuestro trabajo de campo entrevistamos a varios artistas, críticos, intelectuales, y los interpelamos sobre su posición ante el suceso. La mayoría de los argumentos que se nos ofrecieron para referirse a la acción reproducían la lógica que conlleva el oportunismo o la contrarrevolución. Por ejemplo, “que la artista no vive en Cuba y es muy fácil regresar y proponer este tipo de acciones, partir luego a EUA y dejar la cosa caliente”; o “la artista aprovechó la coyuntura para hacer carrera artística a nivel internacional, utilizando, además, el discurso de los derechos civiles y la lucha de muchos cubanos honestos”; “la artista contribuyó a darle visibilidad a grupos opositores mediocres que no tenían en su nómina a una figura del prestigio internacional de Tania”. Quizás la declaración más evidente que hizo pública esta postura fue la del artista Lázaro Saavedra, la cual centró el debate en la cuestión del “oportunismo”.

Ciertas formas de consenso político como las que se generaron en torno a *Yo también exijo* pueden contener la acción y hacer de los individuos sujetos políticos imposibles. Una forma de consenso fue, precisamente, la esperanza de superar el trauma antropológico de la migración, la separación de las familias cubanas, a través del restablecimiento de las relaciones diplomáticas con EUA; otra, la idea del progreso social y el bienestar económico a partir de la normalización de las relaciones con EUA. En este contexto, exigir la palabra para reclamar la participación en la toma de decisiones y la reflexión sobre la posición del pueblo de Cuba ante el

los mismos elementos”. Hall, Stuart, Op. Cit., p.150. Este es un concepto importante para entender la red de rastros en la que se imbrica el problema de la acción en la Plaza de la Revolución el 30 de diciembre de 2014.

acercamiento “amistoso con EUA”, suponía una amenaza que ponía en peligro la “ansiada” tregua política entre ambos países. Siendo así, la acción del 30 de diciembre y todo lo que ella desencadenó no podía emanar un ciclo de protestas y debates originales en Cuba.³⁵²

Desde esta postura una de las impugnaciones más recurrentes ha sido la selección del lugar para emplazar la acción. Algunos entrevistados nos aseguran que “su elección no fue inocente” (seguro que no lo fue) y que responde “a una estrategia de Tania para ganar protagonismo”. ¿Por qué no escoger la Plaza de la Revolución cuando una gran parte de las acciones de desobediencia civil emprendidas por colectivos políticos y movimientos sociales en todo el mundo han consistido en ocupar importantes centros de poder y hacerse visibles desde allí? La Plaza de la Revolución es un espacio simbólico y la lucha que allí se ubica también lo es en tanto disputa un poder connotado, ejercido y reproducido desde allí. Para Tania Bruguera:

Plantear la plaza de la revolución como el lugar para emplazar la performance era importante simbólicamente. ¿Por qué? Porque se había acabado de dar una orden al pueblo que lo obligaba a negarse a sí mismo sin una explicación. El 17 de diciembre Raúl Castro lee un papel que básicamente dice: “bueno, lo que pasó pasó, ahora somos amigos”. Tú no puedes hacer eso, debe haber una transición emocional, debe mostrarse respeto al pueblo. Un pueblo que renunció a su familia cuando se fue del país, que renunció a su trabajo por hablarle a alguien que se había marchado o que le tiró huevos a los que decidían irse. ¿Qué pasa si yo no quiero que los americanos, los enemigos históricos, vengan aquí a acabar con todo esto? Yo sentí mucho miedo.³⁵³

³⁵² Información obtenida en nuestro trabajo de campo a través de las entrevistas. No reproducimos las entrevistas ni los nombres de los entrevistados a solicitud de la mayoría de ellos.

³⁵³ Información obtenida en la entrevista con Tania Bruguera, La Habana, Cuba, 23 de junio de 2016.

El punto está en cambiar los términos del argumento, aun cuando la

Imagen utilizada en la plataforma
Yo también exijo



repetición y la credibilidad de quienes sostienen y reproducen la definición dominante hacen de ella un sentido común.

Las preguntas han de ser forzosamente otras: ¿qué ganamos para la discusión situando el problema solo sobre la figura de Tania? Es más, ¿por qué permitimos que fuera solo “un problema de Tania” o “el caso Tania”? ¿Por qué no usamos el potencial disruptivo de la acción, su dimensión performática como manifestación en tanto

dispositivo de enunciación que nos permite hacernos de voz y darnos un lugar en el campo de batalla por el futuro de Cuba? ¿Por qué reducir el asunto a Tania y su carrera artística para no hacerle el juego al poder? ¿A quién le hace el juego el silencio o las discusiones que se ubican bajo los mismos términos de referencia del problema definido como dominante? ¿Cuál hubiese sido el lugar preciso para producir un acto de desacuerdo político sustentado por una colectividad o que, al menos, hubiese producido más cooperación, más autonomía, más disenso?

Queda claro que en el caso de Cuba apostar a una acción en la Plaza de la Revolución, un espacio público existente y reconocido por el poder, provoca un enfrentamiento directo con el poder que podía llegar hasta la violencia. Y el problema no está en el enfrentamiento directo con el poder, sino en que ese encuentro giró solo en torno a la figura de Tania, cuando debimos apropiarnos de él para hacer una causa colectiva. Así, hicimos

objeto de la discusión la represión del poder hacia la artista *versus* la provocación contrarrevolucionaria de una artista contra un sistema. Si de lo que se trata es de poner en común una serie de sentidos que nos permitan discutir y disentir, ¿cómo hacer de la intervención en la Plaza un acto reapropiable que le sea funcional a la discusión de los colectivos políticos, de los activistas, de los artistas, del pueblo?, como lo pudo ser, por ejemplo, la ocupación de la Plaza de Mayo por las Madres o recientemente el movimiento estudiantil chileno o el #YoSoy132. Si el debate entró en la lógica discursiva del poder que sitúa el problema bajo los términos poder-contrapoder, ¿qué ocurrió y cómo actuamos?

Las fuerzas no se dispersaron porque se trataba de la Plaza de la Revolución, sino por la manera en la que se articuló la acción artística con los movimientos políticos. La debilidad de la acción no está en escoger la Plaza de la Revolución como escenario para manifestarse, sino en emprender esta disputa sin establecer una alianza previa con aquellos grupos interesados en la discusión.³⁵⁴ La efectividad política de la propuesta no se agota por ello, pero se afecta. Ningún gesto aislado puede reunir la fuerza necesaria para llevar a cabo una transformación. Pero no solo se trata de una cuestión estratégica al pensar la acción sin articularse a otras luchas más generales, sino de la voluntad de quienes tampoco se sintieron

³⁵⁴ Varios colectivos políticos cubanos se manifestaron a través del internet para hacer explícitas sus posturas en relación con la decisión de restablecer las relaciones diplomáticas con EUA, comunicada por el Presidente Raúl Castro el día 17 de diciembre del 2014. Por ejemplo, el colectivo Taller Libertario Alfredo López publicó en la página oficial de la ROC un texto el día 19 de diciembre, en el cual expresaba la postura del grupo y demandaba la participación de todas las partes implicadas en la cuestión. Taller Libertario Alfredo López, *Posición del Taller Libertario Alfredo López*, 2014. Recuperado de <https://observatoriocriticocuba.org/2014/12/19/posicion-del-taller-libertario-alfredo-lopez/>

convocados y minimizaron la discusión al ego de la artista, obviando así la exigencia a participar en la vida política y de lo común negado.

Ojo, no estamos situando el dilema en el par autoría-anonimato, artista individual-prácticas colectivas, asunto que nos vuelve a desvirtuar, sino en la capacidad que puede tener el arte para condensar procesos existentes y detonar un poder colectivo. Y es este punto el que pasó inadvertido en las reflexiones que desde Cuba se produjeron. ¿Si *Yo también exijo* encontró solo en algunos movimientos opositores una reacción, incluso cuando las posturas ideológicas entre ellos no siempre eran confluyentes y los programas políticos, cuando existían, divergían en muchos puntos, fue solo porque falló su técnica de inserción articulada? ¿Qué condiciones y espacios son necesarios hoy en Cuba para generar acontecimientos que sumen procesos y tensiones preexistentes afin de impulsar verdaderas experiencias de transformación?

Es hacia este terreno de tensiones e inconexiones que deseamos apuntar, porque es desde allí que deberá construirse y pensarse el potencial del arte como fuerza movilizadora para crear actos de resistencia articulados con otras fuerzas históricas del presente. *Yo también exijo* no solo atraviesa el ámbito de la política, sino que está cruzada en sí misma por lo político. Allí lo político se anuda para situar y revalorizar el lugar que ocupa la gestión ciudadana y el activismo, sin apellidos, en el contexto cubano actual. Pero allí, también, el concepto de espacio público, tal y como lo ha concebido la historia del arte, es puesto en crisis, porque no aparece como un lugar dado, sino como un ámbito en disputa, que debe ser reinventado.

Yo también exijo y la *Jornada Primavera Libertaria* trascienden la lógica de lo privado y despolitizado para producir espacios políticos diferentes. No

hay escenarios más o menos concebibles para situar un reclamo. Esos espacios se construyen, se producen en el acto mismo de la protesta, ya sea a través de una performance en la calle o en una reunión sobre permacultura en la casa particular de Otari Oliva. El control político por los espacios es, de hecho, un control por la politización y la emergencia de lo público, aun en aquellos lugares que no son reconocidos como tal. El derecho a disentir y participar en la construcción social y política de la vida no aparece dado, sino que es parte del pleito y objeto de la disputa.

Más allá del asunto que se discuta durante las jornadas o de que los cubanos utilicen los micrófonos en la Plaza de la Revolución, los cuerpos reunidos en un espacio son en sí un gesto y una acción que impugnan la legitimidad del Estado para designar el lugar de lo público y el derecho al disenso. El desafío también se plantea en términos corporales, es decir, el cuerpo habla políticamente por medio de su aparición pública, ejerciendo el “derecho” a reunirse y disentir.³⁵⁵ Y son esta clase de actos cruzados por lo artístico, lo político y el activismo,³⁵⁶ los que están transformando el paisaje político de Cuba.

³⁵⁵ Cfr. Butler, Judit, Op. Cit.

³⁵⁶ La persistencia de los cuerpos reunidos durante las jornadas y la repetición misma de los encuentros son parte de estas performances corporalizadas, en el sentido que aporta Diana Taylor. Cfr. Taylor, Diana, Op. Cit., p.33.

CONCLUSIONES

La reflexión que hemos propuesto a través de estos tres capítulos sobre *La articulación de las prácticas artísticas con lo político en Cuba en el periodo 2006-2015*, se ha articulado en torno a tres ejes teóricos: arte y política, autonomía-heteronomía e ideología. La razón por la cual partimos de estos tres conceptos es:

1. Porque la discusión sobre el arte político no se ha enfocado desde la Teoría y la Historia del Arte en problematizar el concepto mismo de lo político, sino que lo ha utilizado como un adjetivo del arte para precisar un “modo de hacer”.
2. Porque la cuestión de la autonomía-heteronomía ha sido central en el debate sobre el arte político, tanto desde las disciplinas encargadas del objeto “arte” como desde aquellas que se han interesado por profundizar en la dimensión política de esta práctica. La manera en

la que se ha entendido desde la Teoría y la Historia del Arte el problema de la autonomía-heteronomía ha estado mediada por los significados asociados a estos conceptos a partir de la discusión que se produce desde principios del siglo xx sobre a la politicidad de la vanguardia artística de occidente. Esta perspectiva ha ignorado así la especificidad histórica del concepto y la cadena de conexiones ideológicas en las que cobra sentido.

3. Porque el problema del arte y su articulación con lo político rebasa los marcos del propio campo para situarse en una dimensión cruzada por el poder, la política y lo sociocultural, donde la disputa se produce en torno a las posibilidades y “el derecho” de movilización de los actores sociales y su participación en la construcción social de la vida. O sea, la discusión se desplaza hacia la lucha ideológica.

Para poder plantear estos tres ejes en relación con nuestro objeto epistemológico: *El derecho a disentir y participar en la construcción de la vida desde las nuevas formas de combinación entre arte-política-activismo*, nuestros dos casos de estudio: *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo*, y la pregunta-problema central de esta investigación: ¿Es posible afirmar, a partir del estudio de dos casos cubanos que han tenido lugar entre los años 2006 y 2015, que el anudamiento del arte con lo político ha asumido una forma nueva que combina lo político, lo artístico y el activismo? Si así fuera, ¿existe una relación que transversalice las experiencias donde se produce este tipo de maridaje en Cuba desde la década del ochenta hasta el 2015, que nos permita enfocar un ciclo de arte-política?; nosotras nos desplazamos hacia la discusión teórica que tuvo lugar en la Escuela de Frankfurt en torno al problema del arte y su relación con lo político y conectamos los principales planteamientos de los teóricos

Theodor Adorno y Walter Benjamin con los problemas que trabaja desde la teoría cultural del Centro de Estudio Culturales de Birmingham Stuart Hall. Nosotras producimos este vínculo para reubicar el problema de la articulación del arte y lo político en un marco de discusión más general, y a su vez político, que atienda a la manera en la cual está estructurada la práctica artística, a los procesos de estructuración y a las disputas en torno al lugar que ocupa en una formación social particular. Desde ahí podemos comprender el campo de discusión que abren para el arte y la política prácticas como la *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo*.

El problema teórico de la autonomía tal y como queda planteado en la Escuela de Frankfurt a través de Theodor Adorno y Walter Benjamin tiene que ver con las posibilidades “reales” del arte para oponerse a un estado de cosas. Mientras, a través de Peter Bürger se analiza las cadenas de conexiones ideológicas en las que se ha movido el concepto de autonomía dentro de cierto discurso historiográfico y teórico del arte. Es decir, señala el origen histórico de este concepto y los sentidos asociados a él dentro de una concepción burguesa del arte. En Stuart Hall el concepto de autonomía es recuperado para pensar la conformación de las prácticas y la manera en la que ellas se interrelacionan bajo un orden determinado. O sea, para entender los propios procesos de construcción de un “orden”.

La especificidad de la autonomía en Cuba ha sido analizada a partir de estos replanteos teóricos. Por un lado, cómo se ha conformado el campo del arte y las propias prácticas artísticas como un ámbito diferenciado del resto de las prácticas sociales y, por tanto, seguro para enunciar cualquier tipo de crítica al sistema, en tanto su desconexión garantiza la desmovilización y despolitización de los actores del campo. Por otra parte, cómo ha sido usado el arte, en tanto práctica social de simbolización, por el poder político

cubano hegemónico para legitimar su orden. *Palabras a los intelectuales*, el discurso que pronuncia Fidel Castro en el año 1961, constituye un ejercicio de representación en el cual queda naturalizada esta forma de entender el arte en la sociedad revolucionaria cubana. Es la ambivalencia del campo artístico cubano entre autonomía-heteronomía la que ha orientado el sentido político de las prácticas artísticas. O sea, lo político ha implicado una búsqueda de autonomía en oposición al propio principio que ha funcionado para el campo.

En este sentido, ampliamos nuestra discusión teórica sobre la autonomía hacia las propuestas que esbozan hoy un grupo de investigadores interesados en la potencia política del arte articulado con los movimientos sociales. En estos casos, al igual que en Frankfurt, la autonomía sirve para pensar cuáles son las posibilidades del arte para producir espacios diferentes, antagónicos, conflictivos y políticos bajo un determinado orden político y social. Lo que varía en estas discusiones es la postura ante cómo va a participar el arte de los procesos sociales.

Partiendo de estos referentes teóricos y políticos y atendiendo a nuestros dos casos de estudio, *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo*, nosotras planteamos que en el sintagma “arte político”, el término “político” no funcione como un adjetivo, no indique una manera de hacer arte sino la apertura de una relación antagónica, disensual y diferente. Lo político siempre se produce en coyunturas específicas, de manera que la relación surge de forma contingente y contenciosa y está sujeta a cambios: no es fija ni estable.

El campo semántico dentro del cual el término “político” ha adquirido un significado para el arte y para el artista en la Isla, ha quedado estructurado

en el esquema cerrado y polarizado que ofrece *Palabras a los intelectuales*: POLÍTICO=OFICIALISTA y POLÍTICO=DISIDENTE. El artista revolucionario y comprometido o el artista contrarrevolucionario y disidente, son identidades sociales que les ha otorgado el poder revolucionario a quienes entran en la compleja maquinaria de la lucha social o política desde el arte. Lo político en el arte cubano se ha entendido como algo externo y ajeno a él. Los mecanismos de regulación de los márgenes de lo políticamente correcto o incorrecto han dependido de las coyunturas políticas en las que se produce el disenso desde el arte en Cuba. Los límites que definen el campo de lo políticamente correcto en el arte no han sido nunca lo suficientemente claros. Esta manera de concebir el arte y al artista lleva implícita un proceso, voluntario y/o involuntario, de despolitización de la práctica, pues no se reconoce ni la potencia ni el derecho a lo político desde el arte.

El mapa de las prácticas políticas del arte en Cuba que trazamos nos permitió hacer explícita la relación que transversaliza las experiencias de disenso desde el arte en Cuba y conectarlas con el objeto empírico de la investigación, *Yo también exijo y Jornada Primavera Libertaria*, partiendo de:

1. Las prácticas políticas del arte en Cuba han adoptado la forma de la lucha ideológica, empleando todos los medios posibles, desde los soportes más tradicionales del arte hasta el cuerpo, la calle, el internet, los afectos.
2. La lucha ideológica desde el arte ha adoptado dos formas: por el significado y por el acceso a los medios de significación. En el primer caso, el centro de las operaciones políticas está en la posibilidad de desarticular un significante de un sistema de significados

dominantes para rearticularlo dentro de otra cadena de connotaciones. En el segundo, nos encontramos con dos vertientes: un tipo de corriente historiográfica crítica desde el propio arte que implica muchas veces una (re)escritura de la Historia; otra, que disputa por generar pequeñas esferas para el disenso. Esta segunda vertiente es una lucha por la construcción de espacios diferentes y alternativos de disentimiento desde el campo cultural.

3. Las prácticas políticas del arte en Cuba han estado atravesadas por dos ejes: lo colectivo como sujeto de las prácticas y los procesos autogestionarios desde el arte en los que la organización colectiva es importante, pero el objetivo principal es la producción autónoma de experiencias disensuales.
4. La mayoría de las acciones que constituyen nuestro mapa hacen evidente la concepción del arte desde su articulación con lo político como un espacio de protesta y agenciamiento desde el cual disputar y construir el sentido de lo público. La apropiación del espacio público es el resultado de acciones grupales y plurales, en las cuales la presencia del cuerpo y la voz producen un tipo de alianza política y comunitaria. El desafío también se plantea, entonces, en términos corporales: el cuerpo habla políticamente por medio de su aparición pública, ejerciendo el derecho a reunirse y disentir.

Partiendo de estas discusiones teóricas y de la propuesta cartográfica, nosotras señalamos que las performances *Jornada Primavera Libertaria* y *Yo también exijo* son acciones que interpelan la institucionalidad político-jurídica del sistema cubano para plantear la necesidad de un diseño más protagónico de la sociedad, donde aquellos segmentos implicados puedan tomar parte. En estos dos casos, la articulación de lo político con el arte abre

un campo de experiencia litigante, disensual, en el que los involucrados pueden devenir sujetos políticos, pensarse a sí mismos y organizarse en función de un conflicto. Estas performances están imbricadas con las formas de creación política, el activismo social, los recursos y procedimientos artísticos, para entrar a disputar el derecho a disentir y participar en la construcción social y política de la vida en Cuba, porque ese derecho no aparece como algo dado, sino como parte del pleito y objeto de la lucha.

REFERENCIAS

Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, España, Taurus Humanidades, 1992.

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The new mestiza*, San Francisco, Estados Unidos, Aunt Lute Books, c1987.

Bey, Hakim, *T.A.Z The temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, en Hermetic Library, 1985-1991. Recuperado de http://hermetic.com/bey/taz_cont.html

Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, en Revista *October*, Massachusetts, Estados Unidos, No. 110, 2004

Bourdieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en Revista *Criterios*, La Habana, No. 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>

Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo editora S.A, 2006.

Bruguera, Tania, *Statement Yo también exijo*, 2014. Recuperado de https://www.facebook.com/YoTambienExijo/about/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info

Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, España, Ediciones Península 1987.

Butler, Judith, “Cuerpos en alianza y la política de la calle”, en Revista digital *Trasversales*, No. 26, junio de 2012. Recuperado de <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>

Caballero, Rufo, *Agua bendita. Crítica de arte. 1987-2007*, La Habana, Cuba, Artecubano Ediciones y Letras Cubanas, 2010.

Carrillo, Paloma et al, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, S.f.

Castro, Fidel, *Conclusiones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el III Congreso de los Comités de*

Defensa de la Revolución, en el teatro Karl Marx, el 28 de septiembre de 1986, año del xxx Aniversario del Desembarco del Granma, 1986. Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f280986e.html>

_____, *Conclusiones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el II Encuentro Nacional de Cooperativas de Producción Agropecuaria, celebrado en el teatro Karl Marx, el 18 de mayo de 1986, año del xxx Aniversario del Desembarco del Granma, 1986.* Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f180586e.html>

_____, *Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la clausura de la sesión diferida del Tercer Congreso del Partido Comunista de Cuba, en el teatro Karl Marx, el 2 de diciembre de 1986, año del xxx Aniversario del Desembarco Del Granma, 1986.* Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1986/esp/f021286e.html>

_____, *Palabras a los intelectuales, 1961.* Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

Castro, Raúl, “Trabajar con sentido crítico y creador, sin anquilosamiento ni esquematismos. Discurso pronunciado por el Primer Vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, General de Ejército Raúl Castro Ruz, en el acto central con motivo del aniversario 54 del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, en la Plaza de la Revolución Mayor General Ignacio Agramonte Loynaz de la ciudad de Camagüey, el 26 de julio del 2007, Año 49 de la Revolución”, en periódico *Granma*, No. 70, La Habana, martes 11 de marzo de 2014. Año 18. Recuperado de <http://www.granma.cu/granmad/secciones/raul26/>

Colectivo de autores, “Dossier Grupos en Cuba”, en Revista *Arte cubano*, No. 2-3, 2003, pp. 1-23.

Consejo Nacional de las Artes Plásticas, *Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Inaceptable performance en la Plaza de la Revolución*, 2014. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/12/30/consejo-nacional-de-las-artes-plasticas-inaceptable-performance-en-la-plaza-de-la-revolucion/>

Curia, Dolores, “Compromiso comparado. Entrevista a Claire Bishop”, en *Página 12*, diciembre de 2009. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5418-2010-01-03.html>

Chaguaceda, Armando. “La campana vibrante. Intelectuales, esfera pública y poder en Cuba: balance y perspectivas de un trienio”. A *Contracorriente*. Revista de Historia Social y Literatura de América Latina. Vol. 7, No. 3. 2010. Recuperado de http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_10/misc/Chaguaceda_debate.pdf

Chiroles, Patricia. *Reescribiendo el canos. La estética relacional desde esta orilla*, La Habana, Universidad de La Habana, 2010.

de la Fuente, Alejandro, Catálogo *Drapetomanía: homenaje a grupo antillano*, La Habana, 2013.

de Juan, Adelaida, *Telarte V: diseños de artistas cubanos para estampado textil, lo util y lo bello*, La Habana, Cuba, Palacio de Bellas Artes, mayo de 1988.

Díaz, Isbel, “Primavera Libertaria en La Habana”, en *Havana Times*, 2014. Recuperado de <http://www.havanatimes.org/sp/?p=95636>

Echeverría, Bolívar, “Arte y Utopía”, en *Contracorriente. Filosofía, arte y política*, México, Afínita Editorial, 2009.

_____, Definición de la cultura, México, Itaca, 2001.

_____, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2010.

Expósito, Marcelo, “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”, en *Revista de Artes Visuales Errata*, No. 12, 2012. Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/la-potencia-de-la-cooperacion-diez-tesis-sobre-el-arte-politizado-en-la-nueva-onda-global-de-movimientos/>

_____, *Walter Benjamín productivista*, Bilbao, ed. Consonni, 2013.

Expósito, Marcelo et al, “Creación colectiva y las prácticas colaborativas”, en Revista de Artes Visuales *Errata*, No. 12, 2012. Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/>

Gago, Verónica, “Contra el colonialismo interno”, en Revista *Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín, 2016. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/>

García, Rocío, “Nuevos Fieras: declaración del grupo”, en *Noticias de Arte Cubano*, No. 8, agosto del 2012

Gort, Diana, “Una casa”, en *Carne Negra* fanzine, No. 1, 2013. Recuperado de <https://carnenegra.com/2013/11/15/una-casa-diana-gort/>

Grenier, Yvone, “Cultural policy, participation and the gatekeeper state in Cuba”, en *Cuba in transition. Association for the Study of the Cuban economy (ASCE)*, 2014. Recuperado de <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-grenier.pdf>

Hall, Stuart, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*, Colombia, Perú y Ecuador, Envión Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de estudios Culturales y Sociales *Pensar* y Universidad Andina *Simón Bolívar*, 2010.

Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, España, Ediciones Alianza 1996.

Huysen, Andreas, *Después de la gran división: modernismos, cultura de masas, posmodernismo*, Argentina-España, Adriana Hidalgo Editora, 2002.

Ibarra, Anaeli y Patricia Martínez, “Mejor afuera que adentro”, en *Enema. Grupo de performance cubano*, La Habana, Arte Cubano Ediciones, 2012.

Ibarra, Anaeli y Andrés Álvarez, “Cascarilla más allá de las aulas”, en *Noticias de ArteCubano*, No. 8, agosto del 2012.

Jardines, Alexis, *El cisma del PCC*, 2014. Recuperado de <http://www.cubanet.org/opiniones/el-cisma-del-pcc/>

Jay, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, España, Taurus Ediciones, 1986.

Jiménez, Marc, *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2001.

Longoni, Ana. “La legitimación del arte político”, en Revista *Brumaria*, No. 9, 2005. Recuperado de <http://www.cpp.panoramafestival.com/la-legitimacion-del-arte-politico/>

Lorey, Isabell, “Gubernamentalidad y precarización del sí. Sobre la normalización de los productos y las productoras culturales”, en *European Institute for Progressive Cultural Policies* (EIPCP), EIPCP.net, 2006. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>

¡Lucha tu yuca Taíno! Entrevista a dos libertarios cubanos, en Alasbarricadas.org, enero del 2016. Recuperado de <http://www.alasbarricadas.org/noticias/node/35525>

Magaly Espinosa y Kevin Power (editores). *Antología de textos críticos: El Nuevo Arte Cubano*, Santa Mónica, Excelentísimo Ayuntamiento de Torre Vieja, Instituto Municipal de Cultura Joaquín Chapaprieta Torregrosa y Perceval Press, 2006; Margarita González et al., *Déjame que te cuente*, La Habana, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2002.

Marie Laure Geoffray, “Channelling Protest in Illiberal Regimes: The Cuban Case since the Fall of the Berlin Wall”, en *Journal of civil society*, Vol. 10, 2014. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17448689.2014.932057>

Morejón, Idalia, *Teoría del alma china. Entrevista con Carlos Aguilera*, en EforYatocha.com, 2014. Recuperado de <http://www.eforyatocha.com/2008/04/07/teoria-del-alma-china-entrevista-con-carlos-a-aguilera-2/>

Mouffe, Chantall, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, México-Barcelona-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1999.

Navarro, Desiderio, Intervención en VII Congreso de la UNEA, 2008. Recuperado de <http://www.uneac.org.cu/index.php?module=noticias&act=detalle&id=140>

_____, “In media res publicas: sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana”, en *Las causas de las cosas*, La Habana, Cuba, Letras Cubanas, 2006.

Navarro, Desiderio et al, *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana, Cuba, Centro Teórico Cultural Criterios, 2007.

Ojeda, Danne, *Proyectos-arte en acción de reescritura. A propósito de los nuevos proyectos artístico-pedagógicos. Ascendencia y valoración*, La Habana, Universidad de La Habana, 2010.

Piñeiro, Camila, *Repensando el socialismo cubano. Propuesta para una economía democrática y cooperativa*, La Habana, Cuba, Ruth Casa Editorial, 2013.

Prieto, Abel, “La cigarra y la hormiga. Un remake al final del milenio”, en Revista Cultural de la juventud cubana *El caimán barbudo*, agosto del 2014. Recuperado de <http://www.caimanbarbudo.cu/articulos/2014/08/un-remake-al-final-del-milenio/>

Puyol, Yohanna, “Entrevista con David Mateo. El arte y la imagen: reto de las revistas culturales”, en Revista digital *La Jiribilla*, La Habana, julio de 2007. Recuperado http://epoca2.lajiribilla.cu/2007/n324_07/324_36.html

Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1996.

_____, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Manantial, 2010.

_____, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, España, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005.

_____, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, España, Editorial Salamanca, 2002.

Rebón, Julián y Verónica Pérez, “Acción directa y procesos emancipatorios”, en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Recuperado de http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/402trabajo.pdf

Rolnik, Suely, “Furor de archivo”, en Revista Estudios Visuales *Retóricas de la resistencia*, #7, 2010. Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

Rojas, Rafael, “Cultura y poder en Cuba”, en *Nexos*, junio del 2004. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?p=11182>

_____, *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*, México, Taurus, 2011.

Said, Edward W, *Representaciones del intelectual*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1996.

Salinas, Marcelo, “Noticias de los dos primeros días de encuentros de la III Jornada Primavera Libertaria de La Habana”, en blog *Observatorio Crítico Cubano*. ¡Lucha tu yuca, taíno!, mayo 2014. Recuperado de <https://observatoriocriticocuba.org/2016/05/22/noticias-de-los-dos-primeros-dias-de-encuentros-de-la-iii-jornada-primavera-libertaria-de-la-habana/>

Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamín*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Schmitt, Carl, *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político*, Madrid, España, Instituto de estudios políticos, 1966.

Sosa, Sandra, *El pecado original de los intelectuales cubanos. Arte cubano contemporáneo (1986-1991)*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, La Habana, Universidad de La Habana, 2009.

Statement Locación Cristo Salvador Galería, 2014. Recuperado de <http://www.cristosalvadorgaleria.com/about/>

Statement *Yo También Exijo*, 2014. Recuperado de: https://www.facebook.com/YoTambienExijo/about/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info

Taller Libertario Alfredo López, *Posición del Taller Libertario Alfredo López*, 2014. Recuperado de <https://observatoriocriticocuba.org/2014/12/19/posicion-del-taller-libertario-alfredo-lopez/>

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural performática de las Américas*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Alberto Hurtado, S.f.

Tercera Opción, “Una alternativa democrática por la independencia económica, la soberanía política, la soberanía social y los derechos del hombre”, en Revista digital *Cubista*, 2006. Recuperado de <http://cubistamagazine.com/050008.html>

Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, *UNEAC: no es un performance, es una provocación política*, 2014. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/especiales/2014/12/30/uneac-no-es-un-perfomance-es-una-provocacion-politica/>

Walter, Benjamín, *Obras*, Libro I, Vol. 2, Madrid, Abad Editores, 2009

Žižek, Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional”, en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, México, ed. Paidós, S.f.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Villavicencio, Sofía de los Ángeles, *Características Estéticas del Performance en El Arte Cubano Contemporáneo o El Cultivo de la Sed*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad de La Habana, 2006.

Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1974.

Althusser, Louis y Etienne Balibar, *Para leer el Capital*, México, Siglo XXI Editores, 1969.

Anderson, Benedict *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Arte y Acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979, Barcelona, España, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, [s/f].

Birbragher, Francine, "Performance cubano en los años ochenta", en *Revista Art Nexus*, No. 37, julio-septiembre de 2000, pp. 62-66.

Bourriaud, Nicolás, "Postproducción", en *Revista Arte cubano*, No. 1, 2007-2008, pp. 60-67.

_____, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2004.

Brea, José Luis. "Producir para ser producido: políticas del acontecimiento", en *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*, La Habana, Cuba, Artecubano Ediciones, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Universitat de València, 2009, pp. 335-344.

Cirauqui, Manuel, "La incertidumbre del contexto. Entrevista con Rirkrit Tiravanija", en *Revista Lápiz*, No. 222, abril de 2006.

Cuba siglo XX: Modernidad y sincretismo, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundación La Caixa, 1996.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

_____, "El fin del arte", en Revista *El Paseante*, No. 22-23, 1995.

Dezeuze, Anna, "Everyday life, 'relational aesthetics' and the 'transfiguration of the commonplace'", en *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 5, No. 3, 2006, p. 143-152.

Dossier: Bruce Nauman, en Revista *Creación*, No. 5, mayo de 1992, pp. 54-101.

Dossier: Fluxus, en Revista *Creación*, No. 10, febrero de 1994, pp. 82-114.

Echeverría, Bolívar, *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamín*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, S.f.

El arte del siglo XX, Madrid, España, Editorial DEBATE, S.A 1999.

Entel, Alicia, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999-2000.

Espinosa, Magaly, "Documentar el arte: imágenes desde la diferencia", en *Integración y Resistencia en la era global. Evento Teórico de la Décima Bienal de La Habana*, La Habana, Cuba, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Consejo Nacional de Artes Plásticas, 2009.

_____, "El emerger en la construcción del arte", en Revista *Arte cubano*, No. 1, 2009.

_____, *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*, Pinar del Río, Cuba, Editorial Cauce, 2003.

_____, "La calle está aparentemente tranquila. Textos y contextos en la creación visual cubana del presente", en Revista *Parachute*, No 125, 2007, pp. 34-52.

Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, La Habana, Cuba, Instituto del Libro, 1967.

Foster, Hal, "Contra el pluralismo" en Revista *El Paseante*, No. 23-25, 1995.

_____, "El artista como etnógrafo", en Revista *Arte cubano*, No. 2-3, 2003, pp. 76-85.

_____, *Recordings: Art, Spectacle and Cultural Politics*, Port,

Townsend, Bay Press, 1986.

Foster, Hal et al, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*, Madrid, España, Ediciones Akal, S.A., 2006.

Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, España, La Piqueta, 1992.

_____, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

García Navarro, Santiago “Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Entrevista con Reinaldo Laddaga”, en *Revista Arte cubano*, No. 1, 2009, pp. 55-61.

Geertz, Clifford, “Ideología como sistema cultural”, en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, España, Gedisa Editorial, 1992.

González, Margarita et al, *Déjame que te cuente*, La Habana, Cuba, Consejo Nacional de Artes Plásticas, 2002.

Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, Edición crítica del Instituto Gramsci, México, Ediciones Era, 1981.

Groys, Borís, *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, La Habana, Cuba, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2008.

Guasch, Anna Maria. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, España, Ediciones Siruela, S.A., 2009.

Guattari, Félix, “El nuevo paradigma estético”, en *Revista Arte cubano*, No.3, 2001, pp. 32-41.

Harvey, David, *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Argentina, Amorrortu Editores, 1998.

Herrera Ysla, Nelson, “Ni a favor ni en contra de la conducta en el arte sino todo lo contrario”; en *Noticias de Arte cubano*, No. 3, marzo de 2007, pp. 9-12.

Kuspit, Donald, “El artista suficientemente bueno. Más allá del artista de vanguardia”, en *Revista Arte cubano*, No. 2, 2001, pp. 56-67.

- Laclau, Ernesto, *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*, México, Siglo XXI Editores, 1978.
- _____, *Nuevas Reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1993
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, España, Siglo XXI Editores, 1987.
- Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- León, Glenda, *La condición performática*. Tesis de Diploma en Historia del Arte, La Habana, Cuba, Universidad de La Habana, 1999.
- Llano, Pedro de y Xosé Lois Gutiérrez. *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2002.
- Machado, Mailyn, “Mirar los 80”, en Catálogo de la exposición *Ni a favor ni en contra sino todo lo contrario*, La Habana, Cuba, 2007.
- Martin, Stewart, “Critique of Relational Aesthetics”, en *Third Text*, Vol. 21, No. 4, julio de 2007, p. 369-386.
- Marx, Karl, *El Capital*, Vol. 1, México, Siglo XXI Editorial, 1979.
- Marx, Karl y Engels Friedrich, *Ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1972.
- Maura, Eduardo, *Las teorías críticas de Walter Benjamín*. Temas contemporáneos, S.l, Editorial Bellaterra, 2013.
- Mauri Villareal, Yanahara y Aylee Ibáñez Justiz, “Meterle el cuerpo al arte. Dialogando con graduados de la Cátedra de Arte de Conducta”, en Revista *Dédalo*, No. 8, diciembre de 2007, pp. 22-25.
- Olmo, Santiago B, “Entrevista con Hans Haacke”, en Revista *Lápiz*, No. 116, noviembre de 1995, pp. 56-66.
- Pawlowski, Tadeusz, “El performance”, en Revista *Criterios*, No. 21-24, S.f, pp. 154-179.

Pérez, Luis Francisco, "Hans Haacke: el último historiador", en *Revista Lápiz*, No. 116, noviembre de 1995, pp. 67-77.

Reyes, Alain, *En los límites de la razón*. Tesis de Diploma en Historia del Arte, La Habana, Cuba, Universidad de La Habana, S.f.

Ross, Toni, "Aesthetic autonomy and interdisciplinarity: a response to Nicolas Bourriaud's 'relational aesthetics'", en *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 5, No. 3, 2006, p. 167-181.

Santana, Andrés Isaac, *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, Murcia, España, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), S.f.

Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Losada, 1945.

Sosa, Sandra, Entre el ademán y el acto. Emergentes en el arte cubano contemporáneo, en *Revista La Gaceta de Cuba*. La Habana, No. 4, julio-agosto de 2007, pp. 32-36.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Estados Unidos, Methuen, 1987.

Torres, Ruslán, *L.CONDUCT-A-RT*, Barranquilla, Colombia, Centro Cultural Cayena de la Universidad del Norte, 2005.

Volóshinov, Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Godot, 2009.

Williams, Raymond, "Base y superestructura", en *Marxismo y literatura*, Barcelona, España, Península, 1980.

Declaración de principios y programa político del colectivo Paideia

¿QUÉ ES EL PROYECTO PAIDEIA?

Concebido como Proyecto de Acción Integral para el Desarrollo de Experiencias de Intercambio Artístico -2-, PAIDEIA inició sus actividades el pasado 16 de febrero, cuando el Centro de Promoción Cultural "Alejo Carpentier" abrió sus puertas y cedió su sala de conferencias a la primera sesión oficial del Taller *Poiesis*, que —junto con el Taller *Logos*— constituye una de las dos direcciones fundamentales de trabajo del Proyecto: la promoción, exposición, análisis y valoración de la obra de nuestros creadores artísticos, fundamentalmente de los jóvenes escritores, músicos, teatristas, cineastas, artistas plásticos, etc[.], mediante la presentación y discusión pública de sus creaciones y propuestas. En aquella ocasión *Poiesis* estuvo dedicado a una retrospectiva de Arturo Cuenca -3-, En sucesivas sesiones se presentaron el dramaturgo y coreógrafo Víctor Valera (*Los gatos, La Cuarta Pared, Godot*) y los poetas Marilyn Bobes (*La aguja en el pajar*) y Jean Portante (Luxemburgo), autor de más siete libros, entre poemarios y novelas, publicados en Europa.

El Taller *Logos*, por su parte, estará dedicado a la difusión del pensamiento teórico y crítico en el campo de la Estética, la Teoría del Arte, las Ciencias Literarias y la Culturología, a través de ciclos de conferencias que serán impartidas por profesores y especialistas de nuestros centros de educación superior y nuestras instituciones culturales. El primer ciclo (marzo) ha sido dedicado a los problemas actuales de la estética, tales como la relación entre Estética y Arte, el Arte y la Sociología, Axiología y Arte, entre otros.

Ambos talleres alternarán cada mes y sus actividades se realizan todos los jueves a las 6 de la tarde en el citado Centro.

PAIDEIA-5- no se define como un grupo con entidad propia, ni propugna una estética específica en uno u otro campo de la creación, ni constituye una institución con personalidad jurídica -6-. PAIDEIA es un proyecto abierto a la colaboración y participación activa de todas aquellas personas e instituciones de la cultura que hagan suyos su programa y sus propósitos. PAIDEIA tiene y aspira a mantener una estructura abierta a cualquier crecimiento[,] que no sea mera adición o redundancia. Si hoy cuenta con dos talleres de trabajo, mañana podría contar con una publicación, patrocinar un concurso, crear nuevas formas de participación e intercambio, tener un programa de televisión, fundar un cine-club de creación y apreciación, etc. Todo -7-, crecimiento, en suma, estará determinado por la ampliación o enriquecimiento de sus objetivos y no por los espejismos de la cantidad o la cifra.

PAIDEIA orienta su actividad hacia los siguientes fines:

1. Promover y realizar el uso sistemático, integral y articulado de todas aquellas instituciones culturales que acepten parcial o totalmente su programa.

2. Promover y realizar el diálogo permanente, y mutuamente enriquecedor, entre creadores, críticos y espectadores, sobre bases ética y científicamente fundamentadas y mediante acciones prácticas que involucren de manera necesaria al productor, al receptor y al crítico del proceso artístico.

3. Promover y realizar la necesaria unidad dialéctica de la praxis y la teoría artística en los tres eslabones del proceso artístico: la creación, la recepción y la crítica.

4. Promover, difundir y criticar las obras y procesos artísticos que constituyan propuestas representativas de las disímiles poéticas que se derivan de la acción de los jóvenes creadores y conformen el espectro de la cultura artística y literaria cubana, mediante la realización de talleres, conversatorios, mesas redondas y otras formas sociales del diálogo y la polémica.

5. Promover y contribuir a la formación, orientación y desarrollo —mediante la difusión, discusión y asimilación crítica del pensamiento teórico actual en el campo de la Estética, la Teoría del Arte, las Ciencias de la Literatura y la Culturología— -8-del pensamiento crítico y teórico de los jóvenes creadores, críticos e investigadores.

6. Promover y realizar nuevas formas de participación colectiva en la creación, reflexión y recepción críticas de las obras y propuestas de los jóvenes creadores, tanto por la vía de la integración de los diferentes lenguajes artísticos en obras de carácter experimental como por la vía de la colaboración entre creadores de distintas manifestaciones.

7. Promover, fomentar y contribuir a hacer cada vez más amplia y más profunda la influencia de la praxis artística sobre el entorno natural, social y cultural en que se gesta y actúa, de acuerdo con los lineamientos que traza la política estatal y partidista para la esfera de la cultura artística y literaria.

PAIDEIA, como programa de acción cultural, parte del postulado universalmente reconocido de que, en el socialismo, el arte no sólo es una forma de la conciencia social estrechamente ligada a la ideología y a la actividad práctica de los hombres, sino además deviene una fuerza social activa, una fuerza productiva directa —a la par que la ciencia— creadora no sólo ya de bienes espirituales, sino también de bienes materiales que se integran de manera cada día más armónica a la vida social en toda su riqueza de necesidades y manifestaciones; de que la práctica artística no puede desarrollarse al margen de las realidades económicas y políticas del país al que sirve; de que lo más avanzado, lúcido y honesto del pensamiento y la praxis creadora de nuestros jóvenes escritores, artistas y críticos de arte y literatura se identifica con la esencia cultural de la Revolución, expresada más de una vez por sus hacedores, la cual es solidaria y defensora de un clima de libertad y tolerancia dentro de los principios, haciendo suya la definición marxista de la libertad como comprensión de las necesidades objetivas. (Rolando Prats y Reina María Rodríguez)

Ciudad de La Habana, 25 de febrero de 1989

Declaración del proyecto circo. Videocreación & performance

PROYECTO CIRCO. VIDEOCREACIÓN & PERFORMANCE

Plataforma: Autónoma & Autogestión & Comunicación* Carácter híbrido & Experimental

Videocreación & Performance

Único de su tipo en el país

8 Ediciones

290 Artistas

15 Países

284 Piezas de video

67 Performance

7 Instalaciones

3 Presentaciones en el programa colateral de la Bienal de La Habana

4 Galerías & Festivales

5 Curadores Invitados

3 Presentaciones Internacionales

3 Publicaciones Digitales

2 Conferencias

2 Canales de difusión

Patrocinio & Colaboración: Fundación Hivos and Triangle Arts Trus, Proyecto Batiscafo, Embajada de España en La Habana, Canarias Crea, Embajada de los Países Bajos, Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación (Cosude), Vera Icono Producciones, Pro Helvetia.

Premios

2006

Premio de Curaduría. Proyecto Circo Travelling. Convocatoria Agencia Española de Cooperación Internacional y la Embajada de España en Cuba. Ciudad de La Habana, Cuba. Residencia Batiscafo. Proyecto Circo. Enjoy. Fundación Hivos and Triangle Arts Trus, Ciudad de La Habana, Cuba

2005

Mención honorífica. Proyecto Circo. Enjoy. Convocatoria Agencia Española de Cooperación Internacional y la Embajada de España en Cuba. Ciudad de La Habana, Cuba. Residencia Batiscafo. Proyecto Circo Box. Fundación Hivos and Triangle Arts Trus, Ciudad de La Habana, Cuba

2003

Residencia Batiscafo. Proyecto Circo. Fundación Hivos and Triangle Arts Trus, Ciudad de La Habana, Cuba

* A partir del año 2007

Proyecto Circo. Performance & Audiovisuales³⁵⁷ fue creado en el año 2003,³⁵⁸ en Ciudad de La Habana, por el artista Juan Rivero (ex miembro de Galería DUPP).³⁵⁹ Concebido como plataforma, nómada, de carácter híbrido, experimental e interactivo, articula la

³⁵⁷ A partir del 2011 cambia su nombre por Proyecto Circo. Videocreación & Performance.

³⁵⁸ Residencia Batiscafo, otorgada a Galería DUPP. Juan Rivero integrante de este colectivo, participa como Artista en Residencia.

³⁵⁹ DUPP (Desde una pragmática pedagógica) dirigido por el artista y profesor René Francisco.

videocreación con el performance, el arte relacional, el arte de acción y las intervenciones urbanas.

Con el propósito de conectar las redes locales con las redes internacionales, Proyecto Circo promueve dos líneas curatoriales: Muestra de Videocreación España-Suiza-Cuba (anual) y Evento Internacional de Performance & Videocreación (bienal).

Intención de sus núcleos temáticos:

1 Activar la escena local: Establecer procesos de trabajo e intercambio que permitan diversificar el diálogo entre los artistas, los diversos escenarios urbanos y sus actores sociales

2 Explorar los desplazamientos y modificaciones de prácticas artísticas en el contexto local: Incidencia de la política cultural y las prácticas mediáticas con relación a las intervenciones urbanas, el performance, el arte relacional y el arte de acción. Su entrecruzamiento a otros medios expresivos como la videocreación, las transformaciones y tensiones que se generan por el control de la producción simbólica y sus efectos para los agentes culturales y sociales involucrados

3 Promover la videocreación como medio de expresión artística, generando discursos eficaces que permitan su circulación y difusión en el circuito local. Con especial atención en obras realizadas por artistas de Iberoamérica y Suiza.

4 Incorporar propuestas que aborden el uso de nuevas prácticas multimediales, el tratamiento de imágenes en 2 D y 3D (poco explorado por los artistas cubanos)

5 Alcance: Ampliación de los núcleos expositivos, mayor libertad temática, extensión del período de exhibición (1 semana)

6 Establecer redes de intercambio y colaboración con agentes culturales (artistas, colectivos & espacios independientes, investigadores, comisarios, galeristas, centros de arte, bienales y plataformas alternativas, que indagaran en nuevas formas de producción, circulación, promoción e investigación de la videocreación, el performance, el arte relacional y las intervenciones urbanas

7 Crear nuevos escenarios que favorezcan una mayor integración y circulación del video cubano en espacios internacionales

Publicaciones digitales

Se concibe la idea de diseñar un plan de publicaciones digitales sin ánimo de lucro que permita promover lo más representativo del pensamiento contemporáneo relativo a la videocreación, las nuevas prácticas multimediales, el performance, el arte relacional, el arte de acción...

Se crea la colección: Imagen & Sonido, con la publicación de sus dos primeros títulos.

Videocreación Cuba

Autor: Luis Gárciga Romay

País: Cuba

Títulos: La gallina, el cine el huevo y el videoarte. Bifocales para un tuerto

Descripción: Un recorrido por la creación audiovisual cubana de las dos últimas décadas

Canales de difusión: Blog:

<http://proyectocircocuba.blogspot.com> Web: www.proyectocircocuba.org

Colectivos constituyentes de la Red Observatorio Crítico

RED OBSERVATORIO CRÍTICO

Ahimsa

El término sánscrito Ahimsa se traduce como No Violencia. El proyecto busca difundir el sentido profundo de la No Violencia como conciencia y por extensión, conducta humana y civil. Destacar la necesidad de esta práctica y su vialidad: la no violencia como alternativa individual posible. La No violencia como elemento indispensable en los cimientos de una sociedad que busca un desarrollo armónico y pleno, y más: como única opción para la supervivencia de la especie.

BlackHat

Comunidad unida por la pasión hacia la informática y las ciencias afines. Colabora para crear materiales informativos y softwares para la solución de dificultades y problemáticas relacionadas con las nuevas tecnologías. Tiene como objetivos ayudar al desarrollo de la cultura informática en Cuba, propiciar y alentar la creación de aplicaciones de utilidad social, y eliminar tabúes relacionados con cuestiones informáticas.

Cofradía de la Negritud

El trabajo de la Cofradía de la Negritud ha sido esencial en la crítica al racismo en Cuba, sobre todo después de la disolución del espacio Color Cubano. Su activismo se traduce en la generación de diversos espacios para el estudio y análisis de los temas raciales, los posicionamientos públicos referidos a estos temas, y la conmemoración u homenaje a personalidades, fechas o eventos comúnmente silenciados u olvidados en la práctica y la historia oficial nacional. La reivindicación de los derechos de los negros y negras en Cuba forma parte de su lucha.



Esquife

Proyecto de creación, promoción e investigación cultural con más de 10 años de trabajo que edita una revista digital del mismo nombre, donde se publican textos y música de gran calidad y que se ha convertido en un medio de divulgación imprescindible y de alcance extremadamente democrático para los autores cubanos.

Grupo de Estudios Culturales “Nuestra América”



El Grupo de Estudios Culturales “Nuestra América” fue creado en abril de 2007 por un colectivo de jóvenes interesados en el rescate de la herencia originaria (indo y afrocubana) en el continente americano, una vez llegado el momento de compartir con otros la experiencia acumulada por sus integrantes en la práctica de un estilo de vida acorde con el paradigma de las culturas originarias americanas y el resultado de la exploración en los presupuestos de dicho paradigma.

Esta búsqueda se apoya en los postulados filosófico-prácticos de la toltequidad, entendida no solo como el producto histórico resultante de la civilización en el área mesoamericana, sino también como un formato dinamizador integrador y homogenizador de la cultura, que representa una posibilidad de desarrollo de los potenciales humanos. Está comprometido con la difusión del paradigma tolteca que reúne, optimiza y actualiza las prácticas de libertad basadas en la responsabilidad, el merecimiento y la búsqueda de la trascendencia, comunes al resto de las culturas americanas. Toltequidad es el nombre en lengua nawatl de la aspiración a la libertad mediante la liberación personal y colectiva, individual y social. Esta aspiración, inherente a todos los pueblos originarios y en específico a los americanos, es hoy solo una intuición distorsionada en nuestras sociedades modernas, ahogada por las fallidas “revoluciones” y “democracias”. Representa para nosotros un anhelo que escogemos para expresar el intento de descolonizar Cuba, América y el mundo.

El Colectivo se identifica activamente con la lucha de los pueblos indígenas en el reclamo de sus derechos, por la conservación de los recursos naturales y la preservación de sus culturas; así mismo, con las luchas de todos los oprimidos y desplazados. Comulga con las concepciones autónomas y autogestionarias y las iniciativas libertarias que partan de la comunión con la tierra y el ideal de la justicia social y la trascendencia. Aboga por la vida en comunidad y las soluciones colectivas y por un nuevo tipo de proyecto social que tenga como punto de partida el pleno desarrollo de los potenciales humanos. Desde esta mirada, el Grupo de Estudios Culturales “Nuestra América” participa del debate actual sobre el presente y futuro de Cuba intentando aportar el reconocimiento de la herencia originaria como fuente constituyente de la identidad y poniendo énfasis en que toda recuperación verdadera de contenidos está orientada a rescatar, más que un sistema de prácticas tradicionales, el estado de conciencia que les da sentido; la condición de espíritu que las hace operantes y funcionales. Así mismo, es parte de una red horizontal de colectivos, asociaciones y personas con intereses comunes en Cuba y en varios puntos del continente.

El Guardabosques



Proyecto ecológico surgido a partir de la poda indiscriminada de una centenaria Seiba en San Agustín y la creciente deforestación en la Ciudad de La Habana. Desde el 2007 edita un boletín digital del mismo nombre, donde denuncia depredaciones ecológicas en el entorno urbano.

Promociona el pensamiento ecologista, además de diseñar y participar en acciones de reforestación y educación ambiental, que contribuyan a un mejor manejo de los espacios verdes. Entiende la “participación” como aspecto esencial para la autoliberación.

Cátedra Haydée Santamaría



La Cátedra Haydée Santamaría (KHS) es un colectivo de investigadores sociales, profesores universitarios, literatos y gestores culturales, donde confluyen tres generaciones. Es un espacio abierto, itinerante, para el debate, el intercambio de conocimientos, la socialización de experiencias de creación colectivas, la recuperación de las memorias históricas vinculadas a las experiencias emancipativas en Cuba y en el mundo.

Se caracteriza por el ángulo crítico en el abordaje de las problemáticas de la realidad cubana del momento, donde se conjugan el enfoque “macro” con el “micro”, y el debate teórico con las vivencias y acciones culturales.



Salvadera

Proyecto ecológico comunitario que acciona en el Reparto Eléctrico. Involucra a variados actores sociales, que comprenden instituciones estatales, organizaciones no gubernamentales, grupos autónomos, niños, y vecinos de manera general.

La protección de animales y plantas es el sello distintivo del proyecto, que no se divorcia del análisis crítico de la realidad en la que se inserta. Es común el intercambio con otros proyectos, saliéndose incluso de los predios del Reparto Eléctrico.

SPD



Socialismo Participativo y Democrático. Colectivo dedicado a reflexionar y elaborar propuestas sobre el socialismo autogestionario, y a promoverlo como un futuro posible para Cuba. Sus principales acciones han sido la socialización del texto “Propuestas programáticas para un Socialismo Participativo y Democrático”, y la emisión del boletín digital SPD.

Trencito



Proyecto familiar-comunitario autónomo que desde hace más de 15 años desarrolla una sostenida y enriquecedora experiencia de trabajo con niños, a partir de juegos no-competitivos y no-adultocéntricos que potencien la solidaridad, la creatividad y el trabajo en colectivo. Ello constituye toda una fuente y un referente crítico, para multiplicar empeños en este sentido, en momentos en que crecen las señales de agotamiento del sistema escolar en el país, a partir de las tendencias uniformadoras, competitivas e instructoristas

Declaración del colectivo LGBT anticapitalista e independiente proyecto Arcoiris para la acción *La Besada por la diversidad y la igualdad*

LA REVOLUCIÓN ES UNA LUCHA CONTRA TODAS LAS DISCRIMINACIONES

Yasmín S. Portales Machado

Preámbulo: Constitución de la República de Cuba

Artículo 42: La discriminación por motivo de raza, color de la piel, sexo, origen nacional, creencias religiosas y cualquier otra lesiva a la dignidad humana está proscrita y es sancionada por la ley.

Artículo 53: Se reconoce a los ciudadanos libertad de palabra y prensa conforme a los fines de la sociedad socialista.

Artículo 54: Los derechos de reunión, manifestación y asociación son ejercidos por los trabajadores manuales e intelectuales, los campesinos, las mujeres, los estudiantes y demás sectores del pueblo trabajador (...) gozan de la más amplia libertad de palabra y opinión, basadas en el derecho irrestricto a la iniciativa y a la crítica.

Comunicado

El 28 de junio de 1969, un grupo de gays, lesbianas, travestis y transexuales de diferentes grupos étnicos y orígenes se rebelaron contra una redada policial en el bar Stonewall Inn (New York) y, con el apoyo de la vecindad, pusieron en fuga a quienes pretendían castigarles por ser quienes eran, por amar a quienes amaban. Ese evento marca el inicio de Movimiento de Liberación Homosexual contemporáneo.

Cuarenta y tres años después, rendimos homenaje a ese gesto de valor. Al besarnos celebramos lo hermoso y legítimo de nuestros sentimientos de amistad, aprecio o atracción. Al besarnos, expresamos compromiso, respeto, admiración, agradecimiento, alegría, amor. Besarse es sano y simple.

En Proyecto Arcoiris creemos que es justo sentir Orgullo de ser Gays, porque todavía hoy, en Cuba, es difícil salir a la calle cada día y vivir como personas no heterosexuales. Sentimos orgullo legítimo por negarnos a mentir a nuestras familias, comunidades, colectivos de trabajo, amistades; sentimos orgullo también por aquellas personas heterosexuales que nos apoyan contra la homofobia cotidiana.

Somos parte de la nación. Queremos para Cuba libertad y autodeterminación, queremos toda la riqueza que podamos producir honestamente, y queremos la prohibición legal de todas las formas de discriminación por sexo, edad, origen étnico o geográfico, religión, orientación sexual o identidad de género.

Somos parte de la Comunidad LGBTI mundial. Junto a millones de voces exigimos el reconocimiento legal a nuestras familias y la despatologización de la transexualidad, exigimos el fin de los crímenes de odio, el acoso escolar y la discriminación laboral,

exigimos el cierre de toda institución que pretenda curarnos y el castigo legal a todas las personas que desde templos, aulas, escenarios, foros políticos o laboratorios pseudocientíficos inciten al odio, justifiquen la discriminación, o promuevan el castigo al ejercicio de la sexualidad libre y responsable por hombres y mujeres.

Por eso estamos aquí, ocupando el espacio público que la Revolución de 1959 conquistó para todas las personas de la nación sin distinciones, porque la Revolución será feminista, o no será, será antirracista, o no será, será abierta a las críticas de toda la ciudadanía, o no será, será antihomofóbica, o no será. Será, en fin, una lucha absoluta contra todas las discriminaciones, o no será verdaderamente socialista y las vidas de quienes murieron por implantar la dignidad plena del hombre y la mujer en esta tierra carecerán de sentido.

Es 28 de junio: nuestros besos serán homenaje a quienes murieron y mueren por el odio a lo diferente. Nuestros besos son el voto porque un día el 17 de mayo y el 28 de junio ya no signifiquen nada.

Gracias por venir.

Fragmento del manifiesto del MAM utilizado en el dossier de aglutinador-laboratorio

Manifiesto del MAM: Museo de Arte Maníaco. (fragmento)

La denominación arte maníaco responde a una intención más abarcadora que su precursor, el art brut creado por Jean Dubuffet, pues consideramos "arte maníaco" a toda obra que haya sido realizada por cualquier artista, sea graduado de escuela de arte o no, que se encuentre bajo presión psicológica (los que presenten desde psicopatologías ligeras hasta funciones mentales severas; también artistas con drásticas adicciones a diferentes narcóticos y sustancias tóxicas que hayan lacerado y modificado su autoestima, conducta y por ende distorsionado su percepción del YO y del medio en que viven) y que lo expresen sin pudor.

-Será un museo para la investigación: activo, fresco, vivo, empírico, real e itinerante con sede gestora (circunstancial) en el Espacio Aglutinador, pero posteriormente se moverá hacia otros locales tanto dentro como fuera de la capital.

-El MAM pretende reunir, legitimar y abrir el paradigma del Outsider Art e incluir, además del arte hecho por artistas autodidactas (ojo, no folkloristas, ni costumbristas), toda obra artística en la cual se respire esa atmósfera inquietante, perversa, perceptiva (casi extra-sensorial) que expresa dolor, desequilibrio, contradicciones, búsquedas, crudeza, desacuerdo, inseguridad, soberbia...

DECLARACIÓN DE LOS OBJETIVOS QUE GUÍAN LA REALIZACIÓN DEL FANZINE CARNE

ACERCA DE CARNE NEGRA FANZINE

Carne Negra es un proyecto de fanzine sobre artes visuales. Su objetivo fundamental es aventurarse en la posibilidad de desmontar algunos de los múltiples factores (o vectores) de “La Súper Inhibición”. Intentará confrontar dos tabúes relativos a: la sociabilización pública de una crítica autónoma y la producción de una plataforma de concurrencia autoral únicamente determinada por la sujeción al tema de la publicación. Carne Negra privilegiará todos los desmanes que, como reto al Caudillaje del Axis (ya sea este un Mito o Logo reductor), un delirio de rigor pueda producir. Modestamente propone, alienta y reclama a observar el empeño de liminalidad como profesión de fe. En lo más íntimo estas son consideraciones sobre el tiempo, el espacio, y su expresión crítica: el Movimiento. Carne Negra querría ser (dramáticamente) terrorista cosa que, como se dijo una vez, no hará daño a la Nación (la Ciudad, la Reproducción). O tal vez sí.

Programa de la Jornada Primavera Libertaria

PRIMERA JORNADA PRIMAVERA LIBERTARIA (2014)

Domingo 11 de mayo, 3:00 pm

- Palabras inaugurales: De dónde, por qué y para qué una Primavera Libertaria
- Círculo de diálogo: Cómo y por qué me hice anarquista (o mi anarquismo y el de mis amigos). Experiencias
- Presentación de la compilación digital “El anarquismo en Cuba, huellas y recuperaciones”

Domingo 18 de mayo, 10:00 am

- Alimentación y responsabilidad (o cómo no reproducimos nuestro propio cáncer)
- Círculo de diálogo sobre el libro Comida permacultural y la obra de la permacultora Ing. Myriam Cabrera Vitre
- Sesión de elaboración y degustación de platos permaculturales (quienes se interesen deben comunicar previamente su participación, pues se dispondrá de cupos limitados para la cena)

Viernes 23 de mayo, 5:00 pm

- Círculo de diálogo: ¿Qué le ha hecho la anarquía al arte y el arte a la anarquía?
- Presentación de la compilación digital “Terrorismos poéticos y otras artes sublimes”
- Realización del Video-cadáver exquisito: “yo también soy un opresor...”
- Sesión de “Acción Musical Directa!!” (traer instrumentos musicales y no musicales también)

Sábado 31 de mayo, 3 pm

- Círculo de diálogo: Promesa, decadencia y recuperación de un sindicalismo libertario en Cuba
- Presentación del audiovisual: “Memoria sindical cubana”, GALSIC, 2008 (42 minutos)
- Presentación de los periódicos *¡Tierra!* y *Tierra Nueva*
- Feria de Trueque de música, libros, ropas y etcéteras

Sábado 7 de junio, 10 am

- Por la ruta de los anarquistas en La Habana
- Almuerzo libertario

SEGUNDA JORNADA PRIMAVERA LIBERTARIA (2015)

Viernes 29 de mayo 2:00pm / Creación antiautoritaria

- Presentación de la Jornada La práctica de un artista en el Sindicato de Limpiadores de Ámsterdam. [Matthijs De Bruijne, Holanda]
- Un anarquista en el teatro cubano: Marcelo Salinas. [Mario Castillo, Cuba]
- Presentación libro digital Cine y Anarquía [Osvaldo Hernández, Cuba]
- Antiautoritarismo y creación colectiva en el horizonte del Cine de Liberación. [Otari Oliva, Cuba]
- El Establo: un espacio antiautoritario en los 80 [Carlos Alberto Aguiar, Cuba]

6:00pm Brindis

Sábado 30 mayo 10:00am / Prácticas: resistencia, autonomía, auto-organización, solidaridad, horizontalidad, mutualidad y redes

- Darwin y Kropotkin ¿Competición o solidaridad? (cortometraje) [Federación Anarquista, Francia]
- Autoorganización y autonomía en Cuba. Presentación transcripción del Panel Ayuda Mutua Popular en Cuba hoy. [Tato Quiñones y Mario Castillo, Cuba]

3:00pm

- El movimiento estudiantil holandés en 2015. [Matthijs De Bruijne, Holanda]
- Las okupas y centros sociales autogestionado en Europa. Una experiencia en Marsella. [Jerome Antonio Kinzel, Francia]
- Presentación de textos: “Escritos de un activista obrero” [Oscar Daniel Campilongo, Argentina] y “¿Libertad? ¿Dónde?” [Diego Jiménez de la Cuesta, México].
- Cibao Libertario experimento, convivencia y toma de decisiones. [Rosa Milagros Rojas, R. Dominicana].

Martes 2 junio 3:00pm / Ambientalismo, tecnologías, y activismos

- La revista Pro-Vida y el movimiento naturista en Cuba. [Mario Castillo, Cuba]
- Presentación CD “Avances tecnológicos y barbarie social” [Dmitri Prieto, Cuba]
- Pronósticos de impacto ambiental tras acercamiento Cuba-Estados Unidos. [Isbel Díaz, Cuba]
- Presentación colección boletines digitales El Guardabosques. [Isbel Díaz, Cuba]
- Reciclaje en Granma. Bar y poesía y Anarquía. Encuentro en Bar-Cafetería Línea y 18

Viernes 5 junio 2:00pm / La nueva escena de relaciones interestatales Cuba y Estados Unidos

- Conflicto entre posturas autoritarias y posturas de movimientos sociales autónomos. El peligro del estatismo. [Dmitri Prieto, Cuba]
- Posición del Taller Libertario Alfredo López, sobre el restablecimiento de relaciones diplomáticas, por los gobiernos de Cuba y EE.UU.
- Movimiento libertario hoy en Estados Unidos. [Video-exposiciones]
- Presentación Guángara Libertaria: una experiencia cubana de periodismo ácrata en Miami (1980-1992). [Yenisel Rodríguez, Cuba]
- Presentación fanzine Carne Negra: publicación digital independiente de arte cubano. [Jazmín Valdés y Otari Oliva, Cuba]
- Presentación de Tierra Nueva: periódico-espacio en Cuba de inter-Acción de ideas y personas libertarias. [Isbel Díaz, Cuba]

Domingo 7 junio 10:00am / Diversidades y antiautoritarismos

- (Parque Metropolitano del Bosque de La Habana, entrada por 26 y Ciclovía, detrás del Clínico de 26. Traer un plato ovolácteo-vegetariano)
- Presentación del Proyecto Arcoíris, colectivo LGBTIQ independiente y anticapitalista. [Isbel Díaz, Cuba]
 - “Comelata a lo Queer”: transversalizando raza, género, y sexualidad mediante la alimentación. [LogbonaOlukonee, Cuba]
 - ¡Adiós a las armas, valientes, corred!

TERCERA JORNADA PRIMAVERA LIBERTARIA

Sábado 7 de mayo

- 10:00am Presentación de la 3ra Jornada – Socialización y reconocimientos mutuos
- 10:30am Cuba en medio del 2016: definiendo peligros y oportunidades de una coyuntura.
- 11:30am Panel de diálogo “Situación de la condición anticapitalista en Cuba hoy” (Observatorio Crítico – Red Anticapitalista Cubana – Taller Libertario Alfredo López – Proyecto Arcoíris – El Guardabosques).
- 1:10pm Receso
- 2:00pm Progresismos, gobernabilidades, perspectivas y actuación libertaria en Latinoamérica. Miradas desde Brasil, Venezuela, y México.

Domingo 8 de mayo

2:00pm Panel de diálogo “De Chiapas a Kurdistán: para crear comunidades sin Estado”.

3:00pm Re-haciendo comunidad y autogestión en un barrio periférico de la ciudad de Vitoria-Gasteiz, País Vasco.

3:30pm Presentación y distribución de los libros del Grupo de Trabajo Anticapitalismos y Sociabilidades Emergentes.

Miércoles 11 de mayo

1:30pm Panel de diálogo “Espacios y experiencias anarquistas internacionales”. Cibao Libertario (Santiago de los Caballeros), Federación Anarquista Gaucha (Rio Grande do Sul), La Magdalena (Madrid); Wasteland (Sidney); Grupo Albatros (Villaverde, Madrid), El Libertario – Red Anti-carcelaria (Caracas).

3:00pm Problemas y perspectivas de los movimientos anti-capitalistas y anti-imperialistas en los EE.UU. Balance de un activista del Comité por una Internacional de Trabajadores (CIT).

3:45pm Espacio: “Miradas (en cuestionamiento) a la globalización”: – Cuba vista desde la gobernanza global, – La Biblioteca y Observatorio de los Estragos de la Sociedad Globalizada (B.O.E.S.G.) y la situación del anarquismo en Portugal. Sus semejanzas con el futuro del anarquismo en Cuba.

Jueves 12 de mayo

2:00pm Expresiones de ayuda mutua popular en la historia de Guanabacoa, incitaciones para otro presente.

2:45pm Ayuda mutua, acción directa, y vida cotidiana en algunos momentos del debate anarquista.

Carta abierta de Tania Bruguera a los jefes de Estado de Cuba y EUA y al Papa Francisco en la plataforma YoTambiénExijo

CARTA ABIERTA DE TANIA BRUGUERA

#YoTambienExijo

Querido Raúl, dear Obama, querido Papa Francisco:

Ante todo felicitarlos porque siempre un momento histórico es lo que se espera de los hombres políticos y ese momento ha sido hoy, 17 de diciembre del 2014. Ustedes han entrado en la historia al proponer que el embargo/bloqueo sea una palabra aparentemente vacía, por cambiarle -con el restablecimiento de las relaciones diplomáticas- el sentido a 53 años de política definidas por un lado (U.S.) y utilizadas por otro (Cuba), para ideologizar la vida cotidiana de los cubanos donde quiera que estuviesen. Me pregunto si es este gesto también una propuesta de muerte a la ideología? Cuba se define ya no a partir de la muerte sino finalmente a partir de la vida, pero me pregunto, cuál vida y quienes tendrán derecho a esas nuevas vidas?

Ahora bien, querido Raúl,

Hoy exijo como cubana que se nos deje saber cuáles son los planes con nuestras vidas, que se establezca como parte de esta nueva etapa un proceso de transparencia política en donde tengamos todos un espacio de participación y el derecho a tener una opinión diferente que no sea castigada. Que cuando tengamos que negar muchas de las cosas que nos definieron, no venga este proceso con la misma intolerancia e indiferencia con la cual hasta ahora se han acompañado los cambios en Cuba, donde la aceptación es la única opción.

Hoy como cubana exijo que no hayan privilegios ni desigualdad social. La Revolución Cubana ha repartido el privilegio como equivalente de un sentido de confiabilidad que es sinónimo de fidelidad a los que están en/con el gobierno. Esto no ha cambiado. Esos privilegios han definido la desigualdad social en la que hemos vivido desde siempre, una desigualdad que se vestía de meritocracia revolucionaria y hoy se transforma en un empresarialismo confiable. Exijo que se defiendan los derechos de sobrevivencia material y emocional de aquellos que no podrán ser parte de esta nueva etapa.

Hoy exijo como cubana que no nos definan los mercados ni el uso que pueden hacer de nosotros los gobiernos. Pido igualdad para ese cubano que debido al bloqueo/embargo dio su vida, por ejemplo, trabajando en una fábrica para llegar orgullosamente a su casa con el título de héroe del trabajo y que hoy no tiene cabida en un mundo de inversiones extranjeras y sólo puede aspirar a un retiro que se quedó definido en tiempos socialistas y no en estos momentos de economía de mercado. Cuál es el plan para no reproducir los errores de los demás países del ex-campo socialista? Para no convertirnos en la Cuba de 1958? Para reparar el abuso emocional al que ha sido sometido el pueblo cubano con la

política en los últimos años? Cómo asegurar que haya justicia social y material? Cómo asegurar que no seremos una colonia ni que tendremos que aceptar sin cuestionar a los nuevos proveedores materiales como ha sucedido antes con la Unión Soviética o con Venezuela?

Hoy como cubana exijo que se autoricen las calles para manifestar pacíficamente cualquier opinión ya sea a favor o en contra de una decisión del gobierno o para exigir derechos políticos y sociales, sin que esto incluya represalias hacia los manifestantes. Que se reconozcan legalmente asociaciones y partidos políticos que tengan diferentes puntos de vista del oficialismo. Que se descriminalice el activismo cívico, la sociedad civil y aquél que tenga un punto de vista diferente. Que se legalicen los partidos políticos nacidos del deseo popular y se dejen proponer en las próximas elecciones todos los partidos políticos que se quieran presentar. Que se establezcan unas elecciones directas. Que las discrepancias ideológicas se resuelvan con argumentos y no con actos de repudio.

Hoy como cubana reclamo el derecho a ser seres políticos no sólo entes de la economía o de canje simbólico para hacer historia. Hoy como cubana quiero saber cuál es la idea de nación que estamos construyendo.

Hoy como artista te propongo Raúl poner la obra "El susurro de Tatlin #6" en la Plaza de la Revolución. Abramos todos los micrófonos y que se escuchen todas las voces; que no sea sólo el resonar de las monedas lo que se nos ofrezca para llenar nuestras vidas. Que los micrófonos no sigan apagados. Aprendamos a hacer algo con nuestros sueños.

Hoy me gustaría proponerle al cubano donde quiera que esté que salga a las calles el próximo 30 de diciembre a celebrar no el fin de un bloqueo/embargo sino el principio de sus derechos civiles.

Asegurémonos que será el pueblo quien se beneficie de este nuevo momento histórico. Patria es lo que nos duele.

Tania Bruguera

Declaración de Principios para la Acción Artística por Tania Bruguera

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS PARA LA ACCIÓN ARTÍSTICA

[25 de diciembre de 2014 a las 13:23](#)

Dado el gran interés creado por la exhibición de la obra artística “El Susurro de Tatlin #6” en un espacio público como es una Plaza.

Dado que el arte provoca múltiples interpretaciones.

Dada la diversidad de opiniones que allí se convocan y la pasión con la cual los cubanos defendemos nuestras ideas.

Dado que hemos recibido propuestas de cubanos por el mundo que quieren también hablar desde su Plaza.

Dado el carácter pacífico de la Plataforma #YoTambienExijo que promueve el encuentro del día 30,

Queremos dar acceso a las instrucciones para que se realice esta obra ya sea con nosotros en la Habana o en otros lugares.

Diez instrucciones para activar la obra “El Susurro de Tatlin #6”

(Nota: Antes de comenzar la obra una persona explica las reglas a todos los presentes)

- 1- El micrófono estará abierto para todo el que quiera usarlo.
- 2- Cada persona tiene un minuto para hablar después de lo cual debe dejarlo para los que siguen, así respetamos el derecho del otro a expresarse en igualdad de condiciones.
- 3- Cada grupo que realice esta performance puede decidir de qué manera se indicará que el tiempo de intervención ha terminado. Sugerimos: aplausos, chasquidos de dedos, sonido de alarma o timbre, un instrumento musical.
- 4- La regla principal de esta obra es que TODAS las opiniones son bienvenidas y el público presente NO puede interrumpir la intervención. Si alguna persona no está de acuerdo puede utilizar su minuto en el micrófono para dar una opinión diferente.
- 5- Toda persona que intervenga hablará a título personal. No se aceptarán voceros de instituciones o grupos alternativos o de gobierno. Es una acción pública pero individual.
- 6- No se tolerará ni aceptarán malas palabras, llamados a la violencia, discriminación ni ofensas a la integridad de las personas.
- 7- No se aceptarán actos ilegales ni acciones violentas contra el orden público.
- 8- La duración de esta obra será decisión del público. En el caso que la obra se extienda por varias horas y se detecten que hay temas recurrentes el público puede decidir crear un nuevo ‘micrófono abierto’ para hablar de un tema específico. Al iniciarse un nuevo grupo se explicarán nuevamente las reglas.
- 9- El orden de las intervenciones será decidido por el orden en el que se pida la palabra. El orden de las intervenciones debe ser respetado.
- 10- La obra será un espacio de arte donde todos podremos proyectar nuestros deseos y nuestros imaginarios humanos.

Plataforma #YoTambienExijo

Encuesta aplicada durante el trabajo de campo

Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado Estudios Latinoamericanos

Lectores:

Esta encuesta es totalmente anónima, y será utilizada con fines académicos para el proyecto de tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, México D.F., de la aspirante cubana Lic. Anaeli Ibarra Caceres. Agradecemos su respuesta.

Marque con una X:

1. ¿Supo usted de la performance que realizó la artista Tania Bruguera el día 30 de diciembre del 2014 en la Plaza de la Revolución, titulada *El susurro de Tatlin*?

Sí ____ No ____

2. ¿Por qué vía tuvo acceso a la información?

Internet ____ Correo electrónico ____ A través de una persona ____ Otro ____

3. ¿Asistió usted ese día a la performance?

Sí ____ No ____

4. ¿Estuvo al tanto de la repercusión que tuvo la performance en los días posteriores a la acción y durante el primer semestre del año 2015?

Sí ____ No ____

5. ¿A través de qué vía se mantuvo al tanto?

Internet ____ Correo electrónico ____ A través de una publicación impresa ____

Medios de prensa ____ A través de una persona ____ Otro ____

Carta publicada por el artista Lázaro Saavedra sobre la performance propuesta por Tania Bruguera para el 30 de diciembre del 2014

TANIA GANA, LOS DERECHOS CIVILES CONTINÚAN PERDIENDO

“El arte es una prenda a la que, a veces, hay que darle de comer violaciones a los derechos civiles” Tata Watashi

Tania ha aprovechado una situación específica para plantear un problema mediante un intento de acción “aRtivista”. Sabe perfectamente de antemano que tiene únicamente dos respuestas a su propuesta: “sí” o “no”. No importa, cualquiera de las dos vendrá bien, sea positiva o negativa, será otro aporte a su currículum artístico, más que algún logro en cuanto a materia de derechos civiles. Ella conoce el juego y lo activa, los demás no tienen otra opción que ser parte del juego. En ambos casos, desde un principio, no tenía nada que perder en el plano profesional, todo lo tenía a su favor, ya fuera ante la posibilidad de realizar su *performance* (acción aRtivista) o en el caso contrario: la censura, la cual conlleva a que “El susurro de Tatlin” se convierta en La Bulla de Tania, con todo los personajes implicados interpretando su papeles según el guion previamente establecido para estos casos: propuesta de plataforma, redes sociales, coberturas mediáticas, apoyos, alertas, diálogos, negociaciones, represiones, detenciones, solidaridad, liberación, etc. A pesar de los pesares, permitan o censuren, en ambos casos habrá *performance*. Tania y sus seguidores, se encargarán de fundamentar y teorizar todo a posteriori. En este sentido y en esta oportunidad, “#Yo también exijo” fue una estrategia bien pensada (o intuitiva). Su “acto creativo” radica en buscar, encontrar, aprovechar y plantear un problema que incluye dos posibles “respuestas” previamente “programadas”, (la añeja fórmula conductista estímulo-respuesta), cualquiera de las cuales, mediante un golpe mediático, anotaría un tanto a su carrera profesional. Si en Cuba, cualquier ciudadano de a pie que resida en el territorio se implica en acciones disidentes o de oposición abierta contra el gobierno, las repercusiones negativas de dichos actos sobre su vida cotidiana no se harán esperar, sobre todo si es un desamparado don nadie. Para un artista cubano (amparado don alguien) que pase la mayor parte del tiempo fuera de Cuba y utilice la lucha por los derechos civiles como un medio de aRtivismo circunstancial en el territorio cubano, cualquier enfrentamiento con el gobierno no tendrá una repercusión negativa real en su vida cotidiana porque está fuera del radio de acción de este, todo lo contrario, venir a Cuba es una vía para acumular “méritos laborales” para el “circuito internacional” del arte “global” a partir de una confrontación directa contra un gobierno autoritario. Cuba continúa siendo un lugar donde ocurren cosas interesantes, hace unos meses por ejemplo, el Estado visible de la República Independiente de la Habana puede exhibir una exposición de Pedro Pablo Oliva que el Estado invisible de la República Independiente de Pinar del Rio se negó a exhibir.

¿Puede alguien concebir un *performance*, en nombre de los derechos civiles, sabiendo de antemano que se lo van a prohibir y aprovechar la censura a su favor? La respuesta es positiva y Tania lo acaba de demostrar. Hace mucho tiempo leyó a Foucault y conoce que quien controla el espacio controla la conducta humana. Lo anterior es aplicable a cualquier tipo de espacio, ya sea el de una institución “pública” del sistema del arte o un espacio público fuera del sistema del arte. Yo no sé si el “Estado” ha leído a Foucault, pero lo aplica muy bien. En Cuba, el espacio público lo controla el Estado, las movilizaciones espontáneas no son bienvenidas. La violencia institucional, especialmente en el interior del país, contra cualquier manifestación callejera considerada como disidencia u oposición hacia el sistema dan fe de ello. Únicamente en el verano del año 1994, durante el “maleconazo”, fue que el Estado perdió brevemente el control del espacio público en una

parte de la capital. Otro ejemplo entre tantos: desde los 90, Oscar Elias Biscet en nombre de los derechos humanos intentó actuar en el espacio público capitalino, y en el de provincia, para operar sobre la conducta del ciudadano de a pie mediante métodos de desobediencia civil y la reacción del gobierno fue dura contra su persona. La calle es del Estado, llámese este Fidel o Raúl, recuérdese la consigna: “¡Esta calle es de Fidel!”. Tania sabía perfectamente que no le iban a permitir realizar la obra, de lo contrario es ingenua, o está padeciendo amnesia por estar más tiempo fuera que en Cuba, y olvidó como se mueve esto aquí dentro ¿es que no recuerda como le “impidieron” continuar con la publicación independiente de “Memoria de la posguerra” a principio de los 90? ¿Olvidó lo que sucedió en la X Bienal de la Habana en el 2009 con “El susurro de Tatlin # 6”? ¿Acaso pensó que las cosas cambiaron de un día para otro por un toque mágico el 17 de diciembre de 2014? ¿Creyó que le iban a decir: “bienvenida, la plaza es del pueblo, abramos todos los micrófonos y que se escuchen todas las voces, la policía está para proteger a cualquier ciudadano que exprese libremente lo que piensa”? No lo creo.

Dentro de la cultura, y en este caso las artes visuales, los desbalances entre las relaciones arte-política siempre se van a caracterizar porque todo arte político comienza pensándose ilusoriamente más como política que como arte para al final terminar como siempre, siendo más arte que política y con todo el sistema del arte soñando que fue más política que arte. Un ejemplo clásico: siendo consecuente con el concepto artístico de “escultura social” creado por Joseph Beuys, que para él era la manera en que somos capaces de modelar o dar forma a la sociedad en que vivimos (una especie de empoderamiento civil), el artista germano se nos queda como un aprendiz de escultor ante “escultores sociales” como José Martí, Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Lenin, Lutero, etc.

Comparto al 100 % las razones de la carta de Tania del 18 de diciembre de 2014 desde el Vaticano, razones que sobrepasan y anteceden su carta, pero obras son amores y no buenas razones. En este país hay muchas personas que llevan años luchando por los derechos civiles, pienso que ellos hubieran, de alguna manera, amado a Tania si en los momentos de cualquier forma de hostigamiento ella hubiera estado cerca, haciendo arte útil al menos. Para ellos la lucha por los derechos civiles comenzó hace bastante tiempo, no el día 30 de diciembre del 2014 a las 3:00 de la tarde en la Plaza Cívica (de la Revolución). Desde el Vaticano, el penúltimo párrafo de su carta, cito: “Hoy me gustaría proponerle al cubano donde quiera que esté que salga a las calles el próximo 30 de diciembre a celebrar, no el fin de un bloqueo/embargo, sino el principio de sus derechos civiles.” De todas maneras, ¡Bienvenida!

Como sucedió con “El susurro de Tatlin # 6” (El Susurro del Lam) en el 2009, Tania se irá de Cuba con otro “gol” para su currículum artístico, con miles de anécdotas, será criticada y también celebrada por su osadía y valentía en redes sociales reales y digitales, algún que otro crítico o curador la incluirá oportunamente en textos sobre arte contemporáneo, curadurías, etc. En este país quedaran miles de cubanos luchando por los derechos civiles, y como siempre desde fuera habrán cientos o miles empujándolos: el que empuja no se da golpe. Y no se confunda lo anterior con un verdadero apoyo exterior. Pero también quedaran personas pensando que “#Yo también exijo” fue una acción infantil al estilo de “oe caballero, vamo’ pa’ llá pa’ armar bulla”. Y si nos arrestan, mejor todavía, cada maltrato, será un mérito.

Si en un lado de la balanza ponemos algún modesto aporte de “#Yo también exijo” a la lucha de los derechos civiles en Cuba y del otro a “#Yo también exijo” en sí, tenemos más de provocación con “#Yo también exijo” de Tania Bruguera que algún logro o avance en materia de derechos civiles que no sea el hecho archiconocido, confirmado y repetido una y otra vez: el gobierno no acepta abrir todos los micrófonos y que se escuchen todas las voces. Estamos cansados de escucharlo y padecerlo. Eso lo sabe todo el mundo incluido el

gobierno, lo que sucede es que a este no le gusta que se lo recuerden o lo hagan visible, como se ha confirmado en parte con “#Yo también exijo”. Y está bien repetirlo hasta que un día se abran. Si Cuba hubiera sido un país donde los micrófonos hubieran estado abiertos para todas las voces, nunca hubiera existido “#Yo también exijo”, como han existido tantas otras cosas de las que nadie se ha enterado.

Realmente lo interesante (y por supuesto lo menos fácil), para ser consecuente con los objetivos, hubiera sido haber creado a través del arte, o el aRtivismo, una estrategia efectiva y real de “abrir los micrófonos” para que se escucharan “todas las voces”. Es decir, Tania debió haber encontrado una vía inteligente, evadiendo la censura o estructuras formales de control social, buscando, creando (para eso es una creadora) una zona temporalmente autónoma (TAZ) donde se hiciera posible “abrir los micrófonos” para que se escucharan “todas las voces”. Pero fracasó en su intento, las voces siguen esperando ser escuchadas. Considero que cualquier ciudadano de este país, incluyendo toda forma de disidencia y oposición tienen derecho y deben tener oportunidad de ser escuchados públicamente por todos, al igual que la tiene el Estado. El reto sigue en pie.... Igualmente, problemas tan añejos como: ¿Son los derechos civiles uno de los tantos medios para hacer arte o es el arte un medio para luchar por los derechos civiles? ¿Es el arte, o el aRtivismo, un medio realmente efectivo para luchar por los derechos civiles? ¿Cuál es la idea de nación que estamos construyendo? Tania finaliza su carta desde el Vaticano, cito: “Asegurémonos que sea el pueblo quien se beneficie de este nuevo momento histórico. Patria es lo que nos duele.” Pero todos sabemos que a cualquier artista lo que más le duele es no poder vivir de su arte y el umbral del dolor de algunos artistas con respecto a la Patria es bastante raro y caprichoso. Lo que si le duele a cualquiera es que le pisen un callo.

Lázaro A. Saavedra González
30-12-2014

Carta publicada por la artista Sandra Ceballos sobre la performance propuesta por Tania Bruguera para el 30 de diciembre del 2014

ARTISTA CONTRA ARTISTA

por Sandra Ceballos.

(Dedicado a: "Proyecto G", "Arte Calle", "Espacio Aglutinador", "Referencias Territoriales", "El frente Bauhaus", "Memorias de la post-guerra", al libro "El humor Otro", a Chago Armada, Virgilio Piñera, al grupo "Orígenes", Fonticiella, Antonia Eíriz, Sandra Ceballos, Ángel Delgado, Alberto Casado, Glexis Novoa, Carlos Cárdenas y Tania Bruguera entre otros artistas, músicos, escritores y proyectos víctimas de la represión y la injusticia).

No son los militares y funcionarios de la cultura los únicos culpables del escrutinio y la violencia deliberada que ataca y aparta a algunos artistas de los medios y sistemas de divulgación, de la legitimación y la historia; tampoco los críticos de arte y curadores los únicos poderosos mecenas que evalúan o devalúan, que elevan o entierran la obra de los artistas. Los peores, los del veredicto lacerante e imperdonable son los propios artistas, que se proyectan los unos contra los otros, que miran con recelo a sus competidores juzgando todo el tiempo sin tolerar los éxitos de aquellos (esta idea se puso en evidencia durante el evento, "Torneo audiovisual" curado por Giselle Victoria para Aglutinador en el 2010). Pero tampoco son todos los artistas.

Para ser justa debo aclarar que existen varios grupos: están los que apoyan moral y conceptualmente, los que elaboran proyectos filántropos ("Artista x artista" del estudio de Carlos Garaicoa, el "PERRO" y "MAM" de Sandra Ceballos y el "Art Brut Project" de Samuel Riera, entre otros) para apoyar a los que no tienen la debida divulgación ni soporte económico que les permita desarrollar su obra. También otros artistas que, de manera privada, han colaborado con eventos alternativos. Existen los que se dedican a su labor personal, pero que tienen la dignidad y la lucidez de no especular con intenciones destructivas contra sus semejantes. No obstante imperan los que no quieren perder el reconocimiento (medallitas, premios, Bienales y Becas, etc), los beneficios logrados y el vínculo establecido con el sector oficial cubano, por lo cual adoptan la postura de moralistas inquisidores y jueces de sus colegas, ej. reciente: el atropello y la injusticia cometida contra Tania B. y su "...Tatlin", las críticas, acusaciones -desprovistas de pruebas (como siempre, hay que creer en el verbo emblemático) -destructivas mediáticas y el 0000 apoyo que ha recibido de sus colegas artistas cubanos (muchos de ellos apoyados por ella en otros tiempos) de adentro. Aquí es cuando viene la parte en que recuerdo aquella frase bíblica: "Quien esté libre de pecado, que lance la primera piedra". Existen también los que envenenan, con su lengua perniciosa o textos divulgados, los cerebros (claro está) menos fortalecidos, ellos hilvanan meticulosamente sus parlamentos y si es necesario hasta mienten para lograr sus objetivos. Existen los francotiradores aprensivos que, en ocasiones,

actúan con seudónimos escudados bajo el "ciber-chisme", pinchando ampollitas, manipulando las mentes desde la oscuridad, éstos son los que excluyen y perjudican con sus opiniones -tristemente célebres- autosuficientes, dictando sentencia, ostentando con vehemencia un absoluto convencimiento de que han sido "dotados" de "sabiduría genial", aparentan ser "humildes misioneros de los desahuciados", pero realmente son los que no lograron el éxito que tanto deseaban -por sus propias incapacidades mentales y de auto gestión- y envejecieron e intentan arruinar (mediante disímiles actitudes y comentarios rebosantes de maldad) la carrera de sus colegas (preferiblemente los más realizados), o, pretenden hacer zafra saboteando con soberbia y solapadamente a proyectos autónomos, convincentes y altruistas de la categoría de Espacio Aglutinador, claro, que no siempre consiguen su propósito. Es evidente -según me han comentado muchas personas que han

sido testigos de estos comentarios y gestos- que el contenido -de este último grupo- la fuente, el móvil, el fantasma causante de estas pataletas histéricas, no se fundamenta en otra cosa más que en resentimientos, ingratitudes y rencores, frustraciones personales, envidia y hasta discriminación de género. Por suerte, a este limitado grupito, Dios no les entregó poder ni fama, sentido común ni habilidades estratégicas y -afortunadamente para la humanidad- tampoco un ejército equipado con la última tecnología. Este descubrimiento, no fortuito, lejos de ser negativo ha sido enriquecedor para mí, ya que, gracias a estas mentes necróticas que intentan sabotear la cultura cubana, estoy aprendiendo a limpiar mi terreno y a apreciar mejor las justas bondades que me ofrece el camino. Muchas reflexiones han acudido a mi mente, ideas y recapitulaciones que han fortalecido y que alimentan mis actuales ideas y futuros proyectos como creadora y organizadora de eventos. Uno de ellos: "Malditos de la post-guerra" que pretende legitimar o revalorar al El PROYECTO G (1988)-entre otros- evento cuya esencia, por fortuna, pecaba más de anarquista que de ortodoxa. En el momento de su eferescencia y éxito que no se le podrá invalidar- fue víctima también de estos arquetipos, fue subvalorado y vetado por un grupo de "artistas/teóricos/geniales" que, en aquella época, fueron los consejeros de la llamada institución arte. Éstos eran jueces que interactuaban directamente con los representantes (Ministerio de Cultura y otras instituciones gubernamentales) del gobierno revolucionario cubano, así que decidieron quienes eran los "buenos", los "mediocres" y los "malos" artistas emergentes de aquella década. Ellos asumieron que tenían la verdad y me pregunto: ¿cuál verdad? ¿cuál es el sistema puramente racional evaluativo (sin contaminantes del subconsciente: vicios costumbristas /escolásticos, intereses personales y sensores emotivos traumáticos o no) que puede actuar con justeza con relación al arte? (esta idea se puso de manifiesto en el evento-concurso por sorteo que se realizó en Aglutinador, "Fuerte es el Morro, who I am?" 2009 y el anárquico "Curadores, go home!" 2008) Ahora algunos de aquellos "cazadores de mediocridad" (los que no regresaron con síndromes depresivos) critican feroz y radicalmente, desde diferentes estados de Norteamérica, Latinoamérica y Europa - en donde residen hace ya algún tiempo- a esa misma oficialidad y a ese mismo sistema cultural gubernamental cubano al cual pertenecieron activamente, del cual se beneficiaron y que actuó -en aquella época- bajo su tutela, censurando, reprimiendo, y destruyendo al PROYECTO G, a sus creadores (que algunos fueron encarcelados) y a otros como el artista Ángel Delgado (el cual también fue puesto en prisión por un performance -no programado- realizado durante la muestra organizada por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y los artistas Félix Suazo y Alexis Somoza: "El objeto esculpado" en 1999), "Arte Calle" y el proyecto del Castillo de la Real Fuerza. Asombrosamente, al pasar el tiempo (2000-2016...), 23 y G fue y es protagonista de irreverencias y aglutinamientos de adolescentes que dieron crédito empírico e ingenuo a aquel movimiento de vanguardia creado en 1988. Su energía y espíritu permanecen latentes, vibrantes, el rumor de aquellos trascendió ¿esotéricamente? a pesar de los dictadores y allí se reúnen parranderos, bohemios, músicos, poetas, artistas visuales, artesanos, "Emos, Mikis, Repas, Pijos y Frikis" entre otros y sobreviviendo a nuevas represiones. Hoy x hoy 2016, cuando supuestamente se está proyectando una apertura cultural entre EU y Cuba, los inquisidores actuales de la cultura cubana (después de años de injusticia contra tantos proyectos y artistas) pretenden dar una imagen de que practican la democracia cultural y autonomía del pensamiento, pero todo eso es una máscara: ¿política cultural? o ¿conveniencias personales? No dudo que sean todo lo contrario de lo que realmente han aparentado durante todos estos años e incluso tampoco dudo que se cubran con piel de Camaleón y cambien de color en respuesta a sus propios intereses. ¿Existieron alguna vez sus ideales...existen?

Respeto a todo aquel que defienda activamente un pensamiento así esté afiliado a cualquier secta, sistema político, estilo de vida, religión o anarquismo. Los artistas cubanos, de adentro de la Isla, que mantenemos nuestras propias ideas de autonomía, solicitamos que todos aquellos curadores, artistas y colaboradores culturales foráneos o cubanos exiliados que se respeten y que pretendan acercarse a Cuba con intereses culturales investiguen con quienes se asocian porque podrían estar vinculándose a personas (ejecutivos, funcionarios, asesores, especialistas, curadores, críticos o artistas, etc) con una probada trayectoria anexada a los lineamientos dictatoriales extremistas de personas con poder gubernamental; algunos de estos poseen un currículum extenso de doble moral, injusticias y traiciones hacia todos aquellos que han intentado y los que pretendemos seguir laborando bajo los propios fundamentos éticos y existenciales. Existe en Cuba un movimiento autónomo dentro de las Artes Visuales. En la década de los años 80s José Manuel Fors abrió su casa para realizar una de las muestras de Volumen I. Posteriormente, en 1994, el hogar materno de Sandra Ceballos abrió un nuevo canal artístico sistémico independiente dentro de Cuba (el Espacio Aglutinador) que tiene derecho a coexistir con la política cultural gubernamental cubana, ya que si vive la subjetividad del ser humano, debe estar presente el derecho al activismo autónomo como manera de expresión de ésta en cualquier terreno. Es por eso que ha crecido durante estos últimos años un movimiento alternativo en todos los campos del arte: Dentro de las Artes Visuales, artistas como Samuel Riera, Rubén Cruces, Rodolfo Peraza, Otari Oliva, Alfredo Ramos y Katarcina Badach, Bernardo Sarria, Ítalo Expósito, Tania Bruguera, Sandra Ramos, Esterio Segura, Carlos Garaicoa, Damián Aquiles y Pamela Ruiz, Alejandro Ulloa, Ermy Taño y otros más, de diversas maneras, con seguimiento logístico y conceptual o de forma ocasional, con intereses promocionales, comerciales o ambos, realizaron proyectos colectivos e individuales de artistas tanto profesionales como empíricos en sus hogares y estudios. Próximamente se darán a conocer los lugares privados que se mantienen actualmente realizando proyectos culturales. ¡Otras voces, también tienen derecho de manifestarse e intervenir en el desarrollo de la cultura cubana!

Junio 2016