

< ArtNexus Viewing Room >

[Noticias](#)
[Vídeos](#)
[Revistas](#)
[Sala de observación](#)
[Instituciones](#)
[Guía](#)
[Tienda](#)
[Fundación](#)

[REVISTAS](#)
[NOTICIAS](#)
[VÍDEOS](#)
[GUÍAS](#)
[SALA DE OBSERVACIÓN](#)
[INSTITUCIONES](#)
[TIENDA](#)
[FUNDACIÓN](#)

Revistas / [Artnexus 37](#) / Actuaciones cubanas en los años 80



Performance cubano en los años 80

Por: Francine Birbragher-Rozenwaig, doctora en filosofía

Las características fundamentales del *performance* cubano difieren del *performance* realizado en el contexto internacional y, por lo mismo, tienen gran validez desde el punto de vista histórico.

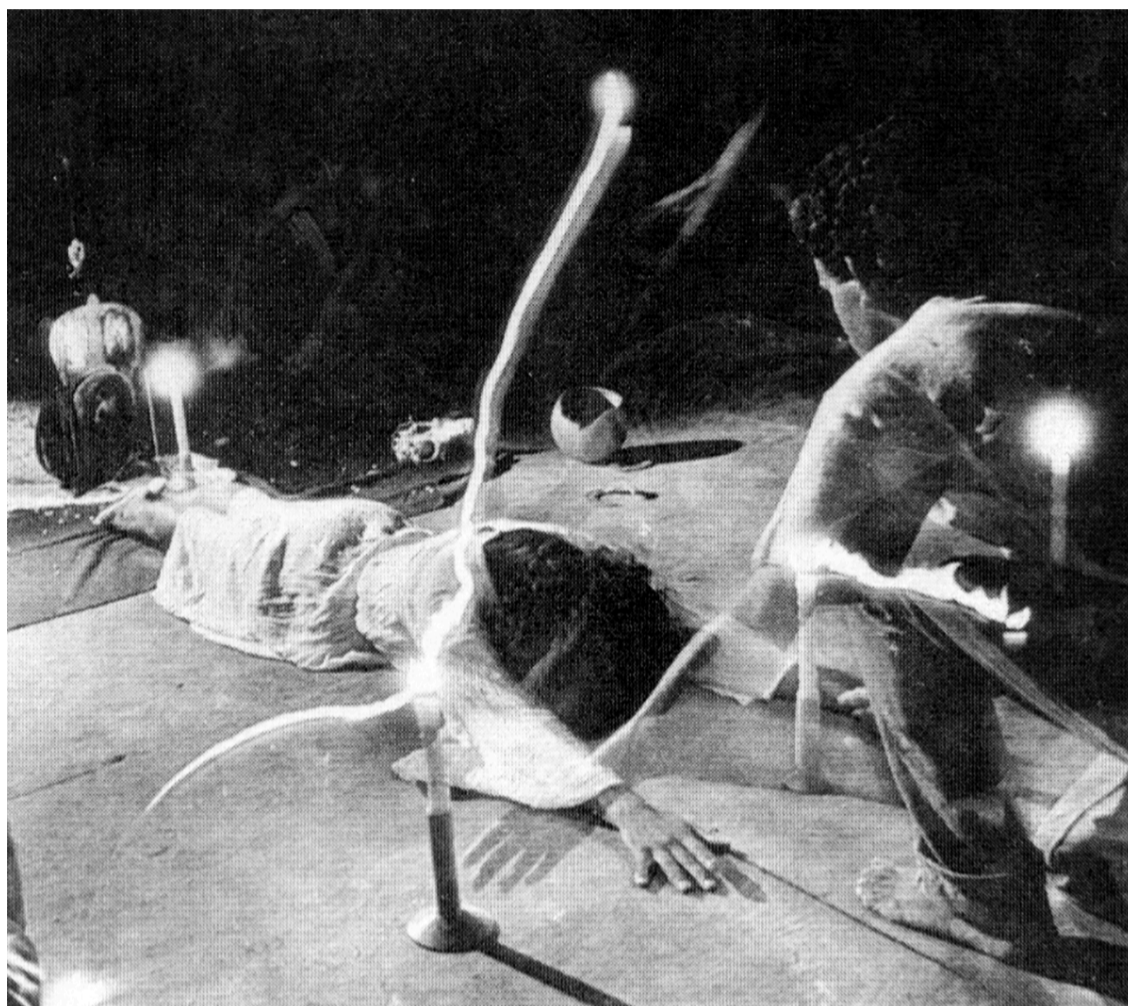


Carlos Cárdenas, Francisco Lastra y Glexis Novoa (Grupo Provisional). Muy bien Rauschenberg. Performance en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Tornado de la revista Revolución y Cultura.

El arte cubano de la década de 1980 se destacó por el surgimiento de la primera generación de artistas formados en el seno de una sociedad revolucionaria. Muchos lograron consagrarse internacionalmente y su labor ha quedado documentada en catálogos, periódicos, revistas, y en el libro *New Art of Cuba*, de Luis Camnitzer¹. Sin embargo, hay un campo de las artes visuales de la época, del cual se conoce muy poco fuera de Cuba, si bien para muchos artistas constituyó un elemento importante en el desarrollo de su generación: el arte *performance*. Quizás por su naturaleza efímera y espontánea o tal vez por la falta de documentación —a los artistas no les era fácil el acceso a la fotografía o el video para dejar testimonio de sus actividades—, se conoce muy poco acerca del *performance* realizado en Cuba durante la década de 1980. Gracias a la labor de recopilación realizada por Glexis Novoa y Emilio Pérez para la exposición presentada en Interamerican Art Gallery del Miami-Dade Community College en junio de 1998, que incluye el testimonio de muchos de los artistas que participaron activamente en los eventos que se realizaron a lo largo de la década, es posible realizar una breve historiografía del *performance* cubano de 1979 a 1989.



Según esta investigación, en Cuba el *performance* tiene sus orígenes en la obra de Samuel Feijoo. Las ideas del arte europeo que trajo a la isla en las décadas de 1960 y 1970, su trabajo difusor como editor de la revista *Signos*, y principalmente sus *happenings*, considerados precursores del *performance* en Cuba, influenciaron el círculo artístico de la ciudad de Cienfuegos, particularmente a Guayacán y a Duarte. El testimonio personal de Leandro Soto, reconocido como el artista de su generación con mayor interés en el arte *performance*, confirma la influencia de Feijoo y la presencia en Cienfuegos de artistas cuyas propuestas estéticas y colecciones de arte —que incluían obras de Lam, Dubuffet, Klee, Altmann y Tanguy— tuvieron impacto en jóvenes talentos como Pedro Damian, Aldo Menéndez y Andrés Ugaldó². Soto sugiere además que tanto él como sus contemporáneos estaban al tanto de las corrientes artísticas vigentes en la plástica internacional pues, desde principios de la década de 1970, las bibliotecas de las escuelas de arte recibían libros sobre arte norteamericano y europeo y la Biblioteca Nacional contaba con las más recientes ediciones de *Art in America* y *Art News*.



Leandro Soto. Ancestors, 1980. Performance.

Unas de las primeras manifestaciones del *performance* en Cuba se llevaron a cabo en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, en la sección de Cubanacán, en 1976. Habiendo estado expuestos a los aspectos más contemporáneos del arte, los estudiantes de último año reaccionaron ante los requisitos académicos tradicionales, realizando lo que Leandro Soto denomina “acciones plásticas” (del francés *action plastique*)³. Estas actividades, concebidas conceptualmente como obras de arte, duraban de diez a quince minutos y eran planeadas con anticipación. Caracterizadas por el humor, el lenguaje no verbal y el elemento sorpresa, estos *performances* criticaban la rigidez del sistema académico tradicional y promovían una interacción entre los estudiantes⁴. Uno de ellos era Leandro Soto, quien, al finalizar sus estudios y trasladarse a Cienfuegos, continuó realizando acciones plásticas como parte integral de su obra. A partir de 1979, Soto presentó varias de ellas, entre las que se destacan *Mutable en la Avenida Cero*, *El hombre y los estrobos* y *Ancestros*. En las dos primeras, retoma objetos y materiales encontrados y los recicla como piezas claves en el contexto de la obra de arte. En *Mutable en la Avenida Cero*, Soto utiliza latas de cerveza vacías aplastadas por llantas de autos, las coloca en el pavimento de una calle transitada y las ordena. La composición crea curiosidad y provoca reacciones diversas por parte de los conductores de autos y los transeúntes. La idea de que un objeto producido industrialmente puede constituir algo único por accidente sirve de metáfora para lo que se suponía debía ser la sociedad cubana. En *El hombre y los estrobos*, la idea era crear una composición estética a partir de una vela blanca y viejas sogas marinas, moldeadas espontánea o premeditadamente. El *performance* original se realizó en una playa al atardecer, durante el corto tiempo que demora una puesta de sol. *Ancestros* respondió, por otra parte, a los intereses antropológicos del artista. Durante su estadía en Cienfuegos (1977-1980), Soto investigó las raíces culturales de la población, en las que se mezclan tradiciones indígenas cubanas, africanas, españolas, francesas, chinas y árabes. *Ancestros* consistió en una serie de guitarras de cartón puestas como ofrenda frente a una ceiba, integrando tres de esas raíces: la cultura indígena (la ceiba), la cultura española (la guitarra) y la cultura africana (el rito mismo).





Consuelo Castañeda and Humberto Castro. Performance at the UNEAC space in 1986.

En general, a finales de la década de 1970, la generación de artistas nacidos y formados en el sistema revolucionario se interesó abiertamente por la actividad plástica contemporánea, particularmente en el arte conceptual. En 1979, un grupo de artistas que incluyó, entre otros, a José Bedia, Flavio Garcíandia, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca inauguró en una galería de Cienfuegos la muestra *Pintura fresca*, organizada con el fin de exponer nuevas propuestas estéticas. Un año más tarde varios de estos artistas organizaron el *Festival de la pieza corta*, en una casa ubicada en Brisas del Mar, en La Habana. El festival, concebido como un evento dedicado en su totalidad al *performance*, presentó *Materiales de pintura*, de Julio García (Pirosmani); *La película americana*, de Rubén Torres Llorca; *Querido Stella*, de Gustavo Pérez Monzón y María Elena Diarde, *El pollo canadiense*, de José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey; *Alfa-Tasgolfo*, de Rogelio López Marín (Gory) y Raúl de la Nuez, y *Una noche en la ópera*, de José Bedia y Flavio Garcíandia. Estos *performances* se caracterizaron por su naturaleza colaborativa, la apropiación de elementos teatrales y el uso de *kitsch* y de textos escritos, características que se repetirían posteriormente en los *happenings* que realizaron artistas más jóvenes de la llamada tercera generación⁵. Aun cuando el *Festival de la pieza corta* reunió un grupo importante de artistas y marcó los inicios de un cambio en la plástica cubana, la primera exposición oficial que validó dichos cambios fue *Volumen 1*, realizada en el Centro de Arte Internacional de La Habana en enero de 1981⁶. Allí, el público tuvo la oportunidad de apreciar por primera vez en un espacio oficial las nuevas posibilidades estéticas que ofrecían medios como la instalación, la fotografía y el *performance*. *Volumen 1* marcó el comienzo oficial del *performance* en Cuba, siendo la primera vez que se exhibió en una galería el testimonio de la realización de una acción plástica. La muestra incluyó fotografías de los *performances* originales, gráficas dibujadas en el piso y objetos utilizados en los *performances* originales de *Ancestros*, *Mutable en la Avenida Cero* y *El hombre y los estobos*, de Leandro Soto. Es importante aclarar que la palabra *performance* —en inglés— comenzó a utilizarse en Cuba a partir de las visitas que críticos, académicos y artistas provenientes de los Estados Unidos, como Luis Camnitzer y Ana Mendieta, realizaron a la isla, interesados en el movimiento artístico que se desarrolló a partir de *Volumen 1*. La influencia de Mendieta es particularmente significativa, si se tienen en cuenta sus trabajos de *performance* y documentación realizados en Cueva del Águila, Guanabo y Varadero, en 1989. Algunos artistas de *Volumen 1*, como Juan Francisco Elso Padilla, Ricardo Rodríguez Brey y Gustavo Pérez Monzón, desarrollaron posteriormente proyectos en áreas rurales, utilizando la naturaleza como parte integral de sus *happenings* e instalaciones. En algunos casos, el elemento conceptual de las obras estaba inspirado en ritos religiosos afrocubanos, cuyas prácticas tienen una estrecha relación con la naturaleza. Este tipo de aproximación sigue siendo utilizado hoy por algunos artistas de la isla, especialmente por Tania Bruguera.

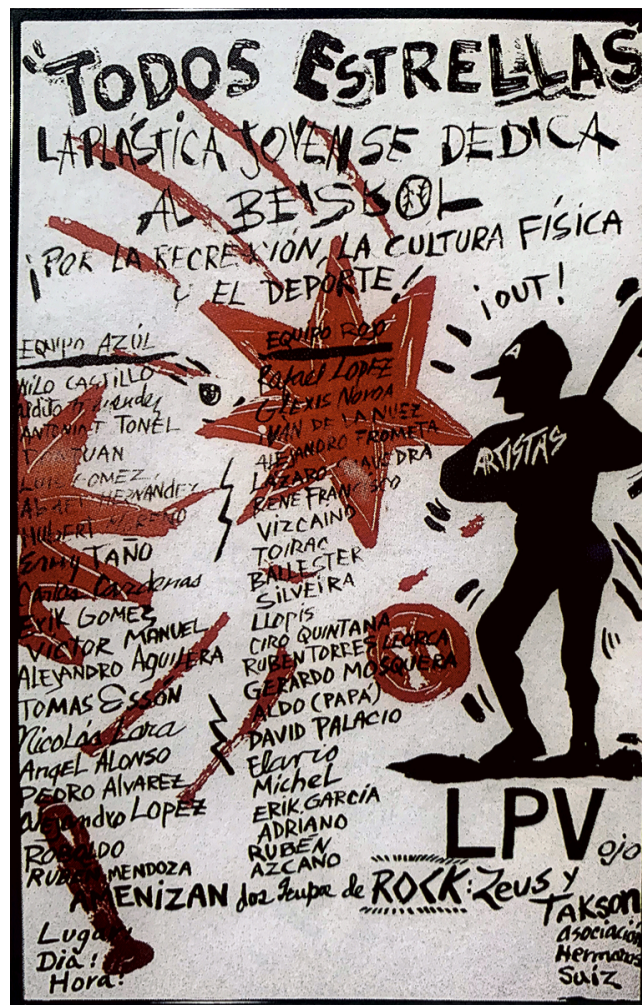




Entre 1981 y 1986, varios jóvenes artistas, incluidos Carlos Cárdenas, Aldo Menéndez, Segundo Planes, Leandro Soto y Juan-si, realizaron *performances* en galerías y calles de La Habana. Entre otros, se pueden mencionar *La obra llega después de usted* (Menéndez, 1982), *Ofrenda al espíritu de un nuevo taller* (Menéndez y Mercedita la loca del barrio, 1984), *La expedición y Campamento* (Soto, 1984), *Una caja de cristal encima del cielo* (Planes, 1984), *Hojas clínicas* (Juan-si, 1985), *Naturaleza viva* (Carlos Cárdenas, 1986) y *Así es como es* (Juan-si, 1986). Estos mismos jóvenes organizaron posteriormente los grupos que hacia finales de la década de 1980 sobresalieron por su participación activa en este campo. En 1986, con motivo de la Segunda Bienal de La Habana, Manuel Mendive presentó el *performance* *La vida* en el Museo Nacional de Bellas Artes. La obra, que fue premio de la bienal, representaba una danza ritual basada en la tradición yoruba en la que cobraban vida elementos simbólicos propios de la obra pictórica de Mendive. Los bailarines-actores que participaban en el *performance* aparecían totalmente cubiertos con dibujos que integraban los rasgos físicos de los individuos, de tal forma que, como lo describiera Camnitzer: “cada personaje se convertía en un símbolo múltiple y polivalente de acuerdo a su posición y sus movimientos”⁷. Desde ese momento, Mendive se dio a conocer como uno de los máximos exponentes de este tipo de manifestación plástica y ha realizado, hasta la fecha, un gran número de coreografías basadas en la santería y los rituales yorubas que la inspiran.

Un momento clave en la historia del *performance* en Cuba fue la incorporación del mismo al programa del Instituto Superior de Arte de La Habana hacia mediados de la década de 1980. Aun cuando no se dictó como parte del currículo, algunos profesores, como Consuelo Castañeda y Flavio Garciandía, promovieron el arte *performance* en el ámbito académico. Su divulgación por este medio creó una audiencia más amplia y promovió la realización de *performances* en distintos eventos artísticos. Para entonces, la mayoría de los *happenings* eran piezas elaboradas que incluían artistas, músicos, bailarines, poetas e incluso críticos de arte.





Todos Estrellas. Cuban Visual Arts are Dedicated to Baseball, 1989. Poster. Aldo Menéndez Collection.

Hacia mediados de la década de 1980, la temática de los *performances* se volcó hacia los temas sociales. Los artistas comenzaron a tomar una postura crítica frente a la realidad social, política e intelectual de la isla. El *performance* se convirtió en un medio ideal para expresar inquietudes, si bien es cierto que, como lo indica Camnitzer, estos eventos funcionaban en una forma distinta a la que se esperaba de ellos en el mainstream occidental⁸. Al ser utilizados por los miembros de la tercera generación, los *happenings* se convirtieron más en una crítica al sistema —Camnitzer denomina a estas acciones “guerrilla humorística teatral”— que en obras de carácter puramente estético o conceptual.

Como ejemplo de estas intervenciones puede citarse la realizada por Consuelo Castañeda y Humberto Castro en la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) (La Habana, 1986). Disfrazados de falos gigantes, entraron sorpresivamente a una conferencia sobre sexo en la sede central de la organización y rociaron con leche a los panelistas y a los participantes. Si bien hoy en día Consuelo asegura que se trataba más de una mofa que de un *performance* artístico, la intervención sirvió de referencia para sucesivas acciones de artistas más jóvenes. El *performance* en Cuba a mediados de esa década reflejaba ante todo una actitud. Los jóvenes artistas utilizaban el humor y la irreverencia para comunicar sus ideas. La inmediatez que caracterizaba los *happenings* se explicaba además por la espontaneidad misma de los mensajes que transmitían. Para muchos, el *performance* era una especie de juego en el que el artista podía expresarse, sin buscar necesariamente un reconocimiento⁹.





Manuel Mendive. Award at the Second Havana Biennial, 1986. Performance. Courtesy Luis Camnitzer.

La mayoría de los *performances* realizados entre 1986 y 1987 siguieron estas pautas. Es el caso de *Al final todos bailan juntos*, realizado por Glexis Novoa y el Grupo Cívico, en la Galería Habana. El *performance* comenzaba en la calle, donde dos grupos de bailarines populares se enfrentaban en una competencia de break dance, y terminaba dentro de la galería, donde los bailarines olvidaban su enfrentamiento inicial y compartían con los demás asistentes. Además de hacer referencia a la cultura popular norteamericana, Novoa pretendía conceptualizar las pugnas internas que existían dentro del mundo del arte en ese momento. 1988 fue el año más prolífico en la historia del *performance* cubano.

Según la investigación realizada por Pérez y Novoa, un total de 37 *performances* fueron presentados durante ese año¹⁰. Muchos de ellos fueron realizados por grupos de artistas que se destacaron por hacer *performances* que llamaron la atención de la censura oficial. Entre los grupos más conocidos se encontraban AR-DE (Arte-Derecho) conformado por Jorge Crespo, Juan-si y Eliseo Valdez—, Grupo Provisional —fundado por Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Glexis Novoa— y Arte Calle —conformado por Iván Álvarez, Ariel Serrano, Ofill Echeverría, Erick Gómez, Ernesto Leal, Leandro Martínez, Aldito Menéndez y Pedro Vizcaíno.





Glexis Novoa and Grupo Cívico. *At the End They All Dance Together*, 1986-1987. Performance at Galería Habana. Photo: Nicolás Delgado.

Los miembros de Arte Calle, jóvenes cuyas edades oscilaban entre los 15 y los 18 años, mantenían sus proyectos en secreto y aprovechaban eventos que se llevaban a cabo en la ciudad para realizar intervenciones sorprendidas. Un ejemplo de este tipo de acción es *No queremos intoxicarnos*, realizado en la Unión de Artistas y Escritores Cubanos, en 1987. Los miembros del grupo irrumpieron en la conferencia con las caras cubiertas por máscaras de gas y pancartas que parodiaban consignas revolucionarias y adagios populares, como “Críticos de arte: sepan que no les tenemos absolutamente ningún miedo”, “En caretas cerradas no entran moscas” y “Revolución y cultura”. Su objetivo principal era usar el *performance* como estrategia de acción directa y burlar la censura del gobierno¹¹. Uno de los miembros del grupo, Aldito Menéndez, realizó *performances* individuales siguiendo el mismo criterio. Uno de los más recordados es *El indio*, concebido con motivo de la conferencia de Robert Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, en 1988. Menéndez se presentó al evento como un miembro más del público, vestido de indio con plumas, arco y flecha. Durante la conferencia se sentó frente a Rauschenberg sin pronunciar palabra, pero su sola presencia expresaba tácitamente el acto de colonización cultural que implicaba no sólo la actitud del artista norteamericano, sino además la gran cantidad de obras que habían sido colocadas en distintos espacios de La Habana¹². Durante la misma conferencia, el GruPO Provisional realizó el *performance Very Good Rauschenberg*, durante el cual Novoa, Lastra y Rodríguez se acercaron a Rauschenberg con una pancarta marcada con la frase “Very Good Rauschenberg” y pintada con el rostro de un indio, y le pidieron que estampara su firma en ella. Sorprendido por la intervención, el artista, desconcertado, aceptó finalmente firmar la pancarta, participando de alguna manera de la crítica que le estaban haciendo. Según Novoa, ambos *performances* mostraban una actitud irreverente frente “al gringo que estaba haciendo lo que quería en diferentes espacios de la ciudad”¹³.

A medida que la línea divisoria entre arte y denuncia política se fue esfumando, la censura llegó al límite con la agresión física y el arresto de los artistas por parte de la seguridad del Estado. El pisotear el retrato del Che Guevara en la inauguración de una exposición, como parte de un *performance* de Arte Calle, creó gran conmoción. Por presiones de la censura, Arte Calle y AR-DE se apartaron entonces de los espacios artísticos tradicionales y buscaron en la calle una forma de *performance* más cruda e inmediata, alejándose premeditadamente de los críticos y de la élite cultural. Curiosamente, por la misma época el gobierno decidió utilizar el *performance* en un evento oficial e invitó a varios artistas a realizar una actividad con motivo del aniversario de la muerte del Che Guevara. Durante las reuniones previas a la fecha, surgieron varias ideas, entre las que se encontraba la propuesta de Aldito Menéndez de escribir “Reviva la Revolu”.

Al final, el gobierno aceptó escribir la palabra “Meditar” en un gran mural, un término más reflexivo y seguro, acorde con sus intereses. A finales de la década, la censura y la dificultad de conseguir fondos y espacios fuera de la esfera oficial hacían imposible la labor de los artistas. En una demostración de protesta a gran escala, más de 30 artistas e intelectuales se tomaron el Centro Deportivo Marcelo Salado en La Habana. Conocido posteriormente como *El juego de pelota* (1989)



performance expresaba el descontento por las restricciones que experimentaban a todo nivel y sugería que, de no poder continuar creando artísticamente, los artistas se dedicarían a la práctica del deporte. Este acto marca el final del auge del *performance* cubano¹⁴. La mayoría de los artistas que participaron activamente en el desarrollo del *performance* en Cuba en la década de 1980 comenzaron a emigrar a principios de la década de 1990. Con el exilio desapareció el *performance* de los discursos estéticos de muchos de ellos, por lo que algunas personas consideran que el *performance* como propuesta estética no tuvo mayor interés entre ellos. Lo cierto es que el *performance* jugó un papel fundamental en el desarrollo de las artes en Cuba en la década de 1980, tanto en el nivel estético como de participación y expresión. Las características fundamentales del *performance* cubano difieren del *performance* realizado en el contexto internacional y, por lo mismo, tienen gran validez desde el punto de vista histórico. Entre las características generales se destacan el uso de contextos no artísticos como espacios alternativos; el uso de materiales reciclados; la actuación del evento sin previo ensayo; el interés de documentar el proceso y el evento contando con recursos mínimos; el uso de elementos comunicativos fácilmente decodificables por el espectador; la crítica al régimen totalitario; el deseo claro de ampliar el concepto de arte, y un explícito sentido del humor¹⁵.

El *performance* como propuesta estética en Cuba tuvo muchísimo éxito. Según Soto, este éxito se debió en parte a la predilección de los cubanos por las reuniones y los eventos sociales. Lo cierto es que rara vez se ha visto que el público reaccione tan visceralmente a una propuesta artística, como lo hizo en aquella época. Es difícil explicar a las personas que no han vivido en Cuba qué tan importante fueron los *performances* y cuán relevante fue para todos el elemento colaborativo¹⁶. El público tenía la necesidad de expresarse y los artistas eran una especie de Robin Hood que transgredían la censura por ellos¹⁷. En el caso de Arte Calle, por ejemplo, cada vez que el grupo escribía una frase en una pared de La Habana, el rumor se propagaba modificado y ampliado, en muchos casos, por la imaginación popular. En una ocasión escribieron “El arte está a tan sólo unos pasos del cementerio”, frente al Cementerio Colón de La Habana. El rumor que corrió era que un grupo de jóvenes había pintado en una tumba “La libertad ha sido enterrada por la Revolución”. Quizás el aspecto más importante del *performance* en Cuba en la década de 1980 fue el uso del arte conceptual como texto colectivo que permitió múltiples interpretaciones, un arte en el que no sólo los artistas, sino el común de la gente vio reflejada su propia realidad.

NOTAS

1. Luis Camnitzer, *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press, 1994).
2. Leandro Soto, “Performance in Cuba in the 1980s: A Personal Testimony”, en Coco Fusco, ed., *Corpus Delecti, Performance Art of the Americas* (London: Routledge, 2000), p. 267.
3. Ibid, p. 268.
4. Ibid, p. 26.
5. Luis Camnitzer, op. cit., pp. 175-200.
6. Gerardo Mosquera, “Volumen 1, cambio en la plástica cubana”, *Arte en Colombia Internacional*, 40 (mayo, 1989).
7. Luis Camnitzer “La Segunda Bienal de La Habana”, *Arte en Colombia Internacional*, 33 (mayo, 1987), p. 83.
8. Luis Camnitzer, *New Art of Cuba*, op. cit., p. 175.
9. Glexis Novoa, entrevista de Francine Birbragher mayo de 2000.
10. Glexis Novoa y Emilio Pérez curators, *Cuban Performance Art of the 1980's (Chronology)* (Miami: Interamerican Art Gallery, 1998).
11. Aldo Damián Menéndez, “Art Attack: The Work of Arte Calle”, en Coco Fusco, ed. *Corpus Delecti, Performance Art of the Americas* (London: Routledge, 2000), p. 278.
12. Ibid, p. 280.
13. Glexis Novoa, entrevista.
14. Novoa y Pérez; Menéndez.
15. Soto, p. 272.
16. Ibid, 268.
17. Menéndez, p. 277.

