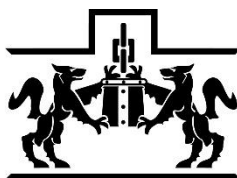


UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

**“El arte mexicano en las Bienales de La Habana (1994-2000):
temáticas, estéticas y conexiones”**

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

P r e s e n t a

ROSSANA BOUZA FAJARDO

Director: DR. ALEJANDRO UGALDE RAMÍREZ

Sinodales: DRA. ANA MARÍA TORRES ARROYO

MTRA. YALICEL GABEIRA LONDRES

CIUDAD DE MÉXICO, 2021

Agradecimientos

A mi tutor, el Dr. Alejandro Ugalde por ser una guía incondicional en esta travesía. Gracias por su paciencia y reflexiones.

A mis sinodales, la Dra. Ana María Torres Arroyo y la Mtra. Yalichel Gabeira Londres, por su visión crítica sobre la Bienal de La Habana y sus comentarios tan acertados que enriquecieron esta investigación.

A mis profesores de seminario, en especial a la Dra. Valeria Sánchez Michel por su lucidez y confianza.

A la Dra. Olga María Rodríguez Bolufé, el Dr. Ignacio Prado, la Dra. Berta Gilabert y los demás profesores del Departamento de Arte de la Ibero, así como a mis colegas de la maestría, por acompañarme en este proceso.

A los artistas que tan amablemente accedieron a responder mis dudas y brindarme documentación. Muchas gracias a Mónica Castillo, Rafael Cauduro, Abraham Cruzvillegas, Javier de la Garza, Lourdes Grobet, Dulce María Núñez, Néstor Quiñones, Lourdes Almeida, Laura Anderson Barbatra, César Martínez, Tatiana Parceró, Marcos Ramírez, Teresa Serrano, Vida Yovanovich, José Miguel González Casanova y los integrantes del Grupo RevArte: Jim Bliesner y Ana María Herrera.

A los especialistas del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. A Ibis Hernández Abascal por su tiempo, información y explicación detallada. A Nelson Herrera Ysla, por permitirme realizarle tantas preguntas y responder con sabiduría y pasión cada una de ellas. A Alives Polo por sus atenciones, Sergio López por compartir sus vivencias y Zulema Zaldívar por su orientación y facilitarme la búsqueda en el Centro de Documentación del Lam.

A mis padres y mi hermana, a quienes les debo todo. A Aram por ser mi consejero y soporte emocional desde que llegué a México. A mis amigos, por el apoyo anímico y académico.

Gracias a Yanet por su complicidad durante estos años, a Carlitos por sus sugerencias, a Erick por alentarme a entrar en el programa de maestría y a César por ser parte importante de esta aventura. A Gaby y Deydri por las recomendaciones. A Maidelys, Nory, Ceci, Jenny, Gisy, Haden y Robin por todo el cariño y la preocupación.

Un agradecimiento especial a mi amiga y curadora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Lisset Alonso Compte, porque sin ella las cosas hubiesen sido mucho más difíciles.

MUCHAS GRACIAS A TODXS POR SU APOYO, TIEMPO Y CONSEJOS.

Resumen

La presente investigación se centra en la participación mexicana en la Quinta, Sexta y Séptima Bienal de La Habana (1994-2000). En la misma se abordan las contribuciones de los artistas mexicanos en las bienales habaneras, tanto a nivel estilístico, como en cuestiones reflexivas sobre el contexto global, la identidad periférica y la posmodernidad cultural. También se expone la importancia de la Bienal para los creadores mexicanos participantes y las relaciones entre ambos países que se establecieron durante la década de los noventa a partir del evento. Con esta tesis se abre otras posibilidades de trabajo, que pueden enfocarse en el estudio del arte mexicano en otras bienales o eventos artísticos internacionales, o la presencia de México en la Bienal de La Habana en años posteriores.

Palabras clave:

Bienal de La Habana, arte mexicano años noventa, globalización cultural, Sur Global, relaciones artísticas Cuba-México.

Abstract:

This research focuses in the Mexican participation at the fifth, sixth and seventh Havana Biennial (1994-2000). In it will be approached the contributions of the Mexican artists to the Havanan biennials, and the cultural postmodernity. Also, it will be exposed the importance of the Biennial to the Mexican creators who participated and the relationship between both countries that were established during the 90's as result of the event. With this thesis it opens up other work possibilities, which can be focused in the study of Mexican art in other biennials or international artistic events, or the presence of Mexico in Havana Biennial in later years.

Keywords:

Havana Biennial, Mexican art in the 90's, cultural globalization, Global South, Cuba-Mexico artistic relationships.

Índice

Introducción	5
Capítulo I: La Bienal de La Habana como espacio de inclusión y reconocimiento del arte del <i>Sur Global</i>	23
1.1 La Bienal del <i>Tercer Mundo</i> . El posicionamiento de la Bienal de La Habana con respecto al contexto cubano e internacional	24
1.2 Los ejes curatoriales de La Bienal de La Habana, los encuentros teóricos y las memorias escritas del evento como dispositivo decolonial	36
1.3 El andamiaje de la Bienal: los curadores, la selección de los artistas y el financiamiento	50
1.4 La Bienal de La Habana como estrategia de la diplomacia cultural cubana	68
Capítulo II: Arte, sociedad e identidad en la década de los noventa. Las producciones artísticas mexicanas en la Quinta y Sexta Bienal de La Habana (1994 y 1997)	75
2.1 El devenir del arte mexicano en las ediciones de 1994-2000: artistas, manifestaciones y lenguajes	75
2.2 Arte, Sociedad y Reflexión. Las obras de los artistas mexicanos en la Quinta Bienal de La Habana (1994)	82
2.3 El individuo y su memoria. Las obras de los artistas mexicanos en la Sexta Bienal de La Habana (1997)	100
Capítulo III: Entrecruzamientos en tiempos de globalización. El arte mexicano en las Bienales de La Habana (1994-2000)	118
3.1 Uno más cerca del otro. Las obras mexicanas en la Séptima Bienal de La Habana (2000)	119
3.2 El arte mexicano y su relación con la ciudad de La Habana: las obras de carácter público	135
3.3 Movilidad y migraciones en un mundo globalizado. Reflexiones de los artistas mexicanos en las Bienales de La Habana en torno al tema (1994-2000)	146

Conclusiones	162
Anexos.....	167
Anexo A: Relación de artistas mexicanos, obra y manifestación (1994-2000).....	167
Anexo B: Gráficos con las relaciones de edades de los artistas mexicanos de la Quinta a la Séptima Bienal.....	169
Anexo C: Fragmentos de los cuestionarios realizados a los artistas mexicanos participantes en la Quinta Bienal de La Habana (1994).....	171
Anexo D: Fragmentos de los cuestionarios realizados a los artistas mexicanos participantes en la Sexta Bienal de La Habana (1997).....	178
Anexo E: Fragmentos de los cuestionarios realizados a los artistas mexicanos participantes en la Séptima Bienal de La Habana (2000).....	186
Anexo F: Entrevista a Ibis Hernández Abascal, curadora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.....	194
Anexo G: Entrevista a Nelson Herrera Ysla, curador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam	196
Anexo H: Entrevista a Margarita Sánchez Prieto, curadora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.....	200
Anexo I: Entrevista a Alives Polo, especialista del Área de Relaciones Exteriores del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam	207
Anexo J: Entrevista a Sergio López, curador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam durante la década de los noventa.....	208
Índice de ilustraciones.....	211
Fuentes bibliográficas	216

Introducción

Después de graduarme de Historia del Arte en la Universidad de La Habana, comencé a trabajar en el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba (CNAP), institución rectora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (CACWL). Una vez adentro comprendí el esfuerzo titánico que significa poner en marcha un evento de tal magnitud como la Bienal de La Habana y la pasión con que los curadores la crean, proyectan y materializan. Tales sentimientos de compromiso y responsabilidad por el acontecimiento más importante de las artes plásticas en Cuba, me despertó un interés por la historiografía del evento.

En un acercamiento inicial detecté que México era uno de los países con mayor representación en la Bienal de La Habana, aunque existía poca bibliografía que reuniera de manera crítica su presencia. Los catálogos, elaborados como memorias del evento, arrojan datos insuficientes y en algunas ocasiones sin la información de las obras que se exhibieron durante el encuentro. Esto ocurre por la distancia entre el inicio del proyecto editorial y la inauguración de la Bienal. En los catálogos se incluían las piezas que los curadores habían seleccionado para participar en el evento pero no siempre era la que finalmente se mostraba en La Habana. Por otro lado, dentro de la colección de arte del CACWL –esencialmente confeccionada por las donaciones de los artistas que han asistido a la Bienal– no habían muchas obras de este país, por lo que tampoco era posible construir la participación de México en La Habana mediante los originales.

Entonces, me propuse realizar una maestría en Estudios de Arte con el tema de investigación: “El arte mexicano en las Bienales de La Habana (1994-2000): temáticas, estéticas y conexiones”. El punto de partida es la Quinta Bienal (1994), puesto que en esta edición el evento ya había alcanzado una madurez en sus propuestas artísticas y presupuestos teóricos, así como reconocimiento nacional e internacional. Paradójicamente a la calidad alcanzada por la Bienal, el año 1994 se caracterizó por una crisis económica y migratoria en Cuba. Ocurrió la llamada “crisis de los balseros”,¹ donde decenas de miles de

¹ Durante los años sesenta, setenta y ochenta alrededor de un millón de cubanos migraron hacia el sur de la Florida. En 1994 el flujo se volvió permanente, apoyados con el acuerdo migratorio entre Bill Clinton y Fidel

cubanos se lanzaban al mar en embarcaciones improvisadas con la esperanza de llegar a Miami y huir de la desgarradora crisis económica que se vivía en el país tras la desintegración de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).² Además, 1994 es un año en el que en México se vivieron cambios importantes como el inicio del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y el inicio de una grave crisis económica. Estos acontecimientos significaron un parteaguas en la vida política y social de México e influyeron en otras áreas como la cultura y el arte. Por otro lado, el cierre del marco temporal es en el 2000, año de la Séptima Bienal, donde también se dio un importante acontecimiento histórico dentro del contexto político mexicano. Después de 71 años, el partido hegemónico: el Partido Revolucionario Institucional (PRI, 1929), perdió las elecciones y la presidencia fue ocupada por Vicente Fox Quesada del Partido Acción Nacional (PAN, 1939).

Asimismo, el fin del milenio trajo cambios para Cuba que repercutieron en la Bienal. Las visitas del Papa Juan Pablo II en 1998 y del ex presidente Jimmy Carter en el 2001 fueron importantes para estrechar vínculos con la comunidad internacional más allá de los países catalogados como el *Tercer Mundo*, y articular un movimiento opositor dentro de la Isla. Como consecuencia, en la primavera del 2003 el gobierno cubano arrestó a 75 “opositores” en su mayoría defensores de una iniciativa que buscaba reformas constitucionales llamada Proyecto Varela.³ Estos encarcelamientos empañaron la imagen internacional de Cuba por cuestiones de violaciones de los derechos humanos, lo que conllevó a que varias instituciones retiraran su apoyo financiero a la Bienal de La Habana

Castro donde el gobierno estadounidense expediría 20 000 visas legales al año para los cubanos. Véase Rafael Rojas, “Después de la Revolución,” en *Historia Mínima de la Revolución Cubana* (México: El Colegio de México, 2015), 155.

² La desintegración de la URSS fue un fuerte golpe económico para la Isla, pues significó el fin de ayudas e intercambios económicos con la URSS, Europa del Este y el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME).

³ El Proyecto Varela se basó en el artículo 88, inciso G, de la Constitución de 1992, que estipulaba que un conjunto de más de 10 000 ciudadanos, con la condición de electores, podían proponer reformas constitucionales. Esta iniciativa estuvo encabezada por el líder laico Oswaldo Payá Sardiñas (La Habana, 1952-2012). De manera general lo que se proponía era una serie de reformas a la Constitución de 1992 para ampliar los derechos a la libre expresión y libre asociación. Se solicitaba la posibilidad de crear empresas no estatales, una nueva ley electoral y amnistía para los presos políticos. Se llegaron a más de 11 000 firmas en una primera vuelta y posiblemente más de 20 000 en una segunda convocatoria pero la Asamblea Nacional del Poder Popular desechó el recurso y en contraposición lanzó un referéndum con la frase “el socialismo es irrevocable” para evitar futuros proyectos como este. Rafael Rojas, *Ibidem*, 153.

como la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA), la Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo y el Instituto Humanista para la Cooperación de los Países en Desarrollo (HIVOS).⁴

Durante cada Bienal se realizan exposiciones principales, organizadas por el CACWL y muestras colaterales planeadas por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV).⁵ En pos de tener un número racional de obras a analizar y enfocarme en el proceso de trabajo de una sola institución, únicamente se incluyeron los artistas invitados al evento y registrados en los catálogos de la Bienal, es decir aquellos que formaron parte de la muestra principal. En esa situación encontramos 29 creadores⁶ con un total de 34 producciones. Realizar una selección por manifestaciones o temáticas dejaría un número de piezas afuera, por eso consideré pertinente incluir las obras de las exposiciones a cargo del CACWL en estas tres ediciones para dar una visión más abarcadora de la participación mexicana en el evento. Aunque no todas se describieron detalladamente, si se hizo una alusión a cada una como parte del proyecto curatorial de las Bienales.

La reconstrucción de la presencia mexicana en la Bienal se realizó a través de los textos, entrevistas y las memorias de los curadores, artistas, críticos y visitantes. En este sentido las fuentes bibliográficas se dividieron en varios bloques fundamentales: la Bienal de La Habana, el arte mexicano de los noventa (sobre todo el realizado en la capital), los archivos y por último los referentes teóricos sobre los procesos de globalización y decolonialidad.

⁴ La Fundación Príncipe Claus y la HIVOS fueron responsables, entre las dos, del 70% de apoyo externo para la Séptima Bienal de La Habana. Véase: Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, “Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present” (PhD diss., Faculty of History of Art and Architecture, University of Pittsburgh, 2009), 509.

⁵ Ambas instituciones están regidas por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, pero tienen diferentes funciones. El Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, además de organizar la Bienal de La Habana, se enfoca en el estudio del arte del *Sur Global* y la obra del pintor cubano Wifredo Lam. Mientras que el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales promueve el arte nacional y durante la Bienal prepara las muestras colaterales, más orientadas al arte cubano.

⁶ En el catálogo de la Quinta Bienal aparece Rubén Ortiz y en el de la séptima Guillermo Gómez-Peña pero estos artistas no pudieron asistir. Además hubo tres creadores que participaron en más de una Bienal en el marco temporal que se estudió como Francis Alÿs que fue a la quinta y séptima edición y César Martínez y Marcos Ramírez que fueron invitados a la sexta y séptima.

En el archivo de la Bienal, localizado en el CACWL, existen importantes catálogos y trabajos críticos sobre el evento y los artistas invitados, pero han sido pocos los textos que le han dado seguimiento a un país específico en dicho certamen. Un ejemplo a destacar fue la tesis de maestría *Chile en la Bienal de La Habana* (2009) de la profesora Liset Caño Deibe,⁷ que realizó un rastreo del arte chileno en La Habana de 1984 al 2009. Además se localiza la tesis de licenciatura de Deborah de la Paz, *Dos décadas de arte mexicano en la Bienal de La Habana* (2004).⁸ Esta última se dividió en dos capítulos, un primero dedicado al contexto artístico mexicano de finales de los ochenta y principio de los noventa, y un segundo apartado enfocado al análisis de las piezas mexicanas que participaron desde la tercera Bienal hasta la octava (de la Paz excluyó la representación de México en los dos primeros encuentros porque no era por invitación, es decir, había una participación abierta). Esta investigación fue un aporte importante, pues constituyó un estudio cronológico de las obras mexicanas en la Bienal, aunque a veces se quedó en un plano descriptivo. La tesis *Dos décadas de arte mexicano...* fue mi antecedente más notorio por la información que logró aglutinar de muchas de las obras y el análisis de las principales corrientes y manifestaciones del arte mexicano contemporáneo.

Dentro de los textos sobre la Bienal de La Habana publicados en Cuba sobresalen por su rigor científico: *Bienal de La Habana. Palabras críticas: 1984-2010*, una selección de textos de Israel Castellanos⁹ y *Bienal de La Habana para leer*,¹⁰ una compilación llevada a cabo por el equipo de curadores de mayor experiencia de la Bienal: Nelson Herrera Ysla, José Manuel Noceda, Ibis Hernández, Margarita Sánchez y Dannys Montes de Oca. Estos libros contienen opiniones de reconocidos investigadores y críticos sobre las distintas ediciones, exposiciones y obras. En ambos casos las referencias a México son dispersas y a partir de obras o creadores muy puntuales, pero abarcan el período histórico que se trabajó:

⁷ Liset Caño Deibe, "Chile en la Bienal de La Habana. Recorrido histórico-artístico de las artes plásticas chilenas: sus ecos en la Bienal de La Habana" (tesis de maestría en Historia del Arte. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 2009).

⁸ Deborah de la Paz, "Dos décadas de arte mexicano en la Bienal de La Habana" (tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 2004).

⁹ Israel Castellanos León, comp., *Bienal de La Habana. Palabras críticas: 1984-2010*. Beca de investigación Wifredo Lam 2009 (La Habana: ArteCubano Ediciones, 2010).

¹⁰ Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, comp., *Bienal de La Habana para leer* (La Habana: ArteCubano Ediciones, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Universitat de Valencia, 2009).

Israel Castellanos llega hasta la décima, mientras que la compilación realizada por los curadores culmina en la Novena Bienal.

En el caso del libro de Israel Castellanos, lo más interesante fueron los textos de recepción de la Bienal. En este tipo de artículos, escritos por periodistas y críticos participantes, se manifestaron las ganancias y tensiones que se dieron durante las diez primeras ediciones. Voces como la de Luis Camnitzer y Rachel Weiss, quienes han acompañado a la Bienal desde el inicio, permitieron tener una idea general del evento y un análisis de los acontecimientos más relevantes, en algunas ocasiones protagonizados por los artistas mexicanos.¹¹ El análisis crítico de los aspectos positivos y negativos permitió tener un criterio más objetivo de la Bienal y su repercusión.

Por su parte, en *Bienal de La Habana para leer* destaco los textos presentados en los encuentros teóricos realizados durante las citas habaneras. El libro permitió entender los referentes epistémicos de las Bienales. En la compilación hay ensayos de pensadores de diferentes latitudes geográficas como los latinoamericanos Juan Acha, Rita Eder y Nelly Richard, el africano Jacouba Konaté, la india Geeta Kapur y los europeos Nicolás Bourriaud y José Luis Brea. Esto demuestra la importancia para la Bienal de contar con investigadores de disímiles áreas geográficas y así lograr una visión más profunda de los procesos culturales y artísticos del *Sur Global*. Fueron varias las ponencias que me permitieron entender el posicionamiento estético y ético de la Bienal al enarbolarse como insignia del *Tercer Mundo* como *La bienal de las utopías* de Luis Camnitzer.¹²

Un libro que también tuvo como centro la Bienal de La Habana fue *Memorias. Bienales de La Habana 1984-1999* de Lillian Llanes.¹³ Es un texto escrito por quien fue directora de la Bienal desde el inicio y hasta la sexta edición. Llanes ofreció un conjunto de elementos anecdóticos y vivenciales del certamen, que aportaron detalles del proceso de organización y selección, y una visión de las dinámicas internas del funcionamiento de la Bienal. Es una fuente que ayudó a complementar los libros mencionados con anterioridad.

¹¹ Tal fue el caso de las polémicas, que se llegaron a considerar censura, alrededor de la obra de Lourdes Grobet en la quinta edición.

¹² Luis Camnitzer, "La bienal de las utopías," en *Bienal de La Habana para leer*, *op.cit.*, 489-506.

¹³ Lillian Llanes. *Memorias. Bienales de La Habana 1984-1999* (La Habana: Consejo Nacional de las Artes Plásticas, ArteCubano Ediciones, 2012).

Si bien, las compilaciones nos adentraron en la experiencia de los visitantes y en sus posturas teóricas, en estas páginas se pudo entender y conocer la metodología de trabajo del CACWL de la mano de quien fue una pieza fundamental. Es un texto donde se siente la pasión por la Bienal y la voluntad de un grupo de investigadores por sacar adelante el evento a pesar de las dificultades presentadas a lo largo de los años.

Otra consulta que aportó a la investigación fue la tesis doctoral de Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, *Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present*. Mediante entrevistas a curadores del CACWL y directivos de la cultura cubana, y en diálogo con textos críticos, Rojas-Sotelo estableció las condiciones históricas, teóricas y políticas que acompañaron la creación y desarrollo de la Bienal hasta la novena edición; así como las redes y los mapas que se generaron para el arte del *Sur Global*. Sobre todo, los primeros acápites del trabajo, dedicados a los acontecimientos históricos que propiciaron la fundación de la Bienal, permitieron esclarecer la situación tirante producto de la Guerra Fría, la imagen internacional que Cuba estaba desarrollando desde el arte y las tensiones al interior de la Isla.

En la búsqueda también fue imprescindible el acercamiento a fuentes dedicadas al arte mexicano contemporáneo como *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* editado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina.¹⁴ El libro catálogo permitió comprender los principales fenómenos, artistas y cambios políticos y culturales que se dieron en México desde finales de los sesenta hasta mediados de los noventa. Además del análisis crítico, es importante la memoria visual de las obras presentadas por Thomas Glassford y Francis Alÿs en la cita habanera de 1994. Especialmente fueron relevantes para la tesis los apartados: *La expulsión del paraíso* e *Intemperie*, donde se analizaron los artistas cubanos en México y la participación mexicana en la Quinta Bienal de La Habana respectivamente.

¹⁴ Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, ed., *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968–1997*. 2ª ed (México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México, 2014).

Asimismo, *Abuso Mutuo. Ensayo e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)* de Cuauhtémoc Medina¹⁵ y *El Cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* de Daniel Montero¹⁶ fueron textos de obligada consulta para entender el panorama cultural de México en la última década del siglo XX. En el caso de Medina, también tiene un ensayo sobre la presencia de artistas cubanos en México que aportó argumentos sobre las relaciones e influencias que se dieron desde lo artístico en ambos países. Montero, por su parte, abordó temáticas como la globalización, las nuevas instituciones artísticas que aparecieron desde finales de los ochenta como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y los debates más importantes que se dieron en los noventa con relación al arte en México y su circuito de difusión como los espacios alternativos, los cambios institucionales a partir de la gestión de Carlos Salinas de Gortari y el impacto del TLCAN en la cultura. Ambos autores, junto a Olivier Debroise, son referentes para el desarrollo de los conceptos de posmodernidad y globalización en México. Sobre este último investigador, su libro *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*,¹⁷ igualmente fue importante para conocer las relaciones políticas y económicas detrás de las grandes exhibiciones del arte mexicano en el siglo XX, así como el impacto de la globalización y el modelo neoliberal en el arte mexicano de los noventa.

Con la misma relevancia que las fuentes anteriores, se encuentran los archivos del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y *Pinto mi raya*. El primero contiene catálogos de las ediciones de la Bienal y de artistas invitados, correspondencia entre curadores y creadores y en sentido general información de primera mano sobre la Bienal. Aunque es destacable la voluntad de ayudar de Zulema Zaldívar –la encargada del archivo del CACWL– la falta de digitalización de la información dificultó la búsqueda dentro del mismo.

¹⁵ Cuauhtémoc Medina. *Abuso Mutuo. Ensayo e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)* (México: Editorial RM, 2017).

¹⁶ Daniel Montero. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013).

¹⁷ Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)* (Ciudad de México: Cubo Blanco, 2018).

Contrario a la experiencia del archivo del CACWL, el archivo *Pinto mi raya*¹⁸ fue consultado totalmente de manera digital. Lo más útil para la tesis fueron las reseñas y crónicas publicadas de reconocidos críticos sobre la participación de artistas mexicanos en eventos internacionales, incluida la Bienal de La Habana. Fueron textos que se divulgaron en medios masivos como periódicos (tal fue el caso de las reseñas de Rita Eder y Cuauhtémoc Medina sobre la Quinta Bienal en *La Jornada*), lo que le imprimió a los artículos una dimensión vivencial, que incluyó impresiones más allá de las exposiciones. En ambos casos, fue valiosa la posibilidad de acceder a estos archivos por los registros y testimonios artísticos, personales e institucionales que resguardan.

Por último, pero no menos importante, fueron las entrevistas que realicé a los artistas mexicanos invitados del quinto al séptimo encuentro y a los investigadores del CACWL. Se logró contactar con 17 creadores y el diálogo con los mismos permitió conocer sus motivaciones, impresiones y peculiaridades de su participación en la Bienal, así como imágenes de las obras que exhibieron y otros documentos relacionados con su presencia en La Habana. Mientras que con las reflexiones de los especialistas se profundizó en la organización y el papel del evento. Muy esclarecedores fueron los comentarios de Nelson Herrera Ysla, Margarita Sánchez Prieto, Sergio López, Alives Polo e Ibis Hernández Abascal. Lamentablemente esta última curadora, quien investigaba el área de México, por motivos personales no pudo terminar mi entrevista pero su visión se intentó completar con sus ensayos dentro de los catálogos de la Bienal como *Apropiaciones y entrecruzamientos*,¹⁹ *Memorias colectivas*,²⁰ *Más cerca uno del otro. Arte y comunicación*

¹⁸ El archivo *Pinto mi raya* fue una iniciativa personal de Víctor Lerma y Mónica Mayer.

¹⁹ Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Apropiaciones y entrecruzamientos,” en *Catálogo de la Quinta Bienal de La Habana*, ed. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (Tabapress, S.A, 1994), 143-147.

²⁰ Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto, “Memorias colectivas,” en *Catálogo de la Sexta Bienal de La Habana* (La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Association Française d’Action Artistique (AFAA), 1997), 192-202.

en *América Latina*²¹ y *Ciudad y participación*²² coescritos con Margarita Sánchez Prieto y el artículo *Visión del arte mexicano actual*.²³

El presente estudio se realizó en diferentes etapas. En la fase inicial me acerqué al Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam en busca de bibliografía y materiales visuales. En el primer encuentro con Ibis Hernández me comentó sobre la tesis de Deborah de la Paz, que se convirtió en mi antecedente más importante. El trabajo en el archivo de la institución me brindó las fuentes primarias, algunas memorias fotográficas, material de trabajo de los curadores y las compilaciones de textos sobre la Bienal realizadas por el propio centro. En este sondeo evidencí que las referencias a México eran dispersas y muy puntuales mediante menciones aisladas a obras o creadores.

Una vez en México, comenzó la segunda fase con las asesorías de tesis, las clases de seminario y de arte mexicano; así como el acceso a la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana y a bases de datos académicos como Proquest y EBSCO. Uno de los retos más difíciles, además de la familiarización con el contexto de México, fue la reestructuración del proyecto inicial. Como la Bienal no tiene divisiones por países, no tenía claro desde qué perspectiva iba a abordar la participación mexicana: si por año o por temáticas. Finalmente, se decidió realizar una organización que partiera de los ejes curatoriales de la quinta a la séptima edición. La necesidad de indagar en la recepción de la Bienal desde México me llevó a conocer el ya citado archivo *Pinto mi Raya* y extraer información valiosa del periódico *La Jornada*. También el apoyo a nivel de información de Lisset Alonso, curadora del CACWL y Yalichel Gabeira, quien fue parte del equipo curatorial y de organización de dos Bienales de La Habana y lectora de esta investigación, permitieron completar algunos vacíos visuales y proporcionaron lecturas imprescindibles como el mencionado texto de Miguel Leonardo Rojas-Sotelo.

Los fundamentos conceptuales de la tesis partieron de las problemáticas sobre la globalización, el *Sur Global* y el papel decolonial de la Bienal. Una de las fuentes para

²¹ Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto, “Más cerca uno del otro. Arte y comunicación en América Latina,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, 351-367.

²² Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Ciudad y participación,” en *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal. Un laboratorio vivo* (La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Consejo Nacional de las Artes Plásticas, mayo-junio 2014), 13-15.

²³ Ibis Hernández Abascal, “Visión del arte mexicano actual,” *Atlántica internacional*, no. 2, (1996): 19-25.

entender cómo el arte latinoamericano se insertó en el discurso global del arte fue el libro *Caminar con el diablo*²⁴ de Gerardo Mosquera.²⁵ El autor es un reconocido curador y crítico cubano, miembro fundador de la Bienal de La Habana y quien escribió y acompañó a la generación de artistas cubanos de los ochenta. Como comisario de bienales y exposiciones internacionales tiene una visión que une la teoría y la práctica. El texto es una recopilación de publicaciones, ponencias y conferencias, y aunque algunas ideas se repiten en varios artículos, es necesario para comprender el fenómeno de la globalización y la repercusión en los países del *Sur*. La multiplicidad dada por la globalización, la apertura posmoderna y la presión del multiculturalismo, según Mosquera, respondió más a una tolerancia paternalista y lo “políticamente correcto”, que a una nueva conciencia en los circuitos élites del arte. A pesar de la heterogeneidad y pluralidad que identifican al posmodernismo, fácticamente continuó existiendo una dominante cultural y económica cuya batuta permaneció en manos de Europa y Estados Unidos.²⁶ El esquema centro-periferia siguió reproduciéndose pero desde otros mecanismos como las empresas transnacionales y los medios de comunicación.

En un primer momento la globalización buscó reactivar la economía mediante un aumento de la demanda de productos manufacturados y la expansión a otros clientes en países no hegemónicos que, por diversos motivos – aislamiento geográfico, rezago económico, o en el caso particular de México y de otras naciones de América Latina, las políticas internas en extremo proteccionistas– aún no participaban del consenso integrador.²⁷ Este sistema abogaba por una diversidad dentro de los socios, que podían incluir empresas locales o agencias gubernamentales, lo que de alguna forma maquillaba los intereses imperialistas de las potencias comerciales. Al final las corporaciones transnacionales no difirieron de las fuerzas coloniales del pasado, e investigadores como

²⁴ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (España: EXIT Publicaciones, 2010).

²⁵ Gerardo Mosquera (Cuba, 1945) es un curador y crítico internacional cubano. Fue fundador de la Bienal de La Habana en 1984 y desde entonces ha estado ligado al circuito artístico internacional. Ha sido curador del New Museum of Contemporary Art en Nueva York desde el 2013. En 1990, La Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) lo eligió como el crítico latinoamericano de más importante trayectoria.

²⁶ Véase Gerardo Mosquera, “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y cultura,” en *Caminar con el diablo*, *op.cit.*, 31.

²⁷ Olivier Debrouse, “Soñando en la pirámide,” en *El arte de mostrar...*, *op.cit.*, 104.

Doreet Levitte Harten²⁸ las consideraron una forma de neocolonialismo e hijas de la narrativa de la Ilustración.²⁹

Por otro lado, en las últimas dos décadas, la red interdisciplinaria de intelectuales conocida como el grupo Modernidad/colonialidad, ha postulado un conjunto de teorías sobre la decolonialidad. Aunque en esencia no se trata de un grupo, el colectivo incluye a Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Walter Mignolo, Catherine Walsh, Arturo Escobar, Fernando Coronil, Enrique Dussel y Nelson Maldonado Torres. En la presente investigación se utilizó como referencia los presupuestos planteados por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel en el libro *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*.³⁰

La primera descolonización, iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas y seguidas en el siglo XX por las colonias inglesas y francesas, fue incompleta puesto que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. Por tal motivo Ramón Grosfoguel y Santiago Castro-Gómez han llamado categóricamente decolonialidad a una segunda descolonización dirigida a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intacta.³¹ La teoría decolonial aboga por los pluriversales, es decir, por establecer diferentes formas de entender y manifestar la decolonialidad, muy de la mano de los contextos particulares de las geopolíticas. Sobre la cuestión decolonial de la Bienal, Nelson Herrera Ysla argumentó: “Nos propusimos un discurso alternativo a las corrientes ideológicas principales del *mainstream* occidental: nuestros artistas y proyectos se enfocaban a una

²⁸ Doreet Levitte Harten, “El mito de la globalización,” en *Bienal de La Habana para leer*, *op.cit.*, 300.

²⁹ En el caso de la Ilustración se planteó la emancipación de la sociedad a partir del establecimiento de un sistema de producción basado en la propiedad privada. A pesar de que significaría que la mayoría trabajase, mientras la minoría se enriquecía, se produciría un cúmulo tal de riquezas que “gotearía” hasta los pobres. Este es el espíritu de la Ilustración: por un lado el modo de producción capitalista y por otro la cuestión del Estado, que garantizaba un conjunto de libertades no antes vista. Dinero, circulación y producción fueron los medios de poder desarrollado por los ilustrados para conseguir la supuesta emancipación. En la práctica el que posee los medios manda y el desposeído acata. Para ampliar sobre este tema véase Albrecht Wellmer, *Razón, utopía y dialéctica de la ilustración* (Documento digital). Por su parte el mito de la globalización se comporta de manera parecida: en un mundo sin estado/gobierno, las estrategias de libre mercado y la cooperación transnacional sin patria traerán riqueza a la población mundial. Véase Doreet Levitte Harten, *op.cit.*, 300.

³⁰ Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, ed., *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Colombia: Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007).

³¹ *Ibidem*, 17.

reivindicación de lo históricamente preterido y marginado de los grandes circuitos internacionales en el campo del arte”.³² Según el teórico Walter Mignolo no existe una estética, sino estéticas decoloniales que se presentan de formas heterogéneas.³³ La Bienal de La Habana mediante sus encuentros teóricos (que fomentaban una pluralidad epistémica) y la inclusión de diferentes manifestaciones artísticas que iban desde los lenguajes más contemporáneos hasta las tradiciones vernáculas y populares, representó la complejidad y diversidad del arte del llamado *Tercer Mundo* o en su terminología actual: *Sur Global*.

Es importante aclarar que para el equipo de curadores, el *Tercer Mundo* era una postura política de integración y resistencia. Al respecto Lilian Llanes comentó:

Es un hecho que el término (Tercer Mundo) se utilizó por primera vez en 1955 durante la Conferencia de Bandung, y que emergió en circunstancias históricas específicas; también es cierto que su uso se ha generalizado. Sin embargo, se identificó un interés común entre los países que, independiente de su ubicación geográfica, patrimonio cultural, religión, sistemas políticos, estructuras económicas o nivel de desarrollo, enfrentan problemas graves que (con pocas posibilidades de resolverlos) se derivan del sistema de las relaciones impuestas por los países altamente industrializados, y como secuelas del colonialismo. Esto es lo que encierra el significado de Tercer Mundo, y que a pesar de sus limitaciones, se deberá seguir utilizando mientras no exista uno mejor.³⁴

El término *Tercer Mundo* se instauró a principio de los años cincuenta para aludir a países no industrializados. Incluyó a América Latina, el Caribe, África, el Medio Oriente y Asia. A pesar de las diferencias lógicas, en los setenta estas naciones comenzaron a identificarse como países no alineados. La Bienal desde sus inicios se propuso crear un espacio de identificación y debate de las problemáticas culturales, sociales y políticas del llamado *Tercer Mundo*.

La Bienal se apropia del término *Tercer Mundo* y por primera vez se hace un uso cultural del mismo. A partir de entonces ya no solo sirve para identificar las deformaciones estructurales y económicas de ciertas regiones y países, sino las peculiaridades y rasgos de su producción simbólica.³⁵

³² Nelson Herrera Ysla *comunicación personal*, vía correo electrónico, 28 de octubre del 2020 (Anexo G).

³³ Walter Mignolo. Conferencia presentada en el Evento Académico: Sentir-Pensar-Hacer en la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia, noviembre 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA> (consultada el 29 de marzo de 2019).

³⁴ Lilian Llanes citada en Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, *op.cit.*, 138.

³⁵ Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal*, vía correo electrónico, 17 de enero del 2021 (Anexo H)

Con el nuevo orden mundial –tras la caída del bloque soviético– y a raíz de las connotaciones peyorativas y de subalteridad que empezaron a envolver la expresión de *Tercer Mundo*, se consideró rebautizar a estas geopolíticas como *Sur Global*.³⁶ El término tampoco estuvo privado de polémicas, pues algunos investigadores consideraron que era parte de lo “políticamente correcto”, pero que en la práctica no existía un cambio visible en cuanto a la condición periférica. Por otro lado, teóricos como Boaventura de Sousa Santos y Walter Mignolo defienden la pertinencia del término al incluir el factor de la globalización. Entienden al *Sur Global* no como un lugar físico, aunque coincidan geográficamente en algunos casos, sino como un espacio epistémico, que tienen en común poblaciones que han sufrido el pasado colonial y las injusticias del colonialismo, el capitalismo y el patriarcado.³⁷ Es una expresión que manifiesta los procesos migratorios y de desigualdad social, al afirmar que existe un *Sur* dentro del *Norte* y viceversa. Con esta connotación es como se utilizará *Sur Global* dentro de la investigación.

Por la naturaleza de este trabajo, también se abordó el papel de la Bienal de La Habana desde la perspectiva de la diplomacia cultural. En la última década del siglo XX comenzó a teorizarse sobre un concepto que reconocía el alcance y poder de la diplomacia cultural: *soft power* (poder blando). Acuñado por Joseph Nye, a grandes rasgos, se refiere a la capacidad de un país para estructurar los deseos o intereses de otros a favor de los propios, a través de varias estrategias políticas en especial la cultura.³⁸ La Bienal de La Habana fue un ejemplo de la diplomacia cultural mediante la cual Cuba alcanzó un prestigio internacional al ser un evento de magnitudes globales, que tejió redes con embajadas, empresas privadas e instituciones gubernamentales a lo largo del mundo y sobre todo manifestó el papel protagónico que buscaba Cuba en el establecimiento de conexiones equitativas entre el *Sur Global*. Aunque no existe prácticamente bibliografía sobre la

³⁶ También es importante aclarar que en la presente investigación el uso del término *Tercer Mundo* está asociado a una cuestión histórica, sobre todo al referirnos a las primeras Bienales, donde el *Tercer Mundo* implicaba un posicionamiento político y una postura decolonial.

³⁷ Boaventura de Sousa Santos, “Hacia una estética de las epistemologías del Sur,” en *Catálogo de la Trigésima Bienal de La Habana*. ed. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de las Artes Plásticas y Ministerio de Cultura, 2019), 45.

³⁸ Véase Joseph S. Nye Jr, “Public Diplomacy and Soft Power,” *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, no. 616 (2008): 94-95, <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Joseph+S.+Nye+Jr%2C+Public+Diplomacy+and+Soft+Power.&acc=on&wc=on&fc=off&group=none> (consultada el 13 de enero de 2020).

diplomacia cultural cubana en las últimas décadas, fue importante la lectura de textos sobre la implementación de la misma en el caso mexicano como la tesis de maestría *La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte: el caso de Televisa* de Valeria Macías Rodríguez,³⁹ el artículo del profesor Dr. Alejandro Ugalde, *¿Intercambio cultural o diplomacia artística? El arte mexicano en Nueva York en los años veinte y treinta*,⁴⁰ y el mencionado libro de Olivier Debroise *El arte de mostrar el arte mexicano*.

La Bienal de La Habana no hace pabellones por países, pues le interesa hacer núcleos expositivos multinacionales. Sin embargo, la estructura de estudio y exploración del evento se concibe desde la aproximación a áreas geográficas/culturales. La pertinencia de México dentro de la tesis parte de su importancia para la Bienal de La Habana y el arte de la región en general. La gran riqueza cultural y vanguardismo en la incorporación de nuevos soportes y lenguajes artísticos, convirtieron a esta nación en un referente para la plástica latinoamericana y mundial. Durante los noventa varias de las problemáticas que se establecieron como ejes curatoriales se desprendieron del impacto de la globalización en el *Sur Global*. La presencia de México fue imprescindible, pues sus procesos de globalización tuvieron una expresión muy particular a partir de su cercanía con los Estados Unidos, las políticas de Carlos Salinas y la firma del TLCAN. Sobre la importancia de los artistas mexicanos en la Bienal, Margarita Sánchez Prieto comentó:

México es una de las naciones latinoamericanas que se tiene en cuenta a la hora de pensar cuál pudiera ser el asunto a trabajar en la siguiente Bienal, pues tanto en cuanto a discursos como en las indagaciones formales se mantiene al día. Siempre encuentras artistas dispuestos a los cambios formales, a las nuevas miradas y experiencias. En lo primero tiene un peso los dilemas del país. Además de su riqueza cultural, sus respuestas ante el impulso de la globalización en un país de fuertes tradiciones, los conflictos de frontera, el abordaje de ciertos tópicos candentes como la violencia (apreciados no sólo en las Bienales sino en exposiciones de artistas mexicanos en el Centro Lam), el trabajo con los soportes tecnológicos y las nuevas prácticas artísticas, con México existen lazos especiales de hermandad e intercambio cultural, por lo que existe una disposición hacia el

³⁹ Valeria Macías Rodríguez, “La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte: el caso de Televisa” (tesis de maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana de México, D.F., 2015).

⁴⁰ Alejandro Ugalde, “¿Intercambio cultural o diplomacia artística? El arte mexicano en Nueva York en los 1920s y 1930s,” en *Revisiones del arte mexicano, Revista Curare*, no. 23 (enero-julio de 2004):102-121.

⁴⁰ Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal, op.cit.*

reconocimiento de sus logros estéticos y para la comprensión de su arte y cultura contemporánea.⁴¹

Asimismo, a nivel cuantitativo México ha sido uno de los países con el mayor número de participantes en la Bienal tanto de artistas como de curadores e investigadores. Estos últimos han enriquecido los encuentros teóricos con figuras como Raquel Tibol, Rita Eder, Juan Acha, Néstor García Canclini, Ery Camara y Cuauhtémoc Medina.

La tesis “El arte mexicano en las Bienales de La Habana (1994-2000): temáticas, estéticas y conexiones” será una contribución a los estudios sobre la presencia de México en un certamen artístico internacional, mediante un recorrido por las obras mexicanas en La Habana y teniendo como categorías de análisis problemáticas relacionadas con la globalización y la identidad periférica. Además será un aporte para las investigaciones relacionadas con la Bienal de La Habana, con la particularidad de que se centra en un país específico; y enriquece la historiografía de la diplomacia cultural cubana y los vínculos culturales Cuba-México a través del evento habanero. La realización de más de veinte entrevistas entre creadores y especialistas permitió documentar procesos que no tenían, en la mayoría de los casos, un registro escrito. Las comunicaciones personales fueron un pilar fundamental dentro de esta pesquisa, reuniendo una historia oral sobre la preparación de la quinta a la séptima edición desde el punto de vista de los artistas mexicanos y los curadores de la Bienal. Asimismo, la información digital encontrada en las diversas fuentes consultadas será socializada para engrosar el acervo del Centro de Documentación del CACWL.

La presente investigación tiene como problemáticas fundamentales: ¿Cuáles fueron las contribuciones de los artistas mexicanos a las Bienales de La Habana durante la década de los noventa, tanto en cuestiones reflexivas sobre el contexto global y posmoderno, como a nivel estilístico? ¿Qué les aportó las Bienales de La Habana a los creadores mexicanos participantes de la Quinta a la Séptima Bienal? ¿Cómo fueron las relaciones culturales entre Cuba y México a partir de la Bienal de La Habana?

Como una respuesta tentativa se elaboró la siguiente hipótesis: La diversidad de manifestaciones y lenguajes que se exhibieron en La Habana desde la quinta hasta la

⁴¹ *Ídem.*

séptima edición, demostró que la Bienal buscaba un discurso heterogéneo que mezcló tendencias estilísticas más consolidadas con otras que comenzaban a desarrollarse dentro del panorama artístico mexicano. La presencia mexicana oxigenó la Bienal de La Habana, en tanto exhibió un arte muy permeado por los procesos de posmodernidad y en estrecha relación con el fenómeno de la globalización. Así mismo, la propia metodología de la Bienal, mediante viajes de exploración, y el prestigio alcanzado por el evento convirtió a la Bienal de La Habana en una plataforma de visibilidad, promoción y conexiones para los creadores mexicanos y el arte del *Sur Global* en general.

Para su demostración se plantearon los siguientes objetivos:

- Identificar las peculiaridades de la Bienal de La Habana que la convirtieron en un evento global y decolonial.
- Valorar la participación mexicana en la Bienal de La Habana a través del análisis de las obras presentadas de 1994-2000.
- Reconocer las relaciones entre Cuba y México que se establecieron durante la década de los noventa a partir de la Bienal, tanto dentro del campo de la diplomacia cultural como a través de otros agentes culturales.

La estructura del trabajo se dividió en tres capítulos. En el primero se exponen los motivos por los cuáles la Bienal de La Habana fue un espacio de visibilidad del arte del *Sur Global* y un dispositivo decolonial sobre la base de: sus coordenadas históricas, peculiaridades, ejes curatoriales, programas teóricos, curadores y financiamiento. También se dedicó un apartado a las relaciones entre Cuba y México en los noventa y el papel de la Bienal dentro de la diplomacia cultural cubana.

Para el estudio de las propuestas artísticas presentadas por los creadores mexicanos en las Bienales de La Habana de 1994 al 2000, las obras se dividieron en dos bloques. En un primer grupo se analizaron respetando la cronología de exhibición según las problemáticas centrales de la Bienal: arte y sociedad en la quinta edición, la memoria colectiva e individual en la sexta y la comunicación en la séptima. El segundo conjunto se agrupó a partir de núcleos temáticos que se desprendieron de los ejes curatoriales como las migraciones y la relación arte-ciudad.

El segundo capítulo se enfocó en las piezas mexicanas en la Quinta y Sexta Bienal de La Habana, las que a grandes rasgos, discursaron sobre los vínculos entre la producción artística y los conflictos sociales, y la identidad y la memoria respectivamente. En la primera parte se realizó un análisis más estadístico de los artistas mexicanos que participaron para determinar cuáles eran las manifestaciones, lenguajes y grupos etarios más recurrentes en las Bienales objeto de investigación.

El acápite 2.2 se articuló por medio de las obras de la quinta edición, la que contó con el mayor número de participantes mexicanos dentro de las Bienales de esa década (un total de 14). Se analizaron las piezas: *Autorretrato sobre piedra* de Mónica Castillo; *De otros mundos* de Javier de la Garza; *El Valle de los caídos* y *Anunciación* de Dulce María Núñez; *Imposibilia* de Helen Escobedo; *Diario oficial* de Carlos Aguirre; *S/t* de Felipe Ehrenberg; *Círculo* y *Revelador* de Néstor Quiñones y *Umbral* de Yolanda Gutiérrez. En el epígrafe 2.3, dedicado a la problemática de la memoria en la Bienal de 1997, se estudiaron las producciones artísticas: *Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl* de Laura Anderson Barbata; *PerforMANcena* de César Martínez; *Cartografía interior* de Tatiana Parcero; *Gastado el Tiempo* de Vida Yovanovich y *La nación mexicana. Retrato de familia* de Lourdes Almeida.

El tercer y último capítulo se centró en aquellas obras de artistas mexicanos en la Bienal de La Habana que abordaron las relaciones personales, sociales y con la ciudad a partir del fenómeno de la globalización. Siguiendo el recorrido cronológico, el 3.1 se dedicó a las piezas de las Séptima Bienal, más enfocada a los procesos de comunicación y el impacto de los *mass media* y las tecnologías. *33 preguntas por minutos. Arquitectura relacional #5* de Rafael Lozano-Hemmer; *Abróchese el cinturón* de Diego Toledo, *Objetos sobre La Habana* de Rubén Gutiérrez, *La orquesta de la muerte o cómo la muerte orquesta tu vida* de César Martínez, *Cruce de Caminos* de Marcos Ramírez ERRE y *Banco Intersubjetivo de Deseos* de Miguel González Casanova, fueron los referentes visuales para el estudio de este tema. Los últimos dos acápites de la tesis abordaron las migraciones y la relación del arte con la ciudad. A pesar de que esos temas se trataron en particular en la quinta y séptima respectivamente, fueron recurrentes a lo largo de las ediciones de los noventa por lo que se decidió mezclar piezas de las tres Bienales en estos apartados.

Con respecto a las obras de carácter público de los mexicanos en la cita habanera se analizaron: *Invitación al acarreo* de Thomas Glassford; *Zapatos magnéticos* y *Rumor* de Francis Alÿs; *En el aire* de Gustavo Artigas e *Intervención en el espacio urbano* de RevArte. Para el epígrafe de migraciones se seleccionaron: *Medidas de emergencia* de Julieta López Aranda; *187 pares de manos* de Marcos Ramírez; *Tijuana la casa de toda la gente* y *Cubanos fuera de Cuba* de Lourdes Grobet y *Apuntes para una embajada de la Escandón en La Habana* de Abraham Cruzvillegas. Las últimas reflexiones del capítulo fueron un acercamiento a las relaciones artísticas que se dieron durante esta década con el éxodo de creadores cubanos hacia México.

Finalmente, la investigación cierra con varios anexos conformados por las entrevistas y algunos datos estadísticos que apoyan las ideas planteadas. Espero que este esfuerzo por visibilizar la presencia mexicana en la Bienal de La Habana durante los noventa, estimule el interés por la Bienal y enriquezca la historiografía del arte cubano y mexicano.

Capítulo I: La Bienal de La Habana como espacio de inclusión y reconocimiento del arte del *Sur Global*

La Bienal de La Habana es reconocida entre los eventos artísticos más prestigiosos de Latinoamérica, el Caribe y el mundo. El encuentro, con una pluralidad de soportes y medios expresivos, estimula y visibiliza la crítica, la teoría y las artes visuales contemporáneas de América Latina y el *Sur Global*. A lo largo de su historia la Bienal ha pasado por diferentes procesos de maduración y cambios en su estructura que le han permitido posicionarse como una bienal global.

Este primer capítulo tuvo como propósito reconocer la importancia de la Bienal de La Habana en el contexto artístico del *Sur Global*. Mediante cuatro apartados se realizó un recorrido histórico de los principales acontecimientos internacionales y nacionales que propiciaron la creación de la Bienal de La Habana en 1984. Además se analizaron los ejes curatoriales, programas teóricos y el papel de los curadores del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam; así como las peculiaridades de la metodología de trabajo y exhibición que hizo que el encuentro habanero se desligara de modelos de bienales como Venecia y São Paulo.⁴²

La creación de un proyecto de tal magnitud ayudó a establecer conexiones artísticas entre los países del Sur y darle un mayor protagonismo a La Habana a nivel global. Por eso un último apartado está relacionado con el papel de la Bienal dentro de la diplomacia cultural cubana y las relaciones entre Cuba y México a partir de este evento.

⁴² En el caso de Venecia las exposiciones se realizan en dos espacios fundamentales: Los Giardini (zona que alberga treinta pabellones nacionales permanentes. Los mismos son administrados y mantenidos por los ministerios de cultura de cada país) y El Arsenale (zona de exhibición para los países que no cuentan con un pabellón propio y pagan una cuota sobre la base de la superficie que renten). Aunque estos son los dos espacios fundamentales, las representaciones nacionales también pueden ubicarse en otros lugares de la ciudad como iglesias o palacios venecianos. Véase sitio web oficial de la Bienal de Venecia, <https://www.labiennale.org/en/venues> (consultada el 10 de noviembre de 2018). Por otro lado la Bienal de São Paulo se realiza fundamentalmente en el Pabellón Ciccillo Matarazzo ubicado en el Parque do Ibirapuera de la ciudad de São Paulo. Véase sitio web oficial de la Bienal de São Paulo, <http://www.bienal.org.br/pavilhao> (consultada el 10 de noviembre de 2018).

1.1 La Bienal del *Tercer Mundo*. El posicionamiento de la Bienal de La Habana con respecto al contexto cubano e internacional

La Bienal de La Habana surgió en un contexto internacional que se caracterizó por una avalancha de bienales en el llamado *Tercer Mundo*. Sobre todo a partir de la década del setenta aparecieron bienales que buscaban un intercambio cultural y el reconocimiento de estas zonas geográficas periféricas.⁴³ En el caso de América Latina se fundó a mediados de los sesenta la Bienal de Bahía en el municipio Salvador en Brasil⁴⁴ y en 1968 se celebró la primera Bienal de Coltejer en Medellín, Colombia, donde se expusieron cientos de obras de artistas latinoamericanos, caribeños y de otros países como Estados Unidos, Canadá y España. La Bienal de Coltejer siguió acompañada de la creación de encuentros dedicados sólo a las artes gráficas como la Bienal de Grabado Latinoamericano en San Juan, Puerto Rico (1970). Este evento se propuso mostrar lo mejor de las artes gráficas del continente y se convirtió en un lugar de intercambio entre artistas y críticos. Un año después se fundó la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, Colombia (1971) organizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia. Al igual que la anterior, esta bienal se convirtió en un espacio de confluencias y debates y se propuso exponer lo mejor del grabado a nivel continental. Además en 1978 comenzó la Bienal Internacional de Pintura en México, patrocinada por el Instituto Cultural Domecq, que a partir de su segunda edición cambiaría su nombre a Bienal Iberoamericana de Arte (Fig. 1).

Esta proliferación de bienales se desarrolló también en el Medio Oriente y Asia. Tal fue el caso de la Bienal de Arte Árabe (1974) organizada por la Unión de Artistas Árabes, con sede en Bagdad. Se fundó con el propósito de unir y exhibir el arte de la región y se

⁴³ Desde los cincuenta hay iniciativas de bienales en América Latina como la Bienal de São Paul (1951) y la Bienal Interamericana de México (1958) organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), pero me centraré en las bienales creadas a finales de los sesenta y hasta mediados de los ochenta, por la cercanía temporal con la fundación de la Bienal de La Habana.

⁴⁴ La Bienal de Bahía surgió como una alternativa a la hegemonía en el campo artístico que tenía Río de Janeiro y São Paulo. En su segunda celebración, en 1968, fue cerrada por unas supuestas obras subversivas. Un total de diez piezas fueron confiscadas e incluso algunos de sus creadores detenidos, torturados y obligados a exiliarse. En el 2014 se realizó el tercer encuentro de la Bienal de Bahía, 46 años después de que fuese clausurada por la dictadura militar.

convirtió en la primera bienal itinerante del mundo.⁴⁵ Aunque esta hazaña se logró sólo una vez, el evento se trasladó a todas las capitales árabes para culminar en 1976 en la ciudad de Rabat, Marruecos. Asimismo, la primera Bienal de Arte Asiático se celebró en Dhaka, Bangladesh, en 1981 y se centró en la pintura, la escultura y los trabajos en papel de artistas del sur del continente.



Fig. 1: Carteles de bienales latinoamericanas. De izquierda a derecha: Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe, Puerto Rico; Bienal Internacional de Arte en Valparaíso, Chile; Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, Colombia y Bienal de Coltejer en Medellín, Colombia.

Estas bienales en su mayoría tuvieron una vida efímera. La de Coltejer sólo gozó de tres ediciones (1968, 1970 y 1972). La Bienal Americana de Artes Gráficas contó con cinco muestras en total y se realizaron de manera irregular hasta 1986. La Bienal Iberoamericana de Arte desapareció tras once eventos en 1998. La Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe fue la más longeva, actuante hasta 2001. La Bienal

⁴⁵Anthony Gardner, “Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del sur,” *Revista de Artes Visuales Errata*, no. 14 (julio-diciembre de 2015), <http://revistaerrata.gov.co/contenido/bienales-al-borde-o-una-mirada-las-bienales-desde-las-perspectivas-del-sur> (consultada el 22 de septiembre de 2018).

Internacional de Arte en Valparaíso, Chile, realizó diez encuentros hasta 1991 y fue una bienal rechazada por la dictadura militar de Augusto Pinochet. En el caso de la convocatoria asiática también tuvo un desarrollo discontinuo y su sexta cita se inauguró en el 2017 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.

Algunas de estas bienales tuvieron de trasfondo el deseo de las instituciones y el gobierno de promover la “imagen” de la ciudad para alcanzar prestigio desde el punto de vista cultural, político y como reclamo turístico. El artista y teórico Luis Camnitzer criticó este incremento de bienales al expresar:

En búsqueda de prestigio o validación internacional, pequeños grupos oligárquicos allegados a gobiernos o a empresas comerciales han organizado una serie impresionante, más bien surrealista de bienales en todo el continente. El significado de la palabra “bienal” a menudo se ha perdido en el proceso: algunas “bienales” se han celebrado sólo una vez, o a intervalos temporales que no tienen nada que ver con el número dos.⁴⁶

Sea o no el caso, hay que reconocer que, con estas bienales, se comenzó a generar propuestas curatoriales y un discurso teórico y crítico más allá de los centros hegemónicos del arte radicados en Europa y Estados Unidos. A pesar de la vida efímera y la irregularidad de muchas de ellas, fueron acontecimientos importantes y un válido intento por crear circuitos propios de arte que reconocieran y posicionaran a las prácticas artísticas de estas zonas geográficas.

Otra de las cuestiones que caracterizó los años ochenta fue el llamado *boom* del mercado del arte latinoamericano. Así se denominó a un período en el que las obras de los artistas latinoamericanos alcanzaron sumas millonarias en el mercado del arte “internacional”, es decir, el arte que se vende y compra generalmente en los países de Europa Occidental y Estados Unidos. Algunas de las acciones más significativas fueron llevadas a cabo por las casas de subastas, como las conocidas Sotheby’s y Christie’s que a inicios de los ochenta crearon subastas latinoamericanas lo que posibilitó aumentar la

⁴⁶ Luis Camnitzer, “La primera bienal de arte latinoamericano,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, *op.cit.*, 33.

comercialización y promoción del arte de la región.⁴⁷ A principios de la década el arte latinoamericano reportaba, en materias mercantiles, unos 7 millones de dólares y ya para inicios de 1990 estaba ingresando 40 millones, lo que evidenció el aumento de la comercialización de estos artistas. La obra de Rufino Tamayo (México, 1899-1991), Fernando Botero (Colombia, 1932) y Diego Rivera (México, 1886-1957) representaron en esa fecha el 40% de las ventas de los remates totales del arte latinoamericano en las subastas inglesas.⁴⁸

Cabe señalar que, a pesar de que el llamado *boom* de los maestros del arte latinoamericano visibilizó a unos pocos artistas de la región, los creadores mexicanos estuvieron bastante beneficiados.⁴⁹ En este *boom* durante los ochenta es notable ver que los mejores vendidos por parte de Latinoamérica eran aquellos que “satisfacían las expectativas de una latinoamericanidad más bien estereotipada, apta para la nueva necesidad de exotismos de los centros”.⁵⁰ Lo que de alguna manera justificó que en la cima estuvieran creadores como Diego Rivera, Fernando Botero y Frida Kahlo (México, 1907-1954).

Igualmente, es importante apuntar que en los años ochenta en el espacio de la academia norteamericana, estuvo en boga la teoría poscolonial desarrollada, fundamentalmente, por catedráticos de origen indio y palestino. Dicha teoría se enfocó en

⁴⁷A principios de los años ochenta América Latina no estaba muy visibilizada en el marco internacional del arte, sobre todo en los circuitos europeos de Venecia, Kassel, Londres, Colonia, Ámsterdam y París. Movimientos artísticos como la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán reducían y homogenizaban el repertorio expositivo. Ante el estancamiento, el prejuicio y las teorías de la posmodernidad, fue necesario abrir otras fuentes, que desembocaron en un interés por el arte latinoamericano por parte de los centros hegemónicos. El *boom* económico estuvo acompañado de una profusión de exposiciones de artistas de esta zona geográfica. Por ejemplo: la retrospectiva de Roberto Matta (Centro Pompidou, 1985); *Tesoros de México* (Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, 1987); *Arte en lo Fantástico: América Latina, 1920-1987* (Museo de Arte de Indianápolis, 1987); *Modernidad: Arte Brasileño del Siglo XX* (Museo de Arte Moderno de París, 1987) y *El espíritu latinoamericano: artes y artistas en los EUA, 1920-1970* (Museo de Arte del Bronx, 1988). Véase: Roberto Puntual, “La mirada del Viejo Mundo hacia el Nuevo Mundo,” en *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, ed. PNUD/UNESCO y Centro Wifredo Lam (Lima, Perú y La Habana, Cuba, S/F), 66 y 67.

⁴⁸Véase Ignacio Gutiérrez Saldívar, “El arte latinoamericano y el mercado internacional,” en *Visión del Arte Latinoamericano*, *op.cit.*, 103-105.

⁴⁹Aunque en los ochenta se dio esta racha del arte latinoamericano en el mercado internacional, es válido aclarar que ya algunos artistas mexicanos habían tenido una recepción considerable en los circuitos estadounidenses y europeos como Rufino Tamayo, Diego Rivera y más tarde Frida Kahlo.

⁵⁰Gerardo Mosquera, “El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo,” en *Caminar con el diablo*, *op.cit.*, 21.

sociedades que sufrieron la colonización española y portuguesa desde el siglo XVI hasta el XIX, y la británica y francesa durante el siglo XIX. Esta postura crítica también influyó en la creación de espacios alternativos y de debates sobre la herencia colonial y las otredades. Entre sus principales pensadores estaban Edward Said (Jerusalén, 1935-Nueva York, 2003), Gayatri Spivak (India, 1942), Homi Bhabha (India, 1949) y Frantz Fanon (Martinica, 1925-Estados Unidos, 1961).⁵¹

La mayoría de los escritores latinoamericanos, que después protagonizaron el *boom* de la novela latinoamericana como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes en un inicio fueron entusiastas de la Revolución Cubana.⁵² Casa de las Américas y sus publicaciones jugaron un importante papel para esos nexos. Entre 1968 y 1971, años de la ofensiva revolucionaria que marcaría el llamado *Quinquenio Gris*⁵³ hubo un distanciamiento de algunos de estos intelectuales. El ostracismo de escritores cubanos dentro de la Isla como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Heberto Padilla, Antón Arrufat y Reinaldo Arenas, impulsó a numerosos colegas dentro del medio intelectual a tomar distancia con el socialismo insular, a pesar de la empatía inicial. Además el caso del poeta Heberto Padilla,⁵⁴ quien fue arrestado junto con su esposa, dividió a la izquierda intelectual con respecto a Cuba.

⁵¹ Para ampliar más sobre el pensamiento poscolonial de estos autores puede consultarse los textos: Edward Said, *Orientalismo* (México: Debolsillo, 2016); Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (España: Editorial Txalaparte, 1999); Gayatri Spivak, *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011) y Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002).

⁵² Rafael Rojas, “Un cambio cultural,” en *Historia Mínima, op.cit.*, 138.

⁵³ Esta etapa de censura que se llamó Quinquenio Gris, pasó a las páginas de la historia de Cuba como una muestra del daño que el sectarismo y la estética normativa pueden causarle a la cultura de un país y a sus hombres. Artistas, profesionales y jóvenes sufrieron atropellos y prejuicios porque su línea de pensamiento distaba, en alguna medida, de lo que era revolucionariamente correcto. Se difundió la idea de que las diferencias estéticas encerraban desacuerdos con el nuevo régimen nacido en 1959 y por lo tanto, se trató de imponer modelos, algunos hasta ajenos a nuestro contexto. Los patrones foráneos, como el llamado realismo socialista, tan en boga en la URSS, se asignó como la corriente verdaderamente consecuente con la Revolución y sus principios. Véase Desiderio Navarro, “Introducción al ciclo,” en *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión* (Documento digital), 25.

⁵⁴ En el otoño de 1968, el poemario *Fuera del juego* de Heberto Padilla fue galardonado con el Premio de Poesía Julián del Casal otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). El libro contenía opiniones críticas sobre el proceso revolucionario por lo que incomodó a los dirigentes estatales catalogándolo como contrarrevolucionario. Incluso trataron de coaccionar al jurado –constituido por los cubanos Manuel Díaz Martínez, José Lezama Lima y José Z. Tallet, el inglés J.M Cohen y el peruano César Calvo– para que seleccionaran otra obra. Finalmente, el jurado mantuvo su postura y fue publicado, aunque con una escasa circulación y una nota de alerta de la UNEAC sobre el carácter crítico y pesimista de los

Antes de la fundación del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (1983), y a pesar de la difícil situación tras el *Quinquenio Gris* que dividió a los intelectuales latinoamericanos con respecto a Cuba, Casa de las Américas continuó con sus eventos dedicados a promocionar la cultura latinoamericana. Entre ellos se destacaron los *Encuentros de Plástica Latinoamericana*, que contaron con cuatro ediciones: 1972, 1973, 1976 y 1979. Estos *Encuentros*, no sólo traían a La Habana una muestra representativa del arte de la región, sino que también se convirtieron en un espacio de debate sobre las problemáticas del arte y la cultura latinoamericana y caribeña y posibilitó, mediante las donaciones, enriquecer los fondos de la *Colección Arte de Nuestra América Haydée Santamaría* de Casa de las Américas.⁵⁵ Asimismo, es relevante destacar que uno de los símbolos de la institución fue un obsequio de la nación mexicana: un *Árbol de la Vida*, donado en 1975. La obra, de seis metros de altura, dos toneladas de peso y 1663 piezas fue regalada durante la muestra *La Casa de las Américas en nuestra América*, presentada en Ciudad de México.

Además fueron significativos los certámenes de fotografías organizados por Casa de las Américas. El Premio de Fotografía Contemporánea Latinoamericana y del Caribe (1981),⁵⁶ permitió un acercamiento de los fotógrafos mexicanos con la Isla desde el inicio

poemas. Estas confrontaciones demostraron que no existía tal libertad de criterio dentro de la Cuba de Fidel Castro y que el Estado estaba dispuesto a mitigar a los intelectuales que pensarán diferente. Después de estos sucesos Padilla perdió su trabajo en Casa de las Américas y, luego de haberle enviado una carta a Fidel Castro, fue reubicado en la Universidad de La Habana. El escritor continuó con su visión aguda de la realidad cubana y sacó el poemario *Provocaciones*. Padilla se convirtió en un literato contestatario y para marzo de 1971, la Revolución decidió “apaciguarlo” mediante su encarcelamiento y el de su esposa. La causa creada por el gobierno fue: estar relacionado con el periodista y fotógrafo francés radicado en Cuba Pierre Golendorf, quien fue acusado de trabajar para la CIA por escribir un libro que criticaba la izquierda del régimen cubano. Padilla fue maltratado y golpeado, y obligado a escribir una carta de disculpas al gobierno revolucionario. Unos días más tarde fue liberado, y en un acto celebrado en la Unión de Escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y completamente preparado por la Seguridad del Estado, estuvo forzado a realizar una autocrítica y mencionar a otros intelectuales presentes que también debían admitir sus errores. Todos estos acontecimientos tuvieron importantes connotaciones internacionales y algunos colegas del gremio, que habían apoyado al proceso revolucionario, ahora estaban alarmados por la estalinización de la cultura en Cuba. Entre ellos Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes y Jean-Paul Sartre. Véase Manuel Díaz Martínez, “El caso Padilla: crimen y castigo (recuerdo de un condenado),” *Rialta* (mayo de 2018) <https://rialta.org/el-caso-padilla-crimen-y-castigo/> (consultada el 3 de mayo de 2020).

⁵⁵ Para ampliar sobre el tema de la labor de Casa de las Américas en la promoción del arte latinoamericano y caribeño véase: Loliett Marrero, “Los encuentros de plástica latinoamericana. Circunstancias, retos e ilusiones en el terreno de las conexiones latinoamericanas” (tesis de licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2013).

⁵⁶ Posteriormente cambió su nombre a Premio de Ensayo Fotográfico de Casa de las Américas.

de la década del ochenta. La labor de este centro fue una importante antesala para el surgimiento de la Bienal de La Habana. Sobre todo en las primeras ediciones, el trabajo mancomunado con Casa de las Américas propició contactos y materiales bibliográficos. Por ejemplo, creadoras como Lourdes Grobet y Vida Yovanovich se habían dado a conocer en Cuba mediante exposiciones en Casa de las Américas.

Tras la muerte del reconocido pintor Wifredo Lam (Sagua la Grande, Cuba 1902-París, 1982), el Estado cubano decidió crear una institución que llevase su nombre. Wifredo Lam resumió la idea de sincretismo al incorporar a su producción elementos africanos, chinos y latinoamericanos. El artista inspiró la fundación del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, pues fue una figura puente entre modernidad y posmodernidad, tradición y contemporaneidad y “una suerte de visionario por la voluntad de superar las contradicciones entre lo local y lo universal”.⁵⁷ En su obra *Tercer Mundo* (Fig. 2) evidenció sus inquietudes artísticas de reinterpretar lenguajes del cubismo y el surrealismo, desde su sello personal y sus referentes culturales. Lam fue un punto de encuentro entre múltiples culturas y justamente, el centro que llevó su nombre, buscaría unificar en un mismo lugar la investigación y la exhibición de las artes plásticas de diferentes continentes.

⁵⁷ José Manuel Noceda Fernández, “Un resumen de estos años. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam,” en *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal*, *op.cit.*, 10.



Fig. 2: Wifredo Lam, *Tercer Mundo*, 1965-1966. Pintura. Óleo sobre tela. 251x300 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

Durante una reunión entre la viuda de Wifredo Lam y Fidel Castro,⁵⁸ en presencia de Armando Enrique Hart Dávalos y otros miembros de la comunidad cultural se decidió la fundación en la capital cubana del Centro Wifredo Lam,⁵⁹ materializado en 1983.

(...) fue una institución concebida para la investigación y promoción de las artes visuales contemporáneas de África, Medio Oriente, Asia, América Latina y el Caribe; así como también se ocupa del estudio y la divulgación de la obra de Wifredo Lam, el más universal de nuestros pintores; y, sin dudas uno de los más importantes artista de este siglo.⁶⁰

Un año después de la creación de la institución, en 1984 se llevó a cabo la primera Bienal de La Habana, el proyecto más significativo que organiza el CACWL. Este evento buscaría posicionar al Caribe, América Latina y en general el denominado *Tercer Mundo* en el panorama artístico mundial. La Bienal propició un diálogo entre geopolíticas que

⁵⁸ Fidel Castro estuvo apoyando desde el inicio el CACWL y la Bienal de La Habana. La presencia del máximo mandatario cubano fue una muestra de apoyo y legitimación a este evento y acentuó la imagen del Estado como gobierno que le dio importancia y se preocupó por la cultura y las artes. Castro participó en varias actividades durante las Bienales como el Concierto por la Paz de la octava edición.

⁵⁹ A partir del año 1999 cambió su nombre por el de Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

⁶⁰ *Centro Wifredo Lam: historia, objetivos y tareas* (La Habana: Archivo del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 1993), 1.

tenían una misma condición subalterna, a la vez que reconoció la diversidad y la diferencia cultural de estas zonas. La Bienal presentó formatos alternativos, que en el caso de países africanos y caribeños coincidían con tradiciones vernáculas, por ejemplo al exponer juguetes africanos (Fig. 3) y textiles latinoamericanos (Fig. 3.1) como muestras de la Tercera Bienal. Fue una forma de propiciar desplazamientos de lo considerado arte hacia expresiones más populares, y reconocer su influencia e importancia dentro de las culturas del *Sur Global*. “La Bienal de La Habana se convertiría, pues, en un espacio sin discriminaciones ni jerarquizaciones, un espacio abierto para el encuentro de artistas y estudiosos de nuestro arte (vivieran o no en nuestras regiones)”.⁶¹

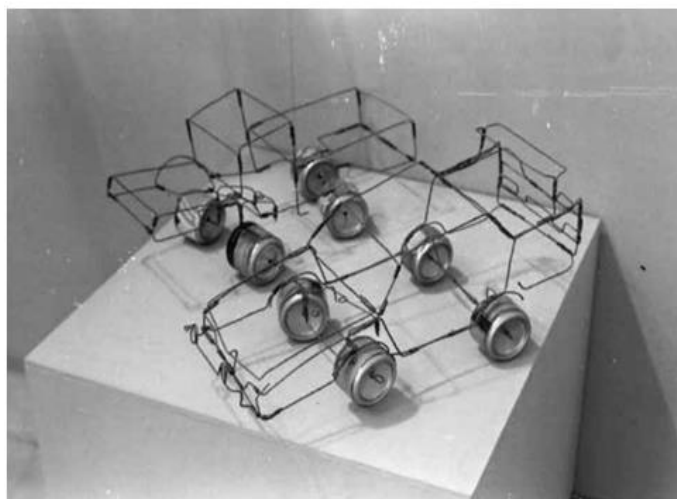


Fig. 3: *Juguetes de alambre africanos*, 1989. Instalación. Dimensiones variables. Museo Nacional de Artes Decorativas, Tercera Bienal de La Habana. Juguetes realizados por niños de seis países de África Subsahariana como Mozambique y Zambia.



Fig. 3.1: Vista panorámica de la exposición *Textil Latinoamericano*, 1989. Tercera Bienal de La Habana. En la imagen se observa como los trabajos textiles son reinventados para llevarlos al mundo escultórico.

Inaugurada en una época donde las tensiones centro-periferia eran muy latentes, y no había grandes posibilidades de participación para los artistas del *Sur* en las exposiciones y las bienales internacionales, “La Habana devino una plataforma inédita de confrontación y diálogo para las periferias culturales”.⁶² La importancia de la Bienal radicó en su declaración abiertamente política, intelectual y cultural en pos de las regiones subalterizadas. El crítico y fundador de la Bienal de La Habana, Gerardo Mosquera expresó

⁶¹ Nelson Herrera, “Arte, Sociedad y Bienal de La Habana,” en *Catálogo de la Quinta Bienal de La Habana*, *op.cit.*, 29.

⁶² José Manuel Noceda Fernández, “Un resumen de estos años,” *op.cit.*, 10.

que la idea original del evento era dar a conocer creadores que trabajaban fuera de los centros hegemónicos de Europa y Estados Unidos. Esto no significaba excluir las conexiones en el sentido *Norte-Sur*, pero aclaró que los acercamientos no serían en busca de legitimidad, sino para incidir en esos circuitos y tener una presencia activa.⁶³

La Bienal fue el producto de los debates sobre política e identidad que se dieron en Cuba, América Latina, África y Asia después de la Segunda Guerra Mundial. El evento habanero, fue en parte una alternativa al imperialismo cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA).⁶⁴ Desde la Conferencia de Bandung y las acciones de los países no alineados se estableció una conciencia y una cultura del *Tercer Mundo*. Todas estas ideas de solidaridad y conexiones *Sur-Sur* se recogieron en revistas como *Tricontinental* (1966) una publicación multilingüe producida por la Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAAL) y que se convirtió en el foro del Movimiento de Países No Alineados.

La doctrina de la coexistencia pacífica promovida por la Unión Soviética como parte de las estrategias de la Guerra Fría entraba en tensión con los proyectos nacionalistas y decoloniales en América Latina, Asia y África que el gobierno cubano había apoyado desde los sesenta. Para la siguiente década se mantuvo la ayuda militar a los movimientos de liberación nacional en el *Sur Global* pero con menos intensidad para mantener las buenas relaciones con el bloque soviético. Entonces la política exterior de La Habana se enfocó en tener un mayor protagonismo dentro del Movimiento de Países No Alineados, del cual Fidel Castro fue presidente a finales de los setenta.⁶⁵

⁶³ Véase Gerhard Haupt, “Entrevista a Gerardo Mosquera,” *Sitio web de Universes in Universe* http://universes-in-universe.de/car/havanna/opinion/s_mosqu.htm (consultada el 3 de noviembre de 2019).

⁶⁴ Durante los años de la Guerra Fría existió una iniciativa continental de unidad proclamada como Unión Panamericana, cambió su nombre y estructura para convertirse en 1948 en la OEA, de la cual Cuba fue expulsada. La OEA tuvo una explanada cultural al organizar varias exposiciones, en su mayoría en los Estados Unidos. Los modelos económicos y culturales impuestos por la OEA, tenían un marcado carácter anticomunista y se convirtieron en una extensión de la política exterior de los Estados Unidos. Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, *op.cit.*, XXIII.

⁶⁵ El origen del Movimiento de los Países No Alineados se remonta a una conferencia organizada en Bandung, Indonesia en 1955. Los padres fundadores fueron: Nehru de la India, Tito de Yugoslavia, Sukarno de Indonesia, Nasser de Egipto y Nkrumah de Ghana. El Movimiento funcionó bajo cinco pilares: respeto a la soberanía, no agresión, no injerencia, igualdad y coexistencia pacífica. La primera cumbre oficial se celebró

La Bienal se creó en medio de estas ideas de proyectos culturales y políticos de alcance *tercermundista* en el ámbito internacional, mientras que a nivel interno, Cuba se estaba recuperando de duras políticas de control social y cultural: la apertura del puerto del Mariel⁶⁶ y el *Quinquenio Gris* respectivamente. La política cultural cubana de los ochenta se diseñó para promover y construir una imagen internacional más liberal y abierta del país.⁶⁷ Tanto el CACWL como la Bienal buscarían ser espacios para visibilizar el arte cubano y, a diferencia de otras bienales, no se quedaría como un referente regional, sino que se expandiría al *Sur Global* para incluir el arte de América Latina, el Caribe, Asia y África en un solo evento.

La posición de Cuba en la política internacional con respecto a los Estados Unidos fue un elemento que interfirió en la ejecución de la Bienal. Sobre todo en las primeras ediciones era complicado el envío y/o la participación, debido al bloqueo económico⁶⁸

en Belgrado, en septiembre del 1961, y contó con los líderes fundadores y la participación de Fidel Castro. Los países que comprendía el Movimiento representaban un 55% de la población mundial. Bajo la dirección de Cuba, el propósito de la organización, como se indicó en la Declaración de La Habana de 1979, fue garantizar la independencia nacional, la soberanía, la integridad territorial y la seguridad de los países no alineados. *Ibidem*, 8.

⁶⁶ En abril de 1980, un grupo de civiles con el fin de solicitar asilo político, asaltaron la Embajada del Perú en La Habana. En este altercado murió un personal de seguridad y Fidel Castro solicitó la entrega de los asaltantes. La embajada se negó y les concedió protección diplomática, a lo que Castro respondió con la posibilidad de pedir asilo en la embajada. La respuesta masiva que tuvo tal declaración desencadenó una medida más radical: el puerto del Mariel, cerca de La Habana, se abrió para todos aquellos que quisieran irse por vía marítima. Además era permitido que los familiares residentes en Miami pudieran atracar sus embarcaciones en puerto del Mariel para recoger a sus parientes. Esta fue una etapa dolorosa para el pueblo cubano, no sólo por el éxodo masivo sino también por los llamados mitin de repudio, donde se gritaba, ofendía y tiraban huevos a las personas que decidieron abandonar el país. *Ibidem*, 35.

⁶⁷ Otro hecho que demostró la intención de apertura de Cuba fue la realización del III Coloquio Latinoamericano de Fotografía. En el Palacio de las Convenciones del 19 al 23 de noviembre de 1984. Véase Olivier Debrose y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia, op.cit.*, 214.

⁶⁸ El bloqueo económico o embargo son una serie de medidas del gobierno estadounidense en contra de Cuba. Después del triunfo de la Revolución, y en respuesta a las nacionalizaciones realizadas en la Isla a compañías estadounidenses, el gobierno norteamericano en 1960 redujo la cuota de azúcar cubano en el mercado de los EE.UU. Posteriormente el presidente Dwight D. Eisenhower, le impuso un embargo parcial a Cuba y rompió las relaciones diplomáticas en 1961. Debido a las filiaciones de Cuba con el bando soviético, Kennedy amplió las restricciones comerciales decretadas por Eisenhower. Durante la *Crisis de los Misiles*, se implantaron restricciones en los viajes a Cuba y los activos cubanos en EE.UU. fueron congelados. Durante el mandato de Jimmy Carter las sanciones comerciales fueron reducidas y se suspendió las restricciones de viajes a Cuba para los ciudadanos norteamericanos. Durante el gobierno de Ronald Reagan se reinstauró el embargo comercial en abril de 1982. El embargo fue reforzado mediante la Ley Torricelli en 1992 y la Ley Helms-Burton, que entre sus artículos más severos están los que prohíben a las filiales estadounidenses en terceros países establecer algún tipo de relación con Cuba. Para ampliar sobre el tema véase Jazmín Benítez López, Leonardo H. Rioja Peregrina y Ricardo Domínguez Guadarrama, "México-Cuba: dos proyectos y un distanciamiento estructural bajo el modelo neoliberal," *Colección año XXI*, no. 26, Departamento de Ciencias

impuesto por el país norteamericano a la Isla. Por tal motivo en la Primera Bienal hubo un predominio de obras bidimensionales como pintura, dibujo, grabado y fotografía, pues la transportación resultaba más fácil. La crítica de arte y curadora brasileña Aracy Amaral expresó: “Alguien observó que en su país un conocido artista deseaba enviar pero no lo hizo por temor de que una de las grandes galerías, en la que ya tiene una muestra programada para final de año, cancelara su exposición por su participación en La Habana”.⁶⁹ En esa época cualquier contacto con el país socialista más antiguo de América podría significar un problema. Como resultado, en las primeras ediciones, se tenían que mandar las piezas “a través de rutas secretas exóticas y kafkianas”.⁷⁰

La Bienal inaugural funcionó a modo de concurso donde podían asistir artistas de América Latina, el Caribe y la diáspora. Las primeras dos ediciones se abrieron a la participación no selectiva y después de 1986 los creadores de las diferentes zonas geográficas eran invitados por los curadores de la Bienal, quienes exploraban en el escenario cultural de los propios países aquellas poéticas compatibles con la plataforma conceptual.

Sobre todo, en el primer catálogo se siente por momentos un tono de “bienal de los excluidos” de los circuitos hegemónicos del arte. Aunque tal idea no era falsa, tampoco era tan radical como se manejó en los escritos. Con el paso de los años se fue matizando, pues varios de los artistas que participaron en esa primera Bienal eran conocidos sobre todo en los Estados Unidos como: Rogelio Polesello de Argentina, Roche Rabell de Puerto Rico, Helen Escobedo de México, Enrique Grau de Colombia y Roberto Diago de Cuba, por sólo mencionar algunos.

La necesidad de obtener una visión amplia del arte contemporáneo fue uno de los motores fundamentales que impulsó el proyecto, pero no se puede pasar por alto la

Políticas y Relaciones Internacionales. Facultad de Ciencias Sociales. Pontifica Universidad Católica de Argentina Santa María de los Buenos Aires (2016):50-56.

⁶⁹Aracy Amaral, “Bienal de la Habana, un balance positivo,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, *op.cit.*, 47.

⁷⁰Luis Camnitzer. “La primera bienal de arte latinoamericano,” *op.cit.*, 36.

importancia de esta plataforma para el arte cubano. El gobierno había puesto especial empeño en la enseñanza artística con la creación de las escuelas de arte.⁷¹ La cerrazón de Cuba, en parte por las condiciones de bloqueo, no había permitido visibilizar la escena artística cubana.

Sin dudas, la Bienal significó un giro positivo para el arte nacional, pues le permitió promocionarse en un gran evento de escala global, además de dialogar con otros creadores, críticos y especialistas. La apertura, a partir del arte, fue una ocasión para que críticos, artistas, curadores e interesados se acercaran a la Isla, y aunque fuese brevemente, se interrumpiera el bloqueo cultural. Aracy Amaral catalogó la creación de la Bienal de La Habana como “el inicio de la reintegración de Cuba al conjunto de las naciones de América Latina”.⁷²

1.2 Los ejes curatoriales de La Bienal de La Habana, los encuentros teóricos y las memorias escritas del evento como dispositivo decolonial

Un elemento destacado de la Bienal de La Habana es su postura decolonial. Esta idea se manifestó en sus plataformas conceptuales, las que partían de temáticas particulares que contribuían a ofrecer una visión más coherente de una geopolítica tan compleja y variada. Los temas de la Bienal conectaban con problemáticas contemporáneas que afectaban al *Sur Global* como la convivencia de lo tradicional y lo contemporáneo, la globalización, el arte y su relación con la vida, el individuo y su memoria, las migraciones y los imaginarios sociales.

⁷¹ Desde el comienzo de la década del sesenta, se fundaron varias instituciones relacionadas con la enseñanza artística. Con el propósito de formar artistas visuales se estableció la Escuela Nacional de Arte (1962), el Taller Experimental de la Gráfica (1962), la Escuela-Taller de Artes Plásticas de La Habana (1962) y posteriormente el Instituto Superior de Arte/Universidad de las Artes, ISA en 1976. Asimismo, la Revolución tuvo en cuenta la preparación de los futuros responsables del movimiento de artistas aficionados por lo que creó la Escuela para Instructores de Arte y la Escuela de Brigadistas Arístides Fernández. Además en 1964 se inauguró el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana y con ello la licenciatura en Historia del Arte para formar a especialistas y críticos de la cultura. Amaury García, “Las instituciones culturales en la década de los 60” (tesis de licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1995), 23.

⁷²Aracy Amaral, “Bienal de la Habana, un balance positivo,” *op.cit.*, 49.

La Bienal de La Habana está constituida por tres elementos esenciales: exposiciones de obras, eventos de teoría y crítica y talleres de creación, los cuales son conformados desde el inicio mismo de la concepción del proyecto. Los talleres pueden ser muy diversos: fotografía, cerámica, grabado, escultura. Los mismos permiten una interacción cercana entre talleristas, estudiantes y creadores noveles y son una oportunidad de participación para aquellos artistas que no están incluidos dentro de la Bienal.

Durante la Bienal también se convoca a un programa teórico asociado al tema curatorial y del mismo modo es por invitación. Sobre el proceso de selección Nelson Herrera Ysla explicó:

Discutíamos la conveniencia de invitar a críticos, historiadores y expertos en general que estuviesen tratando temas afines a la Bienal en esos años: pasábamos revista a Latinoamérica, EEUU, Europa, Asia, África, para escoger y comenzar a escribirles acerca de nuestro interés. La mayoría respondía y luego comenzábamos un proceso de negociación financiera, de tiempo, de los temas a tratar. Había que consultar revistas, libros y catálogos donde aparecieran sus nombres para partir de ahí (...) Igual que con los artistas seleccionados, hacíamos núcleos específicos para armar las mesas y los días de las discusiones teóricas, con sus ponentes y sus moderadores, muchos de estos últimos éramos nosotros mismos. La convocatoria era cerrada por lo general, nunca la abríamos a todo el planeta. Preferíamos escoger, curar, a los expertos que vendrían a La Habana.⁷³

Los eventos teóricos han colocado en su justa medida a los investigadores de esas otras geografías del conocimiento.⁷⁴ Es importante entender que *Sur Global* no es una categoría geográfica, sino epistémica. El hecho de que la Bienal invite a artistas o pensadores de los países europeos o de los Estados Unidos no pone en riesgo su discurso decolonial, puesto que dentro del *Norte* también hay un *Sur* y viceversa, además que la variedad geográfica y cultural, enriquece y diversifica los debates.

Los foros son atravesados por diferentes perspectivas de análisis: filosóficas, estudios visuales, comunicación, lenguaje y política cultural. Por lo que son espacios

⁷³ Nelson Herrera *comunicación personal, op.cit.*

⁷⁴ Entre los intelectuales, artistas y académicos que han asistido están: Juan Acha (Perú/México), Geeta Kapur (India), Rasheed Araeen (Pakistán), Luis Camnitzer (Uruguay), Ticio Escobar (Paraguay), Nelly Richard (Chile), José Luis Brea (España), Rachel Weiss (EE.UU.) y Simón Njami (Suizo-camerunés).

multidisciplinares enriquecidos con la participación de especialistas consagrados y emergentes y el público. El proceso de intercambio con los teóricos, artistas e investigadores, han permitido validar y socializar los aportes de estos intelectuales. Asimismo, los espacios de intercambios teóricos se convirtieron en un medio, sobre todo para los académicos y estudiantes cubanos, para estar al día sobre las corrientes de pensamiento, pues el acceso a la información en la Isla ha sido muy limitado.

Los debates desarrollados a lo largo de las Bienales han generado y dado continuidad a un pensamiento crítico sobre el *Sur Global*, desde una perspectiva que ha puesto énfasis en la diversidad de enfoques y la búsqueda de paradigmas propios para estas zonas. En ellos se han socializado experiencias y teorías que van en contra de los racismos epistémicos,⁷⁵ al cuestionar los modelos estéticos y culturales impuestos por Occidente, además de “crear en La Habana una nueva geopolítica del conocimiento del arte”.⁷⁶ Por ejemplo, en la Segunda Bienal se organizó una conferencia internacional sobre el arte del Caribe, una de las zonas geográficas más preteridas en términos culturales (Fig. 4). Las dos primeras ediciones de la Bienal permitieron dar a conocer a cientos de artistas y “apuntar algunas de las tendencias principales nacidas y desarrolladas en el interior de nuestra cultura y que, por carecer de espacio, permanecían aisladas, extrañadas tanto de sus respectivos contextos como del mundo”.⁷⁷

⁷⁵Con racismos epistémicos Ramón Grosfoguel se refirió al monopolio del conocimiento que tiene Occidente. Las universidades occidentalizadas y las ciencias sociales reproducen el paradigma eurocéntrico y racista/sexista (porque además las mujeres no se incluyen dentro de ese canon). El conocimiento de todo el planeta es inferiorizado ante la producción intelectual de hombres de cinco países (Francia, Alemania, Inglaterra, Italia y Estados Unidos). Esa superioridad epistémica está trenzada con las estructuras coloniales imperiales de poder, lo que le da la autoridad a Occidente a decidir qué es lo mejor para la otredad. Véase Ramón Grosfoguel. “De la crítica poscolonial a la crítica, similitudes y diferencias entre las dos perspectivas,” Conferencia presentada en el Seminario Internacional *Pensamiento contemporáneo* en la Universidad del Cauca, Popayán, Cauca, Colombia, octubre 2014. https://www.youtube.com/watch?v=IpIfyoLE_ek (consultada el 2 de abril de 2019), 6.

⁷⁶ Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Ciudad y participación,” en *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal*, op.cit., 15.

⁷⁷ Nelson Herrera, “Arte, Sociedad y Bienal de La Habana,” op.cit., 28.



Fig. 4: Conferencia internacional sobre la plástica del Caribe. Palacio de las Convenciones, La Habana, 1986. Segunda Bial de La Habana. Vista panorámica.

La Bial desde 1989, como se explicó anteriormente, reajustó el carácter abierto de su etapa fundacional e instrumentó líneas temáticas bajo premisas previamente definidas por su equipo organizador. A diferencia de sus predecesoras, la tercera edición fue más allá de un alcance latinoamericano y caribeño, para incluir a las otras áreas geográficas del llamado *Tercer Mundo*, convirtiéndose en uno de “los grandes eventos internacionales de alcance global al margen del sistema artístico europeo y norteamericano”.⁷⁸

La Tercera Bial bajo el título *Tradición y Contemporaneidad*, profundizó en la necesaria relación dialéctica entre la búsqueda de las raíces y la innegable realidad y voluntad de compartir la contemporaneidad. Quedó organizada a partir de una exposición central titulada *Tres Mundos* en el Museo Nacional de Bellas Artes y muestras colectivas e individuales en otras instituciones culturales cercanas. Las reflexiones teóricas entorno a la tradición y la contemporaneidad se realizaron en el Museo Nacional de Bellas Artes y paralelo al mismo sesiónó Tribuna Libre.⁷⁹

⁷⁸ Anna Maria Guasch, “Primeros cuestionamientos a la exposición occidental. Las exposiciones de 1989,” en *El arte de la era de lo global 1989/2015* (Madrid: Alianza Editorial, 2016), 113.

⁷⁹ Las Tribunas Libres fue un espacio donde se ofrecieron conferencias en el Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam sobre temas diversos, relacionados con el arte contemporáneo, el mercado y la diáspora artística. Las charlas eran impartidas por especialistas de diferentes nacionalidades. Lillian Llanes, *Memorias, op.cit.*, 236.

La Bienal de 1989 coincidió con la mega exposición *Les Magiciens de la Terre* (Los Magos de la Tierra)⁸⁰ en el Centro Georges Pompidou, que se enarboló como una muestra global e inclusiva. Sin embargo trató a las artes del *Sur Global* de manera muy superficial. En una comparación de ambos eventos Jorge Fernández expresó: “(...) el mérito de La Habana estuvo en que su mirada enfocaba poéticas que le eran propias y articulaba de forma natural la ilación entre lo culto y lo popular, libre del exotismo que sesgaba ese tipo de fabulación curatorial desde Europa”.⁸¹ El interés posmoderno en el “otro” abrió espacios en los circuitos cultos para lo vernáculo, lo no occidental. Exposiciones como *Primitivism in 20th Century Art*⁸² o *Les Magiciens de la Terre*, no le dieron la importancia al arte contemporáneo del *Sur*, decantándose por las artes populares o tradicionales. Mosquera fue bastante precavido con las banderas de la diferencia que enarboló la posmodernidad. Al respecto comentó: “(La globalización) ha introducido una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus

⁸⁰ *Les Magiciens de la Terre* (Los Magos de la Tierra) fue curada por el crítico francés Jean Hubert-Martin y estuvo abierta entre el 18 de mayo y el 12 de agosto de 1989. Presentó obras de 101 artistas, procedentes de más de 50 países. Estuvo ubicada en el quinto piso del Centro Cultural Georges Pompidou y en el Grand Hall de la Villette. Fue una exposición con intenciones pretenciosas cuyo objetivo era difundir la obra de creadores de todas las partes del planeta, una intención poco probable cuando de 101 artistas, menos de diez eran mujeres, olvidando así a casi la mitad de la humanidad. El concepto que manejó *Los Magos de la Tierra* fue el de arte global, como una nueva interpretación del arte no occidental y una revisión del occidental, que aspiraba superar la relación centro-periferia planteado por el canon occidental moderno. Aunque el hecho de incluir las producciones de “culturas primitivas” como contemporáneas fue una política curatorial innovadora, con respecto a los profesionales de los museos, al final la exposición tuvo una mirada paternalista desde el centro. La muestra dividió a los artistas en occidentales y no occidentales, lo que ignoró una larga historia de hibridación cultural que produjo la colonización y las olas migratorias. Los occidentales eran un grupo de artistas consagrados en los circuitos hegemónicos del arte, mientras que el segundo grupo, el de los no occidentales, era muy heterogéneo e incluía artistas, monjes y artesanos provenientes de los puntos más distantes del planeta. Aunque obviamente también existen artesanos en las capitales del primer mundo, estos no fueron representados en la exhibición. Mientras que en el grupo de los occidentales la casi totalidad de los artistas se habían formado en instituciones de educación de arte, en el caso de los no occidentales, la proporción de artistas con educación artística y los autodidactas se invirtió. Véase Mariana Eva Cerviño, “Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global,” *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31639397002> (consultada el 7 de noviembre de 2018).

⁸¹ Jorge Fernández, “Apuntes de la Bienal de La Habana en sus treinta años,” en *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal de La Habana*, *op.cit.*, 3.

⁸² La exposición *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* del MoMA en 1984 pudiera considerarse como el punto de partida de la llamada “cuestión global” y del nuevo énfasis puesto por los museos norteamericanos en el multiculturalismo. Sin embargo América Latina apenas estuvo representada. A esta exposición le siguieron otras muestras ampliamente publicitadas organizadas en Europa y los Estados Unidos como la mencionada *Les Magiciens de la Terre*. Para ampliar del tema véase Olivier Debrouse, “Mito y Magia en Monterrey,” en *El arte de mostrar...*, *op.cit.*, 76 -78.

paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de allí para el consumo de los centros”.⁸³

La Bienal marcó un hito dentro de la concepción de este tipo de eventos y el arte global. Según la investigadora Rachel Weiss, la Bienal de La Habana fue una de las primeras muestras de arte contemporáneo que consolidó el modelo de exposición global, tanto en contenido como impacto, y uno de sus principales logros fue conseguirlo fuera del sistema artístico europeo y norteamericano.⁸⁴

A partir de 1989, la Bienal de La Habana estableció que la globalidad de las exposiciones consistía en la inclusión de artistas de todas partes del mundo, sin que estos fueran etiquetados como *mainstream* o exóticos. La Bienal pensó lo global desde una forma descentralizada y una perspectiva de *Sur Global*, pues incluyó artistas europeos y norteamericanos implicados en los movimientos de la diáspora, abriendo la noción geográfica de *Tercer Mundo* e incorporando “la porosidades derivadas de la migración y de sus transformaciones culturales”.⁸⁵

La Cuarta Bienal (1991), nombrada *El desafío a la colonización*, trajo a colación la problemática de la colonización y la neocolonización. El tema venía muy acorde con las celebraciones del quinto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América. Ocuparon en este caso un lugar protagónico las reflexiones sobre la dominación cultural y su necesaria ruptura, así como la relación desigual entre los centros de poder y el ámbito periférico.

Los eventos teóricos de la III y IV Bienales fueron claves para la identificación de los parámetros valorativos bajo los cuales debía aquilatarse el arte del Tercer Mundo y que este tuviera una justa valoración. El pensamiento y los contra-discursos de los teóricos latinoamericanos tuvieron un rol destacado en la superación de los prejuicios y enfoques peyorativos con que los países centrales habían caracterizado a nuestro arte, tildándolo de mimético y derivativo. La noción de “lo contemporáneo”, antes ceñida al arte de los países centrales, sería ampliada al arte del Tercer Mundo.⁸⁶

⁸³ Gerardo Mosquera, “El síndrome de Marco Polo,” *op.cit.*, 12.

⁸⁴ Rachel Weiss citada por Anna Maria Guasch, “Primeros cuestionamientos a la exposición occidental,” *op.cit.*, 115.

⁸⁵ Gerardo Mosquera citado por Anna Maria Guasch, *Ídem*.

⁸⁶ Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal. op.cit.*

La curaduría general de la edición de 1991 estuvo organizada a partir de las muestras *El desafío del arte (Obras de tres continentes)*, alrededor del cual se nuclearon exposiciones personales y colectivas. Igualmente las exhibiciones continuaron en el Museo Nacional de Bellas Artes, pero la complejidad y el aumento de países invitados conllevó a una expansión de la Bienal hacia la Fortaleza de San Carlos de La Cabaña, además de las sedes en Casa de las Américas e instituciones de La Habana Vieja y el Vedado. Lilian Llanes catalogó como una novedad la expansión de la Bienal hacia el complejo Morro Cabaña. Ante la reducción de los espacios brindados por el Museo Nacional de Bellas Artes los organizadores se vieron en la encrucijada de disminuir las invitaciones o incluso cancelar la Bienal.⁸⁷ Esta situación permitió una innovación en cuanto al espacio, lo que posibilitó salirse del conservadurismo de mantener una sede principal.⁸⁸

En esta edición se invitaron artistas de minorías étnicas de Estados Unidos, Inglaterra y Canadá en una apertura hacia un “Tercer Mundo” dentro del “Primer Mundo”. “Así rompíamos limitaciones geográficas y culturales nacidas años atrás; así abríamos el espectro de nuestro universo a una mayor diversidad y entrábamos de lleno en la complicada red de la interculturalidad”.⁸⁹ También es válido señalar, que por primera vez en su historia, una selección de las exposiciones se exhibió fuera de Cuba; en el Museo de Aachen en Alemania, gracias al coleccionista Peter Ludwig. Esto demostró el prestigio internacional que estaba alcanzando la Bienal y de cómo se iba haciendo de un reconocimiento no sólo en Latinoamérica, sino en otras zonas geográficas.

La Quinta Bienal (1994) tuvo como eje temático *Arte-Sociedad-Reflexión*. En términos expositivos se dividió en cinco núcleos: *Entornos y circunstancias*; *Espacios*

⁸⁷ Véase Lilian Llanes, *Memorias*, *op.cit.*, 176-177.

⁸⁸ En el caso de Venecia las exposiciones se realizan en dos espacios fundamentales: Los Giardini (zona que alberga treinta pabellones nacionales permanentes. Los mismos son administrados y mantenidos por los ministerios de cultura de cada país) y El Arsenale (zona de exhibición para los países que no cuentan con un pabellón propio y pagan una cuota sobre la base de la superficie que renten). Aunque estos son los dos espacios fundamentales, las representaciones nacionales también pueden ubicarse en otros lugares de la ciudad como iglesias o palacios venecianos. Véase sitio web oficial de la Bienal de Venecia, <https://www.labiennale.org/en/venues> (consultada el 10 de noviembre de 2018). Por otro lado la Bienal de São Paulo se realiza fundamentalmente en el Pabellón Ciccillo Matarazzo ubicado en el Parque do Ibirapuera de la ciudad de São Paulo. Véase sitio web oficial de la Bienal de São Paulo, <http://www.bienal.org.br/pavilhao> (consultada el 10 de noviembre de 2018).

⁸⁹ Nelson Herrera, “Arte, Sociedad y Bienal de La Habana,” *op.cit.*, 31.

fragmentados. Arte poder y marginalidad; La otra orilla; Apropiaciones y entrecruzamientos y Obsesiones colectivas. Reflexiones individuales. Los foros teóricos se dieron en el Museo Nacional de Bellas Artes en forma de paneles con varias temáticas que englobaron la curaduría como: el entorno físico y humano del *Tercer Mundo*, las migraciones, la identidad, las relaciones entre arte, mercado y consumo; además de estar acompañados de las habituales Tribunas Libres. Asimismo, se realizó un encuentro creativo en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (ISA), lo que posibilitó un intercambio entre alumnos cubanos de arte con estudiantes de otras partes del mundo.

Igualmente es importante apuntar que esta Bienal estuvo marcada por el llamado *Período Especial*,⁹⁰ un momento sumamente difícil para la economía y la sociedad cubana. Las carencias económicas, el deterioro de La Habana y el desencanto de los ciudadanos cubanos fueron aspectos visibles y señalados por varios críticos en sus reseñas como los mexicanos Rita Eder y Cuauhtémoc Medina.⁹¹

La Sexta Bienal (1997), con el título *El individuo y su memoria*, reflexionó sobre el papel de la memoria y el olvido en la supervivencia del ser humano en aquellas áreas caracterizadas por un pasado de dominación colonial. Las obras operaron desde la memoria individual y colectiva, para de alguna manera devolver la imagen perdida de las contingencias familiares, sociales y la utopía, un tema muy *ad hoc* con el espíritu del fin del milenio. Para la sexta cita se cambió la dinámica de trabajo y en las exposiciones se realizaron debates junto a los curadores y artistas, además de un programa de conferencias.

⁹⁰ Después del “derrumbe” del campo socialista, Cuba atravesó un nefasto período de precariedad económica, que estuvo acompañada de un éxodo masivo. Aunque el Estado cubano, desde el triunfo de la Revolución, había intentado garantizar el bienestar de sus ciudadanos con una política paternalista y de gratuidades, en la década de los noventa hubo un cambio desfavorable. El *Período Especial en Tiempos de Paz* consistió en un escenario de austeridad económica. Hubo una reducción de las importaciones de petróleo y alimentos, más del 60% de la industria se paralizó, desaparecieron los precios convenidos para el azúcar, el níquel y los cítricos, y el transporte público disminuyó su frecuencia. Los bajos salarios, la escasez de alimentos y la desigual dualidad monetaria, demostraron el desamparo del Estado cubano a sus ciudadanos. Aunque se mantuvo los beneficios sociales en el área de la salud y la educación. Rafael Rojas, “Después de la Revolución,” *op.cit.*, 152.

⁹¹ Véase Cuauhtémoc Medina, “La real Habana,” *La Jornada*, 4 de junio de 1994, 12. Archivo Pinto mi Raya, 36-38. Rita Eder, “La Habana 94. La Quinta Bienal de La Habana,” *La Jornada*, 4 de junio de 1994, 10. Archivo Pinto mi Raya, 39-41.

Para continuar con la relación del individuo y el arte en el contexto socioeconómico y cultural global, la Séptima Bienal (2000) llamada *Uno más cerca del otro*, se enfocó en la comunicación humana ante los veloces cambios producidos por los mediadores electrónicos y los medios de comunicación. Esta vez el arte se combinó con la tecnología para dialogar sobre el rezago tecnológico e informático del *Sur Global* como otra manera de colonialismo. En esa edición se realizaron varios eventos teóricos: el Encuentro de Teoría y Crítica, el Encuentro de Arquitectura y el Encuentro internacional de profesores y estudiantes de Artes Plásticas. También se llevó a cabo la exposición *El Tercer Mundo, el Sur, la gente en casa*, una antología de la contemporaneidad cubana a partir de artistas y obras claves. La muestra, curada por Corina Matamoros Tuma, estuvo integrada por piezas de los años sesenta en adelante de la colección de arte cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

La Bienal no estuvo exenta de polémicas y críticas (algunas de las cuales se tratarán en los capítulos siguientes). Durante el programa teórico de la Séptima Bienal algunos participantes notaron que la comunidad de críticos cubanos no estaba bien representada, pues era evidente la ausencia de Gerardo Mosquera, Orlando Hernández y Desiderio Navarro. Estos nombres eran figuras representativas de la promoción y crítica del arte cubano dentro y fuera de la Isla, pero su manifestación abierta contra la censura y el dogmatismo de las instituciones culturales cubanas los había excluido de los eventos oficiales. El descontento por el absentismo de estos investigadores, sobre todo de Mosquera, se hizo público en una protesta leída durante los primeros dos días de las conferencias, que fue firmada por Cuauhtémoc Medina, Virginia Pérez Rattón, José Luis Brea y Santiago Olmo. Ante este acto el director de la Bienal, Nelson Herrera Ysla, comentó que los firmantes eran amigos del CACWL y que podían haber comunicado la queja personalmente, para evitar ventilar el asunto de manera pública, y que se afectara la imagen de la Bienal.⁹²

Como se ha mencionado, la Bienal era y es uno de los principales mecanismos para dar una imagen positiva y abierta de Cuba. Aunque la cita habanera se presentó como una

⁹² Véase Rachel Weiss, “La órbita de la Séptima Bienal de La Habana,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas, op.cit.*, 382-83.

plataforma para el intercambio de ideas, sobre todo en esa edición dedicada a la comunicación, lo cierto es que demostró que no era capaz de dejar de lado las diferencias entre los miembros claves de la comunidad intelectual cubana. A pesar de declarar a la Bienal como un espacio de resistencia y denuncia, no era tan receptiva cuando se trataba de discursos críticos relacionados con la sociedad cubana. Lamentablemente la autoridad política excede a los propios curadores. La Bienal se supedita a una serie de instituciones estatales como el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y el Ministerio de Cultura, organismos rectores de la política cultural y censores de un régimen que no acepta el disenso.

Bajo la reflexión arte-vida se convocó la curaduría y los eventos teóricos de la Octava Bienal (2003). Con el nombre *El Arte con la Vida*, se buscó una mayor implicación del público con el arte. Se trató de privilegiar la presencia de una producción que comentase de alguna manera la vida y/o que intentara ser parte de ella. Aunque el tema ya había sido abordado en otras Bienales, con esta cita se afianzó la tendencia de exhibir e implicar las prácticas artísticas en diversos espacios públicos. A partir de la octava se apostó por un mayor énfasis en los valores simbólicos y culturales de la ciudad.

La convocatoria del 2003 propuso en primera instancia un nuevo cambio de signo, que “involucró una renovación en la concepción hacia lo participativo, la intervención pública y la acción urbana”.⁹³ Al igual que su antecesora, la Novena Bienal (2006) giró alrededor del individuo y su vínculo con la urbe y se llamó *Dinámicas de la Cultura Urbana*. La ciudad se estableció como centro de reflexión, por ser el espacio por excelencia donde se desarrolla la vida humana. A nivel de debates teóricos se llevó a cabo el Fórum Idea, cuyos núcleos de discusión giraron alrededor de la relación entre el arte, la ciudad y sus componentes.

⁹³ Rafael Acosta de Arriba, “Una Bienal camina por las calles de La Habana,” en *Catálogo de la Octava Bienal de La Habana*. ed. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (Madrid: Editorial Cromart S.L, 2003), 17-19.

La Décima Bienal (2009) se desarrolló en torno a la identidad de los individuos, grupos, comunidades, regiones y países en un contexto globalizado. Bautizada como *Integración y resistencia en la era global*, las propuestas artísticas de esta edición, principalmente representaban la problemática de integrarse a un mundo altamente complejo y la manera de resistir a las corrientes hegemónicas que pujan por homogenizar la cultura de los pueblos periféricos.⁹⁴ Las complejidades de la globalización y sobre todo la falacia del discurso igualitario del mundo globalizado eran algunas de las cuestiones que se planteaban como hilo conductor de esta Bienal.

La Bienal del 2012 exploró las diversas acepciones de lo público, los procesos de inserción social, las tecnologías y la comunicación desde la praxis artística. Bajo el título *Prácticas artísticas e imaginarios sociales* nuevamente se buscó involucrar al espectador y al ciudadano en las dinámicas del arte. “Nos planteamos –esta vez con mayor énfasis– convertir el contexto cubano y los escenarios públicos en un laboratorio temporal de experimentación artística”.⁹⁵ La Bienal se estructuró a través de circuitos que incluían los museos, galerías e instituciones de La Habana Vieja, el Vedado y Playa, así como el Malecón habanero y plazas aledañas, parques y avenidas y el municipio limítrofe de San Agustín. El evento teórico se llamó igual que el eje temático, y además se recogieron las ponencias en un libro del mismo nombre. Las diferentes mesas de trabajo debatieron sobre la situación del arte actual, las perspectivas teóricas para analizarlo, las nuevas formas de sociabilidad e interconexión y los desafíos de la cultura, el arte y la enseñanza artística.

El programa colateral de la Oncena Bienal tomó una fuerza no antes vista y bajo la organización del CNAP se realizó una gran muestra de arte cubano. A estas exhibiciones a lo largo de la ciudad, se le sumaron los estudios-talleres de los propios artistas. El número de invitados a la Bienal es reducido, por lo que las exposiciones en los talleres fueron un gesto de democratización y expansión, que permitió promocionar, bajo el paraguas de las

⁹⁴ Véase Rubén del Valle, “Presentación,” en *Catálogo de la Décima Bienal de La Habana. Integración y resistencia en la era global*. ed. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de Las Artes Plásticas y Ediciones Maretti, 2009), 15-19.

⁹⁵ Jorge Fernández, “Prácticas artísticas e imaginarios sociales,” en *Catálogo de la Oncena Bienal de La Habana*. ed. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo (La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de las Artes Plásticas y Ediciones Maretti, 2012), 5.

actividades de la Bienal, a los creadores cubanos que no eran parte de las muestras principales ni colaterales. Debido a la confluencia de visitantes en tiempos de Bienal, cabe mencionar la función económica de este evento, ligado con el turismo y la posibilidad de ventas para artistas y negocios de hostelería, gastronomía y transporte.

En el 2014 se celebraron los treinta años de la fundación de la Bienal, por lo que se efectuó un gran encuentro con el título *Treinta años de la Bienal de La Habana*. Además de celebrar el acontecimiento, fue un momento para calibrar y ver desde una perspectiva crítica el desarrollo futuro de la Bienal. Los paneles estuvieron conformados por expertos que de alguna manera la habían acompañado en esas tres décadas (Fig. 5). También se realizaron varias actividades relacionadas con la academia, entre las más mencionadas fue la entrega por la Universidad de las Artes (ISA) del grado Doctor Honoris Causa a los artistas Daniel Buren (Francia), Joseph Kosuth (EE.UU.), Michelangelo Pistoletto (Italia) y Gabriel Orozco (México) por su contribución a esta casa de altos estudios.

La Bienal como un laboratorio artístico, con un sentido de experimentación y relación con otras áreas y espacios, se quiso potenciar durante la edición del 2015 llamada *Entre la idea y la experiencia*. En una nueva estrategia curatorial, se decidió no definir un tema específico para optar por un enunciado más general. La Bienal reflexionó sobre las funciones de la curaduría en los escenarios actuales y se enfocó en la transdisciplinariedad y la interacción de diferentes expresiones artísticas como la danza, el teatro, la música, el cine y la literatura. Nuevamente el CNAP organizó, en el Parque Morro-Cabaña, una extensa muestra de arte cubano bautizada como Zona Franca. Fue la mayor campaña comunicativa en la historia de la Bienal: gran cobertura en los medios de comunicación generales y especializados, tanto nacionales como extranjeros, además de gráficas promocionales del evento en diferentes espacios de la ciudad y especialmente a lo largo del malecón habanero.



Fig. 5: Evento teórico por el treinta aniversario de la Bienal de La Habana, 22-24 de mayo de 2014. De izquierda a derecha: Desiderio Navarro, Rafal Niemojewski, Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, Luiz Ernesto Meyer y Royce Smith.

En abril de 2019 se inauguró la trigésima edición, después de una larga espera de cuatro años e importantes polémicas como la cancelación de la Bienal en el 2018 tras el paso del huracán Irma (que sacó grandes sumas de dinero de las arcas estatales para reconstruir el país), la ausencia de un director del CACWL luego de la renuncia de Dannys Montes de Oca y la celebración de una bienal independiente con el nombre de *#00 Bienal de La Habana* (mayo de 2018) organizada por un grupo de artistas y curadores. La primicia de la Bienal, llamada *La construcción de lo posible*, fue estimular desde la producción artística, nuevos modelos de convivencia, formas de vidas comunitarias y redes de solidaridad, así como celebrar el 500 aniversario de la capital cubana. La tercera presentación de *Detrás del Muro* convirtió seis kilómetros del malecón en una enorme galería y el *Corredor Cultural Calle Línea*, bajo la dirección de la arquitecta Vilma Bartolomé, rescató parte del patrimonio histórico-cultural del Vedado con intervenciones gráficas en calles y edificios, y reformas en el mobiliario urbano.

En las últimas entregas de las Bienales, se hace evidente una tendencia a ejes curatoriales más amplios, contrario a lo que ocurría en las ediciones de los noventa y primera década de los 2000 que giraban alrededor de problemáticas específicas. Al respecto Nelson Herrera Ysla argumentó:

Bueno, los temas se agotan. Es cierto que tratamos con algunos muy importantes desde 1989 pero ya hoy son 3 o 4 los que están en el aire de casi todos los países: calentamiento global, violencia de género, auge del neoliberalismo, racismo, contaminación ambiental, y las eternas desigualdades económicas y sociales. Lo último de lo último es la digitalización de la sociedad, el auge de las redes sociales...pero están por debajo de aquellos grandes temas que preocupan a los gobiernos y ciudadanos en casi todo el planeta. Convocar algunos de ellos no nos parece lo mejor porque ya padecemos, creo, una saturación de los mismos en la prensa, las redes, los movimientos sociales, campañas presidenciales incluso. Por eso proponemos temas muy generales pero conscientes de que podremos hacer núcleos con esos temas que apunté arriba. Siempre hay posibilidad de agrupar a los artistas en varios ejes curatoriales enfocados hacia ellos.⁹⁶

La trigésima cita fue un evento fulminado por el control político, y con una falta de liderazgo que resultó en exposiciones poco atractivas, que por momentos se sentían repetitivas y con una pobre participación de artistas extranjeros (67 creadores según el catálogo oficial). Después de esta Bienal varios curadores del CACWL decidieron retirarse de la institución como Ibis Hernández y Margarita González, lo que demostró el desgaste y cansancio de los organizadores de antaño por luchar –como Quijotes– contra los molinos de la oficialidad.

Una de las principales novedades de la Bienal del 2019 fue su extensión a otras provincias. En Pinar del Río estuvo el proyecto *Farmacia* dirigido por Juan Carlos Rodríguez, en Matanzas la artista María Magdalena Campos llevó la muestra *Ríos intermitentes*, en Cienfuegos se inauguró la exposición colectiva *Mar Adentro* y en Camagüey sesionó el Festival Internacional de Videoarte. El programa teórico en esta ocasión estuvo organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana.

A lo largo de las ediciones algunas de las ponencias de los foros teóricos han sido publicadas en revistas como *ArteCubano*, en tabloides para su circulación como el de la exposición *Bienal de La Habana: un laboratorio vivo* (2014) y en forma de libro como en el caso de las discusiones de la Oncena Bienal. A propósito del tema de las publicaciones, cada evento ha contado con un catálogo, donde se expresan los presupuestos teóricos de esa Bienal y los artistas participantes. Es interesante la concepción de los catálogos, al tratar a

⁹⁶ Nelson Herrera *comunicación personal, op.cit.*

los creadores de las “periferias” como un grupo heterogéneo. Los invitados no se organizan por países o culturas específicas, sino a partir de las exposiciones en que participan y por orden alfabético. Después de la quinta se comenzó a traducir los textos en inglés para que tuvieran un mayor alcance.

Otro medio en el que se han guardado las memorias de las Bienales ha sido a través del archivo del CACWL. En el mismo se encuentran materiales fílmicos, documentales, fotografías, imágenes de las inauguraciones, del público en las salas, de los encuentros teóricos, los espacios urbanos, artículos de periódicos y revistas especializadas. Incluso el investigador José Manuel Noceda llegó a escribir que el archivo lo considera al mismo nivel de importancia que las obras de la colección del centro.⁹⁷

A pesar de la crisis de la última edición, la Bienal de La Habana ha tenido un papel significativo, sobre todo en la década de los ochenta y noventa. Mediante los ejes curatoriales y los programas teóricos, la Bienal se convirtió en un espacio de debate y resistencia ante el exotismo y el multiculturalismo de retórica estéril enarbolado por la globalización. La cita habanera buscó generar una diversidad artística y epistémica, escribir una historia que superara el monopolio visual y del conocimiento impuesto desde los centros europeos y norteamericanos. Al respecto el sociólogo Boaventura de Sousa expresó: “La descolonización se logrará cuando se sustituya la monocultura del conocimiento científico por una ecología de saberes, una coexistencia de formas de saber que están en constante diálogo y reinterpretación”.⁹⁸

1.3 El andamiaje de la Bienal: los curadores, la selección de los artistas y el financiamiento

La organización de la Bienal de La Habana, por cuestiones de política cultural, ha estado regida por el Ministerio de Cultura y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

⁹⁷ José Manuel Noceda Fernández, “Un resumen de estos años,” *op.cit.*, 11.

⁹⁸ Boaventura de Sousa Santos citado por María Emilia Fernández, “Un mapa no es un lugar,” en *Catálogo Memorias del subdesarrollo. El giro decolonial en el arte de América Latina, 1960-1985*. ed. Museo Jumex (México: Museo Jumex, 22 de marzo-9 de septiembre de 2018), 13.

Aunque los principales actores que la encauzaron y materializaron han sido los investigadores del CACWL. Los especialistas son los que estudian las propuestas artísticas del llamado *Tercer Mundo*, viajan a estos contextos y traen una selección de obras a la capital cubana. Para la elección de los artistas, sobre todo en las primeras ediciones, también intervenían especialistas de otras instituciones como Casa de las Américas y la Oficina del Historiador de la Ciudad.⁹⁹

Según el investigador Miguel Leonardo Rojas-Sotelo han existido cinco momentos fundamentales dentro de la historia de la Bienal. Una etapa inicial de prueba (1984-1986), donde no se tenía un estricto proceso curatorial y se siguió un modelo competitivo. En este primer momento se inspiró en la Bienal de Venecia y São Paulo. Fundamentalmente se exhibieron obras de América Latina y el Caribe, y se pudo tener ese alcance gracias a las relaciones que se habían establecido en el pasado mediante la gestión de Casa de las Américas. Para la tercera edición fue evidente el salto que se había dado hacia una concepción más tercermundista del evento. Este cambio fue posible gracias a la posición de Cuba dentro del Movimiento de Países No Alineados en los ochenta, el apoyo del gobierno a la causa africana y a los movimientos de liberación del sudeste asiático, así como algunos viajes exploratorios de Nelson Herrera Ysla, Gerardo Mosquera y Lillian Llanes.¹⁰⁰

La segunda fase fue considerada de transición (1989-1991). En ese momento se cancelaron las premiaciones y se decidió realizar una Bienal curada. Se reestructuró el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y surgió un departamento de investigaciones dirigido por Llanes y por los intereses académicos de Gerardo Mosquera. Esta fase culminó con la salida de Mosquera, quien era una figura clave dentro de la Bienal. Impulsado por supuestos problemas económicos, ya que se comenzaban a hacer visibles la escasez en la Isla, el investigador decidió dejar la Bienal y convertirse en un curador independiente.¹⁰¹

⁹⁹ Véase Deborah de la Paz, “Dos décadas de arte mexicano,” *op.cit.*, 64.

¹⁰⁰ Véase Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, *op.cit.*, 130.

¹⁰¹ *Ibidem*, 131.

La tercera fase se caracterizó por una Bienal basada en la investigación (1994-2000). El evento, afectado por la salida de Mosquera en 1991 y varios artistas de la generación de 1980 (durante el llamado *Período Especial*), se giró completamente a la investigación como base para su construcción. Se confirió autoridad a un grupo de investigadores y se estableció un proceso horizontal de toma de decisiones. El curador-investigador tuvo un papel activo en la selección, organización y montaje de cada Bienal desde entonces. A partir de ese período el CACWL se nutrió de la documentación, el intercambio, los viajes, los encuentros académicos y los simposios.

Este tercer momento, también dio fe de las numerosas conexiones que estableció la Bienal para ampliar su alcance y aliviar la carga económica del *Período Especial*. Algunos ejemplos de apoyos fueron: el coleccionista alemán Peter Ludwig, la Fundación Príncipe Claus, la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA), la Fundación HIVOS y el patrocinio de Antonio Zaya a través del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), quien editó los catálogos desde la Quinta y hasta la Octava Bienal, excepto el de la Sexta que fue impreso por la AFAA.¹⁰²

Una cuarta fase fue bautizada como la trienal global (2000-2004). Este período estuvo marcado por la salida de Lillian Llanes, quien había sido directora de la Bienal desde las primeras ediciones. Alegando motivos personales, la retirada de Llanes significó un momento de crisis y transición. Llanes tenía una coherente visión administrativa y artística, además de talento para las relaciones públicas. Nelson Herrera Ysla, uno de los curadores más importantes y longevos, tomó la dirección de la institución para la Séptima Bienal. Sobre la salida de Llanes, Herrera comentó:

Las ideas y los métodos de trabajo de Lillian estuvieron presentes luego de su renuncia: yo era el Subdirector del Centro Lam junto con ella por espacio de 15 años, y por ende, de la Bienal (...) La selección de los artistas tuvo el mismo método de las anteriores (...) Nuestro método de trabajo se basó siempre en aquellos principios fundacionales que a partir de 1989 se pusieron en práctica.¹⁰³

¹⁰² *Ibidem*, 133.

¹⁰³ Nelson Herrera *comunicación personal, op.cit.*

Al respecto Margarita Sánchez Prieto opinó:

Lilian renuncia en 1998 luego de la VI Bienal. Su ausencia se siente hasta hoy, pues además de sus dotes organizativos, capacidad de gestión y para las relaciones internacionales, supo defender muy bien los propósitos del Centro Lam y de la Bienal en la arena mundial cuando era invitada a otras bienales y foros. Con vistas a prepararnos y llenar los vacíos de información sobre esas regiones y sus contextos invitó a expertos en las áreas de estudio del Tercer Mundo a que nos impartieran conferencias, a las cuales también asistió. Lilian estimuló el desarrollo de investigaciones sobre el arte contemporáneo de las regiones y países, tareas que ella lideró y en que también se formó y adquirió conocimientos que luego vierte en sustanciales reflexiones en sus propios textos.¹⁰⁴

Después de la partida de Lilian Llanes, ocurrieron una serie de cambios directivos muy seguidos dentro del CACWL. Las recurrentes alteraciones en la dirección causaron una inestabilidad dentro de la dinámica del centro, aunque no representó una amenaza para la ejecución del evento, pues el equipo de curadores se había mantenido bastante estable durante estas tres décadas. Para la octava edición, Hilda María Rodríguez dirigió la Bienal. La cita del 2003 estuvo marcada por una crisis financiera, dado por el retiro de algunos patrocinadores importantes europeos, que como se mencionó en la introducción, entraron en tensión con el gobierno cubano.¹⁰⁵

La última fase el investigador Rojas-Sotelo la denominó estado de suspensión (2005). Después de que Hilda María Rodríguez decidiera salir de la institución (sólo dirigió la edición del 2003) por motivos de salud, el CNAP colocó como presidente del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam a Rubén del Valle Lantarón, un joven oficial cultural llegado de las filas superiores del Ministerio de Cultura. También graduado de Historia del Arte, su gestión se dirigió a mejorar la imagen de la Bienal entre los cubanos, así como a volver a conectarla con la política cultural general del Estado. En el año 2007 del Valle fue llamado a convertirse en el jefe del CNAP y dejó la dirección tras la Décima Bienal de La Habana (2009).¹⁰⁶ Se designó como nuevo director para el CACWL a Jorge Antonio

¹⁰⁴ Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal, op.cit.*

¹⁰⁵ Véase Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, *op.cit.*, 135.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 136.

Fernández Torres, apreciado dentro del equipo de curadores y el mundo del arte cubano. Unos años después fue necesario que dirigiera el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba y en el 2017 se quedó Dannys Montes de Oca al frente del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Por discrepancias con los directivos del Ministerio de Cultura, que no estaban de acuerdo con el eje curatorial de la Trigésima Bienal, Montes de Oca renunció y el encuentro del 2019 se quedó sin una cabeza principal. Recientemente, en marzo de 2020 se nombró a Nelson Ramírez de Arellano como director del CACWL.

El CACWL está estructurado en varios departamentos: la Dirección; el Área de Investigaciones (donde trabajan los curadores); Montaje y Colección (encargados del montaje de las exposiciones y del resguardo de la colección que posee el CACWL); el Centro de Documentación (donde se cataloga y guarda la información obtenida durante estos años) y el Departamento de Relaciones Internacionales y Comunicación. Sobre este último, es válido señalar que el área de Relaciones Internacionales ha jugado un importante papel para el establecimiento de conexiones con diferentes países. Los especialistas del Departamento han creado y mantenido contactos con embajadas, fundaciones, galerías e instituciones de las regiones que se investigan. Esto ha permitido encontrar financiamiento y que las sedes diplomáticas asistan con gastos como el traslado de piezas, viáticos y hospedaje de artistas y curadores. Como parte de su trabajo, elaboran proyectos con vistas a la colaboración internacional, lo que permite un acercamiento del CACWL con creadores y curadores de otras áreas del mundo y al mismo tiempo que los artistas y especialistas cubanos participen en bienales extranjeras. También se encargan del arribo y salida de los invitados a la Bienal, la logística de viajes a otros eventos y la documentación para la importación y exportación de obras.¹⁰⁷

El equipo de especialistas del CACWL, a cargo de Llilian Llanes¹⁰⁸ por varios años, estaba conformado, sobre todo, por jóvenes graduados de la Facultad de Letras (hoy Artes y

¹⁰⁷ Véase Alives Polo *comunicación personal*, vía correo electrónico, 12 de mayo del 2020. Alives Polo fue directora del Departamento de Relaciones Internacionales y Comunicación del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam desde 2013 al 2015.

¹⁰⁸ Llilian Llanes Godoy (1947). Crítica de arte, ensayista y curadora. Graduada de Historia del Arte en la Universidad de La Habana y Dra. en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Fue fundadora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y la Bienal de La Habana. Se ha desempeñado como docente en

Letras) de la Universidad de La Habana, quienes llevaron a cabo las labores primeras del CACWL y la Bienal de La Habana. En un primer momento se dedicaron, según las necesidades organizativas, a las labores de promoción, control de obras o al trabajo con la información y documentación, lo que contribuyó a su preparación. Después de la Cuarta Bienal se creó el Departamento de Investigaciones. El equipo se mantuvo bastante estable a través de los años y cada integrante se ocupó de una zona geográfica determinada.¹⁰⁹ El trabajo de los curadores, además de la conformación de un fondo bibliográfico, incluye la realización de viajes para ponerse en contacto con los creadores, críticos y teóricos locales.

la Facultad de Artes y Letras y en la Universidad de las Artes/ISA. Por sus contribuciones recibió el premio Medalla por la Cultura Nacional. Ha publicado varios libros: *Havana Then and Now* (2004), *Memorias de la Bienal de La Habana 1984-1998* (2012), *Más allá de la crítica* (2012), *El Salón de Mayo en La Habana* (2012), *El Vedado de los generales y doctores* (2014) y *De la enseñanza del arte (1900-1930)* (2017).

¹⁰⁹ Han sido varios los especialistas que han pasado por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Los investigadores que menciono a continuación han sido algunos de mayor trayectoria dentro de la institución.

Nelson Herrera Ysla (Ciego de Ávila, 1947). Graduado de arquitectura en la Universidad de La Habana. Fue jefe del Departamento de Promoción y Exposiciones de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura de 1980-1984. En ese último año participó en la fundación del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y de la Bienal de La Habana, donde actualmente continúa como curador.

Ibis Hernández Abascal (La Habana, 1959). Máster en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Es miembro fundador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y parte de su equipo de curadores desde 1985. Sobre todo investiga el área de México, Colombia y Brasil. Después de la Trigésima Bienal (2019) se retiró del CACWL.

Margarita Sánchez Prieto (La Habana, 1976). Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Trabajó como Especialista en la Dirección de Artes Plásticas de Casa de las Américas y en 1985 se trasladó al recién creado Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam donde trabaja hasta hoy como curadora, crítica e investigadora de arte contemporáneo de América Latina, en especial el Cono Sur.

José Manuel Noceda Fernández (Matanzas, 1959). Licenciado en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana en 1984. Desde noviembre de 1984 trabaja en el CACWL, donde es especialista en la obra de Wifredo Lam, así como en el arte contemporáneo del Caribe y Centroamérica.

Margarita González Lorente (La Habana, 1962). Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana en 1985. Desde 1985 trabajó como especialista en la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura, actual Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, hasta 1999 que fue nombrada directora del mismo. En el año 2005 fue designada como subdirectora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Después de la Trigésima Bienal (2019) decidió continuar su trayectoria laboral en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Hilda María Rodríguez (La Habana, 1960). Historiadora del Arte y crítica. Trabajó en el CACWL de 1986-2004 y fue directora del mismo del 2001 a 2004. Actualmente es docente en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Dannys Montes de Oca (Matanzas, 1967). Historiadora del Arte, crítica y curadora del CACWL del 2003 al 2018. Inicialmente se dedicó a la preparación de los encuentros teóricos y en el 2017 ocupó el cargo de directora de la institución hasta el 2019.

Eugenio Valdés Figueroa (La Habana, 1963). Trabajó en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de 1990 a 1997. Se desempeñó como investigador de arte africano. Además fue curador invitado de las Bienales de Dakar, Tirana, Estambul, Johannesburgo y FotoFest Houston.

La Bienal llegó a ser importante no sólo para artífices emergentes, sino para otros que ya tenían “un nombre” dentro del panorama de su país o zona geográfica. A lo largo de su historia se han presentado propuestas artísticas y teóricas de figuras de renombre internacional, que demostró la importancia de la Bienal, no sólo como referente regional, sino global. El diseño curatorial “ha sabido poner a dialogar a artistas consagrados del arte universal con nuestro contexto”.¹¹⁰ Por eso se combinan los proyectos más novedosos y actuales con los más instituidos, para buscar diferentes visualidades y enfoques entre lo local y lo global.

En las primeras bienales se organizaron muestras de Francisco Toledo (México, 1940-2019), Jacobo Borges (Venezuela, 1931), Osvaldo Guayasamín (Ecuador, 1919-EE.UU., 1999), Roberto Matta (Chile, 1911 - Italia, 2002), Rufino Tamayo (México, 1899-1991) y José Luis Cuevas (México, 1934-2017). Además los artistas realizaban talleres como Marta Palau (España, 1934) y Julio Le Parc (Argentina, 1928) en la segunda edición. Daniel Buren (Francia, 1938), Joseph Kosuth (Estados Unidos, 1945), Miguelangelo Pistoletto (Italia, 1933) y Hermann Nitsch (Austria, 1938) estuvieron presentes en las ediciones más recientes. La inclusión de artistas de renombre internacional le dio una legitimidad y prestigio al evento y evidenció que la Bienal no sólo era para creadores menos visibilizados, sino para todos aquellos –más allá de la edad, la nacionalidad o el reconocimiento– que tuvieran una poética que aportara a su eje curatorial.

Asimismo, los jurados de las Bienales iniciales contaron con prestigiosos artistas y críticos. En la primera edición se invitó a la crítica de arte Aracy Amaral (Brasil, 1930); el mencionado Julio Le Parc; el pintor y presidente de Casa de las Américas Mariano Rodríguez (Cuba, 1912-1990); la directora de Patrimonio Nacional del Ministerio de Cultura de Cuba Marta Arjona (Cuba, 1923-2006); el fotógrafo Pedro Meyer (España, 1935); el grabador Juan Antonio Roda (España, 1921-Colombia, 2003) y el pintor Manuel Espinoza (Argentina, 1912-2006). Para la segunda se buscó miembros que no sólo fueran latinoamericanos, como los artistas Jagmohan Chopra (Pakistán, 1935- India, 2013) y Malangatana Ngwenya (Mozambique, 1936- Portugal, 2011). Igualmente formaron parte

¹¹⁰ Jorge Fernández, “Apuntes de la Bienal de La Habana en sus treinta años,” *op.cit.*, 3.

del jurado las críticas de arte Ida Rodríguez Prampolini (México, 1925-2017) y Adelaida de Juan (Cuba, 1931-2018) y los creadores Roberto Fabelo (Cuba, 1950), Antonio Seguí (Argentina, 1934) y el también crítico Luis Camnitzer (Uruguay, 1937).

Los premios fueron uno de los elementos más criticados en los primeros encuentros. El hecho de seleccionar una obra mejor por encima del resto, iba en contra de una bienal que abogaba por la igualdad, sobre todo si tenemos en cuenta que participaban artistas de diversas áreas geográficas, con referentes visuales muy disímiles. Aunque en las dos primeras ediciones tuvo un carácter de concurso –lo que de alguna manera suponía un incentivo a la participación–¹¹¹ para la cita de 1989 se eliminaron los premios. Además de la cuestión competitiva, la Bienal de La Habana se diferencia de Venecia y São Paulo¹¹² por no hacer pabellones por países, sino exposiciones colectivas multinacionales (Fig. 6) o personales que responden a su eje curatorial. Esto implicó un nuevo modelo de bienal, enfocado en el arte como expresión de las problemáticas contemporáneas y no en los nombres reconocidos dentro de su nómina.

¹¹¹ En la primera edición el gran premio Wifredo Lam de cinco mil dólares fue para el canadiense, radicado en México, Arnold Belkin con la pintura *Traición y muerte de Zapata* (244 x 396 cm). En la Segunda Bienal se premiaron a diez artistas: Manuel Mendive y José Bedia de Cuba, Carlos Capelán (Uruguay), Alberto Chissau (Mozambique), Jorge Chowdnury (India), Joaquín Savado (Argentina), Jarri Maestro (Filipinas), Antonio Ole (Angola), Marta Palau (México) y José Tola (Perú).

¹¹² La Bienal de São Paulo, aunque fue un importante evento para la promoción del arte latinoamericano, siguió el mismo modelo elitista de Venecia, basado en el reconocimiento del creador en los circuitos artísticos norteamericanos y europeos. Para más información sobre las bienales de Venecia y São Paulo véase Mariana Eva Cerviño, “Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global,” *op.cit.*



Fig. 6: Vista panorámica. Montaje donde se puede apreciar la confluencia de nacionalidades. Pabellón Cuba, Séptima Bienal de La Habana, 2000.

En la imagen se aprecia las siguientes obras:

6.1: Franklin Cassaro (Río de Janeiro, 1962), *Abrigo clasificado*, 2000. Instalación. 400 x 600 x 600 cm.

6.2: Ndary Mbathio Lo (Senegal), *Homenaje al Che*, 2000. Instalación. S/D.

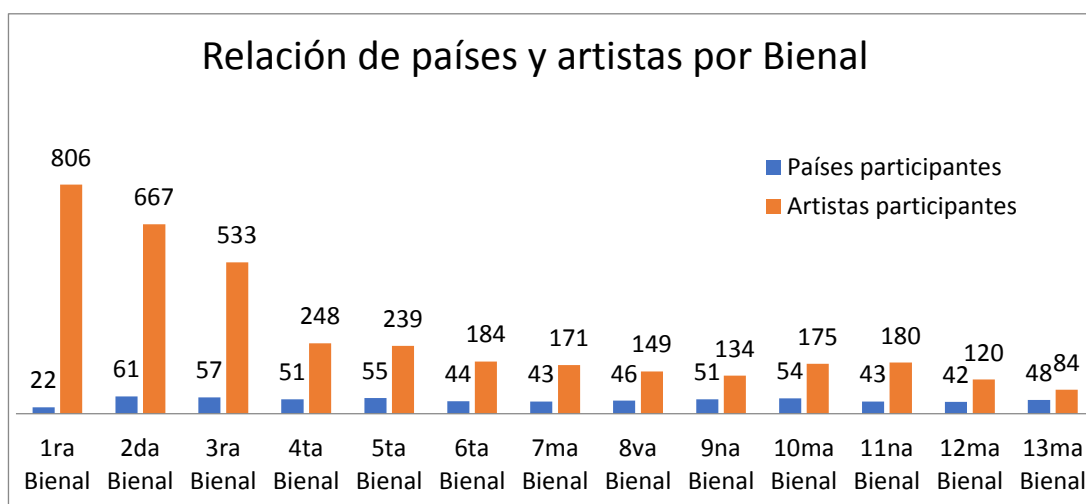
6.3: Adriana González Brun (Asunción, Paraguay, 1964.), *Basura Información*, 1998. Instalación. Cesto hecho de metal y bolas de papel periódico. 420 cm de alto x 200 cm de diámetro.

La Bienal de La Habana fue pionera en varios aspectos que modificaron el concepto de Bienal contemporánea. Uno de los aportes fue pensar una Bienal curada y selectiva. Otras de las cuestiones más significativas fue su concepción global, al incluir, dentro de sus muestras, a zonas geográficas de todas las latitudes desde la importancia y representatividad que los artistas de geografías preteridas merecían. “La Bienal de La Habana impulsó una globalización desde la cultura, al integrar al espacio mundial del arte esas grandes áreas geográfico-culturales hasta ese momento ignoradas, conectarlas entre sí y con el mundo desarrollado”.¹¹³ Incluso dentro del mismo *Sur Global* había un desconocimiento de la producción artística que se realizaba fuera de su país o área geográfica, pues las grandes exposiciones y bienales, incluso los programas de Historia del Arte, preponderaban el arte de Europa y Estados Unidos.

¹¹³ Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal, op.cit.*

Además la Bienal no trabajó desde la figura de un curador, sino que elaboró equipos de trabajo para lograr mejores ideas. Y por último, pero no menos importante, uno de los principales aciertos fueron los viajes de investigación. Los especialistas pudieron vivir el arte de esos territorios y conocer las circunstancias políticas y sociales en las cuales se realiza. La Habana fue modelo para bienales posteriores como Dakar y Johannesburgo y de cambios en grandes eventos como Documenta a partir de la edición número once.

De forma general, la selección de los artistas no partió de criterios inamovibles, por lo que están implicadas consideraciones que varían según la zona geográfica del creador, teniendo en cuenta lo interesante de su obra en un universo plástico local y por supuesto la idoneidad de su poética con el tema central de la Bienal. Si bien, durante el devenir de los años hubo una disminución del número de artistas, fue en pos de una curaduría más coherente y compacta. En contraposición, la cantidad de países y áreas representadas aumentó, teniendo un alcance global (Cuadro 1).



Cuadro 1. Relación de países y artistas en las Bienales de La Habana. Fuente: Bienal de La Habana, en Sitio web oficial de la Revista Artcrónica <https://www.artcronica.com/directorios/bienales-de-la-habana/> (consultada el 28 de septiembre de 2018) y Catálogo de la Trigésima Bienal de La Habana.

El proceso de selección de los artistas ha sido bastante minucioso y fundamentado. La metodología de la Quinta Bienal, que después continuaría realizándose de esa forma,

consistió en una primera fase de análisis de documentos (libros, catálogos, revistas) que el CACWL había reunido durante diez años de labor.

Seleccionar artistas y expresiones de más de cien países requeriría mucho más tiempo que el lapso que hay entre una Bienal y otra, para poder ser realizado por una sola persona; de ahí que es más racional, mucho más científico y riguroso, actuar a la manera de un equipo de especialistas bien entrenados, luego de casi diez años de trabajo ininterrumpido(...) Cada especialista actúa como un curador específico a escala reducida (la de su propia área de investigación) y, a la vez, participa en la curaduría y selección a escala del conjunto de la Bienal.¹¹⁴

Los especialistas dedicados a las artes de América Latina eran Nelson Herrera Ysla, Sergio López García,¹¹⁵ Margarita Sánchez Prieto e Ibis Hernández Abascal. Este grupo contó en un inicio con la asesoría de Gerardo Mosquera. Bajo la dirección de Herrera Ysla cada investigador hacía un listado de artistas más propensos a invitar. A partir de varias reuniones se analizaba la información y las imágenes que se habían acumulado mediante las Bienales anteriores, “de ahí nos formamos un criterio de la factibilidad de la Bienal desde el punto de vista visual, y supimos más concretamente el terreno en que nos estábamos moviendo”.¹¹⁶

Una vez efectuado el viaje de exploración, los curadores proponían un grupo de artistas que argumentaban a través de los documentos que habían obtenido durante su estancia. Las propuestas se llevaban a votación para finalmente agrupar a los creadores por temáticas y empezar a concebir las exposiciones. En esos procesos se iban aportando diferentes puntos de vistas, de modo que las líneas enunciadas originalmente se adaptaban a la realidad y al conjunto escogido. Después que un artista era seleccionado se contactaba y comenzaban las negociaciones para su asistencia en la Bienal. Sobre este tema la curadora Margarita Sánchez Prieto apuntó: “Muchas de estas obras fueron escogidas por el material que recabó el curador en su visita al país, a veces entregada por el propio artista, a veces de

¹¹⁴ Nelson Herrera, “Arte, Sociedad y Bienal de La Habana,” *op.cit.*, 30.

¹¹⁵ Sergio López García trabajó en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de 1990. Fue subdirector del área de exposiciones.

¹¹⁶ Lillian Llanes, *Memorias*, *op.cit.*, 216.

lo que vio y solicitó en alguna galería, o por la información que ellos (los artistas) enviaron por correo postal”.¹¹⁷

Es importante destacar que la calidad de las obras exhibida no siempre dependía de los curadores, pues en ocasiones los artistas no llevaban la pieza que se había acordado. Al respecto Margarita Sánchez Prieto argumentó, refiriéndose a la quinta y sexta edición:

Pero tanto en la 5ª como en la 6ª en el momento de su participación algunos artistas enviaron otra obra o una menor (sobre todo en la 5ª), ya sea porque no contaron con suficiente presupuesto para el envío, porque desconocían el nivel internacional del evento, y sobre todo la importancia que tenía su idoneidad temática respecto al asunto convocado en esa edición. El incumplimiento de este último aspecto –o al menos pasarlo por alto– atentaba contra la lectura curatorial general de la Bienal en cuestión, pues una obra ajena a lo que estábamos convocando desarticulaba el proyecto expositivo.¹¹⁸

El factor económico es uno de los elementos que más incide negativamente en el desarrollo del evento. La Bienal de La Habana es financiada mayoritariamente por el Estado cubano, mediante el Ministerio de Cultura, el Fondo Cubano de Bienes Culturales y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, y el presupuesto que se designa es reducido. Esto ha traído como consecuencia que se descarten obras de realización muy caras. Los costos de producción y seguridad de algunas piezas hacen que tampoco se pueda mantener todo el tiempo que dura la Bienal.¹¹⁹

La cuestión económica también es la causante de irregularidades en los períodos de realización. Inicialmente era cada dos años, como indica su nombre, pero a partir de la segunda se empezó a efectuar cada tres años y en ocasiones cada cuatro.¹²⁰ Aun así los curadores han velado por la representación en La Habana del arte de casi todas las latitudes del planeta, especialmente del *Sur Global*, y de buscar alternativas entre los artistas y organizaciones para el financiamiento de obras como apoyo de las embajadas e instituciones estatales y públicas de los países de origen de los artistas invitados.

¹¹⁷ Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal, op.cit.*

¹¹⁸ *Ídem*

¹¹⁹ Tal fue el caso del proyecto en el municipio de Casa Blanca durante la duodécima cita (2015) que se tuvo que retirar antes por los costos de seguridad que implicaba la pieza.

¹²⁰ Se mantuvo el término bienal para que no se viera como un nuevo evento.

Otras instituciones, más allá del Ministerio de Cultura, han ayudado monetariamente con el desarrollo de la Bienal (gestiones realizadas principalmente por el área de Relaciones Internacionales). Además de embajadas, como ya se mencionó, la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA), la Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo y el Instituto Humanista para la cooperación de los países en desarrollo (HIVOS). Una ventaja que alivió las cuestiones financieras fue que en la mayoría de los casos las obras ya estaban realizadas. Entre el curador y el artista, o la galería en algunas ocasiones, se llegaba a un acuerdo de las piezas que se podían llevar a La Habana. En esta carta entre Ibis Hernández y la artista mexicana Dulce María Núñez, se evidenció este proceso de diálogo, el cual se efectuaba con bastantes meses de antelación (Fig. 7).

GALERIA OMR 5334299
FAVOR DE ENTREGAR A PATRICIA
ORTIZ MONASTERIO DE PARTE DE

DULCE MA. NUÑEZ

Ciudad de La Habana, 11 de Agosto de 1993

Sra. Dulce Ma. Núñez

Estimada Dulce:


Agradecemos su carta del pasado 7 de Junio así como su disposición de participar en el evento que organizamos.

Como Ud. conoce, las fotografías deben encontrarse en La Habana en Octubre del presente año para la impresión del catálogo. De acuerdo con lo que nos informa, para esa fecha no podría disponer de nuevas obras por lo que quisieramos considere la posibilidad de enviar "El Valle de los Caídos", 1992; "La Anunciación", 1993 (Referencia: catálogo de la exposición presentada en el MARCO, nov 1992 - ene 1993, pags. 57 y 58 respectivamente), así como algunas otras piezas que pueda seleccionar en coordinación con la Galería OMR.

No es necesario que envíe fotografías de cada una de las obras, por lo que si decide crear alguna en especial para el evento, podrá incluirla en el envío que estara a cargo del INEA.

En espera de sus noticias,

Fraternalmente,


Ibis Hernández
Especialista
Centro Wilfredo Lam



C.C. Patricia Ortiz Monasterio - Jaime Riestra
Directores
Galería OMR
Plaza Río de Janeiro 54, Col. Roma
Mexico, D.F. 06700

Oficio No. 420 esquina Acosta/Habana Vieja Zona Postal 1/Ciudad de La Habana/Cuba/Telex: 511831

SAIDA
Ref. 101
Fecha 12-9-93

Fig. 7: Correspondencia entre la artista Dulce María Núñez y la curadora Ibis Hernández Abascal, 11 de agosto de 1993. En la misma se evidencia el apoyo gubernamental a través del INBAL para el envío de las obras y como la selección se realizó con la ayuda de la Galería OMR.

Como se ha mencionado, el tema del reducido presupuesto dedicado a la Bienal hizo que cada viaje de exploración tuviera sus particularidades y se basara en gran medida en relaciones personales.¹²¹ Al respecto Sergio López comentó: “Los viajes los hacíamos nosotros con los pasajes que financiaba el Ministerio de Cultura de Cuba y después las instituciones y amigos se ocupaban de atendernos en los diferentes lugares. Muchas veces nos quedábamos en las casas de los artistas, funcionarios o amigos”.¹²²

López viajó a México en 1990 con motivo de la Cuarta Bienal. La mayoría de las conexiones que tenía eran productos de otros viajes o relaciones establecidas a partir de exposiciones de artistas cubanos en México y viceversa. En esa ocasión Miriam Molina, directora de Artes Plásticas del INBAL, le proporcionó hospedaje y contactos al comisario del CACWL. En ese viaje Sergio López llevó una serie de serigrafías que intercambié por papelería membretada con el logo de la Bienal pues en la Isla era muy difícil hacerlo. Esta vivencia refleja la escasez de recursos con que contaba la Bienal y de como la voluntad y el compromiso de sus organizadores lograron poner en marcha un evento de tal magnitud.

Ibis Hernández sobre los viajes de exploración refirió: “No existía una metodología o modo único de actuar por aquellos años. Se aprovechaban las circunstancias, más bien”.¹²³ Es importante aclarar que cada viaje fue una experiencia distinta. En el caso de la preparación de la Quinta Bienal, fue Ibis Hernández la investigadora que viajó a México en 1992. El viaje estuvo costado por la beca de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por lo que paralelo a sus responsabilidades con el programa de la universidad, debía contactar con artistas, curadores, críticos, directores de instituciones y reunir la mayor cantidad de información (catálogos, fotografías, diapositivas, textos impresos) para llevar a La Habana y nutrir los fondos del Centro de Documentación del CACWL y justificar su pre-selección.

¹²¹ Con el tiempo hubo una reducción del presupuesto para los viajes de los curadores, sobre todo en las últimas ediciones, lo que provocó que se volviera complicado la exploración en el escenario cultural de los países. La Bienal, como se ha explicado anteriormente, funciona a través de invitaciones a los artistas, por lo que es necesaria una indagación *in situ*. Esta situación se ha intentado balancear con investigaciones teóricas, contactos por vía electrónica con artífices y curadores y viajes al exterior financiados por otras instituciones, embajadas, eventos culturales y organizaciones que invitan a los especialistas del CACWL.

¹²² Sergio López *comunicación personal*, vía WhatsApp, 28 de octubre de 2020.

¹²³ Ibis Hernández Abascal *comunicación personal*, vía correo electrónico, 9 de abril y 31 de octubre del 2020.

Edgardo Ganado y Conrado Tostado acompañaron a la comisaria del CACWL a varias entrevistas con artistas en Ciudad de México; y gracias a la ayuda de Carlos Ashida y Elena Matute, que la alojaron en su casa, Ibis Hernández en esa ocasión pudo visitar Guadalajara, donde tuvo un encuentro con Guillermo Santamarina. Para la Séptima Bienal la curadora fue por primera vez a Baja California y se reunió con creadores de Tijuana. A pesar de los esfuerzos de los curadores por llevar a La Habana una muestra significativa de cada país, la limitación de dinero y de tiempo (generalmente los viajes eran de un mes) derivó en un centralismo dentro de la selección, pues la gran mayoría de los artistas invitados radicaban en Ciudad de México.

Lilian Llanes jugó un papel imprescindible dentro de estas conexiones. Ella fue quien comenzó los contactos con figuras importantes dentro del arte mexicano como Rita Eder, Raquel Tibol y los curadores del Museo Carrillo Gil como Sylvia Pandolfi. También los comisarios establecieron sus propios contactos. Al respecto Ibis Hernández recordó sobre su viaje de 1992: “El resto de las conexiones las fui creando yo misma sobre la marcha. Y no fueron pocas. Visité talleres para ver las obras en vivo y en directo de un enorme grupo de artistas, de tendencias y promociones diversas. Un contacto me llevaba a otro...”¹²⁴ Aunque era evidente el apoyo de las instituciones mexicanas y personalidades para el desarrollo de los viajes de exploración, los investigadores favorecieron la pertinencia de un artista en el evento antes de cualquier compromiso.

Para las Bienales de los noventa las instituciones mexicanas apoyaron con el envío de obras y en algunas ocasiones el pasaje y estadía de los artistas. Estas cuestiones fueron gestionadas por el Área de Relaciones Internacionales y la propia dirección del CACWL. Ha sido difícil reconstruir estos datos pero según las entrevistas a los artistas (véase Anexos C, D y E) varios coinciden que para la Quinta Bienal los vuelos fueron sufragados por la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), mientras que la Bienal les propició hospedaje y comida. Tal fue el caso de Mónica Castillo, Javier de la Garza, Néstor Quiñones y Lourdes Grobet. Por su parte Abraham Cruzvillegas explicó que él corrió con la mayoría de los gastos, menos el traslado de la obra que una parte fue pagada por el INBAL.

¹²⁴ Ibis Hernández *comunicación personal, op.cit.*

En la Sexta Bienal se puede apreciar una disminución de la ayuda por parte de la institución cubana. Lourdes Almeida, Tatiana Parceró, Laura Anderson Barbata, Vida Yovanovich y Marcos Ramírez comentaron que las obras fueron enviadas mediante Relaciones Exteriores, mientras que la producción y el viaje fue por su cuenta. Por ejemplo, Teresa Serrano fue una de las artistas que recibió ayuda de la Bienal con hospedaje, comida y boleto de avión. Una alternativa asumida por el evento fue albergar a algunos creadores en casa de un anfitrión local. César Martínez fue uno de ellos, lo que la vivienda estaba ubicada en una zona muy lejos del CACWL, a dos horas en transporte público. Martínez también contó con el apoyo de la SRE y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) para su boleto de avión y traslado de la pieza.

Es interesante el hecho de que un grupo de artistas asumieran una parte importante de los gastos para asistir a la cita habanera. Como se ha mencionado, el presupuesto de la Bienal ha sido limitado, lo que le hacía imposible apoyar económicamente a todos los invitados. Fue precisamente el prestigio alcanzado por la Bienal lo que impulsó a los creadores a sufragar su participación. Tal fue el caso del Grupo RevArte en la Séptima Bienal. En esta misma edición José Miguel González Casanova recibió un patrocinio de un programa gestionado por Carmen Serra con Qualton, Hotels y Resorts. Fue una iniciativa privada en coordinación con la Bienal. Para esta edición y según el catálogo, otras instituciones mexicanas respaldaron la Bienal como el X-Teresa Arte Actual, el Centro de la Imagen, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Universitario del CHOPO, el Museo de la Ciudad de México y el Centro Nacional de las Artes. A nivel personal ayudaron Raquel Tibol, Laura de la Mora, Carlos Blas Galindo, Rosario Martínez y Sylvia Pandolfi, así como espacios privados como la Galería OMR, la Galería Nina Menocal, la Galería Emma Molina y La Panadería.

Es interesante la presencia del espacio alternativo La Panadería dentro de la lista de los colaboradores de la Bienal, ya que durante la década de los noventa las iniciativas independientes de los artistas mexicanos se convirtieron en uno de los principales medios de exhibición. Una parte de los creadores jóvenes, ante la dificultad de exponer en el

circuito oficial mexicano y para crear lugares más experimentales, decidieron abrir sus propios espacios.¹²⁵

Es notable que los curadores de la Bienal no sólo buscaran posibles artistas en los lugares más legitimados y consagrados, sino que intentaron explorar los otros fenómenos que estaba sucediendo fuera de la Institución arte. Creo que también es necesario destacar la presencia de algunos agentes ligados a instituciones como Paloma Fraser y Carlos Aranda del Museo Universitario del Chopo o Sylvia Pandolfi directora del Museo Carrillo Gil durante más de una década, que según el crítico Olivier Debrouse, “trataron de operar en la medida de lo posible fuera del perímetro estrictamente oficial y con cierta libertad”.¹²⁶

Cada una de las Bienales se desarrolló a partir de importantes lazos culturales y financieros. Los apoyos abarcaban desde viáticos y traslados para los artistas, como contactos, bibliografía, hospedaje y atención durante los viajes de investigación de los especialistas. La Bienal es un trabajo colaborativo entre naciones, que como hemos visto en el caso de México durante los noventa abarcó instituciones estatales (Museo Carrillo Gil, Secretaría de Relaciones Exteriores, INBAL), iniciativas privadas (Qualton, Hotels y Resorts, galerías de arte como la OMR y Nina Menocal o espacios alternativos como la Panadería) y relaciones personales (Raquel Tibol, Carlos Blas Galindo y Sylvia Pandolfi).

¹²⁵ Aunque en la década de los noventa hubo un número considerable de espacios alternativos, a continuación mencionaré aquellos vinculados con las Bienales de 1994 al 2000. Tal fue el caso de la Quiñonera, el estudio de los hermanos Héctor y Néstor Quiñones, este último participante en la edición de 1994. Además fue una plataforma que difundió las carreras de Diego Toledo, Mónica Castillo y Rubén Ortiz, todos ellos asistentes a la Bienal: el primero en la séptima y los dos últimos en la quinta (aunque Ortiz no pudo ir). Las galerías de autor El Ghetto y el Departamento de Juan Carlos Jaurena también fueron un espacio para el arte de los noventa, exhibiendo artistas como Francis Alÿs (Quinta y Séptima Bienal de La Habana). Por su parte César Martínez (sexta y séptima edición), junto a César Incháustegui y Antonio Saiz, se sumaron a la oleada de galerías de autor, al inaugurar en mayo de 1990 El Observatorio. Otro espacio importante fue Temístocles 44 que se concibió como un lugar de discusión y realización de exposiciones e intervenciones. Entre sus integrantes estaban Abraham Cruzvillegas y José Miguel González Casanova, invitados en la Quinta y Séptima Bienal respectivamente. Para ampliar sobre estos espacios véase Mónica Mayer. *Escandalario los artistas y la distribución del arte* (México: Ediciones AVJ, 2006), 36-44.

¹²⁶ Olivier Debrouse, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa),” en *El arte de mostrar... , op.cit.*, 88.

1.4 La Bienal de La Habana como estrategia de la diplomacia cultural cubana

El gobierno revolucionario cubano desde su triunfo había recibido el apoyo de México. Las relaciones bilaterales entre ambos países eran estrechas pero en la década de los noventa comenzaron a deteriorarse. Desde finales de los ochenta México adoptó políticas económicas basadas en el neoliberalismo,¹²⁷ lo que marcó el inicio del distanciamiento estructural en la relación México-Cuba. A partir de la crisis de 1982 el gobierno mexicano inició una etapa de mayor apertura financiera y comercial, con menores regulaciones gubernamentales a la inversión nacional y extranjera y un proceso gradual de privatización económica. El gobierno de Carlos Salinas de Gortari continuó con la liberación económica, poniendo énfasis en situar a México como potencia comercial y país de primer mundo. Esto supuso que el gobierno mexicano centrara su relación con Estados Unidos y evitara posturas que afectaran esta relación bilateral.¹²⁸ Prácticamente los lineamientos del modelo neoliberal por parte del gobierno mexicano significó el acercamiento de la dependencia estructural con Estados Unidos y un mayor distanciamiento de Cuba.

México se integró al neoliberalismo durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari y su gabinete de tecnócratas egresados de universidades estadounidenses.¹²⁹ Su sexenio promovió el mercado y libre comercio y la privatización de empresas estatales, excepto el petróleo, los ferrocarriles y la industria eléctrica. Incluso Margaret Thatcher lo condecoró públicamente por su fidelidad en la aplicación del proyecto neoliberal en 1990. La máxima expresión fue la firma, junto a Canadá y los Estados Unidos, del Tratado de Libre

¹²⁷ El neoliberalismo es una corriente política y económica promovida por los países capitalistas más avanzados económicamente a mediados de la década de los setenta como alternativa ante la crisis mundial. Pugnaba por la liberación de la economía, el libre comercio, la reducción del gasto público y la intervención de sectores privados en asuntos económicos que tradicionalmente habían sido responsabilidad del Estado. Véase Valeria Macías Rodríguez, “La participación de la iniciativa privada,” *op.cit.*, 2.

¹²⁸ Las relaciones comerciales de México con los Estados Unidos condicionaron la capacidad para defender asuntos de interés nacional frente a acciones emprendidas por autoridades estadounidenses, como asesinatos de migrantes nacionales en la frontera binacional a manos de la guardia fronteriza, guardar distancia ante las intervenciones estadounidenses en Panamá y Haití y adoptar determinadas posturas frente al régimen cubano. Véase Benítez, Rioja y Domínguez, “México-Cuba,” *op.cit.*, 63.

¹²⁹ Pedro Aspe Armella era egresado del Massachusetts Institute of Technology; Manuel Camacho Solís de Princeton; Luis Donald Colosio de Northwestern; Ernesto Zedillo y Jaime Serra de Yale y el presidente Carlos Salinas de Gortari de Harvard.

Comercio de América del Norte. El mismo incluyó nuevas regulaciones comerciales como la derogación de las barreras arancelarias entre estos países, la eliminación de los subsidios estatales a la industria y la privatización de paraestatales.

Por su parte Cuba tampoco estuvo exenta de importantes cambios. En enero de 1990 Fidel Castro anunció el establecimiento del llamado *Período Especial* tras la pérdida de su principal socio económico: la URSS. Contrario a las políticas mexicanas, se optó por una centralización del poder y reforzar el control social, político y económico. Aunque en política exterior, y como opción para salir de la profunda crisis económica, se proyectó en atraer la inversión extranjera, conseguir socios comerciales y acceder a préstamos de organismos internacionales. Paralela a la crisis económica, el gobierno estadounidense endureció el bloqueo contra la Isla con la aprobación, en octubre de 1992, de la Ley Torricelli.

En sentido general, el gobierno mexicano durante los noventa trató de que las diferencias ideológicas no perjudicaran las relaciones diplomáticas, comerciales y la inversión en la Isla pero se vieron permeadas por el vínculo cercano con los Estados Unidos. El 4 de agosto de 1992 Carlos Salinas de Gortari se reunió en los Pinos con algunos líderes de la disidencia cubana, entre ellos Jorge Mas Canosa, presidente de la Fundación Nacional Cubano-Americana (FNCA). Esto generó una tensión con el gobierno cubano, que fue contrarrestado a partir del envío de petróleo mexicano a la Isla. Con respecto a la Ley Torricelli, México se manifestó en su contra y apoyó la economía cubana mediante la venta de petróleo a precios preferenciales. Por otro lado, Fidel Castro fue invitado a la Primera Cumbre Iberoamericana realizada en Guadalajara en 1991 y tanto Carlos Salinas de Gortari como el Secretario de Relaciones Exteriores Manuel Tello, en junio y septiembre de 1994 respectivamente, visitaron La Habana para abordar temas comerciales y de inversión. A pesar de los viajes oficiales el comercio bilateral no fue muy significativo en términos históricos.

Lamentablemente las relaciones Cuba-México con el sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León fueron mucho más tensas. El período presidencial de Zedillo estuvo

marcado por un deterioro social, económico y político. Sucesos como el estallido armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, el asesinato del candidato presidencial por el PRI Luis Donald Colosio y la crisis financiera de 1994-1995 denotaban un panorama inestable de México. En 1995, los Estados Unidos autorizó un préstamo de 40 mil millones de dólares para paliar los estragos de la crisis financiera mexicana. Este sexenio reforzó sus relaciones con los vecinos del norte, mientras que hubo un distanciamiento político con el gobierno de Fidel Castro. A partir de 1996 el comercio con Cuba empezó a descender, las inversiones en la Isla se retiraron de manera masiva por las presiones del gobierno estadounidense y las diferencias ideológicas entre el mandatario mexicano y el gobierno cubano. En 1996 nuevamente se endureció el bloqueo contra Cuba mediante la Ley Helms-Burton que sancionaba a empresarios de terceros países que comercializaran con la Isla. El gobierno mexicano condenó dicha ley mediante comunicados oficiales. Sin embargo no enfrentó al gobierno estadounidense por el asunto de Cuba y en la práctica el Banco de México de Comercio Exterior no extendió líneas de créditos para apoyar la inversión en Cuba. Uno de los mayores conflictos diplomáticos de esa época se dio cuando Fidel Castro, en 1998 en el marco de la reunión del Sistema Económico Latinoamericano celebrado en La Habana, acusó en su discurso a México “de alejarse de América Latina para irse con el club de los países ricos”.¹³⁰ Ante estas acusaciones el gobierno mexicano retuvo al embajador de Cuba en Ciudad de México Pedro Joaquín Coldwell, quien retomó sus actividades luego de las disculpas de Fidel Castro. Entrado el nuevo milenio, durante los gobiernos panistas las relaciones se modificaron sustancialmente con una agudización de las confrontaciones diplomáticas. “México y Estados Unidos estrecharon sus relaciones y el gobierno mexicano mantuvo una presión intermitente, pero decidida, para incidir en la transformación del régimen cubano”.¹³¹

El modelo neoliberal, que tomó auge en los noventa con la creciente influencia de los Estados Unidos en la región latinoamericana y la caída del bloque socialista en 1991, también propició un incremento de la iniciativa privada en la cultura de los países

¹³⁰ Fidel Castro citado por Benítez, Rioja y Domínguez, “México-Cuba,” *op.cit.*, 68.

¹³¹ *Ibidem*, 83.

latinoamericanos. “En México, los empresarios apoyaron el ingreso al país de este modelo económico, y vieron en las artes la oportunidad para promover la imagen de una nación en sintonía con la nueva era mundial”.¹³² El ejemplo por excelencia fue la exposición *México: Esplendor de Treinta Siglos* en el Museo Metropolitano de Nueva York. Fue idea de Emilio Azcárraga Milmo (México, 1930-1997), el dueño de Televisa, y de otros patrocinadores que trataron de renovar la imagen de México y generar apoyo para la ratificación de la administración de Salinas y el TLCAN. La muestra tuvo un costo de 4 millones de dólares, de los cuales Azcárraga puso más del 50%. Además estuvo acompañada por una serie de eventos diseñados para promover la cultura, el turismo y el comercio, y familiarizar al público norteamericano con la identidad cultural mexicana. Según la investigadora Valeria Macías Rodríguez *Esplendor...* inauguró una nueva era de las políticas culturales del Estado, caracterizada por una creciente participación de la iniciativa privada en la organización y financiamiento de proyectos culturales.¹³³

A diferencia de México¹³⁴ la diplomacia cultural cubana, no se manifestó mediante exposiciones en los circuitos hegemónicos, sino a través de un evento de magnitudes

¹³² Valeria Macías Rodríguez, “La participación de la iniciativa privada,” *op.cit.*, 2.

¹³³ *Ibidem*, 77-78.

¹³⁴ Además del mencionado *México: Esplendor de Treinta Siglos*, a lo largo del siglo XX, México llevó mega exposiciones hacia los Estados Unidos con intereses diplomáticos. En un acto para visibilizar el desarrollo reciente del país y buscar alianzas para el reconocimiento del gobierno del general Álvaro Obregón, se realizó en 1921 una exposición preparada por Katherine Anne Porter e inspirada en una muestra previa organizada por el Dr. Atl llamada *Exposición de artes populares mexicanas*. Posteriormente, a finales de 1930, se realizó la muestra *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum of Art para cambiar o influir en la imagen negativa que la mayoría de los estadounidenses tenían de México. Fue concebida como una exposición de arte “auténticamente” mexicano, que excluyó las obras académicas o reminiscencias europeas. Se dividió en dos grupos: uno de artesanías antiguas y contemporáneas y otro de arte antiguo y contemporáneo. Una de las más representativas fue la realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940. *Twenty Centuries of Mexican Art*, negociada por los magnates de los Estados Unidos y bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas en medio de las tensiones por la expropiación petrolera de 1938. La exposición fue patrocinada por Nelson Rockefeller, benefactor de la Mexican Arts Association. A nivel diplomático mejoró la imagen de México en los EE.UU. y mostró al mundo que ambos países estaban en buenos términos. Para ampliar sobre estas exposiciones véase Alejandro Ugalde, “¿Intercambio cultural o diplomacia artística?, *op.cit.* y Olivier Debrouse, “El arte de mostrar el arte mexicano,” en *El arte de mostrar...*, *op.cit.*, 17-67. Durante la integración al neoliberalismo, otra exposición que se presentó fue *Mito y Magia en América: los ochenta* (1991). Patrocinada por Grupo Alfa, la muestra inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. La curaduría hizo énfasis en la participación de artistas mexicanos con artistas norteamericanos por ejemplo entre Julio Galán y Nahúm B. Zenil con Jean-Michel Basquiat. También estuvo *Mexican Modern Art, 1900-1950* (1999-2000) en el Museo de Bellas Artes de Montreal y la Galería Nacional de Ottawa, Canadá. Fue financiada por AIM Funds Management INC., Corona Extra, CBC/Radio Canadá, Mexicana de Aviación y Magna Internacional Arte. Para ampliar sobre el tema véase Valeria Macías Rodríguez, “La participación de la iniciativa privada,” *op.cit.*, 37-39.

globales en la Isla y legitimado y financiado, una parte por el Estado cubano y otra por instituciones e iniciativas privadas y públicas a lo largo del mundo. En este sentido, y como se vio en apartados anteriores, diferentes organismos gubernamentales mexicanos apoyaron a los artistas de su país para asistir a la Bienal durante los noventa. En medio de un clima diplomático tenso, la cultura fue una de las áreas que contó con un apoyo abierto hacia Cuba. El gobierno mexicano actuaba de manera pragmática, si bien se reunió con el sector cubano-estadounidense también mantenía vínculos con el régimen cubano. La postura de México, de estar *ni a favor ni en contra* le ayudaba a conservar una imagen internacional de país pacifista y sin injerencia por parte de sus vecinos del norte, a la vez que mantenía a salvo las relaciones comerciales con los Estados Unidos.

Para ampliar el rol de la Bienal de La Habana en la diplomacia cultural cubana se le preguntó sobre el tema al curador Nelson Herrera Ysla, el cual contestó: “No tenemos ninguna influencia en la diplomacia cultural cubana. Pertenece a otro ámbito: los “embajadores” nuestros son los músicos, los bailarines de ballet clásico”.¹³⁵ Es interesante la visión que tienen los propios organizadores de la Bienal sobre su papel en el entramado diplomático, pues en los últimos años otras manifestaciones artísticas como la música o el ballet son más representativas de nuestro país en el exterior.¹³⁶ Sin embargo la diplomacia cultural son un conjunto de acciones y obras culturales y/o educativas orquestadas por el Estado y con la ayuda de diversos socios para que el entorno internacional sea favorable para su país.¹³⁷ La diplomacia cultural echa manos de los logros culturales para alcanzar una mayor cooperación y apertura.

La Bienal de La Habana formó parte del *soft power* desarrollado por el Estado cubano, pues estableció redes por todo el mundo desde el campo de lo artístico y que

¹³⁵ Nelson Herrera *comunicación personal, op.cit.*

¹³⁶ La última gran acción dentro de la diplomacia cultural cubana fue el Festival Artes de Cuba en el Centro John Kennedy de Washington en mayo de 2018. Fue una forma de relajar las tensiones entre los Estados Unidos y la nación caribeña. La delegación contó con casi 200 integrantes entre músicos, creadores visuales, compañías de teatro, películas cubanas, carteles de cine y el Ballet Nacional de Cuba.

¹³⁷ Para ampliar sobre los conceptos de la diplomacia cultural véase Xavier Lohengrin Hernández, “Los institutos culturales, una herramienta de poder blando en la política exterior. Un análisis desde la perspectiva mexicana” (tesis de licenciatura en Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 9-46.

indiscutiblemente colocó a la Isla en el mapa global. El evento consolidó la imagen de Cuba como una nación interesada en la unión y reconocimiento de los países del *Sur Global*, y le dio una visión de apertura e inclusión al país, más allá de las ideologías. Sobre todo después de la proyección global del tercer encuentro.

Así, para ser más precisa, no es que la Bienal de La Habana contribuyera a incorporar a Cuba al proceso de globalización, sino que la Bienal misma impulsó tal proceso desde antes, cuando extiende su convocatoria al resto del Tercer Mundo a partir de su segunda edición, celebrada en 1986, pues la primera estuvo dedicada exclusivamente a América Latina. Al promocionar el arte y los artistas de Asia, África, Medio Oriente, América Latina y el Caribe (una amplia porción del planeta), la Bienal contribuyó al proceso de globalización cultural. Y aún más al incorporar a su nómina a partir de la Tercera Bienal el “Cuarto Mundo” (el Tercero dentro del Primero) conformado por los artistas de la diáspora.¹³⁸

Cuba, mediante la Bienal de La Habana se ganó el respeto y la admiración de la comunidad internacional,¹³⁹ pues como se ha demostrado, el arte y la cultura juegan un papel esencial en la legitimación de los discursos políticos. Al respecto Nelson Herrera comentó: “La Bienal movió muchas ideas y conceptos en Occidente y, claro está, en los países emergentes que fueron incorporándose poco a poco al escenario mundial siguiendo el curso de nuestros movimientos. Incluso llegaron a surgir bienales en gran parte de ese *Sur Global* que antes no se lo habían propuesto”.¹⁴⁰

“La Bienal buscó proporcionar un terreno alternativo en el que pudiera romperse el aislamiento, y donde mediante el intercambio y la comparación pudiera surgir una dinámica colectiva que hiciera impacto en todo el continente”.¹⁴¹ Y realmente logró tal cometido. Su estrategia de concepción y organización, junto a su perspectiva pensada desde y para el *Sur Global*, permitieron visibilizar y teorizar sobre el arte de las regiones que fueron menos favorecidas dentro de los circuitos hegemónicos de la cultura. Las conexiones de la Bienal

¹³⁸ Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal, op.cit.*

¹³⁹ Según Joseph Nye la cultura es una de las tres fuentes básicas por las que emana la capacidad de atraer y ser imitados. Las otras dos son los valores e ideales compartidos (democracia, derechos humanos, ambientalismo) y la percepción de la política exterior (tradicción diplomática, liderazgo y cooperación). Véase Xavier Lohengrin Hernández, “Los institutos culturales,” *op.cit.*, 41.

¹⁴⁰ Nelson Herrera *comunicación personal, op.cit.*

¹⁴¹ Luis Camnitzer, “La primera bienal de arte latinoamericano,” *op.cit.*, 34.

de La Habana en el sentido Sur-Sur contribuyeron a un cambio en el concepto de bienal global; especialmente a partir de la curaduría colectiva, los viajes de exploración y la inclusión de los artistas del *Sur Global* en virtud de sus verdaderos valores estéticos y no desde lo “políticamente correcto” abogado por el multiculturalismo.

Luego de plantear las coordenadas históricas de la creación y desarrollo de la Bienal de La Habana y establecer los vínculos culturales entre ambas naciones, los siguientes capítulos estarán dedicados al análisis de las obras mexicanas presentadas en la Bienal de 1994 al 2000.

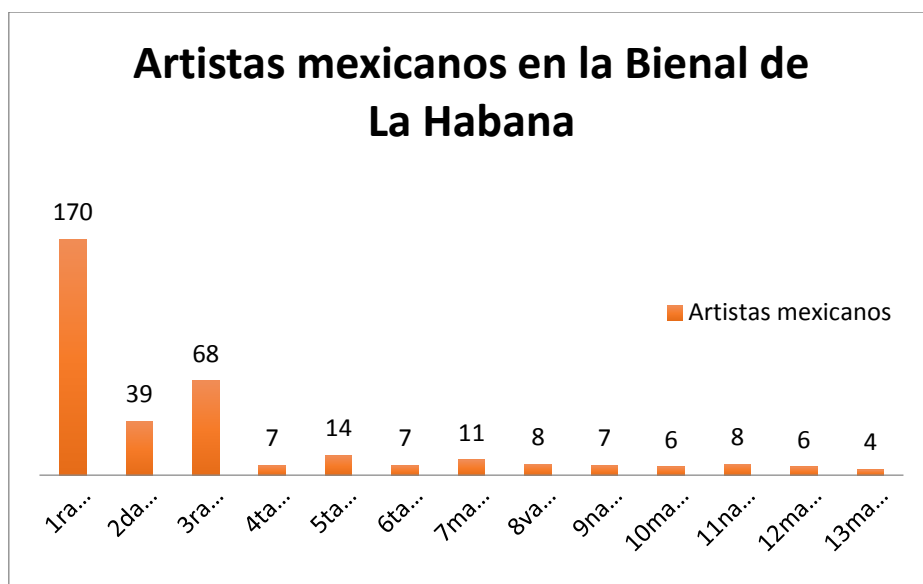
Capítulo II: Arte, sociedad e identidad en la década de los noventa. Las producciones artísticas mexicanas en la Quinta y Sexta Bienal de La Habana (1994 y 1997)

Dentro de la proliferación de bienales que se dieron durante la década de los setenta y ochenta el evento habanero fue uno de los más ambiciosos, duraderos y experimentales. Además de su proyección global, fue evidente su interés por establecer un estrecho vínculo entre la producción artística y los conflictos contextuales. Para la quinta cita, la Bienal se propuso un proceso de deconstrucción de nuestras sociedades. Con el fin de materializar un tema tan amplio se jerarquizaron las siguientes problemáticas: el entorno físico y social, la marginalidad, las migraciones, el deterioro medioambiental, la interculturalidad, las apropiaciones y los entrecruzamientos. Por su parte, la memoria individual y colectiva se convirtió en el eje central de la sexta edición con obras que apelaron a diversos registros de la memoria para defender nuestra identidad, rescatar tradiciones, debatir sobre la Historia y los imaginarios colectivos, así como exteriorizar los recuerdos y pensamientos más personales.

En este capítulo se analizarán las obras mexicanas seleccionadas para la Quinta y Sexta Bienal y cómo estos artistas interpretaron cada una de las problemáticas principales de los encuentros. También, en un primer apartado se abordarán cuestiones más generales sobre la participación mexicana en las tres bienales objeto de estudio como las manifestaciones, los lenguajes y las edades.

2.1 El devenir del arte mexicano en las ediciones de 1994-2000: artistas, manifestaciones y lenguajes

En las diferentes citas de la Bienal, México ha estado representado de modo más amplio que el resto de los países. Por ejemplo, en la primera edición participaron más de 150 creadores mexicanos, y para la segunda alrededor de cuarenta. En los eventos posteriores la presencia mexicana siguió siendo bastante numerosa, aunque respondió a un criterio temático definido, pues anteriormente la participación no era por invitación (Cuadro 2).



Cuadro 2: Relación de artistas mexicanos por Bienal. Fuente: Catálogos de la Bienal de La Habana de 1984-2019.

Durante las ediciones de la década de los noventa, fue considerable la participación de artistas procedentes de México (32 creadores invitados en las bienales objeto de estudio) (Anexo A). Esto demostró la importancia y la representatividad de los mexicanos, así como el apoyo de las instituciones culturales en México para que los artífices asistieran a la capital cubana.

Aunque nos centramos en las ediciones de la década de los noventa, es importante destacar que desde las primeras bienales, las producciones de los artistas mexicanos se encontraban entre lo más novedoso de su país,¹⁴² afirmación que se basó en lo interesante y pertinente de la obra con el eje curatorial de la Bienal y no sólo con el reconocimiento del creador.

A nivel de manifestaciones los mexicanos fueron pioneros en romper los medios tradicionales. En la Quinta Bienal asistieron catorce mexicanos y exhibieron ocho instalaciones, siendo una de las naciones con el mayor número de este tipo de propuestas

¹⁴² La década de los noventa se caracterizó por una pluralidad y un espíritu experimental que permitió una revolución estética. Como había ocurrido durante los setenta, los artistas más jóvenes se alejaron de los medios bidimensionales y de la preponderancia de la pintura que se dio a raíz del éxito de los neomexicanistas. Los creadores emergentes defendieron un arte en diálogo con las tendencias internacionales. El uso de medios como el video, la instalación y el performance desde el neoconceptualismo, nutrieron el escenario artístico de los noventa. Para ampliar sobre el contexto cultural mexicano de los años noventa véase Daniel Montero, “Introducción. El cubo de Rubik o la imposibilidad de las figuras retóricas,” en *El cubo de Rubik, op.cit.*, 15-22.

formales (en total fueron 84 instalaciones en todo el evento, por lo que fue una Bienal instalativa en sentido general). Además presentó dos acciones públicas, tres pinturas, una pintura mural y dos series fotográficas.¹⁴³

En la Sexta Bienal la participación mexicana fue más modesta con un total de siete creadores. La instalación volvió a ser preponderante, con un total de 80, de las cuales México sólo llevó dos. La segunda manifestación más recurrente fue la fotografía con un total de 24 en toda la Bienal, de las cuales dos series fotográficas provinieron de México. La instalación fotográfica también fue extensiva con 22 piezas, en la que México aportó una. Por otro lado, el performance estuvo representado por un artista, al igual que el videoarte. Con respecto a la Séptima Bienal se invitaron a once creadores mexicanos, donde predominaron las acciones públicas y la instalación, con tres obras respectivamente. Conjuntamente se mostraron una videoinstalación, una serie fotográfica, dos performances y una escultura.¹⁴⁴

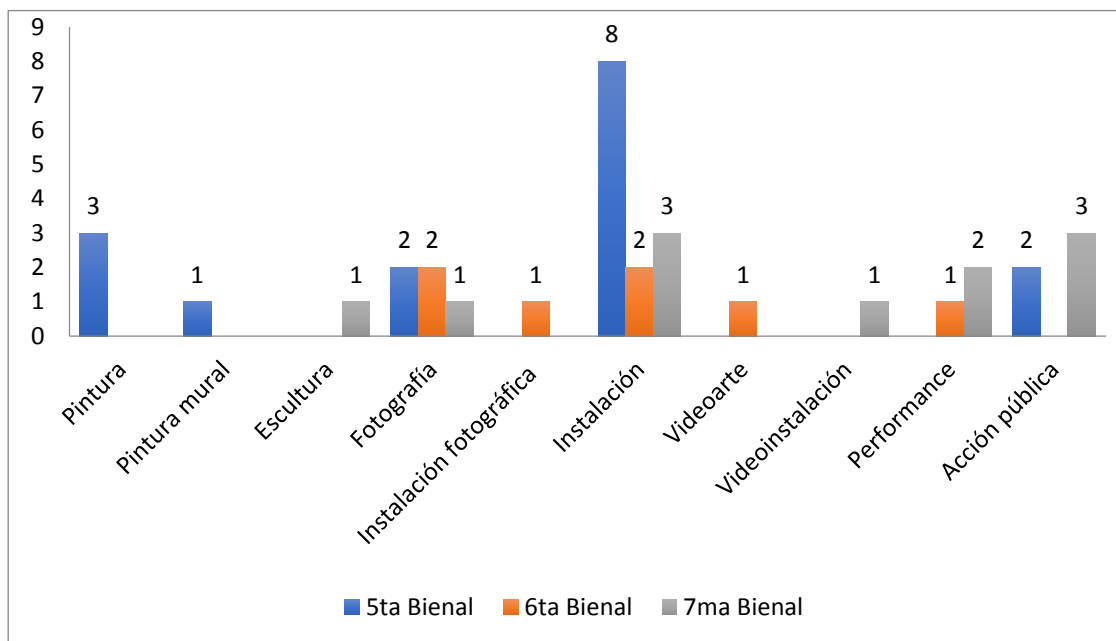
Aunque este tipo de ejercicio cuantitativo pareciera no tener finalidad en un evento donde lo importante es la temática, se vuelve relevante cuando son evidencia de la heterogeneidad de lenguajes y de la evolución de la Bienal hacia obras tridimensionales y más experimentales. Lo que demostró su intención de desmarcarse de los formatos tradicionales. En sentido general durante las tres bienales, hubo una preponderancia de la instalación, el performance, la acción pública y la fotografía (Cuadro 3). Al comparar la presencia mexicana en eventos similares en esa época, La Habana se destacó con creces respecto a la cantidad y diversidad de artistas. Por ejemplo, en el caso de la Bienal de Venecia, aunque contó con algunos creadores mexicanos como Gabriel Orozco, la participación no era gestionada por las instituciones culturales gubernamentales. Por su parte, la Bienal de São Paulo sí contó con una representación nacional siendo los seleccionados: Germán Venegas en la edición 22^a (1994), Gerardo Suter en la 23^a (1996) y Carlos Aguirre en la 24^a edición (1998).¹⁴⁵ A pesar de llevar artista con lenguajes y

¹⁴³ Si se suman la cantidad de obras de la Quinta Bienal da 16, porque la artista Lourdes Grobet presentó dos ensayos fotográficos y Dulce María Núñez dos pinturas.

¹⁴⁴ Los datos sobre las tres Bienales fueron obtenidos del libro de Lillian Llanes, "*Memorias*," *op.cit.*, 293-96 y posteriormente actualizados con las entrevistas a los artistas y a Ibis Hernández Abascal.

¹⁴⁵ Los comisarios de estas exposiciones en la Bienal de São Paulo fueron Teresa del Conde en 1994, Sylvia Pandolfi en 1996 y en 1998 nuevamente Pandolfi acompañada de Rita Eder y Carlos Aranda.

manifestaciones muy diferentes, al ser un número tan reducido no permitía visibilizar la heterogeneidad estilística y conceptual del arte mexicano de esa década.



Cuadro 3: Desglose de las manifestaciones de los artistas mexicanos participantes de la Quinta a la Séptima Bienal. Fuentes: libro *Memorias* de Lillian Llanes, p. 293-296 y entrevistas personales con los artistas.

Reconocidos artistas como Francisco Toledo, Lourdes Almeida y Helen Escobedo, expusieron en las primeras bienales. También es importante destacar que el evento apostó y promocionó a jóvenes como Francis Alÿs, Gustavo Artigas y Abraham Cruzvillegas. Para las ediciones de la década de los noventa hubo una marcada presencia de creadores de generaciones emergentes que nacieron en los sesenta e incluso en los setenta (Anexo B), y que constituyeron el mayor grosor de los invitados mexicanos en la Quinta, Sexta y Séptima Bienal. Aunque las poéticas de cada uno de los artistas estaban en concordancia con los ejes curatoriales, los noveles se preocuparon por mostrar un arte más universal y desprendido de la tan polémica y marcada estética de “lo mexicano”.

La Bienal intentó equilibrar expresiones populares (como la exposición de *Muñecas mexicanas* en la Tercera Bienal) con propuestas más experimentales y contemporáneas. Lo importante fue no caer en los estereotipos donde las artes del *Sur Global* estaban asociadas con tradiciones ancestrales y una determinada identidad. Al respecto Mosquera planteó: “El arte tiene que ser libre y no puede hacerse desde la nostalgia por la máscara y la

pirámide”.¹⁴⁶ Pensar que el arte mexicano era sólo aquel que remitía a lo más tradicional y “esencial” de su cultura era una forma de congelarla, de “decretarla cultura de museo sin comprender que se trata de organismos vivos, necesitados de reaccionar activamente ante la realidad de su tiempo”.¹⁴⁷ Como se mencionó en el capítulo I, la Bienal visibilizó el arte vernáculo y tradicional de las culturas ancestrales pero sin encasillarlo como único arte del llamado *Tercer Mundo*, y sin la marca exótica dada por Occidente. La Bienal buscó un equilibrio entre lo tradicional y lo contemporáneo, pues Latinoamérica y en general el *Sur Global*, como expresó Néstor García Canclini, son sociedades con una heterogeneidad multitemporal y una hibridación social y cultural.¹⁴⁸

En cuanto a los lenguajes, el conceptualismo fue preponderante entre los creadores. Igualmente existieron notables diferencias entre las obras de los artistas de los años sesenta y setenta –época de los grupos en México y con obras de mayor compromiso social– y los más jóvenes que se inclinaron por un arte más metafórico y de búsquedas individuales como la obra de Néstor Quiñones o Tatiana Parceró (ambas analizadas en el acápite 2.2 y 2.3 respectivamente).

Otro elemento llamativo dentro de los artistas mexicanos de la Quinta a la Séptima Bienal fue que el 42% eran becarios del FONCA.¹⁴⁹ El sistema de becas nacionales comenzó con la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y se consolidó con el sexenio de Ernesto Zedillo (1994-2000). El financiamiento del FONCA provenía de fondos mixtos (privados y públicos) y costeara proyectos artísticos, y no obras en proceso. El dinero era entregado al becario de manera directa, para evitar los filtros burocráticos y garantizar la independencia en las creaciones. Por lo que “el programa, de alguna manera, sí estaba basado al menos en la “libertad” de ejecución de un proyecto seleccionado”.¹⁵⁰ Gracias a estas becas se pudo financiar ideas de jóvenes creadores y espacios

¹⁴⁶ Gerardo Mosquera, “El síndrome de Marco Polo,” *op.cit.*, 21.

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ Néstor García Canclini, “La historia del Arte latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista,” en *Catálogo de la Quinta Bienal*, *op.cit.*, 40.

¹⁴⁹ Los becarios del FONCA invitados de la Quinta a la Séptima Bienal fueron: Mónica Castillo (1989), Abraham Cruzvillegas (1991-92), Yolanda Gutiérrez (1993), Lourdes Almeida (1993), Vida Yovanovich (1993), Tatiana Parceró (1992-1995), César Martínez (1990 y 1994), Marcos Ramírez (1995), José Miguel González Casanova (1990-91 y 1998-99), Gustavo Artigas (1995-96, 1997-98), Rubén Gutiérrez (1995-96 y 1998-99), Julieta López de Aranda (1995-1996) y Diego Toledo (1990-1991).

¹⁵⁰ Daniel Montero, “El Fonca: inyectando capitales a la cultura,” en *El cubo de Rubik*, *op.cit.*, 90.

independientes como La Panadería, con autonomía tanto de creación como de gestión. Las obras terminadas eran exhibidas en las exposiciones *Creación en Movimiento*, pero más allá de eso, los fondos eran para la producción y no garantizaban la circulación ni consumo, tanto en términos de exhibición como de compra.¹⁵¹

Es posible que el alto porcentaje de becados del FONCA en la Bienal entre 1994 y el 2000, respondiera más al reconocimiento que ganaban con esta beca y la posibilidad de producir una obra, que a relaciones institucionales entre la Bienal de La Habana y el CONACULTA para validar a estos creadores en un circuito internacional. En la cita habanera habían artistas con muy poca trayectoria, que apenas contaban con exposiciones o recursos financieros para viajar a La Habana; y ser becado del FONCA era una ayuda. Por ejemplo, la pieza que presentó Marcos Ramírez para la Sexta Bienal, fue financiada parcialmente con el dinero de su beca del FONCA.

La Bienal de La Habana fue un importante espacio de promoción para los creadores mexicanos. En los noventa era uno de los epicentros artísticos más significativos. Ser exhibido en este evento abría las puertas a exposiciones en otros circuitos internacionales. La capital cubana se convirtió en un sitio de confluencia de artistas, críticos y especialistas de diversas nacionalidades. Por ejemplo, Néstor Quiñones comentó que gracias a la Bienal conoció al crítico Ery Camara, con quien después trabajaría;¹⁵² mientras que Teresa Serrano participó en la Bienal de Johannesburgo a partir de que Okwui Enwezor vira su trabajo en

¹⁵¹ La creación del CONACULTA y con ella el FONCA fue un suceso trascendental dentro de la cultura de México. El FONCA se creó el 2 de marzo de 1989 y respondió a la necesidad de contar con un mecanismo que apoyara a la comunidad intelectual y artística del país. Su origen está en el nacimiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como parte de un decreto presidencial, que establecía que la presencia estatal en el campo cultural era esencialmente de promoción y organización. El FONCA, constituido como un fideicomiso, introdujo un mecanismo financiero en que se asociaron voluntariamente el Estado, los empresarios y la comunidad artística. Al principio las becas del FONCA apoyaron los soportes tradicionales como la pintura, la escultura y a los artistas en el plano individual. A partir de mediados de los noventa esta ayuda económica comenzó a abrirse a la nueva generación de creadores que estaban buscando posicionarse no sólo en el circuito nacional del arte, sino en los espacios de exhibición en el extranjero. Para ampliar sobre el tema véase Daniel Montero, *Ibidem*, 88-96.

Daniel Montero señala que a lo largo de la década varias galerías comenzaron a promocionar estos artistas de los espacios alternativos que habían sido becados del FONCA, aquellos que “hacían obras que antes no se podían hacer ni vender”. Al respecto Abraham Cruzvillegas apuntó que los artistas (al menos los jóvenes de inicios de la década de los noventa) tenían cierto recelo por los recursos provenientes de la institución, sin embargo, participaron de un modo convencional y al mismo tiempo tramposo, pues ahí estaba el dinero y era mejor usarlo ellos que otros. Véase Abraham Cruzvillegas citado por Daniel Montero, *Ibidem*, 96.

¹⁵² Néstor Quiñones *comunicación personal*, vía Instagram, 7 y 10 de mayo de 2020 (Anexo C).

La Habana.¹⁵³ Desde su experiencia Laura Anderson Barbata afirmó: “En dicha Bienal me reconecté con curadores que no había visto en mucho tiempo y que no habían tenido la oportunidad de ver obra mía reciente (de esa época). Surgieron varias exposiciones en Europa gracias a la oportunidad de exponer en La Habana”.¹⁵⁴

Por su parte, Jim Bliesner (Grupo RevArte) que asistió al encuentro del 2000 expresó: “La Bienal de La Habana definitivamente mejoró la reputación y la visión de RevArte. No recibimos otras invitaciones a la Bienal como grupo, pero cada artista avanzó por separado y se benefició de esta experiencia en su currículum”.¹⁵⁵ En este sentido Mónica Castillo expresó: “La Bienal de La Habana tenía mucho prestigio en esos años y la calidad de artistas cubanos siempre fue impresionante. Participar en ella era una forma de ser reconocida”.¹⁵⁶

Además la Bienal brindaba la posibilidad de interactuar con el arte y creadores de otras partes del mundo. Néstor Quiñónez opinó: “Al estar en la Habana comprobé muchas cosas que pensaba, y también la importancia de una bienal creada para reunir percepciones de otros mundos como contrapeso de una proyección sobre el arte y la cultura dominante en aquellos tiempos”.¹⁵⁷ Lourdes Grobet igualmente apoyó esta idea al comentar: “Era la única forma, al menos para mí, de enterarme de lo que se hacía en los países mal llamados *Tercer Mundo*”.¹⁵⁸

La Bienal es un espacio que estableció redes y conexiones entre los diferentes agentes del arte en el *Sur Global*. Abrió diálogos e intercambios de proyectos que beneficiaban a los artistas como lo señaló Tatiana Parceró.¹⁵⁹ Mientras que César Martínez expresó:

En estos encuentros se reforzaban nuestros lazos de amistad de muchas maneras. Conocí a gran cantidad de curadores como Harold Seeman, a los organizadores de la prestigiosa página catálogo arte web *Universes in Universe*, realizada por el curador y crítico Gerhard Haupt y la artista argentina Pat Binder. Con el curador e historiador mexicano

¹⁵³ Teresa Serrano *comunicación personal*, vía correo electrónico, 10 de mayo de 2020 (Anexo D).

¹⁵⁴ Laura Anderson Barbata *comunicación personal*, vía correo electrónico, 22 de octubre de 2020 (Anexo D).

¹⁵⁵ Jim Bliesner *comunicación personal*, vía correo electrónico, 7 de mayo de 2020 (Anexo E).

¹⁵⁶ Mónica Castillo *comunicación personal*, vía correo electrónico, 7 de mayo de 2020 (Anexo C).

¹⁵⁷ Néstor Quiñónez, *op.cit.*

¹⁵⁸ Lourdes Grobet *comunicación personal*, vía correo electrónico, 13 y 16 de mayo de 2020 (Anexo C).

¹⁵⁹ Tatiana Parceró *comunicación personal*, vía correo electrónico, 22 de junio de 2020 (Anexo D).

Edgardo Ganado Kim recorrimos toda la bienal y fortalecí mis lazos afectivos con Sylvia Pandolfi.¹⁶⁰

Este creador también apuntó: “La promoción era ser visible en otra América que no fuese el arte desde el *Art in America Magazine*, *Art Forum* u otros medios donde la mayoría de los artistas promocionados son inserciones pagadas”.¹⁶¹ La Bienal fue un espacio de diálogo y conexiones para los de adentro y los de afuera, un puente entre artistas, críticos y académicos de múltiples áreas geográficas y un laboratorio creativo que dio a conocer un arte con otros valores y comportamientos estéticos más allá del *mainstream* del mercado.

2.2 Arte, Sociedad y Reflexión. Las obras de los artistas mexicanos en la Quinta Bienal de La Habana (1994)

La Quinta Bienal, bajo el título de *Arte, Sociedad y Reflexión*, se centró en las circunstancias en las que viven los artistas del *Sur Global*, muchas veces envueltas en problemas de violencia, marginalidad, deterioro ecológico, pobreza y desplazamientos. Por lo amplio del tema se realizaron cinco núcleos expositivos con muestras multinacionales colectivas y personales.

Como se ha explicado, el especialista visitaba un área específica pero el proceso de determinar los participantes se realizaba en colectivo, a través de reuniones del Comité de Selección. El trabajo en conjunto permitía que todos los curadores, independientemente de la zona geográfica que estudiaran, conocieran las poéticas del resto de los artistas invitados y pudieran organizar exposiciones donde confluyeran creadores de diferentes países.

Las cinco exposiciones principales fueron: *Entornos y circunstancias* en el Museo Nacional de Bellas Artes; *Espacios fragmentados. Arte, poder y marginalidad* en la Fortaleza de San Carlos de La Cabaña; *La otra orilla* en el Castillo de los Tres Reyes del Morro y en el CACWL las dos muestras restantes: *Apropiaciones y entrecruzamientos* y *Obsesiones colectivas. Reflexiones individuales*.

Esta Bienal estuvo marcada por una profunda crisis económica que devastó la Isla. Sobre este punto Lillian Llanes escribió en el catálogo:

¹⁶⁰ César Martínez *comunicación personal*, vía correo electrónico, 25 de octubre de 2020 (Anexo D).

¹⁶¹ *Ídem*.

La Bienal de La Habana, cuya primera edición tuvo lugar en 1984, no fue más que la creación de un espacio alternativo para el conocimiento de esa producción artística escasamente vista y divulgada en los principales escenarios internacionales. Llega en este año a su quinta edición, no por la gracia de los recursos, sino por la convicción de la necesidad de su existencia.¹⁶²

En el caso de *Espacios fragmentados. Arte, poder y marginalidad* fue organizada por Eugenio Valdés Figueroa. La muestra se hilvanó a partir del concepto de la marginalidad, entendida como: “una estrategia de las élites conciliadas en la búsqueda del poder económico y el mantenimiento del poder ideológico”.¹⁶³ El curador partió de los diferentes factores dentro de la marginalidad como la enfermedad, la preferencia sexual, el género, la etnia, la raza, la nacionalidad o la posición económica.

Un punto importante es que las marginalidades tienen expresiones desiguales según las zonas geográficas. Esta idea de solidaridad de los márgenes, en ocasiones ha asumido una unidad que obvia las diferencias internas y opaca otras cuestiones de la marginación. Por ejemplo, dentro de los movimientos feministas hay que tener en cuenta la posición de la mujer latina, indígena o negra, porque no sólo lidian con la discriminación de género, sino de raza y etnia. De ahí que la exposición decidió enfocarse en las múltiples marginalidades y sus expresiones dentro del *Sur Global*.

“Para el individuo del *Tercer Mundo* la crisis de identidad sobreviene con el reconocimiento de su condición periférica y de su estatus marginal”.¹⁶⁴ Precisamente el arte ha sido uno de los espacios de subversión y denuncia, mediante el cual mujeres, homosexuales, negros y emigrantes exhiben y exigen sus preocupaciones. En la muestra hubo un predominio de obras autorreferenciales, que permitieron explorar la autoconciencia de los creadores. En este sentido estaba la mexicana Mónica Castillo (Ciudad de México, 1961) con la instalación *Autorretrato sobre piedra* (Fig. 8).

¹⁶² Lillian Llanes, “Hacia un arte universal sin exclusiones,” en *Catálogo de la Quinta Bienal, op.cit.*, 23.

¹⁶³ Eugenio Valdés Figueroa, “Espacios fragmentados. Arte poder y marginalidad,” en *Catálogo de la Quinta Bienal, op.cit.*, 68.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 69.



Fig. 8: Mónica Castillo, *Autorretrato sobre piedra*, 1994. Instalación. Óleo/piedra. 30x15x5 cm. Exposición *Espacios fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad*. Quinta Bienal de La Habana.

En la pieza utilizó—como en el resto de su producción—su rostro como medio para debatir sobre la identidad individual y colectiva. El mostrar su aspecto en primer plano, sin espacio ni fondo, nos remite a una introspección y autoanálisis que supera lo narcisista. El autorretrato funciona “(...) como un lugar vital para moldearse, reconstruirse y diseñarse en contra de las imposiciones estéticas con que la sociedad de consumo nos somete”.¹⁶⁵ En este sentido los autorretratos de Castillo no buscan una imitación figurativa, sino poner en tela de juicio las nociones de belleza y fealdad. Ella se ha representado fragmentada, a veces envejecida, hiperbolizando las imperfecciones de su rostro, efecto muy bien logrado con la textura de la piedra que utilizó como soporte de esta obra.¹⁶⁶ Sus autorretratos potencian la fealdad, desde la deformación y lo inconcluso; como apuntó Nietzsche: “lo feo como señal y síntoma de la degeneración”.¹⁶⁷ Precisamente la degeneración alrededor de una feminidad rota, cuestionadora de cómo debe ser y verse una mujer. El autorretrato se

¹⁶⁵ Hilda Alejandra Varela Galán, “Los Autorretratos de Mónica Castillo. Entre la identidad y la afectividad” (tesis de maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 2012), 10.

¹⁶⁶ Apuntar que Mónica Castillo es una artista que ha explorado con varios soportes como óleo sobre tela y piedra, relieves con uñas, piezas bordadas y esculturas con resina y pan.

¹⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo* (Madrid: Alianza, 1982), 98.

convirtió en una crítica contra los ideales de belleza enarbolados por los medios de comunicación, la industria de la moda y el consumismo.

Mónica Castillo, al igual que otros neomexicanistas como Nahúm B. Zenil, utilizó su imagen para dialogar sobre problemáticas latentes en la sociedad mexicana como el patriarcado y la homofobia. El cuerpo individual se convirtió en un portador simbólico. Al respecto Osvaldo Sánchez expresó: “(...) con el Neomexicanismo, el cuerpo deja de ser el cuerpo de la Nación. Paradójicamente, es cuando el cuerpo de la nación devela con desfachatez su condición corpórea, a partir de una lectura crítica, consciente o no, de las políticas de representación que subyacen históricamente (...)”.¹⁶⁸

El cuerpo pasó de ser una alegoría nacional a convertirse en un portador de una identidad individual, un cuerpo auto-legitimado que dialogó con una idea oficial de nación, a la vez que era una mirada irónica de los discursos identitarios. En este sentido, Javier de la Garza exhibió *De otros mundos* (Fig. 9), una pieza realizada exprofeso para la Quinta Bienal y relacionada con la marginación sexual.¹⁶⁹

La obra consistía en dos cuadros de grandes dimensiones y en el medio un disco gigante. Una de las pinturas era un *close up* de un tritón, mientras que la otra mostraba a un hombre musculoso en un espacio marino separado por una red. La elección de esta figura mitológica discursaba sobre “otras formas de existir, otra forma de hombre, obviamente refiriéndose al mundo gay”.¹⁷⁰ Elementos como el disco y la red representaban la separación y/o segregación de estos mundos. También llama la atención las pieles mestizas de los modelos, haciendo alusión a una doble marginalidad: sexual y racial.

¹⁶⁸Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El Neo mexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización,” en *CURARE Espacio Crítico para las Artes*, no. 17 (ene– jun, 2001), 15.

¹⁶⁹ Inicialmente Javier de la Garza iba a ser parte de la exposición *Apropiaciones y Entrecruzamientos* pero al enviar un trabajo pictórico relacionado con la marginación sexual se decidió reubicarlo en la muestra *Espacios fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad*. Deborah de la Paz, “Dos décadas de arte mexicano,” *op.cit.*, 84.

¹⁷⁰ Javier de la Garza *comunicación personal*, vía correo electrónico, 21 de mayo de 2020 (Anexo C).



Fig. 9: Javier de la Garza, *De otros mundos*, 1994. Pintura y disco de metal. Exposición *Espacios fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad*. Quinta Bienal de La Habana.



Fig. 9.1: Javier de la Garza, *De otros mundos*, 1994. (Detalle). Pintura y disco de metal. Quinta Bienal de La Habana.

Javier de la Garza se ha caracterizado por retomar figuras míticas de la historia mexicana. Héroes musculosos, heroínas desamparadas y motivos prehispánicos se colocan en el lienzo a modo de ironía; de una ácida crítica contra el imaginario asumido y promocionado desde lo popular y lo oficial, así como del machismo de la sociedad mexicana. De la Garza bebió del estilo de los almanaques, como la iconografía de los calendarios de Jesús Helguera, al que le imprimió un aire homoerótico. La cuestión gay estuvo muy presente en sus producciones, sobre todo por su orientación homosexual, al igual que la de otros neomexicanistas como Julio Galán y Nahúm B. Zenil.

Las hibridaciones y los entrecruzamientos culturales no sólo son parte de la contemporaneidad artística con la legitimidad que le dio la posmodernidad, sino que están arraigados a la identidad del *Sur Global*. La transculturación vivida por los países colonizados y la experiencia de asimilación e integración de lo autóctono y lo impuesto, han caracterizado el arte y la cultura de esta región aunque con modelos, parámetros y tiempos diferentes en cada uno de los territorios del *Sur Global*.

La industrialización, el crecimiento de las urbes, los medios de difusión, las industrias culturales y la historieta, han creado un escenario de entrecruzamientos y apropiaciones contemporáneas donde la cultura urbana nace de lo culto y lo popular, con productos particulares como el *kitsch*. Si bien, es cierto que las costumbres y tradiciones son estrategias turísticas y proveedoras de un mercado de lo exótico, también son parte de una cultura vernácula que se mezcla con los medios de comunicación y el mercado.

Los cruces culturales (entre la cultura originaria y la foránea) y las apropiaciones de diferentes sistemas estético-simbólicos –características de la conciencia cultural híbrida de las sociedades *tercermundistas*– fue el eje central de la muestra *Apropiaciones y entrecruzamientos* curada por Ibis Hernández y Margarita Sánchez. El denominador común de la exposición fue:

Una autoconciencia desprejuiciada de la hibridez, una jerarquización de lo popular, lo vernáculo, lo kitsch y una liberación de las fronteras de lo potencialmente apropiable (...) Algunas de las obras ponen de manifiesto intenciones reivindicativas de lo chabacano, populachero, festivo, y de otros aspectos considerados dentro del campo de lo banal, del mal gusto y la parafernalia del mercado, de las artesanías excluidas de la gran historia del arte.¹⁷¹

La muestra no buscó propuestas abundantes en citas tomadas del arte “culto”, sino aquellas que se nutrieron de un arte que se alimentaba de la cultura tradicional y vernácula.¹⁷² Las apropiaciones de los elementos populares, como de la iconografía religiosa tanto católica como prehispánica hicieron que Dulce María Núñez fuese parte de la exhibición.

¹⁷¹ Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Apropiaciones y entrecruzamientos,” en *Catálogo de la Quinta Bienal*, *op.cit.*, 145

¹⁷² Véase Ibis Hernández Abascal, “Visión del arte mexicano actual,” *op.cit.*, 22.

El tema de la religión y el uso de la iconografía sagrada tradicional, han sido elementos usados por la creadora para representar la sociedad mexicana. Sobre todo desde el punto de vista del sincretismo: lo prehispánico y lo contemporáneo, lo sagrado y lo profano, lo popular y lo culto. En la pieza *El Valle de los caídos* (Fig. 10) se ven esas reflexiones desde la yuxtaposición de imágenes como un Cristo, figuras mestizas con alas (apegadas a la estética del arte Tequitqui), un busto de Lenin y un volcán en un extremo del cuadro. Este último elemento geológico (muy vigente en la geografía mexicana y el arte)¹⁷³ ha sido recurrente en la producción de la artista, donde el volcán es una metáfora de la mujer, pues se asocia con la potencia que tiene esta estructura de crear y destruir.

La Anunciación (Fig. 11) es una reinterpretación de la pieza del mismo nombre de Fra Angélico. Aunque la figura del ángel es bastante parecida a la obra renacentista, el cambio principal está en la Virgen María, quien ha sido sustituida por una mujer mestiza, de rasgos geométricos. Pudiera ser una interpretación de Cihuacóatl, diosa mexicana de la fertilidad (también conocida como diosa serpiente), pues lleva los pechos descubiertos, falda y orejeras como en las esculturas mexicas. Esta vez, el ángel Gabriel está anunciando el nacimiento de una nueva cultura sincrética.

Desde el punto de vista morfológico Dulce María Núñez rescató la estética de los anuncios populares de negocios pequeños, a partir de las subdivisiones del espacio como si fuera una pintura *naïf* y la confluencia de situaciones y tiempos diferentes en un mismo plano. Ambas piezas, con motivos y técnicas recontextualizadas del arte popular, el catolicismo europeo y los cánones mexicas, representaron esas apropiaciones y entrecruzamientos de la cultura mexicana y latinoamericana en general.

¹⁷³ Gerardo Murillo, el Dr. Atl, fue uno de los artistas que más se apasionó con los volcanes del Valle de México. También el lujoso telón del teatro del Palacio de Bellas Artes de México, realizado por la Casa Tiffany, representó como signo de identidad los dos volcanes que enmarcan el Valle de México: el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl.



Fig. 10: Dulce María Núñez, *El Valle de los caídos*, 1992. Pintura. Acrílico sobre tela. 240x199 cm. Exposición *Apropiaciones y Entrecruzamientos*. Quinta Bienal de La Habana. Colección Diego Sada Zambrano.



Fig. 11: Dulce María Núñez, *Anunciación*, 1992. Pintura. Óleo sobre tela. 120x150 cm. Exposición *Apropiaciones y Entrecruzamientos*. Quinta Bienal de La Habana. Colección OMR.

Como se ha podido observar, en la Bienal hubo una recurrencia de artistas neomexicanistas. El Neomexicanismo fue una de las tendencias estéticas¹⁷⁴ preponderantes dentro de la década de los ochenta en México, por lo que es comprensible que en las Bienales de esa época hubiese varias obras con esa sensibilidad pictórica. La asistencia de los neomexicanistas fue notable desde las dos primeras ediciones, donde la participación era abierta, y después de la tercera, regulada por la invitación de los curadores. Desde la

¹⁷⁴ Varios autores, entre ellos Teresa Eckmann, opinaron que el neomexicanismo no era un estilo pictórico. Esta generación post-ruptura, nacida en los años cincuenta, no fue un grupo de artistas que tuvieran un interés específico, ni una propuesta homogénea acompañada de un manifiesto, aunque en los catálogos de las exposiciones, ensayos y revistas se tratasen como un movimiento artístico cohesivo llamado neomexicanismo. Mientras que Jorge Alberto Manrique los describió como una pluralidad de artistas en los que era visible una nueva sensibilidad y una diferencia radical con las grandes corrientes anteriores del arte mexicano. Por otro lado, Olivier Debroise sí los consideró un movimiento artístico, a partir de la reaparición de un fuerte sentimiento religioso por cuenta de la crisis económica y del devastador terremoto de septiembre de 1985. Véase Teresa Eckmann, *Neo Mexicanism. Mexican figurative painting and patronage in the 1980s* (Estados Unidos, Albuquerque: University of New México Press, 2010) ,13; Jorge Alberto Manrique, “Desfiguros,” *La Jornada*, (16 de enero de 1990) y Olivier Debroise, “Haciéndola cardiaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido,” en *Catálogo El Corazón Sangrante* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1991).

Bienal inaugural y hasta la quinta figuraron indistintamente en la nómina, nombres como Nahúm B. Zenil (1984 y 1991), Sergio Hernández Martínez (1984 y 1986), Eloy Tarcisio López (1984), Germán Venegas Pérez (1986) y los ya mencionados Mónica Castillo, Javier de la Garza y Dulce María Núñez (quien también estuvo en la primera Bienal). Sobre el predominio de obras neomexicanistas en esta Bienal Deborah de la Paz explicó:

Una de las líneas temáticas, “Apropiaciones y entrecruzamientos”, privilegió desde un inicio la inclusión de tales propuestas desde el ámbito artístico mexicano, no porque interesara al proyecto curatorial (en un sentido generalizador) una tendencia artística local, sino debido a que se avenía al discurso manejado en este caso.¹⁷⁵

El neomexicanismo fue una corriente de gran éxito comercial y promocional, con varios detractores dentro de la crítica mexicana.¹⁷⁶ Entonces pudiera parecer que la presencia de estos artistas en la Bienal de La Habana se vuelve contraproducente. En primera instancia, el certamen no se opone al éxito comercial de los creadores, sino a la repetición vacía de piezas exitosas en el mercado internacional. El neomexicanismo era un reflejo de un malestar generalizado resultado de una crisis económica, política y moral. “Lo popular no es populismo, sino ficción, a diferencia de lo que fue en otros momentos del arte nacional”.¹⁷⁷ El retorno al pasado “glorioso” y los motivos asociados al imaginario de “lo mexicano”, tenía detrás –en la mayoría de los casos– una crítica a la construcción de la cultura e identidad nacional enarbolada por el discurso oficial y la validación del Estado-nación.

En esta Quinta Bienal, la arquitectura se mezcló con el resto de las artes plásticas, por lo que la presencia de arquitectos, con sus proyectos y maquetas, estuvo dialogando con las obras de los artistas. Dentro de la nómina de la mencionada exposición *Apropiaciones y entrecruzamientos*, se encontró el arquitecto Carlos González Lobo (Ciudad de México,

¹⁷⁵ Deborah de la Paz, “Dos décadas de arte mexicano,” *op.cit.*, 61.

¹⁷⁶ En su época el neomexicanismo fue polémico, algunos críticos como Teresa del Conde, Edward J. Sullivan y Olivier Debroise defendieron esta tendencia. En cambio, Abraham Cruzvillegas las consideró obras con un aire complaciente y decorativo. Por su parte, Osvaldo Sánchez se cuestionó si la saturación simbólica que nutrió la neomexicanidad era “una fantasía huera”. Para ampliar sobre estas cuestiones véase: Teresa Eckmann, *Neo Mexicanism*, *op.cit.*; Edward J. Sullivan, “Lo senderos de la memoria: El pasado y su revaloración en el arte contemporáneo de México y los países andinos,” en *Catálogo Mito y Magia* (Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1990); Olivier Debroise, “Me quiero morir,” en *La era de la discrepancia*, *op.cit.*, 278-280; Abraham Cruzvillegas, “Tratado de Libre Comer,” en *Round de sombra* (México: CNCA, 2006), 130 y Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación”, *op.cit.*

¹⁷⁷ Jorge Alberto Manrique, “Desfiguros,” *op.cit.*, 12.

1939), quien se ha caracterizado por realizar proyectos para viviendas que sean económicas y rápidas de construir (sin imagen de la obra).

González Lobo es uno de los arquitectos más importantes de viviendas populares en México y América Latina. Justamente, su inclusión dentro de la muestra de la Bienal, se debió a su estilo de trabajo donde mezcla la tecnología de punta con materiales locales e industrializados de bajo costo. Durante su prolífera carrera, ha desarrollado una arquitectura alternativa y accesible, con estructuras para aprovechar al máximo los recursos y elementos reciclados como botellas de vidrios. “El análisis de su obra permite afirmar que sí es posible la construcción de un tipo de arquitectura de interés social que no implique pobreza expresiva, fealdad, hacinamiento o materiales de segunda”.¹⁷⁸

Bajo la consigna de viviendas dignas para todos, González Lobo creó y socializó varios sistemas constructivos eficaces y económicos. Entre los más reconocidos se encuentran: la cubierta de bóvedas de metal desplegado sin encofrar, el barro armado sin encofrado y el proyecto de ciudadela denominado mesa habitable.¹⁷⁹ Estas son ideas de viviendas autoconstruidas, que permiten que los usuarios edifiquen sus propios espacios, con los materiales que dispongan y adaptable a las necesidades de cada uno.

Ibis Hernández escribió: “*No se buscaba una inclusión de propuestas que citaran a la Historia del arte que ha sido llamado culto, sino de otras de origen popular, tradicional, o de los mass media y la producción simbólica asociada al mercado*”.¹⁸⁰ Precisamente estos artistas, mediante la apropiación y el entrecruzamiento de elementos tradicionales y contemporáneos, lograron una estética híbrida, tanto desde el arte como la arquitectura.

Otra muestra de la Quinta Bienal fue *Entornos y circunstancias*. Esta exposición contó con el mayor número de artistas mexicanos: Helen Escobedo, Carlos Aguirre, Rafael

¹⁷⁸ Humberto González Ortiz, “Arquitectura en precario. La propuesta de Carlos Gonzales Lobo,” *Ciencia Ergo Sum*, no. 001 (marzo-junio, año/vol. 11, 2004): 117.

¹⁷⁹ La cubierta de bóvedas de metal desplegado sin encofrar era una cubierta realizada sólo con una base de acero que funcionaba con refuerzo y el resto era relleno con cemento. El otro sistema constructivo era el barro armado sin encofrado, que consistía en dividir la bóveda en dos partes y prefabricar en el suelo las estructuras de barro que la cubrirían. Posteriormente se colocarían en la cubierta reforzada con una estructura metálica. Por último, la mesa habitable fue un proyecto de construcción de viviendas masivas, donde se le entregaba una especie de esqueletos de casas a los usuarios, quienes irían completándolo con sus recursos y gustos. Todos estos proyectos tenían como finalidad abaratar los costos y desarrollar un sistema constructivo eficaz. *Ibidem*, 120-121.

¹⁸⁰ Ibis Hernández Abascal, “Visión del arte mexicano actual,” *op.cit.*, 23.

Cauduro, Felipe Ehremberg, Francis Aljys y Thomas Glassford. A propósito de la misma la curadora Magda L. González-Mora argumentó:

Encontramos dos niveles de expositores que de manera analítica se cuestionan «el ser» de la sociedad con el «deber ser». De esta forma vemos un grupo –más radical– que expone nuestras realidades, en algunos casos con escasas posibilidades escapatorias, y otro que encierra una dimensión utópica que pretende trascender esta realidad.¹⁸¹

Rafael Cauduro (Ciudad de México, 1950) fue uno de esos creadores que intentó trascender la realidad con una obra que embellecía el paisaje urbano. Fascinado por la arquitectura de La Habana, intervino varias fachadas de la capital cubana. Algunos de los motivos recurrentes dentro de estas pinturas fueron féminas, “representadas como diosas del placer y alegorías de la vida de la ciudad”.¹⁸² También llamaba la atención la recreación de fachadas sobre las fachadas reales, haciendo un juego engañoso entre la realidad y el mundo ficcional de la pintura. El resultado final fue un espacio idílico, que le daba una mejor apariencia a la ruinoso arquitectura de La Habana Vieja (sin imágenes de la obra).

Uno de los tópicos de la muestra fue la contaminación y destrucción del medio ambiente, y la crítica al desarrollismo y al consumo desmedido que afecta a la naturaleza. En esta línea estaba *Imposibilia* (Fig. 12) de Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934-2010). La instalación ocupó toda una bóveda de la Cabaña. Además de piedras y tierra que recolectó en La Habana, como era habitual en su metodología,¹⁸³ la obra estuvo compuesta por un enorme enchufe, varios tomacorrientes de menor tamaño y un fotomural con un paisaje natural al fondo, la mayoría realizados con materiales de bajo costo. La pieza tuvo un lado satírico sobre la realidad tecnológica en Latinoamérica, muchas veces dada por el infortunio, el invento y el reciclaje. En este caso, el gran enchufe pertenece a un supuesto televisor que no podía ser conectado porque el cable no llegaba a ninguno de los tomacorrientes.

La pieza llamó la atención sobre la connotación negativa del avance tecnológico acelerado y su incidencia en el ser humano y la naturaleza. “El gran error de Occidente fue

¹⁸¹ Magda L. González-Mora, “Entornos y circunstancias,” en *Catálogo de la Quinta Bienal, op.cit.*, 185.

¹⁸² Liliana Pérez Cano, representante de Rafael Cauduro *comunicación personal*, vía correo electrónico, 14 de mayo de 2020 (Anexo C).

¹⁸³ Helen Escobedo tenía una poética enfocada en la carga simbólica de los objetos y materiales conseguidos en los sitios donde intervenía. Sus obras eran efímeras y después del tiempo de exhibición, las cosas eran regresadas a sus lugares originales o regaladas.

identificar civilización con desarrollo industrial”.¹⁸⁴ *Imposibilia* funcionó como una crítica a los modelos desarrollistas y de progreso –enarbolados desde la modernidad y asentados con la globalización de la economía– que en muchas ocasiones dejan de lado las cuestiones ecológicas de los países productores de materias primas. En otras piezas como *Negra basura*, *Negro Mañana* (1991), realizada con residuos, Escobedo criticó las toneladas de basuras que se generan al año por cuenta de la sociedad de consumo.



Fig. 12: Helen Escobedo, *Imposibilia*, 1994. Escultura de papel maché y fotomural. Exposición *Entornos y circunstancias*. Quinta Bienal de La Habana.

Ciudad de México es una de las megalópolis más contaminadas del mundo, por lo que era de esperar que el tema medioambiental fuese reiterado dentro de sus artistas. Problemas como el *smog* de la capital y el exceso de basura eran parte de las noticias diarias dentro de este país. Al igual que Helen Escobedo, Carlos Aguirre (Acapulco, 1948)– desde su marcada estética conceptual y actitud crítica– utilizó diferentes tipos de desechos en sus instalaciones. El medio ambiente y su contaminación se convirtieron en una de las preocupaciones del creador.

Residuos, en especial fierros oxidados, le dieron corporeidad a la pieza *Diario oficial* (Fig. 13). Aguirre utilizó el efecto corrosivo de los materiales como una metáfora del deterioro de nuestro planeta y la salud humana. También fue notable la gama de colores terrosos, a juego con la herrumbre de los metales, así como los escurridos en el fondo de la

¹⁸⁴ Magda L. González-Mora, “Entornos y circunstancias,” *op.cit.*, 185.

obra que remitían a las lluvias ácidas¹⁸⁵ (otro de los problemas que azotaba a la capital mexicana). Los asuntos medioambientales como la polución, los agentes corrosivos, el problema de la basura y en especial el plástico –tan en boga en los tiempos actuales– fueron temas recurrentes dentro de estos artistas, que desde los años noventa estaban mandando un mensaje de alerta y reflexión con sus obras.

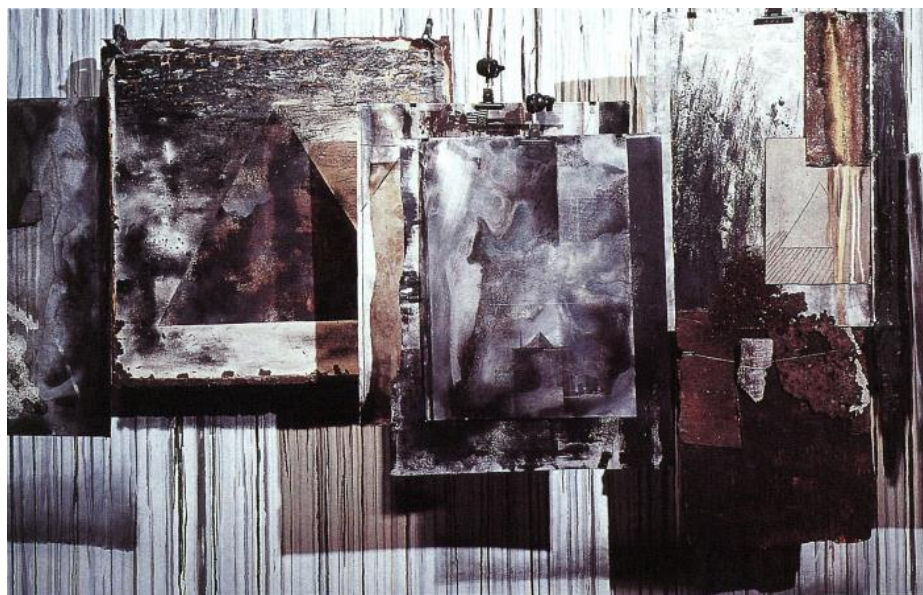


Fig. 13: Carlos Aguirre, *Diario oficial*, S/f. Instalación. Exposición *Entornos y circunstancias*. Quinta Bienal de La Habana.

Por su parte, Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 1943- Morelos, 2017) en la muestra *Entornos y circunstancias* exhibió una instalación en forma de *tzompantli* quebrado (Fig. 14). Ehrenberg, acostumbrado a tratar el tema de la condición humana, nos habló de la pérdida de la identidad y las tradiciones en una sociedad condicionada por la cultura de masas, que aboga por una homogenización y un aquí y un ahora.

¹⁸⁵ Véase Armando Torres Michúa, “Statement de la obra de Carlos Aguirre,” en *Catálogo de la Quinta Bienal*, op.cit., 201.



Fig. 14: Felipe Ehrenberg, S/t, S/f. Instalación. Exposición *Entornos y circunstancias*. Quinta Bienal de La Habana.

Entornos y circunstancias exhibió obras que mostraron la relación individuo-entorno a partir de problemas de la vida cotidiana, existenciales y sociopolíticos. “Nos enfrentamos a un arte vivo, involucrado en su propio contexto, que se concentre en lo cotidiano con un lenguaje directo o metafórico”.¹⁸⁶ También otro grupo de creadores buscó una variación del paisaje urbano para imprimirle nuevos valores estéticos y conceptuales, tal fue el caso de Thomas Glassford y Francis Alÿs que serán analizados en el próximo capítulo.

Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas fue otro núcleo expositivo de la Quinta Bienal. Curada por Juan Antonio Molina, enfatizó en “la posición del individuo como microidentidad dentro del espacio contradictorio de las identidades colectivas y nacionales”.¹⁸⁷ La muestra reflejó los debates en torno al arte y las relaciones sociales en medio de los complejos cambios de la última década del siglo XX como la globalización, las estéticas transnacionales de los sistemas artísticos y el papel de los medios de comunicación.

La inserción del arte del *Tercer Mundo* dentro de los circuitos de las potencias culturales de Occidente no siempre se realizó desde los valores artísticos de los creadores

¹⁸⁶ Magda L. González-Mora, “Entornos y circunstancias,” en *Catálogo de la Quinta Bienal, op.cit.*, 185.

¹⁸⁷ Juan Antonio Molina, “Arte e individuo en la periferia de la postmodernidad,” *op.cit.*, 270.

de estas zonas culturales preteridas. Por eso uno de los propósitos de la exposición fue alejarse de los estereotipos de una condición y un arte tercermundista.

Más que un tercermundismo en este caso podría hablarse de «tercermundidad»; es decir de una persistencia de la autoconciencia de la marginalidad, no reductible a bordes físicos o geográficos, sino a las ambiguas y volubles fronteras culturales (...) El tercermundismo de su arte estaría más en su circunstancia que en su discursividad.¹⁸⁸

La muestra expuso lo heterogéneo del arte y la identidad de los países que conforman el entonces llamado *Tercer Mundo*. La idea de tercermundismo rechazaba el canon repetido en las exhibiciones realizadas en Europa y Estados Unidos (tal como en *Les Magiciens de la Terre*), sino desde una posición y aspiración de universalidad, entendida como libertad y desligue de una presunta identidad *per se* y un reconocimiento del otro y su diferencia. Es decir, que la concepción de valores universales trascendiera las experiencias europeas/estadounidenses para incluir las del *Tercer Mundo* sin estereotipos y exotismos. Este sentimiento estaba muy *ad hoc* con las búsquedas de los artistas jóvenes mexicanos, quienes en los noventa intentaron dejar atrás los estigmas de un arte nacionalista y ser reconocidos como artistas a solas, sin el adjetivo de mexicanos.

Uno de los apuntes que realizó Juan Antonio Molina en el texto curatorial de la muestra fue el siguiente: “Pareciera que al artista le interesa cada vez menos inventar un objeto (ser un creador) y cada vez más inventar un lenguaje que opere con objetos preexistentes (ser una especie de programador)”.¹⁸⁹ Tal fue el caso del mexicano Néstor Quiñónez. Además de su labor artística, se hizo conocido por fundar junto a su hermano Héctor, el espacio independiente La Quiñonera, sede de importantes actividades artísticas desde finales de los ochenta, que funcionó como lugar de exposición y de trabajo de algunos creadores como Mónica Castillo, Diego Toledo y Rubén Ortiz.

Para la exposición *Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas*, Néstor Quiñones llevó una pieza que había sido exhibida con anterioridad en el Museo Carrillo Gil. Como era característico en su trabajo de esa época, la obra reflexionaba en torno a la existencia y la espiritualidad. *Círculo y Revelador* (Fig. 15) estaba dividida en dos partes. Por un lado *Círculo*, una instalación con esta forma geométrica compuesta por varios elementos de

¹⁸⁸ *Ibidem*, 272.

¹⁸⁹ *Ibidem*, 271.

connotaciones religiosas como cruces, un símbolo bastante significativo de la religión cristiana, y la estrella de David, asociada con el judaísmo. También el propio círculo representa lo eterno y celestial.

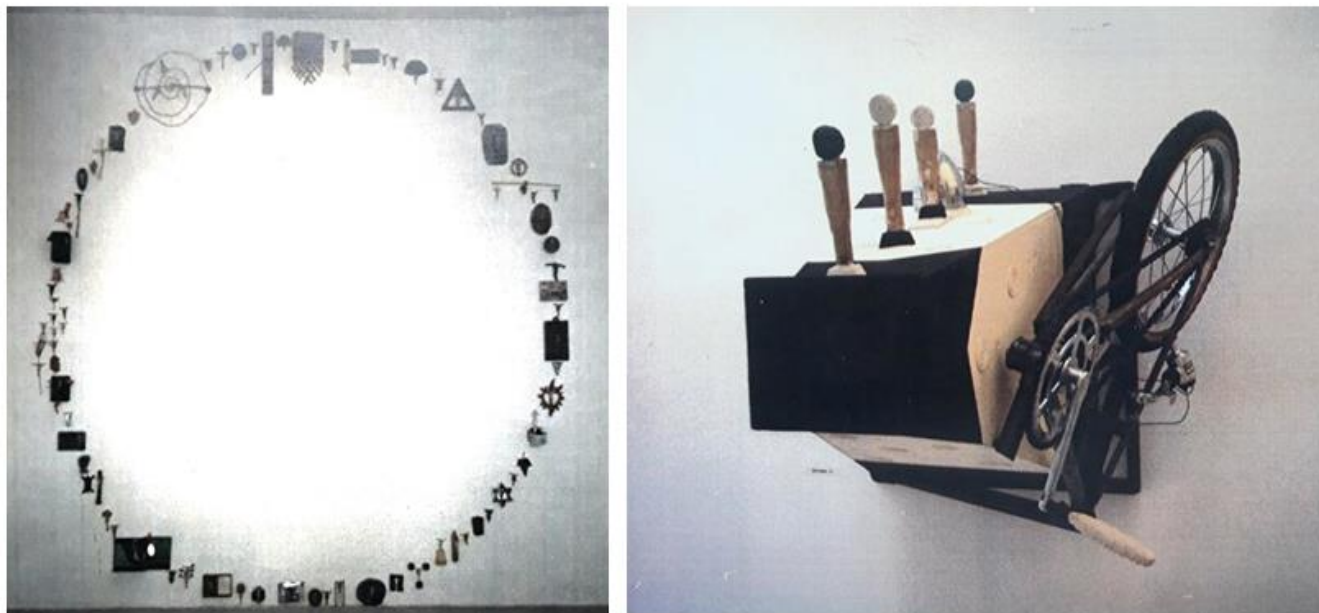


Fig. 15: Néstor Quiñones, *Círculo y Revelador*, 1993. Instalación. Piezas de madera, cadena, pedal, goma de bicicleta y caja de metal. Exposición *Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas*. Quinta Bienal de La Habana.

Por otro lado, *Revelador* era una especie de ensamblaje, como una cámara fotográfica antigua. En la parte superior había pequeñas esculturas de figuras humanas esbozadas. *Revelador* parecía un artefacto para hacer latente ese material sagrado y religioso expuesto en la pieza complementaria *Círculo*. “Las dos piezas que yo presenté partían de un contexto religioso que pretendía liberar lo dogmático (...) invitaban a una especie de libertad de pensamiento, de posibilidad de nuevos paradigmas”.¹⁹⁰ La obra de Quiñones reafirmaba la idea de que cada individuo puede revelar y ser un receptáculo de “lo divino”, sin la necesidad de instituciones y personalidades que dogmaticen la fe e impongan la manera de vivir la religión y la espiritualidad.

Lamentablemente la pieza de Quiñones fue víctima de la terrible escasez que se vivía en ese momento en la Isla. Cuauhtémoc Medina comentó en su texto “Lo real Habana” que se tuvo que cerrar el acceso al primer piso del Palacio de las Artesanías para evitar que el

¹⁹⁰ Néstor Quiñones *comunicación personal, op.cit.*

público “tomara” los crucifijos de su obra y el papel de baño de la pieza de Abraham Cruzvillegas.¹⁹¹ Quiñones mencionó que no pudo entrar al Palacio de las Artes para ver su obra,¹⁹² pues cerraron ese piso para evitar el robo de algunos elementos llamativos o necesarios.

Juan Antonio Molina también expresó: “Esta exposición es una muestra del arte del *Tercer Mundo* más comprometido con las esencias; con dramas cosmogónicos e individuales, relativos a la creación, el conocimiento y la vida cotidiana”.¹⁹³ En esa sintonía encontramos la obra *Umbral* (Fig. 16) de Yolanda Gutiérrez (Ciudad de México, 1970). Su pieza, enfocada en el ciclo vida-muerte, consistió en varios pájaros en vuelo realizados con huesos de res. Una de las mayores influencias de la artista es la filosofía náhuatl,¹⁹⁴ por su relación estrecha con la naturaleza y la cosmovisión cíclica de la creación. Para esta cultura, las aves transitaban entre el cielo y el inframundo,¹⁹⁵ por lo que estos animales en la pieza pudieran funcionar como una metáfora del umbral, de esa entrada hacia otro mundo.

Parte de la producción de Gutiérrez incluye el trabajo con materiales de origen natural, para reflexionar sobre los procesos de la vida y la muerte, entre lo que permanece (como los huesos) y lo perecedero (como el animal del que provienen). La artista está muy vinculada con la naturaleza, no sólo de donde obtiene la materia prima para sus obras, sino como fuente de inspiración, reflexión y conciencia. Para ella existe una estrecha conexión hombre-naturaleza-espiritualidad.

¹⁹¹ Cuauhtémoc Medina, “La real Habana,” *op.cit.*, 36-38.

¹⁹² Néstor Quiñones *comunicación personal, op.cit.*

¹⁹³ Juan Antonio Molina, “Arte e individuo,” *op.cit.*, 273.

¹⁹⁴ Yolanda Gutiérrez, “Texto de auto presentación,” *Green Museum*, 5 octubre de 2016, https://web.archive.org/web/20161005080448/http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-71_artist_id-34.html (consultada el 4 de junio de 2020)

¹⁹⁵ Gabriel Espinosa Pineda, “Animales y símbolos del viento entre los nahuas,” *Arqueología Mexicana*, no. 152 (julio-agosto de 2018): 47.



Fig. 16: Yolanda Gutiérrez, *Umbral*, 1992. Instalación. Mandíbula de res y nylon (26 pájaros, cada uno mide 10x70x30 cm). Exposición *Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas*. Quinta Bienal de La Habana.

El último núcleo temático dentro de la Bienal fue la exposición *La otra orilla* curada por Hilda María Rodríguez. La exhibición se centró en las migraciones contemporáneas y sus consecuencias. *La otra orilla* mostró los traumas del estatus del emigrante, los peligros físicos durante la travesía, así como las implicaciones psicológicas del desarraigo. Sólo contó con la presencia de una artista mexicana, Lourdes Grobet, a la que se le realizó una muestra personal. En el capítulo III, en el apartado de migración se analizará la obra de esta fotógrafa.

La numerosa participación mexicana dentro de la Quinta Bienal demostró la diversidad de lenguajes visuales que estaban coexistiendo en México. También es notable la convivencia de varias generaciones de artistas (como los grupos, los neomexicanistas y los neoconceptualistas), que en su momento tuvieron un protagonismo y ejercieron una huella dentro de la Historia del Arte de ese país. En el texto *Visión del arte mexicano actual*,¹⁹⁶ la curadora de México en la Bienal de La Habana, Ibis Hernández Abascal, mencionó el amplio abanico de temáticas que se pusieron en evidencia en las diferentes muestras de la quinta edición y que eran inquietudes recurrentes entre los creadores

¹⁹⁶ Ibis Hernández Abascal, "Visión del arte mexicano actual," *op.cit.*, 19-25.

mexicanos: el problema ambiental, las apropiaciones de expresiones populares y vernáculas, la marginalidad y la migración (este tema será visto en el Capítulo III).

2.3 El individuo y su memoria. Las obras de los artistas mexicanos en la Sexta Bienal de La Habana (1997)

La Sexta Bienal de La Habana (1997) propuso debates y muestras alrededor del individuo y su memoria. Eduardo Galeano escribió “la impunidad exige la desmemoria”¹⁹⁷ y ciertamente para el *Sur Global*, con realidades marcadas por guerras, dictaduras militares y desapariciones, la memoria es un arma de denuncia de los crímenes, torturas y violaciones cometidas. Para que no se repita la historia hay que recordarla.

El artista, auxiliado de disciplinas como la arqueología, etnología, antropología, psicología, fotografía y fuentes alternativas de datos y documentos, ha buscado el replanteamiento de los paradigmas oficiales. El uso de la memoria colectiva dentro del arte permite un análisis del individuo y sus circunstancias actuales, exponer otras aristas de la Historia y por qué no transformar la consciencia social.

Por otro lado, en un mundo marcado por el incremento de las corrientes migratorias, la memoria individual cobra un papel preponderante. Como sentenció Luis Camnitzer: “Mi país ya no existe excepto en mi memoria. Soy ciudadano de mi memoria, la cual no tiene leyes, pasaporte o habitantes, solamente distorsiones”.¹⁹⁸ La memoria y los recuerdos es lo que siempre podemos llevar con nosotros, el anclaje del migrante a su identidad y su refugio mental ante el desarraigo físico y social.

“La memoria es recurso y es información: un costado afectivo, sentimental, emotivo; otro intelectual, lógico, racional”.¹⁹⁹ En ese sentido la Bienal quiso abarcar todas estas variantes. La muestra *Memorias colectivas* se centró en la memoria histórica, social y cultural de los pueblos del *Sur Global*, mientras que *Recintos Interiores* penetró en zonas más personales y cotidianas de la memoria. Por su parte, la exposición *Rostros de la*

¹⁹⁷ Eduardo Galeano, “Memorias y desmemorias,” en *Catálogo de la Sexta Bienal*, *op.cit.*, 32-33.

¹⁹⁸ Luis Camnitzer, “El individuo olvidado,” en *Catálogo de la Sexta Bienal*, *op.cit.*, 29.

¹⁹⁹ Nelson Herrera Ysla, “La memoria y el arte en tiempos de soledad,” en *Catálogo de la Sexta Bienal*, *op.cit.*, 37.

memoria partió de la recuperación de pasados personales o familiares o conflictos que los creadores reconocieron como suyos.

En el caso de *Memorias colectivas*, abordó vertientes de la memoria en las que, “tanto en su construcción como en los asuntos que evocan, participaron y participan grandes grupos sociales”.²⁰⁰ Las curadoras Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto mostraron obras relacionadas con la memoria histórica, social y cultural. Dentro de la exposición hubo un predominio de piezas que se auxiliaron de documentos históricos, filmes, fotografías, mapas, información sacada de los medios de comunicación (quienes juegan un papel importante en lo que trasciende o se ignora) y objetos-fragmentos rescatados y reciclados.

Las comisarias exhibieron piezas que desmontaron y reconstruyeron discursos establecidos. Tal fue el caso de Laura Anderson Barbata (Ciudad de México, 1958), que retomó el período de la colonización en México para excavar en los múltiples relatos de ese tema y reflejar una de sus consecuencias: la discriminación al sujeto indígena. Según la investigadora y curadora Jen Budney,²⁰¹ la pieza de Anderson *Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl*, fue una de las obras más bellas y melancólicas del sexto encuentro.

La instalación consistió en cientos de mazorcas conformadas, no por granos de elote, sino por más de cinco mil dientes humanos, además de cabellos y cuerdas con cera de Campeche. Los soportes donde descansaban las mazorcas fueron elaborados con caña de azúcar recolectada en Cuba. Las estructuras recordaban a los *tzompantlis*²⁰² de los mexicas, construcciones que sostenían hileras de cráneos, generalmente de los prisioneros sacrificados para honrar a los dioses (Figs. 17 y 18). En un gesto de anacronismo histórico,²⁰³ Anderson se apropió de esta imagen del pasado para generar desde el presente,

²⁰⁰ Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto, “Memorias colectivas,” en *Catálogo de la Sexta Biental*, *op.cit.*, 192.

²⁰¹ Jen Budney, “La Biental de la Habana 1997,” en *Biental de La Habana. Palabras críticas*, *op.cit.*, 278.

²⁰² Laura Anderson Barbata *comunicación personal*, *op.cit.*

²⁰³ Según George Didi-Huberman el anacronismo histórico es la confluencia de tiempos en la imagen. El autor apunta: “No se puede ver la imagen desde el ángulo convencional del artista y su tiempo, (...) hay que verlos desde el ángulo de su memoria, es decir desde sus manipulaciones en el tiempo”. Véase George Didi-Huberman, “Ante la imagen: ante el tiempo,” en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tercera edición. (Buenos Aires: Adrina Hidalgo editora, 2011), 42.

nuevos significados culturales. Y en este caso, en vez de las cabezas de los enemigos de los mexicas, había mazorcas de maíz con dientes humanos, para exponer que los sacrificados habían sido las culturas, saberes y lenguas de los pueblos indígenas. El título de la pieza es sacado del manual publicado en 1869 por el lingüista y dramaturgo Faustino Chimalpopoca, donde se enseñaba a los hispanoparlantes los rudimentos del idioma náhuatl. La artista en una entrevista comentó al respecto: “Ver reducida toda una cultura, todo un saber, un idioma al tamaño de un manual de 124 páginas me causó gran impresión”.²⁰⁴

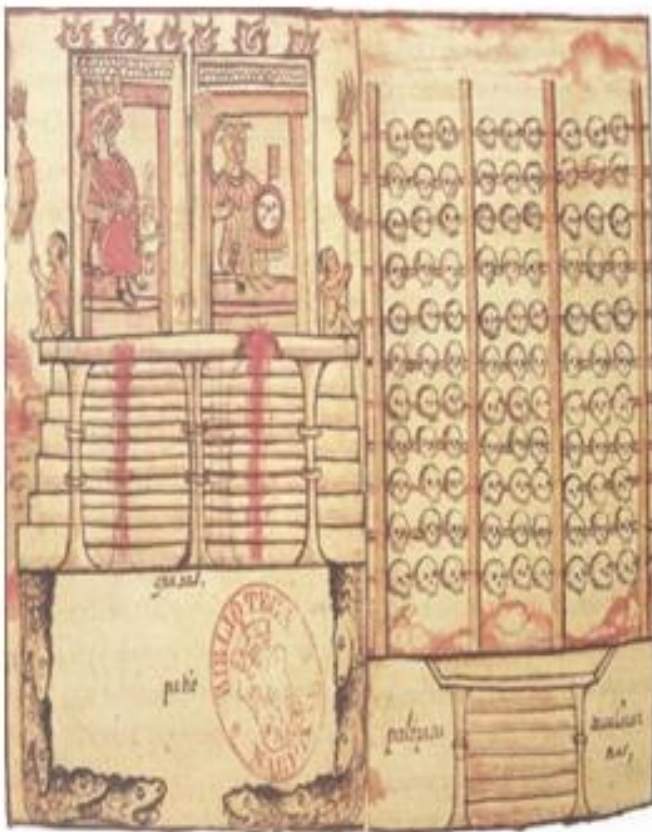


Fig. 17: Templo Mayor de Tenochtitlan y tzompantli. Vid fray Diego Durán. *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*. Cap. 80.



Fig. 18: Laura Anderson Barbata, *Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl*, 1996-1997. Instalación. Cera de Campeche, dientes humanos y cabello. 62 piezas sobre tres estructuras de caña de azúcar y mecate. Cada estructura con tres repisas y miden aproximadamente 330x220x40 cm. Exposición *Memorias colectivas*. Sexta Bienal de La Habana.

²⁰⁴ Laura Anderson Barbata, *op.cit.*



Fig. 18.1: Laura Anderson Barbata, *Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl*, 1996-1997 (Detalle). Instalación. Sexta Bienal de La Habana.



Fig. 18.2: Laura Anderson Barbata, *Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl*, 1996-1997 (Detalle). Instalación. Sexta Bienal de La Habana.

La artista puso en evidencia la necesidad de preservar las lenguas indígenas, las cuales han sufrido de discriminación, reducción e incluso desaparición. Los siglos de colonización dejaron como consecuencia una hegemonía epistémica por parte de Europa occidental sobre los países colonizados. Antes del siglo XVI el continente americano estaba fuera del *gran relato* y entró a este desde el lenguaje del colonizador, dejando los idiomas de las culturas prehispánicas con un estigma negativo y de inferioridad.

Cada extracción de una pieza dental causa dolor además de dejar un vacío. Para mí, cada muela, cada colmillo y cada diente extraído representan una palabra de un idioma indígena que se pierde. Estoy convencida que este es el momento en que nosotros los artistas nos debemos incorporar en la defensa de la biodiversidad cultural y debemos señalar de algún modo que hay una riqueza que defender: un idioma que se deja de hablar significa un México más pobre de lo que está.²⁰⁵

La pieza de Anderson tuvo un claro interés por revisar el pasado indígena, pero sin las idealizaciones de algunos muralistas,²⁰⁶ ni la ironía y la estética *kitsch* de los

²⁰⁵ *Ídem.*

²⁰⁶ El muralismo mexicano fue un movimiento pictórico iniciado en 1920 como parte de las políticas de modernización del Estado mexicano después de la Revolución de 1910. José Vasconcelos, el secretario de educación pública durante el mandato del presidente Álvaro Obregón, desarrolló un programa cultural que incluía al arte público para reforzar una idea de identidad nacional e integrar a la población indígena. También impulsó la educación pública nacional, con la lengua castellana como punto de unificación de un México plural y multilingüístico. La construcción de las imágenes del pasado prehispánico de alguna manera estuvo permeada por políticas culturales de grandilocuencia e idealización del indígena como estrategia de

neomexicanistas. La artista utilizó estrategias del arte contemporáneo como el minimalismo y el arte povera para conectarse con ese pasado ancestral y evocar el problema actual de la discriminación hacia los indígenas. Esta instalación puso sobre la mesa una de las huellas de la colonización: la imposición cultural desde el lenguaje. *Epítome...* se convirtió en una especie de réquiem para las culturas prehispánicas, un epítome o resumen de los elementos que Anderson Barbata consideró importantes del proceso de conquista y colonización y que continúan hasta la actualidad: la subalteridad hacia los indígenas y sus tradiciones.

Una de las ideas más reiteradas en los textos críticos, fue que la pieza de Anderson destacó por sus planteamientos rigurosos y renovadores, en una edición donde lamentablemente varias obras se quedaron en un plano muy superficial y simple de la memoria.²⁰⁷ La elección de trabajar un tema social mediante una instalación de tintes conceptuales, generó una visualidad otra, sin caer en fórmulas anecdóticas o panfletarias y en diálogo con los códigos posmodernos como la instalación y la potencia simbólica del material.

El artista César Martínez (Ciudad de México, 1962) tomó como referencia la frase del escritor mexicano Carlos Fuentes: “No puede haber progreso sin memoria, ni desarrollo sin democracia”,²⁰⁸ para hablar sobre el Tratado de Libre Comercio y sus prejuicios para la nación. Sin dudas, uno de los cambios más radicales dentro de la vida económica, política y cultural de México fue la firma del TLCAN entre Canadá, México y Estados Unidos. Un proyecto neoliberal que pretendía la unidad de América del Norte a partir de un libre tránsito económico. El TLCAN surgió como estrategia salinista para la modernización y para alcanzar la anhelada meta de pertenecer al “primer mundo”.²⁰⁹

consolidación de un *estatus quo* de determinado grupo minoritario y de incentivar un orgullo mexicano. Fue una invención mitológica y una representación alejada de la cruda realidad de estas comunidades y del verdadero racismo y exclusión que sufrían y siguen sufriendo en la actualidad. Por ejemplo, a partir de 1925 hubo un auge de la pintura mexicana en los Estados Unidos, gracias al premio que obtuvo Diego Rivera en la Pan America Exhibition de los Ángeles con el óleo *Día de flores*, que dio inicio a cuadros de temas folclóricos y apariencia remilgada que inundarían el mercado norteamericano de los años treinta. Olivier Debrouse, “El arte de mostrar el arte mexicano,” en *El arte de mostrar...*, *op.cit.*, 36.

²⁰⁷ Jen Budney, “La Bienal de la Habana 1997,” *op.cit.*, 276.

²⁰⁸ Carlos Fuentes en Cesar Martínez, “Statement de la pieza PerforMANcena,” Sitio web del artista, http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/VI_BienalHabana.pdf (consultada el 23 de marzo de 2020).

²⁰⁹ Durante el mandato de Carlos Salinas (1988-1994) se llevaron a cabo una serie de medidas económicas para impulsar el desarrollo de México. Ampliando lo expuesto en el primer capítulo, en 1992 se emitió una nueva ley de reforma agraria que puso fin al reparto de tierras y se eliminaron las restricciones de la venta de

El modelo neoliberal, aunque hablaba de multiculturalismo, realmente no consideró en la toma de decisiones a las diversas culturas indígenas, que se convirtieron en carne de cañón de esa política caníbal y voraz. La promesa del progreso y bienestar social no incidió sobre los más desfavorecidos económica y socialmente, cuestión expuesta con el alzamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. La crítica hacia los proyectos desarrollistas y planes macroeconómicos por encima de los intereses de las comunidades indígenas, fue uno de los motivos de la inclusión de esta obra en la exposición.

El *PerforMANcena Tratado de Libre Comercio*²¹⁰ de César Martínez consistió en la degustación de una escultura de gelatina con forma de cuerpo humano (Figs. 19 y. 19.1).²¹¹ Antes de que el público asistente se comiera la pieza, Martínez decía unas palabras vistiendo un frac negro y con la retórica discursiva de un político o sacerdote. El gesto era una metáfora de la fagocitosis que hacen los políticos del *cuerpo de la nación mexicana*. El artista llamó a esta crisis política como a-PRI-calipsis,²¹² por la inoperancia del partido político y su inminente resquebrajamiento.

La realización de la *PerforMANcena* en la Bienal tuvo varias complicaciones. Comenzando porque en Cuba no era posible conseguir la mayoría de los ingredientes, lo que obligó a Martínez a mandar en valija diplomática productos como las nueces de

terrenos ejidales para impulsar el mercado de tierras ante la baja productividad del campo. La más importante de las reformas de Salinas fue la firma del TLCAN (firmado a finales de 1993 y vigente a partir del 1º de enero de 1994), que permitió una reducción de aranceles, de controles cuantitativos y de las restricciones de la inversión extranjera para aumentar el flujo comercial entre México, Estados Unidos y Canadá. El tratado consolidó las relaciones desiguales entre estos países, siendo México el más afectado; y específicamente las personas de más bajos recursos. Muchos de los negocios pequeños fueron absorbidos por las grandes transnacionales norteamericanas, además que las privatizaciones en varios sectores trajo consigo una reducción de los subsidios y ayudas. Véase: Graciela Márquez y Lorenzo Meyer, “Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2010,” en *Nueva Historia general de México*. Erik Velásquez García... [et al] (México: Colegio de México, 2010), 757.

²¹⁰ Los *perforMANcenas* fue una serie de performances conceptuales donde César Martínez ofrecía al público esculturas comestibles en forma humana. El empleo de metáforas del cuerpo y el canibalismo hacía una crítica a la situación sociopolítica de México. Al respecto el artista escribió: “El salvajismo postmoderno en donde se devoran unos a otros, es donde tu compañero de trabajo debido a las tecnorelaciones globalizantes se convierte en un posible “almuerzo” gastroeconómico, mostrando así, que el salvajismo existe todavía en el seno de nuestra civilización”. César Martínez, “*Comeos los unos a los otros*,” Sitio web del artista, *op.cit.*

²¹¹ La figura 19.1 fue la única foto que conserva César Martínez del performance *PerforMANcena Tratado de libre comerse*. El resto de las imágenes fueron sustraídas del equipaje del artista junto con la cámara fotográfica en el viaje de regreso. Nunca supo si su maleta fue abierta en el aeropuerto José Martí de La Habana o en el aeropuerto Benito Juárez en México. César Martínez *comunicación personal, op.cit.*

²¹² Juego de palabras con las siglas de Partido Revolucionario Institucional: PRI. Véase César Martínez, “Statement de la obra,” en *Catálogo de la Sexta Bienal, op.cit.*, 245.

Castilla, los duraznos, la leche Carnation Clavel y la grenetina en polvo. Así como traer en el avión el queso de crema *Philadelphia*, cuya transportación le causó un problema con la aduana cubana pues estaba conservado en hielo seco y el personal del vuelo de la aerolínea Cubana de Aviación desconocía este producto.



Fig. 19: Fotos del proceso de desmolde de la figura de gelatina. César Martínez, *PerforMANcena Tratado de Libre Comerse*, 1997. Sexta Bienal de La Habana.



Fig. 19.1: César Martínez, *PerforMANcena Tratado de Libre Comerse*, 1997. Performance. Figura de gelatina. Sexta Bienal de La Habana.

Por una cuestión de logística el evento se llevó a cabo en el Hotel Sevilla, pues contaba con una cocina adecuada para preparar y refrigerar la escultura. La intención del creador era que el hombre de gelatina, casi hiperrealista y a escala uno a uno, fuese devorado por los asistentes en un banquete performativo. Lamentablemente, en esa época los cubanos tenían el acceso restringido a los hoteles destinados a turistas internacionales. A pesar de los reclamos del artista, la mayoría de los espectadores nativos no pudieron disfrutar del performance. Una vez culminada la acción, César Martínez picó el cuerpo sobrante y lo repartió entre el público nacional que esperó pacientemente a las afueras del Hotel Sevilla.

Por su parte, la exposición *Recintos interiores* curada por Hilda María Rodríguez se centró en la memoria personal, y por lo tanto en obras de mayor introspección. La memoria en este caso fue explorada desde los recuerdos, las emociones y las sensibilidades. La muestra exaltó la (re)construcción del pasado a partir de procesos mentales y sentimentales con el fin de regresar a los laberintos internos y nuestro patrimonio espiritual.

El espacio íntimo y los objetos se tornaron un recurso mnemotécnico recurrente dentro de *Recintos interiores*. “El objeto en sí mismo tiene una historia, una pertenencia, pero lo más importante es lo que cada uno de ellos y todos en su relación pueden provocar una vez convertidos en símbolos comunes, integrados en la memoria colectiva”.²¹³ También el cuerpo volvió a ser protagonista, pues es un soporte para expresar el microcosmos de los artistas y un terreno de denuncia para los conflictos políticos, sociales, existenciales y culturales. Un ejemplo fue la pieza presentada por Tatiana Parceró (Ciudad de México, 1967).

La creadora participó en la Bienal mediante la invitación de Lillian Llanes, quien había conocido su obra en la exposición *Territorios Singulares, Fotografía Mexicana Contemporánea* en Madrid a principios de 1997. Parceró exhibió *Cartografía interior* (Fig. 20) y para La Habana, a diferencia de como mostró la serie en España, agregó algunas piezas más y las enmarcó por una cuestión de protección ante la humedad del Morro. *La serie* se realizó yuxtaponiendo fotos en blanco y negro impresas en acetatos sobre fotos a

²¹³ Hilda María Rodríguez, “Recintos interiores,” en *Catálogo de la Sexta Bienal*, *op.cit.*, 128.

color. Esta técnica permitió crear varias capas, lo que le dio a la obra una profundidad tanto visual como simbólica.



Fig. 20: Tatiana Parceró, *Cartografía interior*, 1995-96. Fotografías intervenidas. Acetato y foto en color tipo C. Vista panorámica de las obras. Exposición *Recintos interiores*. Sexta Bienal de La Habana.

Según la definición de la RAE, una cartografía es el arte de trazar mapas geográficos y ciencia que estudia los mapas.²¹⁴ *Cartografía interior* parte de la idea de los mapas, el trazado y el territorio pero extrapolados a cuestiones más ontológicas.

Parceró nos pide que consideremos la proposición fundamental del mapeo: la compulsión de documentar, contener, comprender y, en última instancia, subyugar a través de la imaginación un territorio hasta ahora incognoscible, ya sea el paisaje geográfico de un continente o el interior biológico del cuerpo.²¹⁵

²¹⁴ “Definición de cartografía,” Diccionario de la Real Academia Española, <https://dle.rae.es/cartograf%C3%ADa> (consultada el 18 de agosto de 2020).

²¹⁵ “Revolution & Ritual: The Photographs of Sara Castrejón, Graciela Iturbide, and Tatiana Parceró,” *Revisit Scripps. The Women’s College Claremont*, Section Arts and Culture, 12 de octubre 2017. <https://www.scrippscollege.edu/news/features/scripps-magazine-revolution-ritual-the-photographs-of-sara-castrejon-graciela-iturbide-and-tatiana-parcer%C3%B3> (consultada el 19 de agosto de 2020).

Más que mapas geográficos, Parcero presentó mapas culturales e identitarios, una cartografía sobre su historia personal y colectiva. Esta serie consistió en fotografías manipuladas de partes del cuerpo de la artista a las que se superpusieron códigos antiguos, diagramas de anatomía, dibujos y mapas coloniales. Su cuerpo fue fragmentado en múltiples partes que contaban microhistorias y memorias: las líneas de sus manos formaban un camino que llegaba a una iglesia colonial (Fig. 20.1), en sus pies se representó una célula (Fig. 20.2) y su torso era el papel de códigos prehispánicos (Fig. 20.3).



Fig. 20.1: Tatiana Parcero, *Cartografía interior #36*, 1996. Fotografía intervenida. Acetato y foto en color tipo C. 70x110 cm. Sexta Bienal de La Habana.

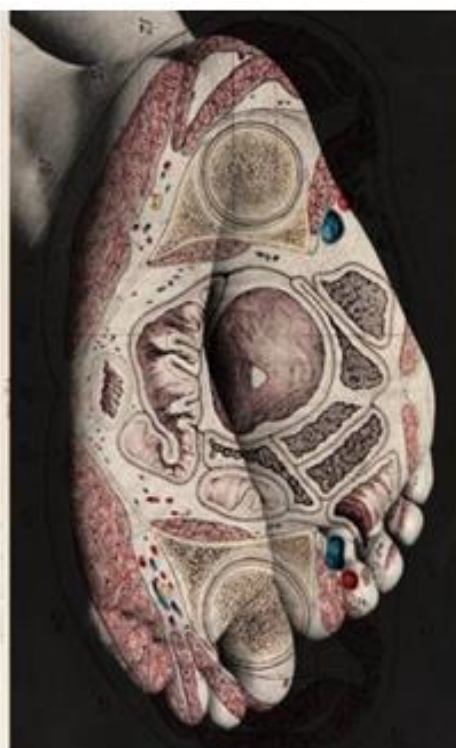


Fig. 20.2: Tatiana Parcero, *Cartografía interior #9*, 1995. Fotografía intervenida. Acetato y foto en color tipo C. 70x110 cm. Sexta Bienal de La Habana.

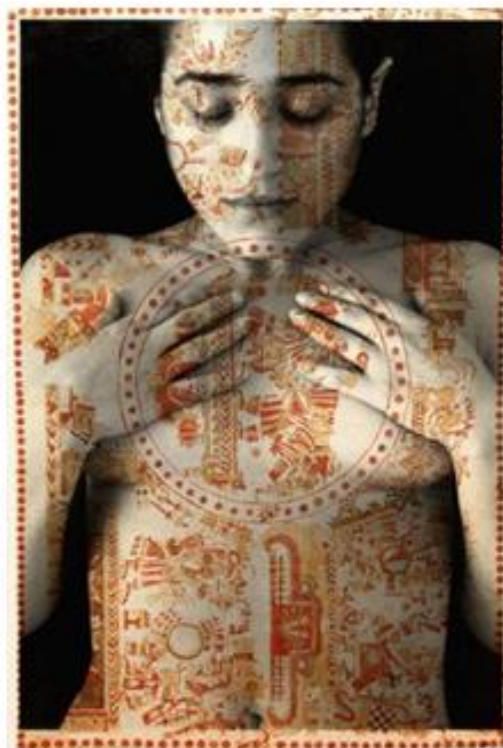


Fig. 20.3: Tatiana Parcero, *Cartografía interior #43*, 1996. Fotografía intervenida. Acetato y foto en color tipo C. 90x100 cm. Sexta Bienal de La Habana.

Cada uno de estos fragmentos con diversa información visual es una metáfora de lo que somos: un amasijo de historia, cultura, memoria colectiva y personal que de alguna manera nos marca, nos tatúa y sitúa en una determinada cartografía. El pasado histórico se mezcla con la experiencia presente, y en esta serie conviven mapas coloniales, con códigos prehispánicos e ilustraciones anatómicas premodernas. Esa abundancia de imágenes en la

obra de Parceró también nos remite a las características de la vida actual: saturada de información visual.

La propia Parceró comentó que su obra parte de su biografía y de ritos personales basados en experiencias diarias.²¹⁶ *Cartografía interior* fue una serie autorreferencial y autoreflexiva sobre la identidad personal, de cómo ella se ve a sí misma y se proyecta ante una sociedad y los espectadores. El cuerpo se convirtió en el lienzo, el territorio y repositorio de la memoria, que traspasa el límite de la piel y de la individualidad, tal como lo trabajaron artistas como Ana Mendieta y de la cual Parceró ha tomado inspiración.²¹⁷ El cuerpo fue el protagonista de estas fotografías, como mediador entre el interior y el exterior del ser humano. La creadora manifestó esa conexión entre el yo individual y el mundo exterior, la memoria del cuerpo y el cuerpo como memoria.

Otra de las artistas invitadas de la exposición *Recintos Interiores* fue Vida Yovanovich (La Habana, 1949. Reside en México desde 1956). Una de las obsesiones de esta fotógrafa es el tiempo y su desgarradora huella en las personas. Su miedo a la vejez la llevó a realizar la serie *Cárcel de los sueños*,²¹⁸ donde pasó cinco años en un asilo realizando fotografías, “enfrentando su miedo al olvido, la pérdida y el deterioro físico y mental”.²¹⁹ En uno de los viajes de exploración de Ibis Hernández a México, conoció a esta creadora y la invitó a participar en La Habana. Yovanovich realizó una obra ex profeso para la Bienal titulada *Gastado el tiempo*, derivada de la serie sobre la vejez de la mujer *Cárcel de los sueños*.

La pieza estaba compuesta por alrededor de cuarenta fotografías armadas dentro de un cilindro de madera de tres metros de diámetro y nueve metros de largo (Fig. 21). El

²¹⁶ Véase Tatiana Parceró, “Cartografías,” *Zona Zero. Desde la pantalla de la luz*. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/tatiana/default2.html> (consultada el 18 de agosto de 2020).

²¹⁷ Tatiana Parceró, “Tatiana Parceró,” *START*. Fundación, Sociedad, Tecnología, Arte Obra, Sección Bola de nieve. <http://www.boladenieve.org.ar/artista/1046/parceró-tatiana> (consultada el 18 de agosto de 2020)

²¹⁸ *Cárcel de los sueños* fue un ensayo fotográfico realizado durante varios años en un pequeño asilo cercano a la Villa de Guadalupe, Ciudad de México. La artista se involucró tanto en el proyecto, que terminó incluyéndose en las fotografías con las ancianas, lo que de alguna forma fue un ejercicio para tolerar mejor su propio envejecimiento. Con esta serie ganó un premio de Casa de las Américas en 1990. Angélica Abelleira, “Fotografiar para acorrallar la vida,” Sitio web oficial de Vida Yovanovich. http://vidayovanovich.com/wp-content/uploads/2016/03/acorrallar_abelleira.pdf (consultada el 2 de junio de 2020). Texto original en *La Jornada* (27 de febrero de 2000).

²¹⁹ José Antonio Rodríguez, “La vejez según Yovanovich,” Sitio web oficial de Vida Yovanovich, *op.cit.* Texto original en *El Financiero*, Cultural, Clicks a la distancia (jueves 25 de junio de 1998).

proceso de trabajo consistió en realizar un montaje de las fotografías de forma manual, refotografiarlas y volverlas a imprimir ampliadas y fotomontadas. Las instantáneas se unieron de forma tal que los cortes no se notaran y parecieran una gran imagen continua. Después de ser exhibida en La Habana, la pieza se mostró en otros lugares y con otros elementos que la artista le añadió con posterioridad como espejos.

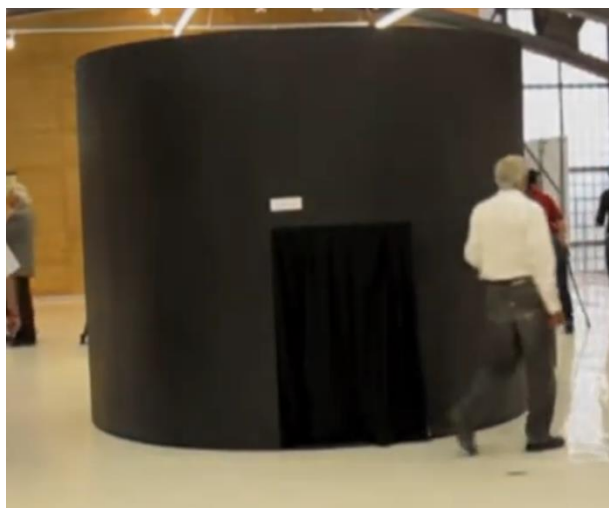


Fig. 21: Montaje de la obra *Gastado el Tiempo* de Vida Yovanovich en el Museo Universitario del Chopo (Ciudad de México), 2010.

Gastado el Tiempo tuvo como punto central la relación madre e hija y un tiempo que se acaba. La protagonista de las instantáneas era Vera, la mamá de la fotógrafa. La serie la componían imágenes concatenadas de esta anciana en el interior de su casa, acompañada de sus muebles, objetos y recuerdos (Fig. 21.1). La estructura circular, además de sumergirnos en el microuniverso de Yovanovich y su madre, reforzaba la representación de lo cíclico de la vida, donde en un futuro nosotros seremos los ancianos. Este espacio íntimo, logrado desde el montaje, nos colocaba en la posición de observadores cercanos y creaba una estrecha empatía con el rostro anciano y frágil. Las fotografías eran muy emotivas, sobre todo por la carga sentimental que albergaban. No sólo la idea de la vejez, que ya en sí es desgarradora, sino por la imagen de una madre que el tiempo ha marchitado. *Gastado el tiempo* es una ceremonia de un adiós, un modo de inmortalizar –como lo ha hecho el arte– a una persona amada.



Fig. 21.1: Vida Yovanovich, *Gastado el Tiempo*, 1996. Ensayo fotográfico sobre gelatina, 300x900 cm y estructura cilíndrica de madera. Exposición *Recintos interiores*. Sexta Bienal de La Habana.

Sumergirnos dentro de esta obra tan conmovedora aflora nuestros miedos por la muerte propia y la de los seres queridos. Una sensibilidad brota ante ese desgaste por el paso del tiempo, el cual queremos frenar pero sigue su curso. Otra vez Yovanovich insiste con el tema de la mortalidad y vulnerabilidad. Sus fotografías sobre los cuerpos ancianos, a veces cercanos a ella, en otras ocasiones desconocidos, nos ayudan a aceptar nuestro rechazo al paso de los años. Al respecto la artista comentó: “Empecé fotografiando la vejez como una continuidad de mi trabajo, como un miedo y la manera de afrontarlo”.²²⁰

²²⁰ Merry Mac Masters, “La senectud es un espejo, por eso es difícil aceptar a los viejos,” Sitio web oficial de Vida Yovanovich, *op.cit.* Texto original en *La Jornada* (30 de junio de 1998).

Esta fotógrafa, de padres serbios, nació en Cuba y después de haberse ido a los siete años, no había podido regresar.²²¹ Fue una elección muy elocuente que Yovanovich participara en esta Bienal, no sólo por el tipo de obras que realiza –muy ligada a la memoria–sino también por el propio proceso de memoria individual que experimentó la artista al volver a Cuba después de tantos años.

La muestra *Recintos interiores* según Hilda María Rodríguez se resume en dos planos interesantes e interrelacionados: aquel que sobredimensiona conflictos existenciales que pueden ser matizados o no por recuerdos y citas pasadas, como en la obra de Tatiana Parcero. Y el otro plano está orientado a la exaltación del recurso memoria, la temporalidad, la decantación y/o reconstrucción de eventos para reflexionar sobre la existencia o el cómo de tal existencia, como en la pieza de Vida Yovanovich.²²²

El último núcleo expositivo, *Rostros de la memoria* reunió a un grupo de artistas cuyas poéticas eran amparadas por una suerte de autorrevelación, confesión introspectiva y una recuperación de pasados familiares o personales.²²³ Se indagó en una vertiente de la memoria dado por relatos autobiográficos sobre todo en narraciones individuales y recuerdos familiares. Además se hizo preponderante el uso del cuerpo como territorio de exploración y soporte para una cartografía de la identidad individual o familiar. En palabras de los curadores José Manuel Noceda Fernández y Magda Ileana González-Mora: “Esta exposición nos hace cómplices de historias contadas desde el *castillo de la piel de cada expositor*, de remembranzas traídas a colación por identidades amenazadas por el desarraigo o la disolución en los emplazamientos hacia sociedades excluyentes (...)”.²²⁴

Desde el texto curatorial los organizadores apuntaron el predominio de ejercicios de retratos y autorretratos para excavar en la memoria y poner al descubierto signos de identidad y rescates de acontecimientos. Para ello el soporte predominante fue la fotografía, desde instantáneas *per se* hasta variantes híbridas como fotocollage, la fotoinstalaciones y

²²¹ Anteriormente Vida Yovanovich había intentado viajar a la Isla por un evento del Consejo Mexicano de Fotografía pero las políticas migratorias de Cuba establecen que si naces en el país tienes que entrar al mismo con pasaporte cubano. Para la Bienal de La Habana tramitó su pasaporte con Relaciones Exteriores. Vida Yovanovich *comunicación personal*, videollamada vía Instagram, 21 de mayo de 2020 (Anexo D).

²²² Hilda María Rodríguez. “Recintos interiores,” *op.cit.* 127.

²²³ José Manuel Noceda Fernández y Magda Ileana González-Mora, “Rostros de la memoria,” en *Catálogo de la Sexta Bienal*, *op.cit.* 76.

²²⁴ *Ibidem*, 79.

el fotomontaje. “El rastreo de huellas y evidencias connota su deuda innegable con el medio fotográfico. No es casual, entonces, observar como un número de obras sean resueltas tomando la fotografía en tanto basamento referencial”.²²⁵

La mexicana Lourdes Almeida (Ciudad de México, 1952), que ya había participado en la tercera edición, presentó para esta exposición una serie de fotografías bajo el título *La nación mexicana. Retrato de familia* (Fig. 22).²²⁶ El ensayo fotográfico estuvo integrado por instantáneas que mostraban diferentes etnias, razas, costumbres y modos de vida que Almeida había captado en un viaje de tres años por ciudades y pequeños pueblos de México entre 1992 y 1994. La artista llegaba a los diferentes lugares, y sin conocer a nadie, buscaba a las familias que desearan retratarse. Las fotografías se realizaron en los ambientes cotidianos de los retratados, junto con sus vestimentas características y las labores que realizaban. Fue una muestra de carácter sociológico, que aludió a la memoria colectiva dentro de los procesos sincréticos, así como a los contrastes y heterogeneidad de la sociedad mexicana.

Las instantáneas mostraban familias de diferentes rasgos: indígenas, caucásicos, asiáticos. La creadora, inspirada en la significación de la familia para los mexicanos, se enfocó en la diversidad de tradiciones, oficios y condiciones económicas de familias. Según Olivier Debrouse la cultura mestiza fue aceptada ampliamente, pues era sencillo y permitía definir “lo nacional” y una de sus peores consecuencias era que borraba las diferencias entre los disímiles grupos étnicos y excluyó la inmigración extranjera que se intensificó a lo largo del siglo XX.²²⁷ El relato vasconcelista²²⁸ del mexicano como una raza mestiza es puesto en crisis con estas fotografías de Almeida al exponer la diversidad de culturas que conforman la nación. *Retrato de familia* terminó reflejando lo que es la sociedad mexicana: un país pluriétnico.

²²⁵ *Ibidem*, 78.

²²⁶ Una obra por la cual recibió el Premio Cámara de la UNESCO en 1996. “Medalla al Mérito Fotográfico la obra transgresora y lúdica de Lourdes Almeida,” *Gobierno de México*, Sección cultura, Dirección de Medios de Comunicación, Boletín no. 294, 23 de agosto de 2017. <https://www.inah.gob.mx/boletines/6450-medalla-al-merito-fotografico-a-la-obra-transgresora-y-ludica-de-lourdes-almeida> (consultada el 26 de agosto de 2019).

²²⁷ Véase Olivier Debrouse, “El arte de mostrar el arte mexicano,” en *El arte de mostrar...*, *op.cit.* 18.

²²⁸ La ambición totalitaria del ideal de cultura mestiza formulada por Manuel Gamio y desarrollada en las postrimerías de los años veinte por José Vasconcelos, enarboló un discurso de un México mestizo y la idea de una identidad homogénea. *Ibidem*, 38.



Fig. 22: Lourdes Almeida, *La nación mexicana. Retrato de familia*, 1997. Fotografías. Sexta Bienal de La Habana.

La composición dentro de la serie es muy cuidada y de alguna manera manteniendo el formato tradicional de los retratos familiares: estructura generalmente piramidal, con los miembros sentados y de pie y todos posando para la cámara. El retrato se vuelve un acto solemne donde se le da importancia y representatividad a cada uno de los personajes de la composición, los que en su conjunto –como expone el título– son la base de la nación mexicana.

Desde la memoria histórica, social y hasta la memoria individual e introspectiva, la Sexta Bienal quiso poner sobre la mesa esta problemática y convertirla en un arma de denuncia. Eduardo Galeano en uno de los textos del catálogo escribió:

La memoria de pocos se impone como memorias de todos (...) Los que no son ni ricos, ni blancos, ni machos, ni militares, rara vez actúan en la historia oficial de América Latina, más bien integran la escenografía, como extras de Hollywood (...) Los que no tienen voz

son los que más voz tienen, pero llevan siglos obligados al silencio, y se han acostumbrado.²²⁹

El arte expuesto durante la Quinta y Sexta Bienal brilló con sello propio, sin necesidad de identidades estereotipadas y sin el riesgo de *otrizarse* para ser parte de los circuitos hegemónicos. En este sentido, obras como las neomexicanistas que funcionaban en Estados Unidos desde el factor exótico,²³⁰ para la Bienal de La Habana fueron relevantes por sus críticas a la identidad mexicana.

Dentro de los artistas mexicanos era evidente su inclinación hacia temas sensibles y actuales como la marginalidad, el impacto del modelo neoliberal y el deterioro medioambiental. Además es interesante que las problemáticas no fueran tratadas desde la crudeza visual, sino más bien de forma poética (pieza de Laura Anderson Barbata), sarcástica (performance de César Martínez y Helen Escobedo) e irónica (la pintura de Javier de la Garza).

Varios de los creadores mexicanos que no eran muy reconocidos, más bien que iniciaban sus carreras artísticas en los espacios institucionales de su país, lograron exhibir sus piezas en un encuentro de prestigio mundial. Basta señalar que algunas figuras legitimadas y de referencia en la actualidad dieron sus primeros pasos en eventos internacionales con la Bienal de La Habana. Por ejemplo, las presentaciones más importantes en las que habían estado Mónica Castillo y Yolanda Gutiérrez eran en una colectiva en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1989 y 1993 respectivamente. Mientras que Abraham Cruzvillegas y Francis Alÿs²³¹ sólo habían expuesto en espacios alternativos como la Galería El Departamento, el primer artistas, y la Quiñonera y Salón des Aztecas en

²²⁹ Eduardo Galeano, "Memorias y desmemorias," *op.cit.* 32.

²³⁰ En lugares como Estados Unidos la pintura neomexicanista tuvo una muy buena recepción, en gran medida influenciada por la idea de una pintura nacionalista, que representaba la identidad mexicana y que rozaba con el folklore. Fue un medio para satisfacer las expectativas extranjeras, al observar a México desde el exterior y como un país exótico. El neomexicanismo se legitimó y equiparó a las corrientes hegemónicas del mercado, pero con el evidente sello de *Hecho en México*, de ahí el interés oficial en promover esta estética, dejando a un lado su arista más problemática e irónica. Véase Teresa Eckmann, *Neo Mexicanism, op.cit.* 27.

²³¹ El belga Francis Alÿs, al igual que otros artistas extranjeros que llegaron a México en los albores de la década como los ingleses Phil Kelly y Melanie Smith y el texano Thomas Glassford, no tenían cabida en el discurso cultural de la época ni lazos con las instituciones locales, por lo que se vieron forzados a curar sus propias exposiciones. Poco a poco empezaron a juntarse con artistas mexicanos veinteañeros y con algunos un poco mayores (todos disidentes de las estructuras formales). Véase Olivier Debrouse, "Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa)," en *El arte de mostrar...*, *op.cit.* 86-87.

el caso de Alÿs. Marcos Ramírez, participó en *InSite 94* y luego en *InSite 97* y en algunas exhibiciones en California pero –en sus propias palabras– no tan relevantes como la Bienal de La Habana.²³²

La Bienal promocionó artistas en ascenso que expusieron junto a nombres reconocidos, lo que permitió una confluencia de generaciones que enriquecieron las visiones sobre la problemática tratada en esa Bienal. También le dio valor y preponderancia a otras expresiones como la artesanía, el diseño y la arquitectura (presencia de Carlos González Lobo en la exposición *Apropiaciones y entrecruzamientos*) para mostrar de una forma más completa y compleja el universo visual del *Sur Global*.

²³² Marcos Ramírez *comunicación personal*, vía correo electrónico, 8 de mayo de 2020 (Anexo E).

Capítulo III: Entrecruzamientos en tiempos de globalización. El arte mexicano en las Bienales de La Habana (1994-2000)

Las ediciones de la Bienal han sido una cartografía de la contemporaneidad y su expresión en el arte. En este sentido, y por el impacto que tuvo para la década de los noventa la globalización, el capítulo se centrará en problemáticas relacionadas con ese fenómeno y que la Bienal abordó desde el arte y los debates teóricos.

Con el fin de la Guerra Fría se estableció una especie de “pacto social”, pues en teoría ya no quedaban grandes conflictos ideológicos. Se estipuló la posibilidad de un planeta más homogéneo, con certificaciones generales consensuadas, una mayor apertura económica (sin los frenos económicos de los Estados-Naciones por su paranoia a la amenaza a su integridad), además de un reconocimiento de la otredad –al menos en teoría– en pos de una economía globalizada que requería una distinción, reconocimiento y apropiación de condiciones y necesidades locales.²³³

En la práctica estos supuestos beneficios para “todos” no se dieron, y el concepto de globalización se desplazó de lo económico, a la política, lo social y lo cultural. Este fenómeno trajo una nueva toma de conciencia de la experiencia individual y colectiva con la inclusión de nuevos imaginarios (que se inclinaron hacia una norteamericanización de los modos de vida) y la implantación de mecanismos transnacionales de comunicación, cuya máxima expresión fue el Internet.

El cambio en las vías de comunicación y las relaciones humanas a partir de la conectividad de las nuevas tecnologías y el entorno global, fue el eje curatorial de la Séptima Bienal (2000) y las obras mexicanas presentadas durante el evento serán el foco de atención del primer apartado de este capítulo.

El segundo epígrafe se encauza en las relaciones entre los creadores y la ciudad de La Habana. Los artistas mexicanos invitados (durante las tres Bienales estudiadas) potenciaron la función grupal de las obras de arte y la convirtieron en un intersticio social, es decir, en “un espacio de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas en

²³³ Véase Olivier Debrouse, “Soñando en la pirámide,” *op.cit.* 105.

dicho sistema”.²³⁴ La idea de estar los unos con los otros para generar otras relaciones sociales y de convivencia llevó a una expansión de la Bienal hacia los espacios públicos en un afán de crear otras interacciones y vínculos para contrarrestar la preponderancia del espacio digital y una tecnología computarizada que nos enajena.

El último apartado de la tesis está dedicado a la movilidad humana, pues las migraciones han sido una de las problemáticas en donde se ha evidenciado las diferencias y las fallas de la globalización, pues si bien abogaba por la posibilidad de estar física y virtualmente en todas partes del mundo, la realidad siguió marcada por fuertes diferencias. “En el mundo real, la gente sencillamente no va de un lugar a otro, sino que está dividida en turistas e inmigrantes, en hombres de negocios y refugiados”.²³⁵ Si bien, las migraciones se abordaron durante la exposición *La otra orilla* en la Quinta Bienal, fue un tema recurrente en los otros encuentros de la década. Por tal motivo en este apartado se analizarán piezas pertenecientes a las tres Bienales objeto de estudio.

3.1 Uno más cerca del otro. Las obras mexicanas en la Séptima Bienal de La Habana (2000)

Para la Séptima Bienal, como se mencionó anteriormente, hubo un cambio directivo en el CACWL. Lillian Llanes había renunciado alegando motivos personales y el curador fundador Nelson Herrera Ysla quedó al frente de la organización del evento. El resto del equipo de investigadores se mantuvo estable: Hilda Rodríguez Enríquez (quien pasó a ser la subdirectora del CACWL), José Manuel Noceda Fernández, Ibis Hernández Abascal, Margarita Sánchez Prieto, Magda Ileana González-Mora y Lourdes Castillo Fernández.

Luego de la experiencia de la anterior Bienal en que la memoria individual y colectiva actuó como protagonista de un conjunto de obras que en alguna medida nos devolvían parte de nuestra imagen perdida en las contingencias familiares y sociales, consideramos necesario el encuentro del hombre con otro hombre, contribuir a la búsqueda de las

²³⁴Pablo Gianera, “Arte: Bourriaud, el extranjero,” *La Nación*, 5 de junio del 2015 <https://www.lanacion.com.ar/cultura/arte-bourriaud-el-extranjero-nid1798802> (consultada el 4 de mayo de 2019).

²³⁵Doreet Levitte Harten, “El mito de la globalización,” *op.cit.*, 302.

naturales formas de intercambio humano un tanto marginadas ante la explosión desmedida de mediadores electrónicos.²³⁶

La Bienal del 2000, a diferencia de las anteriores y debido a que el tema no se prestaba para divisiones obvias, no realizó varios núcleos expositivos. La séptima cita centró sus debates teóricos y exhibiciones en la comunicación humana a partir de las condiciones creadas por las nuevas tecnologías y sus efectos negativos. Las formas tradicionales de comunicación como asambleas, radio, prensa, reuniones comunitarias se fueron quedando solapadas. El entramado mediático se proyectó hacia una sociedad más individualista, cuestión que se ha agudizado en la actualidad con los teléfonos inteligentes.

Por su parte, los artistas no sólo reflexionaron sobre el tema sino que aprovecharon el desarrollo tecnológico para integrarlo a sus prácticas. Ordenadores, redes informáticas, Internet y programas de computación fungieron como soportes para numerosas creaciones de los invitados. Un artista destacado en este tópico fue Rafael Lozano-Hemmer (Ciudad de México, 1967). Su producción estética se ha caracterizado por obras interactivas en el espacio público mediante el uso de proyecciones, sonidos, sensores 3D y robótica.

En la Séptima Bienal presentó *33 preguntas por minuto. Arquitectura relacional #5* (Fig. 23), una propuesta vinculada con la lingüística y la informática. Al respecto el artista apuntó: “Los curadores de la Bienal habían visto algo de mi obra a través de documentación de vídeo y me propusieron hacer un trabajo en las calles, algún proyecto de transformación urbana como la que realicé en la Ciudad de México para el Milenio”.²³⁷ Finalmente, Lozano-Hemmer, consciente de la situación financiera de la Bienal –y aunque le hubiese gustado realizar un trabajo a gran escala– apostó por una pieza más económica, de dimensiones pequeñas y de fácil transportación.²³⁸

²³⁶ Nelson Herrera Ysla, “Comunicación en tiempos difíciles: uno más cerca del otro,” en *Catálogo de la Séptima Bienal de La Habana*. ed. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2000), 33.

²³⁷ Gerhard Haupt y Pat Binder, “Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer,” *Sitio web oficial de Universes in Universe*. <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/lam1/s-lozano-hemmer-2.htm> (consultada el 7 de noviembre de 2019).

²³⁸ *Ídem*.

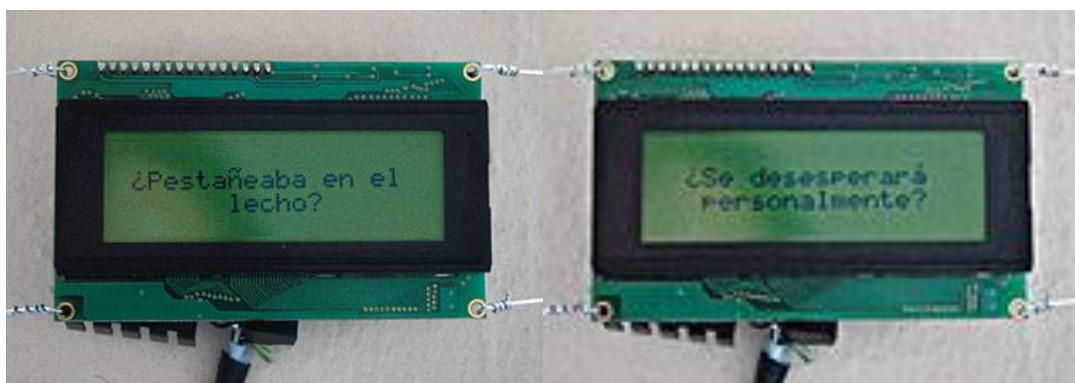


Fig. 23: Rafael Lozano-Hemmer, *33 preguntas por minuto. Arquitectura relacional #5*, 2000. Instalación. 21 micro-pantallas y teclado. Séptima Bienal de La Habana.

La obra consistió en 21 micro-pantallas de cristal líquido, sujetas a las columnas del CACWL y conectadas a una laptop con un programa hecho ex profeso para la instalación.²³⁹ Básicamente era un algoritmo de acceso a palabras de un diccionario para formular frases aleatorias; además creado para fallar y que las oraciones no tuviesen sentido. El espectador también podía participar escribiendo su propia interrogante en un teclado, la que se mezclaba con las otras preguntas. Con una velocidad de 33 preguntas por minutos era prácticamente imposibles de leer. La experiencia era irritante en la medida en que no dejaba tiempo para la reflexión, al igual que en la actual cultura mediatizada.

²³⁹ En un inicio la instalación de Rafael Lozano-Hemmer fue ideada para un espacio público, quizás una calle tan transitada como la Rampa, con árboles que servirían de soporte a 21 micro-pantallas líquidas. Por razones estéticas y de seguridad se decidió ubicarlas en las columnas que rodean el patio interior del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto, “Más cerca uno del otro,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, op.cit., 357.

Las contribuciones del público debían ser subidas a Internet en tiempo real, pero la pésima conexión en Cuba hizo que el registro se colgara con posterioridad en la red. Intencionalmente el artista informó a los asistentes que sus preguntas serían publicadas, pues como experimento social, quería ver hasta qué punto el hecho de divulgarlas limitaría la libertad de expresión. Según Rafael Lozano-Hemmer los comentarios fueron muy sinceros con respecto a los aspectos más negativos de la realidad cubana.²⁴⁰ Sobre esta pieza David Mateo opinó que había trabajado “el tema de las barreras comunicativas con virtuosismo, originalidad y enjundia”.²⁴¹

Otro artista mexicano que acudió a la cita del 2000 fue Diego Toledo (Ciudad de México, 1964), quien ha utilizado la estética de la publicidad para criticar la sociedad de consumo. Toledo fue invitado a repetir la obra *Abróchese el cinturón*, un proyecto de anuncios espectaculares que realizó en Ciudad de México. Lamentablemente se tuvo que readaptar para su realización en La Habana. Ante la ausencia de vallas publicitarias donde se pudieran colocar los *billboards*, decidió simplificar la obra y poner pegatinas en la entrada del CACWL y algunos espacios públicos (Fig. 24); lo que causó que se perdiera un poco el impacto de la propuesta inicial –pensada para recrear carteles comerciales propios de la visualidad de las grandes ciudades–, pues por las características del sistema económico de esa época en Cuba no había una familiaridad con la publicidad en las calles.

Las pegatinas tenían la imagen de varias manos abrochándose cinturones de seguridad – como lo sugiere el título de la pieza– y dispuestas alrededor de una representación del mundo. Una idea irónica sobre la globalización y la posibilidad de estar interconectados en un mundo marcado por las desigualdades. En una Bienal dedicada a la comunicación este tipo de pieza reflexionaba sobre la saturación de información en los espacios públicos con la publicidad, así como la incomunicación a pesar de los adelantos tecnológicos y las facilidades del mundo globalizado.

²⁴⁰ Gerhard Haupt y Pat Binder, “Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer,” *op.cit.*

²⁴¹ David Mateo, “Más cerca del otro y de su circunstancia,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, *op.cit.*, 336.



Fig. 24: Diego Toledo, *Abróchese el cinturón*, 2000. Instalación. Pegatina. 210x300x150 cm. Séptima Bienal de La Habana.

La manipulación de la realidad para crear morbo y atención en el espectador es uno de los recursos más utilizados dentro de los *mass media*. Sobre esta cuestión se proyectó críticamente el artista multidisciplinario Rubén Gutiérrez (Monterrey, 1972) a través de la pieza *Objetos sobre La Habana* (Fig. 25), una serie de fotografías intervenidas de grandes tanques de agua recurrentes en el paisaje habanero.

En la ciudad de La Habana y en casi todas partes de Cuba, existen grandes almacenamientos de agua que abastecen una zona determinada. A Gutiérrez le llamó la atención la forma peculiar de estos depósitos, pues la parte superior de los mismos semejan platillos voladores. Mediante la manipulación de las instantáneas, el artista creó un escenario hipotético donde diferentes zonas de la capital cubana estaban siendo visitadas o invadidas por OVNIS.

Lo lúdico y absurdo de estas instantáneas tienen una clara inspiración en películas, videojuegos, series televisivas u otros productos de la industria del entretenimiento que han explotado el tema de los alienígenas en la Tierra. Gutiérrez describió su espíritu artístico de ese tiempo como: “Me gustaba crear ese tipo de objetos enrarecidos con cosas que yo estaba consumiendo, cosas que encontraba en la televisión y que todo el mundo

consumía”.²⁴² El artista se auxilió de la fotografía para lograr una mayor credibilidad de la falsificación. Este toque de ficción con referencias reales dio como resultado un producto paródico e imaginativo, que volvió a repetir en el 2019 cuando realizó otro viaje a Cuba y retomó la serie fotográfica.



Fig. 25: Rubén Gutiérrez, *Objetos sobre La Habana*, 2000. Fotografías intervenidas. 12 fotografías, cada una de 40x50 cm. Séptima Bienal de La Habana.

En la convocatoria del 2000 participó nuevamente César Martínez, en esta ocasión presentando el performance *La Orquesta de la muerte o Como la muerte orquesta tu vida* (Fig. 26). Con ayuda de la Facultad de Ingeniería de la UNAM y el Centro Multimedia, el artista creó dos soportes con forma de esqueleto humano que producían sonidos al interactuar con ellos. El creador fue elegido, más que por el tema abordado, por la estrategia empleada cercana al espectáculo,²⁴³ al organizar un concierto donde el público fue el gran protagonista.

César Martínez comentó sobre su obra: “Es un experimento con el que pretendo llevar a cabo varios conciertos usando a la muerte como instrumento sonoro, pero al mismo

²⁴² Rubén Gutiérrez, “Visita de estudio,” *Canal USO. Objetos de arte*, video de YouTube, 26 de octubre del 2020, 39:42. <https://www.youtube.com/watch?v=5AVkOMpc2qw> (consultada el 3 de noviembre de 2020).

²⁴³ Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto, “Más cerca uno del otro,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, op.cit., 371.

tiempo como aquello que regula nuestras vidas”.²⁴⁴ La muerte como espectáculo fue una de las ideas que inspiró la obra y lo muy cercano que se ha vuelto en nuestra cotidianidad. A partir de este gesto, el artista ironizó y criticó el morbo que generan sobre el tema los medios de comunicación de tintes amarillistas, tan comunes en México.



Fig. 26: César Martínez, *La orquesta de la muerte o cómo la muerte orquesta tu vida*, 2000. Performance. Pabellón Cuba, Séptima Bienal de La Habana.

Marcos Ramírez ERRE (Tijuana, 1961) ha sido un creador recurrente dentro de las Bienales de La Habana de la década del noventa, pues no sólo fue parte de la nómina de artistas de la séptima edición, sino que también estuvo en la sexta.²⁴⁵ Fue invitado a

²⁴⁴ Gerhard Haupt y Pat Binder, “Entrevista a César Martínez,” Sitio web oficial de Universes in Universe. <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/pab-cuba2/s-martinez-2.htm> (consultada el 7 de noviembre de 2019).

²⁴⁵ El artista participó en la Sexta Bienal gracias a la gestión de Marta Palau, quien le entregó a los curadores de la Bienal de La Habana un portafolio con imágenes e información de Marcos Ramírez ERRE. El limitado presupuesto de los viajes de exploración hacía que fuera muy difícil llegar a varios lugares de México. Por

participar en el certamen del 2000 después de que Ibis Hernández estuviera en Baja California como parte de sus viajes de exploración. La curadora tuvo la oportunidad de visitar a varios artistas en Tijuana e incluyó nuevamente a Ramírez, quien finalmente fue aceptado por el Comité de Selección de la Bienal.

Graduado de derecho, su carrera artística despegó luego de ser parte del Festival Internacional de Arte *InSite* 94. Marcos Ramírez, de origen tijuanaense y emigrante en los Estados Unidos, ha trabajado las cuestiones políticas e identitarias de la frontera entre México y Estados Unidos, así como la incomunicación, las guerras y la libertad. Para la Séptima Bienal, diseñó varias propuestas y fue aceptado por *Cruce de Caminos*, que vuelve sobre la idea de las fronteras geográficas y culturales (Fig. 27).

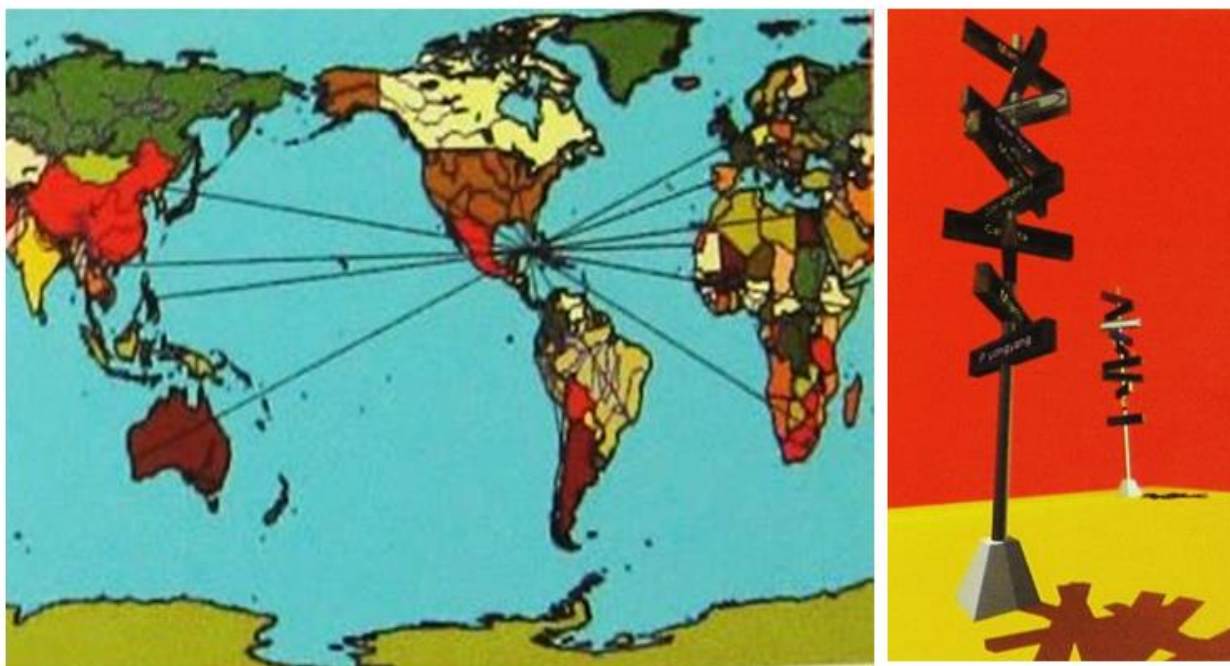


Fig. 27: Marcos Ramírez ERRE, *Cruce de Caminos*, 2000. Proyecto de la pieza aceptado por el Comité de Selección de la Bienal de La Habana. Séptima Bienal de La Habana.

eso la ayuda de Palau, quien había participado en otras Bienales, permitió conocer e incluir a artistas de Tijuana en la muestra.



Fig. 28: Marcos Ramírez ERRE, *Cruce de Caminos*, 2000. Escultura. Estructuras de acero con pintura automotriz en aluminio y letras en vinil. Fotografía de una de las señaléticas desde diferentes ángulos para ver ambas caras de los letreros. Séptima Bienal de La Habana.



Fig. 28.1: Marcos Ramírez ERRE, *Cruce de Caminos*, 2000. Escultura. Estructuras de acero con pintura automotriz en aluminio y letras en vinil. Séptima Bienal de La Habana. Fotografía de la segunda señalética colocada en el Complejo Militar Morro Cabaña.

La pieza consistió en dos estructuras de señalética donde La Habana era el punto de referencia (Fig. 28).²⁴⁶ En una de las caras de los postes estaba la distancia entre la capital cubana y veinte ciudades del mundo, como Tokio, Beijing, México D.F, Katmandú, New York y Ho Chi Minh. Al reverso había proverbios o pensamientos de personalidades célebres de estos lugares; por ejemplo *Dios ha muerto* de Friedrich Nietzsche o *Give until it hurts*, frase famosa atribuida a la Madre Teresa de Calcuta (Fig. 28.1). La obra de alguna forma fue un homenaje a la Bienal de La Habana como un lugar de encuentro y debate. Este evento creó una plataforma de intercambio bidireccional, donde a pesar de las distancias geográficas y diferencias culturales, ha logrado unión y comunicación entre los seres humanos mediante el arte.

Un impacto positivo que tuvo la Bienal fue expandir las capacidades comunicativas del arte al potenciar obras donde el receptor interactuara, tanto en el espacio público como en la galería. Un ejemplo fue *Tábula rasa* (Fig. 29) de Gerardo Suter (Buenos Aires, 1957. Radicado en México), que consistió en que los asistentes escribieran una palabra sobre la lona (la reproducción de una cama) que cubría el piso de una de las salas del CACWL. Esta posibilidad fue aprovechada por muchos para dejar escrito su nombre, su deseo o su firma. La idea que se manejó fue la de un espacio donde todos se expresaran libremente. La obra de Suter no sólo estimuló la participación del espectador, sino que lo hizo parte integral de la propuesta artística. La pieza también era documentada por una cámara que guardaba los registros en un sitio web *online*. Por cuestiones de conexión, las fotografías y videos de la acción se subieron a Internet después que culminó la exhibición.

²⁴⁶ Deborah de la Paz, “Dos décadas de arte mexicano,” *op.cit.*, 72.



Fig. 29: Gerardo Suter, *Tábula rasa*, 2000. Performance. Lona con imagen de una cama y cámara de video. Séptima Bienal de La Habana. Imagen de la obra antes de la intervención del público.



Fig. 29.1: Gerardo Suter, *Tábula rasa*, 2000. Performance. Lona con imagen de una cama y cámara de video. Séptima Bienal de La Habana. Imágenes de la obra después de la intervención del público.

Dentro de esta misma línea que pretende explorar la comunicación interpersonal y realizar piezas cercanas a la población habanera, estuvo el artista mexicano José Miguel González Casanova (Ciudad de México, 1964), quien presentó una obra relacionada con los deseos de los habitantes de Ciudad de México y La Habana. *El Banco Intersubjetivo de Deseos* (BID)²⁴⁷ fue una pieza que se propuso trazar un mapa de la geografía del deseo. Fue

²⁴⁷ Además de Ciudad de México y La Habana, fue realizado en Bogotá, Buenos Aires, Montevideo, Venezuela y Quebec.

exhibida por vez primera en el Museo de la Ciudad de México. Durante uno de los viajes de exploración Ibis Hernández tuvo la oportunidad de verla y decidió invitar al creador para que la llevara a La Habana. El BID es una obra compleja que se compone de varios elementos. La primera versión partió de una encuesta con tres preguntas relacionadas con los deseos (Fig. 30) y realizada a mil personas en la capital mexicana. La muestra estaba equilibrada en cuanto a género, edad y posición económica. Aunque la mayoría no contestó todas las preguntas, el creador reunió alrededor de 2000 anhelos.



Banco
Intersubjetivo
de Deseos

Banco Intersubjetivo de Deseos

FICHA DE DEPÓSITO

1. SEXO M F

2. EDAD _____

3. OCUPACIÓN _____

4. BARRIO / MUNICIPIO _____

5. ESCOLARIDAD:

- NINGUNA
- BÁSICA INCOMPLETA
- BÁSICA
- DIVERSIFICADA INCOMPLETA
- DIVERSIFICADA
- TÉCNICO SUPERIOR INCOMPLETA
- TÉCNICO SUPERIOR
- UNIVERSITARIA INCOMPLETA
- UNIVERSITARIA
- POSGRADO

PARTICIPE EN ESTA OBRA

¿Cuál es su mayor anhelo?

¿Cuál es su deseo más oculto?

¿Cuál es su deseo más profundo?

Estimado(a) lector(a):

Esta empresa se interesa por su tiempo y por su futuro. Sabemos que sus deseos representan el tiempo futuro como el dinero el tiempo de trabajo realizado. Futuro o pasado, el tiempo es oro. Por eso queremos invitarle a abrir una cuenta en el Banco Intersubjetivo de Deseos, donde tenemos el firme objetivo de hacer crecer el capital de deseos de todos nuestros inversionistas. Contamos con un depósito inicial de más de 2000 deseos depositados en nuestra sucursal de la Ciudad de México y ahora nos hemos abierto hacia inversionistas de todo el mundo. Por cada deseo invertido el Banco ha editado igual número de monedas, con la finalidad de intercambiarlas por más deseos.

A partir de que usted hace un depósito en nuestro pozo su deseo obtiene la posibilidad de multiplicarse al comunicarse con otros. Cuando usted ingresa sus deseos recibe una moneda de nuestro fondo y el derecho de tener acceso a todos los deseos acumulados. De esta forma puede gozar de crédito ilimitado sobre la inversión de cada uno, disfrutando de utilidades por la plusvalía que se obtiene de la pluralidad de los deseos.

Por favor invierta sus deseos y llene el registro anexo.

Con mis mejores deseos por el beneficio de su participación le agradezco la atención a la presente.


 José Miguel Casanova
 director
 Banco Intersubjetivo de Deseos

Fig. 30: José Miguel González Casanova, *Encuesta del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999.

Fig. 30.1: José Miguel González Casanova, *Carta de invitación para llenar la encuesta del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999.

Como parte de la exposición estaba la videoinstalación *Fuente de los deseos* (Fig. 30.2), compuesta por un video de los entrevistados en primer plano y con los ojos cerrados, que se proyectaba en el agua de una fuente real. A esto se sumaba el *Libro del deseo* (Fig. 30.4), que recogió de manera organizada y tabulada las aspiraciones de estas personas. Para procesar las encuestas Casanova estableció varias categorías, que se agruparon en: lo que el sujeto desea para sí mismo y lo que el sujeto deseaba para con los otros. Esta última categoría se dividía en amor, familia, estudio-trabajo, ciudad-país y mundo. Además distinguió cuatro áreas de edad: los menores, de 18 a 29 años, de 30 a 49 y mayores de 50. Por último y lo que le permitía incrementar su banco: *El objeto del deseo* (Fig. 30.3), que consistía en un sofá tapizado con los sueños de los interrogados. En una de las plazas del mueble había una caja de acrílico, del tamaño de una persona adulta, donde el público asistente podía depositar nuevos anhelos.



Fig. 30.2: José Miguel González Casanova, *Fuente del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Instalación. Fuente con agua y video de los entrevistados. Museo de la Ciudad de México.



Fig. 30.3: José Miguel González Casanova, *El objeto del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Instalación. Sillón y estructura de acrílico. Museo de la Ciudad de México.

Para la exhibición en La Habana y basado en esos 2000 deseos que “poseía”, decidió realizar un banco con monedas propias (Fig. 30.5). Según el artista: “La idea parte de que si

el dinero representa un tiempo pasado del trabajo realizado, pues yo voy a inventar una manera sobre el tiempo futuro de un deseo”.²⁴⁸ Cada moneda equivalía a un anhelo y quedaría como prueba de esa transacción o incluso como recordatorio de ese sueño. “La moneda cobraba un carácter mágico, fetichista, era un amuleto que daba una esperanza de realización del deseo”.²⁴⁹ En La Habana se distribuyeron 255 unidades, que correspondió con la cantidad de personas entrevistadas (un 0.01% de la población, pues en ese entonces había aproximadamente 2 millones y medios de habitantes en la capital cubana). Buscando una representatividad y diversidad, hubo una participación proporcional de hombres y mujeres, de diferentes edades, niveles escolares, actividades laborales y barrios.

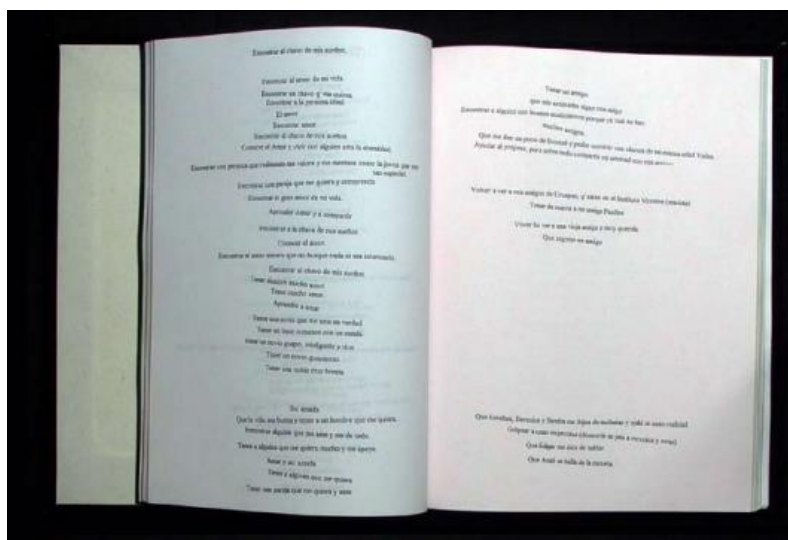


Fig. 30.4: José Miguel González Casanova, *Libro del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999.



Fig. 30.5: José Miguel González Casanova, *Moneda del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Acero

A González Casanova le interesa trabajar en los contextos sociales y crear diálogos con la población, por eso –aunque fue invitado por la pieza de Ciudad de México– quiso realizar una versión en La Habana. Aprovechando la residencia del Qualton, Hotels y Resorts (coordinada entre Carmen Serra y la Bienal), el creador tuvo la oportunidad de estar en la capital cubana antes de la Bienal para realizar el intercambio de monedas por

²⁴⁸ José Miguel González Casanova *comunicación personal*, videollamada vía Zoom, 6 de noviembre de 2020 (Anexo E).

²⁴⁹ José Miguel González Casanova, “Dossier,” 289. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSGp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk (consultada el 12 de junio de 2020)

deseos. En recorridos por las calles, se acercaba a los transeúntes y les explicaba el proyecto. Primeramente, mostraba una carta del BID explicando de que iba (Fig. 30.1), para luego proceder con la encuesta. El artista estuvo en barrios de Miramar, Vedado, La Habana Vieja y Jaimanita, entrevistando a parejas, familias, vendedores, músicos, cocineros, niños, ancianos. Sobre esta experiencia escribió:

Alrededor de la acción se creaba una energía muy especial. Lo difícil era empezar pero después el resto embulla a más personas a compartir su deseo, se iniciaban conversaciones acerca del tema. Con el tiempo la gente ya me conocía, entraba a edificios, e incluso al interior de las casas, entre vecinos se invitaban (...) Muchas veces, me sentí tratado como mensajero de buena fortuna, para algunos, incluso, yo era el que les abría las esperanzas de su deseo, era una especie de profeta anunciando un milagro.²⁵⁰

Las pesquisas arrojaron que la mayoría tenía fuertes anhelos de salir del aislamiento (40%), ya sea para emigrar (14%) o para viajar (26 %). Se destacó el deseo hacia la familia (65%), principalmente su bienestar y armonía (24%) y la realización de los hijos (23%). Otra de las aspiraciones recurrentes era el tener o mantener una relación de pareja (37%). También eran latentes las ansias de poseer una casa propia (9.5%), pues en Cuba existe un marcado problema de vivienda, donde en una misma casa suelen convivir varias generaciones. Asimismo, con frecuencia fueron expresadas las esperanzas de contar con salud y una larga vida (15 %).²⁵¹

La encuesta realizada en La Habana generó una situación complicada para los organizadores de la Bienal. Originalmente el artista había sido invitado a exponer la pieza con los datos de Ciudad de México y segundo y más importante, algunas respuestas tenían anhelos que iban en contra de la Revolución como la muerte de Fidel Castro. Aunque este tipo de manifestaciones eran muy pocas, los curadores tomaron la decisión de no mostrar de manera explícita los resultados de los deseos de la población habanera. Al no poder presentar las pesquisas en La Habana, González Casanova decidió subirlas íntegramente a un sitio web y en sus propias palabras “no le afectó”.²⁵²

Este tipo de decisiones pueden rozar la censura, aunque hay que tener en cuenta que el artista no informó del cambio que le haría a la pieza original. Además pudo subir los

²⁵⁰ *Ídem.*

²⁵¹ *Ibidem*, 291.

²⁵² José Miguel González Casanova *comunicación personal, op.cit.*

datos cubanos en la red sin ningún problema e interactuar con el público de la Bienal. Lo que sí quedó claro fue el control que existía en el evento y que sobrepasaba a los organizadores del mismo. Aunque las declaraciones contra el régimen eran minoritarias, y asimismo habían respuestas que planteaban que nunca muriera Fidel Castro, simplemente no podían ser visibles.

Finalmente, *El Banco Intersubjetivo de Deseos* en la versión de La Habana contó con el *Libro del deseo*, la *Fuente de los deseos* y *El Objeto del deseo* con los datos de Ciudad de México. En este último elemento, al igual que en México, el público podía depositar sus encuestas. El artista también agregó fotografías de los entrevistados en La Habana (Fig. 31) y como complemento un círculo de veladoras, en cuyo medio estaban guardados en un cubo de acrílico, esos sueños de la población habanera que no pudieron ser mostrados (Figs. 32 y 32.1).



Fig. 31: José Miguel González Casanova, *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 2000. Fotografías de las personas encuestadas en La Habana, mayo-junio 2000. Séptima Bienal de La Habana.



Fig. 32: José Miguel González Casanova, *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 2000. Montaje en la Séptima Bienal de La Habana.



Fig. 32.1: José Miguel González Casanova, *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 2000. Montaje en la Séptima Bienal de La Habana donde se aprecia el círculo de veladoras.

La Séptima Bienal propició múltiples formas de comunicación entre los artistas y el público. Los creadores mexicanos se destacaron por sus propuestas participativas (Gerardo Suter), el uso de las tecnologías en el arte (Rafael Lozano-Hemmer) y las reflexiones sobre el consumo de los medios de comunicación y su impacto dentro de la vida contemporánea (César Martínez y Rubén Gutiérrez).

3.2 El arte mexicano y su relación con la ciudad de La Habana: las obras de carácter público

Los cambios socio-políticos que resultaron de la caída del muro de Berlín en 1989, el Internet y el avance de las computadoras personales en la década de los noventa, además de los cambios en las artes plásticas del siglo XX (que comenzó a ser parte de una fuerte crítica a las instituciones), inspiraron a Nicolas Bourriaud para desarrollar el término *estética relacional*; donde el autor englobó ciertas prácticas que tomarían como horizonte teórico la esfera de las relaciones humanas, el espacio público y su contexto social más que la afirmación de un espacio autónomo y privado.²⁵³ La idea de producir relaciones e intercambios mediante el arte más allá del circuito cerrado de la galería o el museo, fue algo que caracterizó a la Bienal de La Habana. Aunque el vínculo entre el arte y el espacio

²⁵³ Véase Pablo Gianera, “Arte: Bourriaud, el extranjero,” *op.cit.*

público fue más intenso a partir de las últimas bienales, desde las primeras se realizaron performances, talleres y exposiciones fuera de los espacios institucionales. En la segunda, se pudo disfrutar del proyecto del artista argentino Julio Le Parc, quien realizó un taller en un parque del Vedado reeditando la pieza que hizo años atrás en el Parque del Retiro en Madrid (Fig. 33). Le acompañaron algunos artistas españoles que habían trabajado en la obra de España y otros creadores extranjeros y cubanos.²⁵⁴



Fig. 33: Taller de Julio Le Parc en el Parque del Vedado. 1986. Segunda Bienal de La Habana.

La ciudad rige la vida del hombre de la contemporaneidad. El ámbito citadino ha ganado protagonismo en la producción artística y se ha convertido en un espacio para la experimentación. Desde los años setenta los creadores mexicanos supieron aprovechar las connotaciones de las acciones públicas como confrontación política e incidencia social. En las diferentes Bienales de La Habana, los artistas que representaron a México también han mostrado su interés por interactuar de manera directa con el espectador y el espacio público de la capital cubana. Entre las obras más atrayentes de la quinta edición estaban las propuestas neoconceptuales de Thomas Glassford y Francis Alÿs en la Quinta Bienal como parte de la muestra *Entornos y circunstancias*.

²⁵⁴ Para ampliar sobre el tema véase Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Ciudad y participación,” en *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal de La Habana, op.cit.*, 13.

El estadounidense radicado en México, Thomas Glassford realizó *Invitación al acarreo* (Fig. 34). La acción consistía en transportar un guaje en diferentes soportes como un caballo, un paracaídas plateado soltado desde el faro del Morro, a pie y en una bicicleta. Ese último medio fue uno de los más destacados, ya que se paseó por las calles de La Habana. El guaje ha sido utilizado desde tiempos antiguos en México como medio para depositar y transportar el agua. A pesar del desarrollo tecnológico, el hombre ha seguido usando los elementos naturales para facilitar su vida cotidiana. En otro sentido, según Eduardo Abaroa, la recurrencia de este fruto en la poética de Glassford tiene alusiones sexuales, a veces desde lo fálico y en ocasiones con aires más maternas como úteros.²⁵⁵

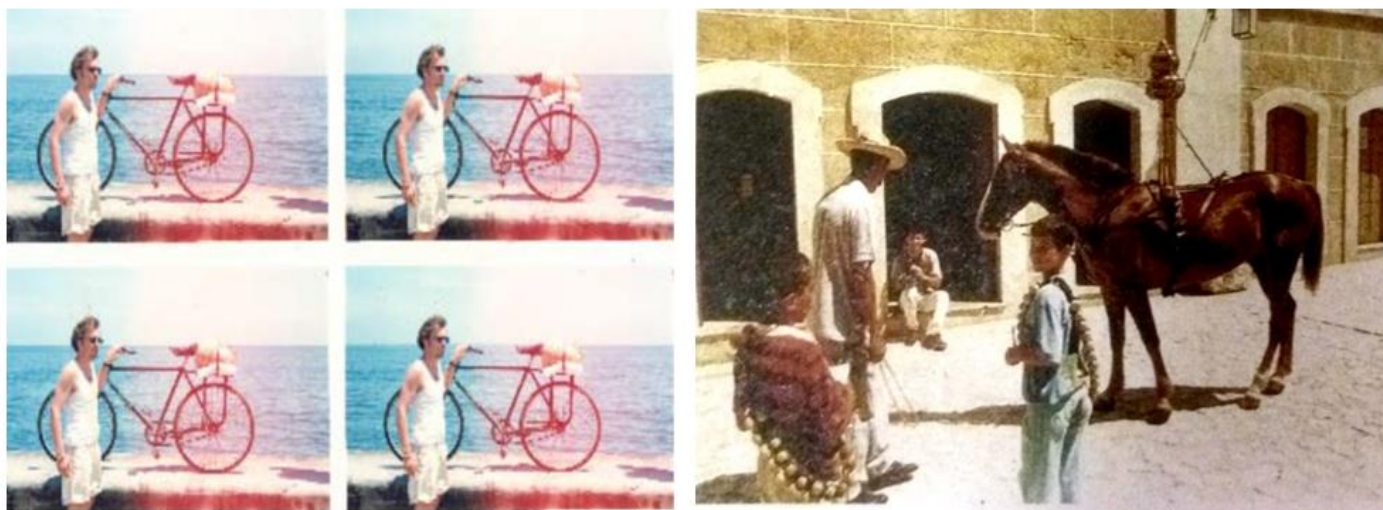


Fig. 34: Thomas Glassford, *Invitación al acarreo*, 1994. Acción pública. Exposición *Entornos y circunstancias*. Quinta Bienal de La Habana.

Por su parte, Francis Alÿs utilizó unos zapatos magnéticos (Fig. 35) mientras que nuevamente asumió la postura del turista que interactúa con una ciudad desconocida (esta idea del turista recolector la realizó en otros performances).²⁵⁶ Desde su vocación de *flâneur* contemporáneo “que extrae fragmentos y miradas del teatro social callejero”,²⁵⁷ transitó las calles de La Habana con unos zapatos magnéticos, que iban recogiendo clavos y

²⁵⁵ Eduardo Abaroa, “Bitácora artística, aspectos y condiciones del arte joven contemporáneo de los noventa,” citado en *La era de la discrepancia*, *op.cit.*, 398.

²⁵⁶ En 1992 Francis Alÿs realizó un colector magnético que paseó por las calles del centro de la Ciudad de México. Los residuos encontrados los acumuló y colocó en un abrigo que portaba en sus paseos. Precisamente, la poética de Alÿs se ha caracterizado por formas de arte ambulatorio que usa la caminata para crear anécdota social.

²⁵⁷ Cuauhtémoc Medina, “Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México (Santiago Sierra/Francis Alÿs/ Minerva Cuevas),” en *Abuso Mutuo*, *op.cit.*, 198.

cualquier desperdicio metálico. “La búsqueda de lo inservible u otros objetos materiales del entorno físico se hace importante como parte de una voluntad arqueológica de los artistas, que trasciende los marcos de una antropología social contemporánea”.²⁵⁸

El performance se completaba con un anuncio que decía: *hombre que atrae el metal*. Alÿs llamaba doblemente la atención entre los transeúntes, no sólo por sus insólitos zapatos, sino por el hecho de ser un turista. En un video que recogió parte de esta acción, es notable la sorpresa, sobre todo de los niños, quienes constantemente jugaban acercando fragmentos de objetos metálicos al calzado.²⁵⁹ Como testimonio de su paseo por las calles habaneras, a manera de *souvenir* del viaje, reunió varios tipos de documentos como fotografías de la acción, su credencial de la Bienal, los registros del hotel y textos del hombre magnético. Esta documentación se expuso en el CACWL.

La pieza se ejecutó en un momento de crisis de paradigmas de la sociedad cubana. El turista representaba una figura que en muchas ocasiones ayudaba desinteresadamente a los ciudadanos cubanos. Además que los extranjeros, como fuente principal de ingreso de divisas al país, tenían ciertos privilegios relacionados con el transporte, el abastecimiento de electricidad, comida y agua en los hoteles, cuestiones que el propio Camnitzer comentó en un ensayo.²⁶⁰ Alÿs como un turista incómodo, reflejó la propia idea de la novedad que traían los extranjeros a la Cuba del *Período Especial*, una reflexión bastante grande para su discreta intervención.

²⁵⁸ Magda L. González-Mora, “Entornos y circunstancias,” en *Catálogo de la Quinta Bienal*, *op.cit.*, 187.

²⁵⁹ Francis Alÿs, “Video de la acción Zapatos magnéticos,” mayo de 1994, 4:24, <http://francisalys.com/zapatos-magneticos/> (consultada el 5 de febrero de 2020).

²⁶⁰ Luis Camnitzer, “La Bienal de las utopías,” en *Bienal de La Habana para leer*, *op.cit.*, 500.



Fig. 35: Francis Alÿs, *Zapatos magnéticos*, 1994. Acción pública. Exposición *Entornos y circunstancias*. Quinta Bienal de La Habana.

Tanto Thomas Glassford como Francis Alÿs no estuvieron en el catálogo porque su inserción en la Bienal fue próxima a la fecha de inauguración. La invitación se realizó después de que ellos mandaran a los organizadores del evento estas propuestas. Al ser obras para el espacio público, y que no alteraban ninguna museografía ya prevista, se decidió incluirlos pues las acciones guardaban relación con la exposición *Entornos y Circunstancias*. La pieza de Alÿs (con la que hizo su debut en bienales internacionales) y la de Glassford constituyeron proyectos aislados pero que “declinaron en prácticas más experimentales o recientes al tema de reflexión”.²⁶¹ Su participación demostró que los

²⁶¹ Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Ciudad y participación,” en *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal*, op.cit., 13.

curadores estaban interesados en involucrar a los públicos más generales, cuestión que tomó fuerza en las Bienales venideras.

Varios de los proyectos de carácter público durante la década provinieron de la cita del 2000. El énfasis de la curaduría en la comunicación interpersonal fue interpretado de diversas maneras en la Séptima Bienal, y una de sus formas más reiteradas fue mediante intervenciones urbanas. Sobre la organización de esta edición Nelson Herrera Ysla comentó:

(...) enfoqué la Séptima Bienal más hacia la ciudad, hacia el universo de las estructuras urbanas, aunque ya habíamos explorado esto desde la Segunda en 1986, pero modestamente. A partir de la Séptima, 2000, la Bienal se “urbanizó” a gran escala y diseminamos nuestras propuestas por varios municipios de La Habana.²⁶²

Francis Alÿs nuevamente fue invitado a la Bienal del 2000, esta vez con la acción *Rumor* (sin imagen), la cual consistía en difundir un rumor por las calles de La Habana. El enunciado en cuestión era: “¿Sabías que... Fidel ofreció enviar observadores cubanos para supervisar el desglose de las votaciones en Palm Beach?”. Alÿs tuvo como referentes los mecanismos de un rumor. Primeramente la trama: una situación genérica, por ejemplo un pueblo donde se cruzan muchas personas. Si cualquiera dijera algo a alguien y ese alguien lo repitiera a otra persona y así sucesivamente, al final del día, se habla de algo pero la fuente se ha perdido por el camino. Segundo, el artista partió de varias primicias: el rumor se instiga verbalmente, el rumor se alimenta hasta que aparece alguna evidencia física como consecuencia del mismo, el rumor es difundido por uno o varios agentes verbales y el rumor intenta infiltrarse en una determinada situación sin añadirle ni restarle ningún elemento físico.²⁶³

Francis Alÿs otra vez se interesó por las reacciones de los habitantes de La Habana. Este ejercicio sociológico demostró algunas máximas de la sociedad cubana. Las características parlanchinas y de socialización del “pueblo cubano”, hizo que el rumor se esparciera rápidamente, además de lo notable de la primicia que incluía el nombre de Fidel Castro, un asunto que generaba atención y polémica entre los ciudadanos de la Isla.

²⁶² Nelson Herrera *comunicación personal, op.cit.*

²⁶³ Véase “Francis Alÿs. Obra exhibida en la Séptima Bienal de La Habana,” Sitio web de Universes in Universe, <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/cabana2/e-aly.htm> (consultada el 3 de junio del 2020).

También resultó sugestivo el tema del acceso a la información que se vivía en esos años y se sigue viviendo en la mayor de las Antillas. La falta de medios de comunicación, sobre todo de aquellos que no comulgaran con la política del Estado cubano, hacía que mucha de la información que circulaba no era emitida por los medios oficiales y que fuera parte de rumores. Por lo que el rumor, era una de las principales vías para enterarse de determinados acontecimientos, sobre todo de aquellos de carácter político.

Otro mexicano que tomó las calles, o más bien una plaza de la Ciudad de La Habana fue Gustavo Artigas (México, 1970) con su pieza *En el aire* (Fig. 36), que inauguró la edición del 2000. El creador puso a disposición de los transeúntes pequeños aviones de poliespuma para ser lanzados al aire, al mismo tiempo que se escuchaba una transmisión radial de grabaciones auténticas de cajas negras rescatadas en desastres aéreos. Fue una experiencia participativa, que osciló “entre juego y dramatismo, simulacro y testimonio, goce y violencia”.²⁶⁴ Pues aunque pareciese una situación lúdica, y más si tenemos en cuenta que el público que más se interesó por la acción fue el infantil, la situación se vuelve enrarecida por las grabaciones de los accidentes aéreos.



Fig. 36: Gustavo Artigas, *En el aire*, 2000. Acción pública. Radios de diadema y aviones de poliespuma. Plaza Vieja, Séptima Bienal de La Habana.

²⁶⁴ Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto, “Más cerca uno del otro,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, op.cit., 371.

Instrucciones del artista para la acción:

1. Acuda con el personal designado en la Fototeca situada en la Plaza Vieja, para que le entreguen un radio portátil de diadema y un avión de poli espuma. Para este trámite es necesario que deje una identificación (carnet de identidad, pasaporte u otro similar).
2. Sintonice su radio portátil en el 90.1 FM Radio Desastre para escuchar una grabación especial de cajas negras recuperadas en distintos desastres aéreos. Revise que su avión esté correctamente ensamblado. Si tiene algún problema para sintonizar su radio pida ayuda al personal que le entregó el equipo.
3. Haga volar el avión mientras escucha el programa.
4. Devuelva el avión y el radio para recuperar su identificación. Sea amable, permita que otros usuarios participen.

Fig. 36.1: Gustavo Artigas. Instrucciones de Gustavo Artigas para la acción. Acción en la Plaza Vieja, Séptima Bienal de La Habana, 2000.

La ocupación de la Plaza Vieja y convidar a niños y adultos para la acción, armonizó con el tema de la Bienal de atravesar las barreras que rodean el arte contemporáneo. Aunque la obra era abierta, la cuestión problemática se basó en el acceso a los objetos. Para obtener uno de los aviones y los audífonos que lo acompañaban, los niños o sus padres, tenían que dejar una identificación oficial como depósito.

Por otro lado, el colectivo binacional mexicano-estadounidense Grupo RevArte (Revolución Arte)²⁶⁵ en la séptima edición trabajó directamente con el Barrio de San Isidro.²⁶⁶ Este sitio fue sede de varios proyectos, tanto en los espacios públicos como en la residencia de los vecinos. Además de RevArte, se exhibió *Ventana hacia Venus* (una intervención pública de ocho artistas curada por la institución italiana Zerynthia), Grupo Grafito (Colombia) y Mónica Nador (Brasil).

²⁶⁵ Es una agrupación binacional de artistas mexicanos y norteamericanos. Los participantes pueden variar de acuerdo al proyecto. El trabajo en colectivo incluye la idea, la presentación y la ejecución de la propuesta. Además sus integrantes mantienen un trabajo personal. El grupo está compuesto por Jim Bliesner (EE.UU., 1946), Luz Camacho (México, 1953. Vive en los EE.UU.), James R Hammond (EE.UU.), Ana María Herrera (México, 1968), Irma Sofía Poeter (México, 1963) y Alejandro Zacarías (México). En la Bienal de La Habana intervinieron todos los artistas menos Alejandro Zacarías.

²⁶⁶ El Barrio de San Isidro es un sector humilde de La Habana Vieja, donde todavía no han llegado las labores de restauración de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Se caracteriza por las construcciones coloniales y neoclásicas en condiciones ruinosas y convertidas en viviendas multifamiliares, así como por el bullicio de sus habitantes y las prácticas de rituales afrocubanos. En los últimos años se ha convertido en un espacio más concurrido por la apertura de galerías de arte, bares y restaurantes impulsados por el sector privado. También suscitó interés a partir de la película *Los dioses rotos* (2008) de Ernesto Daranas sobre la leyenda de Alberto Yarini, un proxeneta cubano de finales del siglo XIX e inicios del XX, que murió asesinado en una de las casas de este barrio.

RevArte no fue invitado a la Bienal de la forma regular: donde el curador, después de una investigación y exploración *in situ*, era quien se aproximaba al artista. Luego de una presentación en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Jim Bliesner, miembro del grupo, se acercó a Nelson Herrera Ysla, y gracias a un amigo en común le platicó sobre su proyecto. Bliesner “un radical estadounidense”,²⁶⁷ quien fue parte de la Brigada Venceremos,²⁶⁸ tenía interés en llevar su proyecto artístico a La Habana. Un tiempo después recibieron la invitación oficial para asistir a la misma.

Este colectivo transfronterizo se ha caracterizado por realizar proyectos de interacción directa con una comunidad. RevArte realizó dos acciones dentro del Barrio de San Isidro. *Intervención en el espacio urbano* (Fig. 37) consistió en cubos de cemento que contenían objetos encontrados en el vecindario. Los residentes y los artistas trabajaron codo a codo para lograr la escultura final. También una de las intenciones del grupo era que los curadores se involucraran en el proyecto y que fueran “participantes en vez de supervisores”.²⁶⁹ Cuestión que suena muy llamativa pero que en términos prácticos es muy complicado porque una vez comenzada la Bienal los curadores tienen que atender las exposiciones, los eventos teóricos, la prensa. Sin embargo, el día de la inauguración los curadores del CACWL se implicaron de manera más física con la pieza de RevArte.

Tan favorable fue la reacción de la comunidad que después de la apertura del *Proyecto San Isidro*, RevArte decidió realizar una segunda escultura en otro parque cercano. Uno de los procesos más complicados fue la obtención de los permisos para ejecutar la acción en un espacio público. Al principio los dirigentes gubernamentales estaban reacios, hasta que finalmente dieron la autorización.

²⁶⁷ Jim Bliesner *comunicación personal, op.cit.*

²⁶⁸ La Brigada Venceremos fue fundada en 1969 por miembros de los Estudiantes por una Sociedad Demócrata (SDS). Eran jóvenes simpatizantes de la Revolución Cubana que decidieron apoyarla viajando a la Isla para trabajar codo a codo con los obreros cubanos. Además denunciaron abiertamente el bloqueo económico, comercial y financiero de los Estados Unidos contra Cuba. Una de sus primeras acciones fue ayudar en la zafra de 1970 que tenía como propósito llegar a diez millones de toneladas de azúcar. Véase Yimel Díaz, “Brigada Venceremos: medio siglo de hazañas,” *Trabajadores. Órgano de la Central de Trabajadores de Cuba*, 30 de julio de 2019, <http://www.trabajadores.cu/20190730/brigada-venceremos-medio-siglo-de-hazanas/> (consultada el 4 de julio de 2020).

²⁶⁹ Jim Bliesner *comunicación personal, op.cit.*



Fig. 37: Grupo RevArte, *Intervención en el espacio urbano*, 2000. Acción y escultura pública. Séptima Bienal de La Habana.

A pesar de la buena comunicación y conexión del colectivo con los habitantes del barrio, a nivel organizativo los artistas de RevArte sintieron demasiado control con respecto a la obra que estaban realizando. “Hubo cierta resistencia a la idea de hacer arte en un espacio público que involucrara a los residentes”.²⁷⁰ Al respecto Ana María Herrera comentó:

Para el amante del arte es una oportunidad única (refiriéndose a la Bienal). La calidad de trabajo artístico está a la altura y la interacción con la comunidad artística es imprescindible. La Bienal de Cuba brinda una estructura de exposiciones, talleres de creación y reflexión, en sí es un compendio de arte visual para el espectador que resulta ser parecido a “La Fábrica de Chocolate” para los niños. Mas vuelvo a repetirlo, mi personal opinión como participante es lamentable, en relación al contexto de la Bienal hay muchos puntos de vista e intereses de por medio. No se ve una transparencia.²⁷¹

²⁷⁰ *Ídem.*

²⁷¹ Ana María Herrera *comunicación personal*, vía correo electrónico, 12 de mayo de 2020 (Anexo E).

La Bienal, como evento curado y sobre todo supervisado por el Ministerio de Cultura de Cuba, intenta tener las cosas lo más monitoreadas posible. Uno de los mayores problemas fue que el grupo no tenían claro el tipo de obra que resultaría, incluso en palabras de Jim Bliesner, no le asignaron el parque donde trabajarían hasta después de su llegada a la Isla. “La propuesta era crear una escultura, mas no podíamos especificar detalles, pues para esto se requería la interacción de la comunidad para desarrollar una clara idea para su sitio”.²⁷²

Lamentablemente, RevArte tuvo que sufrir los problemas de una burocracia y una política cultural que no da margen a la improvisación. Otro problema fue el acceso a los materiales como el cemento y la madera, pues no se encontraban con facilidad dentro de la capital cubana. Este colectivo se autofinanció casi toda su intervención en la Bienal, excepto la materia prima para construir la obra que fue proporcionada por los organizadores.

Tanto Jim Bliesner como Ana María Herrera regresaron años después a La Habana y quedaron gratamente sorprendidos con el cambio favorable del Barrio de San Isidro: había una galería de arte y los muros estaban adornados con grafitis; e incluso algunos participantes de la acción, los reconocieron y les platicaron sobre las transformaciones que sufrió el vecindario en esos años y de cómo la experiencia de la Bienal había sido significativa. RevArte quedó muy satisfecho con la colaboración de las personas de San Isidro, sobre todo de los niños, quienes fueron los principales entusiastas de crear una obra de arte para adornar su parque cercano. La comunicación artista-comunidad permitió el embellecimiento de un espacio ciudadano deteriorado con una pieza que incluyó e identificó a los habitantes del barrio.

La experiencia de interconectar las obras con el quehacer cotidiano de una ciudad, si bien no era algo nuevo, se pudiera considerar bastante diferente para este tipo de encuentros artísticos. Para el investigador Rafael Acosta de Arriba, una bienal (refiriéndose a la de La Habana) es, primero que todo, un compromiso entre el arte y una ciudad.²⁷³ Colocar la Bienal en los espacios cotidianos, buscando una implicación y una relación directa entre los artífices, tanto cubanos como extranjeros con la comunidad, le imprimió un carácter

²⁷² *Ídem.*

²⁷³ Rafael Acosta de Arriba, “Una bienal entre dos tiempos,” en *Catálogo de la Séptima Bienal, op.cit.*, 19.

popular y descentralizador. Además de permitir otra experiencia estética con el espacio y desplazar al arte más allá de sus zonas tradicionales, exclusivas y legitimadas. Con posterioridad estas experiencias tomaron bastante fuerza en proyectos como *Isaroko*²⁷⁴ en la Octava Bienal y *RAM-ROM-RUN*²⁷⁵ en la Duodécima Bienal.

3.3 Movilidad y migraciones en un mundo globalizado. Reflexiones de los artistas mexicanos en las Bienales de La Habana en torno al tema (1994-2000)

La expansión de las comunicaciones durante la última década del siglo pasado, la pluralización de la circulación cultural, sumado a la mitificación de la globalización sembró una fantasía de un planeta conectado reticularmente hacia todos lados. Julieta López Aranda (México, 1975) exploró esta idea de la movilidad en la sociedad global. La creadora, que ha trabajado los procesos de circulación en diferentes contextos, en la Séptima Bienal abordó el tema de la travesía con la instalación *Medidas de emergencia* (Fig. 38). La pieza ya había sido presentada en el espacio alternativo La Panadería y recreaba el ambiente de los viajes en avión. La obra contenía fotografías de paisajes aéreos y además estaba acompañada de audífonos que reproducían murmullos de pasajeros, lo que posibilitó una experiencia bastante inmersiva para el espectador.

López Aranda se ha interesado por la implicación física y psicológica del viaje, como los cambios de husos horarios, el *jetlag*²⁷⁶ y la suspensión del libre albedrío mientras se está dentro del medio de transporte. Por otro lado, el avión también representa la movilidad y la partida. En palabras de la artista “los aviones actúan como una prolongación del deseo, de ver a alguien, de alejarse, de volver”.²⁷⁷ López Aranda distinguió el aeroplano como

²⁷⁴ El proyecto *Isaroko* fue concebido por los artistas cubanos Roberto Diago, Manuel Mendive, Eduardo Roca (Choco) y la curadora Niurka Cruz. Como artistas invitadas estuvieron Fabiana de Barros de Brasil y Betsabée Romero de México. Se llevó a cabo en una vecindad de Centro Habana llamada el solar de la California. Sus habitantes son personas de bajos recursos económicos. Entre los principales problemas de esta comunidad están las malas condiciones de viviendas, el poco abastecimiento de agua y en algunos casos el hacinamiento. Las acciones artísticas implicaban una interacción con los habitantes de esta zona marginada, con el fin de embellecer el espacio y de alguna manera mejorar las condiciones de vida por la incidencia de proyectos vinculados directamente con la vecindad.

²⁷⁵ *RAM-ROM-RUN (correr, guardar y seguir corriendo)* fue un proyecto de Nina Menocal con curaduría de Elvia Rosa Castro. La exposición se emplazó en las viviendas multifamiliares llamadas *Loft Habana* y los propios vecinos eran los encargados de cuidar la muestra. Las obras convivieron orgánicamente con la cotidianidad de los habitantes.

²⁷⁶ Trastorno del sueño que puede afectar a las personas que viajan en varios husos horarios

²⁷⁷ Deborah de la Paz, “Dos décadas de arte mexicano,” *op.cit.* 70.

símbolo de la necesaria interconexión de espacios geográficos, de los desplazamientos y encuentros con otras personas y culturas, a la vez que “deviene catalizador práctico del proceso de desterritorialización característico de la sociedad global”,²⁷⁸ cuya dinámica tiende a borrar las fronteras nacionales.



Fig. 38: Julieta López Aranda, *Medidas de emergencia*, 2000. Instalación con sonido. Dimensiones variables. Séptima Bienal de La Habana.

Este viaje imaginario que permite la obra, a partir de las imágenes y audiciones, dentro del contexto de Cuba tuvo otras implicaciones. En esa época había muchísimas restricciones y prácticamente era imposible para el ciudadano común salir de la Isla. La travesía en avión era un sueño, un deseo de conocer otras partes del mundo. La pieza se convirtió en esa experiencia de movilidad que la mayoría de los espectadores cubanos, por cuestiones económicas y políticas, no podían acceder.

“La globalización no es tan global como parece, o, para ser más exacto, es mucho más global para unos que para otros”.²⁷⁹ La globalización es un sistema radial tendido desde un eje *Norte-Sur*, donde el Sur continuó estando en una posición inferior y desventajosa. El ciudadano del *Sur Global* necesita, en numerosos casos, una extensa documentación para entrar a los países con mayor desarrollo. Sumado a esto, la migración se convirtió en uno de los principales problemas que enfrenta tanto los países del *Norte*

²⁷⁸ Ibis Hernández Abascal y Margarita Sánchez Prieto, “Más cerca uno del otro,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, *op.cit.*, 368-369.

²⁷⁹ Gerardo Mosquera, “Islas infinitas,” en *Caminar con el diablo*, *op.cit.*, 33.

como receptores, como las naciones del Sur por el alto costo de vidas que ha cobrado las travesías migratorias y por la inmensa fuga de personal calificado y joven hacia otros lugares.

La globalización dividió al mundo en una sociedad de clases. La clase alta de ciudadanos globalizados que pueden estar donde quiera que su corazón quiere estar; otra clase necesita permisos, que generalmente son denegados. Un nivel es legítimo, el otro funciona fuera de la ley.²⁸⁰

El tema del inmigrante indocumentado en los Estados Unidos fue abordado por Marcos Ramírez ERRE en la pieza *187 pares de manos* (Fig. 39),²⁸¹ presentada en la exposición *Memorias Colectivas* de la Sexta Bienal. La obra es una crítica a la *Proposición 187* de California, un proyecto legislativo que negaba los servicios públicos, como educación y salud, a las personas que no pudieran demostrar su estatus legal en el país.²⁸² Esta especie de cruzada antiinmigrante afectó principalmente a la comunidad latina, pues un porcentaje significativo de sus miembros habían llegado a los Estados Unidos de manera ilegal a través del cruce de la frontera.

Cabe mencionar que la *Proposición 187* salió en 1994, año de una marcada crisis en la economía de México y que influyó en el éxodo de mexicanos hacia los Estados Unidos en busca de una vida mejor. Ese mismo año se firmó el TLCAN, que fortaleció la condición migratoria en la frontera norte y sur. En el norte se reforzaron los muros en ciudades fronterizas estadounidenses para impedir el paso de los mexicanos que huían de la incertidumbre. A la par el peso mexicano se desplomaba y los capitales extranjeros se fugaban dejando a México en una desgracia financiera. La misma se combinó con presiones para privatizar los bienes de la nación, las políticas de combate contra el narcotráfico y el conflicto en Chiapas. Al respecto Cuauhtémoc Medina escribió: “Una vez más la llamada

²⁸⁰ Doreet Levitte Harten, “El mito de la globalización,” *op.cit.*, 304-305.

²⁸¹ Esta pieza había sido presentada con anterioridad en el Centro Cultural Tijuana y en la Galería Iturralde de los Ángeles en California. Una parte de la misma fue producida gracias a la beca para creadores otorgada por el Fondo Estatal de las Artes de Baja California.

²⁸² Pablo Ximénez de Sandoval, “La cruzada antiinmigrante que hundió a los republicanos en California y sirve de moraleja en EEUU,” *Diario El País*, 11 de noviembre de 2019, https://elpais.com/internacional/2019/11/10/actualidad/1573371505_730687.html (consultada el 3 de junio del 2020).

modernidad vino a mostrar su verdadera cara, y esa apariencia es el caos y el desajuste social”.²⁸³

En respuesta a la *Proposición 187*, Ramírez fotografió el mismo número de personas latinas en Estados Unidos realizando diferentes trabajos. Estas imágenes estaban colocadas en el piso sobre placas metálicas (Fig. 40). Las 187 instantáneas en blanco y negro se enfocaban en las manos de trabajadores anónimos, pues los rostros no fueron retratados para mantener cierta confidencialidad. Como parte de la instalación había un libro que contenía datos personales de los fotografiados, como el nombre (sin el apellido), la edad, el lugar de nacimiento, el oficio, el estatus migratorio y la fecha de ingreso al país (Fig. 39.1). El escrito demostraba la extensa variedad de trabajos realizados por los latinos, que iban desde pilotos, médicos, abogados hasta albañiles, policías o curadores. El artista también comentó sobre los testimonios de los retratados: “Creo que un 20% mintió a la hora de dar la información, me tenían desconfianza, no sabían para qué era la información que les pedía (...)”.²⁸⁴ Estas actitudes, demostraban el miedo y la incertidumbre que vivían y viven los emigrantes sin papeles dentro de los Estados Unidos.

²⁸³ Cuauhtémoc Medina, “Ironía, barbarie, sacrilegio,” en *Abuso Mutuo*, *op.cit.*, 84.

²⁸⁴ Marcos Ramírez ERRE, “Mirando el mundo desde una línea imaginaria,” en *Migración y creación. Antropologías de fronteras*, ed. Nuria Sanz (México: UNESCO. Oficina en México, 2018), 94-95, <https://www.refworld.org/es/pdfid/5dc599114.pdf> (consultada el 3 de junio del 2020).



Fig. 39: Marcos Ramírez ERRE, *187 pares de manos*, 2000. Instalación. Exposición *Memorias colectivas*. Sexta Bienal de La Habana.



Fig. 39.1: Libro con la documentación de los fotografiados. Marcos Ramírez ERRE, *187 pares de manos*, 2000. Instalación. Exposición *Memorias colectivas*, Casa de México. Sexta Bienal de La Habana.



Fig. 40: Montaje de la exposición *187 pares de manos* de Marcos Ramírez ERRE en el Centro Cultural Tijuana en 1996. No hay registro del montaje de la pieza en La Habana pero fue la misma museografía.

Este tipo de legislaciones, alimentan un sentimiento de xenofobia y odio. Con la pieza Ramírez demostró el papel que tienen los inmigrantes dentro de la economía norteamericana. El artista aludió a la importancia para la sociedad estadounidense de la comunidad latina, la cual se ha destacado en muchos sectores laborales y realiza los trabajos más duros y peores pagados por su condición de indocumentados. “El otro se ha convertido en un factor determinante de penetración en la estructura y fisionomía de la

cultura del Primer Mundo. Cada minoría aporta sus propios valores, que más tarde o más temprano se mezclan con los valores que encuentran en las nuevas circunstancias”.²⁸⁵

También como parte de la exposición *Memorias colectivas*, Teresa Serrano (Ciudad de México, 1936) presentó el videoarte, *Siempre el pasto del vecino es más verde* (Fig. 41). Serrano fue invitada por Lillian Llanes para exhibir esta pieza, pues giraba en torno a la migración y la memoria.²⁸⁶ Mediante el proceso migratorio de las mariposas monarcas, la creadora realizó una metáfora sobre el éxodo humano.



Fig. 41: Teresa Serrano, *Siempre el pasto del vecino es más verde*, 1997. Videoarte. Video proyección a tres pantallas, 4:46 min. Exposición *Memorias colectivas*. Sexta Bienal de La Habana.

Las mariposas monarcas emigran cada año de Canadá a México para evitar el crudo invierno. Cientos de miles de estos insectos llegan a principios de noviembre para irse en

²⁸⁵ Hilda María Rodríguez, “La otra orilla,” en *Catálogo de la Quinta Bienal*, *op.cit.*, 110.

²⁸⁶ Teresa Serrano *comunicación personal*, *op.cit.*

marzo. En esta azarosa travesía, alrededor de 5000 kilómetros,²⁸⁷ varias generaciones de mariposas nacen, crecen, se reproducen y mueren, haciendo posible el viaje de ida y vuelta mediante la memoria genética.²⁸⁸ Esta es una perfecta metáfora de que lo único que podemos llevarnos en el viaje de la vida es nuestra memoria, la que nos permite regresar, al menos desde el recuerdo y la nostalgia, al lugar donde alguna vez habitamos.

Estas imágenes fueron tomadas en un pueblo llamado Angangueo, ubicado al este de Michoacán. Curiosamente, numerosos lugareños han emigrado buscando una mejor vida, y la mayoría de la población que queda son ancianos, mujeres y niños que no han podido partir. Cada elemento del video estaba pensado para tributar de manera simbólica a la idea de la migración: el viaje de las mariposas, las imágenes de éxodos humanos de diferentes partes del mundo, el impacto sentimental y social de la partida de los habitantes de un determinado lugar.

El espectáculo visual del vuelo de las mariposas, como se había mencionado, se superpone de manera sutil con escenas de migrantes en todo el mundo: cubanos, mexicanos, guatemaltecos, haitianos, coreanos, yugoeslavos, africanos. Conscientemente la artista no quiso introducir escenas violentas dentro del material de video, pues no creía pertinente meterse en el escabroso terreno de la represión militar y las medidas políticas en contra de los migrantes. Prefirió transmitir la incertidumbre del viaje y el destino, el nomadismo, la lejanía, el miedo al olvido, y en parte la esperanza. La cultura, la familia, los amigos se dejan atrás con el anhelo de que “el pasto del vecino sea más verde/mejor”, como sugiere el título de la pieza.

Una de las imágenes más poética es la del nacimiento de un niño africano en un campamento al aire libre que se superpone a un fotograma de unas mariposas en el acto de apareamiento. El metraje es un juego poético sobre el inicio y el fin, la vida y la muerte, el movimiento y la quietud. El migrar es retratado como parte del ciclo de la vida y de la supervivencia tanto del hombre como de otras especies. “Los procesos migratorios son en

²⁸⁷“Mariposa monarca,” National Geographic, <https://www.nationalgeographic.es/animales/mariposa-monarca> (consultada el 18 de agosto de 2020).

²⁸⁸ Berta Sichel, “Historia cosmopolita,” en *Catálogo de la exposición Historia cosmopolita* (Sevilla, mayo de 2000), 15.

esencia una mixación necesaria, una interacción enriquecedora que ofrece sin dudas una nueva óptica, una reorientación de los valores de la humanidad”.²⁸⁹

El sonido, igualmente, poseía un papel importante dentro de la pieza. Durante los más de cuatro minutos que dura el video lo que se escucha es el constante aleteo de miles de estos insectos. “El sonido hace una relación *love-hate*, pues en contraste con las imágenes de las mariposas, el sonido llega a ser molesto”.²⁹⁰ Este aleteo, incluso puede ser un paralelismo con los latidos desesperados de millones de migrantes que en sus peligrosas travesías para llegar a su destino atraviesan ríos, mares, desiertos, selvas y fronteras.

En la actualidad, esta pieza no sólo remite a su tema principal de las migraciones y la memoria, sino al problema ambiental. Para finales de la década de los noventa, se podían observar millones de mariposas monarcas en Michoacán. Actualmente ha habido una disminución de la cantidad de estos insectos por la tala, en gran medida ilegal, de árboles.

La migración es uno de los problemas más latentes dentro de la sociedad mexicana, en parte por la cercanía con los Estados Unidos. La esperanza de alcanzar el llamado “sueño americano”, así como huir del crimen organizado y el problema del narco, impulsa a miles de mexicanos a cruzar las fronteras. Lo cierto es que el impacto de las migraciones ha provocado transterritorialidades físicas y culturales. La diáspora han generado una dinámica cultural de “invención, mezcla, apropiación y resemantización”,²⁹¹ como lo describió Gómez-Peña: “Somos el *Tercer Mundo* insertado en el *Primer Mundo*, la otra Latinoamérica”.²⁹²

El tema de la frontera también fue tratado por Lourdes Grobet (México, 1940) en la Quinta Bienal con el ensayo fotográfico *Tijuana la casa de toda la gente*, en conjunto con Néstor García Canclini. La artista que había participado en las Bienales anteriores, fue invitada para el bloque temático *La Otra Orilla* (Fig. 42), pues su obra tenía que ver con las problemáticas de las migraciones. Las fotografías se centraron en los trabajadores

²⁸⁹ Hilda María Rodríguez, “La otra orilla,” en *Catálogo de la Quinta Bienal*, *op.cit.*, 111.

²⁹⁰ Berta Sichel, “En el contexto. Una conversación con Teresa Serrano,” en *Albur de amor. Libro catálogo de la exposición Albur de amor de Teresa Serrano* (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2012), 174.

²⁹¹ Gerardo Mosquera, “Islas infinitas,” en *Caminar con el diablo*, *op.cit.*, 40.

²⁹² Guillermo Gómez-Peña. “Entre la espada del narco y la pared de la migra,” en *U-abc Teoría*. Archivo de lecturas y videos. Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2013/02/guillermo-gomez-pena-entre-la-espada.html> (consultada el 2 de abril de 2020).

inmigrantes en Tijuana, ciudad fronteriza, punto clave de las conexiones comerciales, laborales y comunicativas con los Estados Unidos. Tijuana es una ciudad multicultural, donde confluyen el español, lenguas indígenas (como el kilawa, el paipai y el cucapá) y el inglés (aunque el discurso oficial, comercial y visual de la ciudad está en español e inglés). La muestra fotográfica reflejó una ciudad plural, de entrecruzamiento de muchas vertientes culturales y que evidenció los conflictos, relaciones y notable desigualdad entre los vecinos del norte y México.²⁹³

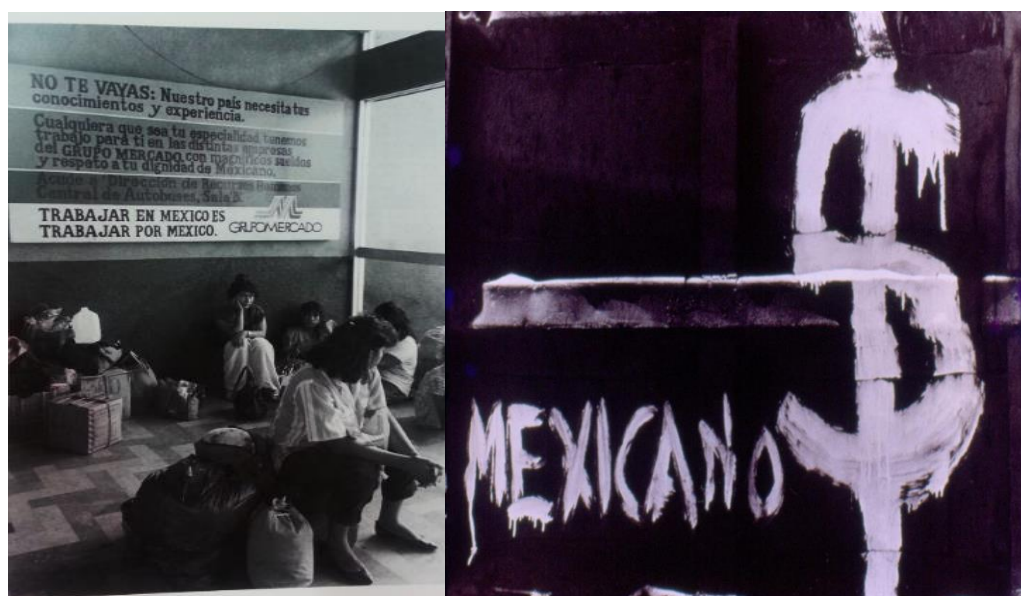


Fig. 42: Lourdes Grobet, *Tijuana la casa de toda la gente*, 1989. Ensayo fotográfico. Trabajo conjunto con Néstor García Canclini. Quinta Bienal de La Habana.

Junto al proyecto de Tijuana, Grobet decidió incorporar una propuesta vinculada a la migración cubana en México. Dado que *Tijuana...* era un trabajo en equipo, la creadora solicitó permiso para agregar una obra hecha solo por ella titulada *Cubanos fuera de Cuba*.²⁹⁴ El proyecto fue aceptado y colocado continuo a la serie fotográfica mencionada. La pieza era una serie de retratos de exiliados cubanos en México acompañadas de entrevistas que ventilaban las razones que los llevó a emigrar. Había una amplia gama de consultados: pintores, fotógrafos, médicos, estudiantes, balseros, amas de casa. Las

²⁹³ Véase Rachel Weiss, “Quinta Bienal de La Habana,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas, op.cit.*, 265.

²⁹⁴ El proyecto completo se puede encontrar en el sitio web de Lourdes Grobet. <https://lourdesgrobet.com/cubanos/>

conversaciones se mantuvieron en el anonimato y no era posible reconocer a los retratados (Fig. 43). Sobre el proceso de selección de esta obra Grobet comentó:

Cuando recibí la invitación como en todas las otras Bienales, me dijeron que el tema era migración. Cosa que me sorprendió por ser el Período Especial y la gente se salía por montones. Cuando vi que mis amigos artistas empezaron a salir, me quedé impactada porque todos eran revolucionarios. Accedí a la invitación pero advirtiéndole que trataría el tema a mi criterio. La respuesta fue positiva, es mejor que lo haga una amiga y no una enemiga.²⁹⁵

Cuando Lillian Llanes la vio consideró que interfería con la lectura del proyecto inicial y que no contaba con la calidad requerida, así que recomendó que se colgara en otro sitio. Aunque de alguna forma tanto *Tijuana...* como *Cubanos...* se complementaban, pues eran investigaciones antropológicas sobre migrantes acompañadas de textos e imágenes. El retiro de la pieza de los emigrantes cubanos tampoco respondía a una cuestión de espacio, ya que a Grobet le asignaron una nave completa del Castillo del Morro por tener una exposición individual dentro de la muestra *La Otra Orilla*.



ESCRITOR

Dudo que los pasos que se están dando sean una solución honesta. Me cuesta mucho trabajo creer que los rumbos que tomó la política cubana entre los setentas y los ochenta tuviera al pueblo cubano como prioridad, más bien tuvo la ambición de poder. También dudo que en caso de un cambio al capitalismo de Estado, el pueblo sea la prioridad.

Mi generación, los que tenemos treinta y tantos años, fue la que menos salió perdiendo porque al menos creímos en la Revolución; fue el período de la influencia soviética, durante el cual confiamos en cambiar el País mediante recursos tecnológicos, y eso nos dio energía.

La mayoría de las tensiones que existen en Cuba tienen su origen en las expectativas personales que creó la Revolución en el desarrollo intelectual, o en la represión ejercida en terrenos muy concretos y sutiles como en la literatura y el teatro.

Fig. 43: Lourdes Grobet, *Cubanos fuera de Cuba*, 1994. Fotografía y textos impresos en serigrafía. Retratos irreconocibles de personas entrevistadas acompañadas de textos editados. Quinta Bienal de La Habana.

En medio del delicado panorama nacional de 1994, marcado por un éxodo masivo, la obra de la artista fue sacada de la muestra. Lillian Llanes en una reunión pública explicó que esta decisión respondía a cuestiones curatoriales y de logísticas; además que a nivel personal no creía que fuera el momento para que extranjeros opinaran sobre la migración

²⁹⁵ Lourdes Grobet *comunicación personal, op.cit.*

cubana. Finalmente el proyecto fue colocado en el CACWL dos días después. El retiro de la pieza de Grobet, junto al comentario de la directora de la Bienal, creó un clima tenso y una idea de censura dentro del evento. La situación terminó con una conferencia de Llanes quien dio su versión de los hechos y no aceptó preguntas del público,²⁹⁶ supongo que para evitar interrogantes incómodas relacionadas con la libertad de expresión y el ambiente político de Cuba. En su defensa Grobet expresó:

Mi respuesta fue que no había engañado a nadie que hablé sobre el proyecto y si no era ese el lugar para una discusión política del momento no sabía dónde podía ser. Que mi trabajo respondió al amor que he tenido siempre por ese país y su revolución.²⁹⁷

Irónicamente, aunque la migración fue una de las aristas principales de esa Quinta Bienal a partir de la exposición *La otra orilla*, no había ningún cubano de la diáspora. “Mientras muchas obras representaban la partida, ninguna de ellas mostró a los recién llegados”.²⁹⁸ Esta acción era un claro síntoma de la difícil situación migratoria por la que atravesaba Cuba –que si bien fue tratada por varios artistas cubanos como Kcho o Sandra Ramos– pero desde la visión de quien se queda y ve a los otros partir. Los creadores cubanos del exilio, aunque trataran el tema de la migración, no fueron incluidos en las exposiciones, como si al abandonar la Isla hubiesen desaparecido totalmente. Este hecho demostró cómo las decisiones de la Bienal están condicionadas por la política y el Estado cubano.

El tema de los cubanos en México también interesó a Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México, 1968) mediante la obra *Apuntes para una embajada de la Escandón en La Habana* (Fig. 44), realizada ex profeso para la Quinta Bienal. La instalación estaba compuesta por papel higiénico, tubos de hierro, un busto de Benito Juárez y dibujos de una hechura escolar de iconos cubanos y mexicanos obreristas, que se habían tomado de los nombres de las calles de la Colonia Escandón (lugar donde vivía entonces el artista). Cruzvillegas ilustró topónimos como Unión, Patriotismo, Revolución, Sindicalismo, Prosperidad, Agrarismo, Progreso, Antonio Maceo y José Martí.

²⁹⁶ Luis Camnitzer, “La V Bienal de la Habana,” en *Bienal de La Habana. Palabras críticas*, op.cit., 248.

²⁹⁷ Lourdes Grobet *comunicación personal*, op.cit.

²⁹⁸ Rachel Weiss, “Quinta Bienal de La Habana,” op.cit., 266.

Esta obra fue un proyectil contra las convenciones de la estética que se ha aceptado como arquetipo del arte “periférico” (más referencial, político y explícito) al reflexionar sobre un nuevo paradigma formal y conceptual. Al respecto el propio artista comentó: “Me interesa más profundamente la ejecución de una obra que sea consecuente con tal análisis per se, sin necesidad de aludir directamente a consignas o posiciones superficiales”.²⁹⁹ Lo atractivo fue que Cruzvillegas, como otros jóvenes artífices mexicanos, introdujo piezas más conceptuales e instalativas. Por lo tanto, la presencia de estos artistas en la Bienal permitió establecer cambios en la manera de afrontar las artes y abrirle espacio a los lenguajes más experimentales y que estaban en boga en la corriente *mainstream* de los noventa como la instalación y el arte objeto.



Fig. 44: Abraham Cruzvillegas, *Apuntes para una embajada de la Escandón en La Habana*, 1994. Instalación. Escultura tubular de hierro, guantes de sparring de boxeo, mesa de madera y mármol, botella de agua con flor silvestre, mapa enmarcado, busto de yeso, 500 rollos de papel higiénico y dibujos. Exposición *Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas*. Quinta Bienal de La Habana.

²⁹⁹ Abraham Cruzvillegas, “Statement,” en *Catálogo de la Quinta Bienal*, *op.cit.*, 286.

Cuauhtémoc Medina, al referirse a la obra de Cruzvillegas escribió: “(...) demolía el pivote de la convivencia de nuestros dos países: la gélida blancura del trueque patriotero”.³⁰⁰ Pues fue una pieza sobre la relación México-Cuba, pero no desde la colaboración, el apoyo y el intercambio de ambos países desde hacía más de un siglo, sino desde la amarga elección de un exilio ante la difícil situación de la Isla.

La Bienal puso en el mapa artístico a los creadores cubanos de los ochenta, esa generación crecida y formada con la Revolución. La visibilidad alcanzada por estos artistas, no sólo permitió un florecimiento dentro del arte nacional, sino que le abrió las puertas al mundo. Una vez que la situación cubana empeoró, muchas de las relaciones tejidas a partir de la Bienal permitieron la salida de artífices cubanos hacia México como Rubén Torres Llorca, Leandro Soto, Arturo Cuenca, Consuelo Castañeda, Carlos Rodríguez Cárdenas, Glexis Novoa, Quisqueya Henríquez, José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey y Juan Francisco Elso Padilla. Si bien, la Bienal ayudó a promocionar la carrera de los artistas mexicanos, este país fue igualmente de vital importancia para los creadores isleños que decidieron emigrar. México se convirtió en un sitio atractivo para los cubanos en general, pues le permitió estar en contacto con los familiares de la Isla y no ser tachados de disidentes. Representaba una tercera opción, “(...) ni la miseria de Cuba, ni la inquisición anticastrista llamada Miami”.³⁰¹

La investigadora Olga María Rodríguez Bolufé señaló que el hecho de residir en México permitió a los artistas cubanos insertarse en el mercado del arte, así como acceder a publicaciones especializadas, concursos, exposiciones en varios lugares y nutrirse del panorama artístico y cultural de esa nación.³⁰² Los isleños exiliados participaron activamente en circuitos internacionales del arte,³⁰³ lo que le dio una mayor visibilidad al arte cubano más allá del terreno de la Bienal.

³⁰⁰ Cuauhtémoc Medina, “La real Habana,” *op.cit.*, 37.

³⁰¹ Cuauhtémoc Medina, “Exilio en la calle República de Cuba,” en *Abuso Mutuo*, *op.cit.*, 32.

³⁰² Véase Olga María Rodríguez Bolufé, “Epílogo,” en *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996*, 313-324 (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007), 316.

³⁰³ Algunas exposiciones internacionales que contaron con artistas cubanos fueron: *Made in Havana* (Australia, 1988); *Signs of Transition. 80 Art from Cuba* (Nueva York, 1988); *Kuba OK* (Düsseldorf, 1990); *Arte Contemporáneo de Cuba* (Museo de arte Contemporáneo de Sevilla, 1990); *Renacimiento Cubano* (Ámsterdam, 1991); *Los hijos de Guillermo Tell. Artistas cubanos contemporáneos* (Caracas y Bogotá, 1991); *The Bleeding Heart* (1990); *América Novia del sol* (Amberes, 1992) y *Ante América* curada por Gerardo

De 1985 a 1996 la llegada de cubanos fue numerosa y estable. Generalmente el viaje se gestionaba mediante invitaciones oficiales de instituciones y artistas mexicanos. Por ejemplo, el arribo de Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso y José Bedia a México fue a través de la gestión del investigador Adolfo Patiño, quien se interesó por la obra de estos jóvenes artífices por romper de manera sutil con el arte de contenido social abanderado por las instituciones cubanas.³⁰⁴ La promoción del arte cubano en la nación mexicana estuvo fuertemente ligada con la labor de la Galería de Nina Menocal, pues no sólo gestionaba la entrada a México de los creadores, sino que los insertó en el mercado del arte. También este grupo de artistas contó con el apoyo de la crítica y algunas instituciones mexicanas como el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Universitario del Chopo y Curare. A partir de 1992 el gobierno de México limitó la presencia de los cubanos en su país. La negación de las prórrogas migratorias, las presiones políticas, la crisis de la economía mexicana y las aspiraciones de una mayor comercialización en el mercado internacional, hizo que un gran número de cubanos terminaran emigrando hacia los Estados Unidos.³⁰⁵

Tristemente con el paso de los años Cuba no sólo fue perdiendo importantes creadores de la plástica, sino que menguó el protagonismo que su Bienal tenía desde los ochenta. Al preguntarles a algunos participantes mexicanos de la Quinta a la Séptima Bienal de La Habana, la mayoría de los casos habían dejado de interesarse por el evento. Tal fue el caso de Mónica Castillo, Lourdes Almeida, Vida Yovanovich, Marcos Ramírez, Jim Bliesner del Grupo RevArte, Néstor Quiñones y Javier de la Garza. Este último comentó, refiriéndose a las Bienales actuales, “Ya no suena cómo antes, creo que es un proyecto terminado”.³⁰⁶ José Miguel González Casanova refirió: “Precisamente no es atractiva porque se quedó como subordinada dentro de ese sistema y se vuelve una más, cuando su valor precisamente era articular una posición crítica frente a ese sistema artístico hegemónico y el mercado del arte”.³⁰⁷

Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss en 1992. Además los creadores cubanos participaron en ferias como la de Arte de Miami, Vancouver, Chicago, Arco Madrid y Expo-Arte de Guadalajara.

³⁰⁴ Véase Olivier Debrouse, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992,” en *La era de la discrepancia*, *op.cit.*, 330.

³⁰⁵ Olga María Rodríguez Bolufé, “Epílogo,” *op.cit.*, 320.

³⁰⁶ Javier de la Garza *comunicación personal*, *op.cit.*

³⁰⁷ José Miguel González Casanova *comunicación personal*, *op.cit.*

Un componente que influyó negativamente en las Bienales actuales ha sido las cuestiones políticas. Tatiana Parceró alegó: “Para algunos creadores el gobierno cubano se convirtió en una dictadura que ha durado más de 60 años”.³⁰⁸ Por su parte, Ana María Herrera del Grupo RevArte expresó: “Me limito a comentar, sé que se suspendió la Bienal de 2017 por cuestiones éticas y con el devastador huracán las cosas cambiaron drásticamente. Pero a la luz pública las políticas contradictorias del Ministerio de Cultura muestran poca transparencia y con el Decreto 349,³⁰⁹ deja mucho que decir”.³¹⁰ Al respecto César Martínez dijo: No puedo dar mi opinión, no he estado en ellas, lo que he leído recientemente es que ha habido censura por parte del Estado, ya no sólo contra las obras sino contra los propios artistas, restringiendo libertades.³¹¹ En esta misma línea Teresa Serrano señaló:

No he estado en contacto con las ediciones posteriores de la Bienal, pero leí que en la última edición se dieron varios debates por los cambios en las políticas culturales del Ministerio de Cultura, que controla y censura las obras de algunos artistas. (...) De esto es importante rescatar que sin libertad de expresión no es posible el arte. La dictadura cubana fue perdiendo credibilidad, ninguna dictadura es buena, pero peor cuando dura más de 60 años (...) El día que Cuba se deshaga del régimen que la ha aprisionado, volverá a ser muy importante como país y en el arte estoy segura que regresarán las magníficas bienales”.³¹²

Incluso los debates teóricos fueron perdiendo relevancia. Desde una cuestión económica, que sólo le permitían invitar tres o cuatro investigadores con pasaje aéreo y hospedaje garantizado. Además que después del 2000 hubo un cambio económico desfavorable pero también hubo un mayor control ideológico. Sobre esto el curador Nelson Herrera Ysla explicó:

En sentido general comenzó un momento de mayor cuidado en lo ideológico pues la crisis económica se agudizaba en muchos órdenes. Parecía todo igual pero no era así. Los

³⁰⁸ Tatiana Parceró *comunicación personal, op.cit.*

³⁰⁹ El Decreto 349, a grandes rasgos, plantea que para que un artista presente su trabajo en público necesita de la aprobación de las autoridades. La figura del inspector tendrá la potestad de cerrar una exposición o terminar un concierto si determina que no está en sintonía con la política cultural de la Revolución. El decreto en sí tiene algunas ambigüedades que no dejan claro la figura del artista y hasta qué punto está obligado a adscribirse a una institución estatal. Véase Ernesto Hernández Busto, “¿Qué es el Decreto 349 y por qué los artistas cubanos están en contra?”, *Letras Libres*, 10 de diciembre de 2018, <https://www.letraslibres.com/mexico/cultura/que-es-el-decreto-349-y-por-que-los-artistas-cubanos-estan-en-contra> (consultada el 3 de diciembre de 2020).

³¹⁰ Ana María Herrera *comunicación personal, op.cit.*

³¹¹ César Martínez *comunicación personal, op.cit.*

³¹² Teresa Serrano *comunicación personal, op.cit.*

dirigentes principales de la cultura provenían de otras esferas de la sociedad y eran de mayor confianza dentro del aparato estatal. Las instituciones culturales dejaron de jugar un papel de vanguardia como en los años 90 del pasado siglo (...) Los debates públicos se esfumaron y no se estimulaba el surgimiento de algunos en ciertas esferas de la cultura. Los debates teóricos en las bienales se tornaron algo aburridos, con muy poca polémica. Muchos jóvenes críticos y curadores decidieron probar fortuna en otros países: Eugenio Valdés, Andrés Isaac Santana, Susset Sánchez, Janet Batet, Piter Ortega, etc.³¹³

La política cultural controladora del gobierno, la falta de originalidad y financiamiento de las últimas Bienales y la apertura de otros eventos similares, le han restado significación al encuentro habanero. Más allá de su situación actual, no se puede negar el referente que ha sido dentro del mundo artístico. Ante la encrucijada de los artistas del *Sur Global* de “hacer un arte que se eleve por encima de la cultura local o mantenerse nativo y ser una nueva versión de salvaje y por lo tanto exótico”,³¹⁴ la Bienal se presentó como una alternativa, como un acontecimiento global que creó sus propios referentes para la exhibición y teorización del arte de la “periferia”.

³¹³ Nelson Herrera *comunicación personal, op.cit.*

³¹⁴ Doreet Levitte Harten, “El mito de la globalización,” *op.cit.*, 304.

Conclusiones

Esta investigación tuvo como centro el estudio del arte mexicano en las Bienales de La Habana de 1994 al 2000, a partir del análisis de las obras y las conexiones que se establecieron mediante el evento. Con la tesis se abren otras posibilidades de trabajo, que pueden enfocarse en la presencia mexicana en otras bienales o encuentros artísticos internacionales o en continuar con el estudio de México en las Bienales de La Habana después del 2000.

La Bienal de La Habana, con su perspectiva global, posicionó a Cuba en el ámbito cultural internacional y la volvió un referente más allá de las naciones del *Sur*. Desde el triunfo revolucionario el gobierno desarrolló una capacidad diplomática para mantener un liderazgo dentro del llamado *Tercer Mundo* desde lo político –que se evidenció con la destacada participación de Cuba dentro del Movimiento de Países No Alineados y que incluso llegó a ser su sede en 1979– y hasta lo cultural con la creación de instituciones y eventos que sobrepasaban la geografía nacional, como Casa de las Américas (1959), el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (1979) y el Festival Latinoamericano de Teatro (1980).

A partir de sus propias percepciones, la Bienal se desligó del modelo de bienal de Venecia y São Paulo. La Habana se consagró dentro del circuito del arte latinoamericano, caribeño y mundial sobre la base de acertadas decisiones como la eliminación de los premios, la no división por países y la preparación del encuentro a partir de viajes de exploración y especialistas dedicados a investigar un área cultural específica. La figura del curador se volvió imprescindible, desde la búsqueda de información y contactos hasta el trabajo en equipo para crear una muestra sistémica, interesante y coherente con el eje curatorial.

Dentro del funcionamiento de la Bienal son fundamentales las conexiones con instituciones públicas, privadas, y personalidades de diferentes partes del mundo, y en donde el Área de Relaciones Internacionales del CACWL y los vínculos de los curadores a lo largo de los años han jugado un papel imprescindible. Como se evidenció, México es uno de los países mejor representado en la Bienal, y en parte se debe, además de su extensión territorial y calidad artística, por el apoyo de sus instituciones que permitieron

que más de treinta artistas asistieran a la cita habanera de la quinta a la séptima edición. CONACULTA, museos como el Carrillo Gil y el Ex Teresa, la Secretaría de Relaciones Internacionales y el INBAL colaboraron de diversas maneras con la Bienal (boletos de avión, traslado de obras, contactos).

A pesar del deterioro diplomático entre Cuba y México en la década de los noventa, los organismos gubernamentales beneficiaron a los creadores mexicanos para que asistieran a la Bienal. Después de la firma del TLCAN, el gobierno de México fue muy criticado por su vínculo cercano con los Estados Unidos. El mantenimiento de las relaciones con la nación caribeña le permitía proteger una imagen de un país neutral y sin injerencia norteamericana, aunque en la práctica la tensa situación entre La Habana y Washington afectó negativamente los nexos oficiales entre Cuba y México.

Las ayudas también provenían de entidades supeditadas a otros organismos como el Museo Universitario del Chopo; privadas como Hoteles Qualton, La Panadería y las galería Nina Menocal y OMR; y conexiones personales con artistas, críticos e investigadores, que no sólo proporcionaban contactos, sino alojamiento y guía a los curadores del CACWL. El prestigio de la Bienal hizo que en varias ocasiones los creadores se financiaran una parte de su participación como el grupo RevArte y Abraham Cruzvillegas. Del mismo modo, los mexicanos mostraron su compromiso con el evento al realizar modificaciones en sus proyectos artísticos para que se pudieran materializar en las condiciones limitadas de Cuba. Tal fue el caso de Rafael Lozano-Hemmer, Gerardo Suter y Diego Toledo.

El trabajo mancomunado entre los curadores del CACWL y las instituciones culturales, galerías e investigadores mexicanos, permitió promocionar a jóvenes que apenas eran conocidos en el circuito del arte de su país de residencia como Francis Alÿs, Thomas Glassford y Abraham Cruzvillegas. Es válido aclarar que, aunque le dio oportunidad a artífices con poca trayectoria o visibilidad, nunca se definió como una Bienal para artistas emergentes pues figuraron nombres reconocidos como Helen Escobedo, Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet, que ya tenían una carrera consolidada, o los neomexicanistas que contaban con un gran éxito comercial. Más allá de nombres o reconocimientos lo importante era la pertinencia de la obra con el eje curatorial de la Bienal. Además, la confluencia de varias generaciones de artistas enriquecían las reflexiones sobre las problemática centrales.

Por otro lado, la confluencia de creadores del *Sur Global*, curadores, críticos e investigadores en La Habana durante el tiempo de la Bienal, permitía conocer otras propuestas artísticas más allá de las promocionadas en los circuitos hegemónicos, así como establecer contactos para futuras colaboraciones. Como fue el caso de Teresa Serrano que expuso en la Bienal de Johannesburgo luego de que Okwui Enwezor viera su trabajo en La Habana. Igualmente, Laura Anderson Barbata concretó varias exposiciones gracias a su presencia en la Bienal.

Aunque dentro de los mexicanos hubo diversidad de edades, poéticas y preocupaciones, la mayoría de los artistas radicaban en la capital. A pesar de que Ibis Hernández en sus viajes de exploración visitó Guadalajara y Tijuana, por una cuestión financiera no pudo llegar a muchos estados, lo que influyó en el predominio de artífices de la capital.

La cita habanera manejó otro modelo de exhibición artística, al diluir las fronteras entre las expresiones populares, artesanales y las bellas artes; con muestras como la de los juguetes de alambre africanos, las muñecas mexicanas y el núcleo temático *Apropiaciones y entrecruzamientos* de la Quinta Bienal. En este sentido, los mexicanos mostraron producciones que dialogaban sobre las problemáticas contemporáneas con estéticas populares o tradicionales como Dulce María Núñez y Javier de la Garza. Con la selección de las mismas no se buscaba un exotismo o encasillar el arte mexicano dentro de determinado canon enarbolado por el discurso oficial (como en *México: Esplendor de Treinta Siglos*, *Mexican Modern Art* o *Mito y Magia en América: los ochenta*), sino todo lo contrario: cuestionar la representación de la cultura e identidad mexicana.

La Bienal abogó por que el arte se adueñara de las calles, parques y lugares habitacionales. Los creadores mexicanos llevaron piezas que penetraban dentro de la realidad cubana y constituyeron un eslabón importante para incorporar manifestaciones menos tradicionales dentro del evento. Los proyectos de Francis Alÿs y Thomas Glassford fueron novedosos para la Bienal de 1994. La participación mexicana a través de las Bienales de los noventa fue evolucionando hacia los medios tridimensionales y las intervenciones urbanas. Si bien, desde la Quinta Bienal hubo una preponderancia de la instalación, también hubo un mayor número de fotografías y pinturas. Para la edición del

2000 los medios bidimensionales estaban muy poco visibilizados o eran parte de obras instalativas. Durante los tres encuentros convivieron diversas tendencias: conceptualismo, neoconceptualismo, neomexicanismo, lo que evidenció la pluralidad, no sólo de soportes, sino de medios expresivos del arte mexicano de la década.

Las prácticas de los artistas mexicanos oxigenaron la Bienal y le imprimió lenguajes contemporáneos a las problemáticas sociales. La experimentación y el talento de los creadores permitieron un equilibrio entre las estéticas globales y los problemas locales, lo que convirtió a La Habana en una bienal consecuente con su época y el *Sur Global*. En otro sentido, la presencia de los artistas cubanos en México a finales de los ochenta y mediados de los noventa, les permitió participar en exposiciones y en el mercado internacional del arte, además de contar con el reconocimiento y la admiración de críticos mexicanos como Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina.

Las propuestas mexicanas en la Bienal fueron osadas, no sólo en materia estilística sino también conceptual, al criticar abiertamente cuestiones como el TLCAN, la discriminación indígena, el machismo y la homofobia dentro de la sociedad mexicana, el impacto de los medios de comunicación e incluso el tema del éxodo cubano hacia México (pieza de Lourdes Grobet y Abraham Cruzvillegas) y la cerrada política cultural cubana (la protesta de Cuauhtémoc Medina en la Séptima Bienal por la marginación de Gerardo Mosquera). Más allá de la potestad de los curadores del CACWL para la selección de creadores y obras, la Bienal posee un mecanismo político que frena los discursos más críticos hacia la realidad cubana.

La Bienal es una cara de Cuba ante el mundo y una carta significativa dentro de la diplomacia cultural cubana. Por ejemplo la cita de 1994, realizada en medio del *Período Especial*, demostró que era tal el compromiso con las artes del Sur que se realizó pese de la profunda crisis. Asimismo, reafirmaba la imagen “tenaz y de liderazgo” de la Revolución cubana, y en cuestiones económicas estimuló el turismo en la Isla.

Actualmente, la Bienal de La Habana ya no es tan representativa como lo fue en los años noventa. La proliferación de bienales en diferentes partes del orbe que siguieron el modelo de La Habana como Johannesburgo y Dakar, la apertura de eventos como

Documenta, sobre todo a partir de la edición once, debilitaron la novedad de La Habana y su impacto dentro del arte global. En estas últimas ha habido una reducción dentro de los invitados mexicanos pasando de un promedio de diez creadores por Bienal durante los noventa a sólo cuatro artífices en el encuentro del 2019. Esa disminución viene dada en parte por cuestiones económicas, que incluso ha afectado los viajes de exploración.

Una cuestión reiterada dentro de los artistas mexicanos que asistieron de la Quinta a la Séptima Bienal, es que aunque la siguen considerando importante, discrepan con el curso político de Cuba. La censura y la falta de libertad de expresión, con decretos como el 349, dentro del panorama cultural de la Isla han demeritado la imagen de Cuba y su Bienal. En estas cuestiones se evidencian las paradojas del discurso político: Cuba ha abogado por la unión y un arte de resistencia y crítica social en el *Sur Global*, mientras que al interior del país los artistas están siendo censurados por discrepar con las políticas culturales. Esa situación trasciende a los curadores del CACWL, subordinados al Ministerio de Cultura, y quienes dejan la piel en cada evento.

La historia de la Bienal es un universo más allá de estas páginas, un nicho que todavía tiene mucho por explorar y aportar. El acceder a un grupo de fuentes de archivos y documentos tanto en Cuba como en México y las entrevistas a creadores mexicanos y especialistas del CACWL, permitió reconstruir una historiografía enriquecida por las vivencias personales y los diferentes puntos de vista. Esta tesis, además de recoger la presencia de un país específico durante los noventa, permite reflexionar sobre la Bienal y su evolución a lo largo de los años. Sería interesante que futuras investigaciones pudieran profundizar en la diplomacia cultural cubana en las últimas décadas y continuar ampliando el banco de imágenes sobre la Bienal.

La Bienal de La Habana no está pasando por el mejor de sus momentos. Una política cultural cubana más paranoica y dictatorial, un presupuesto cada vez más reducido, una situación de carencia dentro de la Isla y el retiro o partida de los curadores veteranos, han desencadenado una crisis al interior del sistema de arte en Cuba y la Bienal. A pesar de esto, sigue siendo *nuestra Bienal*, ese evento que contra todo pronóstico e infortunio ha seguido adelante porque está consciente de su misión para las geopolíticas del *Sur* y sobre todo para el arte y la cultura cubana.

Anexos

Anexo A: Relación de artistas mexicanos, obra y manifestación (1994-2000)

Este anexo centraliza la participación mexicana de la Quinta a la Séptima Bienal de La Habana. Está dividido en cuatro apartados: el nombre de los artistas, el título de la pieza, la manifestación y la exposición en la que se insertó.

Quinta Bienal, 6 de mayo al 30 de junio de 1994. Arte-Sociedad-Reflexión.			
Artista	Obra	Manifestación	Exposición en la que se insertó
1. Carlos Aguirre (Acapulco, 1948)	<i>Diario oficial</i>	Instalación	<i>Entornos y circunstancias</i>
2. Mónica Castillo (Ciudad de México, 1961)	<i>Autorretrato sobre piedra</i>	Instalación	<i>Espacios fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad</i>
3. Rafael Cauduro (Ciudad de México, 1950)	<i>S/T</i>	Pintura mural	<i>Entornos y circunstancias</i>
4. Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México, 1968)	<i>Apuntes para una embajada de la Escandón en La Habana</i>	Instalación	<i>Obsesiones colectivas. Reflexiones individuales.</i>
5. Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 1943-Morelos, 2017)	<i>S/T</i>	Instalación	<i>Entornos y circunstancias</i>
6. Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934-Ciudad de México, 2010)	<i>Imposibilia</i>	Instalación	<i>Entornos y circunstancias</i>
7. Javier de la Garza (Tampico, Tamaulipas, 1954)	<i>De otros mundos</i>	Pintura	<i>Espacios fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad</i>
8. Carlos González Lobo (Ciudad de México, 1939)	<i>S/T</i>	Instalación	<i>Apropiaciones y entrecruzamientos</i>
9. Lourdes Grobet (México, 1940)	<i>-Tijuana la casa de toda la gente. -Cubanos fuera de Cuba</i>	Fotografía Fotografía	<i>La otra orilla</i>
10. Yolanda Gutiérrez (Ciudad de México, 1970)	<i>Umbral</i>	Instalación	<i>Obsesiones colectivas. Reflexiones individuales.</i>

11. Dulce María Núñez (Ciudad de México, 1950)	<i>-El Valle de los Caídos -Anunciación</i>	Pintura Pintura	<i>Apropiaciones y entrecruzamientos</i>
12. Néstor Quiñones (Ciudad de México, 1967)	<i>Círculo y Revelador</i>	Instalación	<i>Obsesiones colectivas. Reflexiones individuales.</i>
13. Thomas Glassford (EE.UU. 1963.)	<i>Invitación al acarreo</i>	Acción pública	<i>Entornos y circunstancias</i>
14. Francis Alÿs (Amberes, Bélgica, 1959. Reside en Ciudad de México)	<i>Zapatos magnéticos</i>	Acción pública	<i>Entornos y circunstancias</i>

Sexta Bienal, 3 de mayo al 8 de junio de 1997. *El Individuo y su Memoria.*

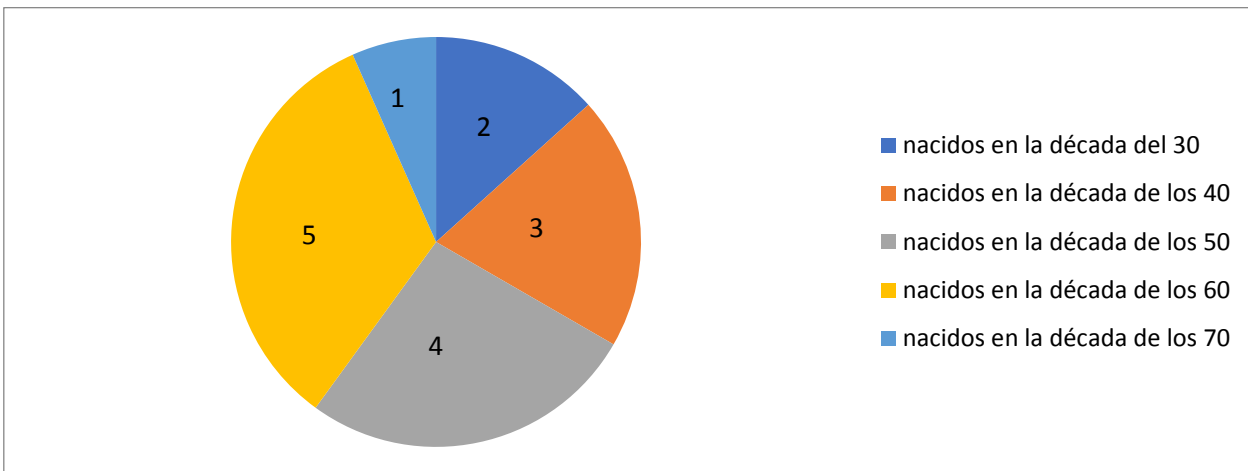
Artista	Obra	Manifestación	Exposición en la que se insertó
1. Lourdes Almeida (Ciudad de México, 1952)	<i>La nación mexicana. Retrato de familia</i>	Fotografías	<i>Rostros de la memoria</i>
2. Laura Anderson Barbata (Ciudad de México, 1958)	<i>Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl</i>	Instalación	<i>Memorias colectivas</i>
3. César Martínez (Ciudad de México, 1962)	<i>PerforMANcena</i>	Performance	<i>Memorias colectivas</i>
4. Tatiana Parceró (Ciudad de México, 1967)	<i>Cartografía interior</i>	Fotografía	<i>Recintos interiores.</i>
5. Marcos Ramírez (Tijuana, 1961)	<i>187 pares de manos</i>	Instalación	<i>Memorias colectivas</i>
6. Teresa Serrano (Ciudad de México, 1936)	<i>Siempre el pasto del vecino es más verde</i>	Video	<i>Memorias colectivas</i>
7. Vida Yovanovich (La Habana, 1949. Reside en Ciudad de México)	<i>Gastado el tiempo</i>	Instalación fotografías	<i>Recintos interiores.</i>

Séptima Bienal, 17 de noviembre de 2000 al 6 de enero de 2001. <i>Uno más cerca del otro.</i>			
Artista	Obra	Manifestación	Exposición en la que se insertó
1. Francis Alÿs (Amberes, Bélgica, 1959. Reside en Ciudad de México)	<i>Rumor</i>	Acción pública	-
2. Gustavo Artigas (Ciudad de México, 1970)	<i>En el aire</i>	Acción pública	-
3. José Miguel González Casanova (Ciudad de México, 1964)	<i>Banco Intersubjetivo de Deseos</i>	Videoinstalación	-
4. Grupo RevArte	<i>Intervención en el espacio urbano</i>	Acción pública	-
5. Rubén Gutiérrez (Monterrey, 1972)	<i>Objetos sobre La Habana</i>	Fotografía	-
6. Julieta López Aranda (Ciudad de México, 1975)	<i>Medidas de emergencia</i>	Instalación	-
7. Rafael Lozano-Hemmer (Ciudad de México, 1967)	<i>33 preguntas por minuto. Arquitectura relacional #5</i>	Instalación	-
8. César Martínez (Ciudad de México, 1962)	<i>La orquesta de la muerte o cómo la muerte orquesta tu vida</i>	Performance	-
9. Marcos Ramírez (Tijuana, 1961)	<i>Cruce de Caminos</i>	Escultura	-
10. Gerardo Suter (Buenos Aires, Argentina, 1957)	<i>Tábula rasa</i>	Performance	-
11. Diego Toledo (Ciudad de México, 1964)	<i>Abróchese el cinturón</i>	Instalación	-

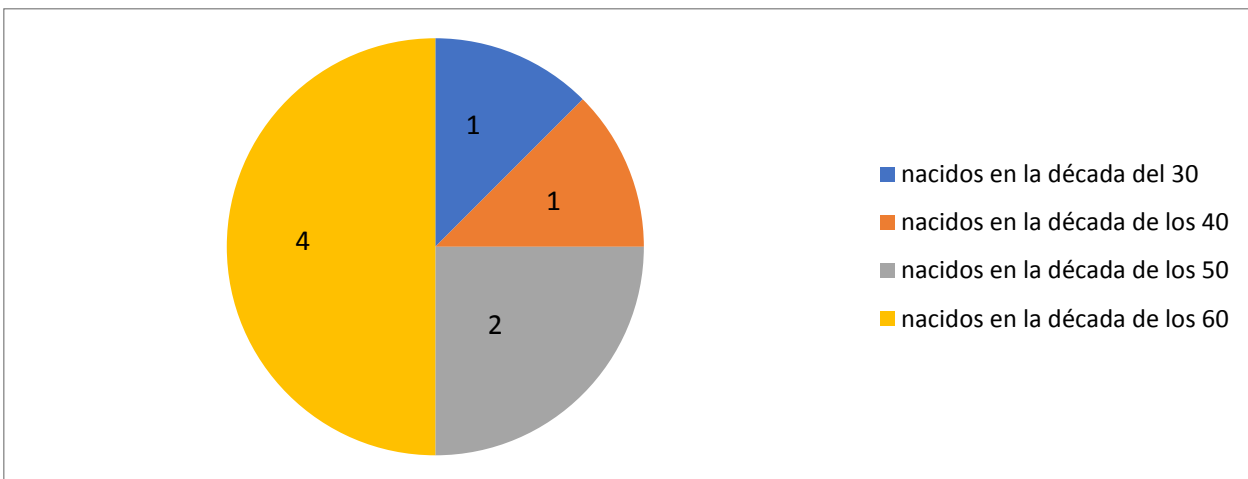
Anexo B: Gráficos con las relaciones de edades de los artistas mexicanos de la Quinta a la Séptima Bienal

En el siguiente anexo se muestran tres gráficos con la relación de edades de los artistas mexicanos de la Quinta a la Séptima Bienal. Esto permite demostrar que la Bienal apostó por artistas jóvenes.

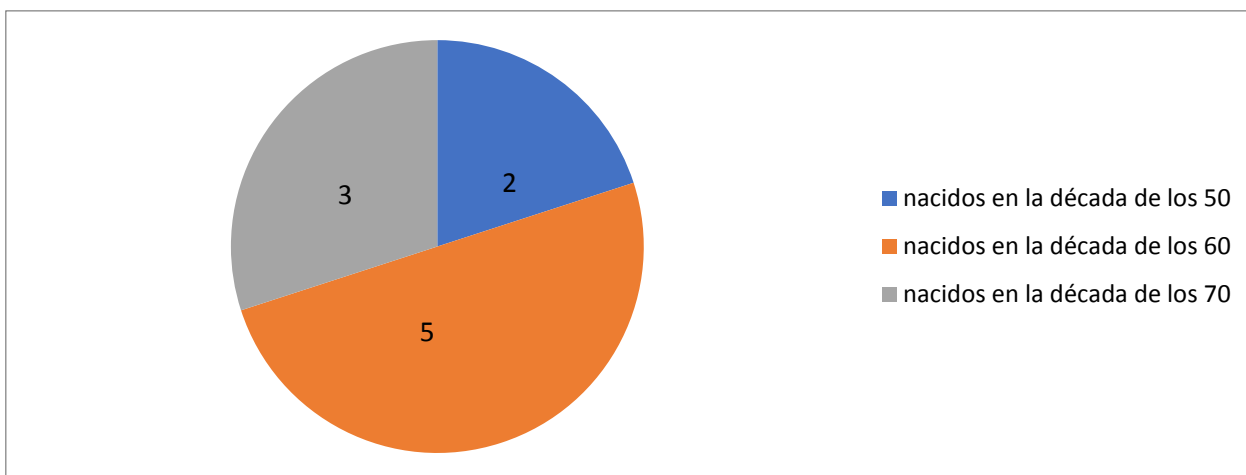
Quinta Bienal



Sexta Bienal



Séptima Bienal



Nota: En el caso de los artistas de la Séptima Bienal se recogió la edad de 10 de los 11 participantes porque uno de ellos fue el Grupo RevArte compuesto de varios artistas.

Anexo C: Fragmentos de los cuestionarios realizados a los artistas mexicanos participantes en la Quinta Bienal de La Habana (1994)

Cuestionario a Mónica Castillo. Vía correo electrónico, 7 de mayo de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

La Bienal de La Habana tenía mucho prestigio en esos años y la calidad de artistas cubanos siempre fue impresionante. Participar en ella era una forma de ser reconocida.

-¿De qué manera fue contactada para participar en la Bienal de La Habana de 1994?

R: La participación mexicana fue siempre llevada a cabo por Ibis Hernández Abascal, curadora cubana que visitó México por muchos años consecutivos.

-¿Cómo fue el diálogo con la curadora de la Bienal?

R: Muy bueno. Ella era una mujer inteligente, sincera y muy abierta al diálogo. Me impresionaba su sencillez que contrastaba mucho con la manera de ser de los curadores acá en México.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana?

R: Muy posiblemente nos pagaron el vuelo a los que fuimos a exponer, porque recuerdo que todos los mexicanos fuimos en grupo y nos quedamos en el mismo hotel. Recuerdo a Néstor Quiñones, Claudia Fernández, Eugenia Vargas y Javier de la Garza.

No creo que haya sido Cuba quien pagó los vuelos. Yo más bien pienso que fue Relaciones Exteriores de México o INBA. Antes se hacían las solicitudes de vuelo directas y se otorgaban con relativa facilidad. Posiblemente el hotel fue pagado por Cuba.

-¿La obra que exhibió en La Habana fue realizada ex profeso para la Bienal?

R: No.

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal que participó?

R: Buena, hubo piezas emblemáticas como la instalación de Mona Hatum y la acción de Francis Alÿs.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No tengo la menor información. De hecho me pregunto qué habrá pasado con ese evento que en los noventa tuvo tanto auge.

Cuestionario a Javier de la Garza. Vía correo electrónico, 21 de mayo.

-¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

R: Participar era una importante distinción

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

R: Sin duda ayudó a promocionar mi trabajo ya que la difusión era internacional.

-¿De qué manera fue contactado para participar en la Bienal de La Habana de 1994?

R: Los organizadores me contactaron directamente.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana? ¿Alguna institución del gobierno mexicano le costeó gastos para que participara en la Bienal?

R: Los organizadores se ocuparon de todos los gastos y fuimos hospedados y atendidos muy dignamente. Los mexicanos no recuerdo si participaron.

-Puede comentarme sobre la obra que presentó en La Habana, por ejemplo que la inspiró, la recepción que tuvo, si fue ex profeso para la Bienal.

R: La pieza que presenté fue hecha expresamente para la bienal. Se trataba de una forma velada de un anfibio, una especie de “sireno” para hablar de otras formas de existir, otra forma de hombre, obviamente refiriéndome al mundo gay. La imagen era un *close up* de un chico con cola de pez, y aparte, lo acompañaba una bola colgando por encima, para citar otros mundos, el título era justamente “De otros mundos”.

No recuerdo comentarios al respecto, pero fue una gran experiencia y reconozco el orgullo y la distinción de participar junto a la selección de lo más relevante en esos momentos del arte latinoamericano.

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal que participó?

R: Pienso que en el tiempo que me tocó participar, había una ebullición cultural, había actividades todo el tiempo, mesas, conferencias, reuniones y pudimos convivir y conocer de cerca la situación política, la ciudad, la vida cotidiana y la amabilidad, alegría y gentileza del pueblo.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No tengo idea de lo que ha pasado con dicha bienal. Creo que no es fácil mantener la calidad y una línea, económicamente también debe de contar y la verdad que no tengo idea de qué ha pasado, pero ya no suena cómo antes, creo es un proyecto terminado. Espero equivocarme.

-Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el ambiente político de Cuba, el clima de la Bienal de La Habana, los cubanos u otras cuestiones.

R: Sí tuve una discusión con la policía por un problema surgido en una de las reuniones a la que fuimos invitados. Los cubanos no podían entrar, ni a los hoteles, ni a muchos lugares, solo para turistas y extranjeros. Me puse a discutir que era una aberración hasta que entendí que no podía hacer absolutamente nada porque se hace lo que imponen y punto. No hay discusión al respecto. Me fui furioso.

Cuestionario a Dulce María Núñez. Vía LinkedIn, 14 de mayo de 2020.

¿Qué le motivó a participar en la Bienal?

R: Mostrar mi trabajo

¿De qué manera fue contactada para participar?

R: Por carta

¿Cómo era el proceso de selección de la obra?

R: Al parecer la seleccionó la curadora del catálogo de mi reciente exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

¿La obra que presentó en la Bienal fue ex profeso para esta?

R: No

¿Tiene comentarios sobre el clima de la Bienal, ambiente político, los cubanos?

R: Yo fui a Cuba en 1977 por 15 días con un grupo donde éramos o estudiantes o maestros de diferentes orígenes escolares. Yo quería ver de cerca el socialismo o como se llame y me la pasé feliz, la comida deliciosa, la gente amable. En La Habana, en una gran explanada, que no sé cuál era pasó Fidel Castro con sus escoltas y le gritamos: “Fidel, Fidel, somos de México”. Se detuvieron y se bajó a dialogar un poco con nosotros. Lo tuve a medio metro de distancia. Del clima de la Bienal no sé, nunca fui.

Cuestionario a Rafael Cauduro, contestado por su representante Liliana Pérez Cano porque el artista no se encontraba bien de salud. Vía correo electrónico, 14 de mayo de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

R: Realizó dos viajes antes de la Bienal a Cuba y quedo fascinado, le encanta su cultura, la música, su gente. Siempre se ha expresado muy bien de la alegría de su gente, su ritmo le encanta.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

R: Si fue una muy buena experiencia. Quedó muy contento.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana?

R: No, la Bienal pagó todo: el traslado y la producción.

-¿La obra que exhibió en La Habana fue realizada ex profeso para la Bienal?

R: Si, pintó varias obras sobre las fachadas de Cuba. La fachadas y la arquitectura de Cuba lo dejaron fascinado, tomo muchas fotografías y le encantaba el colorido. Como sabe en muchas de las obras del Mtro. Cauduro aparecen fachadas viejas y prostitutas. Y las mujeres siempre son parte de su obra, poniéndolas como diosas del placer, partes de la vida de una ciudad.

Cuestionario a Néstor Quiñones. Vía Instagram, 7 y 10 de mayo de 2020.

-¿De qué manera fue contactado para participar en la Bienal de La Habana de 1994?

R: A través de una visita que hizo Ibis Hernández Abascal del Centro Wifredo Lam. Yo trabajaba con la galería OMR en esos tiempos.

-Antes de ser invitado, ¿tenía algún interés en participar en la Bienal de La Habana?

R: En realidad tenía poco conocimiento de la Bienal pero por mi formación sentía mucha afinidad con el pueblo cubano. Al estar en La Habana comprobé muchas cosas que pensaba, y también la importancia de una bienal creada para reunir percepciones de otros mundos como contrapeso de una proyección sobre el arte y la cultura dominante en aquellos tiempos.

-¿Realizó su obra ex profeso para la Bienal de La Habana?

R: No. Las piezas que se expusieron, formaron parte de una exposición individual que realicé en el Museo Carrillo Gil. Eran dos piezas vinculadas hacia lo dogmático y el inconsciente en el ser humano.

-¿Qué opinión tuvo de la Bienal de La Habana?

R: A principios de enero de ese año surgió en México el EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, yo estaba, y estoy muy identificado con él, y el hecho de participar en la bienal fue para mí algo vinculado a una forma política de ejercer el derecho hacia otras realidades. Con el tiempo podemos darnos cuenta que muchas cosas se han disuelto y transformado, y que el poder del arte es algo que trasciende dogmas y fronteras. Me pareció un esfuerzo humilde y digno de un pueblo con una visión muy precisa de sus acciones y su circunstancia política con la que desde muchos aspectos me sigo identificando.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

Yo vengo como artista, de una circunstancia singular, pues también teníamos a la Quiñonera. La Quiñonera, que continúa en funciones hasta nuestros días, era y es un espacio autónomo de procesos culturales. Para mí la aparición del EZLN generó un cuestionamiento de coherencia política y por ello empecé a dejar de poner atención en muchas situaciones ligadas a las contradicciones entre el arte y el mercado que en aquellos tiempos empezaba a globalizarse. A pesar de trabajar con la mejor galería de aquellos tiempos y que hasta ahora sigue siendo de las más poderosas, la situación que generó el EZ, me hizo salir del carril lógico que los artistas en aquellos tiempos tenían que recorrer para llegar al éxito.

-Una de las cuestiones que quiero preguntarle es con respecto al financiamiento para asistir a la Bienal. En entrevista con Mónica Castillo ella recuerda que algunos de los artistas, incluyéndolo a usted, viajaron juntos y se hospedaron en el mismo hotel. ¿Hay alguna posibilidad de que el SRE de México o INBA hayan pagado el vuelo y Cuba costeara el hotel?

R: Creo que así fue. Relaciones Exteriores pagó el viaje y Cuba nos hospedó.

- Usted viajó a la Isla en un momento muy difícil, en medio del llamado Período Especial, que sumergió a Cuba en una profunda crisis económica. En el texto “Lo real Habana” de Cuauhtémoc Medina comenta que se tuvo que cerrar el acceso al primer piso del Palacio de las Artesanías para evitar que el público “tomara” los crucifijos de su obra y el papel de baño de la pieza de Cruzvillegas. ¿Quisiera comentar algo sobre este tema?

R: Yo mismo no pude entrar al palacio de las artesanías a ver mi obra. Las dos piezas que yo presenté partían de un contexto religioso que pretendía liberar lo dogmático. Y me parece que desde la óptica de un “extranjero” plantear esos cuestionamientos en un país acosado por toda serie de prejuicios desde fuera, con una aura socialista, pero con un vigor y una sabiduría propia como pueblo, invitaban a una especie de libertad de pensamiento, de posibilidad de nuevos paradigmas...

-Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el ambiente político de Cuba, el clima de la Bienal de La Habana, los cubanos u otras cuestiones.

R: Tengo muchas anécdotas. Para mí Cuba fue una de las experiencias más alentadoras de aquellos tiempos. No soy un artista estratégicamente convenenciero. Es decir, yo iba no a la bienal, si no a conocer la forma de ser de la gente que vivía ahí, y por supuesto que se nos acercaron muchas personas porque nos identificaban inmediatamente como extranjeros (a mí no, decían que yo camino como cubano, pero que los mexicanos caminan despacio y con un modo de andar muy característico...) siempre fueron amables, cultas y consientes civilmente. Me di cuenta también que

el estado estaba al tanto de todos los extranjeros de la bienal, y que había policía de civil pero mantenían una discreta cercanía con nosotros.

Recuerdo gente muy amigable y acostumbrada a vivir en condiciones difíciles. Recuerdo que desde que llegamos se nos acercó un hombre (que no recuerdo su nombre) y que pasaba por nosotros todos los días y nos llevó a conocer muchos lugares, al final le regalé ropa y zapatos, nunca aceptó dinero. También nos cuestionábamos que en el restaurante del hotel hubiera todo tipo de comida y en las calles todo fuera racionamiento, muchos lo veían mal pero entiendo que tenía su lógica. En esa época empezaban a entrar hoteles de empresas extranjeras a la Habana, y nos preguntábamos el por qué. Vi a Eduardo Galeano dar una plática en un edificio en el centro. Estaba muy lleno y no había equipo de sonido, micrófono. Entonces él empezó a hablar muy bajito y todos entramos en silencio y como buen narrador, nos envolvió a todos. Eso me pareció hermoso. También nos llevaron por ahí a una ceremonia de santería, que me pareció bastante real, pues nos llevó la persona que le comenté. Recuerdo a Mónica, a Silvia Gruner y a Javier de la Garza.

Con respecto a la bienal, me parecía muy estimulante, ahí también conocí a Ery Camara, con quien después trabajaría, y Francis Alÿs que ya lo conocía de México y ya había expuesto en la Quiñonera, andaba por ahí con sus zapatos imantados, él llegó con otro grupo. Yo creía y sigo creyendo que Cuba tiene un nivel de educación admirable, y una conciencia civil, que casi no existe en otras partes.

Recuerdo que al llegar a Cuba no se registraba en nuestros pasaportes nuestra visita y nos daban una especie de comprobante aparte para que nos "ficharan" si viajábamos a otra parte del mundo.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: Pues la verdad no le he seguido la pista. Me asome a buscar algunos videos sobre ella y a mi parecer pues, el arte cada vez se incorpora más a un circuito global y la expresión sobre las sensibilidades van hacia las mismas preocupaciones. Digo, esto es algo lógico. Pero cada vez encuentro menos diferencia entre una bienal y una feria de arte...

Cuestionario a Lourdes Grobet. Vía correo electrónico, 13 y 16 de mayo de 2020

-¿Qué le motivaba a participar en las Bienales de La Habana?

R: En toda la década de los ochenta se dio una coyuntura artística con Cuba. Fue el momento en que el Consejo Mexicano de Fotografía ayudamos a formar el cubano. Eso nos dio un contacto e intercambio frecuente con los movimientos artísticos, sobre todo los plásticos o visuales.

-¿De qué manera fue contactada para participar en la Bienal de La Habana de 1994?

R: Por esas fechas (los ochenta) se iniciaron las Bienales y como era muy conocida entre el medio, me invitaban a todas. Además de coincidir el tema de la convocatoria con mi trabajo. Además del gusto de participar en ellas, era muy informativo para saber que pasaba en el mundo del arte mundial. Estaba prohibido invitar a artistas europeos y gringos. Era la única forma, al menos para mí, de enterarme de lo que se hacía en los países mal llamados Tercer Mundo.

-Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana.

R: Los gastos de traslado siempre fueron costeados por nosotros. Yo pagué mi boleto de avión, la Bienal puso los hoteles y las comidas, no me acuerdo bien, algunas por la institución otras por los amigos. En esa época era muy barata la vida allá, al menos para los visitantes.

-Puedo comentarme sobre la obra Cubanos fuera de Cuba.

R: Cuando recibí la invitación como en todas las otras Bienales, me dijeron que el tema era migración. Cosa que me sorprendió por ser el Período Especial y la gente se salía por montones. Cuando vi que mis amigos artistas empezaron a salir, me quedé impactada porque todos eran revolucionarios. Accedí a la invitación pero advirtiéndole que trataría el tema a mi criterio. La respuesta fue – positiva, es mejor que lo haga una amiga y no una enemiga. Consulté con mis amigos que estaban ya en México sobre el enfoque que quise darle al proyecto. Les pareció formidable. Quedamos en que los retratos y las entrevistas serían anónimos. Fue una buena experiencia hacer retratos sin que la gente fuera reconocible. Edité las entrevistas, poniendo la profesión del entrevistado sin su nombre. Era el momento de la transición a las computadoras pero como empezaba a manejarlas, decidí imprimirlas en serigrafía los textos que monté junto a las fotos. Fue una amplia gama de entrevistados: pintores, fotógrafos, hombres de negocio, estudiantes, balseros, amas de casa etc.

Para la exhibición, me dieron una nave completa del Castillo del Morro. De un lado estaba el trabajo de Tijuana que, además de fotos tenía textos que resultaron de las entrevistas que hicimos para la investigación antropológica o sea que los dos proyectos se complementaban. Estuvo en los muros hasta el día de la inauguración. Las fotos desaparecieron.

-¿Qué opinión tuvo de la Bienal de La Habana de 1994? ¿Considera que fue censura lo ocurrido con su obra?

R: La bienal del 94 ya empezaba a ser diferente. Para el coloquio había invitados y artistas que nunca antes habían participado, como dije, Europa y EU.

Los rumores corren rápido y empezaron a exigir que se mostrara mi obra. La directora de la Bienal ofreció una conferencia de prensa con la consigna de no responder preguntas. Su argumento era de calidad no político, cómo una artista como yo podía hacer tan mal trabajo. Mi respuesta fue que no había engañado a nadie que hablé sobre el proyecto y si no era ese el lugar para una discusión política del momento no sabía dónde podía ser. Que mi trabajo respondió al amor que he tenido siempre por ese país y su revolución.

Obviamente fue censura. Aunque me queda la satisfacción de que las fotos salieron, las expusieron en el Centro Lam y se quedaron todo el tiempo que duró la Bienal. Creo que fueron las fotos más vistas del evento. Yo me escondí de la prensa. Lloré muchísimo por lo sucedido y que mi familia revolucionaria cubana ya no vivía en Cuba.

-¿La Bienal tenía conocimiento de su proyecto *Cubanos fuera de Cuba*?

R: En relación al conocimiento de la Bienal sobre mi proyecto sí sabían. Me acuerdo tener una junta con la que siempre fue curadora, amiga querida también, donde me decía que Helen y yo éramos la únicas invitadas, que vino a México a ver los trabajos de los artistas que serían invitados pero nosotras dos, ya estábamos incluidas. Ahí fue donde le platiqué mi proyecto, aún sin detalles, pero ante el tema que tenía la Bienal, le comenté que haría algo sobre ese asunto. La respuesta fue: “qué bueno que el tema sea tocado por una amiga y no una enemiga”.

Cuando la conferencia de prensa dije que no engañé a nadie, que sabían sobre mi proyecto y lo aceptaron.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: Desde lo que me pasó, no volví a saber nada de las bienales siguientes.

Cuestionario a Abraham Cruzvillegas. Vía correo electrónico, 24 de octubre de 2020

-¿La Bienal de La Habana le costó algún gasto para su participación?

R: No, yo financié mi participación, llevé mis herramientas y pagué mi transportación y hospedaje.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana?

R: Creo que el Instituto Nacional de Bellas Artes cubrió el transporte de mis materiales, que eran voluminosos y/o pesados: tubería de fierro y varios paquetes de papel higiénico. Una parte eran unos dibujos, que transporté yo mismo, en mi maleta. Pero los costos de esos materiales también los pagué yo mismo.

-¿La obra que presentó en La Habana fue ex profeso para la Bienal?

R: Sí.

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal que participó?

R: Me encantó, escribí, hace años, algo sobre esa experiencia.

En 1994 participé en la Quinta Bienal de La Habana con una instalación compuesta por rollos de papel higiénico, tubos de fierro y dibujos realizados a partir de los nombres de las calles de la colonia Escandón, el barrio donde vivía entonces y donde mi madre vivió en su juventud; entre otros, ilustré los topónimos Unión, Patriotismo, Revolución, Sindicalismo, Prosperidad, Agrarismo, Progreso, Antonio Maceo, José Martí.

Los organizadores del magno evento -considerado entonces como la bienal del Tercer Mundo, única en la que participaban africanos, asiáticos y latinoamericanos, cosa que ahora parece normal- se aseguraron de que me quedara claro que no tenían presupuesto para hospedaje, transporte, materiales, herramientas, viáticos, mucho menos para ron o habanos; feliz de todas maneras fui.

Quince años después fui de nuevo a la bienal, invitado sesgadamente por un Gilbert Brownstone, quien ha invertido algo de su dinero en proyectos educativos y culturales en la patria de Cienfuegos. Y proporcional a los cambios en la economía y en la sociedad, fue mi desencanto, sobre todo de mí mismo y de mi idealización de algo con lo que crecí ingenuamente, de tal modo que me prometí no volver hasta que Ossain hiciera reverdecer la mata; hasta mi amigo Ernesto Leal me dijo: “no hay cosa más deprimente en este país que llamarse como el Che”. Este año otra vez fui convocado a participar –por Wilfredo Prieto, artista “realista” que se complicó la vida regalándose una muestra con obras de cómplices de todo tipo, realizada junto con las curadoras Direlia Lazo y Gretel Medina. Contribuyeron con obras Michael François, Ryan Gander, Pierre Huyghe, Gabriel Kuri, Tatiana Mesa, Helen Mirra, Navid Nuur, Roman Ondák, Eduardo Ponjuán, Shimabuku, Roman Signer, Ariel Schlesinger y Richard Wentworth, además de mí. Por desgracia o por fortuna no pude ir a ver lo que podría estar sucediendo en ese país porque nació mi hijo DJ.

-Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el ambiente político de Cuba, el clima de la Bienal de La Habana, los cubanos u otras cuestiones.

R: Que fue la primera vez que viajé a Cuba, con mucha ilusión, y mucha decepción. Luego volví, con mucho prejuicio y poca disposición. Luego volví a ir, con mucha predisposición y, al final, mucha alegría, acompañado de Wilfredo Prieto.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No tengo idea.

Anexo D: Fragmentos de los cuestionarios realizados a los artistas mexicanos participantes en la Sexta Bienal de La Habana (1997)

Cuestionario a Lourdes Almeida. Vía correo electrónico, 23 de septiembre de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en la Sexta Bienal de La Habana?

R: Había participado en la I Bienal de La Habana y en el Coloquio Latinoamericano de La Habana. Expuse en Casa de las Américas. Viajé varias veces a Cuba. Me gustaba buscar la forma de participar en la Isla.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Sexta Bienal de La Habana?

R: Las fotografías se fueron a través de Relaciones Exteriores.

La producción de las fotografías fue por mi cuenta.

El viaje a La Habana fue por mi cuenta.

-Me puede comentar sobre la pieza que presentó en La Habana: que la inspiró, qué recepción tuvo.

R: A pesar de ser muy ordenada desconozco por qué no tengo el “file” de esa Bienal. Así que no tengo una lista de obra. Presenté fotografías Polaroid de imágenes religiosas con marcos de hoja de lata. Te puedo comentar que las fotografías tuvieron un éxito enorme. Hubo muchos cubanos que se acercaron a mí porque querían adquirir las fotografías. Ni siquiera recuerdo cómo las pensaban pagar. Me acuerdo de los argumentos. En Cuba estaban prohibidas las imágenes religiosas en relación al culto católico y fue por eso que vieron la oportunidad de tenerlas. No quiero decir que había mucha gente que tenía imágenes religiosas en sus casas, pero comprar o adquirir nuevas era imposible.

Nota de la investigadora: Efectivamente, Lourdes Almeida presentó fotografías Polaroid de imágenes religiosas pero en la Tercera Bienal de La Habana. La pieza *Nuestra Señora de la Caridad del Cobre* (1989), perteneciente a esta serie, forma parte de la Colección del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Para la sexta edición expuso su proyecto *La nación mexicana. Retrato de familia*.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No he vuelto a saber nada sobre Bienales de La Habana.

-Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el ambiente político de Cuba, el clima de la Bienal de La Habana, los cubanos u otras cuestiones.

R: Creo que el comentario sobre la religión es muy importante. Se sentía un ambiente de censura y persecución. Había mucho secretismo. La gente que me solicitó las fotografías me lo decía con miedo.

Cuestionario a Laura Anderson Barbatra. Vía correo electrónico, 22 de octubre de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

R: Por la importancia que tiene la Bienal a nivel internacional y el público que asiste local, es un público sumamente informado. En México consideramos la Bienal de La Habana ser una de las Bienales más importantes porque se maneja fuera de los sistemas de EEUU y Europa.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

R: ¡Por supuesto! En dicha Bienal me reconectar con curadores que no había visto en mucho tiempo y que no habían tenido la oportunidad de ver obra mía reciente (de esa época). Surgieron varias exposiciones en Europa gracias a la oportunidad de exponer en La Habana.

-¿De qué manera fue contactada para participar en la Bienal de La Habana de 1997?

R: Yo me comuniqué con la curadora de la exposición y les presenté mi trabajo. Mismo que les interesó.

-¿Cómo fue el proceso de selección de la obra que presentó en La Habana?

R: Fui personalmente para conocer a las curadoras y presentarles varias carpetas de mi trabajo. Esa pieza les interesó.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana?

R: La obra fue expuesta en la Casa de México. Me apoyaron con la instalación y montaje de la obra, la recolección de materiales locales por ejemplo la caña que se usó para crear los soportes de las mazorcas, asistentes de la escuela de arte que fueron de gran ayuda, entusiastas y una maravilla. Di una charla en la escuela de arte en La Habana. Antes de eso, me comuniqué con Relaciones Exteriores de México quienes me pagaron un boleto para ir al montaje. He sido becaria de FONCA varias veces y han apoyado mi producción, pero en particular esta pieza no contó con apoyo para la producción.

-¿La obra que exhibió en La Habana fue realizada ex profeso para la Bienal?

R: No. Pero fue la primera vez que se expuso y para mí fue muy importante. A partir de entonces se ha expuesto en varios países, curiosamente en México se expuso solo hace poco.

-Me puede comentar sobre la pieza que presentó en La Habana: que la inspiró, qué recepción tuvo.

R: El título de la obra es tomado de un célebre manual publicado por Faustino Chimalpopoca, lingüista y dramaturgo en 1869 en él que se enseñan a los hispanoparlantes los rudimentos del idioma náhuatl. La construcción de la instalación escultórica se inspira de manera inequívoca en los *Tzompantlis* de los antiguos templos mexicas y mayas. En la antigüedad mexicana, estas peculiares construcciones sostenían hileras de cráneos, generalmente de prisioneros sacrificados para honrar a sus dioses. Los aztecas llegaron a erigir altares de este tipo con cráneos de los prisioneros españoles y con las cabezas de sus caballos. (Más información detallada de la obra te la envió en el statement)

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal en que participó?

R: Excelente

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No he podido regresar a ver otras Bienales.

Cuestionario a Tatiana Parcero. Vía correo electrónico, 22 de junio de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

R: Me invitó a participar Lillian Llanes, curadora de la Bienal.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

En la Bienal conocí artistas con los que conservo una amistad y eso para mí es lo más importante ya que abre diálogos e intercambios de proyectos y propuestas que muchas veces culminan en exposiciones y muestras.

-¿De qué manera fue contactada para participar en la Bienal de La Habana de 1997?

R: A principios de ese mismo año participé en la exposición Territorios Singulares, Fotografía Mexicana Contemporánea en Madrid, España. Durante esos días conocí a muchos curadores, entre ellos a Lillian, quien me invitó a para participar en la VI Bienal de la Habana.

-¿Cómo fue el diálogo con la curadora de la Bienal?

R: Siempre fue un diálogo fluido y nuestras comunicaciones se dieron a través de emails y por teléfono. Ellos me ayudaron a llevar la obra de NY -donde yo vivía en ese momento-, a La Habana.

-¿Cómo fue el proceso de selección de la obra que presentó en La Habana?

R: Lillian ya tenía en mente las obras debido a que había visto algunas de ellas en la exposición de Madrid, de modo que solo fue agregar algunas obras más y enmarcarlas (las obras que la curadora vio en España estaban sin marco). El lugar que me asignaron fue en “El Morro” que es un espacio con un techo en forma de bóveda, parecido a una capilla larga, y al estar al lado del mar, había mucha humedad. El lugar fue perfecto para mi obra.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana?

R: Me ayudaron para el envío de la obra, el resto lo financié yo.

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal en que participó?

R: Fue una experiencia muy enriquecedora, el diálogo con otros colegas y artistas siempre es bueno porque hay un intercambio de ideas. Esa edición de la Bienal en especial se hizo con poco presupuesto y fue importante que los artistas hayamos podido asistir y participar de la muestra como de los eventos alrededor de la Bienal.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No he estado en contacto con las ediciones posteriores de la Bienal, pero leí que en la última edición de la Bienal se dieron varios debates por los cambios en las políticas culturales del Ministerio de Cultura, que controla y censura las obras de algunos artistas. Como protesta, se planeó una muestra paralela, la Bienal Sin 349, como una exposición de arte independiente contraria al oficialismo. De esto es importante rescatar que sin libertad de expresión no es posible el arte.

Cuestionario a Vida Yovanovich. Videollamada vía Instagram, 21 de mayo de 2020, 13:00-14:05.

¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

R: Para mí fue muy emocionante porque era la primera vez que regresa a Cuba después de haberme ido a los 7 años. Ya yo había intentado regresar. Yo pertenecía, al principio de mi carrera, al Consejo Mexicano de Fotografía y en un momento todo el grupo se animó ir a Cuba por un evento. Pero en esa época no tenía pasaporte cubano, porque para Cuba una vez que naces allá siempre eres cubano y tenía que sacarme mi pasaporte. Entonces no pude ir porque no me dio tiempo tramitar estas cuestiones. Pero para la Bienal de La Habana lo hice a través de Relaciones Exteriores y con tiempo.

-¿Antes de que la invitaran, conocía la Bienal de La Habana?

R: Si la conocía y ellos me conocían porque yo saqué un premio en Casa de las Américas en 1991. El premio fue con una obra sobre la vejez de la mujer titulada *Cárcel de los sueños*. También había mucho contacto con Cuba, sobre todo los fotógrafos. Estaba ese coloquio que no pude ir pero mandé fotos.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

R: Yo creo que todo lo que se expone promueve tu obra, aunque no sea de inmediato. Por ejemplo después de lo de Casa de las Américas, tiempo después me buscaron para la Bienal de La Habana.

-¿De qué manera fue contactada para participar en la Bienal de La Habana?

R: Ibis Hernández vino a la Bienal 7 en 1995 en México y así fue como me conoció a mí y a mi trabajo. En ese entonces presenté un trabajo que realicé un año antes en una residencia en los EE.UU. con el título *Sin salida autorretratos*, un ensayo fotográfico sobre un viaje que hice a Belgrado, lugar donde nacieron mis padres. Allí fotografié una tía y una prima en repetición. La invitación original fue a partir de ese trabajo pero no fue el que presenté en la Bienal.

-¿Cómo fue el diálogo con la curadora de la Bienal? ¿Cómo fue el proceso de selección de la obra que presentó en La Habana?

R: La obra de la Bienal es una consecuencia de *Cárcel de los sueños*, ese es un proyecto sobre la vejez de la mujer, y en un momento yo me integro con autorretratos con las ancianas, que me llevan a hacer autorretratos con mi madre. Y de esos autorretratos con mi madre salió la pieza de la Bienal *Gastado el tiempo* y que habla de la relación madre e hija y un tiempo que se acaba, pues en esos años ya se avecinaba el final. La pieza es un fotomontaje. Eran alrededor de 40 fotografías que fui armando hasta lograr un fotomontaje refotografiado que medía 9 metros de largo, el cual coloqué dentro de un cilindro de madera de 3 metros de diámetro. Uno entraba al cilindro y era la idea del tiempo circular. Eso fue lo que llevé a La Habana. Estuvo en La Cabaña y le tocó el último espacio hasta arriba. Cada uno de los espacios tenía una persona que lo cuidaba. Le pregunté a la veladora como se llamaba y me contestó Vera, como mi madre. Después de La Habana mostré la pieza en otros lugares y fue creciendo. Le añadí otras cosas pero en La Habana fue el primer lugar donde la expuse con el cilindro.

Gastado el tiempo son muchas fotos que se fueron uniendo, e intento que los cortos no sean visibles. Ese trabajo se hizo en el cuarto oscuro y ya después se tuvo que refotografiar para poderlo armar, por eso lo llamo un fotomontaje dentro de un fotomontaje.

-¿La obra que exhibió en La Habana fue realizada ex profeso para la Bienal?

R: Si fue ex profeso para la Bienal, pues el que me habían pedido era *Sin salidas, autorretratos* pero yo estaba muy ilusionada con este trabajo y lo acabé para presentarlo en La Habana.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir la obra en la Bienal de La Habana? ¿Alguna institución del gobierno mexicano le costó un gasto para que participara en la Bienal?

R: Relaciones Exteriores me dio dinero para el envío, que era un armatoste, una cosa enorme, el viaje y la estancia. Me quedé en un departamento que rentan y me movía en el autobús. Relaciones Exteriores trabaja así, ellos pagan una parte y el invitado paga la otra. Yo puedo asegurarte que Relaciones pagó el embalaje y el envío.

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal que participó?

R: Me pareció divina, creo que fue la primera bienal en la que participé, no me acuerdo si hubo alguna otra. Pienso que las bienales son súper importantes en el mundo. La Bienal de La Habana me parece que nació en un momento muy importante de la Historia de Cuba. Los artistas cubanos son igual que esas construcciones, sentía yo que se derrumbaban y que no se derrumban, así son. Los fotógrafos cubanos, que trabajaban sin nada y hacían maravillas, y uno de repente se

queja y ellos sacaban trabajo de nada porque había muy poco. Eso es de admirar. Hay un par de mujeres cubanas que admiro mucho sus trabajos: Marta María Pérez y Ana Mendieta.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: Bueno ya no he regresado a Cuba eso es triste, ya han pasado muchísimos años, pero sí me gustaría, me gustaría regresar. Pues yo creo que a través de los años se ha colocado en un sitio muy importante dentro de las bienales. Además que primero era nada más el Caribe y después invitó a África y a Medio Oriente y a Asia, y después colocó a los americanos, a Japón. Eso también tiene un mérito enorme porque además nace en un momento donde no es tan fácil la situación económica, ni nada, y sin embargo, consiguió lanzarse a ello y después poco a poco ir incluyendo los otros espacios.

-¿Cómo fue la vivencia de estar en Cuba, siendo el país donde nació? Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el ambiente político de Cuba, el clima de la Bienal de La Habana, los cubanos u otras cuestiones.

R: Pues para mí fue muy emocionante regresar. Disfrutaba ir a la playa, el caminar sola, tratar de recordar el lugar donde estaba la casa donde vivíamos, que era como un complejo pequeño de unas casitas chiquitas. Además estuve en Cuba un primero de mayo así que me tocó el desfile del día de los trabajadores. Participé en el desfile. También recorrí muchos lugares y fui al mercado y a la santería. Te confieso una cosa es que, le dediqué mucho al montaje de la pieza. Esa fue una parte que después viendo hacia atrás, no te diría yo que me arrepiento, porque esa pieza empezó a caminar por otros lados, pero le tuve que trabajar tanto no tuve tiempo para ir a algunos eventos y conocer gente. Me emocionó también caminar por el malecón porque después de tantos años de una situación tan difícil, Cuba sigue y seguía en ese momento. Caminar por estas construcciones que sentía que estaban a punto de caerse y que siguen en pie eso es, para mí fue darme cuenta de esa fuerza y de esas ganas.

-También le pediría, si es posible, que me compartiera fotografías de la pieza durante la Bienal, algún documento sobre el proceso de selección o textos críticos sobre esa obra exhibida en La Habana.

R: No tengo fotografías del montaje de la obra en La Habana. Me haces la pregunta y por Dios, por qué no lo hacíamos si teníamos la cámara y era así como que no se nos ocurría fotografiar el montaje.

Cuestionario a Teresa Serrano. Vía correo electrónico, 10 de mayo de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

R: Las participaciones a bienales son por invitación. La directora de esa Bienal de La Habana fue Lillian Llanes. Fui invitada por ella con el video Siempre el pasto del vecino es más verde porque el tema de la bienal era sobre migración, y el video es sobre migración y memoria.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

R: A las bienales va gente del arte de todo el mundo y la Bienal de La Habana en ese entonces llamaba a mucha gente que no solo le interesaba el arte sino observar a un país con un gobierno comunista aislado políticamente y que parecía exitoso. Obviamente a los artistas que participamos nos vio mucha gente de todo el mundo, entre ellos el curador que haría la bienal de Johannesburgo, Okwui Enwezor, vio el video y poco después me busco en New York para invitarme de nuevo con ese video a Sudáfrica, que hacia la Segunda Bienal ese mismo año, con el tema Migración y Memoria que era el tema de mi video.

-¿De qué manera fue contactada para participar en la Bienal de La Habana?

R: Fui recomendada a Lilian Llanes por un artista que había visto mi video. Lo acababa de terminar. Es un video que filme en Anganguero, Michoacán. Fui por primera vez a ese lugar para ver las mariposas monarcas, que vienen cada año desde Canadá. Llegan los primeros días de febrero y se van los primeros días de marzo. Esto fue en 1996 cuando las mariposas llegaban por millones, ahora no son ni la mitad de las que venían, pues la tala de árboles ha contribuido a su extinción. Cuando fui, había muy pocos hombres, quedaban ancianos, mujeres y niños, pues la mayoría había emigrado a USA debido al cierre de las minas que eran sus fuentes de trabajo. Fue un espectáculo que me fascinó y volví cuatro veces más ya con una cámara súper 8 que era la mejor cámara en su momento. Cuando tuve buen material le pedí a Televisa que me prestara videos sobre migración de todo el mundo que en ese momento se encontraba buscando refugio o trabajo en otros lares. Me dieron mucho material en Beta-Cam y VHS y escogí escenas de personas en movimiento, que no reflejaban violencia, no aparecían soldados y sobre impuse al video original de las mariposas, de maneja subliminal, las escenas de migrantes para crear la idea de memoria. Esta el ciclo de la vida desde el nacimiento de un niño africano de una madre adolescente en pleno campamento al aire libre hasta le entierro de un curdo, pasando por migrantes mexicanos, guatemaltecos, Haitianos, coreanos, Yugoslavos, africanos, etc.

-¿Cómo fue el diálogo con la curadora de la Bienal? ¿Cómo fue el proceso de selección de la obra que presentó en La Habana?

R: Creo que la respuesta anterior describe un poco el motivo y el cómo Llanes me contactó por la recomendación de mi amigo por email, ya existía ese medio. Le mandé un casete por correo, ella me visitó en mi estudio en New York, en ese tiempo yo vivía y trabajaba allá y exhibía con la galería Annina Nosei. Fue el primer video que hice como artista. Yo hacía pintura, escultura e instalación. Fue un momento de una gran oportunidad para mí pues la Bienal de La Habana tenía como tema la migración.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir la obra en la Bienal de La Habana? ¿Alguna institución del gobierno mexicano le costeó gastos para que participara en la Bienal?

R: No, no tuve ayuda de nadie, solo la recomendación de mi amigo y el hecho de que a la directora de la bienal le entusiasmara el video por tratarse de la representación de las migraciones de las mariposas monarcas y la humanidad migrante.

Sólo el gobierno de La Habana me proporciono hospedaje y comida y me pagaron el boleto de avión también. Como en La Habana no había los aparatos de proyección ni cables ni ningún material, yo llevé mis proyectores y todo el material para exhibir el video. Tuve que fabricar allá con los cajones de embalaje una escalera para montar los proyectores. Era muy precaria la situación. El video se mostró en tres pantallas y fue muy bien recibido.

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal que participó?

R: Fue una bienal muy importante, La Habana era un lugar de mucho interés, todo el mundo del arte se juntaba en La Habana en esa época, la Bienal de La Habana atraía a mucha gente.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: La dictadura cubana fue perdiendo credibilidad, ninguna dictadura es buena, pero peor cuando dura más de 60 años. Perdió completamente el atractivo y sobre todo la credibilidad, ya nadie cree en el gobierno cubano. Cuba es un fracaso. El mundo del arte y los intelectuales cubanos están dando pelea para liberar a Cuba del yugo dictatorial y el gobierno los encarcela y persigue, es una política caduca, sin embargo quisiera pensar que especialmente los cubanos se merecen la

libertad y lo lograrán más temprano que tarde. El día que Cuba se deshaga del régimen que la ha aprisionado, volverá a ser muy importante como país y en el arte estoy segura que regresarán las magníficas bienales.

Cuestionario a César Martínez, artista participante en la Sexta (1997) y Séptima Bienal (2000). Vía correo electrónico, 25 de octubre de 2020.

-¿Qué le motivaba a participar en las Bienales de La Habana?

R: Tener contacto directo con una nueva realidad artístico política social, que desde la perspectiva de nuestro país, teniendo como vecino incómodo a los Estados Unidos de Norteamérica estaba matizada de manera negativa y abrupta. A la vez, conocer y vincularme con el circuito artístico que se generaba y promovía en estas bienales de arte. Conocer las voces aparte, el otro gran arte aparte, que estaba comprometido de otra manera con el mundo, de otro modo alternativo a la hegemonía eurocéntrica y anglosajona que se publicitaba y promovía desde las revistas de arte. Las Bienales de La Habana me representaban una nueva ventana a lo impositivo del arte contemporáneo global dominante o cultura *mainstream*.

Quería vivir de cerca aquello a que el capitalismo le teme tanto y que a través de bloqueos militares y sanciones económicas se intentaba anular. Había que estar ahí para sentir la realidad real desde la Cuba profunda misma. A la vez, fui testigo de las diferencias de trato entre los nativos residentes y los extranjeros, nosotros, que contamos con privilegios, mismos que gozamos de algunas libertades que a la comunidad local no se le toleraban como el acceso a hoteles y ciertos restaurantes que eran exclusivamente para turistas. Y en esa contradicción hacíamos lo posible por disminuir esa barrera ideológica, conceptual y de fraternidad. En aquel entonces me sorprendió y llamó la atención que no hubiese comida del mar para los cubanos. Muchas veces invité a cubanos a comer y a cenar a restaurantes o paladares donde ellos no tenían el acceso permitido, el pago se hacía en ¡dólares americanos! Algunos productos de primera necesidad como un simple cepillo de dientes o papel higiénico era un bien escaso en el socialismo de Fidel Castro.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

R: Por supuesto que sí. La promoción era ser visible en otra América que no fuese el arte desde el *Art in America Magazine*, *Art Forum* u otros medios donde la mayoría de los artistas promocionados son inserciones pagadas. Conocer desde cerca a otra América global y mundial, incidente, incluyente, con otros valores y comportamientos estéticos. Deseaba ser testigo de una gran conjunción de diversidades que en la lógica capitalista podían ser grandes incongruencias.

Durante mi participación en la Sexta y Séptima Bienal conocí a un grupo de grandes artistas cubanos de forma personal. En estos encuentros se reforzaban nuestros lazos de amistad de muchas maneras. También conocí a gran cantidad de curadores como Harold Seeman, a los organizadores de la prestigiosa página web *Universes in Universe*. Con el curador e historiador mexicano Edgardo Ganado Kim recorrimos toda la bienal, nuestra amistad se consolidó en una de las bienales. Durante una de las bienales fortalecí mis lazos afectivos con Sylvia Pandolfi, que es considerada como una de las primeras curadoras, investigadoras y directoras de museo en crear una colección de arte mexicano auténtica mientras fue directora del MUCA. Durante la Séptima Bienal conocí al que fue mi galerista durante largo tiempo en Europa, el italiano Marco Noire de la Galería Marco Noire.

-¿De qué manera fue contactado para participar en la Bienal de La Habana de 1997 y la del 2000? ¿Cómo fue el diálogo con la curadora de la Bienal? ¿Cómo era el proceso de selección de la obra o el proyecto que presentaría en La Habana?

R: A través de Ibis Hernández, curadora de la Bienal y que labora en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Estaba en la búsqueda de artistas que estuviésemos trabajando en la periferia de lo que era la oferta oficial del arte mexicano al extranjero, buscaba alternativas a la preponderancia del arte contemporáneo mexicano o *mainstream* ya reconocido. Convocó a varios artistas en la casa estudio de un colega, la del artista visual y de performance Miguel Ángel Corona, “El Reynito”. Cada uno hizo su presentación, vía fotografías, catálogos, video. Mientras Ibis tomaba notas de la tertulia. Posteriormente me hizo la invitación por escrito para participar con una performancena realizada con El Hombre de Gelatina, performance al que titulé “Tratado de Libre Comerse”. Consistía en una escultura de gelatina sabor durazno de forma humana casi hiperrealista a escala uno a uno y que se ofreció al público como degustación como uno de los legados del canibalismo *gastroeconómico o Tratados de libre comerse de América del Norte*. La intención original es que fuese devorado por los cubanos y artistas en un banquete performativo.

De hecho, para la realización del mismo, tuve que enviar por valija diplomática otros de los ingredientes que en Cuba no se podían conseguir, como las nueces de Castilla, los duraznos, la leche Carnation Clavel, y la grenetina en polvo. Así que tuve que sacar un permiso de sanidad especializado en la embajada cubana en México, misma que expidió un certificado con los productos presentados y que ahí mismo fueron embalados para que posteriormente la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana hiciera un envío diplomático directamente a La Habana. La excepción fue el queso *Philadelphia*, que transporté yo mismo como equipaje de cabina. Lo congelé con la ayuda de hielo seco y lo transporté en una hielera como equipaje de mano, pero el humo o vaporización del mismo que este produce salía de la hielera, lo cual alertó a la tripulación de cabina de la línea aérea Cubana de Aviación. Así que el performance dio inicio desde los difíciles trámites burocráticos en la embajada cubana y la revisión de documentación en la línea aérea y aceptación de su embarque, debido a que las azafatas no habían visto ni escuchado lo que nosotros llamamos “hielo seco”, y mucho menos sus efectos de vaporización. Al llegar al aeropuerto José Martí, ya me estaban esperando dos militares y un inspector de sanidad para hacer una revisión del queso, trámite que duró varias horas. Al revisar mi equipaje encontraron un par de revistas de arte contemporáneo que llevaba como regalos y que fueron decomisadas por considerarlas propaganda subversiva del capitalismo yanqui. Lo que demoró otra hora más por el interrogatorio al que fui sometido. Posteriormente, una vez depositado el queso en los refrigerados del Hotel Sevilla y confirmado que la valija diplomática había llegado a tiempo y se encontraba en las despensas del hotel me trasladé al Centro Wifredo Lam donde me esperaba un mulato encantador llamado Roberto Salazar quien fue mi anfitrión por varios días. Me hospedé con él y su familia en el barrio comunitario del Cerro. A dos horas en guagua del Centro Wifredo Lam.

Pero la paradoja en contra, ha sido que el lugar que me asignaron para la realización del performance fue el Roof Garden ubicado en el noveno piso del Hotel Sevilla donde los cubanos tenían restringido el acceso. Así que antes de la performance bajé muy disgustado a la planta baja para convencer a las autoridades del hotel y permitieran el libre acceso a los cubanos. Mi sorpresa fue muy grande al ver como se había corrido la voz entre los cubanos para comerse un hombre de gelatina. Se había generado mucha curiosidad y expectativas. Las autoridades limitaron el acceso a algunos conocidos, y muchos espectadores cubanos quedaron fuera del evento. Al final de la performance terminé por descuartizar el cuerpo sobrante y bajarlo en platos de papel para toda la gente que pacientemente aguardaba. Este hecho se debió en parte a la logística del lugar asignado, este hotel formaba parte del patrocinio a la bienal y era el único que contaba con una cocina con las

condiciones óptimas y disponibles para cocinar y refrigerar una escultura del tamaño de un cuerpo humano recostado en una cámara fría destinada a frutas y legumbres.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana?

R: Sí, del CONACULTA y la Secretaría de Relaciones Exteriores. Me apoyaron tanto en la logística de trámites, así como en el envío del molde del hombre de gelatina, realizado con silicona de grado alimenticio y una estructura de fibra de vidrio, plus el envío de los ingredientes alimenticios en contenedores especiales, así como el pago del billete del vuelo aéreo ida y vuelta. También tuve apoyo del Centro Multimedia de las Artes, a través del área de Robótica, dirección a cargo del Maestro Juan Galindo que me proporcionó la asesoría adecuada para crear el esqueleto sonoro interactivo que participó en la Séptima Bienal de La Habana.

-¿Qué opinión tiene sobre las Bienales que participó?

R: Muy positiva, el trabajo realizado por la curaduría ha sido muy profesional, desde Ibis Hernández, Margarita Sánchez, Lilian Llanes, Nelson Herrera, Magda González y Dominica Ojeda, plus los equipos de museografía, montaje, control de obras, etcéteras. La solidaridad y camaradería eran parte de su profesionalismo, se leían hasta la letra pequeña y no dejaron ningún pendiente por resolver.

Las obras expuestas en la bienal en general gozaban de una gran calidad, la selección de artistas fue magistral y todas las obras estuvieron bien hechas no sólo en aspectos técnicos y conceptuales sino que algunas de las propuestas fueron políticamente muy arriesgadas, algunas de ellas comprometidas tanto con Cuba misma y a la vez promoviendo en algunos casos los deseos de apertura y libertad por lograr una migración digna para aquellos cubanos que desearan salir de su propio país. Muchas de estas obras tenían un mensaje velado que las autoridades cubanas no fueron capaces de descifrar debido a su analfabetismo visual. La Bienal es una ventana abierta que perfora los muros ideológicos y políticos, eclipsados tanto por las políticas internas como las exteriores. Ambos catálogos donde aparece publicada mi obra, no sólo están bien impresos sino extraordinariamente documentados. La calidad de los textos de presentación así como la argumentación teórica, la investigación conceptual, la organización de las ideas y temas fue muy bien distribuida por toda Cuba y en el extranjero.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No puedo dar mi opinión, no he estado en ellas, lo que he leído recientemente es que ha habido CENSURA por parte del Estado, ya no sólo contra las obras sino contra los propios artistas, restringiendo libertades, en algunos casos estos hechos han favorecido a ciertos artistas para lograr visibilidad en el extranjero.

Anexo E: Fragmentos de los cuestionarios realizados a los artistas mexicanos participantes en la Séptima Bienal de La Habana (2000)

Cuestionario a Jim Bliesner, artista perteneciente al Grupo RevArte. Vía correo electrónico, 7 de mayo de 2020.

- ¿Cuál fue su motivación para participar en la Bienal de La Habana?

R: Todos los artistas desean participar en las principales exposiciones internacionales, explorar nuevos conceptos, materiales y participar o intercambiar ideas con otros artistas notables que se reúnen para muchas exposiciones bienales. RevArte participó en otra bienal llamada *InSite* en la frontera de Tijuana / San Diego antes de la Bienal de La Habana.

Primero fui a Cuba en 1969 como parte de una campaña internacional para ayudar a los cubanos a cortar la caña de azúcar en niveles históricos para comprar gas de la Unión Soviética y protestar contra el bloqueo económico de los Estados Unidos (Brigada Venceremos). Había regresado varias veces y sabía de la Bienal ya que mi mejor amigo de cortar caña era el presidente de la Unión de Artistas Cubanos (Alberto Faya).

Era consciente de que el “compromiso comunitario” era un concepto extraño para la mayoría de las bienales. La mayoría simplemente levanta el arte y la gente pasa y lo mira, dentro o fuera de los museos. Donde mejor hacer arte revolucionario que en un país que disfruta de su revolución y explora nuevos conceptos junto con ella. Le pedí a mi amigo que me presentara al director de la Bienal y le mostré nuestro trabajo y le expliqué el concepto. Más tarde recibimos una invitación por correo. Mi motivación, además de exponer nuestro trabajo a un público más amplio, fue derribar las paredes del museo en La Habana para involucrar a los residentes de la comunidad en el proceso y el producto. Esto nunca se hizo en Cuba, pero creo que desde entonces se ha convertido en un motivo familiar.

-¿Considera que la Bienal lo ayudó a promover su trabajo?

R: Ser invitado y participar en una Bienal puede generar otras invitaciones si los curadores reconocen el valor del trabajo. La Bienal de La Habana definitivamente mejoró la reputación y la visión de RevArte y definitivamente mejora mi currículum personal. Todos crecimos y nos sentimos muy satisfechos por el hecho de que hicimos este evento y trabajamos, y eso es lo importante en la trayectoria de un artista. No recibimos otras invitaciones a la Bienal como grupo, pero cada artista avanzó por separado y se benefició de esta experiencia en su currículum.

- ¿Cómo se acercó a la Bienal de La Habana para participar?

R: Me acerqué al director después de una presentación de la Unión de Artistas en Cuba.

- ¿Cómo fue el proceso de selección para el proyecto exhibido en La Habana?

R: Hubo cierta resistencia a la idea de hacer el arte en un espacio público que involucrara a los residentes. No era un concepto familiar para las bienales ni para Cuba. Afortunadamente, tuvimos una experiencia previa en bienal exitosa, aunque también hubo una fuerte resistencia y casi se ignoró. El otro problema eran los materiales, cosas como el cemento; madera, etc. no están disponibles fácilmente. No teníamos un concepto o una obra de arte específicos cuando hablé con el Director de la Bienal de La Habana y no tenían un lugar. Eso fue evolucionando y nos mostraron el pequeño parque solo después de llegar. El diálogo más intenso con el personal de la Bienal fue con el proceso de encontrar suficiente cemento, entregarlo a tiempo, arena, tamices, agua, etc. Se sorprendieron bastante con la respuesta de la gente del vecindario, especialmente los niños, y a tiempo comenzaron a comprender el proceso y el valor del pueblo cubano para crear arte que pudiera permanecer en el parque y se convirtiera en parte del legado de la comunidad (San Isidro). Parte de nuestro trabajo consistía en involucrar a los curadores en esta creatividad dinámica y convertirlos en participantes, en lugar de supervisores, o simplemente funcionarios que verificaban las cosas. Esto sucedió lentamente, pero el día de la inauguración fueron totalmente apropiándose y comprometiéndose también. Decidimos crear una segunda exhibición en un parque a una cuadra de distancia usando objetos metálicos encontrados y trabajando con un soldador local. Para hacer esto, tuvimos que recibir el permiso de los líderes cubanos. Al principio estaban reacios, finalmente aprobaron una segunda instalación.

-¿Recibió alguna ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su trabajo en la Bienal de La Habana?

R: Ninguna. Totalmente autofinanciado, excepto por los materiales que el personal cubano proporcionó con mucho esfuerzo. Estamos muy agradecidos por su capacidad de respuesta.

- *Grupo RevArte desarrolló una acción con una comunidad de La Habana. ¿Puedes decirme sus sentimientos sobre trabajar de cerca con el pueblo cubano?*

R: Dada mi experiencia con la Brigada Venceremos, estaba familiarizado con trabajar con cubanos por un bien común. Hace poco volví al parque en el que hicimos el trabajo para la Bienal. Me asombró, pero no me sorprendió que los niños pequeños con los que trabajamos hubieran difundido el arte por todo el barrio de San Isidro, uno con una galería, otro es cantante en El Floridita, murales en todas partes. Sabía que el arte podría tener este impacto más amplio como lo ha hecho en otros lugares, pero no estaba seguro. Pero un joven, en una visita reciente, que cuando era niño había participado en la intervención, me hizo un recorrido por el barrio, exclamando con orgullo lo que habían hecho desde que estuvimos allí. Habló de memoria de los artistas y dijo que fue un gran evento para él. Estaba muy orgulloso de todo el arte nuevo en toda el área y dijo que la inspiración fue de RevArte y la experiencia de la Bienal. Esto confirma una suposición que RevArte había hecho sobre el arte de la participación de la comunidad pública y la forma en que vive más allá de su evento y crea propiedad y orgullo. Construye carácter y definición en una comunidad.

- *¿Qué le pareció la Bienal en la que participó?*

R: Admiraba mucho el trabajo del Centro Wifredo Lam en esta bienal. Su trabajo fue muy profesional y adepto en hacer las cosas. En Cuba como en cualquier lugar eso no es fácil. Hubo otra instalación de arte comunitario durante nuestro tiempo allí, también en San Isidro. El resto estaba en el antiguo fuerte al otro lado de la bahía, como siempre. Creo que ahora se está haciendo más arte en toda La Habana. Eso es bueno y contribuye a la rica cultura que existe en la ciudad.

- *¿Qué le parece la Bienal de La Habana en el presente?*

R: No he visto bienales recientes.

- *¿Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el clima político en Cuba, el entorno de la Bienal, el pueblo cubano o sobre cualquier otro tema?*

R: En mi reciente visita durante el año nuevo, me sorprendieron los cambios en La Habana que parecían ser alimentados por el tráfico de turistas cuando el muro estaba caído. Me impresionaron mucho los restaurantes colectivos y las frutas frescas y la mayor disponibilidad de bienes de consumo. Siempre he sentido que, junto con la exportación de atención médica, la exportación dinámica de cultura que emana de Cuba es humanista y un testimonio del carácter y la habilidad del pueblo cubano. Cuba se ha convertido en un modelo de desarrollo sostenible y autosuficiencia a pesar del bloqueo.

Los curadores confían en su capacitación y conocimiento sobre lo que es un buen arte y eligen en consecuencia. A veces esto se convierte en un círculo cerrado y el acceso es difícil y, a menudo, político (por ejemplo, pocos artistas cubanos en las bienales estadounidenses). La participación de RevArte en La Habana no habría sucedido a través del proceso curatorial normal ya que algunos de nosotros somos artistas estadounidenses, etc. Incluso nuestra participación en la Bienal del *InSite* aquí en Tijuana y San Diego fue a través de la puerta de atrás debido a los prejuicios de los curadores hacia la participación de la comunidad como un estilo o proceso de arte de buena fe. El arte conceptual reina. Me sentí cómodo al acercarme al Director a través de mis conocidos cubanos debido al contenido y el vínculo entre lo que estábamos haciendo como artistas y el espíritu de la Revolución Cubana, de la cual tuve una amplia experiencia como radical estadounidense que muchas veces ha roto el bloqueo, a veces para el arte y otros tiempos para la

política. No podía esperar que los instintos curatoriales regulares entendieran lo que estábamos y estamos haciendo.

Cuestionario a Ana María Herrera, artista perteneciente al Grupo RevArte. Vía correo electrónico, 12 de mayo de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en la Bienal de La Habana?

R: Desde 1984, la Bienal de La Habana ha representado uno de los encuentros artísticos más significativos en el panorama internacional. Para los artistas de América Latina y el Caribe, a partir de la segunda en 1986 se convirtió además en el espacio de confrontación y difusión de amplios sectores de las artes visuales de Asia, África y Medio Oriente en el que no solo exponían artistas en ascenso junto a reconocidos nombres sino también expresiones de artesanía, diseño, arquitectura, en fin. Todo lo que conforma el mundo visual en nuestras regiones geográfico-culturales. Como grupo RevArte (colaborativa bi-nacional de artistas) nuestro objetivo en común era ir más allá del arte tradicional y creativo de fronteras nacionales. Muy al lado de innovar, fundamentalmente Revolución Arte se caracterizaba por proyectos de interacción con la misma comunidad del proyecto.

Con la participación de la Séptima Bienal de La Habana, la reflexión sobre la cuestión trascendental de obras y proyectos artísticos que proponían un diálogo efectivo entre el humano, una comunicación eficaz para transmitir los valores y barreras entre en el arte y el público, fue una oportunidad que cualquier artista con la necesidad de manifestar su punto de vista no podía pasar desapercibida.

-¿Considera que la Bienal ayudó a promocionar su trabajo?

R: No cabe la menor duda que la participación en la Bienal da peso curricular artístico. Más dejó mucho que desear. Como RevArte nos sentimos orgullosos y complacidos por el trabajo realizado en San Isidro, barrio ubicado en La Habana. Definitivamente, nos dejó más huella y peso la experiencia de la respuesta de un trabajo interactivo con la comunidad, su enorme interés y aceptación por sumarse a un trabajo de colaboración cultural, los llenó de orgullo, satisfacción y a nosotros nos dejó más.

-¿Cómo fue el proceso de selección del proyecto que presentaron en La Habana?

R: Mi personal opinión, en el contexto de la Bienal hay muchos puntos de vista e intereses de por medio. Posiblemente nuestra mecánica de trabajo no se había propuesto anteriormente. Comentándolo con el grupo hubo un poco de resistencia a nuestro proyecto. Como grupo RevArte la propuesta era crear una escultura, mas no podíamos especificar detalles, pues para esto se requería la interacción de la comunidad para desarrollar una clara idea para su sitio.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir la obra en la Bienal de La Habana?

R: Con mucha dificultad recibimos ayuda gracias al excelente equipo que conforma Cuba. Su gente es indiscutiblemente noble. Fuera de esto RevArte patrocinó el resto.

-El Grupo RevArte realizó una acción con una comunidad de La Habana. Puede comentarme sobre esa experiencia de trabajar de cerca con el pueblo cubano

R: En esos tiempos el trabajo de arte de interacción cultural con las comunidades parecía no ser de gran importancia. Como ya lo mencioné anteriormente, esta experiencia de trabajo con la comunidad nos llena de orgullo al saber que hoy en día los niños de aquel tiempo ahora adultos, siguen recordando esta experiencia. Hace 5 años tuve la oportunidad de viajar a Cuba por placer con mi hijo y fui testigo de ver este barrio de San Isidro transformado. Después de 20 años la obra

que RevArte en la Bienal, inspiró a la comunidad a acoger con gusto su pieza. Por lo que sabemos, aún sigue ahí como recuerdo de ese evento. Y uno de los niños que participó en el proceso de la obra, ahora adulto abrió su propia galería de arte y con cariño nos recuerda. Como parte de RevArte soy ciudadana fronteriza, nacida entre México y Estados Unidos, vivo entre fronteras, entre un contraste de marginación, migración. Estoy profundamente agradecida con la gente cubana, mi experiencia fue como ninguna otra en comparación a otros países del mundo. Vivimos tan distraídos que difícilmente en un mundo material logramos ver cualidades como estas en gente.

-¿Qué opinión tiene sobre la Bienal que participó?

R: Para el amante del arte es una oportunidad única. La calidad de trabajo artístico está a la altura y la interacción con la comunidad artística es imprescindible. La Bienal de Cuba brinda una estructura de exposiciones, talleres de creación y reflexión, en sí es un compendio de arte visual para el espectador que resulta ser parecido a “La Fábrica de Chocolate” para los niños. Mas vuelvo a repetirlo, mi personal opinión como participante es lamentable, en relación a el contexto de la Bienal hay muchos puntos de vista e intereses de por medio. No se ve una transparencia.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad? Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el ambiente político de Cuba, el clima de la Bienal de La Habana, los cubanos u otras cuestiones.

R: Me limito a comentar, sé que se suspendió la Bienal de 2017 por cuestiones éticas y con el devastador huracán las cosas cambiaron drásticamente. Pero a la luz pública las políticas contradictorias del Ministerio de Cultura muestran poca transparencia y con el Decreto 349, deja mucho que decir.

Cuestionario a Marcos Ramírez, artista participante en la Sexta (1997) y Séptima Bienal (2000). Vía correo electrónico, 8 de mayo de 2020.

-¿Qué le motivó a participar en las Bienales de La Habana?

R: Las ganas de participar en un evento internacional, la Bienal de 97 -la sexta- fue el segundo evento de ese tipo en el que participé.

-¿Anteriormente a la Bienal había participado en algún evento internacional?

R: Había participado en *InSite* 94 y luego en *InSite* 97 y en algunas exhibiciones en California pero no tan relevantes como la bienal, para cuando me invitaron de nuevo a la séptima bienal la del 2000,-la séptima edición- ya tenía varias participaciones internacionales en mi haber.

-¿De qué manera fue contactado para participar en la Bienal de La Habana de 1997 y la del 2000?

R: Para la del 97(la sexta), la maestra Marta Palau me hizo favor de llevar y entregar un portafolio con imágenes e información de mi trabajo al comité de selección para su consideración. El resultado fue que me invitaron con una instalación que había montado en el Centro Cultural Tijuana y en la Galería Iturralde de los Ángeles en California y que fue producida en parte por una beca de creadores del Fondo Estatal de las Artes de Baja California. Para la del 2000 la curadora de la bienal vino por primera vez a Baja California como parte de su viaje a México, visitó a artistas en Tijuana y eventualmente decidió el comité de selección invitarme de nuevo e invitar también a un grupo de artistas que participaron en un proyecto de colaboración.

-¿Cómo era el proceso de selección de la obra o del proyecto que presentaría en La Habana?

R: Normalmente los curadores de la Bienal salían a diferentes lugares a buscar artistas y obras, pero no venía nunca nadie a Tijuana. La maestra Marta Palau había ya participado en el la

Bienal y tanto ella como su familia residieron mucho tiempo en Tijuana , así que ella se ofreció a llevar algunos portafolios para que la obra fuera conocida y considerada como viable para participar en la muestra, si así lo consideraba el comité curatorial.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir su obra en la Bienal de La Habana?

R: La obra por la que fui invitado ya estaba realizada en parte con el apoyo de la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, eso cubrió aproximadamente un 30% de la producción lo demás lo cubrí yo.

Y recibí apoyo del gobierno para el traslado de la misma. Tanto de ida como de vuelta.

-¿Algunas de las obras que exhibió en La Habana fueron realizadas ex profeso para la Bienal?

R: Sólo la segunda vez que participé. Diseñé y propuse un par de obras y luego realicé la seleccionada.

-Puede comentarme sobre la obra que presentó en La Habana, por ejemplo que la inspiró, la recepción que tuvo.

R: La instalación que presenté en la Sexta Bienal se llamó *187 pares de manos*. Esta muestra se inauguró por primera vez en 1996 en Centro Cultural Tijuana, el mismo día en que se comenzaba en San Diego California la Convención del partido republicano para elegir el candidato presidencial de ese período. Esto a manera de protesta, pues la instalación estaba inspirada en la propuesta de ley norteamericana *Proposición 187*. Ese mismo año también se mostró en la Galería Iturralde de Los Ángeles y luego en 1997 en La Habana. Por su parte, las primeras dos piezas que hice de la serie *Cruces de Caminos* fue para la Séptima Bienal. A la fecha he elaborado y montado *in situ* 19 de estas obras en varios países.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: No tengo una perspectiva clara, no me mantengo muy enterado de lo que sucede con la bienal en estos tiempos. Siempre ha sido muy política no dudo que lo siga siendo.

-También le pediría, si es posible, que me compartiera fotografías de sus piezas durante la Bienal (sobre todo de 187 pares de manos), algún documento sobre el proceso de selección o textos críticos sobre esas obras exhibidas en La Habana.

R: Sólo le puedo compartir imágenes de las piezas de Cruce de caminos. De la pieza en la Sexta Bienal no, porque las perdí con una computadora que me robaron y no tengo ya ese material. Pero le puedo anexar imágenes de esa pieza en el Centro Cultural Tijuana.

Cuestionario a José Miguel González Casanova. Videollamada vía Zoom, 6 de noviembre de 2020.

-¿De qué manera fue contactado para participar en la Bienal de La Habana?

R: Yo había sido contactado con anterioridad a participar en la Bienal pero no había tenido la oportunidad. En uno de los viajes de Ibis Hernández, vio mi obra Banco del Deseo en el Museo de la Ciudad de México y me invitó a participar con esa pieza.

-¿Recibió ayuda (financiera, de producción) de alguna institución o personalidad para exhibir la obra en la Bienal de La Habana?

R: La Bienal no tenía dinero para pagar casi nada, pero ellos tramitaron las facilidades con Relaciones Exteriores. Creo que Relaciones Exteriores apoyaba con el boleto de avión, la estancia y mandar la obra.

Resulta que hablando de financiamientos o patrocinadores hubo una alianza, una propuesta coordinado por Carmen Serra con los hoteles Qualton, donde nos invitaron a los artistas mexicanos de la Bienal de La Habana a ir con anticipación a La Habana para preparar nuestra participación. Eso fue una iniciativa privada en coordinación con la bienal, fue como algo que se negociaron ahí ellos, no sé cómo se dio.

-Me puede comentar sobre la pieza que presentó en La Habana

R: La pieza que presenté primero se había exhibido en México. Yo entrevisté a un número de personas y con eso hice un video con las preguntas últimas de los deseos. Yo quería hacer una encuesta cuantitativa, representativa de los deseos de la población, lo cual significaba que fuera el .01 % de la población o sea que por 10 millones de habitantes del entonces DF, se necesitaba hacer una encuesta a 1000 personas. En el proceso puse la pieza en el Museo de la Ciudad (de México) y resultó ser un lugar muy adecuado porque tenía un público muy diverso al estar en el centro de la ciudad y no ser un museo especializado en arte. Y se me ocurrió poner esas mismas 3 preguntas, junto con datos estadísticos de edad, ingreso, nivel educativo, género y barrio. Y bueno, junté 2000 deseos de 1000 personas, porque muchos no contestaban, aunque eran 3 deseos, había 2000 deseos de 3000 personas y se me ocurrió primero organizar todo como una encuesta, viendo los valores hacia dónde se dirigían, organizando hacía que se deseaba, cuál es el objeto de deseo. Por otro lado, con los 2 mil deseos dije ¿qué hago? pues voy a hacer un banco, una moneda porque si el dinero representa un tiempo pasado del trabajo realizado, pues yo voy a inventar una manera sobre el tiempo futuro de un deseo. Y entonces hice una edición de 2000 monedas. Y ahí fue el planteamiento del siguiente paso ¿qué hago con estas 2000 monedas? y es ahí donde entra como la visión de trabajar esto en la Bienal de La Habana y hacer una encuesta representativa de la población con 250 personas por 2 millones y medio de habitantes que había en ese momento, buscando esa misma diversidad. Yo fui invitado nada más por el proyecto de la Ciudad de México.

Aprovechando la residencia que coordinaba por Carmen Serra, fui antes de la bienal a trabajar para hacer este intercambio de monedas por deseo de la población, entonces así me fui hacer derivas por toda La Habana buscando esta representatividad de todo tipo de personas y con equilibrio de edades y de género y de situación social para hacer la encuesta. Pero eso creó una situación un poco complicada frente a la bienal porque a la hora de presentar la pieza, la encuesta en La Habana tenía tintes de posición política. Incluso había un par de veces, en realidad muy poquito solamente hubo 2 deseos, que decía qué ojalá Fidel muriera. Aunque había al mismo tiempo 2 deseos que decían que ojalá nunca muera. Para mí, 2 deseos entre 250 personas no me parecían graves, sin embargo, en la bienal no quisieron que se presentara. Les parecía que esas frases, aunque fueran tan escasas y equilibradas, que no podían estar visibles. Además ellos decían que no me habían invitado a hacer eso, sino a presentar la de la Ciudad de México.

Entonces no pude presentar las encuestas de la de La Habana, pero inmediatamente me avoqué a trabajar el sitio web, para publicarlas. Lo que realmente presenté era la fuente de los deseos con los deseos de la población de la Ciudad de México y el sillón de los deseos, que era otra pieza que hice dentro del mismo proyecto donde estaban todos los deseos de la gente de la Ciudad de México pegados en el sillón. Además las encuestas de la población cubana fueron colocadas dentro de un cubo donde no se veían acompañadas de fotografías de los cubanos encuestados. De todas formas a mí me funcionó bien. No tengo quejas porque puede hacer una investigación bastante completa, no solo a 250 personas, sino luego muchas más que participaron ya en la pieza de la bienal y todo está documentado en el sitio web. Yo no me sentí en una situación de censura

porque desde un principio me dijeron, “te invitamos por esta pieza, ¿y tú también qué estás haciendo? nunca pediste permiso ni avisaste.” Es que eso tendría que haber pasado por autorización yo fui muy libre, muy independiente. Entonces no es propiamente una censura, pero sí es un control. Pero al mismo tiempo pude saltarlo, lo pude hacer y está publicado desde ese año, está publicada en Internet.

-Tiene algún comentario o anécdota que desee compartir sobre el ambiente político de Cuba, el clima de la Bienal de La Habana, los cubanos u otras cuestiones.

R: El día de la inauguración hubo un problema eléctrico. Fue incluso un poco frustrante porque precisamente esa visibilidad internacional y ese camioncito con los coleccionistas del MOMA y toda esa gente que iba nada más a la inauguración no vieron la mayoría de las piezas incluyendo la mía. Formalmente había 2 círculos: círculo de la fuente de deseos con agua y otro círculo simétrico con veladoras dónde en el centro había un cubo de acrílico con los deseos de la población de La Habana pero metidos dentro, encapsulado y acompañados de las fotografías de los participantes en la encuesta. Estaba el círculo de fuego hecho con los deseos de La Habana y el círculo de agua de la fuente con los deseos de la Ciudad de México. Lo que vio la gente fue nada más el círculo de fuego de La Habana, y el centro de la obra, que era Ciudad de México, pasó a segundo plano.

-¿Qué cree sobre la Bienal de La Habana en la actualidad?

R: Pues yo seguí yendo. Fui al foro teórico de la siguiente bienal y al del 2012. Yo siento que la bienal fue muy importante en un principio, en esta negociación por el ingreso a discursos más descentralizados. Y sin embargo, creo que la bienal se quedó instalada en conseguir eso, o sea en entrar dentro de ese sistema y conseguir visibilidad, sobre todo para los artistas cubanos, aunque también por supuesto a artistas de otras latitudes, y lograr meter o ayudar a colaborar a esos artistas dentro de ese sistema *mainstream*. Me parece que tendría que haber cambiado su posición una vez ganado el objetivo de insertar a los artistas del llamado Tercer Mundo en esa organización global. Creo que debió de haber soltado ese objetivo en cuanto lo ganó y haberse planteado una posición más crítica al sistema global del arte y aprovechar, que su estructura no dependía de los intereses del gran mercado del arte y mantener e introducir discursos más críticos hacia ese sistema o incluso ampliar ese sistema artístico. Y creo que en eso la bienal se debilitó.

A mí me parece desde la primera bienal ya consiguió su objetivo, aunque fue una bienal un poco rara, porque había mucha gente y tuvo otro tipo de organización. No tenía esa idea de curaduría, más bien era como un salón de arte pero consiguió gran visibilidad y posibilitó una negociación política simbólica de cómo entran en escena esos otros países, esas otras culturas, cómo entra el *Sur Global*. La bienal metió la discusión de centro periferia y puso en evidencia, por el simple hecho de realizarse, que el centro ignoraba la periferia. Y yo creo que todos los noventa lo van desarrollando y mete eso dentro de la discusión del sistema artístico global.

Pero paralelamente entonces ahí se ve cómo los artistas de los noventa, precisamente ahí son cuando entran los artistas cubanos importantes de los noventa, empiezan a figurar en ese sistema y construyen carreras en otros países. Como de México va naciendo un Gabriel Orozco por ejemplo, o en cada uno de esos países empiezan a surgir artistas que representan estos países en ese sistema *mainstream*. Pero ya para la siguiente década, para los 2000 eso ya está establecido. Después de esa reorganización que se da en los noventa, esa misma generación ya se queda, se queda 20 años o sea esa generación que reestructuró el arte de los 90, los mismos curadores, la misma lógica, la misma estructura es la que sigue vigente hasta hoy en día. No hubo tal relevo, sino más bien hubo un

perfeccionamiento del sistema artístico en donde sí se integra de alguna manera la representación de la periferia, pero se integra, se va encontrando un lugar acotado y totalmente reglamentado dentro de un sistema que opera en función de los intereses del mercado y desde las decisiones de esos países y de esos mercados que se encuentran en el norte.

A mí me parece que en un principio la bienal de La Habana tuvo una agenda entre centro y periferia y consiguió articular ese discurso dentro de las políticas culturales globales y contribuyó a que se abriera ese sistema. Pero que una vez que lo consiguió siguió en la misma lógica tratando de alimentar a ese sistema en lugar de mantener la lógica de estar abriendo a ese sistema, de integrar las diferentes sensibilidades y voces que están fuera del campo de negociación, meterlas a un campo de negociación. Pero no es suficiente con que ingresen artistas, unos cuantos artistas cubanos o latinoamericanos al sistema de galerías. Ya no es suficiente, lo que habría que hacer es abrir la concepción de lo que es el arte y la relación con los públicos y poner en cuestión porque el mercado artístico es jerarca de la mediación y por qué no puede haber otras formas de mediación artística que relacione el arte con públicos.

Precisamente no es atractiva porque se quedó como subordinada dentro de ese sistema y se vuelve una más, cuando su valor precisamente era articular una posición crítica frente a ese sistema y ahí hubiera sido más positivo salirse de esa lógica del mercado.

Anexo F: Entrevista a Ibis Hernández Abascal, curadora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam

(La entrevistadora no pudo contestar a todas las preguntas debido a su apretada agenda). Vía correo electrónico, 9 de abril y 31 de octubre del 2020.

1. ¿Cómo se establecieron las conexiones para los viajes de exploración en México?

R: De acuerdo con mi apreciación, no existía una metodología o modo único de actuar por aquellos años. Se aprovechaban las circunstancias, más bien. Por lo general, una vez que se obtenía (supongo que del Ministerio de Cultura) el presupuesto para un pasaje ida y vuelta a la Ciudad de México y viáticos que cubrieran unos cuantos días, se hacía la gestión del visado y se viajaba una vez que este era aprobado. Todos estos trámites se hacían desde el Área de Relaciones Internacionales. Los especialistas (curadores en definitivas) que viajábamos a países de América Latina, no nos hospedábamos en hoteles sino en casas de amigos o colaboradores del Centro Lam que estuvieran dispuestos a acogernos por un tiempo determinado y que variaba según el caso. Así funcionaba por lo general. Cómo no sé a qué tipo de conexiones te refieres (si personales o institucionales; si a las necesarias para el encuentro con los artistas y personalidades, etc...) te comento de todo un poco. Siguen por orden los viajes:

1992 (con vista a la Quinta Bienal, 1995): En un determinado momento, la entonces Directora del Centro Wifredo Lam, Lillian Llanes, me informó que yo viajaría a México a través de una beca de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Con anterioridad, yo había estado al frente (desde 1985 hasta inicios de 1992) del Área de Información y Documentación del Centro, de modo que se justificaba mi presencia en este tipo de institución. La intención era que, en paralelo, una vez terminada la jornada en ese lugar, entrara en contacto con artistas, curadores, críticos, directores de instituciones, etc. y reuniera la mayor cantidad de información (por entonces catálogos, fotografías, diapositivas, textos impresos...; no disponíamos obviamente de información digital) y cargara con ella (inventando cómo, porque no había un centavo para exceso de equipaje y ya sabes cuánto pesa el papel) de vuelta a La Habana,

tanto para nutrir los fondos de la biblioteca como para justificar la pre-selección que debía presentar al resto del equipo. Interesaba además que una vez terminado el periodo de la beca (tres semanas apenas), permaneciera en el país y continuara esa labor hasta tanto pudiera. Te podrás imaginar cuánto tuve que estirar aquellos viáticos que me concedió la UNAM. De hecho, en esa oportunidad no hubo viáticos por parte del Ministerio de Cultura de Cuba; era necesario priorizar los viajes de otros colegas a regiones mucho más distantes geográfica y culturalmente hablando, de modo que yo debía resolver mi estadía con lo que me quedara del presupuesto dado por la beca. Logré mantenerme poco más de mes y medio en México. Me hospedé en la casa de una amiga que, si bien la había conocido anteriormente (cuando ella trabajaba en el Programa Cultural de las Fronteras), para ese entonces ya no tenía vínculos profesionales en la esfera cultural (lo cual resultaba mucho mejor en aras de no verme precisada a libramme de ningún tipo de compromiso...) En ese viaje de noviembre del 92 a enero del 93, estuve también en Guadalajara.

Como conexión previamente establecida, yo recuerdo la propiciada por el Instituto de Investigaciones Estéticas (la conexión, según tengo entendido pero nunca lo he confirmado, se estableció entre Rita Eder y Lillian Llanes). Otro vínculo, no menos importante, fue el establecido con la Directora y los curadores del Museo Carrillo Gil. Lillian ya tenía contacto con Sylvia Pandolfi. En este caso, el apoyo no fue logístico pero sí me sugirieron algunos nombres de artistas y dos de ellos, Edgardo Ganado y Conrado Tostado, me acompañaron en alguna que otra visita. Por otro lado, llevaba una carta con el documento curatorial en adjunto, para Raquel Tibol, lo cual me facilitó la entrevista con esta figura imprescindible de la crítica de arte en México. El resto de las conexiones las fui creando yo misma sobre la marcha. Y no fueron pocas... Visité talleres para ver las obras en vivo y en directo (Internet no existía...) de un enorme grupo de artistas, de tendencias y promociones diversas. Un contacto me llevaba a otro... conocí un sinnúmero de estaciones de cada una de las líneas del metro... además de subir y bajar varias veces al día de camiones y peseros... Para taxi no había... ¡ni pensarlo! Pero en realidad, la ciudad no se encontraba bajo el nivel de violencia actual, aunque ya se decía que era muy peligroso andar en la noche. Gracias a Dios tuve suerte. Salía muy temprano en la mañana y llegaba tarde en la noche. Te aseguro que trabajaba sin parar. Viajé también a Guadalajara. No recuerdo qué conexiones hice para esto ni quién me invitó exactamente, pero sí sé que en la gestión estuvieron involucrados el curador Carlos Ashida y Elena Matute que me alojó en su casa. Allí tuve mi primer encuentro con Guillermo Santamaría, Patrick Charpenell y con un grupo importante de artistas "tapatíos". La verdad es que si bien llevábamos desde acá el impulso inicial, una vez en escena, al menos los curadores que trabajábamos en América Latina "hacíamos camino al andar..." Lillian tenía confianza en nosotros y nos daba luz verde, sinceramente.

2. Según el catálogo de la Quinta Bienal Rubén Ortiz fue parte de la muestra pero en conversación personal con el artista me comentó que no había podido asistir. ¿Finalmente este creador estuvo en la Bienal?

R: Rubén estuvo en mi pre-selección, fue aprobado por el equipo e invitado, pero, tal y como te dijo, no llegó a participar y las razones que te dio fueron también sus argumentos en aquel momento. No obstante, en esa Bienal las instituciones mexicanas apoyaron el envío de obras y si mal no recuerdo, el pasaje y estadía de los artistas. La verdad es que no tengo esto del todo claro. Parte de esta negociación la llevaba el grupo de Relaciones Internacionales y la propia dirección. Ahora, sí te confirmo que Rubén no participó.

Anexo G: Entrevista a Nelson Herrera Ysla, curador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam

Vía correo electrónico, 28 de octubre de 2020.

1. *¿Cómo la Bienal de La Habana define o entiende el concepto de Sur Global? ¿En qué se diferencia con el concepto de Tercer Mundo manejado durante los años noventa?*

R: No hay mucha diferencia entre uno y otro concepto: Tercer Mundo respondía a los tiempos en que existía el campo socialista, entonces considerado el “segundo mundo”. Luego de 1989 ese concepto dejó de usarse gradualmente hasta casi desaparecer incluso de los discursos políticos. Hoy casi todos estamos metidos en el mismo saco y las diferencias notables son de orden económico, más que ideológicas como era en los 80. *Sur Global* es usado hoy para adecuarse a los tiempos de globalización que vivimos....pero se le pone delante Sur para que no haya equivocaciones: a fin de cuentas son los mismos países del Tercer Mundo. Pero así parecemos más modernos aunque vivimos y sufrimos igual.

2. *¿Considera a la Bienal de La Habana como un dispositivo decolonial?*

R: Siempre lo fue desde su primera edición. Nos propusimos un discurso alternativo a las corrientes ideológicas principales del *mainstream* occidental: nuestros artistas y proyectos se enfocaban a una reivindicación de lo históricamente preterido y marginado de los grandes circuitos internacionales en el campo del arte. Nos interesaban mucho las ideas de Franz Fanon, Aimée Cesaire, Martí, Mariátegui, Léopold Ségar Senghor, Hanna Arendt, Marta Traba, la contracultura de los 60, la teología de la liberación, etc. Que eran lo decolonial en aquellos años aun cuando no se les llamara así a estas personas y movimientos.

3. *¿Usted cree que la Bienal de La Habana contribuyó a incorporar a Cuba en el proceso de globalización que se vivió durante los años noventa?*

R: Creo que sí. Nunca hubo antes un evento de tanta trascendencia en lo artístico que colocara a Cuba en el eje del *mainstream*. La Bienal movió muchas ideas y conceptos en Occidente y, claro está, en los países emergentes que fueron incorporándose poco a poco al escenario mundial siguiendo el curso de nuestros movimientos. Incluso llegaron a surgir bienales en gran parte de ese *Sur Global* que antes no se lo habían propuesto.

4. *Mi marco temporal es de la Quinta a la Séptima Bienal y en esa etapa hubo cambios significativos en la dirección del Lam, sobre todo después de la renuncia de Lillian Llanes ¿En qué medida la salida de una figura icónica como Llanes influyó en la Bienal (a nivel organizativo, de selección de artistas, de prestigio)?*

R: Las ideas y los métodos de trabajo de Lillian estuvieron presentes luego de su renuncia: recuerda que yo era el Subdirector del Centro Lam junto con ella por espacio de 15 años, y por ende, de la Bienal. Yo la sustituí en 1999 y enfoqué la Séptima Bienal más hacia la ciudad, hacia el universo de las estructuras urbanas, aunque ya habíamos explorado esto desde la Segunda en 1986, pero modestamente. A partir de la Séptima, 2000, la Bienal se “urbanizó” a gran escala y diseminamos nuestras propuestas por varios municipios de La Habana. La selección de los artistas tuvo el mismo método de las anteriores y lo del prestigio, no soy el más indicado para opinar pues me involucra directa y obviamente. Nuestro método de trabajo se basó siempre en aquellos principios fundacionales que a partir de 1989 se pusieron en práctica

5. *Los debates de la relación de la Bienal de La Habana y el mercado del arte, durante los noventa, tenían una visión un tanto satanizada del mercado ¿Cuál es la posición actual de la Bienal con respecto al mercado del arte?*

R: La misma desde 1984. No tenemos nada que ver con el mercado del arte aun cuando algunos artistas hagan su promoción dentro del evento o manejen relaciones comerciales a espaldas o frente a nosotros. Las galerías extranjeras solo nos apoyan desde el punto de vista material para enviar a algunos artistas de su nómina pero hasta ahí. Los coleccionistas igual: vienen y hacen sus compras *sottovoce* o negocian las futuras pero ajenos a nosotros porque, además, no se lo podemos impedir aunque quisiéramos. Galería Continua está en La Habana y nosotros no negociamos nunca con ella, ni con Galería Habana o alguna que otra Feria famosa en el mundo hoy. Te aclaro que nosotros nunca satanizamos el mercado del arte: lo que hicimos fue impedir que se nos asociara a esta práctica porque varios críticos de la Bienal nos imputaban eso. La satanización venía de otros sectores internos y, créelo o no, de nuestros queridos amigos críticos que viven fuera y...adentro. También algunos extranjeros hablaron de eso pero no porque les dimos razones nosotros: ellos las buscaron al parecer. El asunto era, y todavía lo es, criticar a la Bienal dado su prestigio y significación.

6. *¿Por qué en las últimas bienales hay una tendencia a ejes curatoriales más amplios, si durante los noventa giraban alrededor de problemáticas “específicas” como la memoria, la comunicación, las huellas de la colonización?*

R: Bueno, los temas se agotan. Es cierto que tratamos con algunos muy importantes desde 1989 pero ya hoy son 3 o 4 los que están en el aire de casi todos los países: calentamiento global, violencia de género, auge del neoliberalismo, racismo, contaminación ambiental, y las eternas desigualdades económicas y sociales. Lo último de lo último es la digitalización de la sociedad, el auge de las redes sociales...pero están por debajo de aquellos grandes temas que preocupan a los gobiernos y ciudadanos en casi todo el planeta. Convocar algunos de ellos no nos parece lo mejor porque ya padecemos, creo, una saturación de los mismos en la prensa, las redes, los movimientos sociales, campañas presidenciales incluso. Por eso proponemos temas muy generales pero conscientes de que podremos hacer núcleos con esos temas que apunté arriba. Siempre hay posibilidad de agrupar a los artistas en varios ejes curatoriales enfocados hacia ellos.

7. *¿Qué diferencia a la Bienal de La Habana actual de otros eventos artísticos similares como la Bienal de Venecia, la de São Paulo o Documenta?*

R: Esas Bienales hechas en ciudades de alto poder económico, responden a los intereses de aquellos que las patrocinan aunque hay sus excepciones. La mayoría se están ferializando, armando espectáculos y shows de alto nivel para obtener respuestas masivas de público: creo que están más asociadas al mercado, al coleccionismo, al *vedettismo*, y se pueden encontrar obras valiosas también. Las mejores obras casi siempre están en pabellones nacionales de los países del *Sur Global* o proyectos curatoriales encargados a expertos con interesantes propuestas que van más allá de las prácticas actuales. El problema es que casi todas se parecen: como si las dirigiera el mismo equipo de curadores. Es cierto que el arte es muy parecido en casi todos los países: se han borrado casi todas diferencias nacionales o regionales. Ese es el drama de la globalización y el mercado. Yo estuve en la pasada Bienal de Venecia y por momentos me recordaba Disneylandia en ciertos pabellones.

8. *¿Cómo valoraría el papel de La Bienal de La Habana en el campo de la diplomacia cultural cubana?*

R: No tenemos ninguna influencia en la diplomacia cultural cubana. Pertenece a otro ámbito: los “embajadores” nuestros son los músicos, los bailarines de ballet clásico.

8.1 *¿Cuál es la función del Departamento de Relaciones Internacionales del Centro Lam?*

R: Hacer relaciones con el exterior en todos los niveles y ámbitos de la cultura y más allá. Cosa que sucedió en los primeros 15 o 20 años: hoy está casi desaparecido ese departamento.

9. *¿Cómo se determinaba a los participantes de los eventos teóricos?*

R: Discutíamos la conveniencia de invitar a críticos, historiadores y expertos en general que estuviesen tratando temas afines a la Bienal en esos años: pasábamos revista a Latinoamérica, EEUU, Europa, Asia, África, para escoger y comenzar a escribirles acerca de nuestro interés. La mayoría respondía y luego comenzábamos un proceso de negociación financiera, de tiempo, de los temas a tratar. Había que consultar revistas, libros y catálogos donde aparecieran sus nombres para partir de ahí.

9.1 *¿Había una convocatoria para enviar ponencias? De ser positiva la respuesta, mediante qué vías se daba a conocer la convocatoria.*

R: Había un tema general del evento. Luego escribíamos un texto para que sirviera de soporte teórico al evento, siempre en consonancia con lo que la Bienal se proponía como eje central curatorial, aunque hubo excepciones. Si el tema tratado ya por algún experto que nos interesara, entonces nos la ingeniábamos para acomodarlo al evento teórico específico con tal de que estuviera presente en La Habana. Igual que con los artistas seleccionados, hacíamos núcleos específicos para armar las mesas y los días de las discusiones teóricas, con sus ponentes y sus moderadores, muchos de estos últimos éramos nosotros mismos. La convocatoria era cerrada por lo general, nunca la abríamos a todo el planeta. Preferíamos escoger, curar, a los expertos que vendrían a La Habana.

9.2 *¿Los ejes curatoriales de la Bienal se pensaban a partir de teóricos que después eran invitados a la Bienal?*

R: Los ejes curatoriales regían toda la Bienal, desde su concepción hasta su estructura: por tanto, el evento teórico se subordinaba a esos ejes. Los teóricos eran invitados después.

9.3 *¿Cuál fue la importancia de los eventos teóricos, sobre todo en una época como los noventa y en un contexto como Cuba?*

R: En Cuba no somos dados al debate, a las discusiones pues perdimos hace muchos años esa cultura de conversar, aclarar, polemizar. En las primeras bienales fueron más productivos esos coloquios, realizados en el Palacio de las Convenciones y en el teatro del Museo Nacional de Bellas Artes: fueron muy importantes esos espacios consagrados y bien equipados. El ambiente era propicio para la discusión. A partir de la Quinta Bienal, en aras de descentralizar el evento teórico, lo desperdigamos por la ciudad y perdió gran parte de su interés. Ya no eran los mismos después de la Séptima. También nos habían recortado el presupuesto y no podíamos invitar nada más que 3 o 4 a lo sumo, con pasaje aéreo y hospedaje. El contexto económico cambió abruptamente. Y a partir del 2000, el ideológico también: todo se contrajo y comenzaron a faltar los espacios para el debate público.

9.4 *¿Pudiera ejemplificar cómo a partir del 2000 hubo un cambio ideológico?*

R: En sentido general comenzó un momento de mayor cuidado en lo ideológico pues la crisis económica se agudizaba en muchos órdenes. Parecía todo igual pero no era así. Los dirigentes principales de la cultura provenían de otras esferas de la sociedad y eran de mayor confianza dentro del aparato estatal. Las instituciones culturales dejaron de jugar un papel de vanguardia como en los años 90 del pasado siglo.

En lo económico empezaron a cobrar relevancia nuevos negocios privados como resultado de la ineficacia de las empresas estatales aunque no se dijera explícitamente. Auge de los paladares, taxis-almendrones, hasta ómnibus interprovinciales, hostales de diversos niveles de comodidad, etc.

Aunque legalizados estos negocios los prejuicios en torno a ellos hacían que florecieran algunos y se suprimieran otros. No se sabía bien cuáles eran los límites para sus desenvolvimientos respectivos, casi como aquel refrán popular: compraron pescado y le cogieron miedo a los ojos...

La Subasta Habana, por ejemplo, que había recién comenzado en el año 2000, dentro de la Séptima Bienal de La Habana, fue relegándose en los años siguientes hasta desaparecer pues se temía un auge del mercado del arte dentro de las fronteras nacionales cuando ya afuera existía para muchos artistas. Es decir, se hicieron pruebas de cómo encarar una nueva situación en lo económico y, a su vez, se le temía que superaran lo estatal. Eran pasos adelante y pasos hacia atrás. Los debates públicos se esfumaron y no se estimulaba el surgimiento de algunos en ciertas esferas de la cultura. Los debates teóricos en las bienales se tornaron algo aburridos, con muy poca polémica. Muchos jóvenes críticos y curadores decidieron probar fortuna en otros países: Eugenio Valdés, Andrés Isaac Santana, Susset Sánchez, Janet Batet, Piter Ortega, etc.

Podría decirse que esos años finales del siglo XX y principios del XXI fueron de transición, de pruebas, en un intento por reencauzar la economía a los niveles anteriores. El CUC ya estaba asentado, y casi todo el mundo comenzó a adaptarse a esa nueva realidad de dos monedas en el país. El turismo se avizó como la principal fuente de ingresos y florecieron los llamados productos y bienes culturales ligados a esa industria. Los artistas, muchos, comprendieron la necesidad de llevar vidas paralelas: una cara hacia la promoción de sus obsesiones y valores, y otra directa hacia el mercado más ramplón. Las cosas parecían claras pero había cierta oscuridad, retorcimiento, ambigüedad, cinismo, doble moral. Nada parecía lo que realmente era. Nada era lo que realmente parecía. Surgieron los artistas empresarios, las galerías privadas. Lo económico, el dinero, el mercado, impusieron sus modos de operar sin declaraciones abiertas. Todo era sobreentendido...pero no hay dudas de que la actitud ante el arte, ante la vida, cambió profundamente. Lo que menos interesaba era el análisis, llegar a esclarecer el fenómeno, polemizarlo, debatirlo, cuestionarlo, cualquiera que este fuese. Fueron años, a partir del 2000, de transformaciones en la mentalidad de los artistas y de los cuadros de la cultura que no sabían cómo enfrentar ese mundo nuevo y que llega hasta nuestros días.

10. ¿Cuál ha sido la importancia de la participación de México en las Bienales de La Habana?

R: La presencia de México fue muy importante en las 3 primeras bienales, diría grosso modo. Desde los Felguérez, Tamayo, Sebastián, Toledo, Cuevas, Vicente Rojo, Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Marta Palau, hasta más adelante con Sergio Hernández, Castro Leñero, Lourdes Grobet, Helen Escobedo, F. Ehrenberg, Rosa María Robles, Gabriel Orozco, Amorales, Betsabée Romero, grupo Torolab, Pablo Helguera, Melanie Smith, Tania Candiani, TRES, etc. A la Primera Bienal enviaron obras casi 100 artistas mexicanos, y en la 13ª no pasaron de 4. Se ha ido contrayendo la participación de México, por coyunturas económicas sobre todo. Apenas viajamos allá cuando antes era casi obligado ir cada 2 años al país. Yo creo que México es de los grandes países productores de arte en Latinoamérica, junto a Brasil y Colombia. Pero lo desconocemos hoy, más de lo que creemos. Es lamentable pero es la realidad.

10.1 ¿Qué opinión tiene sobre la participación mexicana en las últimas Bienales de La Habana?

R: Algo limitada aunque con un entrecruzamiento de lo popular y lo vernáculo con lo más sofisticado. El auge de la instalaciones y lo performático quizás nos ha impedido disfrutar más de otras expresiones de la cultura visual mexicana como las artesanías y el diseño, incluso su

arquitectura. Es muy grande ese país: creo que un solo curador pasa y pasaría mucho trabajo para entenderlo. Ibis hizo incursiones interesantes y sugirió nombres y expresiones que lamentablemente no pudimos hacer para que estuvieran aquí. Pero creo que hemos podido exhibir en La Habana a algunos de los mejores representantes del país pero nunca nos sentimos del todo satisfechos.

Anexo H: Entrevista a Margarita Sánchez Prieto, curadora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam

Vía correo electrónico, 17 de enero del 2021.

1. *¿Usted cree que la Bienal de La Habana contribuyó a incorporar a Cuba en el proceso de globalización que se vivió durante los años noventa?*

R: En ese marco temporal que mencionas cobra impulso la globalización de la economía de mercado tras la caída del muro de Berlín, y luego, hacia fines de esa década y siglo, la de la información con las posibilidades de conectividad que brindan las nuevas tecnologías. Sin embargo, no menos importante fue la globalización cultural o de las diferentes culturas y su internacionalización, en lo cual la Bienal jugó un rol fundamental. Así, para ser más precisa, no es que la Bienal de La Habana contribuyera a incorporar a Cuba al proceso de globalización, sino que la Bienal misma impulsó tal proceso desde antes, cuando extiende su convocatoria al resto del Tercer Mundo a partir de su 2ª edición, celebrada en 1986, pues la 1ª estuvo dedicada exclusivamente a América Latina. Al promocionar el arte y los artistas de Asia, África, Medio Oriente, América Latina y el Caribe (una amplia porción del planeta), la Bienal contribuyó al proceso de globalización cultural. Y aún más al incorporar a su nómina a partir de la 3ª Bienal el “Cuarto Mundo” (el Tercero dentro del Primero) conformado por los artistas de la diáspora. De esa Bienal y de la IV cabe destacar la participación de los *Black Artists*, procedentes de la India, Sri Lanka y Paquistán radicados en Londres, y los creadores de las minorías étnicas originarias del Primer Mundo, como los amerindios de Canadá y los aborígenes australianos. Con la excepción de algunas figuras de países de América Latina el resto de las regiones del Tercer Mundo eran ignoradas por los dos grandes eventos de entonces, Venecia y Documenta, los que circunscribían su convocatoria al orbe desarrollado. Tales eventos sirvieron de modelo a la Bienal de Sao Paulo, si bien esta tuvo indiscutiblemente una mayor presencia latinoamericana. Por lo arriba expuesto es que el experto Rafal Niemojewski estima que no fue Venecia sino la Bienal de La Habana la que verdaderamente impulsó la globalización, al integrar al espacio mundial del arte esas grandes áreas geográfico-culturales hasta ese momento ignoradas, conectarlas entre sí y con el mundo desarrollado.

Desde su fundación en 1959 la Casa de las Américas había trabajado a favor del estrechamiento de los lazos culturales entre Cuba y el Subcontinente –del cual se propuso difundir su arte y cultura (literaria, visual, musical, popular) –, y hacernos consciente de nuestra pertenencia a América Latina. Los Encuentros de Intelectuales y Artistas más las exposiciones de figuras notables del arte latinoamericano que realizó la Casa tuvieron ese fin. Al Centro Wifredo Lam le correspondería hacer lo mismo con el arte contemporáneo del Tercer Mundo y desarrollar una conciencia de la comunidad de intereses con los países en vías de desarrollo de Latinoamérica y de las otras regiones.

2. *¿Cree que la Bienal de La Habana es parte de la diplomacia cultural cubana?*

R: No, al menos no se funda con ese propósito. La confluencia de varios factores hace que en la dirección del gobierno de Cuba fructifique la idea de crear el Centro Wifredo Lam, una

institución dedicada a investigar el arte actual del Tercer Mundo y difundirlo a escala internacional a través de un evento de ese alcance –la Bienal de La Habana– que reuniera y mostrara lo que se hacía en el terreno del arte actual en sus diferentes regiones y países, y también en Cuba. La Bienal debía ser la aplicación del resultado de las investigaciones sobre el arte contemporáneo del TM que llevarían a cabo los especialistas del Centro Wifredo Lam, institución organizadora del evento.

Uno de los factores que inciden en la creación del Centro Wifredo Lam fue el desempeño destacado que tuvo Cuba, desde fines de los 70s y a lo largo de los 80s, dentro del Movimiento de Países No Alineados –conformado por los subdesarrollados o en vías de desarrollo a los que se dedica la Bienal– al punto de que La Habana fue escogida para sede de la cumbre de 1979. A partir de las relaciones que la Isla establece con esas áreas del mundo detecta que hay un gran desconocimiento de su arte contemporáneo, por lo que era necesario crear un espacio único (la Bienal) para su conocimiento y difusión. Por aquel entonces se sabía muy poco o nada de la producción artística contemporánea de Sudáfrica o Mozambique, Filipinas o Egipto, Túnez o Líbano, Kuwait o la India.

Estos países a su vez estaban ajenos al arte que se producía en México, Colombia, Jamaica o en Chile. La relación Sur - Sur era inexistente. La gran mayoría de los países del TM estaban excluidos de los circuitos mundiales del arte, mientras el arte de Europa y Estados Unidos era difundido en grandes exposiciones y bienales, y también a través de la Historia del Arte (relato típicamente eurocéntrico) que se impartía en academias de arte y universidades. El Tercer Mundo era un enunciado de orden político-económico y bajo ese enfoque comenzó a manejarse en la Conferencia de Países de América Latina (CEPAL) de 1948, y más tarde en la que celebra el Movimiento de Países No Alineados en Bandung, Indonesia, en 1965, para referirse a las naciones que habían padecido el colonialismo. La Bienal se apropia del término TM y por primera vez se hace un uso cultural del mismo. A partir de entonces ya no solo sirve para identificar las deformaciones estructurales y económicas de ciertas regiones y países, sino las peculiaridades y rasgos de su producción simbólica.

Coincidentemente en septiembre de 1982 fallece Wifredo Lam, maestro de la vanguardia cubana e internacional, en cuyas venas corría la sangre de los 3 continentes: la de Asia (su padre era chino), de África (por la línea de su madre) y de la Europa, pues además de tener de chino era mulato (mezcla de africano con español). Aunque residía en París desde hacía décadas, en sus últimos años pasa largos períodos en Cuba por problemas de enfermedad y mientras estuvo ingresado en el hospital recibió visitas frecuentes de jóvenes artistas cubanos a quienes su creación llamaba poderosamente la atención. Lam logró en síntesis ejemplar fundir su herencia cultural con las formas rupturistas de la vanguardia y el modernismo y lograr una obra que trascendió su tiempo histórico y que, como él dijera, constituyó un acto de descolonización. Por estas razones la institución que se crea con los propósitos mencionados lleva su nombre.

El tercer factor a tener en cuenta es de orden interno. Cuando se funda el Instituto Superior de Arte (ISA) en 1978, su Facultad de Artes Plásticas exhorta programáticamente a sus alumnos a la búsqueda de la Identidad, y ese indagar en nuestras raíces lleva a un grupo de ellos a volver la mirada hacia África, de donde se trajeron a la fuerza cientos de africanos en condición de esclavos durante la etapa colonial para trabajar en las plantaciones, pues los aborígenes fueron aquí exterminados. La investigación sobre nuestros orígenes y la huella de la colonización conduciría a artistas y especialistas del ISA y del Lam a profundizar en nuestra condición postcolonial. Para el momento en que se celebra la 1ª Bienal ya la primera generación de graduados del ISA había

pasado a formar parte de la escena artística cubana y todas esas inquietudes, sobre nuestra herencia cultural y la necesidad de renovar los lenguajes, se hacen patentes en sus obras.

3. *Mi marco temporal es de la Quinta a la Séptima Bienal y en esa etapa hubo cambios significativos en la dirección del Lam, específicamente después de la renuncia de Lillian Llanes. ¿En qué medida la salida de una figura icónica como Llanes influyó en la Bienal (a nivel organizativo, de selección de artistas, de prestigio)?*

R: Lillian renuncia en 1998 luego de la VI Bienal. Su ausencia se siente hasta hoy, pues además de sus dotes organizativos, capacidad de gestión y para las relaciones internacionales, supo defender muy bien los propósitos del Centro Lam y de la Bienal en la arena mundial cuando era invitada a otras bienales y foros. Con vistas a prepararnos y llenar los vacíos de información sobre esas regiones y sus contextos invitó a expertos en las áreas de estudio del TM a que nos impartieran conferencias, a las cuales también asistió. Lillian estimuló el desarrollo de investigaciones sobre el arte contemporáneo de las regiones y países, tareas que ella lideró y en que también se formó y adquirió conocimientos que luego vierte en sustanciales reflexiones en sus propios textos. Estos cursos e investigaciones (recordar que antes de ser nombrada Directora del Centro Lam Lillian se desempeñaba como Vice- Rectora de Investigaciones en el ISA) fueron clave en la formación del futuro Equipo de Curadores, creado luego de la IV Bienal, celebrada en 1991, tras familiarizarnos con las obras exhibidas en las primeras cuatro ediciones y recibir los citados cursos. Bajo su mandato se crea en 1986 una comisión con vistas a generar una Metodología para el Estudio del Arte Contemporáneo (en cuyas reuniones participaron expertos de otros países como Luís Camnitzer), integrada por docentes del ISA (incluidos los de la Cátedra de Estética), de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, más los especialistas del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, comisión que fue clave para entender los cambios en el arte y abrirnos a las nuevas orientaciones artísticas; asimismo, para poder establecer un diálogo con expertos foráneos y ser receptivos a sus opiniones. Debe tenerse en cuenta que el Centro Wifredo Lam pertenecía y pertenece al Ministerio de Cultura de Cuba y la Bienal contaba con el apoyo de su red de instituciones y con la de altos funcionarios de ese Ministerio. Un evento tan macro era imposible hacerlo sin ese apoyo. También fue vital para su buen desenvolvimiento y para la Bienal involucrar a especialistas y docentes de otras entidades como el ISA y la Universidad de La Habana.

En el momento en que Lillian abandona el Centro Lam ya estábamos medianamente formados y cada curador mantuvo mientras fue posible un área de atención o grupo de países a su cargo. Al comienzo no era sólo ella quien escogía los artistas sino dos de los especialistas del Lam de más larga trayectoria y aisladamente algún experto del MINCULT que nos recomendaba algún artista cuya obra conoció durante un viaje a uno u otro país. Luego el Equipo de Curadores de la Bienal a partir de la V y sobretodo ya para la VI es quien hace la selección y ella como parte del mismo. El resultado de esta labor dependía si se podía visitar el país para hacer la exploración curatorial, o si había que conformarse con la investigación de mesa, siempre parcial e insuficiente, pues el arte es necesario visualizarlo, vivenciarlo y dialogar con el artista. Pero había que tener claro la axiología, el enfoque, la relación de la obra con su contexto de producción y con la historia del arte del país, los códigos y referentes locales, con independencia del tema que convocaba cada edición de la Bienal.

4. *Después de la Sexta Bienal hubo varios cambios de directivos del Centro Lam y una reducción del presupuesto ¿Cómo afectaron al desarrollo y calidad de la Bienal?*

R: No estoy al tanto de las cuestiones de presupuesto. Pero te puedo decir que sí nos afectó pues tuvimos que pagar en dólares todo lo que tuviera que ver con el exterior: pasajes y estadía de los curadores en otros países, trasportación internacional de las obras, equipos electrónicos, materiales para la puesta en escena, etc. Pero no obstante a ello llama la atención que una de las mejores bienales, la Quinta, se realizó durante el Periodo Especial, periodo de fuertes restricciones económicas, continuos apagones y escasísimo transporte. La mayoría de la población se trasladaba de un lado a otro de la ciudad en bicicleta.

Y los directores que sucedieron a Lillian eran del Centro Lam, por lo tanto conocían el trabajo interno y la metodología, por lo que en cuanto a contenidos y enfoques no se sintió tanto la diferencia, si bien no contaban con la trayectoria, reputación y relaciones internacionales que ella ganó y cosechó al frente del Centro Lam y de la Bienal. Lillian además de ser una investigadora nata, es una persona batalladora, de iniciativas y emprendimientos y estas cualidades no son frecuentes.

5. *¿Qué diferencia a la Bienal de La Habana actual de otros eventos artísticos similares como la Bienal de Venecia, la de São Paulo o Documenta?*

R: Sao Paulo es latinoamericana y también internacional, por llamar de algún modo a la participación de países de Europa y Estados Unidos. Aunque Venecia ha ampliado su nómina desde que algunos países han podido solventar y pagar un espacio para su Pabellón Nacional, fue por muchos años eurocéntrica, es decir, dedicada a los países centrales, pues su gran muestra central (en el Pabellón de la Biennale en los Giardini y en El Arsenal) organizada por el curador general seleccionado por ellos, lo era. Lo mismo pasó con Documenta. Ese criterio comenzó a cambiar lentamente en los 90s y del mismo modo su nómina en pequeñas dosis comenzó a diversificarse.

6. *¿Cuál fue la importancia de los eventos teóricos de la Bienal, sobre todo en una época como los noventa y en un contexto como Cuba?*

R: El evento teórico de la 1ª Bienal estuvo dedicado a Wifredo Lam. Participaron ponentes de El Caribe, Colombia, Cuba, Francia y Estados Unidos. Y en la selección del tema del de la 2ª tuvo un peso la escasez de información. Fue el caso de Plástica del Caribe, región sobre la que apenas había material visual e informativo, con excepción de República Dominicana y Puerto Rico a los que se pudieran añadir Jamaica y Haití, aunque lo que había llegado de estos últimos era insuficiente. Es decir, se sabía muy poco del arte que se producía en las islas francófonas, inglesas y holandesas.

Los de la III (1989) y IV (1991) Bienales ya se adentran en las problemáticas estéticas y conceptuales del arte del TM de manera general. Ambos se interesaron en definir los ejes constitutivos de su producción artística contemporánea, conocer las dinámicas de sus procesos históricos-culturales y desarrollos actuales del arte desde la condición postcolonial de sus países, no obstante regiones como América Latina ya tenían casi un siglo y más de historia republicana. El hallazgo de los paradigmas categoriales: centro/periferia, la copia y el original, lo local y lo internacional, hegemónico y subalterno, fue clave para el entendimiento de las tensiones en que se desenvolvía el arte del TM; la IV específicamente abordó el desafío que entrañó la descolonización. Los eventos teóricos de la III y IV Bienales fueron claves para la identificación de los parámetros valorativos bajo los cuales debía aquilatarse el arte del TM y este tuviera una justa valoración. El pensamiento y los contra-discursos de los teóricos latinoamericanos (Juan Acha, Nelly Richard, García Canclini y Ticio Escobar entre otros) tuvieron un rol destacado en la superación de los prejuicios y enfoques peyorativos con que los países centrales habían caracterizado a nuestro arte,

tildándolo de mimético y derivativo. La noción de “lo contemporáneo”, antes ceñida al arte de los países centrales, sería ampliada al arte del Tercer Mundo.

Para cuando se celebra la V, hacia mediados de los 90s en 1994, ya teníamos otro tipo de demandas; la Bienal había pasado a ser “temática”, a versar, ya no sobre los aspectos constitutivos del arte del TM, sino sobre sus problemas actuales –y algunos del orbe en general–, los cuales en su mayoría eran de orden extra-artístico. Y esa fue la importancia de la Bienal y sus eventos: haber traído a colación los problemas de la sociedad. Por otra parte, desde el punto de vista del lenguaje había comenzado a cobrar fuerza la instalación, un nuevo lenguaje. Queríamos que el público tuviera más información sobre las obras, entendieran sus contenidos ahora expresados en novedosos planteos estéticos. Es por ello que los eventos teóricos de la V (1994) y VI (1997) cambian su formato y lugar: ya no se celebran en un único espacio, el Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, sino que su programa se disemina en las distintas sedes de exhibición de la Bienal frente a las obras, en lo que se dio en llamar Taller Vivo sobre la Bienal de La Habana, y solo un grupo de paneles temáticos se celebra en dicho Teatro. Y en la VI, ante el cierre del Museo por reparación general, se decide trasladar el Programa de conferencias a la Fundación Alejo Carpentier, mientras los paneles y encuentros se continúan celebrando en los espacios de exhibición.

El Taller Vivo (los paneles con artistas) y conferencias se traslada a los espacios de exhibición para que los artistas cubanos y los extranjeros explicaran en ese ámbito cómo las obras representaban o abordaban el tema de la Bienal, cuánto y cómo sus discursos aportaban a la Bienal en su conjunto. Así fueron expuestos los vínculos con los contextos de vida (filosófico, social, económico, cultural) y los tópicos de los subtemas como las migraciones, las marginaciones, las apropiaciones y entrecruzamientos culturales. Asimismo, en las sedes algunas personalidades de prestigio presentaron su conferencia, como la que impartió Eduardo Galeano sobre “la literatura de cordel” en la Casa Bolívar, donde el artista de Brasil José Francisco Borges exhibía una obra de ese corte. La V introduce por primera vez el tema del coleccionismo y el mercado, al tiempo que aborda otros temas como la identidad (en el Tercer Mundo y en el Primero a raíz en este último de la creación de la comunidad europea y cuánto ello incidió en los inmigrantes), el protagonismo artístico y otro dedicado a lo universal, paneles todos llevados a cabo en el Teatro del Museo.

La VI repite los encuentros con curadores y artistas en las distintas sedes (a algunos de los primeros no pudimos asistir por aun estar montando algunas obras que llegaron atrasadas). En estas sedes también se celebraron paneles aunque no precisamente sobre los temas de la Bienal. Pondré como ejemplo el que se realizó en la Casa de México sobre Arte latinoamericano, con la participación de Jorge Glusberg, Sebastián López y Gerhard Haupt) y el de la Casa de África sobre Arte africano en que participan Fernando Alvim de Angola, Yacouba Konaté de Costa de Marfil, Claude Laurent de Bélgica y Magda Ileana González de Cuba. De igual modo deben destacarse las conferencias que se llevan a cabo en la Fundación Alejo Carpentier sobre el arte de regiones y países, así como sobre temas afines al tópico de la Bienal por parte de ponentes extranjeros como Virginia Pérez Ratón, (Costa Rica), Christofer Cozier (Trinidad Tobago), Carlos Jiménez (Colombia), Francisco Jarauta y Estrella de Diego (España) y Julia Herzberg (Estados Unidos) entre otros.

7. *Pudiera comentarme sobre el proceso de preparación de las exposiciones Apropiedades y Entrecruzamientos de la Quinta Bienal y Memorias colectivas de la Sexta Bienal. En los textos de los catálogos explican lo que se buscaba con las muestras pero quisiera conocer cuestiones prácticas (cómo era la comunicación con los artistas) o algún elemento que no*

se encuentre recogido dentro de los ensayos.

R: Apropiaciones y Entrecruzamientos apareció luego de definida la nómina general de la V Bial, al igual que el resto de la subtemas. Arte, Sociedad y Reflexión es un tópico muy amplio, por lo que al revisar todas las obras detectamos que algunas tenían discursos afines; me refiero a contenidos y aspectos comunes a grupos de obras. Así apareció el tema de las marginaciones (por raza, género, origen o enfermedades como el sida), de las migraciones, o el de entorno y circunstancias). Sin embargo, había un grupo de obras articuladas en base a los cruces culturales (entre la cultura originaria y la foránea) y/o la apropiación de repertorios de los diferentes sistemas estético- simbólicos como las tradiciones (de las cuales hacen parte las culturas precolombinas), la cultura vernácula, los medios masivos y el mercado. Esta sección trabajó los aspectos constitutivos del arte y la huella estética que dejaron los cruces culturales que se produjeron y producen en estas regiones poscoloniales, no temas extra-artísticos. Muchas de estas obras fueron escogidas por el material que recabó el curador en su visita al país, a veces entregada por el propio artista, a veces de lo que vio y solicitó en alguna galería, o por la información que ellos (los artistas) enviaron por correo postal.

En la VI pasó algo similar, aunque creo recordar que en el propio proceso de selección colectiva (quiero decir a la vista y opinión de todos los curadores), ya era obvio que algunas versaban sobre la memoria individual y otras sobre la memoria colectiva y fue más fácil deslindarlos. “Recintos interiores” aglutinó las obras que trabajaban más con los contextos domésticos y los objetos.

Pero tanto en la V como en la VI en el momento de su participación algunos artistas enviaron otra obra o una menor (sobre todo en la V), ya sea porque no contaron con suficiente presupuesto para el envío, porque desconocían el nivel internacional del evento, y sobre todo la importancia que tenía su idoneidad temática respecto al asunto convocado en esa edición. El incumplimiento de este último aspecto —o al menos pasarlo por alto— atentaba contra la lectura curatorial general de la Bial en cuestión, pues una obra ajena a lo que estábamos convocando desarticulaba el proyecto expositivo. Y creo que algo de esto pasó con alguna obra de México.

8. *Según el catálogo de la Séptima Bial los artistas invitados no fueron divididos en núcleos expositivos como en las bienales anteriores ¿A qué se debió esa decisión?*

R: No fue tan obvio como en las anteriores ediciones. Tampoco se entendió necesario.

9. *¿Cuál ha sido la importancia de la participación de México en las Bienales de La Habana?*

R: México siempre ha tenido buenos artistas, lo que es de esperar de una escena artística sólida, consolidada. Su presencia en las primeras Bienales se hizo sentir no sólo en las obras sino en la asistencia de sus personalidades. Ida Rodríguez Prampolini fue Jurado de la 1ª Bial que tuvo carácter concurso y entregó premios por manifestaciones, mientras otras personalidades participaron en los Eventos teóricos y los Encuentros. Respecto a lo segundo podría citar a Raquel Tibol y Rita Eder, aunque de allá llegaron también figuras notables como Juan Acha, Néstor García Canclini y Ery Camara, extranjeros residentes en México.

México es uno de las naciones latinoamericanas que se tiene en cuenta a la hora de pensar cuál pudiera ser el asunto a trabajar en la siguiente Bial, pues tanto en cuanto a discursos como a indagaciones formales se mantiene al día. Siempre encuentras artistas dispuestos a los cambios formales, a las nuevas miradas y experiencias. En lo primero tiene un peso los dilemas del país.

Además de su riqueza cultural, sus respuestas ante el impulso de la globalización en un país de fuertes tradiciones, los conflictos de frontera, el abordaje de ciertos tópicos candentes como la

violencia (apreciados no sólo en las Bienales sino en exposiciones de artistas mexicanos en el Centro Lam), el trabajo con los soportes tecnológicos y las nuevas prácticas artísticas, con México existen lazos especiales de hermandad e intercambio cultural, por lo que existe una disposición hacia el reconocimiento de sus logros estéticos y para la comprensión de su arte y cultura contemporánea. Esto es así no obstante existen diferencias culturales entre los dos países.

De la IV fue memorable la muestra “Días de Guardar” integrada por fotógrafos mexicanos, entre los que se encontraban Lola y Manuel Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, Pablo Ortiz Monasterio y Pedro Valtierra, y el alto número de artistas mexicanos de la muestra central. De la V me recuerdo de obras puntuales, que me impactaron, como la gran instalación de Helen Escobedo (en la Fortaleza), la obra de Felipe Ehrenberg (en el Museo de BA) y la muy poética pieza de Yolanda Gutiérrez (en el lobby del Centro Wifredo Lam). Y de la VI el video de Teresa Serrano y las obras de Tatiana Parceró, Laura Anderson y Vida Yovanovich, entre otras. De la VII en particular el performance de César Martínez para el cual se elaboró sobre una mesa un hombre gelatina que fue devorado por el público luego que el artista terminara su discurso donde los micrófonos eran puñales, y la instalación de Marcos Ramírez con las señaléticas que reseñaban la distancia en km desde La Habana a otros confines del globo y en su reverso frases memorables de grandes pensadores. Este último artista también trabajó en fotografía el tema de los migrantes mexicanos que cruzan la frontera en busca de trabajos mejor remunerados para ayudar a la familia.

10. ¿Qué opinión tiene sobre la participación mexicana en las últimas Bienales?

R: También ha sido excelente. Las obras mexicanas han conjugado originalidad y audacia estética con desarrollos muy particulares dentro del tópico convocado, así este haya sido las nuevas prácticas artísticas e imaginarios sociales, o la formalización del arte, asuntos respectivos de la XI y la XII celebradas en 2012 y 2015; de ahí que siempre hay obras de la nación azteca que quedan en nuestra memoria. Recuerdo de la X la “Hollywoodia” de Artemio Narro y “Bisagra”, propuesta de un colectivo de artistas curado por Patricia Mendoza acerca de los hechos de Oaxaca del 2006. Y de la XI “Cenit” de Marcela Armas, pieza donde un catéter conteniendo aceite automotriz describía la silueta de la ciudad, metáfora del peso que tiene la energía en el desarrollo urbano. De igual modo la “Exposición bien temperada” de Pablo Helguera, obra transdisciplinaria de alto vuelo que contó con la participación de músicos y solistas del Liceo Mozartiano, y la instalación interactiva y la intervención de una fachada de Lozano-Hemmer y Raymundo Sesma respectivamente.

Lo mismo puedo decir de las obras exhibidas en la XII, una Bienal más radical en cuanto al uso mayoritario de espacios ajenos al arte –como empresas, escuelas, facultades universitarias e instituciones de las ciencias–, y una mayor inserción en barrios y comunidades de La Habana. México se lució especialmente con la obra transdisciplinaria colectiva “Ensayo sobre lo fluido” de Héctor Zamora, quien colocó a grupo de estudiantes de la Facultad de Música del ISA a interpretar sus composiciones en los espacios segmentados de una arquitectura en forma de gusano; y “BioSoNot 2 de Gilberto Esparza que tradujo en sonidos la actividad de las bacterias del río contaminado de Luyanó, pieza que contó con el apoyo de la Facultad de Biología de la Universidad de La Habana.

Asimismo (México se lució) con el trabajo de luces y sombras del performance de Carlos Amoraes, ejecutado por el colectivo danzario Raíces Profundas, y la propuesta de Gabriel Orozco, quien realizó su obra taller con un grupo de alumnos del ISA a partir de los rastros que dejó el paso del tiempo en la ingeniosa arquitectura de la Escuela (abandonada) de Ballet de esa institución. De igual modo la ejemplar investigación con arquitectos y vecinos que llevó a cabo Sandra Calvo en

varias cuarterías de La Habana Vieja, donde viven hacinadas las familias. Sandra reprodujo con cartón las soluciones habitacionales de emergencia que estos vecinos construyeron en viejas casonas coloniales hoy compartimentadas, cuarterías que escenificó a modo de instalación a gran escala en la Casa de la Obrapía, la cual complementó con videos y planos. Por último no quiero dejar de mencionar la participación de Abraham Cruzvillegas en el proyecto colectivo “Montañas con una esquina rota”, quien ya había estado antes en el evento. Todas estas obras fueron creadas específicamente para esta Bienal. Si bien esta XII edición conminó a la realización de obras sobre la realidad cubana, no es menos cierto la sensibilidad, el entendimiento y acierto con que los artistas mexicanos lo hicieron.

La última Bienal XIII apenas la vi pues estuve de reposo por fractura de una rodilla. Cuando mejoré fui a encargarme del montaje de las obras del Pabellón de Cuba en Venecia, de la cual fui en esta ocasión curadora. Pero el viaje fue fatal en relación a mi salud, me puse peor, y tuve que retomar el reposo. Escuché que la obra de Tania Candiani fue muy celebrada. Es todo lo que te puedo decir.

Anexo I: Entrevista a Alives Polo, especialista del Área de Relaciones Exteriores del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam

Vía correo electrónico, 12 de mayo del 2020.

1. *¿En qué consistía el trabajo del Departamento de Relaciones Internacionales del Centro Lam?*

-Establecer relaciones diplomáticas con las embajadas de las regiones que investiga, desde el punto de vista del arte contemporáneo.

-Elaborar proyectos con vista a la colaboración internacional.

-Lograr la participación de artistas de la plástica y curadores en diferentes bienales del mundo.

-Realizar los trámites de viajes de curadores, especialistas y artistas de las plásticas vinculados a proyectos o eventos relacionados con el centro.

-Organizar logísticas de viaje a otras bienales del mundo.

-Aumentar y mantener los contactos internacionales.

-Presentar la Bienal de La Habana a las sedes diplomáticas y a los contactos internacionales.

-Trabajar con las sedes diplomáticas la participación de los artistas en la Bienal (con el objetivo de colaborar en el financiamiento de hospedaje billete aéreo, traslado de las obras y viáticos)

-Realizar la documentación para la importación y exportación de obras.

2. *¿Cuántas personas trabajan en el mismo?*

R: En estos momentos 3: una persona para los trámites de viajes, otra para importación y exportación de obras y un especialista principal q es el jefe d departamento y lleva la colaboración internacional

3. *¿El Departamento ayudaba en la búsqueda de financiamiento para la Bienal? Es decir, si se acercaban a embajadas o instituciones en búsqueda de recursos para los artistas y la Bienal.*

R: Sí, arriba lo mencioné. En función de esto además de trabajar con las embajadas se trabaja con fundaciones, galerías y otras instituciones internacionales con el objetivo de lograr el

financiamiento para que los artistas puedan participar del evento. También se aplica a convocatorias internacionales, en muchas ocasiones con resultados satisfactorios.

4. *¿Durante el tiempo de Bienal cuáles son las actividades que realiza el Departamento?*

-Trabajar con las sedes diplomáticas la presentación del evento (En una 1ª reunión). Después trabajar la participación de los artistas por medio de la colaboración.

-Organizar los arribos y salidas de artistas, personalidades, curadores, especialistas, funcionarios, esto implica recogida en el aeropuerto, ubicación, traslado, atención especializada, etc. Muchas veces los artistas vienen antes de la Bienal para investigar y trabajar en su proyecto de cara al evento, ésta logística también la asume el centro.

-Organizar arribo y salida de las obras de arte. (Documentación y traslado)

5. *¿Qué tiempo trabajó en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, y cuánto estuvo en el Departamento de Relaciones Internacionales?*

R: El Dpto. de Relaciones Internacionales se une a la comunicación, de manera que se llama: Dpto. de Relaciones Internacionales y Comunicación. El jefe de ese Dpto. es el especialista principal en relaciones internacionales y atiende la comunicación con los medios, la informática, la importación y exportación de obras, los trámites de viajes y la colaboración internacional. Del 2007 al 2013 trabajé la comunicación, bajo ésta función hice la Bienal del 2009 y del 2012. Después pasé a dirigir el Dpto. del 2013 al 2015 por lo que trabajé la Bienal del 2015 desde el área de Relaciones Internacionales. Del 2017 al 2019 trabajé en el CNAP en el área de Relaciones Internacionales por lo que pude trabajar, la Bienal del 2019 en el Centro Wifredo Lam en una primera etapa. Tengo un total de 4 bienales en este Dpto.

Anexo J: Entrevista a Sergio López, curador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam durante la década de los noventa

Vía WhatsApp, 28 de octubre de 2020

1. *¿En qué año viajó a México?*

Yo estuve en México en el año 1990 para la Cuarta Bienal. Anteriormente ya había ido y tenía varios contactos y conocía a varios amigos y funcionarios que me habían ayudado en ocasiones anteriores para la organización de exposiciones de artistas cubanos en México y exposiciones de artistas mexicanos en Cuba. Es decir tenía un conocimiento exhaustivo del movimiento cultural en México en 1990, cuando estuve en esa ocasión para organizar la participación mexicana en la Bienal de La Habana.

2. *¿Recuerda cómo se establecieron las conexiones para los viajes del Centro e exploración en México?*

Dentro de esas conexiones estuvo la señora Miriam Molina que había sido subdirectora del INBA y además directora del Carrillo Gil y ella había estado en Cuba en varias ocasiones. Esa señora me ayudó a organizar una exposición del maestro Pogolloti en México, quien todavía residía en ese país y donde pasó gran parte de su vida. El homenaje fue coordinado por el Ministerio de Cultura de Cuba y el INBA de México. Durante mi estancia en 1990 estuve en la mayoría de los museos y estuve al tanto de las exposiciones y mantuve contacto con un grupo de artistas que estuvieron exponiendo en ese momento. Mi estancia fue de un mes aproximadamente.

3. *¿Quién financió ese viaje(es) a México?*

El viaje como tal lo financió el Ministerio de Cultura de Cuba. Los viajes lo hacíamos nosotros con los pasajes que financiaba el Ministerio de Cultura de Cuba y después las instituciones

y amigos se ocupaban de atendernos en diferentes lugares: casa de artistas, de funcionarios, de amigos. Yo tuve la oportunidad en ese viaje de 1990 que la señora Mirian Molina me alojara en su casa y ahí tuve un lugar donde quedarme y hacer todo el trabajo de mesa, las llamadas, contactos con los artistas, etc.

4. *Durante su estancia, ¿qué instituciones y artistas visitó?*

Cuando íbamos a los diferentes países para buscar artistas para la Bienal siempre partíamos de un tema, una reflexión que el Centro Wifredo Lam hacía y la repartía con suficiente tiempo para que la gente tuviera conocimiento de lo que se estaba proponiendo para este evento. En base con ese tema/reflexión buscaba algunos artistas que estuvieran dentro de la cuerda del tema de la Bienal. Había artistas que no indagaba porque no estaba muy vinculado con la reflexión que se estaba proponiendo por parte del Centro Lam. Entonces yo hacía un listado de acuerdo a lo que estuve viendo y lo que consideré que era interesante para el discurso de la Bienal y que estuviera en correspondencia con el texto que iba a ser la base para escoger las obras que iban a participar de los diferentes países. Ahora no recuerdo los artistas, instituciones personalidades con las que me entrevisté pero te confieso que en aquel momento tenía relaciones muy estrechas con el ámbito cultural, y sobre todo de las artes plásticas, de los museos. Seguro que tuve que entrar en contacto con los principales funcionarios y decisores del arte en México que tenían mayor relación con lo que se estaba produciendo a nivel contemporáneo en este país.

5. *¿Para su viaje a México tenía un listado de artistas que iba a visitar o estaba abierto a las sugerencias de los especialistas mexicanos?*

Los diferentes curadores que iban a los países, proponían o enseñaban los artistas que más consideraban que tuvieran un interés para el tema de la Bienal. Enseñaban obras, catálogos, documentación. El conjunto de los curadores y la presidencia de la Bienal, en acuerdo eran los que hacían la selección definitiva. Yo estaba abierto a revisar esas listas que me habían presentado pero también las propuestas de los curadores y especialistas mexicanos, y de conjunto yo escogía los que yo consideraba que tenían más que ver con el tema y los llevaba a discusión al Centro Lam. Yo no puedo afirmar que era el curador de México en esa Bienal porque yo lo que hice fue una recopilación, como lo hicimos todos los curadores que íbamos por los diferentes países, hacíamos una selección de catálogos, de revistas, de diapositivas y después en el conjunto de la dirección de la Bienal con todos los curadores era que se escogía a los artistas que se iban a invitar.

6. *¿Además de Ciudad de México, estuvo en otros sitios del país?*

Yo no recuerdo en ese viaje estar en otras ciudades. Me parece que solo estuve en el Distrito Federal e hice todo el trabajo que pude hacer en ese breve tiempo. Es que era muy poco tiempo para estar en otras ciudades, y el DF es muy grande con muchas galerías, museos, instituciones y artistas. Traté de hacer un esfuerzo y logré visitar un conjunto importante que me dio el material suficiente para hacer una buena propuesta cuando regresé a La Habana.

7. *¿Cuánto tiempo estuvo en el Centro Lam y en qué consistía su trabajo?*

Yo empecé a trabajar en el Centro Wifredo Lam en 1990. Me tocó desde el principio trabajar en el tema de La Bienal. Después que pasó esa Bienal del 89/90 me incorporé al trabajo de organizador de las exposiciones del Centro Lam. Exposiciones de artistas contemporáneos que daban una idea bastante general de lo que se estaba haciendo en Cuba y en otras partes del Tercer Mundo. También me nombraron un tiempo después subdirector de exposiciones, además de otras tareas que realizaba como especialista.

8. *¿Tiene alguna anécdota que desee compartir?*

Cuando fui a México en los 90 se estaba organizando la Cuarta Bienal. Yo llevé una serie de serigrafías para que en México me hicieran el logotipo de la Bienal en todo lo que era la papelería oficial del evento. Fue muy importante porque en las condiciones de Cuba era muy difícil imprimir sobres y la papelería. Gracias a eso salió por primera vez membretado las hojas y los sobres con el logotipo de la Bienal. No quería decir que se pudo resolver todo el material pero sí sirvió de ayuda para ese primer momento en donde se hacen los contactos oficiales con las autoridades, instituciones y se mandan las invitaciones. También di una conferencia en la Ibero a un grupo de alumnos, una conferencia sobre el Centro Wifredo Lam, las propuestas que hacíamos como institución y la figura del maestro Lam.

Índice de ilustraciones

Capítulo 1:

Fig. 1: Carteles de bienales latinoamericanas. De izquierda a derecha: Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano y del Caribe; Bienal Internacional de Arte en Valparaíso, Chile; Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali, Colombia y Bienal de Coltejer en Medellín, Colombia. p. 25.

Fig. 2: Wifredo Lam, *Tercer Mundo*, 1965-1966. Pintura. Óleo sobre tela. 251x300 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. Fuente: <http://www.revistasexcelencias.com/it/imagen/wifredo-lam-cuba-el-tercer-mundo-1965-1966-coleccion-museo-nacional-de-bellas-artes>. p. 31.

Fig. 3: *Juguetes de alambre africanos*, 1989. Instalación. Dimensiones variables. Museo Nacional de Artes Decorativas, Tercera Bienal de La Habana. Fuente Amy Bruce. *International Contemporaneity and the Third Havana Biennial (1989)*. Documento digital, 29. p. 32.

Fig. 3.1: Vista panorámica de la exposición *Textil Latinoamericano*, 1989. Tercera Bienal de La Habana. Fuente: <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>. p. 32.

Fig. 4: Conferencia internacional sobre la plástica del Caribe. Palacio de las Convenciones, La Habana, 1986. Segunda Bienal de La Habana. Vista panorámica. Fuente: Revista Arterónica <https://www.artcronica.com/directorios/bienales-de-la-habana/>. p. 39.

Fig. 5: Evento teórico por el treinta aniversario de la Bienal de La Habana, 22-24 de mayo de 2014. De izquierda a derecha: Desiderio Navarro (fue un investigador cubano y director de la importante Revista Criterios), Rafal Niemojewski (crítico de arte e investigador de origen polaco que ha estudiado las bienales del mundo), Miguel Leonardo Rojas-Sotelo (profesor e investigador colombiano. Director del Festival de Cine Latinoamericano de Carolina del Norte), Luiz Ernesto Meyer (director de la Bienal de Curitiba, Brasil) y Royce Smith (curador invitado a varias bienales como Paraguay, Curitiba y La Habana). Fuente: *Bienal de La Habana 1984-2014*. Panel: *Historia, situación y perspectivas de la Bienalología. Las Bienales hoy. Su futuro* en Noticias ArteCubano. Documento digital. p. 48.

Fig. 6: Vista panorámica. Montaje donde se puede apreciar la confluencia de nacionalidades. Pabellón Cuba, Séptima Bienal de La Habana, 2000. Fuente: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/pab-cuba/english.htm>. p. 58.

Fig. 7: Correspondencia entre la artista Dulce María Núñez y la curadora Ibis Hernández Abascal, 11 de agosto de 1993. Fuente: Archivo personal de Dulce María Núñez. p. 63.

Capítulo 2:

Fig. 8: Mónica Castillo, *Autorretrato sobre piedra*, 1994. Instalación. Óleo/piedra. 30x15x5 cm. Exposición *Espacios fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad*. Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Catálogo de la Quinta Bienal de La Habana. p. 84.

Fig. 9: Javier de la Garza, *De otros mundos*, 1994. Pintura y disco de metal. Exposición *Espacios fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad*. Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal de Javier de la Garza. p. 86.

Fig. 10: Dulce María Núñez, *El Valle de los caídos*, 1992. Pintura. Acrílico sobre tela. 240x199 cm. Exposición *Apropiaciones y Entrecruzamientos*. Quinta Bienal de La Habana. Colección Diego Sada Zambrano. Fuente: Archivo personal de Dulce María Núñez. p. 89.

Fig. 11: Dulce María Núñez, *Anunciación*, 1992. Pintura. Óleo sobre tela. 120x150 cm. Exposición *Apropiaciones y Entrecruzamientos*. Quinta Bienal de La Habana. Colección OMR. Fuente: Archivo personal de Dulce María Núñez. p. 89.

Fig. 12: Helen Escobedo, *Imposibilia*, 1994. Instalación. Escultura de papel maché y fotomural. Exposición *Entornos y circunstancias* (exposición individual). Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo de Yalichel Gabeira. p. 93.

Fig. 13: Carlos Aguirre, *Diario oficial*, S/f. Instalación. Exposición *Entornos y circunstancias*. Quinta Bienal de La Habana. Fuente Ibis Hernández Abascal. "Visión del arte mexicano actual," *Atlántica internacional*, no. 2, (1996). p. 94.

Fig. 14: Felipe Ehrenberg, *S/t, S/f*. Instalación. Exposición *Entornos y circunstancias*. Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Catálogo de la Quinta Bienal de La Habana. p. 95.

Fig. 15: Néstor Quiñones, *Círculo y Revelador*, 1993. Instalación. Piezas de madera, cadena, pedal, goma de bicicleta y caja de metal. Exposición *Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas*. Palacio de la Artesanía de La Habana Vieja. Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal de Néstor Quiñones. p. 97.

Fig. 16: Yolanda Gutiérrez, *Umbral*, 1992. Instalación. Mandíbula de res y nylon (26 pájaros, cada uno mide 10x70x30 cm). Exposición *Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas*. Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. p. 99.

Fig. 17: Templo Mayor de Tenochtitlan y tzompantli. Fuente: fray Diego Durán. *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*. Cap. 80. p. 102.

Fig. 18: Laura Anderson Barbata, *Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl*, 1996-1997. Instalación. Cera de Campeche, dientes humanos y cabello. 62 piezas sobre tres estructuras de caña de azúcar y mecate. Cada estructura con tres repisas y miden aproximadamente 330x220x40 cm. Exposición *Memorias colectivas*, Casa de México. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal de la artista Laura Anderson. p. 102 y p. 103.

Fig. 19: Fotos del proceso de desmolde de la figura de gelatina. César Martínez, *PerforMANcena Tratado de Libre Comerse*, 1997. Hotel Sevilla. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal del artista César Martínez. p. 106.

Fig. 19.1: César Martínez, *PerforMANcena Tratado de Libre Comerse*, 1997. Performance. Figura de gelatina. Realizado el 4 de Mayo de 1997, Hotel Sevilla. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_libre.html. p. 106.

Fig. 20: Tatiana Parceró. *Cartografía interior*, 1995-1996. Fotografías intervenidas. Acetato y foto en color tipo C. Vista panorámica de las obras. Exposición *Recintos interiores*. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal de la artista Tatiana Parceró. p. 108.

Fig. 20.1: Tatiana Parceró, *Cartografía interior #36*, 1996. Fotografía intervenida. Acetato y foto en color tipo C. 70x110 cm. Exposición *Recintos interiores*. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/1046/parceró-tatiana>. p. 109.

Fig. 20.2: Tatiana Parceró, *Cartografía interior #9*, 1995. Fotografía intervenida. Acetato y foto en color tipo C. 70x110 cm. Exposición *Recintos interiores*. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/1046/parcero-tatiana>. p. 109.

Fig. 20.3: Tatiana Parceró, *Cartografía interior #43*, 1996. Fotografía intervenida. Acetato y foto en color tipo C. 90x100 cm. Exposición *Recintos interiores*. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/1046/parcero-tatiana>. p. 109.

Fig. 21: Montaje de la obra *Gastado el Tiempo* de Vida Yovanovich en el Museo Universitario del Chopó, 2010. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=xD9TPK4aAow>. p. 111.

Fig. 21.1: Vida Yovanovich, *Gastado el Tiempo*, 1996. Ensayo fotográfico sobre gelatina, 300x900 cm y estructura cilíndrica de madera. Exposición *Recintos interiores*. Fortaleza de la Cabaña. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: Sitio web de la artista Vida Yovanovich <http://vidayovanovich.com/gastado-el-tiempo/>. p. 112.

Fig. 22: Lourdes Almeida, *La nación mexicana. Retrato de familia*, 1997. Fotografías. Exposición *Rostros de la memoria*, Sexta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal de la artista Lourdes Almeida. p. 115.

Capítulo 3:

Fig. 23: Rafael Lozano-Hemmer, *33 preguntas por minuto, Arquitectura relacional #5*, 2000. Instalación. 21 pantallas de cristal líquido, una PC, software a medida para la instalación. 10x4 cm cada pantalla. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Séptima Bienal de La Habana. Fuente: Sitio web oficial de Universes in Universe <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/lam1/e-lozano-hemmer.htm>. p. 121.

Fig. 24: Diego Toledo, *Abróchese el cinturón*, 2000. Instalación. Pegatina. 210x300x150 cm. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Séptima Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal. p. 123.

Fig. 25: Rubén Gutiérrez, *Objetos sobre La Habana*, 2000. Fotografías intervenidas. 12 fotografías, cada una de 40x50 cm. Séptima Bienal de La Habana. Fuente: Sitio web oficial de Rubén Gutiérrez, <https://rubengutierrez.net/project/51-objects-over-havana-2000>. p. 124.

Fig. 26: César Martínez, *La orquesta de la muerte o cómo la muerte orquesta tu vida*, 2000. Performance. Pabellón Cuba, Séptima Bienal de La Habana. Fuente: Sitio web oficial de Universes in Universe. <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/pab-cuba2/e-martinez.htm>. p. 125.

Fig. 27: Marcos Ramírez ERRE, *Cruce de Caminos*, 2000. Proyecto de la pieza aceptado por el Comité de Selección de la Bienal de La Habana. Séptima Bienal de La Habana. Fuente: Catálogo de la Séptima Bienal de La Habana. p. 126.

Fig. 28: Marcos Ramírez ERRE, *Cruce de Caminos*, 2000. Escultura. Estructuras de acero con pintura automotriz en aluminio y letras en vinil. Complejo Militar Morro Cabaña, Séptima Bienal de La Habana. Fotografías de las señaléticas desde diferentes ángulos para ver ambas caras de los letreros. Fuente: Archivo del artista Marcos Ramírez ERRE. p. 127

Fig. 29: Gerardo Suter, *Tábula rasa*, 2000. Performance. Lona con imagen de una cama y cámara de video Séptima Bial de La Habana. Fuente: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/lam2/s-suter.htm>. p. 129.

Fig. 30: José Miguel González Casanova, *Encuesta del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk. p. 130.

Fig. 30.1: José Miguel González Casanova, *Carta de invitación para llenar la encuesta del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk. p. 130.

Fig. 30.2: José Miguel González Casanova, *Fuente del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Instalación. Fuente con agua y video de los entrevistados. Museo de la Ciudad de México. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk. p. 131.

Fig. 30.3: José Miguel González Casanova, *El objeto del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Instalación. Sillón y estructura de acrílico. Museo de la Ciudad de México. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk. p. 131.

Fig. 30.4: José Miguel González Casanova, *Libro del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk. p. 132.

Fig. 30.5: José Miguel González Casanova, *Moneda del deseo*, parte de la obra *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 1999. Acero. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk. p. 132.

Fig. 31: José Miguel González Casanova, *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 2000. Fotografías de las personas encuestadas en La Habana, mayo-junio 2000. Séptima Bial de La Habana. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk. p. 134.

Fig. 32: José Miguel González Casanova, *Banco Intersubjetivo de Deseos*, 2000. Montaje en la Séptima Bial de La Habana. Fuente: Dossier de José Miguel González Casanova. http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V0GCcYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk y Archivo de Yalichel Gabeira. p. 135.

Fig. 33: Taller de Julio le Parc en el Parque del Vedado. 1986. Segunda Bial de La Habana. Fuente: Santiago Álvarez. *Noticiero Latinoamericano del ICAIC*, 1986. p. 136.

Fig. 34: Thomas Glassford, *Invitación al acarreo*, 1994. Acción pública. Quinta Bienal de La Habana. Exposición Recintos interiores. Fortaleza de la Cabaña y el malecón habanero. Fuente: Catálogo de *La era de la discrepancia*. p. 137.

Fig. 35: Francis Alÿs, *Zapatos magnéticos*, 1994. Acción pública. Quinta Bienal de La Habana. Documentación junto a Glassford y Jean Fisher. Fuente: Catálogo de *La era de la discrepancia*. p. 139.

Fig. 36: Gustavo Artigas, *En el aire*, 2000. Acción en la Plaza Vieja durante la inauguración de la Séptima Bienal de La Habana el 17 de noviembre y otros días. Transmisión de grabaciones originales de diversos desastres aéreos, Radio Desastre 90.1 FM. Radios de diadema y aviones de poliespuma. Fuente: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/plaza-vieja/s-artigas.htm>. p. 141.

Fig. 37: Grupo RevArte, *Intervención en el espacio urbano*, 2000. Escultura pública. Séptima Bienal de La Habana. Fuente: Archivo personal de Jim Bliesner (artista del Grupo RevArte). p. 144.

Fig. 38: Julieta López Aranda, *Medidas de emergencia*. Instalación con sonido. Dimensiones variables. Séptima Bienal de La Habana. Ubicada en el Morro. Fuente: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/morro3/s-lopez-aranda.htm>. p. 147.

Fig. 39: Marcos Ramírez ERRE, *187 pares de manos*, 2000. Instalación. Fotografía y libros. Exposición *Memorias colectivas*, Casa de México. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo del artista Marcos Ramírez ERRE. p. 150.

Fig. 39.1: Libro con la documentación de los fotografiados. Marcos Ramírez ERRE, *187 pares de manos*, 2000. Instalación. Exposición *Memorias colectivas*, Casa de México. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo del artista Marcos Ramírez ERRE. p. 150.

Fig. 40: Montaje de la exposición *187 pares de manos* de Marcos Ramírez ERRE en el Centro Cultural Tijuana en 1996. No hay registro del montaje de la pieza en La Habana pero fue la misma museografía. Fuente: Archivo del artista Marcos Ramírez ERRE. p. 150.

Fig. 41: Teresa Serrano, *Siempre el pasto del vecino es más verde*, 1997. Videoarte. Video proyección a tres pantallas, 4:46 min. Exposición *Memorias colectivas*. Sexta Bienal de La Habana. Fuente: <https://vimeo.com/user6211854>. p. 151.

Fig. 42: Lourdes Grobet, *Tijuana la casa de toda la gente*, 1989. Ensayo fotográfico. Trabajo conjunto con Néstor García Canclini. Exposición. *La Otra Orilla* (exposición individual). Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Catálogo de la Quinta Bienal de La Habana. p. 154.

Fig. 43: Lourdes Grobet, *Cubanos fuera de Cuba*, 1994. Fotografía y textos impresos en serigrafía. Retratos irreconocibles de personas entrevistadas acompañadas de textos editados. Quinta Bienal de La Habana. Fuente: <https://lourdesgrobet.com/cubanos/>. p. 155.

Fig. 44: Abraham Cruzvillegas, *Apuntes para una embajada de la Escandón en La Habana*, 1994. Instalación. Escultura tubular de fierro, guantes de sparring de boxeo, mesa de madera y mármol, botella de agua con flor silvestre, mapa enmarcado, busto de yeso, 500 rollos de papel higiénico y dibujo a tinta que representan los nombres de las calles de la Colonia Escandón. Exposición *Reflexiones individuales. Obsesiones colectivas*. Quinta Bienal de La Habana. Fuente: Archivo del artista Abraham Cruzvillegas. p. 157

Fuentes bibliográficas

Fuentes primarias:

- Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. *Primera Bienal de La Habana*. La Habana: Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura, 1984.
- _____. *Segunda Bienal de La Habana*. La Habana: Editorial de Cultura y Ciencia, 1986.
- _____. *Tercera Bienal de La Habana*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1989.
- _____. *Cuarta Bienal de La Habana*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 1991.
- _____. *Quinta Bienal de La Habana. Arte, sociedad, reflexión*. La Habana: Tabapress, S.A, 1994.
- _____. *Sexta Bienal de La Habana. El individuo y su memoria*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1997.
- _____. *Séptima Bienal de La Habana*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2000.
- _____. *Octava Bienal de La Habana. El arte con la vida*. Madrid: Editorial Cromart S.L, 2003.
- _____. *Novena Bienal de La Habana*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2006.
- _____. *Décima Bienal de La Habana. Integración y resistencia en la Era Global*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de Las Artes Plásticas y Ediciones Maretti, 2009.
- _____. *Oncena Bienal de La Habana. Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de las Artes Plásticas y Ediciones Maretti, 2012.
- _____. *Evento teórico Oncena Bienal de La Habana Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. La Habana: Ediciones ArteCubano, 2012.
- _____. *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal de La Habana. Un laboratorio vivo*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Consejo Nacional de las Artes Plásticas, mayo-junio ,2014.
- _____. *Duodécima Bienal de La Habana. Entre la idea y la experiencia*. La Habana: Ediciones Maretti, 2015.
- _____. *Trigésima Bienal de La Habana. La construcción de lo posible*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de las Artes Plásticas y Ministerio de Cultura, 2019.

_____. *Centro Wifredo Lam: historia, objetivos y tareas*. La Habana: Archivo del Centro Wifredo Lam, 1993.

Fuentes secundarias:

Benítez López, Jazmín, Leonardo H. Rioja Peregrina y Ricardo Domínguez Guadarrama. "México-Cuba: dos proyectos y un distanciamiento estructural bajo el modelo neoliberal." *Colección* año XXI, no. 26, Departamento de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica de Argentina Santa María de los Buenos Aires (2016): 49-90.

Castellanos León, Israel, comp. *Bienal de La Habana. Palabras críticas: 1984-2010*. Beca de investigación Wifredo Lam 2009. La Habana: ArteCubano Ediciones, 2010.

Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, ed. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO y Siglo del Hombre Editores, 2007.

Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, comp. *Bienal de La Habana para leer*. La Habana: ArteCubano Ediciones, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Universitat de Valencia, 2009

Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, ed. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. 2ªed. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México, 2014.

Debroise, Olivier. ¿Un postmodernismo en México? *Revista México en el Arte*, no. 16 (1987): 56-63.

_____. *Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido*. En el catálogo *El Corazón Sangrante*. Boston: Institute of Contemporary, 1991.

_____. *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México: Cubo Blanco, 2018.

Del Conde, Teresa. Nuevos mexicanos. *Unomásuno*, 25 abril, 1987.

Eckmann, Teresa. *Neo Mexicanism. Mexican figurative painting and patronage in the 1980s*. Estados Unidos, Albuquerque: University of New México Press, 2010.

Eder, Rita. "La Habana 94. La Quinta Bienal de La Habana." *La Jornada*, 4 de junio, p. 10. Archivo Pinto mi Raya, 39-41, 1994.

Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y Desfiguros de los 80s*. México: Editorial Diana, 1989.

- Espinosa Pineda, Gabriel. "Animales y símbolos del viento entre los nahuas." *Arqueología Mexicana*, no. 152 (Julio-Agosto de 2018): 46-51
- García Canclini, Néstor y Juan Villorio, coord. *La creatividad redistribuida*. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- González Ortiz, Humberto. "Arquitectura en precario. La propuesta de Carlos Gonzales Lobo." *Ciencia Ergo Sum*, no. 001 (marzo-junio, año/vol. 11, 2004): 117-24.
- González, Julieta. "Memorias del Subdesarrollo." En *Memorias del Subdesarrollo. El giro decolonial en el arte de América Latina, 1960-1985*. Libro catálogo *Memorias del Subdesarrollo. El giro decolonial en el arte de América Latina, 1960-1985*, 7-22. México: Museo Jumex, 22 de marzo-9 de septiembre de 2018.
- Guasch, Anna Maria. *El arte de la era de lo global 1989/2015*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Hernández Abascal, Ibis. "Visión del arte mexicano actual." *Atlántica internacional*, no. 2, (1996): 19-25.
- Hinkelammert, F. "Asesinato es suicidio: cortar la rama del árbol en la cual está sentado." En *El nihilismo al desnudo. Los tiempos de la globalización*. España, LOM Ediciones, 2001.
- Llanes, Lillian. *Memorias. Bienales de La Habana 1984-1999*. La Habana: Consejo Nacional de las Artes Plásticas, ArteCubano Ediciones, 2012.
- Lohengrin Hernández, Xavier. "Los institutos culturales, una herramienta de poder blando en la política exterior. Un análisis desde la perspectiva mexicana." Tesis de licenciatura en Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Macías Rodríguez, Valeria. "La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte: el caso de Televisa." Tesis de maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana de México, D.F., 2015.
- Manrique, Jorge Alberto. "Desfiguros." *La Jornada*, 16 de enero, sección Cultura, 1990.
- Mayer, Mónica. *Escandalario los artistas y la distribución del arte*. México: Ediciones AVJ, 2006.
- Medina, Cuauhtémoc. "La real Habana." *La Jornada*, 4 de junio, p. 12. Archivo Pinto mi Raya, 36-38, 1994.
- _____. *Abuso Mutuo. Ensayo e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. México: Editorial RM, 2017.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida decolonial y la opción decolonial*. España: Editorial Gedisa, 2007.
- Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013.

- Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. España: EXIT Publicaciones, 2010.
- Navarro, Desiderio. "Introducción al ciclo." En *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. (Documento digital).
- Nye Jr, Joseph S. "Public Diplomacy and Soft Power." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, no. 616 (2008): 94-95, <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Joseph+S.+Nye+Jr%2C+Public+Diplomacy+and+Soft+Power.+&acc=on&wc=on&fc=off&group=none> (consultada el 13 de enero de 2020).
- Paz, Deborah de la. "Dos décadas de arte mexicano en la Bienal de La Habana." Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 2004.
- Puntual, Roberto. "La mirada del Viejo Mundo hacia el Nuevo Mundo." En *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, editado por PNUD/UNESCO y Centro Wifredo Lam, 65-68. Lima, Perú y La Habana, Cuba, S/F.
- Rojas, Rafael. *Historia Mínima de la Revolución Cubana*. México: El Colegio de México, 2015.
- Rojas-Sotelo, Miguel Leonardo. "Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present." PhD diss., Faculty of History of Art and Architecture, University of Pittsburgh, 2009.
- Sánchez, Osvaldo. "El cuerpo de la nación. El Neo mexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización." *CURARE Espacio Crítico para las Artes*, No 17, enero-junio, 2001.
- Sousa Santos, Boaventura de. "Hacia una estética de las epistemologías del Sur." En Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, *Catálogo de la Trigésima Bienal de La Habana*. La Habana, 44-50. Ediciones Maretti, Consejo Nacional de Las Artes Plásticas y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2019.
- _____. "Nuestra América: la formación de un nuevo paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución." En *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipadora*. Documento digital, S/F.
- Sullivan, Edward J. "Lo senderos de la memoria: El pasado y su revaloración en el arte contemporáneo de México y los países andinos." En *Catálogo de la exposición Mito y Magia*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1990.
- Ugalde, Alejandro. "¿Intercambio cultural o diplomacia artística? El arte mexicano en Nueva York en los 1920s y 1930s." En Revisión del arte mexicano, *Revista Curare*, no. 23 (enero-julio de 2004):102-121.
- Varela Galán, Hilda Alejandra. "Los Autorretratos de Mónica Castillo. Entre la identidad y al afectividad." Tesis de maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 2012.

Wellmer, Albrecht. *Razón, utopía y dialéctica de la ilustración*. (Documento digital).

Fuentes complementarias:

Abelleira, Angélica. “Fotografiar para acorralar la vida.” Sitio web oficial de Vida Yovanovich. Texto original en *La Jornada*, 27 de febrero de 2000, p.13.http://vidayovanovich.com/wp-content/uploads/2016/03/acorralar_abelleyra.pdf (consultada el 2 de junio de 2020).

Álvarez, Santiago. *Noticiero Latinoamericano del ICAIC*, 1986.

ARTE E-ZINE. Artes-artistas-becas-mercados. “Bienal de Bahía- a 46 años de su censura vuelve para indagar en las relaciones de poder en el mundo del arte.” <https://artezineblog.wordpress.com/2014/06/22/bienal-de-bahia-a-46-anos-de-su-censura-vuelve-para-indagar-en-las-relaciones-de-poder-en-el-mundo-del-arte/> (consultada el 19 de abril de 2020).

Artishock. “En apoyo a Tania Bruguera. Una acción global por la libertad de expresión.” *Artishock*, 15 de abril de 2015. <https://artishockrevista.com/2015/04/15/apoyo-tania-bruguera-una-accion-global-la-libertad-expresion/> consultada el 6 de abril de 2019).

Cala, Ramón F. “Hay un antes y un después en la Bienal de La Habana.” Entrevista a Nelson Herrera Ysla. *Revista Arte por Excelencia*, edición no. 24 <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/el-arte-de-la-libertad/carpeta-de-prensa/hay-un-antes-y-un-despues-de-la-bienal> (consultada el 3 de noviembre de 2019).

Cerviño, Mariana Eva. “Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global.” *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31639397002>(consultada el 7 de noviembre de 2018).

Chávez Santiago, Amalia. “La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles.” Tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad Universitaria, 2010.

Collado, María del Carmen. Autoritarismo en tiempos de crisis. Miguel de la Madrid 1982-1988. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272011000200006#notas.(consultada el 5 de noviembre de 2019)

Díaz Martínez, Manuel. “El caso Padilla: crimen y castigo (recuerdo de un condenado).” *Rialta* (mayo de 2018) <https://rialta.org/el-caso-padilla-crimen-y-castigo/> (consultada el 3 de mayo de 2020).

Diccionario de la Real Academia Española. “Definición de cartografía.” <https://dle.rae.es/cartograf%C3%ADa> (consultada el 18 de agosto de 2020).

Fernández, Hamlet. “Bienal diseminada: aciertos, escepticismo y proyección futura.” *Cuban art news* (25 de febrero de 2016): <http://www.cubanartnews.org>. (consultada el 23 de agosto de 2018).

- Gama, Federico. "Entrevista a Lourdes Almeida." *El Herald de México*. Video de YouTube, 16 de mayo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=pDLkivkk9ys> (consultada el 26 de agosto de 2019).
- García, Amaury. "Las instituciones culturales en la década de los 60." Tesis de licenciatura, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1995.
- Gardner, Anthony. "Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del sur." *Revista de Artes Visuales Errata*, no. 14, julio-diciembre de 2015. <http://revistaerrata.gov.co/contenido/bienales-al-borde-o-una-mirada-las-bienales-desde-las-perspectivas-del-sur> (consultada el 22 de septiembre de 2018).
- Gianera, Pablo. "Arte: Bourriaud, el extranjero." *La Nación*, 5 de junio del 2015 <https://www.lanacion.com.ar/cultura/arte-bourriaud-el-extranjero-nid1798802> (consultada el 4 de mayo de 2019).
- Gobierno de México. "Medalla al Mérito Fotográfico la obra transgresora y lúdica de Lourdes Almeida." Sección cultura, Dirección de Medios de Comunicación, Boletín no. 294, 23 de agosto de 2017. <https://www.inah.gob.mx/boletines/6450-medalla-al-merito-fotografico-a-la-obra-transgresora-y-ludica-de-lourdes-almeida> (consultada el 26 de agosto de 2019).
- Gómez Peña, Guillermo. "Cuando el público determina el destino final de la obra de arte." Sitio web *¿Qué pasa?*, 21 de abril de 2009, https://contraindicaciones.net/gomezpena_explica_su_posicion/ (consultada el 6 de abril de 2019).
- _____. "Entre la espada del narco y la pared de la migra." *U-abc*. Teoría. Archivo de lecturas y videos. Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2013/02/guillermo-gomez-pena-entre-la-espada.html> (consultada el 2 de abril de 2020).
- González Casanova, José Miguel. "Dossier." http://www.bid.com.mx/assets/pdf/agenda.pdf?fbclid=IwAR00XSgp_DCrJV3V_0GCeYsgDH4Vb2NBpavikJOOuXLzoEL_tbj-dmtrDk (consultada el 12 de junio de 2020).
- Grosfoguel, Ramón, "De la crítica poscolonial a la crítica descolonial: similitudes y diferencias entre las dos perspectivas." Conferencia presentada en el Seminario Internacional "Pensamiento contemporáneo" en la Universidad del Cauca, Popayán, Cauca, Colombia, octubre 2014, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=IplfyoLE_ek (consultada el 2 de abril de 2019).
- Guerrero, Manuel. "Julieta Aranda: La poética de la circulación." *Revista Código*. Entrevista, (8 de junio de 2018). <https://revistacodigo.com/entrevista-julieta-aranda-2018/> (consultada el 6 de junio del 2020).

- Gutiérrez, Rubén. “Visita de estudio.” *Canal USO. Objetos de arte*, video de YouTube, 26 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=5AVkOMpc2qw> (consultada el 3 de noviembre de 2020).
- Gutiérrez, Yolanda. “Texto de auto presentación.” Sitio web de Green Museum, 5 octubre de 2016, https://web.archive.org/web/20161005080448/http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-71_artist_id-34.html (consultada el 4 de junio de 2020)
- Haupt, Gerhard y Pat Binder. “Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer.” *Sitio web oficial de Universes in Universe*. <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/lam1/s-lozano-hemmer-2.htm> (consultada el 7 de noviembre de 2019).
- Haupt, Gerhard. “Entrevista a Gerardo Mosquera.” Sitio web de Universes in Universe, 1997 http://universes-in-universe.de/car/havanna/opinion/s_mosqu.htm. (consultada el 3 de noviembre de 2019).
- _____. “Entrevista a César Martínez.” *Sitio web oficial de Universes in Universe*. <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/pab-cuba2/s-martinez-2.htm> (consultada el 7 de noviembre de 2019).
- Mac Masters, Merry. “La senectud es un espejo, por eso es difícil aceptar a los viejos.” Sitio web oficial de Vida Yovanovich. Texto original en *La Jornada*, 30 de junio de 1998. <http://vidayovanovich.com/wp-content/uploads/2016/03/GastadoMacMasters.pdf> (consultada el 2 de junio de 2020).
- Marrero Delachaux, Lolieth “Los encuentros de plástica latinoamericana. Circunstancias, retos e ilaciones en el terreno de las conexiones latinoamericanas.” Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2013
- Martínez, César. “Comeos los unos a los otros.” Sitio web del artista. http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/FisurasTexto.pdf (consultada el 23 de marzo de 2020).
- National Geographic. “Mariposa monarca.” <https://www.nationalgeographic.es/animales/mariposa-monarca> (consultada el 18 de agosto de 2020).
- Noticias 22. “Diáspora cultural: Marco Ramírez ERRE.” Video de YouTube, 8:25. <https://www.youtube.com/watch?v=CVHpl6jHYBk>. (consultada el 12 de enero de 2020).
- Parceró, Tatiana. “Cartografías.” Zona Zero. Desde la pantalla de la luz. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/tatiana/default2.html> (consultada el 18 de agosto de 2020).
- Ramírez Vuelvas, Carlos. “La poética de lo inmediato o la apropiación crítica de la realidad de Marcos Ramírez Erre.” *Revista Liberia. Hispanic Journal of*

Cultural Criticism, no. 3, (2015).
<https://revistaliberia.files.wordpress.com/2015/05/ramc3adrez.pdf>

Marcos Ramírez Erre. "Mirando el mundo desde una línea imaginaria." En *Migración y creación. Antropologías de fronteras*, editado por Nuria Sanz, 90-97. México: UNESCO. Oficina en México, 2018.
<https://www.refworld.org/es/pdfid/5dc599114.pdf> (consultada el 3 de junio del 2020).

"Revolution & Ritual: The Photographs of Sara Castrejón, Graciela Iturbide, and Tatiana Parceró." *Revisit Scripps. The Women's College Claremont*. Section Arts and Culture, 12 de octubre 2017.
<https://www.scrippscollege.edu/news/features/scripps-magazine-revolution-ritual-the-photographs-of-sara-castrejon-graciela-iturbide-and-tatiana-parceró> (consultada el 19 de agosto de 2020).

Rodríguez Bolufé, Olga María. "Epílogo." En *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996*, 313-324. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Rodríguez, José Antonio. "La vejez según Yovanovitch." Sitio web oficial de Vida Yovanovitch. Texto original en *El Financiero*, Cultural, Clicks a la distancia, jueves 25 de junio de 1998. <http://vidayovanovitch.com/wp-content/uploads/2016/03/Jose%CC%81ARodriguezLavejez.pdf> (consultada el 2 de junio de 2020).

Secretaría de Cultura de Coahuila. "Homenaje Vida Yovanovitch." Video de YouTube, 21 de abril de 2016, 10:44. <https://www.youtube.com/watch?v=3JrRrTxPSJ4> (consultada el 2 de junio de 2020).

Sichel, Berta. "Historia cosmopolita." En *Historia cosmopolita*. Sevilla: mayo de 2000. Catálogo de la exposición.

_____. "En el contexto. Una conversación con Teresa Serrano." En *Albur de amor*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2012. Libro catálogo de la exposición *Albur de amor* de Teresa Serrano.

Sitio web oficial de Francis Alÿs <http://francisalys.com/>

Sitio web oficial de Lourdes Almeida www.lourdesalmeida.com

Sitio web oficial de Vida Yovanovitch <http://vidayovanovitch.com/>

Sitio web de Cesar Martínez <http://www.martinezsilva.com/>

Sitio web de Rubén Gutiérrez <https://rubengutierrez.net/statement>

Sitio web oficial de la Bienal de La Habana. <http://bienaldelahabana.fcbc.cu/>

Sitio web oficial de la Bienal de São Paulo, <http://www.bienal.org.br/pavilhao>.

Sitio web oficial de Universes in Universe. <https://universes.art/es/bienal-de-la-habana/>

Sitio web The Chicago Manual of Style Online.
<https://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>

START. Fundación, Sociedad, Tecnología, Arte. “Tatiana Parcero.” Sección Bola de nieve. <http://www.boladenieve.org.ar/artista/1046/parcero-tatiana> (consultada el 18 de agosto de 2020).

TVMACAY. “Julieta Aranda/Vanguardia.” Video de YouTube, 8 de enero de 2016, 2:03. <https://www.youtube.com/watch?v=imyblPkuyiw> (consultada el 6 de febrero de 2019).

USO. Objetos de arte. “Rubén Gutiérrez. Visita de estudio.” Video de YouTube, 39:42. 4:25-4:37. <https://www.youtube.com/watch?v=5AVkOMpc2qw> (consultada el 3 de mayo de 2020).

Ximénez de Sandoval, Pablo. “La cruzada antiinmigrante que hundió a los republicanos en California y sirve de moraleja en EEUU.” *Diario El País*, 11 de noviembre de 2019.
https://elpais.com/internacional/2019/11/10/actualidad/1573371505_730687.html (consultada el 3 de junio del 2020).

Yovanovich, Vida. “Gastado el Tiempo (Spent Time).” Video de YouTube, 6:05 <https://www.youtube.com/watch?v=V4fkolyr8-E> (consultada el 2 de junio de 2020).

Entrevistas:

Abraham Cruzvillegas *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 24 de octubre de 2020

Alives Polo *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 12 de mayo del 2020.

Ana María Herrera *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 12 de mayo de 2020.

César Martínez *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 25 de octubre de 2020.

Dulce María Núñez *comunicación personal*. Vía LinkedIn, 14 de mayo de 2020.

Ibis Hernández Abascal *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 9 de abril y 31 de octubre del 2020.

Javier de la Garza *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 21 de mayo de 2020.

Jim Bliesner *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 7 de mayo de 2020.

José Miguel González Casanova *comunicación personal*. Videollamada vía Zoom, 6 de noviembre de 2020.

Laura Anderson Barbatra *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 22 de octubre de 2020.

Liliana Pérez Cano, representante de Rafael Cauduro *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 14 de mayo de 2020.

Lourdes Almeida *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 23 de septiembre de 2020.

Lourdes Grobet *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 13 y 16 de mayo de 2020.

Marcos Ramírez *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 8 de mayo de 2020.

Margarita Sánchez Prieto *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 17 de enero del 2021.

Mónica Castillo *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 7 de mayo de 2020.

Nelson Herrera Ysla *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 28 de octubre del 2020.

Néstor Quiñones *comunicación personal*. Vía Instagram, 7 y 10 de mayo de 2020.

Peralta, Braulillo. Nuevo Nacionalismo, otra corriente en la pintura. Entrevista a Teresa del Conde. *La Jornada*, 22 de enero de 1987.

Sergio López *comunicación personal*. Vía WhatsApp, 28 de octubre de 2020.

Tatiana Parceró *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 22 de junio de 2020.

Teresa Serrano *comunicación personal*. Vía correo electrónico, 10 de mayo de 2020.

Vida Yovanovich *comunicación personal*. Videollamada vía Instagram, 21 de mayo de 2020, 13:00-14:05.