

La instalación de arte en la Cuba posrevolucionaria

*The art installation in
posrevolutionary Cuba*

Dra. Claudia Zurita Delgado

Universidad de Guanajuato

clauzd9@gmail.com

ORCID: 0009-0004-3023-6003

Aceptado: 6/05/2024 **Publicado:** 27/09/2024

* Como citar este artículo / *How to cite this article:*
Zurita, C. (2024). La instalación de arte en la Cuba
posrevolucionaria. *un año de diseñarte, mm1*, (26),
68-79

Resumen

La historia de la instalación artística es situada por varios autores a principios del siglo XX con la aparición de las vanguardias artísticas, aunque no es hasta la década de los años sesenta que comienza a utilizarse el término dentro de los círculos artísticos. En el contexto cubano, la aparición y consolidación de esta manifestación artística responde necesariamente a las condiciones sociopolíticas del país posteriores al primero de enero de 1959 y la relación de éstas con la política cultural del país, pasando por sucesos como el Quinquenio Gris, la aparición del grupo Volumen I y el posicionamiento de las Bienales de La Habana.

Palabras claves: instalación, arte, arte cubano, artes visuales, artistas cubanos.

Introducción

Abstract:

The history of artistic installation is situated by various authors in the early 20th century with the emergence of artistic avant-gardes, although it is not until the 1960s that the term begins to be used within artistic circles. In the Cuban context, the emergence and consolidation of this artistic manifestation necessarily respond to the socio-political conditions in the country after January 1, 1959, and their relationship with the country's cultural policy, encompassing events such as the Gray Quinquennium, the emergence of the Volumen I group, and the positioning of the Havana Biennials.

Keywords: *Installation, Art, Cuban Art, Visual Arts, Cuban Artists.*

La instalación de arte ha experimentado una evolución fascinante a lo largo del tiempo, transformándose en una forma artística que desafía las perspectivas tradicionales y busca involucrar activamente al espectador. Esta metamorfosis, ocurrida principalmente entre las décadas de los sesenta y setenta, como plantean Rosalind Krauss y Claire Bishop en sus respectivos textos *Sculpture in the Expanded Field*¹ e *Installation Art: A Critical History*², coincide con un cambio en las teorías del sujeto, descentrando la noción de un observador centrado que contempla pasivamente la obra de arte, para llevar la experiencia del espectador más allá de la contemplación pasiva (Bourriaud, 2008, pp. 25-29), involucrándolo en un diálogo con el espacio y los conceptos artísticos de maneras emocionantes y provocativas.

De igual forma su historia se teje en una narrativa de evolución artística a lo largo del siglo XX y en la era contemporánea. Desde sus raíces en el Dadaísmo hasta su expansión en el Arte Conceptual, Minimalismo, Land Art y más allá (Bishop, 2005, pp. 9-10), las instalaciones han desafiado constantemente las nor-

1. En este ensayo, Krauss explora cómo la escultura contemporánea se ha expandido más allá de las categorías tradicionales y ha dado paso a formas como la instalación.

2. Este texto de Claire Bishop examina la historia y la teoría de la instalación artística, centrándose en cómo estas obras interactúan con el espectador y el espacio.

mas y han abierto nuevas posibilidades creativas para los artistas. Sus antecedentes, a decir de Claire Bishop, pueden ser rastreados inevitablemente a través de figuras como El Lissitzky, Kurt Schwitters y Marcel Duchamp, pasando por los contextos y eventos artísticos de finales de los cincuenta y la escultura minimalista de los sesenta, hasta su aparición y consagración como disciplina artística durante las décadas de los setenta y ochenta (Bishop, 2005, p.8).

Así mismo, desde su aparición hasta la actualidad, sus exponentes han usado una multiplicidad de técnicas y materiales para producir espacios y sensaciones al interior de otros espacios, que han evolucionado con el surgimiento de nuevos medios y tecnologías; sin embargo, lo que si ha sido constante dentro de la instalación en todos estos años es la manera en cómo se despliega la relación con el espectador, donde convergen lo sensorial, lo interactivo y la creación de significados a partir de la experiencia de éste.

Su historia se construyó a través de la narrativa alrededor del surgimiento y evolución artística del término durante el siglo XX³. Su consolidación a lo largo de las décadas ha sido un proceso complejo, que ha pasado intrínsecamente por la transformación de la manera en que los espectadores interactúan con el arte contemporáneo. Desde sus inicios con Kurt Schwitters y su *Merzbau*⁴, hasta la expansión y complejidad de las

obras actuales como *Haus u r* (1985-hasta la fecha), el proyecto *Cube* (2005-2007) o el *Sterberaum* (2008) del artista Gregor Schneider, la instalación ha pasado de ser una expresión artística alternativa a una forma central y distintiva de producción artística, que la ha convertido en una herramienta poderosa para crear impacto visual y provocar reflexiones más profundas sobre el entorno, la sociedad y la condición humana. Sus exponentes han demostrado que su capacidad para desafiar las normas y su enfoque en la experiencia del público siguen siendo fundamentales en la escena artística contemporánea, llevando la experiencia del espectador⁵ más allá de la contemplación pasiva, involucrándolo en un diálogo con el espacio y los conceptos artísticos.

Por su parte, otros autores como Boris Groys, proponen pensar la instalación como el producto de una selección y concatenación de opciones cuya materia es el espacio mismo. Es decir, no como expresión de una relación ya existente, sino como una oportunidad de usar cosas e imágenes de nuestra civilización para producir sentido, de una manera subjetiva e individual (Groys, 2009, pp. 5-8). De esta manera, los artistas comenzaron a experimentar con el espacio, dotando a éste de especial protagonismo en la construcción de la obra, en tanto el lugar desde el cual se gestaban las instalaciones y se convertían en escenarios únicos dispuestos para que el espectador pudiese adentrarse en ellos.

La instalación artística en el contexto cubano

A partir de lo anterior, las siguientes páginas permiten dar evidencia del escenario histórico desde el cual

3. Para la crítica y teórica de arte Claire Bishop la propia definición del término resulta bastante ambigua e incapaz de tener un significado claro, teniendo en cuenta la variedad en cuanto a la apariencia, contenido y alcance de las obras producidas actualmente con el término instalación artística, combinada con la amplitud con la que se emplea dicho término (Bishop, 2005, p.6). En su texto *Installation Art: A Critical History* ubica esta ambigüedad desde la introducción del término en 1960 cuando a decir de la autora:

[...] "la palabra "instalación" se empleó en revistas de arte para describir la forma en que se organizaba una exposición. La documentación fotográfica de esta disposición se llamaba "foto de instalación", y esto dio lugar al uso de la palabra para obras que utilizaban todo el espacio como "arte de instalación". Desde entonces, la distinción entre una instalación de obras de arte y el "arte de instalación" propiamente dicho se ha vuelto cada vez más borrosa" (2005, p.6).

4. *Merzbau* fue un proyecto artístico desarrollado por el artista alemán Kurt Schwitters. Éste consistió en la transformación progresiva de su estudio y su hogar en una obra de arte en constante evolución. Schwitters construyó estructuras arquitectónicas dentro de estos espacios, como columnas y compartimentos, donde colocaba una va-

riedad de objetos personales, creando así un ambiente surrealista y en constante cambio. *Merzbau* representaba una fusión única entre arquitectura, escultura y collage, y reflejaba la visión vanguardista y experimental de Schwitters en el arte. (O'Doherty, 1986, pp. 42-45)

5. Para Bishop, resulta de vital importancia el reconocimiento de que "las obras de arte de instalación están dirigidas y exigen la presencia del espectador" (2005, p.16.). La manera en la que se configuran los significados de éstas está anclado directamente a la presencia de un espectador que vague alrededor del objeto arte. Es decir, la instalación, vista como espacio tridimensional, exige al público habitarla a través de todos los sentidos, al mismo tiempo que proporciona una alternativa más vívida y envolvente que otras manifestaciones artísticas que nos son presentadas de manera bidimensional.

se gestó y se consolidó la instalación artística dentro del contexto artístico cubano posterior al Triunfo de la Revolución. Recordemos que el gobierno cubano, que se estableció después de 1959, configuró la política cultural que domina hasta la actualidad la esfera artística de la isla, ejerciendo entonces gran influencia en cada una de las manifestaciones artísticas que se establecieron en Cuba.

Con la Revolución, y la llegada de Fidel Castro al poder, se promovió un arte comprometido con la construcción de una identidad nacional y la expresión de los valores revolucionarios, como lo reflejan algunos documentos históricos, entre ellos *Palabra a los intelectuales*,⁶ el discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz en 1961, entonces Primer Ministro del gobierno revolucionario y secretario del Partido Unido de la Revolución Socialista Cubana (PURSC), en el marco de las reuniones con los intelectuales cubanos, donde afirmaba fervientemente que:

(...) dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro (Castro, 1961, p. 49).

Este fragmento deja ver que la política cultural de la Revolución no tenía espacio para el diálogo con el disen-

6. Este es el título de un famoso discurso pronunciado por el líder revolucionario cubano Fidel Castro el 30 de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional de Cuba como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos. En este discurso, Castro abordó a un grupo de intelectuales cubanos para discutir el papel del arte y la cultura en la Revolución Cubana. En su discurso, enfatizó la importancia de que los intelectuales se alineasen con los ideales revolucionarios y utilizaran su arte y creatividad para promover los valores socialistas y revolucionarios. También instó a los intelectuales a que se alejaran del elitismo y el individualismo, y que se comprometiesen con las aspiraciones del pueblo cubano y con la construcción de una nueva sociedad socialista (Castro, 2016, pp. 80-100). El discurso tuvo un impacto significativo en la política cultural cubana, marcando el comienzo de una serie de políticas que influirían en la dirección del arte y la cultura en Cuba en las décadas siguientes.

so en la isla. En esta primera etapa, la mayoría de las expresiones artísticas que circulaban en la isla trataban temas relacionados con la naciente Revolución cubana y la construcción del hombre nuevo, en tanto los artistas se involucraron activamente en la difusión de los ideales del proyecto de nación a través de sus obras.

Algunos autores, como Alberto Abreu, sugieren examinar los documentos y las directivas establecidas en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), en los cuales los temas como la religión, la “moral socialista”, el papel educativo del arte y la literatura, así como sus opiniones sobre la homosexualidad como una desviación, hacían notar también el cambio hacia una política cultural más restrictiva en Cuba durante los años setenta (Abreu, 2013, p. 12).

Para las décadas de los sesenta y setenta, el realismo socialista⁷ predominó en la escena artística cubana teniendo en cuenta la fuerte influencia que para ese entonces representaba la antigua Unión Soviética. Esta estética, que guio muchos de los trabajos artísticos de esta época, principalmente desde la literatura, la arquitectura y el cine, abogaba por representar la realidad de una manera idealizada y al servicio de la ideología socialista (Miller, 2008, pp. 685-690). Se esperaba que el arte reflejara la vida cotidiana bajo el nuevo régimen y mostrara los aspectos positivos de la Revolución.

La imposición del realismo socialista a través del Estado cubano, en conjunto con la centralización de las políticas culturales que pasaban por el más estricto control gubernamental (Miller, 2008, p. 290), sin embargo, generó una sequedad en el ámbito literario cubano

7. El término surge originalmente en la Unión Soviética durante la década de los treinta del siglo XX como parte de la política cultural impuesta por el régimen comunista de Josef Stalin. Éste fue utilizado para designar un estilo artístico oficial que debía reflejar los valores del socialismo, glorificar al Estado y al Partido Comunista, y promover una visión positiva y optimista de la sociedad soviética. Su uso se extendió posteriormente a otros países, incluyendo a Cuba, donde se aplicó como parte de la política cultural revolucionaria liderada por Fidel Castro a partir de la década de los sesenta. Según autores como Jørn Guldberg este estilo artístico buscaba exaltar la figura del líder revolucionario, glorificar el trabajo del pueblo y criticar los aspectos negativos del capitalismo y del imperialismo (1990, pp. 160-168). Los artistas que no se adherían a este estilo enfrentaban la censura y la marginalización, lo que llevó a una homogeneización del arte cubano durante ese periodo.

durante la década de los setenta. Según el intelectual cubano Ambrosio Fomet, el problema no radicaba inherentemente en el realismo socialista en sí mismo, lo verdaderamente perjudicial fue la imposición de esta fórmula, donde lo que podría haber sido simplemente una corriente literaria y artística más, se transformó abruptamente en una doctrina oficial de cumplimiento obligatorio (Fomet, 2007, p. 6).

Estos años se caracterizaron por la producción de obras carentes de calidad que contrastaban fuertemente con el esplendor, a pesar de los desafíos existentes, de la década anterior. En ese periodo previo, se habían creado obras destacadas como *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, *Presiones y diamantes* (1967) de Virgilio Piñera y, aunque se publicaron en el extranjero y no en Cuba hasta más tarde, obras como *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante, *De dónde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *Celestino antes del alba* (1967) y *El mundo alucinante* (1969) ambos de Reinaldo Arenas.

Así mismo sucedió con la llegada de los difíciles años del Quinquenio Gris⁸, cuando la persecución y la censura se hicieron presentes, y el contexto artístico estuvo plagado de una fuerte restricción de la libertad de expresión y de un clima represivo para los artistas y escritores. La creciente intervención militar, con Raúl Castro a la cabeza, en el debate cultural hacia finales de la década, también contribuyó al endurecimiento de la atmósfera (López, 2007, p. 7). El gobierno cubano, a través de varios artículos publicados en la revista militar *Verde Olivo*, esgrimió serias acusaciones contra escritores como Guillermo Cabrera Infante, Calvert Casey, Arrufat, Emir Rodríguez Monegal y Heberto Padilla. Al mismo tiempo, destituía de sus cargos a otros escrito-

8.El término "Quinquenio Gris", acuñado por el intelectual cubano Ambrosio Fomet, se refiere a un periodo en la historia de Cuba que abarcó aproximadamente desde 1971 hasta 1976. A decir de Fomet, el término surge "por razones metodológicas, tratando de aislar y describir ese periodo por lo que me parecía su rasgo dominante y por el contraste que ofrecía con la etapa anterior, caracterizada por su colorido y su dinámica interna" (Fomet, 2007, p. 3). Durante estos años escritores y artistas de diversas disciplinas fueron excluidos y marginados socialmente en nombre de la Revolución y sus valores de integridad, dignidad y moralidad ideológica.

res, como Antón Arrufat; cerraba revistas que no publicaban dentro de los márgenes aprobados por el Estado (Franco, 2003, p. 125) y no permitía la circulación de las obras de aquellos que se habían pronunciado en contra de la naciente Revolución, como Reinaldo Arenas y Cabrera Infante, cuyos libros fueron prohibidos.

Durante estos años, el gobierno cubano a través de las instituciones artísticas impulsó una uniformidad estilística y temática en la mayoría de las obras, eliminando de esta manera la diversidad artística y limitando la creatividad individual. Poco a poco se instauró una rigurosa vigilancia ideológica, lo que llevó a la autocensura y la prohibición de obras consideradas contrarrevolucionarias, al mismo tiempo que desplazó, persiguió y encarceló a disímiles artistas cubanos. A decir del periodista Javier Belda, es importante destacar algunos de los sucesos que marcaron estos años:

Desde el punto de vista ideológico y cultural se destacan las críticas realizadas a connotados intelectuales cubanos bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila en la revista *Verde Olivo*, la actitud censora de Pavón al frente del Consejo Nacional de Cultura, la ofensiva revolucionaria, la reestructuración del Partido, las polémicas asociadas con el caso Padilla [...] Los ataques directos e indirectos de Estados Unidos a la Revolución el bloqueo económico y comercial (1962), invasiones, atentados, estrategias demoralizadoras también fueron determinantes en el cambio de política económica de la Isla y en el proceso de radicalización de la Revolución Cubana (Belda, 2017, p. 1).

En este contexto y respondiendo a dicha estética, proliferan artistas visuales como Raúl Martínez y Servando Cabrera Moreno, contribuyendo con obras que encapsularon el espíritu revolucionario y celebraron la nueva Cuba socialista entre las que destacan *15 repeticiones de Martí* (1966) e *Isla 70* (1970) del primero y *Milicias campesinas* (1961) y *Guajiro Machetero* (1975) del segundo. De igual manera se observa una masificación⁹

9. Al triunfo de la revolución, siguió una efervescencia cultural inmediata que reunió a los más diversos artistas. El soporte intelectual al proceso fue una prioridad. En pocos años, numerosas instituciones culturales como el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) —referente obligado del cine latinoamericano—, la Casa de las Américas, el Consejo Nacional de la Cultura, El Teatro Nacio-

de la cultura, lo que responde al interés político e ideológico de la dirección política del país de divulgar el ideal socialista. Esta postura genera una discusión acerca de la manera en que la cultura debía ser creada y compartida para llegar a las amplias masas, evitando al mismo tiempo su vulgarización y simplificación, factores que podrían restarle valor y autenticidad (Belda, 2017, p. 2).

Al mismo tiempo, los artistas comenzaron a expresar su preocupación en cuanto a la dogmatización cada vez mayor de las diversas producciones artísticas.

Si bien el arte en Cuba realizado en las décadas de los sesenta a los ochenta se convirtió en un medio de expresión políticamente comprometido y, al mismo tiempo, en una herramienta para la construcción de la nueva identidad revolucionaria, sí podemos ubicar algunos ejemplos que apuntan al insipiente surgimiento del arte de instalación en Cuba. Es necesario recalcar que la mayoría de los ejemplos que así lo evidencian están intrínsecamente vinculados con estos ideales revolucionarios, como lo demuestra la serie *Homenaje* (1964) de Raúl Martínez, una exposición que incorpora diversos objetos, carteles y papeles impresos reciclados insertados a modo de collage que logra “captar los rasgos esenciales del ambiente cultural y político de la Cuba del primer lustro y de su contexto social” (Cobas, 2021, p. 1).

Si bien la mayoría de la obra de Martínez no está encaminada directamente a la instalación, dejó una marca significativa en la escena artística de los sesenta, fusionando elementos pop con una perspectiva política distintiva, que labraron el camino para la experimentación de esta manifestación artística en próximas generaciones. Igualmente, los trabajos de esta figura también nos recuerdan las primeras creaciones del artista Hamlet Lavastida y de obras como *Cultura Profiláctica*¹⁰ (2021), que usa también gran variedad

nal de Cuba, el Teatro Escambray, la Unión de Escritores y Artistas (UNEAC) y la Imprenta Nacional –que después pasó a ser la Editora Nacional de Cuba–, fueron creadas (López, 2007, p. 126).

10. La obra se articula a través de dos grandes instalaciones hechas con cortes de papel en paredes opuestas. Por un lado, la transcripción del interrogatorio de Javier Caso (de 2020), que se volvió viral y una carta del poeta Heberto Padilla, escrita al gobierno revolucio-

de elementos iconográficos de los primeros años de la Revolución cubana junto a las declaraciones de Heberto Padilla¹¹ y Javier Caso¹².

Llegados a este punto, queda más claro la manera cómo se configuró el escenario cultural en la isla, donde las producciones artísticas que eran reconocidas debían responder a los intereses del gobierno cubano. Es entonces que, a pesar de la censura y la falta de libertad de creación artística que imperaba, varios artistas se empiezan a oponer a las restricciones ideológicas del Estado cubano a través de formas más abstractas y experimentales, incluyendo las instalaciones. Es en este periodo que surge la generación de Volumen I, donde un grupo de artistas inspirados por corrientes vanguardistas internacionales y comprometidos con la transformación social de Cuba exploran nuevas expresiones artísticas y desafían las convenciones tradicionales (Caballero, 1990, pp. 13-15), desempeñando un papel importantísimo en la evolución del arte en Cuba y, por ende, en la configuración de la instalación.

En este contexto, la década de los ochenta en Cuba resulta ser un periodo bastante fructífero para la crea-

nario en 1971, después del suceso conocido como “Caso Padilla” (Arthishock, 2021, p. 1).

11. Heberto Padilla, importante poeta y periodista cubano, fue duramente criticado y hostigado después de la publicación de su libro *Fuera de juego* (1968), luego de ganar el Premio de poesía Julián del Casal otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). En 1971 el escritor fue arrestado e interrogado por la policía estatal con métodos cruentos durante 38 días de reclusión, para después ser llevado ante una asamblea de la UNEAC, donde haría profesión de su fe revolucionaria y haría mea culpa por su accionar contrarrevolucionario al escribir y publicar unos versos malditos (Rojas, 2020, p. 1). Su declaración de autocrítica rápidamente fue conocida dentro del territorio nacional e internacional, y muchos intelectuales la acusaron de prefabricada y exagerada, con un ligero parecido a las acciones de Stalin en Moscú.

12. Javier Caso, reconocido fotógrafo cubano, fue citado e interrogado por la Seguridad del Estado el 9 de enero de 2020, durante una de sus visitas a la isla. El motivo del citatorio, a decir de Caso, fue debido a su nexa con artistas independientes y su postura crítica con relación al decreto 349, que regula la política cultural en Cuba (Benavente, 2023, p. 1). El suceso se hizo bastante viral después de que Caso publicara en Internet los audios del interrogatorio, donde los agentes interpellaban su relación con la artista Lynn Cruz y otros artistas cubanos.

ción artística. La mayoría de los artistas de esa época fueron pioneros en la introducción y exploración de nuevas corrientes artísticas en la isla, lo que tuvo como resultado la aparición y consolidación de nuevas formas de expresión artísticas como el performance y la instalación (Fusco, 2017, pp. 158-162), que los artistas de generaciones posteriores desarrollaron a cabalidad.

Si bien la noción contemporánea de instalación artística se consolidó más plenamente en décadas posteriores, los artistas de la generación cubana de Volumen I sentaron las bases para formas de expresión artística que evolucionarían hacia la instalación. Sus obras, aunque no siempre etiquetadas específicamente como instalaciones, exhibieron características que resonarían con la naturaleza inmersiva y experiencial de la instalación.

Entre los disímiles trabajos presentados durante la inauguración de la expo, cuyo título daría nombre a este movimiento artístico, se encontraba una instalación de Gustavo Pérez Monzón. La pieza estaba compuesta por algunas piedras e hilos suspendidos y entrelazados en un espacio determinado con la que el visitante podía interactuar. La presencia de este tipo de trabajos demostró el carácter disruptivo de la muestra (Díaz, 2016, p. 1), que revelaba un nuevo panorama para los artistas en Cuba, al mismo tiempo que negaba la existencia de un único arte panfletario e ideológicamente comprometido con la Revolución.

Aunque Gustavo Pérez Monzón no haya sido etiquetado específicamente como un artista de instalación, su enfoque conceptual, la relación cuidadosa con el entorno, la participación del espectador y la exploración de los límites del arte le otorgan una relevancia significativa en el contexto del desarrollo de la instalación y el arte conceptual en Cuba. Sus trabajos han contribuido a la expansión de las posibilidades artísticas y a la apertura de nuevos caminos para la creación y apreciación del arte contemporáneo en la isla. Para la revista *Artishock*, es importante destacar que “de igual manera en sus pinturas, dibujos, esculturas e instalaciones a gran escala, Pérez Monzón utiliza materiales orgánicos y formas geométricas para otorgar

importancia al espacio y la estimulación sensorial que proviene al modificarlo” (Artishock, 2018, p. 1), lo que deja bastante claro cómo las definiciones alrededor de la instalación, que hemos discutido en estas páginas, se adhirió de alguna manera a algunas de las obras del artista, entre las que destacó su exposición retrospectiva *Tramas* (2015) y *Rosa de Cancio* (2018).

A partir del caso específico de Pérez Monzón, podemos afirmar que el contexto artístico internacional ha ejercido una influencia significativa en las prácticas artísticas en Cuba, permeando diversas corrientes y estilos en el trabajo de artistas locales. La experimentación vanguardista, la espiritualidad presente en la obra de pintores expresionistas abstractos y los procesos asociados al Arte Povera, así como las influencias del Land Art y Earth Art a finales de los sesenta y principios de los setenta, reflejan una apertura de los artistas cubanos hacia corrientes y movimientos globales (Fusco, 2017, p. 162), específicamente en la instalación. Este intercambio cultural ha contribuido a enriquecer y diversificar el panorama artístico en Cuba, proporcionando a los artistas locales un lenguaje visual más amplio y una plataforma para expresar sus visiones de manera global.

Siguiendo con nuestras indagatorias, también tenemos el caso de la artista cubana María Magdalena Campos-Pons y su instalación *Spoken Softly with Mama* (1998), presentada en el Garden Hall Video Gallery del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La obra conformada por proyecciones de video, tablas de planchar estilizadas y planchas de pate de verre (un vidrio decorativo hecho en un molde) es pensada como una narración que salvaguarda la historia de su familia (MOMA, 1997, p. 1), cuya disposición espacial y la selección de los objetos sugieren la presencia íntima de espacios femeninos y su relación con tareas domésticas. Dicha historia debe ser decodificada por el público a través del descubrimiento de cada uno de los elementos antes mencionados.

Otra obra destacada es *Alchemy of the Soul* (2015), una instalación que utiliza imágenes proyectadas, objetos y sonidos para explorar temas de transformación, espiritualidad y la conexión entre diferentes culturas.

El enfoque artístico de Campos-Pons a menudo se centra en la exploración de temas relacionados con la identidad, la diáspora africana y la memoria cultural (Suárez, 2021, p. 51), además ha utilizado la instalación como medio para sumergir al espectador en experiencias inmersivas que trascienden los límites tradicionales del arte, combinando elementos visuales y sonoros en la mayoría de sus muestras.

Otro elemento importante dentro de la consolidación de la instalación en el contexto artístico cubano resulta ser las Bienales de La Habana, vistas como espacios de creación y diálogo entre comunidades artísticas, que tienen como objetivo “mostrar las voces pertenecientes a geopolíticas silenciadas. Su estrategia consistió en romper con el bazar de pabellones y artistas” (Rejano, 2015, p. 65). Desde su surgimiento, emerge como un faro crucial en el vasto panorama artístico internacional, destacando la importancia singular de Cuba en el diálogo global del arte contemporáneo. Establecida en 1984, esta plataforma no sólo ofrece un espacio para exhibir la rica diversidad creativa de los artistas cubanos, sino también se ha convertido en un epicentro para la convergencia de perspectivas artísticas de todo el mundo.

De igual manera la Bienal de La Habana trasciende las fronteras geográficas y sirve como un punto de encuentro, fomentando el intercambio cultural y el diálogo intercultural, al proporcionar un espacio para la expresión artística que contribuye a la preservación y evolución de la identidad cultural cubana, al tiempo que impulsa la exploración de nuevas formas de representación artística y conceptualización. Este espacio fungió, así mismo, como catalizador para la intersección de diversas prácticas artísticas, desde instalaciones vanguardistas hasta expresiones más tradicionales, que dan muestra de la vitalidad y la relevancia de los artistas cubanos en el ámbito artístico contemporáneo.

Siguiendo el hilo conductor de este texto, a continuación mencionamos algunas de las obras más relevantes presentadas durante las Bienal de La Habana con relación en la consolidación de la instalación en el contexto cubano. En la sexta edición, Lázaro Saavedra

presentó la instalación *Sepultados por el olvido* (1997), donde llevó a cabo una laboriosa tarea de recuperación de la memoria histórica al intervenir activamente el lugar donde ocurrieron los eventos, al emplazar un cementerio con lápidas sin inscripciones en la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña, un sitio que fungió como paredón en ciertos momentos históricos.

Por otro lado, René Francisco presentó una instalación reflexiva y serena, que evocaba el contexto cubano, con el título *Taller de reparaciones* (1997), desvelándonos rápidamente de la fantasía y llevándonos a la acción del pensamiento. Esta obra expuso la memoria a través de una imponente columna construida con barcas, muebles, cuerdas y diversos aparejos, destacando la diversidad de elementos utilizados para representar y preservar la historia (Rejano, 2015, p. 72).

Ambas obras de René Francisco y Saavedra ejemplifican la característica esencial de las instalaciones al tomar el espacio y crear escenarios inmersivos. En *Sepultados por el olvido* (1997), la toma del espacio se convirtió en un acto simbólico de recuperación y preservación de la historia, permitiendo a los espectadores sumergirse en la experiencia. Por otro lado, en *Taller de reparaciones* (1997), la instalación utilizó el espacio como un lienzo tridimensional donde dicha estructura escenográfica tomó el espacio expositivo y lo transformó en un taller imaginario, generando un ambiente que invitaba a la reflexión sobre la memoria y la historia cubana. En ambos casos, la interacción con el espacio fue fundamental para el significado y la experiencia de la instalación.

De igual forma, durante esta sexta edición también se presentó la instalación *En mi pensamiento* (1997) del artista Alexis Leyva, conocido como Kcho. La obra se caracterizaba por presentar la memoria de una manera impactante a través de una monumental columna compuesta por diversos elementos, como barcas, muebles, cuerdas e instrumentos de todo tipo (Rejano, 2015, p. 77). Esta estructura columnar no sólo es visualmente llamativa, sino que tencarnó simbólicamente capas profundas de significado. La utilización de barcas sugirió una conexión con el mar y la historia marítima de Cuba, mientras que los muebles e instru-

mentos evocaron la vida cotidiana y las herramientas de trabajo. La combinación de estos elementos en una columna creó un sentido de acumulación y estratificación de la memoria colectiva. La disposición de estos objetos en una instalación tridimensional proporcionó a los espectadores una experiencia inmersiva, invitándolos a explorar y reflexionar sobre las capas de significado cultural, histórico y personal encapsuladas en la obra de Kcho.

Para la séptima edición destaca también la obra *Ciudad transportable* (2000) del colectivo artístico Los Carpinteros, conformado por Alexandre Arrechea, Marco Antonio Castillo y Dagoberto Rodríguez. En esa ocasión, construyeron una instalación basada en un conjunto de tiendas de campaña con estructuras de aluminio y lona, estratégicamente ubicada en la costa de La Habana. Así mismo, la obra demostró la habilidad de Los Carpinteros en técnicas arquitectónicas y un diseño tecnológico adaptado a la instalación, utilizando nylon y aluminio.

Este trabajo creó una experiencia inmersiva al transportar al espectador a un espacio urbano reconocible con calles y edificaciones icónicas como el capitolio, la catedral, la cárcel, el faro, la fábrica, entre otros, que permitió a los visitantes recorrer las calles y explorar el interior de los edificios, incluso en la oscuridad (Rejano, 2015, p. 103). En esencia, la obra de Los Carpinteros funcionó como una herramienta para presentar la utopía, invitando a reflexionar sobre la ciudad y la institución al poner en duda y visualizar las relaciones fundamentales de la instalación.

Otro ejemplo importante dentro del panorama artístico que apostó por la instalación es la artista cubana Glenda León con su obra *La música de las esferas* (2013). La instalación presentada en 2013 combinó sonido, luz y cajas de música de medidas variables, mientras presentaba los nombres de los dioses representativos de las cinco religiones más seguidas en el mundo traducidos al sistema Braille. Cada uno de estos nombres, en Braille, se inscribió en el cilindro de una caja de música, de manera que cada caja reproducía el nombre de un dios específico. En su sitio web, León deja ver que su propuesta artística se erige en un llamado

a la reflexión sobre el mundo contemporáneo, caracterizado por la prisa, el estrés y la desconexión del ser humano consigo mismo (Casalé, 2021, p. 1). En este contexto, la artista presentó una obra multisensorial que, a través de la combinación de elementos visuales y sonoros, buscaba generar una experiencia reflexiva y envolvente para el espectador.

Durante estos años, también se erigieron otras instalaciones como *La experiencia Las Vegas-Varadero* (2000) y *Superpainting* (2000) de Raúl Cordero. La primera estaba compuesta por dos réplicas de los reconocidos letreros de Las Vegas y Varadero; la segunda combinó pintura y video, invitando al espectador a modificar la tonalidad de los colores de la pintura. En ambas obras, la construcción del espectador se realizó de manera participativa y reflexiva, teniendo en cuenta que en *Superpainting* (2000) se estableció una relación directa y activa entre la obra y quien la contemplaba, donde éste se convirtió en parte integral del proceso creativo al tener la oportunidad de influir en la apariencia visual de la obra, mientras en *La experiencia Las Vegas-Varadero* (2000) el público se convirtió en un actor que eligió cómo experimentar la obra (Rejano, 2015, p. 105), ya sea apreciando los colores y la estética playera de Varadero durante el día o disfrutando de la luminosidad nocturna de Las Vegas.

Si bien los artistas mencionados en este apartado no son suficientes ni muestran la totalidad del fenómeno, al menos ofrecen un panorama dentro del cual se erigió esta manifestación en el contexto cubano del arte. En resumen, el grupo Volumen I junto a las Bienales de La Habana generaron una transformación radical en el panorama artístico cubano. Después de los oscuros años del Quinquenio Gris, durante la década de los años setenta, estas generaciones abrieron las puertas para que el arte se integrara en el contexto social, al mismo tiempo que resonaba a nivel internacional. Los artistas se unieron y demandaron autonomía, diversificando los formatos de las obras, mientras la instalación, el performance y la intervención en el espacio público emergieron como disciplinas relevantes.

Conclusiones

Queda claro en este breve recorrido que la historia de la instalación artística en Cuba ha sido una evolución fascinante, pues refleja la influencia de factores sociales, políticos y culturales. A partir de la consolidación del régimen revolucionario, se gestó un cambio en la concepción del arte, teniendo en cuenta que el mismo estuvo subordinado a los intereses del gobierno cubano; sin embargo, a partir de 1980 los artistas, impulsados por sus propios intereses y los acontecimientos del mundo del arte a nivel internacional, abandonaron la idea de la obra de arte como un objeto estático para abrazar la interacción, la experimentación y la conexión con el entorno. Con lo anterior, crearon las condiciones para que la instalación se convirtiera en un medio para explorar temas sociales y políticos, desafiando las normas establecidas y buscando una autonomía creativa.

Las obras referidas evidencian la manera en cómo la instalación se convirtió en un vehículo para la reflexión crítica y la participación del espectador. Este enfoque innovador trajo consigo una explosión de creatividad y diversidad en las prácticas artísticas, reflejada en obras de Gustavo Pérez Monzón, Kcho, María Magdalena Campos-Pons, el colectivo Los Carpinteros y René Francisco, por solo mencionar algunos. Los trabajos de dichos artistas han explorado temas diversos, desde la identidad cultural hasta las complejidades de la vida, utilizando la instalación como un medio para transmitir mensajes poderosos y provocar la reflexión para cuestionar, explorar y reinterpretar la realidad cubana y global.

De igual manera, a través de este escrito evidenciamos que en la medida que los artistas cubanos adoptaron la instalación como medio de expresión, se produjo un cambio en la relación tradicional entre la obra de arte y el espectador. En lugar de ser un mero observador pasivo, éste se convirtió en un participante activo e integral dentro de la obra, donde la interactividad se volvió fundamental, desafiando las barreras convencionales entre el arte y su audiencia, teniendo en cuenta que la instalación no sólo busca ser vista, sino también experimentada, explorada y, en muchos

casos, reinterpretada por quienes la experimentan. En resumen, la construcción del espectador en las instalaciones cubanas ha implicado un cambio entre la contemplación pasiva y la participación activa que ya venía gestionándose en referentes internacionales, convirtiendo la experiencia artística en un acto colaborativo entre el creador y el espectador, donde cada obra representaba un espacio dinámico de diálogo y reflexión compartida.

Referencias

- Abreu, A. (2013). Subalternidad: debates teóricos y su representación en el campo cultural cubano post-revolucionario. *Argus-a*, 3(10). <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/subalternidad.pdf>
- Artishock, (2018). Gustavo Pérez Monzón regresa tras una pausa de 40 años. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2018/12/18/gustavo-perez-monzon-richard-saltoun/>
- Artishock (2021) Hamlet Lavastida: Cultura Profiláctica. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2021/05/26/hamlet-lavastida-cultura-profilactica>
- Belda, J. (2017). El realismo socialista en la exposición de la política cultural de la revolución cubana. *Pressenza*. <https://www.pressenza.com/ca/2017/11/realismo-socialista-la-exposicion-la-politica-cultural-la-revolucion-cubana/>
- Benabente, E. (2023). El hermano de Ana de Armas: interrogado por la policía, activista y enemigo del régimen castrista. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2023/01/25/63d028caf6c83ef3c8b456f.html>
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. Tate
- Bourriaud, N. (2008). Estética relacional. Adriana Hidalgo editora
- Caballero, R. (1990). La década prodigiosa. *El Caimán Barbudo*, 12-15.
- Casalé, R. (2021). Glenda León. La magia del arte. *La nueve musas*. <https://www.lasnuevemusas.com/glenda-leon-la-magia-del-arte/>
- Castro, F., (2016). PALABRAS A LOS INTELECTUALES. *Tareas*, (154), 77-110. <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055493008.pdf>
- Cobas, R. (2021). 26 de julio en la mirada visionaria de Raúl Martínez. *Bellas Artes*. https://www.bellasartes.co.cu/sites/default/files/public/publicaciones/27.07.2021-_26_de_julio_en_la_mirada_visionaria_de_raul_martinez.pdf
- Díaz, R. (2016). Recapitulando y analizando: “La Generación de Volumen Uno” en CIFO. *EL ARCHIVO. CUBAN ART NEWS*. <https://cubanartnewsarchive.org/es/2016/06/28/recapitulando-y-analizando-la-generacion-de-volumen-uno-en-cifo/>
- Fornet, A. (2007). *El Quinquenio Gris: revisitando el término*. [Conferencia] La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión. La Habana, Cuba. <https://www.debatecultural.net/ve/Observatorio/FornetQuinquenioGris.pdf>
- Franco, J. (2003). *Territorios liberados. Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Debate.
- Fusco, C. (2017). *Pasos peligrosos: Performance y política en Cuba*. Turner
- Groys, B. (2009). Las políticas de la instalación. *E-flux Journal*. (2) <http://www.e-flux.com/journal/view/31>
- Guldberg, J. (1990). Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period, en Hans Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*. School of Slavonic and East European Studies.
- Krauss, R. (2005). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (ed). *La Posmodernidad*. Editorial Kairos.
- López, M. (2017). Cultura e intelectualidad en Cuba. De la utopía al desengaño revolucionario. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 13 (2), 125- 143. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721547008>
- Miller, N. (2008). A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution. *Journal of Latin American Studies*, 40(4), 675-696. <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-latin-american-studies/article/abs/revolutionary-modernity-the-cultural-policy-of-the-cuban-revolution/2A429315C2550800F8334E50C23D1A4B>
- MoMA (1998). Multimedia artist Maria Magdalena Campos-Pons to premiere installation at the museum of modern art. MoMA. https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_386955.pdf
- O'Doherty, B. (1989). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press.
- Rejano, J. I. (2015). *Bricolaje, máquina y tecnología en el arte cubano*. Tesis de Doctorado. Universidad de Málaga.

- Rojas, D. (2020). Crítica, tortura y arrepentimiento: Heberto Padilla, el poeta que criticó a Cuba y dividió a los escritores del boom. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2020/09/25/critica-tortura-y-arrepentimiento-heberto-padilla-el-poeta-que-critico-a-cuba-y-dividio-a-los-escritores-del-boom/>
- Suárez, L. (2021). El retorno de la artista cubana emigrada María Magdalena Campos Pons al panorama artístico de Cuba. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (12). 45-51.