

CIRCUITO
LÍQUIDO

C TEXTOS

www.circuitoliquido.tuars.com

circuito_liquido@hotmail.com



REESCRIBIENDO EL CANON: LA ESTÉTICA RELACIONAL DESDE ESTA ORILLA *

Por: Patricia Martínez

VICISITUDES DE LO RELACIONAL EN CUBA ANTES DEL AÑO 2003

"Del proceso de rectificación de errores al período especial
De... a la corporación
De compañero a señor
De la penalización del dólar a la despenalización del dólar
De la valla política a la valla comercial
De la guagua al camello
De la exposición nacional a la exposición internacional
De la exposición organizada y curada por el artista a lo contrario
De lo colectivo a lo individual
De la utopía al escepticismo
De la candidez al simulacro
Del mercadito a la "chopin"
Del valor estético de la obra de arte al valor económico
De los 80 a los 90"¹

Sería imposible realizar una investigación seria en torno al arte cubano de la última década, sus rasgos ideoestéticos y preocupaciones más acuciantes, sin volver la mirada a los años ochenta y los noventa, cuando surgen y se consolidan algunos elementos importantes que tienen hoy la mayor actualidad en nuestro medio artístico. El primer acontecimiento a tener en cuenta en ese sentido es la mítica *Volumen I*, la cual pone en marcha el proceso que Luis Camnitzer denominó Renacimiento Cubano, una profunda renovación formal y de contenido en el ámbito de las artes plásticas cuya influencia ha incidido hasta nuestros días "(...) tanto en los tipos tradicionales del arte, como en prácticas creativas que funden la retórica de la analítica del arte con las preocupaciones sociales y culturales (...) "².

Debido a circunstancias histórico-culturales y políticas muy específicas de la Isla³ y a la aprehensión crítica y desprejuiciada de la herencia de la Vanguardia Histórica, de la neovanguardia y del pensamiento

*Algunos fragmentos de este texto forman parte del trabajo de diploma con el cual la autora recibió en el año 2010, el título de Licenciatura en Historia del Arte, por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana.

1 Palabras de Lázaro Saavedra tomadas de Danné Ojeda Hernández. Ob. Cit.

2 Magaly Espinosa. *El rol social del arte: pervertir la representación desde experiencias grupales y alternativas*. (texto inédito) (versión digital) (s.p.i.)

3 La existencia de un sólida tradición de pensamiento nacional de corte cultural, social y político con ya más de dos siglos de fundada, el goce de una determinada bonanza económica debido a las relaciones de la Isla con el CAME (desde 1972), el papel difusor del pensamiento occidental a través de la revista *Criterios* (fundada en 1972 por Desiderio Navarro), la creación del Ministerio de Cultura y del Instituto Superior de Arte (I.S.A.) (1976), la apertura existente a principios del decenio en términos de polémica y discusión sobre cuestiones acuciantes de la realidad cubana, el impacto de la creación de la Bial de La Habana (con su primera edición en 1984), el proceso de Rectificación de errores y tendencias negativas (1986), entre otras circunstancias, fueron caldo de cultivo idóneo para la emergencia de las promociones artísticas ochentianas.

culturoológico y estético occidental, tiene lugar en las nuevas promociones de artistas plásticos de los ochenta una reevaluación de los roles tradicionales del arte y del artista en el espacio social. En la vorágine de ese movimiento espontáneo, profundamente arraigado en el contexto que lo vio emerger, estos jóvenes se propusieron "(...) estabilizar sus códigos en la conciencia estética de la sociedad como único modo de convertir el arte en un medio insustituible y de gran alcance en el debate ideológico y cultural."⁴

Resulta harto evidente la deuda de este objetivo con algunos de los hitos vanguardistas que hasta el momento apenas habían tenido recepción en nuestro contexto. Del programa político de la vieja Vanguardia, cuyas raíces se anclan en el pensamiento moderno, estos artistas aprehendieron el pensamiento utópico, el empeño de convertir el arte en un instrumento de transformación social, en un arma de lucha imprescindible para construir al hombre nuevo habitante de una sociedad más democrática, justa y equilibrada.

La asimilación de algunos de los aportes fundamentales de las segundas vanguardias es otro rasgo significativo de la plástica ochentiana. De ellas (el pop, el minimal, el conceptualismo, el *happening*, el *performance*, entre otras tendencias) tomaron el reciclaje de textos culturales (no exclusivamente artísticos) sin prestar atención a las jerarquías y juicios tradicionales, la inespecificidad de los géneros, la recurrencia a la parodia, la cita, el pastiche y otros recursos de naturaleza intertextual y deconstructiva propios de la praxis postmodernista. El arte cubano emergido en tales circunstancias, se adentra en el campo ampliado del arte, plantea la valorización de la idea por encima del objeto resultante en el proceso de creación artística y cuestiona las nociones trascendentalistas y sustancialistas del juicio estético, según el cual la obra de arte es un producto exclusivo de las técnicas y materiales que le han sido tradicionalmente asignados.

La activación de "(...) procesos que reúnen en el artista la condición de portador con la de un reproductor interesado en temas de contenido sociocultural"⁵ es uno de los resultados más sobresalientes de esta producción (el cual se ha mantenido ininterrumpidamente dentro del panorama plástico cubano pasando por toda la década del noventa hasta empalmar, a inicios de los 2000, con las prácticas artísticas que constituyen el objeto epistemológico de esta tesis), empeñada en articular un discurso crítico en relación con la sociedad y en hacer que el rol del arte trascendiera los límites de su propio campo. A la sazón, los artistas pusieron las nuevas estrategias discursivas en función de convertir sus obras en vehículos para el comentario o la reflexión de tipo ideoestética, sociológica y/o antropológica, fuertemente arraigada al contexto social en el cual no sólo creaban, sino también vivían.

La línea de creación artística inaugurada entonces bajo estos presupuestos llegó para quedarse y ha permanecido como protagonista del quehacer plástico cubano por casi tres décadas. De ella resulta una praxis que tiene entre sus propósitos fundamentales acercarse a la vida cotidiana y cuya estética se encuentra estrechamente ligada a su funcionalidad en el medio del cual emerge y donde se desarrolla. En sintonía con esta situación, han surgido una gran "(...) variedad de posibilidades creativas que se desplazan entre la inserción social del arte y sus diferentes representaciones estéticas"⁶, de modo que incluyen *happenings*, *performances*, instalaciones, obras procesuales y otras acciones de difícil clasificación desarrolladas tanto por individualidades como por agrupaciones de diverso formato.

En este amplio panorama que nos ofrece la plástica cubana de los años ochenta, noventa y principios de los 2000, se asientan una serie de prácticas artísticas devenidas antecedentes del objeto de estudio de esta tesis aunque no todas pueden considerarse plenamente relacionales⁷. Sin embargo, como la enumeración exhaustiva de todas ellas sería demasiado extensa y desbordaría nuestro marco epistemológico, en el presente acápite, donde nos corresponde trazar el itinerario previo del arte cubano de camino hacia la producción relacional entre 2003 y 2009, intentaremos, en aras de la síntesis que un ejercicio académico de esta naturaleza exige, omitir los detalles innecesarios y concentrarnos en aquellas piezas donde la generación de una intersubjetividad de índole extrartística, sea un rasgo verdaderamente visible y determinante de su estructura formal y conceptual.

Uno de los primeros ejemplos importantes en este sentido es *Arte en la fábrica* (1983)⁸, inspirado en el Aniversario 25 del Triunfo de la Revolución. Cuarenta y dos artistas intervendrían ocho industrias durante

4 Lupe Álvarez. **Neovanguardia, interculturalidad y humanismo, hacia una pragmática pedagógica**; En: Andrés Isaac Santana (compilador y editor). *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC). Murcia, [s/f], pp. 124-125.

5 Magaly Espinosa. *El rol social del arte...* Ob. Cit.

6 Ibidem.

7 El enfocarse en problemáticas sociales y/o mostrar determinadas características del arte de acción, aunque son rasgos imprescindibles para ello, no pesan lo suficiente para incluir una obra dentro de la estética relacional. Para hacerlo es preciso que esta sea capaz de producir entre las personas relaciones sociales ajenas al mundo del arte, lo cual constituye a nuestro juicio el punto más importante y distintivo de la teoría bourriaudiana, ese que nunca debemos perder de vista durante nuestros análisis.

8 Aunque tuvo otras ediciones posteriores más convencionales, la de 1983 es considerada la más importante en tanto experimental y renovadora.

nueve días para dejar como saldo de treinta obras emplazadas. Con marcada intención socializadora, los artistas implicados en el proyecto llevarían a las fábricas sus conocimientos técnicos del arte para brindarlos a los obreros y proveerles de un espacio más acogedor, funcional y ajustado a sus necesidades. De este modo, y con la activa participación de los trabajadores, Flavio Garcíandía, Consuelo Castañeda, Antonio Eligio (Tonel), Sandra Ceballos, José Manuel Fors, entre otros, se dieron a la tarea en un inicio de reparar murales, hacer señaléticas, restaurar cuadros de figuras políticas sin alterar la propia estética habitual en este tipo de objetos. Luego se prosiguió a la ambientación del entorno con piezas que empleaban materiales de la propia fábrica.

Mas si bien es cierto que esta obra ya presenta elementos relacionales en su estructura (trabajo de los artistas en colaboración con los obreros, las obras son concebidas como una experiencia por vivir antes que como algo para contemplar, mayor importancia del proceso creativo respecto al resultado del mismo), es sólo a partir de la segunda mitad de la década cuando surgen y se extienden una serie de propuestas que pueden calificarse como auténticamente relacionales. Esta nueva promoción⁹ a diferencia de la precedente, al estar mucho más abierta hacia el arte de acción y habiendo radicalizado su adhesión al conceptualismo, en general se siente mucho menos comprometida con las tradicionales exigencias del oficio y más con su contexto social, sus problemáticas y preocupaciones inmediatas.

El grupo Puré (integrado por cinco estudiantes de tercer año del ISA: Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Lázaro Saavedra, Ciro Quintana y Ermi Taño), activo aproximadamente desde 1986 hasta 1988, es uno de los hitos iniciales de esta nueva hornada de creadores, pues su obra¹⁰ produce una reformulación crítica de "(...) la función social del arte y los límites de lo artístico, que permitió una imbricación más espontánea entre la lógica interna del discurso creativo y los requerimientos del proyecto social, al llamar la atención del público masivo, con sus acciones, sobre los patrones axiológicos conformados cultural y socialmente"¹¹. En este sentido, aunque su propuesta no puede considerarse aún relacional, constituye un punto de partida para otras posteriores que sí lo fueron plenamente.

Este es el caso de la manifestación «hacer» manejada por Abdel Hernández en indiscutible sintonía con las ideas de Joseph Beuys de escultura social y del arte como cura e higiene social¹². En ella confluyen una serie de disciplinas como la psicología (terapia psicológica), la sociología (investigación sociológica) y otras que junto a las artes plásticas pretendían articular, mancomunadamente, una práctica cuyo fin era detectar una problemática en el tejido social y proceder a su «cura». Las estrategias seguidas una vez identificada «la enfermedad» eran variables y estimulaban una producción formalmente condicionada por el problema y ajena al sentido aurático tradicional conferido a una obra de arte. Su propósito era la proyección, participación e interacción con lo social, un proceso donde se mezclaban y trabajaban con el contexto, antes que la creación de un artefacto material para ser contemplado. El artista como hacedor pretendía actuar directamente sobre el individuo y «curarlo» de sus males espirituales.

De estos presupuestos se desgajan una serie de propuestas importantes, de las cuales una de las más significativas fue el *Proyecto Pilón*, realizado en el año 1989. Este consistió en la intervención de un grupo de creadores, entre ellos, Abdel Hernández, Lázaro Saavedra y el músico Alejandro Frómata junto a psicólogos, sociólogos y pedagogos en el pueblo de Pilón. Allí investigaron sobre las condiciones de vida de los habitantes, sus necesidades espirituales, los problemas cotidianos, las carencias materiales y luego procedieron con un plan para estimular culturalmente a la comunidad.

Otro hito en la línea de desarrollo de lo relacional en Cuba es *Desde una Pragmática Pedagógica*, iniciado en 1989 con la participación de un grupo de estudiantes de la facultad de Artes Plásticas¹³ del I.S.A. por René Francisco, quien en su rol de profesor lo concibió primero como un experimento vinculado a su taller

9 Los artistas activos en el primer lustro de los ochenta, pertenecen a las primeras promociones del Instituto Superior del Arte, graduados a partir de un programa docente fruto de la asesoría solicitada por el Gobierno Cubano a la URSS y concebido al calor de una concepción realista de la representación y del culto a la habilidad manual que inhibía cualquier intento de ejercicio crítico. Los jóvenes formados bajo estos presupuestos como Flavio Garcíandía y Consuelo Castañeda, se incorporaron al claustro de la facultad de Artes Plásticas e intentaron, junto a otras figuras venidas desde el pensamiento teórico y la crítica como Orlando Suárez Tajonera, Lupe Álvarez, Magaly Espinosa y Madeline Izquierdo, darle un vuelco a tal situación y abrir una brecha referida básicamente a la analítica sobre el arte y sus estructuras. Las promociones de artistas emergidas en la segunda mitad de los ochenta están marcadas por estas nuevas concepciones.

10 Uno de los gestos más característicos de Puré es el diseño y producción de la escenografía del programa televisivo *Mañana es domingo*, el cual arremetía con sus formas grotescas de violento cromatismo contra la estética kitsch del espacio. Esta fue retirada del set, se dice que por quejas de los televidentes y reemplazada por una decoración «más agradable».

11 Danné Ojeda Hernández. Ob. Cit. pp. 22-23.

12 Dicho presupuesto proviene del texto de Rubén Torres-Llorca escrito con motivo de su exposición *Una mirada retrospectiva*. Ver Magaly Espinosa y Kevin Power (editores). *Antología de textos críticos: El Nuevo Arte Cubano*. Excelentísimo Ayuntamiento de Torreveja, Instituto Municipal de Cultura Joaquín Chapaprieta Torregrosa y Perceval Press. Santa Mónica, 2006, pp. 293-295.

13 Además de René Francisco, la primera edición de la *Pragmática Pedagógica* a la cual pertenece *La Casa Nacional*, contó con la participación de otros artistas como Sandra Ramos, Lidzie Alvisa, Ibrahím Miranda, Dagoberto Rodríguez, Alexandre Arrechea y Fernandito Rodríguez. Dato tomado de Frenzy. *Complots del «conflicto» al «sinflicto»*; En: Revista *Artecubano*. Ciudad de La Habana, No. 2-3, 2003, p. 5 (Dossier).

de grabado, luego como parte de sus clases de pintura y finalmente bajo el nombre de *Galería DUPP* (a partir de 1997)¹⁴, intentando mantener siempre su carácter de experimento docente.

Aunque el saldo de tantos años de trabajo es bastante amplio nos detendremos sólo en dos de las propuestas: *La Casa Nacional* (1989) y *La Época* (1999), en tanto sintetizan claramente los nexos de la *Pragmática* con la estética relacional a través del

(...) amplio concepto de arte que puso en práctica su gestor, inquiriendo en las raíces mismas del proceso de creación al tratar de actuar sobre la autoconciencia del arte y sobre sus formas prácticas de instrumentarse, comprometidas con una tradición beuysiana o de arte de acción, pensando el arte más allá de sus estructuras tradicionales, cuando el artista se integra al contexto social, al *súmmum* cultural, para aflorar en un sistema que no controlan esas estructuras.¹⁵

La Casa Nacional es una obra en proceso que consistió en la intervención de los artistas en un solar ubicado en la Habana Vieja en Obispo # 455. El grupo se trasladó hacia este sitio y convivió con los habitantes del lugar. Durante ese lapso interactuaron con la comunidad, pesquisaron sus necesidades materiales y espirituales e intentaron trabajar en su solución atendiendo a sus deseos y peticiones, los cuales "...consistían desde una mesa, un lavadero, hasta que les pintasen el techo; también un rincón poético, hubo quien pidió un cuadro porque el padre había sido amigo de Capablanca y él le recordaba jugar pero no tenía imágenes sobre el acontecimiento"¹⁶.

En esta propuesta resalta la primacía de una intersubjetividad que desborda los predios del mundo del arte, así como una profunda vocación para dialogar en términos de equidad con lo social. El artista, más que un autor en el sentido moderno y aurático del concepto, deviene aquí un mediador que pone sus conocimientos (artísticos y no artísticos) en función de cumplir un encargo que emerge de las necesidades de la propia vida cotidiana y cuya acción no sólo enriquece su experiencia vital sino que restaña las desgarraduras del cuerpo social¹⁷ en colaboración con otros individuos ajenos al mundo del arte¹⁸.

En *La Época* también tuvo lugar un proceso de inserción de las obras en un espacio extrartístico, esta vez, como su nombre lo indica, en la famosa tienda habanera que da nombre al proyecto. El proceso se desarrolló a través de intervenciones puntuales que, sin resaltar demasiado su naturaleza artística, procuraban alterar mínimamente la dinámica cotidiana del lugar específico donde se desarrollaban e involucrar así a los clientes, convertidos repentinamente y en muchos casos sin proponérselo en espectadores de un evento de arte.

Cada miembro del colectivo de manera individual o grupal ocupó un espacio, activando distintas posibilidades de interacción con el público. Hubo piezas que invadieron los lugares donde se exhibían los productos asumiendo sus funciones, como fue el caso de unas atractivas perchas que al estar enlazadas entre sí no se podían utilizar, proporcionando otra visión estética de las cualidades del objeto, también se mostraban unos vestidos de nylon, y un mismo estante era compartido por las telas originales que se ofertaban con las confeccionadas por el artista.¹⁹

No obstante la extrañeza que al principio estas intervenciones podían producir en los asistentes no avisados de su naturaleza artística, el proyecto estaba pensado fundamentalmente para dialogar con ellos y transformar la dinámica habitual que entraña la visita a una tienda en una experiencia nueva. Así la describe Glenda León Arévalo, una de las participantes:

14 Se trata de un colectivo de 18 artistas cuya labor se materializó en más de 5 intervenciones públicas, 2 exposiciones en galerías, 2 Festivales de Performance y una docena de exposiciones individuales realizadas por sus miembros y además en su participación en la VII Bienal de la Habana. Aunque algunos no llegaron hasta el final, la nómina que predominó fue la siguiente: Alexander Guerra, Beverly Mojena, David Sardiñas, Glenda León, Inti Hernández, Iván y Yoán Capote, James Bonachea, JEFF, Juan Rivero, Yunió Mariño, Mayimbe, Michel Rives, Omar & Duvier, René Francisco, Ruslán Torres y Wilfredo Prieto. Dato tomado de León Arévalo, Glenda. **Intervenciones performáticas, epocales y abstraídas**; En: Revista *Artecubano*. Ciudad de La Habana, No. 2-3, 2003, p. 11 (Dossier).

15 Magaly Espinosa. *El rol social del arte...* Ob. Cit.

16 Conversaciones con René Francisco, noviembre del 1999. Tomado de Danné Ojeda Hernández. Ob. Cit.

17 Con esta misma tónica se desarrollaron los otros ejercicios realizados en dicha casa de vecindad como parte de la primera edición de la *Pragmática* (*La región de Ismael, El cumpleaños de los Ibeyí, El discurso de carpintería y La cena patriótica de Juan de Dios*). Todos ellos junto a *La Casa Nacional*, constituyeron la participación de René Francisco en la muestra *El Objeto Esculturado* realizada en junio de 1990 en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

18 A esta participación del público suscitada por la propuesta artística Glenda León la denomina «performatividad receptiva». Al respecto ver: Glenda León Arévalo. Ob. Cit. p. 8 y Glenda León. *La condición performática*. Tesis de Diploma en Historia del Arte. Tutor: Jorge de Armas. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1999.

19 Magaly Espinosa. *El rol social del arte...* Ob. Cit.

En La Época, como debería suceder en todo centro comercial, el usuario tenía la última palabra; las obras poseían, por lo general, una apertura que les permitía ser accedidas de distintas formas según el sentido del humor, los conocimientos sobre arte, e incluso, el propio nivel adquisitivo del público que por dos días asistió casual o premeditadamente a dicho centro.²⁰

Sin embargo, más allá de señalar las particularidades de cada una de las piezas realizadas, lo que nos interesa de esta intervención múltiple es la prioridad que para ella tiene propiciar relaciones intersubjetivas fuera de los predios tradicionales del mundo del arte, y su deseo expreso de integrarse al espacio seleccionado en el que fluye y funciona sin necesidad de proclamar pública y abiertamente su carácter artístico.

Otro antecedente importante es la experiencia de ENEMA (N+)²¹ que emerge como un proyecto artístico-pedagógico integrado por un conjunto de estudiantes del I.S.A. y su profesor el artista Lázaro Saavedra, el cual funcionó de 2000 a 2003. A diferencia de la *Pragmática*, ENEMA no tenía un programa previamente constituido y por tanto, las piezas se realizaban en función de problemas e inquietudes específicas que surgían sobre la marcha "(...)" siguiendo una estrategia colectiva donde el cuerpo era el soporte de las obras desempeñando un papel protagónico, en la mayoría de los casos a través de estrategias apropiativas²². Estas partían de hitos de la historia del arte universal y cubano como pretexto para conceptualizar vivencias y preocupaciones sociales y culturales. A esta labor se suma la publicación de la revista ENEMA y la confección de multimedias y videos, que en todos los casos abordaban problemáticas de interés inmediato dentro y fuera del campo artístico.

Aunque en la mayoría de sus propuestas se detectan claramente preocupaciones de corte social que buscan expresarse a través de lo intersubjetivo, consideramos que de todas las obras del grupo la más cercana a lo relacional es *Suelo raso*, un *performance* realizado en 2003 consistente en un peregrinaje llevado a cabo en el marco de las procesiones populares del día de San Lázaro desde Santiago de las Vegas hasta el Rincón²³. En dicha acción los miembros de ENEMA acostados en la calle formaban una cadena humana y los últimos se iban levantando sucesivamente y se colocaban delante de los otros para así avanzar. Los cerca de 4 km que comprendía el trayecto fueron recorridos de este modo en seis horas extenuantes. La devoción característica de esta clase de experiencias religiosas era representada con tal organicidad que la pieza logró, a través del gesto, establecer un diálogo con los espectadores, peregrinos reales fundamentalmente, devenidos "(...)" potenciales copartícipes de esta enigmática expedición²⁴ y para quienes "(...)" no había diferencias entre su veneración y la que protagonizaban los artistas²⁵.

También debemos tener en cuenta como prefigurador de las prácticas artísticas que integran nuestro objeto epistemológico el trabajo de Ruslán Torres, cuyo interés es "(...)" investigar, desde lo simbólico, sobre el vínculo que existe entre la conducta y el contexto donde se desarrolla; así como las relaciones de poder que se producen en dicho vínculo²⁶. Para esto, el artista ha ido desplazándose desde la preocupación por la representación propiamente dicha hacia la construcción de situaciones y procesos que le permiten estudiar y registrar "(...)" la experiencia de implicación entre la obra y el público "(...)"²⁷ en un entorno determinado.

Así las cosas, la reacción de los participantes ante sus obras —a saber sus movimientos, sus gestos, sus criterios expresos, sus actitudes y en general, sus comportamientos y conductas— fue acaparando progresivamente la atención de Ruslán quien como respuesta a estas inquietudes crea en 1999, aún siendo estudiante del I.S.A., el proyecto *L.CONDUCT-A-RT*²⁸. Devenido una suerte de laboratorio, este se planteaba como objetivo fundamental indagar acerca de las diversas formas de vinculación social desde varias perspectivas y con una implicación directa en los procesos de la vida cotidiana²⁹. Dicha indagación

²⁰ Glenda León Arévalo. Ob. Cit. p. 9.

²¹ En sus inicios, ENEMA tuvo un carácter inclusivista aunque luego se consolida con una nómina definitiva integrada por el profesor Lázaro Saavedra y trece estudiantes: Lino Fernández, Zhenia Couso, Nadieshda Inda, Edgar Hechevarría, Janler Méndez, David Beltrán, Adrián Soca, Fabián Peña, Alejandro Cordovés, Pável Acosta, James Bonachea, Rubert Quintana y Hanoi Pérez. Dato tomado de Darys Vázquez Aguiar. *Notas para un estudio clínico de ENEMA*; En: Revista *Artecubano*. Ciudad de La Habana, No. 2-3, 2003, p. 19 (**Dossier**).

²² Magaly Espinosa. *El rol social del arte...* Ob Cit.

²³ Otras acciones del grupo también se acercan a esa intersubjetividad de aliento relacional que nuestra tesis estudia, tales como realizar una fiesta en homenaje a su profesor, participar en la liturgia de una suntuosa comida o convertirse en productores de un *show* de travestis. Sin embargos, nos hemos ceñido a la que consideramos un más claro exponente de los presupuestos que la estética bourriaudiana privilegia.

²⁴ Darys Vázquez Aguiar. Ob. Cit. p. 18 (**Dossier**).

²⁵ Magaly Espinosa. *El rol social del arte...* Ob Cit.

²⁶ Ruslán Torres. *L.CONDUCT-A-RT. Desde las secciones. Reflexiones sobre el poder*; En: Ruslán Torres. *L.CONDUCT-A-RT*. Centro Cultural Cayena de la Universidad del Norte. Barranquilla, 2005, p. 19.

²⁷ *Ibidem*. p. 19.

²⁸ El trabajo de *L.CONDUCT-A-RT* fue organizado por secciones, cada una destinada a una acción (exposición) específica: *Sección Fotos de archivo* (2001), *Sección Anatomía política del cuerpo* (2001), *Sección Teoría y espacio de tesis* (2001), *Sección Registro C.D.A.V.* (2001), *Sección Poder, moda y pensamiento uniforme* (2001) y *Sección Limpieza* (2002).

²⁹ Este proyecto tiene como antecedente cercano el *Laboratorio de la conducta*, acción desarrollada por el artista y presentada en 1999 en *Pabellón del vacío*, II Festival de Performance Ana Mendieta.

tendría lugar a través de la construcción de situaciones específicas, que remitían directamente a otras existentes fuera del mundo del arte (ejs. un examen médico, un juicio, la limpieza de una institución pública, la confección y utilización de documentos de identidad para acceder a determinados lugares, etc.) y permitían así al artista registrar los mecanismos de las diversas instancias de poder y los posibles comportamientos de los sujetos frente a ellos.

La creación del Departamento de Intervenciones Públicas³⁰ durante el curso académico 2001-2002, integrado por un grupo de alumnos de tercer año de la facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior, fue otro momento importante en la genealogía del arte relacional en la Isla donde también participó Ruslán Torres, ya no como estudiante, sino como profesor, compartiendo ahora con los otros integrantes del colectivo algunas de las inquietudes que hasta el momento había venido trabajando por su cuenta.

A pesar de la diversidad de las poéticas de sus miembros y del propósito de no disolver en la colectividad la individualidad creativa, en las propuestas del grupo se distingue una suerte de leitmotiv: la construcción de vivencias para el transeúnte ocasional del espacio público, sin que estas necesiten para funcionar el ser reconocidas como artísticas. Para ello indagan en el espacio de lo cotidiano y extraen de él "(...) comportamientos, situaciones y la experiencia de una realidad que se articula en la relación del individuo con el medio"³¹ devolviéndole a su vez una realidad diferente, simbólica y reflexiva donde el espectador se convierte en actor de una ficción momentánea que emerge con su participación de la acción artística. El arte, según lo interpretan estos jóvenes, deviene entonces un espacio para el vínculo, para el encuentro de sujetos desconocidos.

En estas propuestas y otras semejantes que no podemos citar aquí, fruto del trabajo creativo tanto de individualidades como de colectivos, podemos verificar también rasgos precursores de la plástica cubana relacional de 2003 a 2009. A través de ellas se construyen experiencias para artistas y receptores que trascienden los límites del campo artístico y propician el surgimiento de relaciones que fluyen hacia sentidos culturales y sociales, mientras que se abandona la preponderancia de lo estético y el privilegio de la subjetividad del artista como autor único e indiscutible.

LA PLÁSTICA RELACIONAL CUBANA DE 2003 A 2009: UNA PROPUESTA TIPOLOGICA PARA LA ORGANIZACIÓN DE SU ESTUDIO.

"Está claro, sin duda, que el tiempo del Hombre nuevo, de los manifiestos hacia el futuro, del llamado para un mundo mejor asegurado, ya se ha cumplido: la utopía vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios (...) Parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores."³²

"(...) no puede haber seguridad sin peligro ni sosiego sin inquietud (...)"³³

No obstante existir fuertes atisbos relacionales en la producción plástica de la Isla hacia el fin del milenio, la verdadera proliferación de esta tendencia tiene lugar en la primera década del siglo XXI, fundamentalmente a partir de 2003 cuando Tania Bruguera funda la Cátedra Arte de Conducta, un proyecto pedagógico adscrito al I.S.A. desde donde se promovieron los presupuestos del arte de conducta que ya hemos bosquejado y en general, de una praxis artística con preocupaciones sociales.

La Cátedra, que funcionó hasta abril de 2009 con sede en la casa de la artista sita en Tejadillo No. 214 en la Habana Vieja, proponía un programa de estudios centrado en las prácticas performáticas en torno al cual se fueron nucleando, a lo largo de sus años de funcionamiento, un importante grupo de creadores jóvenes atraídos por los perfiles ideoestéticos de Tania, quien apostaba por la utilización de la acción del sujeto en tanto sujeto social —la conducta— como vehículo efectivo para la creación y proponía interrogantes interesantes, entre ellas ¿cómo realizar un *performance* ampliado donde se involucrasen dichos sujetos? La ingente búsqueda de respuestas al respecto por parte de los miembros del Taller, como también se le denominó a la Cátedra, sirvió como punto de partida a las reflexiones estéticas de cada uno las cuales dieron origen a muchas de las obras abordadas en esta tesis.

³⁰ Aunque podían participar otros artistas, los integrantes reconocidos de D.I.P. fueron, además del propio Ruslán, Fidel E. Álvarez, Analía Amaya, Douglas Argüelles, Abel Barreto, Humberto Díaz, Heidi García, Tatiana Mesa, María Victoria Portelles y Jorge Wellesley. Dato tomado de Mei-Ling Cabrera Pérez. *De la introspección al vínculo: un acercamiento a la práctica artística de Ruslán Torres*; En: Ruslán Torres. *L.CONDUCT-A-RT*. Ob. Cit. p.

³¹ Departamento de Intervenciones Públicas. *Experiencia de Acción: 30 días*. Un evento de intervenciones públicas. Octava Bienal de La Habana. Del 1 al 30 de noviembre de 2003.

³² Nicolas Bourriaud. Ob. Cit. p. 54.

³³ Natalia Bolívar. *Los orishas en Cuba*. Cita tomada de Magaly Espinosa. *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*. Editorial Cauce. Pinar del Río, 2003, p. 17.

Además de difundir los presupuestos de una praxis artística con fuerte vocación sociológica, otro mérito fundamental del proyecto fue el de proporcionar un espacio alternativo al institucionalizado en Cuba para la enseñanza artística, en cuyos predios fuera posible el aprendizaje, discusión y análisis de lo más importante y actualizado del acontecer y el pensamiento en torno al arte, la cultura y otras ramas técnicas y prácticas del conocimiento humano a través de cursos, ciclos de conferencias y talleres impartidos por reconocidos exponentes o especialistas nacionales y extranjeros. Se trataba de formar no tanto a un artista profesional provisto de un saber específico y autónomo, sino a un individuo cuya amplia gama de saberes y sensibilidad para con lo social, le permitieran operar acertada y éticamente con las contradicciones del contexto y ser lo suficientemente hábil para trascender, si fuera necesario, los convencionalismos y normas —artísticas y/o extrartísticas— del *establishment*.

Aunque la Cátedra respondía a sus propios presupuestos, bien definidos en el concepto de arte de conducta, totalmente independiente respecto a la estética relacional, su creciente prestigio generó un clima favorable y ofreció una coyuntura idónea para la recepción positiva de formulaciones estéticas afines³⁴, el cual se fue extendiendo progresivamente entre los creadores, el público e importantes instituciones culturales³⁵.

En estas circunstancias, en 2006 el Taller de Tania concibe un curso de dos semanas (la primera en octubre, la segunda en noviembre) para el estudio de la versión en inglés de *Estética Relacional*³⁶ (la única disponible en ese momento), el primer paso encaminado específicamente a la difusión de las ideas de Nicolas Bourriaud en la Isla. Como complemento esencial a este acercamiento panorámico, la Cátedra coordinó con el apoyo del Centro Teórico-Cultural Criterios la visita del autor a nuestro país para diciembre del año siguiente y su presentación ante el público nacional interesado en estos temas³⁷.

De esta manera, el estudio de las reflexiones recogidas en los dos libros más populares del curador galo en Cuba, *Estética Relacional* y *Post producción...*, a través de la consulta y el análisis de estos y otros textos que las abordan, proporcionó al arte cubano, junto al contacto directo con el autor francés, la oportunidad de analizarse a sí mismo en relación con el panorama internacional y de verificar cuál era su situación respecto al resto del mundo. La estética relacional en particular, ha permitido también detectar la línea de continuidad iniciada con algunas propuestas artísticas de la primera mitad de los ochenta y que se extiende hasta el presente, la cual es perceptible a través de la reiteración constante de un mismo elemento fundamental, sorprendentemente afín con las formulaciones de Bourriaud, aunque ha marchado casi en todo momento sin tenerlas en cuenta: la producción de relaciones intersubjetivas de índole extrartístico y con una finalidad práctica específica a través de una labor que no obstante este carácter, se presenta como arte.

Mas aunque resulta innegable que la difusión en la Isla de las ideas bourriaudianas influyó en la producción artística, fundamentalmente aquella con inquietudes sociales e inclinación hacia la acción, también es evidente que el precedente sentado por el arte nacional de los ochenta y los noventa —cuyos hitos en este sentido hemos intentado presentar en el acápite anterior—, además de las características y necesidades de nuestro contexto en los últimos años, constituyen un estímulo mucho más fuerte para que la plástica cubana joven de inicios del tercer milenio incorporase elementos relacionales en su quehacer.

Pero obviando las cuestiones históricas, habría que señalar sobre dichas prácticas que no obstante poder agruparse en la misma tendencia, se distinguen por su diversidad pues asumen lo relacional de formas muy diferentes, lo cual complejiza la labor de encontrar regularidades y constantes dentro de un panorama significativamente heterogéneo. Así todo, luego de un estudio sistemático y detallado de nuestro objeto, hemos logrado formular las tipologías anteriormente mencionadas —a saber, el arte como mediador social, el arte como servicio, el arte como intercambio, el arte como forma de autobeneficio, el

34 Una coyuntura que no se había repetido desde los años ochenta cuando comenzó a utilizarse el ya mencionado concepto de arte de inserción social. Esto no significa que en los noventa no haya habido una praxis artística interesada en operar con y desde lo social, pues de hecho hemos presentado ejemplos que acreditan lo contrario en esta misma tesis. Sin embargo, hay que señalar que aquellas resultan más bien experiencias aisladas y específicas, a diferencia de las ochentianas y las de los 2000, emergidas como parte de un movimiento afín muy amplio, aunque en ningún caso abarcador de toda la producción artística del contexto.

35 Si bien es cierto que todas las obras relacionales de los 2000 no se gestaron dentro de la Cátedra Arte de Conducta y que muchos de los participantes en el Taller jamás realizaron un *performance* que diera verdadera participación a los sujetos sociales y generara entre ellos relaciones ajenas al mundo del arte, no cabe dudas que este espacio constituye una referencia imprescindible para cualquier estudio de la plástica relacional del patio en la última década, en tanto la mayoría de los artistas interesados en una praxis creativa de esta naturaleza tuvieron algún contacto directo con él.

36 Posteriormente se adquirieron y difundieron las versiones castellanas de *Estética Relacional* y *Post producción...*, así como varios artículos y publicaciones que se pronunciaban respecto a aquellas. El estudio de las ideas de Bourriaud se profundizó luego a través de debates sistemáticos que partían de la constante circulación de la información disponible entre los miembros de la Cátedra, de talleres impartidos regularmente en este espacio por Magaly Espinosa y de la visita al país de algunos de los protagonistas de la estética bourriaudiana y la discusión teórico-crítico internacional en torno a ella, como por ejemplo Claire Bishop, Rirkrit Tiravanija y Thomas Hirschhorn.

37 Además de la mencionada, Bourriaud ha visitado la Isla en otras ocasiones con motivo de su participación en el Evento Teórico de la Bienal de La Habana. En estos casos, sus intervenciones no han tenido que ver con los contenidos de los libros citados por esta tesis, sino con reflexiones específicas relacionadas con el tema respectivo de la Bienal a la que asistió.

arte como acontecimiento y el arte como aprendizaje y experiencia— con las cuales nos propusimos contribuir, de alguna manera, a la solución de tal situación.

Para constituir las hemos tomado en cuenta la dominancia de ciertos rasgos estructurales en los determinados grupos de obras analizadas, los cuales son lo suficientemente nítidos como para hacer de dichos grupos entidades esencialmente distintas entre sí. Sin embargo, frecuentemente estos aparecen también subordinados a la característica predominante en otras piezas relacionales del periodo, lo cual puede hacer muy problemática la ubicación de aquellas en una u otra variante tipológica. Así las cosas, advertimos que las tipologías aquí presentadas se traslapan y contienen unas a las otras en una trama cuyos puntos de enlace se encuentran sólidamente interconectados dentro de su estructura. Nos corresponde ahora, sin perder esto de vista, fundamentar la validez de nuestra propuesta teórica con la relatoría de ejemplos provenientes de la producción artística de la cual partimos para conformarla.

EL ARTE COMO MEDIADOR SOCIAL

En esta primera tipología agrupamos aquellas piezas donde el arte funge como intermediario o coordina la gestión y acción de las diversas instancias integrantes de determinados procesos sociales, con el fin de facilitarlos y dar curso a la satisfacción de necesidades y demandas específicas del contexto. Se trata de la variante tipológica más general de todas las que proponemos, pues la mediación es uno de los elementos que podemos identificar en las otras cinco variantes, las cuales, por tanto, podrían incluirse dentro de ella. Sin embargo, a diferencia de estas, las piezas que reunimos bajo este rubro se caracterizan por el hecho de que es precisamente en el acto de mediar donde se coloca el acento creativo y el punto desde el cual opera el gesto del artista.

Varias obras del periodo que nos ocupa responden a estas características, entre ellas se encuentran *Se permuta* (2004) de La Vaughn Belle, una artista trinitobaguense radicada en Islas Vírgenes integrante de una de las primeras promociones de la Cátedra de Arte de Conducta³⁸. En ella, La Vaughn parte del uso popular del concepto de «permuta», el cual funciona como una vía alternativa para cambiar de vivienda ante la imposibilidad legal de comprar o vender la propia. Mas en este caso, lo que se «permutaría» no eran inmuebles sino objetos, posesiones personales de menor escala material, a saber, zapatos, ropa, efectos electrodomésticos, juguetes... para lo cual sus dueños los llevarían al Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en el día y la hora fijados para la realización del trueque. La pieza comienza con la gestión de la artista, quien entrevista a los vecinos de la Plaza Vieja con el fin de saber si querían participar en ella y en caso afirmativo, registrar cuáles eran las posesiones que «permutarían» y qué deseaban a cambio.

La información así obtenida, se anunciaba a través de carteles que fueron colgados en la galería y cuya estética remitía a los que usualmente anuncian o solicitan permutas de viviendas. La realización de esta suerte de «gráfica popular», que pasa a formar parte de la documentación de *Se permuta*, recayó en la labor conjunta de los participantes y La Vaughn, quien además garantizó las fotografías tomadas *in situ* durante la inauguración. De este modo, la artista desempeña el rol de productora de todo el proceso, pues como hemos visto, interviene en él haciéndolo posible de principio a fin.

Reorganización familiar para autobeneficio mediante préstamo (2005) de Javier Castro es otro ejemplo importante donde debemos detenernos, el cual forma parte del proyecto *Bueno, Bonito y Barato* curado por Luis Gárciga y ganador de la convocatoria para proyectos de Curaduría/Comisariado realizada por la Embajada de España en Cuba y la Agencia Española de Cooperación Internacional en 2005. En esta pieza, el artista le propone a una familia vecina suya en uno de los barrios más pobres de la Habana Vieja, celebrar la cena tradicional de fin de año utilizando un mecanismo que habitualmente empleaban: el «préstamo»³⁹, una vía difundida entre los cubanos y destinada a resolver problemas inmediatos de su cotidianidad sin necesidad de gastar dinero.

La obra permite así registrar mediante el arte las difíciles condiciones de vida dentro de un contexto específico y el descaro que como estrategia de sobrevivencia aflora en los sujetos que lo habitan. De este modo, una familia de escasos recursos garantiza sin costo monetario alguno su noche del 31 de diciembre tal y como la tradición estipula —carne de cerdo, vianda frita, ensalada de estación, arroz con grí, postre y café, en una mesa debidamente servida con manteles, vajilla y cubiertos para todos. Al mismo tiempo, *Reorganización familiar...* pone en primer plano, con el cinismo que ha caracterizado siempre a Javier, el tan socorrido «préstamo», utilizado ya no para solucionar una carencia inmediata sino empleado con orden y sistematicidad para vivir, sin ningún pudor, a costa de los otros.

³⁸ Además de las obras de los cubanos, utilizo como ejemplos algunas realizadas por artistas extranjeros en Cuba como La Vaughn Belle. Considero pertinente su inclusión en este análisis debido a que aunque se trate de individuos con otra nacionalidad, en todos los casos sus propuestas se encuentran fuertemente arraigadas al contexto de la Isla y a las preocupaciones y necesidades más urgentes de sus habitantes permanentes.

³⁹ Se trata de una práctica que casi nunca es un préstamo estrictamente hablando, porque en la mayoría de los casos lo prestado no regresa voluntariamente a su dueño.

Aquí el artista funciona como un estimulador, pues luego del estudiar el contexto encuentra el momento, el lugar y la forma precisa para intervenirlo mínimamente y así desencadenar una serie de hechos que aunque nunca hubieran ocurrido sin su participación, a partir de esta cobran una dinámica propia que ya no es controlada por él.

A su vez la pieza *Vigilia* (2005-2006) de Adrián Melis⁴⁰ también forma parte del proyecto curatorial *Bueno, Bonito y Barato*. En ella Melis, interesado en abordar a través de su obra las fallas del sistema por el que se rige la sociedad y las vías expeditas para transgredir sus regulaciones, se propone investigar un fenómeno bastante común en nuestra actualidad: el desvío de recursos económicos del Estado. Con este fin se acerca a una carpintería estatal donde dialoga con uno de sus vigilantes. Mediante conversaciones frecuentes con él conoce, entre otras interioridades del centro, de sus desfavorables condiciones de trabajo, pues ni siquiera tiene un techo donde guarecerse o sentarse mientras vigila. Melis le propone entonces un negocio a su interlocutor: que le venda «por la izquierda» la suficiente cantidad de madera para construir con ella una caseta destinada al uso de los custodios en sus turnos de guardia, la cual fue situada en un lugar idóneo para controlar actividades de naturaleza similar al gesto que la creó. Todo el proceso es documentado en un video y fotos.

Dicha obra aprovecha los mecanismos y vías a su alcance con el propósito de cumplir una demanda social. A través de ellos, el artista interviene⁴¹ en el decursar cotidiano con un gesto cuya utilidad le garantiza su supervivencia en la práctica independientemente del destino de la propia pieza. Pero más allá de esto, lo interesante de dicha propuesta radica en que no sólo da respuesta a una necesidad del contexto, sino que pone conceptualmente en evidencia, con un cinismo descarnado que apunta hacia una fuerte postura crítica, «(...) las irregularidades laborales que la propia existencia social provoca»⁴².

Otra de esas obras que no se pueden dejar de mencionar cuando se habla de arte relacional en la Isla es *La Barriada* (2006) de Alejandro Ulloa, cuyo resultado final devino exposición colateral a la Novena Bial de La Habana. La pieza consistió en la reparación de un parque del Consejo Popular Buena Vista, al oeste de la capital. En ella Ulloa fungió como coordinador de los esfuerzos de la comunidad de la cual él mismo es vecino a fin de llevar a cabo la realización de un proyecto colectivo en beneficio de todos. Su iniciativa resulta la chispa detonadora, pero el desarrollo de todo el proceso está condicionado por las opiniones, criterios e ideas de los residentes del lugar. Así las cosas, la subjetividad del artista no se impone a la de los otros participantes, sino que se disuelve en la totalidad e incluso se ve confrontada por las restantes individualidades involucradas, lo cual conlleva una dinámica de enriquecimiento mutuo y constante. La suya es la labor de un operador, quien utilizando los mecanismos ya existentes en el tejido social, los activa para encauzar la acción colectiva.

El trabajo realizado *in situ*, las gestiones administrativas pertinentes, las discusiones en la comunidad sobre qué hacer y cómo hacerlo, así como el disfrute del resultado obtenido, queda plasmado en un audiovisual que, también de factura colectiva, documenta la espontaneidad de lo acontecido con muchísima creatividad y recursos mínimos. Así las cosas, *La Barriada* logra una de las mayores aspiraciones de la estética relacional: la disolución de la autoría en los participantes y el consiguiente protagonismo del receptor (receptor de primer nivel), que en este caso abandona toda la pasividad que tradicionalmente se le atribuye a su rol para convertirse en una entidad activa y determinante, la cual más que completar el trabajo creativo a partir de los itinerarios propuestos por el artista, influye conceptual y formalmente en su realización de principio a fin. A la sazón, su aporte es decisivo en la estructuración de todo el proceso, pues este último no está totalmente planificado desde el comienzo, sino que va cobrando forma sobre la marcha como resultado de la participación y el debate.

O'Reilly 358 (2009) del colectivo de creación Makinah va por esta misma cuerda, sin embargo, lejos de generar relaciones intersubjetivas útiles para una colectividad social, los artistas se topan con un contexto cuya precariedad ha fomentado un fuerte individualismo, razón por la cual las personas se niegan a participar en las acciones aún cuando estas benefician a toda la comunidad. El propósito inicial de la intervención artística era resolver un acuciante problema: la limpieza y clausura de un local sito en la primera planta del inmueble que da nombre a la obra, el cual por su pésimo estado arquitectónico y por la suciedad que acumula, pone en peligro la vida y la salud de los habitantes del lugar.

40 Adrián Melis tiene otras obras importantes dentro del panorama del arte relacional en Cuba. Entre ellas resalta la pieza *Nada que perder* (2006), donde el artista realiza una rifa entre 69 mendigos de la capital cuyo premio consistía en que el ganador recibiera la totalidad del dinero que cada uno había pagado para participar.

41 En *Vigilia* consideramos que el artista funciona como operador porque trabaja con mecanismos disponibles en el contexto y además como productor, pues proporciona la plataforma y recursos necesarios para el desarrollo y culminación de la pieza. El caso de esta obra es interesante también en tanto no constituye tampoco una mediación pura ya que posee algunos atributos en común con la tipología de servicio —cuyos rasgos los veremos detenidamente más adelante. No obstante, creemos que predomina un carácter mediador debido a que, entre otras cosas, los beneficiarios de *Vigilia* no van a buscar al artista por iniciativa propia para solicitarle nada —como haría el cliente de cualquier servicio—, sino que es más bien Melis quien los busca y les propone aquello que los beneficiará.

42 Magaly Espinosa. *Arte de Conducta: proyecto pedagógico desde lo artístico*. (versión digital) (s.p.i.)

A fin de llevarlo a cabo, los artistas asumen el rol de operadores, pues utilizan las vías expeditas para mediar entre los vecinos y las instituciones encargadas de proporcionar las autorizaciones, recursos y personal necesario para la tarea. Sin embargo, chocan con la pasividad o negativa explícita de los propios vecinos que, no obstante sufrir diariamente las consecuencias de tan desagradable situación, apenas participan en el trabajo que organizan los artistas, el cual no constituía una solución definitiva al problema, pues toda la construcción se encontraba —y aún se encuentra— en muy mal estado, pero al menos serviría para aliviar algunos de sus efectos más inmediatos. Finalmente, el local fue clausurado, no sin antes servir como espacio para el intercambio y la recreación de la comunidad —que aunque delegó en otros su responsabilidad en la rehabilitación del lugar, asistió a las actividades realizadas en él luego de quedar limpio y acondicionado—, pero ante la negligencia y la indolencia social, volvió a quedar, en muy poco tiempo, en condiciones deplorables.

Otro tipo de proceso es el que tiene lugar en *A prueba de sentidos* (2007), donde Grethell Rasúa media entre una persona y su propia fobia. La artista que hasta el momento había trabajado con las sustancias materiales que el organismo desecha, interviniéndolas para dotarlas de belleza y utilidad y cuestionar con su gesto los antagonismos entre lo bello y lo feo, lo agradable y lo asqueroso, lo desechable y lo útil, ahora trabaja con otro tipo de sustancias indeseables, pero esta vez no de índole biológica sino psíquica: las fobias.

En la pieza, Grethell le propone a Basilia Mendieta convertir su propia fobia a la electricidad en una forma viable de autosustentación económica valiéndose de su gran habilidad manual para tejer. A la sazón, Basilia confecciona una serie de guirnalda tejidas en forma de bombillitos de colores vestidos de campanitas, bastoncitos y muñequitas que luego venderá en la calle aprovechando la proximidad del fin de año. De esta manera, la obra se convierte no sólo en una eficaz forma de subsistencia para una señora mayor de pocos recursos económicos, sino en una terapia a través de la cual la paciente va aprendiendo a vivir, a afrontar e incluso hasta a sacarle provecho a su enfermedad.

Desde el punto de vista artístico, es interesante ver además cómo en *A prueba de sentidos* se difumina la noción de autor/receptor para ceder lugar a un proceso creativo que es únicamente posible gracias a la colaboración entre Grethell como productora de la acción y Basilia como su ejecutora, lo cual conlleva al enriquecimiento de ambas no dentro de los límites de arte, sino en el ámbito ampliado de la vida misma.

Otro ejemplo significativo dentro del rubro es el de la *Red de Eventos Callejeros (R.E.C.)* en funcionamiento desde 2008 con la guía de Damián Bandín Carnero, Yuri Obregón Batard, Ernesto Gallardo Martín y Maurice Haedo Sanabria⁴³, cuyo propósito es crear un registro de carácter social el cual reconozca y promueva a los protagonistas de espectáculos callejeros quienes actúan sin estar vinculadas a la institución. Para ello, los responsables del proyecto asumen el rol de productores, buscando y/o fabricando las condiciones y vías necesarias para llevar a estas personas a realizar su arte en espacios de mayor legitimación, brindarles mejores condiciones de trabajo y en un plano más general, resaltar los valores más auténticos de nuestra cultura.

Así las cosas, el *curriculum vitae* de *R.E.C.* ya consta de dos eventos importantes: el primero, en la exposición *Esto no es lo que parece* (2008) curada por Darys Vázquez y realizada como parte de un ejercicio de fin de semestre de la Cátedra Arte de Conducta; y el segundo, en la muestra *Estado de excepción*, curada por Tania Bruguera y Mailyn Machado durante la Décima Bienal de La Habana, devenida evento clausura de este proyecto pedagógico. En ambos casos, los creadores se las ingenieron para producir un espectáculo con los primeros artistas incorporados a su nómina (el contraste desde el punto de vista técnico y logístico entre las presentaciones de estas personas a través de *R.E.C.* y las que normalmente realizan en la calle debe ser percibido claramente): Tomasito el ciego, quien es habitual en las afueras de la tienda Carlos III, donde cuenta chistes y propone a sus espectadores adivinanzas y juegos de agilidad mental; y Luisito el hombre orquesta (el cual participó sólo en *Estado de Excepción*), quien se mueve por toda la ciudad ofreciendo un amplio repertorio musical del cual el auditorio solicita temas según sus preferencias para que este los interprete.

EL ARTE COMO SERVICIO

Este es uno de los rubros más amplios y heterogéneos de la producción relacional del patio y aglutina algunas de las obras que pueden considerarse clásicas de dicha tendencia. En general, las piezas de servicio comprenden el desarrollo de un proceso generado por la intervención de los artistas a través del cual se satisfacen necesidades específicas a sus destinatarios, de forma gratuita o no. Es evidente que en este caso también está presente el rol mediador del arte, sin embargo, aquí lo fundamental no es la

43 La nómina de colaboradores se encuentra actualmente abierta y sus iniciadores esperan que crezca en la misma medida que lo haga el proyecto.

mediación en sí misma ni su resultado dentro de una colectividad⁴⁴, sino la forma como esta se realiza y los beneficios que le aporta a cada sujeto en particular. A la sazón, podemos añadir que el servicio se distingue de la tipología anterior en que, en general, la relación social establecida a través de él es mucho más personalizada. Por otro lado, el gesto del artista, si bien casi nunca como profesional de la creación sino como un sujeto con determinadas cualidades o intenciones, es siempre protagónico en tanto deviene el ejecutor principal de la acción en la práctica.

Uno de los primeros ejemplos de este rubro es *Custodiando un deseo* (2004) del dúo Luis o Miguel (Luis Gárciga y Miguel Moya), el cual comprende una breve intervención que tuvo lugar en enero de 2004 durante una noche y madrugada en la terminal de ómnibus de Cienfuegos. Allí los artistas les proponían a quienes esperaban para viajar cuidar su equipaje de modo totalmente gratuito. El proceso se organizó de manera que el usuario entregaba sus pertenencias y posaba junto a uno de los artistas (Luis Gárciga) mientras el otro (Miguel Moya) sacaba una foto de la escena con una cámara Polaroid que serviría como comprobante a la hora de su devolución. Los agotados viajeros podían entonces acomodarse como pudieran en la sala de espera sin tener que preocuparse por la seguridad de sus posesiones durante el sueño, ya bastante incómodo en un lugar tan poco apropiado para dormir. La documentación de todo lo ocurrido se realiza con un breve video (menos de 4 min.) el cual ofrece las claves estético-conceptuales para la comprensión de la pieza de manera autónoma.

La implementación de este servicio parte del conocimiento de las necesidades del viajero nacional abocado a los azares y angustias de los periplos interprovinciales, donde el reducido número de pasajes disponibles debido a la escasez de ómnibus y las difíciles condiciones de las terminales, hacen de estas gestiones poco menos que una odisea, la cual es lamentablemente cotidiana para muchos cubanos. Los artistas actúan aquí como productores, ponen en marcha una estrategia creativa a la cual le aportan la totalidad de los recursos y cuyo funcionamiento depende totalmente de ellos para su realización.

En la prestación de un servicio gratuito también consiste *Reporte de Ilusiones* (2005), también de Luis o Miguel, una obra donde la pareja de creadores propone en un barrio de la Habana Vieja la realización de fotografías familiares donde los retratados son representados en el lugar, el momento o la compañía que ellos solicitan. La dureza de la existencia humana, su precariedad, limitaciones y pérdidas inexorables, agudizadas por las difíciles condiciones de vida en un barrio marginal, no fueron impedimento para que estas ilusiones se materializaran a través de la fotografía. Los pedidos de la gente del barrio revelaron así sus añoranzas, sus utopías, sus fantasías más locas y por consiguiente, sus grandes carencias e insatisfacciones.

Como en la pieza anterior, los artistas aparecen desempeñando el papel de productores, pues activan un servicio poniendo los recursos propios en función de complacer los deseos de representación de sus clientes. De esta manera, la obra funciona como una forma eficiente de sondeo social y cultural, quizás mucho más certero que otras investigaciones apegadas a los métodos legitimados "científicamente". Para ello, sus autores prestan oído riguroso a las peticiones, respetando cada detalle del pedido, apartando su subjetividad y cediendo todo el espacio a la de los solicitantes. De este modo, cuestionan también el estereotipo del artista como genio creador individual y superior al resto de la sociedad al supeditar sus habilidades al encargo de otros.

Algo semejante, al menos en lo que respecta a responder a una determinada demanda, sucede en *Con todo el gusto del mundo* (2004-hasta el presente) una pieza paradigmática dentro de la obra de Grethell Rasúa, cuyos presupuestos generales ya hemos mencionado con anterioridad. En este caso, se trata de un servicio apropiado para la confección de obsequios a seres queridos y prendas personales de gran originalidad y belleza. La obra consiste en la reelaboración de desechos orgánicos (cabellos, sangre, heces fecales, orine, vómito, tejido dérmico, uñas, semen, alimañas...) a través de un proceso artesanal que realiza la artista tanto para convertirlos en objetos preciosos y útiles como para garantizar su conservación a través del tiempo. Los interesados sólo deben entregarle los desechos que prefieran y decidir de qué manera quieren usarlos, ya sea partiendo de las opciones predeterminadas en un catálogo o creando diseños nuevos de su propia invención. Como resultado obtendrán un producto altamente exclusivo y personalizado que bien combinado y hermosamente envuelto podrá ser adquirido a buen precio.

Las piezas confeccionadas, generalmente anillos, pulseras, prendas de vestir y otros accesorios, adornos domésticos, vasos y platos, tienen carácter utilitario de modo que circulan sin problemas en el espacio social para el cual fueron creadas. La promoción del servicio se realiza a través de su presentación por

⁴⁴ Como hemos visto en el rubro anterior, los beneficiarios no tienen que ser una gran cantidad de personas, pueden ser un colectivo reducido como una familia (*Reorganización familiar...* de Javier Castro) o un grupo de individuos que tienen una función común dentro de una institución determinada (*Vigilia* de Adrián Melis).

parte de Grethell y de la distribución de tarjetas con toda la información necesaria para que los posibles clientes puedan contactarla.

Con tu propio sabor (2005-2006), incluida en el proyecto *Bueno, Bonito y Barato*, es otra obra crucial de este rubro donde Grethell propone la venta de condimentos de procedencia natural, en forma de plantas sembradas en sus macetas o como especias secas y debidamente envasadas. Sin embargo, la adquisición y utilización de dichos productos es sólo la última parte del proceso. Para empezar, ella solicita a los interesados que le entreguen sus excrementos a fin de utilizarlos como fertilizante en el cultivo de sus respectivos pedidos (la tierra preparada para la siembra contiene un 50% de excrementos humanos). Así configura un ciclo cerrado donde las heces fecales se convierten en exquisitos platillos excelentemente preparados. El registro se realiza mediante un video, fotos y textos explicativos del proceso que puede ser presentado al público (receptores de segundo nivel), aunque dicha documentación, especialmente el video, puede funcionar autónomamente.

En ambos casos, a saber, *Con todo el gusto del mundo* y *Con tu propio sabor*⁴⁵, se trata de servicios de los cuales la artista funge como productora, pues interviene constantemente en cada fase de su realización aportándole no sólo la mano de obra necesaria, sino la mayor parte de los requerimientos materiales para su funcionamiento.

A pesar de pertenecer al mismo rubro, el dueto de Celia y Yunior (Celia González y Yunior Aguiar) se encuentra en una cuerda muy distinta a la de Grethell, dado que en general se interesan en cuestionar las leyes y normas vigentes en el sistema social a fin de encontrar las brechas disponibles, hacer extensiva su utilización al resto de los individuos y poner de relieve con su acción las contradicciones latentes en el tejido social. La primera de las piezas que presentaremos en este sentido es *Contraseña-VHS* (2005-2006), donde los artistas montan (producen) un banco de películas aprovechando la demanda que estos tienen entre la población aún siendo ilegales.

Además de los casetes con los filmes, esta microempresa requería de una tercera persona que se encargase de circularlos entre la clientela. Para asumir esta función Celia y Yunior buscaron la colaboración de un antiguo combatiente que había participado en acciones clandestinas contra Batista y luego de 1959 había sido de la Seguridad. De este modo reciclan el clandestinaje, una estrategia que este individuo había tenido que emplear frecuentemente durante su vida y que le era necesaria de nuevo pero en condiciones muy distintas: ya no en defensa de altos ideales políticos, sino como garantía de supervivencia individual en condiciones económicas difíciles. La experiencia de su profesión le permitió entonces insertarse sin problemas en un negocio ilícito e incrementar así sus ingresos.

Una peculiaridad de este banco radicaba en las características de las películas que promovía: siempre de acción, espionaje, policíacos y otros géneros afines muy demandados por los clientes, que además señalaban directamente tanto el pasado de este sujeto como la condición de la actividad en la que tenía que participar para sustentarse al final de su vida. Dicho servicio, activo durante todo un mes, quedó recogido en un video cuya estética remite a la de las documentaciones encubiertas de acciones de vigilancia y persecución.

La otra obra que presentamos de este dúo, *Extensión-JCCE* (2006-2007), ironiza con el propósito estatal de socializar las nuevas tecnologías, particularmente aquellas relacionadas con la informática. Con este fin, Celia y Yunior crean un servicio a través del cual “ensamblan computadoras” de un modo poco ortodoxo: localizando en Internet piezas en venta por separado y haciendo llegar esa información a los trabajadores de los Joven Club de Computación y Electrónica en un momento en que en la Isla no existían vías legales para comprar un ordenador personal. De esta manera, la pareja de artistas envía 76 de estos equipos virtuales —cuyos componentes podían obtenerse en su totalidad gracias a la información existente en la Red de Redes— a 5 Joven Club en la Ciudad de La Habana entre mayo de 2006 y junio de 2007. El servicio se promocionó mediante una tarjeta que presentaba una breve reseña de todo el proyecto, así como las posibles vías de contacto con los artistas —en este caso operadores— para quienes desearan armarse una PC.

45 Grethell posee otras obras que pueden considerarse relacionales entre ellas *Dual* (2005), un gesto a través del cual la artista mejora estéticamente una vivienda, tomando como materia prima el único material que sus habitantes tenían a su alcance debido a la gran pobreza en la que vivían: sus propios excrementos. Además de esta pieza tenemos a *Brindis* (2004), realizada en la inauguración de la exposición *Makarov*, la cual aunque no puede calificarse de propiamente relacional según los presupuestos que esta tesis define, ni cabe en ninguna de las tipologías aquí presentadas, no debe dejar de mencionarse. Esta consistía en la elaboración de un conjunto de vasitos y bandejas los cuales serían utilizados para portar los alimentos y bebidas del brindis habitual en eventos de esta naturaleza. En su confección Grethell emplea, a modo de decorado, pedacitos de ratones y cucarachas explotadas ocluidas con resina sintética y transparente. Aunque lo más importante de *Brindis* era la relación del público con tales objetos, la situación tan complicada en la que la artista colocaba a los asistentes, atrapados entre sus propios escrúpulos y las reglas del protocolo expositivo, se confabulaban para generar un estado de cosas favorable a un mayor nivel de la socialización del habitual en estos acontecimientos. Valdría añadir además, que un tipo de obra como esta, destinada a circular el día de la inauguración en el espacio galerístico y producir este tipo de efectos, es una de las variantes más citadas por Bourriaud en su estética relacional.

También es significativa la pieza *Modelos* (2007) de Levi Orta, un artista interesado en "(...) las maneras de aplicar e interpretar el poder registrándolas desde la metáfora"⁴⁶. En ella el autor, devenido productor, diseña y confecciona ropas y accesorios de moda con las prendas de vestir y otros objetos entregados durante las marchas, concentraciones y actividades masivas semejantes organizadas por el Gobierno Cubano los cuales, dotados de una fuerte connotación política, poseen una hechura muy poco atractiva. Su rediseño se realiza entonces a partir de la solicitud personalizada de los clientes y de la entrega previa por parte de estos de la materia prima para el trabajo. La obra incluye además un video estructurado como un spot publicitario que promociona el servicio. De esta manera, el artista pone a dialogar dos elementos aparentemente contrapuestos y excluyentes: la ideología de la política y la de la moda.

EL ARTE COMO INTERCAMBIO

Dentro de esta variante tipológica, la praxis artística se nos presenta como una forma, posibilidad o vía a través de la cual todas las partes participantes satisfacen alguna necesidad objetiva. En este caso, nuevamente podemos identificar la mediación artística como un telón de fondo, pues el trueque tiene lugar por iniciativa del arte a fin de responder a demandas específicas. Por otro lado, un servicio no gratuito pudiera considerarse también una forma de intercambio, en tanto ambas partes ganan con la relación establecida. Sin embargo, la peculiaridad de las piezas agrupadas bajo este rubro consiste en que el fragmento de la operación artística de donde emerge el sentido, no está ni en su carácter mediador ni en la naturaleza o las fases del proceso realizado, sino en la ganancia específica que cada una de las partes obtiene como resultado de este.

En esta tipología hemos incluido una serie de trabajos muy significativos y recientes en nuestro contexto, entre ellos tenemos de Celia y Yuniór *C.D.R. 11, zona 10 en circulación* (2005) y *La Clínica del Buen Contacto* (en funcionamiento desde 2009), este último en colaboración con Luis Gárciga, Grathell Rasúa, Renier Quer y Javier Castro. El primero toma como punto de partida la tarea de los C.D.R. de reunir cada año la mayor cantidad de donaciones de sangre posibles. Sin embargo, la adhesión de los artistas a este empeño no ocurre por las vías convencionales, sino por el conocido mecanismo de compra y venta de donaciones ya existente en la calle. Así lograron reunir veinte donaciones para el C.D.R. que da nombre a la pieza e incrementar la economía de los donantes. Como resultado de su operación, a su vez, el C.D.R. en cuestión fue seleccionado el más destacado en su municipio y los artistas obtuvieron sendos diplomas de vanguardias nacionales (dichos documentos de reconocimiento sirven de registro documental a la pieza).

En esta obra, Celia y Yuniór fungen como productores (aunque también podrían verse como operadores en tanto parten de un mecanismo expedito en el contexto), pues ponen los recursos con los que cuentan en función de completar todo el proceso. A través de su acción apoyan el empeño cederista de promover la tan humana actitud de donar sangre, pero refrescando sus estrategias de persuasión de "la voluntariedad" en sintonía con las características de los nuevos tiempos. Así las cosas, con *C.D.R...* los artistas no sólo ejecutan una acción eficaz y beneficiosa para todas las partes participantes, sino que proponen una imagen de nuestra sociedad contemporánea que invita a la reflexión.

Otro tanto sucede con *La Clínica del Buen Contacto*, una suerte de clínica privada *underground* que juega también con un mecanismo existente en el medio social, con el cual los artistas operan (en esta pieza asumen el rol de operadores): la recomendación de un amigo para garantizar ser bien atendido en cualquiera de las instancias y servicios que ofrece el sistema de salud pública nacional. A partir de esta idea se establece una red de contactos con determinados individuos profesionales de la salud, cada uno de ellos aportado por alguno de los participantes en dicha red. De hecho, la condición para la entrada es precisamente esa, el aportar al menos un contacto en beneficio de los otros integrantes, lo cual otorga el derecho de utilizar todos los demás. La así constituida, se trata de una institución descentrada y fluctuante (se contrae o expande en la misma medida que pierde o gana nuevos contactos) que funciona a través de la información organizada de sus usuarios. La obra se visualiza a través de un esquema que muestra en gris la estructura propia de nuestros hospitales públicos a la que se superponen con líneas de diferentes colores los contactos añadidos por cada uno de los inscritos en la clínica.

La extensión e institucionalización de la práctica de la recomendación a través del gesto de los artistas, no sólo aporta beneficios concretos a quienes acceden a tan peculiar centro hospitalario (receptores de primer nivel), sino que propone (a ambos niveles de recepción) una crítica oportuna a la situación actual de nuestro sistema de salud.

A su vez, también en formas de intercambio consisten *Ayuda humanitaria* (2008-2010) y *Acceso a lo denegado* (2008), ambas de la artista española Núria Güell, estudiante de una de las últimas promociones de la Cátedra Arte de Conducta. La primera de ellas es una obra que se apropia de una praxis muy

46 Levi-Enrique Orta. *Dossier artístico* (2006-2007). (versión digital) (s.p.i.)

común en los últimos años en la Isla, desarrollada como una estrategia de supervivencia ante la crisis económica: la adquisición de otra nacionalidad a través del matrimonio con extranjeros y la consiguiente posibilidad de emigración hacia contextos más prósperos. Para realizarla Núria se ofrece como esposa a cualquier cubano que desee emigrar a España, a quien pagará todos los gastos de la boda y el pasaje y ayudará durante un año luego de su llegada a la península, lapso mínimo estipulado para la obtención de la nacionalidad española, cuando entonces se divorciará. Para ello, la artista solicita le escriban, sin conocerla, “la carta de amor más bonita del mundo”⁴⁷ a partir de la cual se seleccionará de entre todos los candidatos el que finalmente será su cónyuge⁴⁸. En compensación a lo que hará por él, durante todo el tiempo legal de relación el elegido deberá comprometerse a estar a disposición de la artista siempre que aquella lo necesite.

En esta pieza Núria parte de mecanismos sociales ya existentes (aquí el rol de productora se confunde con el de operadora), pero al llevarlos al contexto del arte los dota de un filo crítico que antes no poseían. Con su acción pone al descubierto las consecuencias que trae al comportamiento de los sujetos sociales las restricciones migratorias que imponen los países desarrollados a los del Tercer Mundo, donde frecuentemente la emigración se ofrece como una solución efectiva contra las angustias de la cotidianidad. Así las cosas, otros intereses acaban sustituyendo al amor como motivación para que dos personas se unan: uno busca una pareja extranjera como vía para mejorar su situación económica, para emigrar definitivamente y rehacer su vida en un contexto extraño; el otro se aprovecha de la necesidad del primero y a cambio lo usa para satisfacer otras carencias, generalmente de índole afectiva, sexual y/o de compañía. De esta manera, la obra pone en primer plano a través de un gesto artístico no desprovisto de acidez, la actitud de falsa solidaridad que asumen las naciones más ricas y poderosas frente a sus homólogas más pobres.

En *Acceso a lo denegado*, la artista produce también un servicio partiendo de una práctica social común en Cuba: el alquiler de cuentas de Internet a extranjeros por parte de los nacionales, una actividad ilegal a la que estos se ven impulsados ante la imposibilidad de tenerlas de otra manera, aún pudiendo costearse. Sin embargo, ella realiza una pequeña movida en el mecanismo: en su condición de no cubana puede dar a otros acceso a Internet, pero a diferencia de lo habitual, en vez de dinero solicita a los usuarios que le brinden información útil para desempeñarse en nuestro contexto, el cual le resulta ajeno e incomprensible. Así las cosas, la obra funciona como un intercambio informativo donde cada parte se beneficia.

El proceso se registra a través de tarjetas que promueven el servicio, los documentos y contratos en torno a la cuenta firmados por la artista y sus clientes, videos y fotos de las diferentes fases de la acción, así como la recopilación de la información del contexto obtenida por Núria, debidamente organizada y clasificada. Todo esto pasa a integrar en la galería una instalación cuya estructura semeja una clásica oficina, equipada con una computadora, un televisor y abundante material textual que el espectador puede consultar sentado cómodamente frente a un buró.

EL ARTE COMO FORMA DE AUTOBENEFICIO

En esta tipología se agrupan obras en las cuales el artista se beneficia a sí mismo utilizando las posibilidades que le brinda su condición en el marco del arte contemporáneo para obtener algún tipo de provecho o satisfacer necesidades de su vida personal. De este modo, aquí aparece nuevamente lo artístico como aquello que media en la realización de un hecho, proceso o acontecimiento social, pero a diferencia de la primera variante tipológica, los beneficiarios del gesto son los propios creadores y no los otros sujetos.

Importante dentro de este rubro es *Cada quien según su capacidad* (2005) de Onaidy Gutiérrez y Marta María Borrás, llevada a cabo en el barrio de Coco Solo, uno de los más pobres y periféricos de la ciudad. Allí las artistas, que por aquella época vivían alquiladas en un cuarto en el que no tenían nada (ni muebles, ni adornos, ni útiles domésticos), solicitaron a sus habitantes que les dieran objetos de cualquier tipo, incluso los que consideraran inservibles o desagradables para ir resolviendo sus necesidades prácticas más perentorias. Dichos objetos, aunque no eran nuevos ni económicamente muy valiosos, les resultaron de gran ayuda a quienes no poseían ninguno y aprovecharon por tanto al máximo su vida útil⁴⁹.

Con esta pieza Marta y Onaidy estimulan el contexto, pues empleando un mecanismo muy común en él, el de pedir prestado o regalado, desencadenan un proceso que las beneficia desde el punto de vista material. Con este gesto, ellas difuminan las fronteras entre artista y receptor, como frecuentemente sucede con el arte relacional que hemos venido estudiando, pero a diferencia de las mayoría de las obras

47 Extraído textualmente del dossier de la artista.

48 Núria delega la selección de la carta ganadora a un jurado compuesto por tres jineteras cubanas, cuyo veredicto será rigurosamente atendido por ella.

49 Muchos de estos objetos fueron usados en la práctica por las artistas durante un tiempo relativamente largo.

anteriormente citadas, aquí ellas no intervienen el espacio social para mejorarlo, sino para resolver por el camino más fácil un problema personal. Mostrar una de las tantas maneras en que el artista puede sacar ventaja inescrupulosamente de su rol en la sociedad es una de los rasgos más notables de *Cada quien según su capacidad*.

Así lo hacen algunos (2005) es otra de las obras que formó parte del citado proyecto *Bueno, Bonito y Barato*. En ella Yussuán Remolina opera con un mecanismo socialmente expedito muy utilizado por los creadores de estos tiempos: la comercialización de cuadros en la feria para con el dinero ganado sobrevivir y solventarse los medios materiales imprescindibles para hacer un arte más acorde a sus expectativas. En su caso particular, el artista tiene un propósito específico: comprarse una cámara de video. Mas a pesar de su deseo de insertarse en dicho mercado, sus cuadros transgreden, en cierto modo, las normas estéticas de aquellos que suelen tener éxito en él, frecuentemente bucólicos, estereotipados y complacientes; por el contrario, los realizados por el artista responden a una visualidad pop de corte lichtensteinino e incluyen comentarios sobre la experiencia de la venta anterior, y en general, sobre la fase en la cual se halla el proceso de recaudación de fondos. Retomando una práctica habitual en el contexto a través de una actitud no exenta de cinismo, Yussuán no sólo logra hacer dinero vendiendo en la feria, un espacio relegado a la periferia de la cultura artística en Cuba, sino que opera desde una tautología de corte conceptualista que le permite entrar también en los predios del arte contemporáneo con el mismo trabajo. La documentación de esta acción se realiza a través de fotos, videos y de los mismos cuadros.

Otra es la naturaleza de *Busco apartamento* (2008) del costarricense Mauricio Miranda, miembro de una de las últimas promociones de la Cátedra Arte de Conducta. Siendo extranjero tuvo que enfrentarse al problema de encontrar en La Habana una vivienda donde quedarse. Con este propósito y tomando como pretexto una de las exposiciones de fin de semestre del Taller, en este caso la muestra *USB*, produjo un video de él mismo presentándose y explicando sus necesidades y expectativas en relación con el alquiler que buscaba. Ante la casi total ausencia de circuitos institucionales para hacer circular este tipo de información en el contexto, Mauricio usó una vía *underground* muy eficaz: el paso de mano en mano en soporte electrónico. Gracias a su perspicacia y a las posibilidades de producción e inserción que le ofrecía su condición de artista, meses después pudo escoger entre varias propuestas su apartamento.

EL ARTE COMO ACONTECIMIENTO

Como ya hemos señalado en otro momento, el arte como acontecimiento supone la apropiación efímera de un territorio de la realidad mediante el gesto artístico (nuevamente el trasfondo del arte como mediación) cuya finalidad es el encuentro entre los individuos y la generación de un ambiente lúdico entre ellos. Con estas características tenemos a *Bonche* (2005), de la mencionada La Vaughn Belle, pieza que consistió en la realización de una intervención sobre un ómnibus de la ruta P-4, la cual se estructuraría de forma semejante al tipo de eventos que en Cuba se denominan «bonche», una suerte de fiesta pública muy popular entre la juventud, consistente en la ocupación multitudinaria de un determinado espacio público más o menos espontáneamente en torno a la música. En su investigación del contexto, La Vaughn identifica también otra cuestión importante: la guagua, el principal medio de transporte urbano, escaso y angustioso, pero en definitiva una de las pocas alternativas para circular por la ciudad. ¿El nexo entre ambos elementos? La aglomeración de personas, la promiscuidad, la proximidad excesiva y hasta erótica: en el primer caso, como parte de un evento deseado; en el segundo, como una consecuencia residual e indeseada de la imperiosa satisfacción de una necesidad cotidiana.

Partiendo de las semejanzas simbólicas y prácticas entre ambos espacios la artista decide realizar una pieza. Para ello selecciona el P-4, una de las rutas más famosas y complicadas de La Habana, con un larguísimo trayecto desde el centro hasta el oeste de la urbe. Allí La Vaughn, en colaboración con otros jóvenes creadores y amigos, se propone crear un «bonche» para los pasajeros y proporcionarles así una experiencia espontánea, lúdica y placentera, totalmente contrapuesta a esa habitual sensación de incomodidad que dichos vehículos inspiran en la población. La música de gusto popular, desenfadada y contagiosa funge, como en el «bonche» habitual, de elemento cohesionador de la colectividad. A los presentes se les trató como a invitados y se le ofrecieron bebidas. Ante tal situación, incluso el conductor, arrastrado también por el relajo y con el consenso de los viajeros, terminó abandonando su itinerario oficial siguiendo el ritmo musical con el claxon. La documentación del proceso es de carácter fotográfico.

Aquí La Vaughn asume el rol de estimular la realidad, pues con su intervención y la de sus colaboradores se desencadena un proceso que involucra a todos en el ómnibus y en el cual cualquier cosa es posible: el destino final del «bonche» es impredecible en virtud de que no pertenece a nadie, pues como todas las prácticas populares de esta naturaleza, se escapa del control de sus iniciadores.

Algo distinto sucede con *Una ideología formalista* (2007) de Ana Olema Hernández, quien asume el papel de productora de una celebración con connotaciones políticas: la actividad cultural de su cuadra en saludo al Aniversario 47 de los C.D.R., la cual habitualmente tiene como principales protagonistas a los pioneros. Interesada ya desde trabajos anteriores en la educación y el rol de los niños dentro de la sociedad, Ana Olema, quien por aquella fecha está en condiciones de proporcionar los recursos necesarios para la actividad gracias a una residencia artística recientemente obtenida, le propone a su C.D.R. variar la tónica propia de estos eventos y virtualizar todo lo que tradicionalmente se hacía de forma presencial (de modo que el programa cultural e incluso la decoración de la cuadra son representaciones). Habiendo obtenido la autorización para el proyecto, la artista se pone en función de producir el guión elaborado exclusivamente por los niños⁵⁰.

El resultado de esta suerte de experimento arroja que, aún sintiéndose con plena libertad para pensar en una actividad cultural diferente debido a una mayor disponibilidad de recursos, y no obstante haber variado su contexto habitual de presentación, los pioneros continúan reproduciendo los mismos patrones y códigos discursivos oficiales característicos de esta clase de festejos.

La obra tiene una segunda fase donde se incrementa su carácter relacional en forma de acontecimiento: la proyección pública la noche del 27 de septiembre de dicho programa cultural simultáneamente a la de otro video titulado *Alegorías políticas*⁵¹, el cual funcionó como decoración de la cuadra, instalado en una pantalla frente al primero. La totalidad de proyecto, que fue puesto a disposición de toda la comunidad de vecinos durante la actividad cederista nocturna, es documentada en video, incluyendo la extrañeza de los vecinos ante los cambios tan radicales en la forma la tradicional celebración.

La mencionada *Esto no es lo que parece* (2008), realizada en la Casa de la FEU sita en uno de los costados de la Universidad de La Habana, constituye una exposición colectiva cuya celebración tiene también un carácter de acontecimiento. La muestra consistía en una fiesta con show incluido, cuya estructura aludía a una de las variantes recreativas juveniles más socorridas en la actualidad y de cuyos componentes se posicionaron las obras: el espectáculo, los juegos de participación, el consumo de bebidas, la venta de flores, el cuidado de la entrada, etc. Incluso las promociones de la muestra jugaban (a través de su formato y códigos lingüísticos) con la identidad de aquellas que con recursos mínimos se difunden frecuentemente por la ciudad anunciando esta clase de eventos, las cuales utilizan como «gancho» para atrapar al público el anuncio de la asistencia de algunas figuras más o menos famosas en el contexto. En el caso que nos ocupa, estuvieron presentes el DJ Alain Medina encargado de la música, la joven actriz Lida Morales quien conduciría el espectáculo y por supuesto, la Cátedra Arte de Conducta, que al no resultar muy conocida fuera del mundo del arte, quedaba en una situación de ambigüedad bastante coherente con la tónica de la exposición y su título.

Además de la participación de *R.E.C.*, que ya habíamos descrito en la primera tipología, con un número de Tomasito el ciego insertado en el programa del espectáculo, otras obras tuvieron también gran aceptación. Así sucedió con la de Ernestoo (sic) Domecq, quien creó absorbentes múltiples para utilizar en trío y en pareja y cuya utilización dependía entonces del trabajo en equipo (todos debían absorber a la vez y si se obstruía alguna de las boquillas, el resto no podría continuar haciéndolo). Se realizó además un juego donde varios equipos debían competir para consumir primero un pomo de refresco de litro y medio con estos mismos absorbentes. El premio al ganador era un pomo de refresco idéntico.

Otra pieza de interés fue la de Dayanira Alberti, quien colocó a todos los que entraban al lugar un cuño sobre la piel del brazo con la forma de una letra. Esta servía para, en un juego de participación posterior, formar lo más rápido posible tres palabras con otras personas. Las palabras eran «Fuerza», «Verdad» y «Futuro».

A su vez, el trabajo de Nancy Martínez consistía en que la artista encarnaba al personaje de «la muchacha que vende flores artificiales». Las de Nancy, a diferencia de las habituales, eran de cartón (aunque imitaban magníficamente el gusto kitsch de las originales) y en lugar de la frase amorosa cursi que normalmente incluyen aquellas, estas tenían mensajes un tanto más austeros, tales como «No poner los pies en las paredes» y otras prescripciones de urbanidad, educación y bien público cuya severidad, contrastante con el ánimo festivo propio de estos tipos de recreación, producía un extrañamiento en el espectador muy coherente con el espíritu de la muestra.

En síntesis, con *Esto no es lo que parece* los artistas producen un acontecimiento apropiándose de una estructura preexistente: la de una fiesta de jóvenes organizada en un espacio institucional. Así las cosas,

50 Por iniciativa propia y aprovechando los medios a su disposición, los niños deciden montar un espectáculo cuya estética imite a la de los programas de los canales educativos destinados al público pioneril.

51 *Alegorías políticas* es un video experimental, en este caso sí realizado por la artista, el cual combina imágenes de la cuadra engalanada para la fiesta de los C.D.R. con otras tomadas de la propaganda política televisiva. No obstante ser componentes de una misma pieza, ambos materiales (este video y el del programa cultural) pueden funcionar autónomamente.

utilizan las formas triviales de diversión que habitualmente caracterizan estos eventos como vehículos para insertar, casi de forma subliminal, inquietudes puntuales y críticas de carácter social, totalmente ajenas a este tipo de reuniones y que sin embargo, en este caso, fluyen orgánicamente sin comprometer el ambiente distendido y *light* que se pretende crear.

También *La bodega de Paquito* (2009) es una exhibición colectiva relevante dentro de esta tipología. Curada por Samuel Riera y Sandra Ceballos con el apoyo de Aglutinador-Laboratorio —del cual esta última es promotora—, toma la forma de un acontecimiento producido para vender “arte contemporáneo cubano a precio de bodega y como producto normado, para el consumo de la población, en moneda nacional, por gramos, libras o al por mayor”⁵². En dicha muestra, el arte ocupó un lugar junto a los productos de la cartilla de racionamiento confundiendo con ellos en uno de los espacios más importantes de la cotidianidad del cubano desde hace cincuenta años: la bodega. Allí el bodeguero Paquito pesaba, distribuía y cobraba las obras de la misma manera en que lo haría con cualquier otra mercancía, ni más ni menos⁵³. Tal y como sucede con la llegada al mercado de los productos más codiciados, los asistentes se aglomeraron para comprar objetos artísticos en medio de un ambiente lúdico amenizado además por música del gusto popular. Algunos vecinos incluso esperaron todo el día “haciendo cola” para ser los primeros en comprar y poder llevarse sin problemas la obra de su preferencia.

Esta exposición articula una inteligente crítica del entorno que marca la vida de la mayor parte de los cubanos, inmersos cotidianamente en una lucha por la sobrevivencia que tiene en la bodega uno de sus principales enclaves de batalla. Sin embargo, también funciona como una suerte de paliativo en términos de ilusión frente a la precariedad y dificultades económicas, fundamentalmente aquellas más perentorias y recurrentes: las relacionadas con la alimentación. Al menos en este domingo de diciembre, la bodega deja de ser el lugar donde recibir “(...) como mazazos, constancias de la realidad, sino que resulta una puerta hacia la imaginación transformadora y mientras más consumamos estas piezas nuevas más capaces seremos de elaborar los mundos nuevos.”⁵⁴

EL ARTE COMO APRENDIZAJE Y EXPERIENCIA

Algunas de las obras relacionales que forman parte de nuestro objeto de estudio se proponen como una vivencia enriquecedora para sus participantes. En este sentido, podría objetársenos que todas las piezas aquí analizadas como todo el arte en general, poseen la cualidad de enriquecer a sus receptores. Y es cierto, sin embargo, en el rubro que nos ocupa la generación de estas vivencias a través del arte (de nuevo encontramos la mediación detrás de cada especificación tipológica) tiene como objetivo principal el sólo hecho experimentarlas. A través de ellas, no se satisfacen demandas o necesidades específicas, sino que se explora y desautomatiza con gestos particulares y a pequeña escala, el ámbito de las relaciones humanas. Con este propósito, la acción artística desencadena procesos dentro de la esfera relacional, los cuales ponen en cuestionamiento las normativas que la rigen.

Aquí se encuentra *Intercambio* (2004), una pieza de Sergio Valdés y Osdany Morales donde los artistas manifiestan su interés en investigar las cuestiones inherentes a los roles dentro de la familia. Para ello deciden intercambiarse y asumir cada uno el lugar del otro en sus respectivos hogares durante todo un fin de semana y sin previo aviso a sus respectivos familiares. De este modo, cada cual llega a casa de su compañero —sin haberla visitado nunca y siendo totalmente desconocido para sus habitantes— portando una nota escrita por el otro solicitando a sus padres que lo traten como si fuera él mismo. La acción es documentada con fotos y las cartas de recomendación escritas por los autores.

Por lo *sui generis* del gesto, resulta difícil aquí definir qué rol asumen los artistas. Sin embargo, consideramos que de todas las variantes propuestas, la que mejor aprehende la acción de Osdany y Sergio es la de productor, pues estos producen todo el proceso de principio a fin con su intervención. Por otra parte, valdría señalar que a diferencia de muchas de las obras relacionales donde los autores ceden completamente su protagonismo a los otros participantes, en esta lo asumen con total responsabilidad, mas no en su calidad de creadores, sino como seres humanos en busca de experiencias nuevas.

Algo diferente tiene lugar en *Ejercicios de vínculo* (2003-2005) de Ruslán Torres, serie con la cual culmina el proyecto *L.CONDUCT-A-RT*. Aquí el artista funciona claramente como un productor, en tanto su mano se encuentra detrás de todo el proceso, consistente en la realización de ejercicios relacionales que colocan a los participantes (receptores de primer nivel) en situaciones desacostumbradas a fin de estudiar sus formas de interrelación.

52 Fragmento del texto que circuló por correo electrónico a modo de promoción de la exposición.

53 Las obras se valían según su peso, tal y como se venden el resto de los productos en una bodega.

54 Samuel Riera. *La cosa (del arte) estuvo buena (hoy)*. (texto circulado por correo electrónico)

Uno de los ejercicios suponía un casting que sometía a los interesados a la prueba de socializar con un grupo de otras cinco personas desconocidas en un lapso de sólo cinco minutos (*Casting*, Centro Provincial de Artes Plásticas, Holguín, 2003); otro se trataba de una competencia de mirar fijamente a los ojos de extraños cuyo premio consistía en 500 pesos (*Mírame*, acción realizada como parte de *Experiencia de Acción: 30 días*, un evento de intervenciones públicas que tuvo lugar durante la Octava Bienal de La Habana, 2003); para la muestra *A es B* curada por Mei-Ling Cabrera, Ruslán programa otro ejercicio con ocho personas seleccionadas en *Casting*, quienes hicieron esta vez tres secciones de psicodrama destinadas a estudiar las relaciones interpersonales mediadas por comportamientos agresivos (*Docudrama*, Galería Habana, 2004); y finalmente, en el último ejercicio de la serie se utilizaron técnicas psicodramáticas con los participantes para investigar de esta manera los niveles de transferencia emocional producidos durante las interacciones humanas (*Transferencia emocional*, realizada para el *Taller de Arte y Experiencia* en la Facultad de Artes Plásticas del I.S.A., 2005).

La diferencia de esta propuesta respecto a otras analizadas en este acápite, radica en que se trata de ejercicios experimentales que no se insertan en el tejido social —pues permanecen incluso dentro del espacio sacralizado y autónomo de la galería—, sino que se mantienen aislados tal y como lo hacen las prácticas de un laboratorio del resto de las actividades de la sociedad. Sin embargo, no hemos querido dejar de mencionarlás pues a pesar de esto, consideramos que las obras que integran esta serie sí generan relaciones intersubjetivas extrartísticas entre sus participantes (receptores de primer nivel), lo cual es el elemento de mayor relevancia para identificar el arte relacional. Con ellas, Ruslán cuestiona la naturaleza y normativas que prevalecen en el ámbito de las relaciones humanas al tiempo que las investiga y documenta valiéndose de las herramientas provenientes de diversas disciplinas no artísticas (otro punto a su favor para incluirlas dentro de nuestro objeto de estudio) como la psicología, la pedagogía, el psicoanálisis social, entre otras.

Después de este recorrido por las seis tipologías relacionales que hemos presentado, debemos apuntar, ya casi para finalizar, dos elementos fundamentales que constituyen una constante en todas ellas y se encuentran estrechamente vinculados entre sí: el carácter procesual de las obras que incluyen y el resultante apego de estas a una documentación que combina diversos medios (textual, visual, sonoro, audiovisual, multimedia...), al no poder ser aprehendidas en un objeto estático exhibible.

Además, en la medida en que las piezas tienen como fin último dar visibilidad mediante el arte a determinados procesos, fenómenos o acontecimientos sociales, en muchos casos lo interesante de aquellas no radica en las nuevas relaciones intersubjetivas que generan, sino en la apropiación que realizan de mecanismos relacionales ya existentes en la sociedad, a los cuales el artista da un pequeño giro de donde emana entonces la metáfora que puede o no ser socialmente percibida. El registro de todo lo realizado, debido a que las obras participan de la naturaleza inasible de la acción, es inseparable de esta producción.

No querríamos cerrar este panorama de la plástica relacional del patio en la última década sin apuntar que el nuestro es sólo un acercamiento general. Cada una de las obras mencionadas puede abordarse con mucha mayor profundidad y otras tantas no pueden siquiera ser incluidas en el cuerpo de este texto debido a los requerimientos de síntesis que un ejercicio académico como el que nos ocupa exige⁵⁵. Sin embargo, a pesar de la necesidad de presentar sólo una pequeña muestra de aquellas que mejor ilustren las tipologías y rasgos de la estética relacional en la Isla, hemos intentado hacer una selección amplia y heterogénea que no deje fuera ninguna de las que consideramos piezas claves y permita visualizar claramente la diversidad de caminos y posibilidades estéticas de esta tendencia.

Habría que reiterar además, que las variantes tipológicas aquí formuladas y ejemplificadas no pretenden erigirse como modelos definitivos ni como única alternativa para el análisis de las prácticas para las cuales fueron hechas. Tampoco se proponen tiranizar a partir de ahora los derroteros de una praxis que ha tenido en su espontaneidad una de sus más apreciables virtudes. Estamos conscientes de que la realidad del arte siempre le llevará ventaja a la teoría y la superará con creces. No obstante, consideramos este un esfuerzo epistemológico útil y necesario, pues propone un enfoque válido para el estudio de una producción que tanto por su heterogeneidad como por su libertad y complejidad creativas, desborda las capacidades de sistematización y análisis teórico disponibles hasta el momento en nuestro contexto.

Patricia Martínez. (La Habana, 1985), Vive y trabaja en México. Graduada de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (2010).

55 Conocemos de la existencia de otras zonas del arte cubano que incluyen elementos relacionales, este es el caso, entre otros, del trabajo del colectivo OMNII-ZONA FRANCA, que funciona desde hace diez años en el reparto Alamar; *Lasa. Laboratorio artístico de San Agustín*, el cual tiene por centro de sus experiencias actualmente ese barrio situado en las afueras de la ciudad; el *Proyecto Circo*, evento internacional de *performance* y audiovisuales que cuenta ya con varias ediciones; además de la censurada exposición *Referencias Territoriales*, concebida como una intervención al Muelle No. 3 de la Avenida del Puerto frente a la Alameda de Paula.