

Transferencias: de lo cotidiano al arte, del arte a lo cotidiano

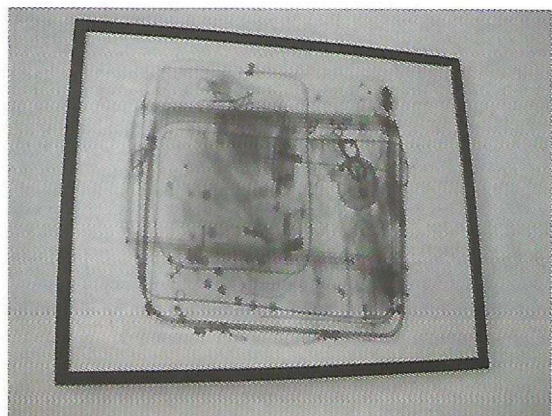
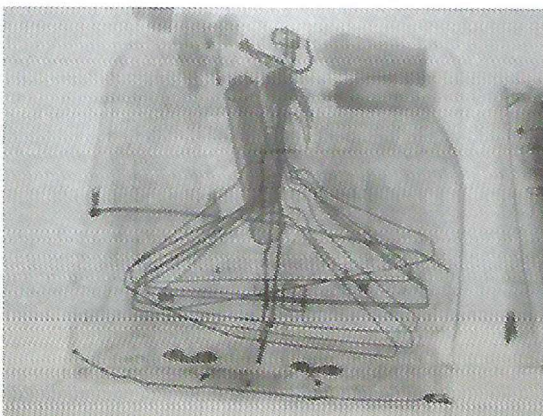
Ibis Hernández Abascal

Resumen

Ante la crisis de las grandes exposiciones internacionales, la Octava Bienal de la Habana, a finales de 2003, planteó la descentralización del evento y el desarrollo de modalidades artísticas vinculadas con acciones interdisciplinarias, con el fin de involucrar más directamente a las comunidades y barrios de La Habana. Así, el propósito de la Bienal fue el de crear un espacio transitorio donde, en una fusión utópica, se superara la antinomia arte – vida, a partir del interés en las experiencias de la cotidianidad. El resultado fue una revitalización de un arte realizado a partir de la idea del *ready-made*. Un problema tan complejo como los deslizamientos y transferencias entre el arte y la vida no puede resolverse en los límites propios de un evento como la Bienal; pero de ella se desprende un diagnóstico que revela cómo los artistas parecen aferrarse a procesos ya explorados desde la época conceptual más que engendrar nuevas estrategias.

Abstract

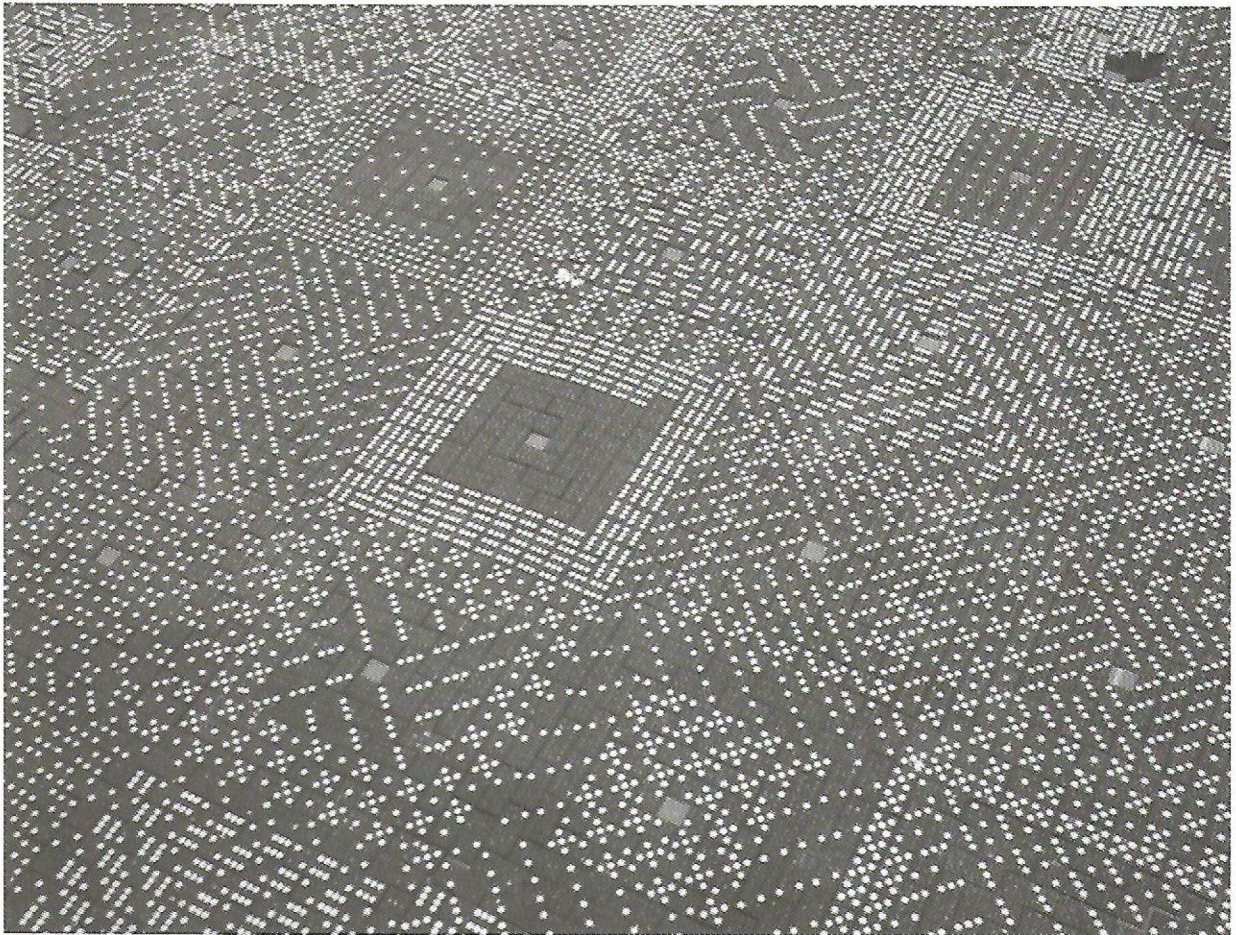
In view of the crisis of great international art exhibits, towards the end of 2003 Havana's Eighth Biennial offered to de-centralize the event and develop artistic modalities linked to interdisciplinary actions, in order to more directly promote the involvement of Havana's communities and neighborhoods. Thus, the purpose of the Biennial consisted in creating a transitory environment in which, in the midst of a utopian fusion, the antinomy between art and life could be overcome, from the point of view of day-to-day experiences. The result was a revitalization of an art made on the basis of ready-made objects. A problem as complex as the gliding and transferences occurring between art and life cannot be solved within the limits of such an event as a Biennale. However, a diagnosis follows from it, which shows to what an extent artists seem to hang on to processes already explored in the conceptual era, rather than generating new strategies.



En los últimos años mucho se ha debatido acerca de la pertinencia del modelo 'bienal', que algunos declaran ya en crisis. El certamen habanero ha sido también objeto de análisis a la luz de estas ideas y si bien se reconoce en todas las instancias su papel pionero en el proceso de validación y legitimación de la producción artística del llamado Tercer Mundo, no para todos resulta éste un argumento sostenible que justifique su condición de espacio alternativo ante la actual avalancha de eventos que asimilan y proyectan internacionalmente el arte de los países periféricos. Quizás, considerando no obstante la perspectiva renovadora que impuso la Bienal de La Habana dentro del panorama de eventos durante los ochenta, hoy se reclame a ella con peculiar insistencia el desmantelamiento del modelo decimonónico o, al menos, la puesta en práctica de cambios significativos que conlleven una renovación en su estructura.

Desde su tercera edición en 1989 (y hasta la séptima, celebrada en el año 2000), la Bienal de La Habana, como proyecto curatorial, vino articulándose en torno a tópicos de reflexión específicos, dilucidados a través de análisis colectivos emprendidos por el equipo de especialistas del Centro Wifredo Lam, durante los cuales se tomaban en cuenta, sobretodo, aspectos puntuales del debate internacional vigente sobre arte contemporáneo, enfatizando en lo concerniente a la praxis artística en Asia, África y América Latina. Bajo los rótulos de *Tradicción y Contemporaneidad*, *Arte, Sociedad y Reflexión*, *el Individuo y su Memoria*, y *Uno más cerca del Otro* (relativo al tema de la comunicación en la sociedad y el arte actual), el evento llamó la atención, a lo largo de poco más de diez años, sobre aspectos de carácter lingüístico, estructurales o relacionados con la instrumentación y puesta en práctica de estrate-

66



José Patricio Bezerra, instalación con fichas de dominó

gias discursivas en el terreno de las artes visuales de estas áreas geoculturales, y a su vez, puso sobre el tapete asuntos y conflictos de índole diversa (social, política, cultural, religiosa,) que cualifican estas regiones e inciden notablemente en el comportamiento de su producción simbólica.

Con el propósito de explorar otros caminos, durante el período de trabajo orientado a definir la concepción y el diseño de la Octava Bienal, los curadores contemplaron la posibilidad de introducir modificaciones que propiciaran la descentralización del evento, así como su adhesión a modalidades artísticas enclavadas más en la acción que en lo representacional. Por un lado, sería ésta la primera vez en que se admitiría la colaboración de un grupo de profesionales ajenos a la nómina del Centro Lam —*el equipo multidisciplinario RAIN*¹— en parte del proceso curatorial, así como la del artista y promotor canadiense Richard Martel para un *Encuentro de Performance*. Por otro, se daría mayor cobertura a proyectos de inserción social que involucrasen a comunidades y barrios, acciones e intervenciones públicas, propuestas de orden efímero e interdisciplinario y en general, a situaciones y acontecimientos que posibilitaran una mayor interacción con el público lego, respondiendo así al propósito primario de crear en la ciudad, al menos por unos días, un espacio en el cual la antinomia arte-vida dejara de ser tal y la fusión utópica de ambos polos resultara viable, al concretarse en la experiencia de vida diaria. Tal objetivo, sin embargo, se verificaría en la práctica sólo parcialmente pues si bien fue factible insertar el arte en la cotidianeidad familiar, doméstica y citadina a través de proyectos específicos, fue necesario también buscar un complemento en propuestas arraigadas a morfologías más tradicionales, donde facetas y objetos de lo cotidiano encontrarán un lugar en los territorios del arte. Ocurrió que si en un inicio la primera vertiente despertó mayor entusiasmo en los organizadores, poco después surgió la duda acerca de si existía, en las diferentes regiones convocadas, un

potencial suficiente que permitiera diseñar el evento sobre la base única de este tipo de proposiciones, apogadas a lo que se ha dado en llamar arte vivencial, arte de actitud, arte de procesos, arte público, etc. Sucede además —y es ésta una razón fundamental— que tales prácticas artísticas exigen del creador un grado de conocimiento del contexto local que se alcanza por lo general sólo a través del vínculo directo con el mismo pues de lo contrario las propuestas suelen resultar epidémicas, incomprendidas, agresivas, invasoras. Un programa de residencias o becas para los invitados habría sido efectivo, pero ello se torna inviable en nuestro ámbito de producción, cuyas limitaciones y peculiaridades inciden en la propia configuración de la Bienal. Del mismo modo, resultaba compleja y hasta inoperante la transposición de expresiones culturales endógenas —ajenas al circuito del arte— de otras latitudes, que habrían ilustrado, sin embargo, otras formas de conjunción de lo artístico y la vivencia cotidiana.

La participación latinoamericana —reseñada parcialmente en este texto a partir de la obra de algunos artistas oriundos, o que viven y trabajan en la región, se dio en ambas orientaciones creativas; es decir, los autores evidenciaron en sus obras diferentes tipos de relación entre el arte y lo cotidiano: unos, trasladando objetos de uso diario a la esfera del arte mediante estrategias disímiles (ya legitimadas); otros, insertando prácticas artísticas y presupuestos ideoestéticos en la experiencia y los espacios comunes de vida. Si bien ninguna de estas maniobras resulta inédita en el subcontinente, los curadores consideraron oportuno pulsar una vez más sus respectivos comportamientos. En el arte de esta zona la presencia de lo cotidiano se verifica desde la etapa colonial, a través de temas tan recurrentes como el paisaje, el retrato y la naturaleza muerta, y se mantiene ostensiblemente en el modernismo con independencia de que las imágenes pintadas, grabadas o esculpidas sobre el día a día (en ambos momentos) fueran portadoras de otros contenidos de carácter re-

ligioso, ético y social. Ahora bien, la aparición del objeto real, registrada en la historia del arte occidental desde 1913 con el transgresor *readymade duchampiano*, no se constata en América Latina sino hasta algunas décadas más tarde, cuando durante los convulsos años sesenta y en los setenta², los artistas comenzaron a explorar nuevos soportes y procedimientos, ya fuese motivados por el deseo de contrarrestar la primacía de la pintura y la escultura, por la asunción de posturas antiarte, o por el afán de aprovechar del objeto su complemento metafórico y potencial sígnico-simbólico, considerando el universo de referencias y la capacidad de asociación tanto del creador como del receptor. El objeto comenzó a aparecer íntegro o transformado, solitario o haciendo parte de ensamblajes, montajes y ambientaciones, hasta ejercer su protagonismo hacia el segundo lustro de los ochenta en varios países del área.³

En la recién finalizada bienal reapareció manipulado, intervenido, incluido en instalaciones y ambientes, fotografiado. La crítica brasileña Lisette Lagnado se ha referido a cómo “en el simple gesto de escoger y disponer objetos sobre una mesa por ejemplo, están subyacentes varios niveles de significación: formal (cuando el objeto sirve apenas de pretexto para la pintura), ideológica (como indicio de los valores que rigen una determinada sociedad), existencial y hasta moral, si admitimos que fue preciso un desinterés por lo humano para motivar la preferencia por las cosas”⁴. A la luz de este planteamiento podríamos observar cómo en la instalación *Hogar* de la cubana Aimée García se entrecruzan efectivamente los significados. Desde el punto de vista formal, la autora establece una conexión con el bodega al respetar, de alguna manera, parámetros que definen el género tradicional. Pero en su obra dicho género alcanza una dimensión contemporánea, no sólo en su carácter instalativo sino cuando los objetos abandonan su *vida silenciosa* para, resignificados por la intervención de textos bordados sobre su superficie, apuntar hacia conflictos propios de la condi-

ción femenina. Aquí, los objetos del servicio doméstico dispuestos sobre una mesa se revelan inquietantes, no silenciosos; el *sabor del silencio* aparece asociado, más bien, a la mujer ausente que comparte con ellos el trasegar cotidiano y lleva adelante la ardua tarea de “escribir”, con hilo y aguja, recetas de cocina en su metálica corporeidad: gesto compulsivo y exorcista que la libera por momentos de un malestar retenido. Del mismo modo el reciclaje de una variada gama de recipientes resultó para otra cubana, Geysell Capetillo, estrategia eficaz en la concreción de su propuesta. Desde la estructura tubular que, como un trazado, se desplazó a lo largo y ancho del techo, dejó caer, lenta y constantemente, diminutas gotas de agua sobre un conjunto de recipientes esparcidos por el piso de la bóveda. En este trabajo de Capetillo los objetos, aunque recontextualizados, no pierden su función original de contenedores. El tiempo y el espacio cobran protagonismo a través del proceso de recirculación del agua, indicando que el fluir se constituye siempre en el cruce de estas dos dimensiones.

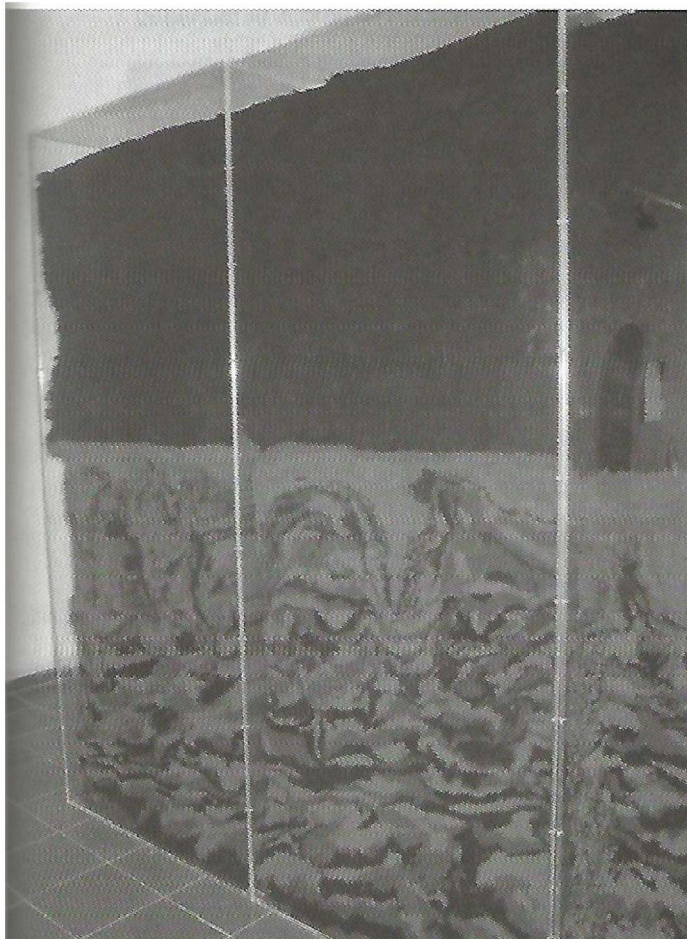
Del repertorio de objetos manejados por las autoras mencionadas, el paraguayo Ricardo Miglorisi eligió apenas el plato para su serie *Expediciones*. Se trata de ejemplares de loza que el artista interviene inspirado en un prototipo de souvenir consumible en diversos puntos turísticos del planeta. A manera de collage fotográfico, su imagen personal se recorta, junto a figuras de relevancia mundial, sobre el paisaje de las cataratas de Iguazú. Alude así, no sin ironía, a comportamientos vinculados a la experiencia turística, modalidades de la cultura de masas, mecanismos de la ficción mediática, y estereotipos que soportan y al mismo tiempo banalizan la memoria individual. Alejandro Díaz (de origen mexicano, residente en los Estados Unidos) partió de una significativa referencia iconográfica del POP —una pintura de Robert Indiana— y puso a circular el slogan *I love Cuba* a través de balones de playa, bolsas, llaveros y bolígrafos que fueron entregados a los espectadores

en la sede de su *stand* promocional, a bañistas en la playa, y a personas que encontró a su paso por la ciudad. Estos objetos, además de llamar la atención sobre la isla como destino turístico, cargan con otros significados de acuerdo con el contexto en que operen; pueden, por ejemplo, tornarse triviales o emblemáticos, y despertar sentimientos contrapuestos, como los de nostalgia y desapego.

Otro de los enseres del doméstico cotidiano que ha estimulado la creatividad de algunos participantes o despertado sus ansias de apropiación es el mueble. Lo primero puede atribuirse a Ángel Ricardo Ríos; lo segundo, a Courtney Smith. La labor de Ríos (cubano residente en México) se inscribe hace varios años dentro de esa línea de investigación que tiende a borrar las fronteras entre las manifestaciones artísticas convencionales. Su vocación escultórica no lo condujo precisamente a devastar materiales o modelar

figuras sino a jugar con los volúmenes, creando, si se quiere, *objetos esculturados* que tensan los límites entre lo artístico y lo funcional, el diseño y la escultura, sin desestimar sus relaciones con la arquitectura y hasta con el espacio urbano. Desde este promiscuo territorio intenta cambiar las relaciones rutinarias del ser humano con el objeto de uso y a su vez con el objeto artístico, alterando, por un lado, la sintaxis habitual del mueble y su escala, adicionando componentes lúdicos y humorísticos en su concepción, tornándolo un tanto insólito o surrealista, y por otro, ofreciendo al espectador la posibilidad de interactuar con lo que se presenta, al fin y al cabo, como obra de arte, aunque ostente un cercano parentesco con este tipo de objetos y en su confección intervengan materiales tan corrientes como la tela, la madera, el hule, espuma, etc. En su instalación para la Bienal incluyó grandes fotografías con vista a ilustrar posibilidades de emplazamiento y usos prácticos de los objetos creados. A diferencia de Ríos, Smith (de origen francés, que vive y trabaja en Brasil) se apropia de muebles preexistentes, interesada en modificar su estructura interna y en otorgarles una nueva configuración, mediante un ejercicio que remite a los procedimientos del collage y el ensamblaje. Sus “muebles” de madera, articulados y mutables, son el resultado de “un proceso de subyugación y transformación del original, utilizando su propio cuerpo e información para crear un objeto original, derivado”⁵. Aunque más próximos a los prototipos convencionales que los elaborados por Ríos, los hedonistas objetos de Smith desafían la imaginación sin dejar de provocar cierto extrañamiento en el espectador.

El absorbente, ese dispositivo ligado a la función básica de ingerir líquidos y al consumo masivo de refrescos y otras bebidas, dio cuerpo a la pieza del brasileño Pazé, lo mismo que la ficha del popular juego de dominó a la instalación de José Patricio Bezerra (también de Brasil). Dadas a la contemplación retiniana, podrían identificarse, en un primer vistazo, como paisaje topográfico la una; como enor-



Pazé, instalación hecha con objetos de consumo masivo

me mosaico o desplegada alfombra, la otra. La estrategia de acumulación, ligada a la producción de sentidos en la obra de otros artistas, deviene en éstas recurso plástico que conlleva a una experiencia "pictórica". La tesis sobre la resistencia de la pintura es aquí reforzada, no desde la especificidad de la técnica en sí, sino desde su (in)confundible visualidad. Ambos trabajos constituyen pruebas fehacientes de las posibilidades no extintas en el terreno experimental de la exploración formal

Fragmentos de lo cotidiano y del mundo objetual estuvieron también presentes a través de la imagen fotográfica. Pocas cosas podrían ser consideradas tan comunes en el México actual como la ancestral tortilla de maíz y la repelente basura, elementos que sintetiza en armoniosa simbiosis Richard Moszca (canadiense que vive y trabaja en la capital mexicana) en sus cajas de luz. La tortilla, de consumo masivo y garantía de subsistencia para una buena parte

de la población, enmohecida y atacada por bacterias, se torna desecho, ganando en texturas y colores durante el proceso de putrefacción. Capturada por la cámara de Moszca, su imagen no motiva repulsa sino, por el contrario, se muestra atractiva a la vista: válida y re-actualiza la *estética del deterioro*. Usando también el medio fotográfico en la serie *Pertenencias*, el mexicano Mauricio Alejo se apropia de imágenes distorsionadas de objetos, extraídas del monitor que registra el paso de los equipajes mientras son sometidos a la incidencia de rayos x en los aeropuertos. Este mecanismo de escrutinio y control implica una indirecta intromisión en la intimidad del viajero y se traduce en imágenes semiabstractas que brindan información, de acuerdo con un código preestablecido, sobre el contenido de la maleta, y de manera tangencial, sobre el portador, cuya identidad parece definirse en ese instante a partir del conjunto de sus pertenencias. La alusión a tal proceso de escrutinio

70



Richard Moszca, instalación con cajas de luz

deja abierta posibilidades de lectura relativas al control, las relaciones de poder, y otros fenómenos como el terrorismo y el narcotráfico que signan la vida en el orbe.

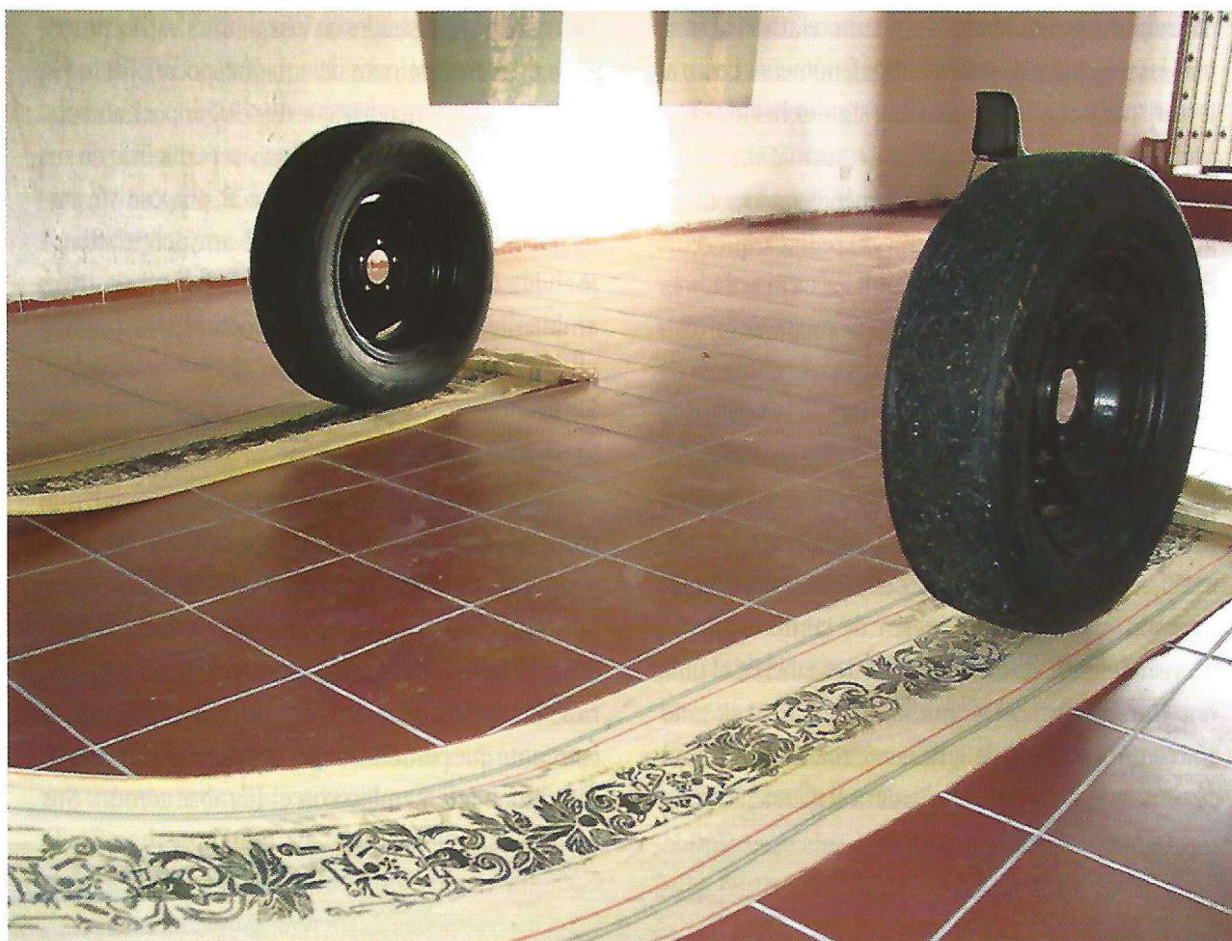
Al grupo de propuestas antes mencionado podrían añadirse, entre otras, la precaria y expedita arquitectura de supervivencia de Jarbas Lopes (Brasil) y la homóloga unidad habitacional que propone Torolab (México) como solución alternativa a la carencia de vivienda para el contexto particular de la fronteriza Tijuana; las herramientas revestidas y fotografiadas por Patrick Hamilton (Chile), irónicas y reveladoras de edulcorantes estrategias de seducción del aparato comercial; los televisores enrejados de Joan Capote (Cuba), llamado a la reflexión acerca de cómo el medio televisivo, destinado en apariencia a ensanchar el universo informativo del ser humano y propiciar su sano entretenimiento, puede sutilmente coartar su libertad de pensamiento y capacidades para el pleno disfrute.

Dentro de la vertiente que se desplaza en sentido inverso a la anterior, buscando un redimensionamiento del arte por medio de su inmersión en los espacios cotidianos, se destacaron las intervenciones públicas, los proyectos colectivos *Isaroko* (en el Solar de la California) y *Mover las cosas* (en Alamar), así como las *performances* callejeras. Este tipo de acciones tiene en América Latina sus más importantes antecedentes en el llamado arte conceptual de los años sesenta y setenta, adscrito a una “(...) tradición de desintitucionalización [que] contribuyó a la relativización de las restricciones impuestas por los medios artísticos y a la enfatización de la creatividad activista como un foco cultural más importante en la periferia (...) un foco que no excluye al arte, sino que le da contexto⁶. Redefinir la función del artista, jerarquizar la obra colectiva, movilizar los sentidos del espectador, permitirle conducir la experiencia, expeler de la obra su carácter trascendental, desmaterializar el arte, transformarlo en cualquier acontecimiento de la vida cotidiana y política, y sacarlo a la calle hasta alcanzar su fusión total con la vida, son propósitos que

han quedado registrados en los manifiestos, documentos teóricos y catálogos de aquella época⁷. Tal fue la variedad de experiencias que tuvo lugar por entonces, que ya en 1970 Frederico Morais cerraba uno de sus artículos planteando: “Arte vivencial, propositivo, ambiental plurisensorial, conceptual, arte pobre, afluyente, nada de eso es arte. Arte vivencial, propositivo, ambiental, plurisensorial, conceptual, arte pobre y afluyente, todo eso es arte. De hoy. Nada de eso es obra. Situaciones apenas, proyectos, procesos, itinerarios, invenciones, ideas”⁸.

Uno de los colectivos invitados a la Bienal, que perpetúa en su hacer utópicos anhelos del arte de los sesenta y los setenta, es el Grupo Nómada de Colombia. A lo largo de su proceso artístico, Nómada ha tenido como objetivo fundamental generar y vivenciar territorios alternativos de arte, abrir caminos en un trasiego constante que permita activar otros canales de comunicación e intercambio con el hombre común. Sus acciones en calles, parques, barrios y buses han estado encaminadas a resimbolizar el espacio, partiendo de la memoria estética de sus habitantes, buscar el acercamiento entre grupos sociales antagónicos, y asediar al transeúnte en sus senderos de andar cotidiano con algo más perdurable y valedero que lo que la sociedad de consumo ofrece. Para el desarrollo de su acción plástica y de intercambio *Espéculum* en La Habana, el Grupo se encargó de inventar y difundir un mito pretendidamente ancestral que, junto con la aparición repentina de un enorme objeto escultórico en parques de la ciudad, sirvió de pretexto para llamar la atención del peatón y romper su rutina, aproximarse, compartir historias y alcanzar una comunicación fraternal, poco frecuente entre desconocidos que coinciden en medio del ritmo veloz de la urbe.

El cubano Abel Oliva trabajó también en el espacio público, pero su intervención fue concebida como situación sonora, reactivando esa línea de pesquisa que, si bien no ha contado con muchos seguidores en nuestro medio, ha tenido manifestaciones significativas desde la primera mitad del siglo pasa-



Betsabé Romero, *Isaroko*

do en otras latitudes, a través de la experiencia de los futuristas, la labor de John Cage, Laurie Anderson y otros. Oliva recopiló un grupo de pregones callejeros en soporte digital, para una vez amplificadas, devolverlos a la calle. De acuerdo con su intención, el sistema de audio debió regularse hasta que el transeúnte escuchase apenas un rumor, un murmullo, dado que la actividad de muchos de sus emisores —vendedores ambulantes— hace parte de la economía informal que viene gestándose en la Isla y responde sólo a la ley de la oferta y la demanda. Al mismo tiempo, en el espacio aledaño del Pabellón Cuba, improvisó una venta de serigrafías en las cuales quedó representado cada producto junto al texto del pregón y su precio en la calle, que coincidió con el que Oliva impuso a las obras, para introducir su-

tilmente un comentario crítico respecto a los precios en el mercado de arte.

En otro nivel de interacción con la comunidad se desarrolló la mexicana Betsabé Romero, quien cuenta con una valiosa experiencia de trabajo en barrios marcados por el estigma de la marginalidad y la violencia, y cuya labor quedó vinculada al proyecto comunitario *Isaroko*. Una constante en su obrar de los últimos años ha sido la utilización del auto, ícono de fuerte presencia en el paisaje urbano de la capital azteca, que opera en su obra como receptáculo simbólico de tensiones sociales y políticas, de estereotipos culturales, de memoria y resistencia cultural. En su labor de rescate, ha logrado resemantizarlo con su intervención directa o mediante ejercicios colectivos, propiciando una relación dialógica diferen-

te entre el objeto, la arquitectura, la ciudad, el morador y el transeúnte. Para el evento, decidió trasladar a neumáticos lisos patrones decorativos de construcciones cercanas al Solar de La California, a manera de bajo relieve. Éstos devinieron matrices en la impresión de toallas, trapos de cocinas y otros textiles, con la participación de la comunidad a la cual servirían posteriormente como objetos de uso doméstico; manera efectiva de aproximar lo público y lo privado, lo íntimo y lo colectivo, lo doméstico y lo urbano.

A medio camino entre las dos líneas hasta aquí esbozadas trabajaron Daniel Lima y el Grupo Bijari (ambos de Brasil), trascendiendo el marco de sus propias acciones en el espacio público y elaborando cuidadosamente su registro para devolverlo como espectáculo multimedia al espacio institucional. La obra de Lima gira en general alrededor de las nociones de control y trasgresión. En *Ciudad, Acción y Fuga* —estructurada en tres actos y presentada en el Pabellón Cuba— utilizó segmentos de acciones cometidas tanto en la urbe Paulista, como en La Habana (en esta última centrando su atención en la cerca que bordea el parque Maceo). La pieza, y especialmente su tercer acto, constituye una metáfora múltiple



Grupo Bijari, performance con gallina suelta

capaz de combinar en su espesor sentidos y contenidos complementarios y paradójicos que se unen en las nociones de control, autoridad, encierro y salvaguarda. El audiovisual fue conformado sobre la base del collage en cuanto al modo de organizar los elementos contrastables que lo integran, tanto a niveles de imagen como de sonido. Ello explica las múltiples entradas y salidas —o la eventual superposición— de las sonoridades propias del Cuarteto de Cuerdas de la Filarmónica Nacional, la percusión y los cantos de Ere Otanowua, la narración directa en la voz del artista, los efectos logrados por dos DJ y la propia banda sonora del video. Bijari trabajó de modo más o menos similar, aprovechando las nuevas formas narrativas surgidas al calor de las posibilidades que ofrece hoy el instrumental tecnológico, para yuxtaponer material documental de algunas de sus acciones urbanas en São Paulo y La Habana. El simple hecho de soltar una gallina en un centro comercial, un mercado popular, un hotel, un museo, una favela o un reparto residencial de cualquier parte del mundo puede convertirse en detonador de comportamientos disímiles e insospechados, y llegar a revelar



Grupo Bijari, performance con gallina suelta

contradicciones sociales: el audiovisual de Bijari muestra lo sucedido al respecto en sitios de ambas ciudades. En lo concerniente a La Habana, su interés radicó en incidir sobre lo que el grupo vislumbró como dos realidades contradictorias: la cotidiana y la del turismo. La superposición constante de términos ligados al discurso teórico relativo a la ciudad funcionó en el video como elemento gráfico y semántico, y reforzó el carácter reflexivo del material, amén de su aparente ligereza y carga humorística.

Entre las proposiciones concebidas sobre la base de la interacción con el espacio público y la comunidad, podrían incluirse además el despliegue de la enorme alfombra roja por los paraguayos Adriana González Brum y Christian Ceuppens en sitios nada oficiales; la paródica acción *Records Güines* del Colectivo Enema (Cuba), que recorrió, junto al maestro percusionista Tata Güines, en bicitaxi, la distancia que media entre el sureño pueblo habanero y el Pabellón Cuba; las interferencias urbanas provocadas por los objetos circulantes de Alejandro Díaz (ya mencionado); los paseos de Jarbas López en su *Ciclovía aérea* por la ciudad, y la *Experiencia de Acción 30 Días*, del Departamento de Intervenciones Públicas (DIP) con sus invitados, la cual constituyó en sí misma una intervención a la propia estructura de la institución Bial.

De pretenciosos sería creer que el evento logró cubrir con sus acciones el amplio espectro de modalidades asumidas por los deslizamientos y transferencias entre el arte y la vida hoy, como de ingenuos, pensar que tan compleja ecuación pueda resolverse en el estrecho ámbito de un certamen. En todo caso, para avanzar, es preciso “identificar los datos del problema” y hasta el momento, la Bial no ha dejado de constituir un necesario diagnóstico. Su octava edición dejó ver, en lo referido a las relaciones arte-cotidianidad y a los afanes de desinstitucionalización dentro del arte latinoamericano actual, cómo los artistas, más que engendrar nuevas estrategias, parecen aferrarse a matrices ya exploradas por el

conceptualismo local de décadas anteriores y a gramáticas en uso, tales como el arte objeto y la instalación. La diferencia renovadora (en relación con la producción de antaño) vino dada por quienes sacaron provecho a las herramientas tecnológicas y las técnicas de reproducción de la imagen, o enunciaron problemáticas relacionadas con la condición global y postutópica del mundo actual⁹.



Notas

- 1 Colectivo integrado por artistas y arquitectos de Alemania y Austria, y por un curador cubano, que trabajó en la concepción y el diseño del proyecto 4D para el Pabellón Cuba durante la Octava Bial, en colaboración con el Centro Wifredo Lam.
- 2 Con anterioridad algunos artistas utilizaron el objeto de modo circunstancial, pero esta práctica se hace más extendida a partir de los sesenta y los setenta. Podrían citarse, no obstante, ejemplos precursores, como los “aparelhos cinemáticos” de Abraham Palatnik (Brasil), uno de los cuales obtuvo mención honorífica del jurado internacional en la I Bial de São Paulo (1951).
- 3 Vale la pena destacar algunas obras paradigmáticas realizadas en Argentina, Brasil y Colombia por estos años, tales como *Agua de todas partes del mundo* (1963), de Juan P. Renzi, *Los bólides*, de Helio Oiticica, el ensamblaje *A-brasao* (1964), de Waldemar Cordeiro, *O Porco* (1967) de Nelson Leirer (quien colocó además dentro del objeto —la jaula— un puerco relleño), el ambiente *A zona: considerações* (1968), de Wesley Duke Lee, *La Hectárea*, de Feliza Burzstyn, las cajas, de Bernardo Salcedo y la gama heterogénea de objetos y enseres reciclados por Beatriz González.
- 4 Lagnado, Lisette. “Cotidiano/Arte: O Objeto”. En catálogo *Objeto Anos 90*. Itaú Cultural, São Paulo, 1999.
- 5 Smith, Courtney. En Catálogo *Octava Bial de La Habana*. Centro Wifredo Lam.
- 6 Camnitzer, Luis. “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”. En *Continente Sul Sur, Revista del Instituto Estadual do Livro*, No. 6, Porto Alegre, 1997, p. 221.
- 7 De igual forma, es posible constatar la concreción de esos propósitos a través de ejemplos tales como *Tucumán Arde* (1968), la serie de *Experiencias del Di Tella* (1968), las muestras *Escultura, Follaje y Ruido* (1970) y *Arte de Sistema* (1971), los happenings de Marta Minujín, las propuestas de Alberto Greco, Roberto Jacoby y Nicolás Uriburu, en Argentina; las acciones del movimiento grupal en México; la *Nova Objetividade Brasileira* (1967), los Domingos de Creación promovidos por Frederico Morais (1971), los parangolés de Helio Oiticica, las *estructuras supra e infrasensoriales* en la obra de Ligia Clark, las *Inserciones en circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, etc.
- 8 Morais Frederico. “Contra el arte afluente: el cuerpo es el motor de la obra”. En *Continente Sul Sur, Revista del Instituto Estadual do Livro*, No. 6, Porto Alegre, 1977, p. 169.
- 9 Algunos fragmentos de este artículo aparecen también en el texto “Ciudad y Acción en la Octava Bial de La Habana”, de la autora.