

textos errantes

blog, gabinete, cajón de costura de Tamara Díaz Bringas con escritos y conversaciones de aquí y de aquí

Quisiera ser Karl Ioganson... (pero no se va a poder). Aplicaciones cubanas del “arte útil”



La Casa Nacional, 1990. Acela y Pila Reyes decoran el sofá de la vivienda de Mirtha Hernández, La Habana

Quisiera ser Wifredo Lam... (pero no se va a poder) fue el título de una exposición antológica de Flavio Garcíandía en La Habana, 2014. Con un título similar, entre parodia y homenaje, el artista cubano ha hecho guiños a Henri Matisse o Piet Mondrian. En otros títulos ha “insultado” a John Baldessari, a Barnett Newman, a Brice Marden o a Sol LeWitt. El más radical de los constructivistas, Karl Ioganson, que hacia 1923 dejó su trabajo de escultor para entrar como obrero metalúrgico en una fábrica de Moscú, no ha estado entre sus referencias. No obstante, el deseo (y la imposibilidad) de un devenir productivista puede ayudarnos a revisar algunas aplicaciones del “arte útil” en el contexto cubano de las últimas décadas.

Garcíandía fue uno de los participantes y el principal gestor de *Volumen Uno*,¹ la exposición de 1981 que se suele situar como inicio del llamado Nuevo Arte Cubano. Una joven generación emergía entonces con los primeros egresados del Instituto Superior de Arte (ISA) fundado en La Habana en 1976. Garcíandía fue parte de esa primera promoción y desde 1981 sería profesor del ISA y uno de los responsables de las importantes transformaciones en la enseñanza del arte que tuvieron lugar en ese centro de estudios en los años ochenta. En 1976 Garcíandía comenzó a trabajar como especialista de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura. Desde esa institución, ideó el proyecto *Arte en la fábrica*, que en su primera edición de 1983 contó con el aporte de más de cuarenta artistas en ocho industrias de La Habana.² Los proyectos debían realizarse de acuerdo con los

trabajadores y usando materiales de desecho o disponibles en las fábricas. Entre los participantes se encontraban algunos artistas de *Volumen Uno* (José Manuel Fors, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey) y otros más jóvenes (Consuelo Castañeda, Sandra Ceballos, Marta María Pérez, Tonel). El propio Garciandía relata de este modo su experiencia en la fábrica: "Nos pidieron que les adornáramos el mural, estaba deteriorado; que hiciéramos señalizaciones en áreas específicas de uso colectivo, que arregláramos el sitio de exposiciones de la ANIR [Asociación Nacional de Innovadores y Racionalizadores], que retocáramos el cuadro del Che..."³ Los artistas pusieron sus herramientas al servicio de los obreros, y éstos entendieron su utilidad para tareas más bien ornamentales: adornar, arreglar, retocar.

Las transformaciones en los modos de hacer y entender el arte que a principios de los ochenta ya estaban en marcha en el contexto cubano no pasaron por la fábrica. No al menos con la misma radicalidad con la que sí se agitaron algunas instituciones culturales y pedagógicas en ese momento. *Arte en la fábrica* se anunció oficialmente como "saludo al 25 aniversario de la Revolución". El impulso de esta iniciativa "productivista" no tuvo lugar en el contexto de los cambios revolucionarios emprendidos en la Cuba de los sesenta. Correspondía más bien a un impulso de institucionalización que se consolidó hacia 1976: ese año en que se fundan el ISA y el Ministerio de Cultura, comenzó con la promulgación de la nueva Constitución Socialista, que formalizaba el Estado cubano bajo una estructura jurídica similar a la adoptada por los países socialistas que se incorporaron al bloque soviético después de la Segunda Guerra Mundial.

En los ochenta, el Ministerio de Cultura implementó un programa de diseños para la industria textil con ecos de proyectos de la vanguardia soviética de los años veinte impulsados por artistas como Lyobov Popova o Varvara Stepánova. Entre 1983 y 1991 se organizó *Telarte*, la iniciativa institucional de mayor alcance en el intento de aplicación funcional del arte y que produjo un considerable volumen de tejido estampado a partir de diseños de artistas. Entre los más de 150 colaboradores del proyecto, se contaban desde adaptaciones de motivos de Wifredo Lam y Amelia Peláez, hasta diseños realizados especialmente por otros nombres de la vanguardia cubana así como por artistas, fotógrafos, arquitectos y diseñadores activos en ese momento. En la edición de 1989, *Telarte* se abrió a la participación internacional con propuestas de Luis Camnitzer, Shigeo Fukuda, Julio Le Parc y Robert Rauschenberg, entre otros. Los diseños producidos industrialmente se mostraron en exposiciones bajo el reiterado título de *Lo útil y lo bello*. En el catálogo de la quinta edición del proyecto, en 1988, la crítica Adelaida de Juan inscribía a *Telarte* en una genealogía de la relación entre arte e industria: John Ruskin, William Morris y el movimiento Arts and Crafts, el Art Nouveau, los constructivistas rusos, la Bauhaus.⁴

Imaginar nuevas funciones para el arte fue una preocupación compartida por artistas e instituciones al comienzo de la década de los ochenta. Esa confluencia se puede ver como ejemplo de la apuesta institucional que dio impulso al Nuevo Arte Cubano: a través del ISA, de la Bienal de La Habana iniciada en 1984, o de los esfuerzos de experimentación artística promovidos por el Ministerio de Cultura. Pero puede leerse también en términos de una instrumentalización política del arte, como sugería el crítico Osvaldo Sánchez: "Esta generación emergente procedió, a imitación de la historización de la Revolución, a ocultar el campo histórico. Demasiadas veces se omite que esta emergencia de los ochenta no sólo es producto de un sistema de enseñanza artística o de la organización de una Bienal "tercermundista" de artes plásticas, sino que a su vez es expresión de una nueva estrategia política estatal, pos-Mariel:⁵ el Ministerio de Cultura asume la tarea de cabildearle al país una nueva imagen internacional".⁶ La irrupción de esa generación de artistas que pronto sería llamada "renacimiento cubano" fue paralela a la mayor crisis migratoria y social que había enfrentado el país con el éxodo de más de 125,000 personas. Si por una parte el Mariel tuvo efectos en la política cultural cubana, podemos también leer sus huellas en una revuelta artística que no pasó tanto por los temas –apenas se habló de la crisis migratoria en las obras de aquellos años–, sino por la búsqueda de nuevos lenguajes y por un cuestionamiento del lugar del arte en la sociedad.

Con todas sus ambivalencias, las relaciones entre el arte y la institución fueron cambiando a lo largo de una década que culminó con numerosos episodios de censura y la migración de una generación casi completa de artistas. Pero antes de producirse ese final de una época, tuvieron lugar otros esfuerzos de inserción social del arte, planteados desde los propios artistas y desde un cierto desbordamiento institucional. Uno de los proyectos influyentes en un contexto artístico que hacia fines de los ochenta resultaba singular por la intensidad y dimensión profundamente colectiva de sus debates fue *Hacer*. Impulsado por un grupo que incluía artistas, músicos, periodistas, el proyecto pretendía: "Vincular el arte al trabajo socialmente útil, reportándole al individuo nuevas perspectivas de enfrentamiento y conocimiento de su propia actividad: diseñar un método pedagógico aplicable a las escuelas de arte con vista a acciones profesionales; y crear una riqueza cultural para el hombre, que nazca del interior de sus comunidades, de sus propias características vitales y espirituales".⁷ En otro escrito, el artista Rubén Torres Llorca anotaba: "La obra de los Hacedores, una vez separada de su autor, cobraba vida propia y no se podía juzgar a través de la individualidad del creador, sino por sus efectos en la sociedad".⁸ Si bien condensaba algunas de las urgencias del debate cultural habanero de ese momento, el proyecto fue obstaculizado y sus acciones limitadas, quedando más bien como propuesta teórica a través de algunos documentos.

A mediados de 1989 el artista Abdel Hernández, principal teórico del grupo, concluía un extenso texto titulado "Hacer" con la cautela: "La posibilidad de un apoyo institucional debe considerar sus límites".⁹ Cuando en ese mismo año un grupo de "hacedores" (Lázaro Saavedra, Abdel Hernández, Hubert Moreno, Nilo Castillo, Alejandro López y el músico Alejandro Frómata) decidió marcharse a Pilón, un pueblo en el extremo oriental de la isla, uno de los acuerdos de partida fue el de no realizar sus intervenciones en las instituciones culturales oficiales. Su trabajo se centraría en la comunidad, de la que el propio Hernández destacaba estas condiciones: "8000 habitantes, bajo nivel escolar, espiritismo, santería, extensas familias, expansión rápida de información oral (mitos, chismes, etc)".¹⁰ La pobreza y el desencanto serían otras condiciones que se hicieron evidentes en esa experiencia, y probablemente la causa de que el proyecto encontrara resistencias por parte de las autoridades políticas locales y fuera finalmente abortado.

El reto para los artistas en Pilón era convivir con los habitantes del lugar, preguntar y aprender con ellos y que el trabajo saliera de un proceso verdaderamente colaborativo. El intento de identificar colectivamente problemas del contexto y estrategias posibles para resolverlos acabó por hacer visibles zonas de conflicto social y desencuentro político. Podríamos pensar que el éxito del proyecto en la emergencia de esos conflictos contribuyó asimismo a precipitar su final. De algún modo, el arte se había ofrecido como un vehículo no autorizado para el ejercicio de libertades públicas cuyos cauces eran restringidos por la propia Constitución cubana, en la cual la libertad de palabra y opinión se limita al marco de las organizaciones sociales y de masas dispuestas por el Estado. Aunque el proyecto Pilón acabó de forma abrupta para sus participantes, la larga estadía de los artistas en el pueblo afectó la vida del lugar y sobre todo las suyas. En el recuento de su experiencia en Pilón, Lázaro Saavedra anotaba: "Many of my utopias crumbled, it diminished me somewhat... or I was a little more realistic about the transformative capacity of art".¹¹ Aquellos diez meses en Pilón, pasaron entre una idea de cambio social a una práctica de transformación subjetiva.

Convertirse en "instrumentos", en "herramientas-puentes"¹² fue una de las intenciones explícitas de *La Casa Nacional*, el proyecto realizado en 1990 por un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte. La intervención en una casa de vecindad de La Habana sería una de las primeras acciones de *Desde una Pragmática Pedagógica*, el programa educativo del profesor y artista René Francisco Rodríguez. Las relaciones entre el grupo del ISA y los habitantes del solar se establecieron desde la convivencia durante casi un mes, a partir de la cual los estudiantes se dispusieron a cumplir encargos de los vecinos. "Como si nos hubiésemos relegado a su 'intrascendente' destino -relataba René Francisco- nosotros accedimos a la construcción de sus pedidos: restauración de objetos personales, remodelación del edificio, pinturas para puertas, números para identificar sus viviendas, mesas para

comedor, cuadros de mártires para el salón común, cuadros con motivos religiosos y con descripciones históricas personales, mural para las informaciones del comité, tarja para identificar históricamente el edificio, etc..."¹³

La pregunta por la utilidad del arte se planteaba en este caso cómo responder a necesidades específicas de personas concretas. Y esas demandas se acotaron muy puntualmente al ámbito de lo posible, de aquello que podía estar al alcance de unos estudiantes de arte –como pintar una virgen o decorar una pared. Si un año antes la presencia de un grupo de artistas en Pión había hecho visibles ciertas problemáticas sociales y políticas, *La Casa Nacional* parecía restringir su ámbito de incidencia a lo económico. Los artistas se aplicaron a un servicio de arreglos o mejoras por encargo, sin que ello implicase un cuestionamiento más radical sobre la precariedad de las condiciones de vida. La "pragmática pedagógica" continuaba una preocupación de los ochenta en cuanto a la inserción social del arte, pero la inscribe en un nuevo contexto que pone en primer plano la crisis económica.

La caída del muro de Berlín y los profundos cambios en el campo socialista que estaban teniendo lugar en la bisagra de los años ochenta a los noventa tuvieron importantes efectos en Cuba, con una economía que hasta entonces dependía de ventajosas transacciones con la Unión Soviética y otros países del Este. En el orden interno, el 89 fue también un momento de graves tensiones y crisis políticas que se saldó con el juicio televisado y el posterior fusilamiento de altos cargos militares acusados de narcotráfico y otros delitos. A fines de los ochenta, y con particular intensidad en el contexto del arte, tuvieron lugar algunos debates y proyectos que interpelaban el socialismo cubano en un sentido ideológico y político. Pero los aires de *perestroika* y *glásnost* no fueron bienvenidos en la isla y los intentos de asumir un debate político desde el arte fueron inmediatamente clausurados. En Cuba, la crisis política, agravada por el colapso del socialismo real en Europa del Este, se interpretó sobre todo en clave de crisis económica, bautizada por entonces como "Período especial en tiempos de paz". Así, los noventa se iniciaron con una nueva centralidad de lo económico, debido en parte a la severa carencia de recursos, las urgencias de una economía de sobrevivencia, la entrada de un incipiente mercado y también a una estratégica evacuación de lo político del debate público.

La Casa Nacional tiene lugar en medio de esos años convulsos y en buena medida encarna sus contradicciones, como la de un nuevo estatus (privilegiado) del artista en un espacio social cada vez más deteriorado.¹⁴ Pero el proyecto materializaba también algunas de las preocupaciones de la época como la de una función social de la práctica artística. Durante el proceso de *La Casa Nacional*, los participantes intercambiaron cartas que les servían para poner en común sus búsquedas y reflexiones, y como registro singular de la experiencia. Una y otra vez resuena en ellas una pregunta por la utilidad del objeto artístico... "muchas cosas útiles son bellas precisamente en virtud de su sentido utilitario", escribía "Dago".¹⁵ En otra carta dirigida a éste por "el Profe" leemos: "...comencé a leer el libro del constructivismo ruso, orientado por ti y por esa misteriosa y extraña intuición que nos va llevando a las cosas que necesitamos. ... Que este libro de los grandes utópicos, llegado en el preciso momento se extienda entre nosotros".¹⁶ Si el constructivismo fue una referencia importante de la "pragmática pedagógica", otra estaría en la historia política cubana con el *Diario de Campaña* de José Martí:¹⁷ "El primer libro que yo leía en todos los cursos era ése. Martí está narrando el avance de una guerrilla, pero al mismo tiempo, está acotando cómo una campesina pone un mantel, cómo hizo un café...".¹⁸ *La Casa Nacional* para mí fue un poco igual, era reducirnos a un grado cero e ir anotando..."

Esa intención de reducir el autor a un grado cero se convertiría en una estrategia recurrente en el arte cubano de los primeros noventa, en parte como recurso para sortear la censura con una (real o ficticia) ocultación de la autoría. En algunos artistas, la idea de "encargo" partía ya no de un otro real sino de la ficción, como el caso de Fernando Rodríguez, quien se presenta como ejecutante de las ideas que le dicta Francisco de la Cal, un heterónimo con quien desde entonces comparte la firma de

sus obras. En otros ejemplos se acude a un recurso intertextual, como en la serie de Sandra Ceballos de 1994-1995 basada en citas a Lyubov Popova, Alexandra Exter, Olga Rozánova, Sophie Tauber, Sonia Delaunay, Nadeida Udaltsova, entre otras. O en el *Homenaje a Ana Mendieta* (1986-1996) de Tania Bruguera, en el que re-creaba acciones de la artista emigrada en su adolescencia a Estados Unidos como un modo de reclamarle un lugar en la cultura cubana, en un momento en que el tema de la migración estaba siendo tan determinante como silenciado.¹⁹

Ese proyecto, el primero de larga duración realizado por Tania Bruguera, nos permitiría abordar la noción de "arte útil" desde otro lugar: el que conecta su trabajo con el de Ana Mendieta, y el de ambas con la constelación que a inicios de los ochenta conformarían Juan Francisco Elso Padilla, Ricardo Rodríguez Brey y José Bedia. La práctica de esos artistas estaba inmersa en comunidades culturales y religiosas afrocubanas como la Santería o el Palo Monte, al tiempo que participaban de la tradición artística occidental en la que se formaron. Si una obra de Elso se podía concebir en términos de "instalación", el uso de materiales "cargados" con elementos rituales –su propia sangre, por ejemplo– resultaba más cercano a los empleados en un altar o ceremonia de la santería que a las relaciones formales o simbólicas favorecidas en el contexto del arte. Elso fue muy cercano de Ana Mendieta desde el primer viaje a Cuba de la artista, que coincidió con la inauguración de la muestra *Volumen Uno* en 1981. Por esos mismos años sería profesor de Tania Bruguera en la Escuela Elemental de Artes Plásticas de La Habana: "Creo estar muy influida por la obra de un artista cubano, el difunto Elso Padilla -aseguraba Bruguera-. Mi obra está influida por la suya no por la forma en que se ve, sino por la forma en que se concibe el arte. Fue mi maestro y tomé de él la idea de que el arte debía estar vinculado por entero a la vida... y no a una ficción o una realidad virtual, sino tan vivo como fuera posible. Mi arte debe tener una función real para mí misma, para curar mis problemas y ayudar a otras personas a reflexionar y mejorar o a pensar sobre ciertos temas".²⁰

La idea del arte como terapia y la búsqueda de una "función real" atravesó los ochenta en buena parte de sus realizaciones artísticas y pedagógicas. En las obras de Elso, Bedia, Brey esa función se vincula además con prácticas culturales y religiosas afrocubanas, en las cuales a un objeto o acción ceremonial se le otorga capacidad de modificar la realidad. Algo de esa concepción estaba presente también en las acciones de Ana Mendieta y en las re-creaciones de Tania Bruguera, en el inicio de su investigación sobre el performance, concebido a un tiempo como representación y ritual. Pero el arte útil como herramienta resonaba en varias obras de esos años. Cuando en 1984 José Bedia presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes una exposición que compendia sus búsquedas de ese momento la llamó *La persistencia del uso*. La muestra presentaba instrumentos de trabajo en diferentes culturas, poniendo en un mismo plano su dimensión utilitaria y mágica o religiosa. En el catálogo de la exposición, el curador y crítico Gerardo Mosquera precisaba: "No hachas y azadas de la cultura tal o más cual, sino hachas y azadas de imaginación, artísticas, pero que a la vez son hachas y azadas 'de verdad', que pueden usarse. Una suerte de objeto que son realidad y metáfora al unísono".²¹ En esa condición ambivalente –realidad y metáfora– se podrían rastrear otras condiciones de un "arte útil".

Pero también podemos interrogar la noción de "arte útil" desde la práctica pedagógica. A través de la enseñanza, figuras como Flavio Garcíandía, René Francisco Rodríguez y Tania Bruguera han funcionado como bisagra entre varias generaciones de artistas. Entre 2002 y 2009, Bruguera puso en marcha la experiencia pedagógica de mayor radicalidad en el contexto cubano: la *Cátedra de arte de conducta*,²² un proyecto de transformación política y estética, de discusión colectiva e incidencia social. En el trabajo de algunos participantes de ese programa resuenan prácticas vanguardistas que relacionan desde el presente experimentaciones de los años veinte soviéticos a través de los años ochenta cubanos. En 2008, siendo estudiante de la Cátedra, Adrián Melis interviene en una fábrica estatal de ladrillos que había dejado de producir por falta de materia prima. No obstante, los trabajadores deben acudir a ella cada día para cumplir ocho horas de inactividad. En una de esas jornadas, Melis les propone imitar con sus cuerpos y sus voces el sonido de la fábrica si estuviese activa. El resultado de esa ficción colectiva se llamó *Elaboración de cuarenta piezas rectangulares para la construcción de un piso*. Si en los años veinte el desempeño de Karl Ioganson en la fábrica se había

alineado más con la intensificación del trabajo que con una preocupación por la alienación laboral,²³ Adrián Melis va al entorno industrial despreocupado por una productividad económica que ya parece imposible. Junto a los trabajadores de la fábrica, la acción de Melis produce juego, ruido, invención, desobediencia. La funcionalidad desviada, vagamente útil, de esa intervención en la fábrica podría leerse más bien como una de esas "máquinas célibes" que "introducen una función de desarreglo en la reproducción de las máquinas técnicas".²⁴

Una manera de abordar la complejidad de la noción de "arte útil" desarrollada por Tania Bruguera podría derivarse del encuentro, en el Museo del Arte Útil,²⁵ entre una máquina (la de Ioganson) que aumenta en un 150% la productividad del trabajo y otra (la de Melis) que produce en proporción a la improductividad. En mi opinión, ese resto de inutilidad es precisamente lo que resiste la tensión del «arte útil» hacia lo meramente instrumental. A pesar de la insistencia programática de Tania Bruguera en lograr aplicaciones prácticas, resultados, beneficios tangibles, la noción de arte útil elude su traducción en términos únicamente de utilidad para sugerir un sentido del arte como herramienta. En las experiencias del arte cubano que hemos recorrido en este texto resuenan ideas, léxicos, modos de hacer del «arte útil»: la aplicación funcional del arte, entender el valor de las obras por sus efectos en la sociedad, el arte como herramienta al servicio de necesidades específicas, la capacidad de las acciones artísticas para transformar la realidad. Esas preocupaciones que atravesaron el contexto cultural cubano desde inicios de los años ochenta, y que en parte arrastraban reverberaciones de algunas vanguardias soviéticas, parecen hoy ausentes de ese mismo contexto en el que también es manifiesto un repliegue de lo público hacia lo privado, de lo colectivo a lo individual. Desde un «estado de excepción»,²⁶ Bruguera radicaliza en su investigación y práctica aquel anhelo de encontrar un uso del arte dentro de la sociedad. Los ejemplos compilados en el archivo en proceso del Arte Útil²⁷ apuntan a la imaginación o experimentación de otras formas –más sostenibles, solidarias– de vivir juntos.

Notas

1. La exposición *Volumen Uno* abrió el 14 de enero de 1981 en el Centro de Arte Internacional, en La Habana, con la participación de once artistas: José Bedia, Juan Francisco Elso Padilla, José Manuel Fors, Flavio Garcíandía, Israel León, Rogelio López Marín (Gory), Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Tomás Sánchez, Leandro Soto and Rubén Torres Llorca. Destacada por su experimentación formal y nuevos temas vinculados a cultura popular, kitsch, prácticas religiosas afrocubanas, entre otros, así como por un intenso debate crítico que la acompañó, esta exposición se ha considerado como símbolo de la emergencia del nuevo arte cubano.

2. *Arte en la fábrica* fue una iniciativa de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura, junto a la Brigada "Hermanos Saíz" que aglutina artistas jóvenes. La primera edición del proyecto se realizó en 1983 y se mantuvo por otros dos años.

3. Flavio Garcíandía, citado por Cristina Vives, "¡Bases llenas!... o, el arte en la calle (Una brevísima ojeada al arte público de los 80 en Cuba)", *ICP. Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Número especial dedicado a la Trienal de Gráfica (Diciembre 2004).

4. *Telarte V. Lo útil y lo bello* (catálogo de la exposición), Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana, mayo 1988).

5. El Mariel es el nombre del puerto en La Habana por el que salieron de Cuba más de 125 mil personas en 1980 en el mayor éxodo que ha tenido lugar en la isla. La crisis migratoria y la fractura social que supuso el Mariel se originó a partir de la ocupación en abril de ese año de la Embajada del Perú por cerca de 10 mil personas y el posterior anuncio por parte del gobierno cubano de que

cualquiera que quisiese marcharse del país podía hacerlo. El tratamiento público a los que salieron por el Mariel fue el de «escoria». Entre éstos se encontraban los exiliados en la Embajada del Perú, presos políticos, reclamados por sus familiares, personas con antecedentes penales o que mostraran conductas antisociales o contrarias a la «moral revolucionaria» (Ver: Armando Navarro Vega, *Cuba. El socialismo y sus éxodos* (Bloomington, IN: Palibrio, 2013).

6. Osvaldo Sánchez, "Los últimos modernos", *Cuba: la isla posible*, CCCB, Barcelona, 1995, reeditado en *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano*, ed. Magaly Espinosa y Kevin Power (Santa Mónica: Perceval Press, 2006), p. 151.

7. José Veigas, Cristina Vives, Adolfo Nodal, Valia Garzón y Dannys Montes de Oca, eds., *Memoria: Artes visuales cubanas del siglo XX* (Los Ángeles: California International Arts Foundation, 2003), p. 293.

8. Rubén Torres Llorca, *Una mirada retrospectiva*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño (La Habana, 1989), en *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano*, ed. Magaly Espinosa y Kevin Power, (Santa Mónica: Perceval Press, 2006), p. 294.

9. Abdel Hernández, "Hacer", texto mimeografiado, inédito, La Habana, junio de 1989, 55 páginas.

10. Ibid., p. 3.

11. Lázaro Saavedra, entrevista con Rachel Weiss, La Habana, 12 de diciembre 2002, citada en Rachel Weiss, *To and from Utopia in the New Cuban Art*, University of Minnesota (Minneapolis, 2011), p. 203.

12. René Francisco Rodríguez, "La Casa Nacional", junio de 1990, en Danne Ojeda, *Proyectos-Arte en acción de reescritura*, MA Tesis, Universidad de La Habana (La Habana, 2000), Anexo III, p. 114.

13. Ibid.

14. En *To and from Utopia in the New Cuban Art* la curadora y escritora Rachel Weiss señalaba: "In fact, the work seemed less adequate to the blurring of art and life than to the staging tableau vivant representing the dilemma of being privileged artists in a socialist system; the artists's genuine desire to "do something" with their work inadvertently to the spectacularization of poverty, and while the project empaneled them as samaritans in the local context, it also aligned them with benevolent imperialism as the intervened into the local from the vantage point of the international". Ibid., pp. 206-207.

15. Carta de Dagoberto Rodríguez, febrero de 1990, "Correspondencia epistolar efectuada durante la primera edición de la pragmática (fragmentos)", en Ojeda, *Proyectos-Arte en acción de reescritura*, Anexo III, p.135.

16. Carta de René Francisco Rodríguez, 22 de diciembre de 1989, Ibid., p. 128.

17. José Martí (1853 – 1895). Político y escritor cubano, destacado precursor del Modernismo literario hispanoamericano y uno de los principales líderes de la independencia de Cuba.

18. Entrevista a René Francisco Rodríguez por Danne Ojeda, noviembre de 1999, citada en Ojeda, *Proyectos-Arte en acción de reescritura*, p. 64.

19. Nacida en La Habana en 1948, a los doce años Ana Mendieta fue enviada por sus padres a Estados Unidos en la llamada «Operación Peter Pan», un programa coordinado por organizaciones religiosas norteamericanas, exiliados cubanos y el gobierno de Estados Unidos por el cual más de 14.000 niños fueron enviados por sus familias a ese país entre 1960 y 1962. Fallecida de forma trágica en 1985, Ana Mendieta y su obra constituyen un legado imprescindible para muchos relatos y prácticas del arte y el feminismo.

20. Johannes Birringer, "Art in America (the dream)", *Performance Research Journal* 3, No. 1 (1998), pp. 24-31.

21. *La persistencia del uso*, José Bedia, *Instalaciones y dibujos*, Pequeño Salón, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 1984, s/p.

22. La Cátedra de Arte de Conducta fue concebida y producida por Tania Bruguera entre 2002 y 2009 en La Habana como un proyecto artístico de larga duración en la forma de una escuela de arte.

23. Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Los Angeles: University of California Press, 2005), p. 188.

24. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, (Barcelona: Paidós, 1985), p.38.

25. *Finishing Machine*, de Karl Ioganson y *Vigilia*, de Adrián Melis, se incluyen en el archivo online del Museo del Arte Útil: <http://museumarteutil.net/projects/vigilia-night-wacht/> y <http://museumarteutil.net/projects/constructivism-finishing-machine/>

26. *Estado de excepción* fue el título de una exposición de la Cátedra Arte de Conducta, Galería Habana, X Bienal de La Habana, 2009. Con la curaduría de Tania Bruguera, la muestra presentó una exposición diaria durante de 7 días. La temporalidad limitada de cada exposición funcionó como un modo eficaz de sortear la censura.

27. <http://museumarteutil.net/archive/>