

# CIUDAD Y ACCIÓN

## EN LA OCTAVA BIENAL DE LA HABANA

---

**IBIS HERNÁNDEZ ABASCAL**

Curadora del I | Curator at Centro Wifredo Lam de La Habana

Poco después de culminada la celebración de la Séptima Bienal de La Habana en diciembre del año 2000, el equipo de curadores del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam volvió a reunirse no sólo con el acostumbrado propósito de analizar los aciertos y desaciertos del evento, sino para definir el rumbo que tomaría la siguiente edición.

Revisando los criterios emitidos por algunos de los críticos que escribieron sobre el certamen en aquella ocasión, parecía impostergable la necesidad de dotar a la Bienal de un nuevo sentido, considerando que su aporte fundamental a la historia del arte universal –haber distinguido, ponderado y validado como ningún otro espacio la producción artística de los países del llamado Tercer Mundo– devenía para entonces “camino trillado” por el que transitaban otros eventos internacionales, y dejaba de ser el argumento pertinente que justificaba su existencia como lugar de encuentro donde convergen la novedad, el riesgo y lo alternativo.

Aunque a juicio de los organizadores no sería ésta la única razón por la cual valía la pena dar continuidad al proyecto, tales opiniones coincidieron con la voluntad renovadora del equipo y fueron tomadas en cuenta durante las discusiones emprendidas posteriormente, en las cuales primó la idea de cambiar –o al menos remover– la estructura de la Bienal, estable en lo esencial desde 1989 cuando por primera vez había articulado su discurso a través de exposiciones que giraban en torno a un objeto de reflexión específico. Ahora, la intención estaba dirigida tanto a dinamitar esta concepción temática, como los modos tradicionales de exhibir en el evento, persiguiendo otro tipo de confrontación entre el público y la propuesta artística. Se reconoce, sin embargo, cuán difícil resulta implementar cambios radicales en cualquier esfera de la vida y a esta realidad no escapa la Bienal de La Habana, inserta en una compleja trama de circunstancias económicas, políticas y socioculturales que sin lugar a dudas inciden en su

Shortly after the Seventh Havana Biennial came to an end in December 2000, the team of curators at Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam met again, not only for the usual purpose of analysing the event’s successes and failings but also to define the direction to be taken by the next edition.

Looking through the criteria formulated by some of the critics who wrote about the competition on that occasion, it became apparent that there was a pressing need to endow the biennial with a new meaning. It is true that, like no other space, it had made a fundamental contribution to the history of universal art by highlighting, appraising and acknowledging the artistic production of the countries belonging to the so-called Third World. By then, however, this was also being done at other international events and was therefore no longer a sound argument to justify its existence as a place of encounter for the convergence of novelty, risk and alternative ideas.

Although in the organisers’ view this would not be the only reason to render the project’s continuation worthwhile, these opinions tied in with the team’s desire for renewal. Accordingly, they were taken into account in subsequent discussions, where the prevalent idea was to change, or at least modify, the biennial’s structure. This had remained essentially the same since 1989, when, for the first time, its discourse had revolved round exhibitions centring on a specific theme for reflection. Now the aim was to do away with this thematic conception and also with the event’s traditional ways of exhibiting by pursuing a different kind of encounter between the public and the artistic proposal, mindful of how difficult it proves to implement changes in any sphere of life. The Havana Biennial is no exception to this in that it is wedged in a complex web of economic, political and socio-cultural circumstances which undoubtedly affect its structure and condition its context as far as production is concerned. Hence the

configuración y particularizan su contexto de producción. De ahí que la idea inicialmente acariciada con entusiasmo por los curadores, basada en una propuesta de naturaleza totalmente efímera, callejera, interdisciplinaria (no sólo con respecto a las diferentes disciplinas artísticas sino también científico-técnicas, deportivas, gastronómicas, etc.), capaz de involucrar a diferentes sectores sociales, grupos y barrios, fuera desechada como alternativa única. Sucede que la respuesta a este tipo de convocatoria suele traducirse en acciones y procesos que demandan la permanencia de los creadores en el territorio durante cierto periodo de tiempo, en tanto exigen un conocimiento del entorno, la historia, los comportamientos sociales, los conflictos imperantes, las costumbres y tradiciones, y todo cuanto pueda moldear la experiencia de vida cotidiana de sus habitantes, evitando con ello la concreción de proyectos que rayen apenas en la epidermis de la realidad, la falseen, manipulen o lleguen a resultar agresivos e invasores.

Ahora bien, pese a la carencia del presupuesto necesario para invitar a un grupo considerable de artistas a establecerse y trabajar en La Habana durante un tiempo prudencial, los organizadores decidieron, no obstante, correr el riesgo y poner en práctica algunas de estas formulaciones a través de proyectos que se concentraron en el barrio de Alamar, el Solar de La California y el Pabellón Cuba, así como de acciones urbanas que tuvieron lugar en múltiples puntos de la ciudad. En su magnitud, tal estrategia descentralizadora imprimía un carácter diferente a esta edición del evento, independientemente de que estas prácticas no resultasen inéditas en nuestro medio y de que se continuaran mostrando en la Fortaleza de la Cabaña propuestas apegadas a morfologías más tradicionales.

El tan llevado y traído binomio Arte-Vida funcionó ya no como definición temática del evento, sino como una especie de comodín capaz de traducir de algún modo el espíritu que se le pretendía insuflar. Más que en ninguna otra edición, las intervenciones y acciones públicas gozaron de cierto protagonismo, sorprendiendo al transeúnte en su deambular cotidiano. Es probable, sin embargo, que tales experiencias simbólicas sean las menos reseñadas por los expertos extranjeros o poco tomadas en cuenta a la hora de emitir un juicio crítico acerca del evento debido a que, por un lado, se extendieron a lo largo de todo el mes de noviembre, y por otro, habría sido imprescindible presumir del don de la ubicuidad para participar en todas las programadas durante los días inmediatos a la fecha de apertura, porque discurrieron a la par del resto de las actividades previstas.

Desde los albores de la modernidad, la ciudad ha ido acrecentando su presencia en el arte y la literatura no sólo como paisaje o telón de fondo del transcurrir de la vida, sino cada vez más como una zona de conflictos, generadora de poéticas comprometidas con un tipo de sensibilidad que comporta valores éticos y estéticos nacidos al calor de la lucha de clases y de otros fenómenos contradictorios propulsados por el propio desarrollo urbano.

initial idea, taken up with great enthusiasm by the curators, consisting in a proposal of a completely ephemeral, outdoor, interdisciplinary nature (not only in the artistic sense but also at a scientific level through techniques, sport, gastronomy and so on) – an idea with the power to involve different social sectors, groups and districts – was discarded as the sole alternative. However, the response to events of this sort usually translates in actions and processes requiring the creators to remain on the spot for a certain period of time insofar as they entail a knowledge of the environment, its history, social behaviour patterns, prevailing conflicts, customs and traditions and anything influencing the day-to-day experience of the place's inhabitants. In this way, the materialisation of projects barely touching on the surface of reality, distorting and twisting it, and others that might turn aggressive and invasive, is avoided.

Nevertheless, despite the lack of resources necessary to invite a sizeable group of artists to stay and work in Havana for a reasonable period of time, the organisers decided to run the risk and put some of these ideas into practice through projects located in the district of Alamar, el Solar de La California and Pabellón Cuba, along with urban actions or performances taking place all over the city. Because of its scope, the strategy of decentralisation gave this edition of the event a different character, irrespectively of the fact that such practices had been seen before in our milieu and proposals associated with more traditional morphologies continued to be displayed at Fortaleza de la Cabaña.

The hackneyed *Art-Life* binomial no longer worked as the thematic definition of the event but as a kind of all-purpose concept capable of somehow conveying the spirit with which the show was to be endowed. More than at any other edition, public interventions and actions played a fairly prominent role, taking the passer-by by surprise as he went about his daily business. Nonetheless, these symbolic experiences are probably the ones to receive least attention from foreign experts or are barely taken into account when a critical opinion of the event is given. This is because they took place throughout the month of November and also because it would have been indispensable to enjoy a form of omnipresence so as to participate in all the experiences programmed for the days immediately previous to the inauguration, when all the other activities were going on.

Since the dawn of modernity, the city has been strengthening its foothold in art and literature, not just as a setting or a backcloth for life's ups-and-downs, but increasingly as an area of conflicts producing a poetics committed to a kind of sensitivity featuring ethical and aesthetic values born of the class struggle and other contradictory phenomena triggered by urban development. The contemporary city is characterised, amongst other things, by non-communication and anonymity, violence and various mechanisms of citizen control, a lack of solidarity and the crumbling of elementary standards of urbanity, the

La incomunicación y el anonimato, la violencia y los diversos mecanismos de control ciudadano, la falta de solidaridad y el resquebrajamiento de las normas elementales de urbanidad, la economía informal con toda su parafernalia y la omnipresencia de la imagen publicitaria que provoca ansiedad e insatisfacción permanente en el ser humano, entre otros aspectos, cualifican la ciudad contemporánea y llegan como preocupaciones a los dominios del arte. En la Octava Bienal diversas cuestiones asociadas a la vida urbana fueron abordadas por quienes llevaron a cabo intervenciones públicas, ya fuese como parte de la *Experiencia de Acción 30 Días* organizada por el Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), del proyecto multidisciplinario 4D, o de manera independiente con respecto a ambos. Algunos artistas, trascendiendo el marco de la propia acción, trabajaron cuidadosamente el registro documental de la misma para presentarlo posteriormente como parte de su propuesta, a modo de audiovisual o en otros soportes.

Tal fue el caso de los brasileños Daniel Lima y el Grupo Bijari. El primero ha seguido de cerca las acciones de la guerrilla grafitera en la urbe paulista, cuyos gestos transgresores y margi-

underground economy with all its paraphernalia and the omnipresence of the publicity image, plunging the human being into a permanent state of anxiety and dissatisfaction. All these elements find their way into the domain of art, where they are expressed as causes for concern. At the Eighth Biennial, a number of questions relating to city life were addressed by artists through public interventions, either as part of the *Experiencia de Acción 30 Días*, presented by the DIP (Departamento de Intervenciones Públicas), or of the 4D multidisciplinary project, or independently in each case. Some artists, stepping outside the action's specific framework, made a thorough documentary record of the experience and presented it afterwards as part of their proposal, using audiovisual and other media.

Such was the case of Brazilian Daniel Lima and *Grupo Bijari*. In Sao Paulo, the former has been following closely the actions of the graffiti guerrilla, whose transgressive and marginal statements suddenly appeared overnight on the walls of the city and in public baths, disturbing some and embarrassing others, above all on account of the inaccessible nature of their codes. The markings come across as threats issued by a silenced voice,



GRUPO BIJARI.

nales aparecen repentinamente, de la noche a la mañana, en los muros de la ciudad y baños públicos, inquietando a unos e incomodando a otros, sobre todo, por el carácter inaccesible de sus códigos. Las marcas se revelan como amenazas de una voz silenciada, de un anonimato que busca visibilidad desde su propia condición. Algunos colectivos artísticos, tales como MICO y Atuação, se apropian hoy día de las estrategias de los grafiteros y realizan acciones autónomas con respecto al circuito del arte en las calles de la ciudad de São Paulo, en aras de lograr una más eficaz compenetración del arte con la vida. Lima, por su parte, asimila también estas estrategias pero revierte el resultado de sus acciones urbanas efímeras (utiliza humo y rayos láser) en dicho circuito. El registro fotográfico y el video otorgan a estas intervenciones fugaces la posibilidad de una nueva existencia sin desvirtuar el carácter subversivo que encierran.

El trabajo que mostró Lima en La Habana, *Ciudad, acción y fuga*, fue un audiovisual estructurado en tres actos. El primero, basado precisamente en el registro de algunas de sus interferencias en São Paulo, patentizaba el dominio del autor en el manejo de los recursos plásticos para conseguir una visualidad casi pictórica de extraordinario lirismo, aquí reforzado con la música de Villalobos (*Bachianas No. 5*) ejecutada en vivo por el Cuarteto de Cuerdas Amadeo Roldán de la Filarmónica Nacional durante la presentación del audiovisual en el Pabellón Cuba. El contrapunto entre lo erudito y lo popular no provocaba en modo alguno roces o asperezas; de hecho, los elementos de ambos registros confluyen con la mayor naturalidad tanto en la estructura misma de la obra musical del connotado Maestro, como en el trabajo que viene realizando el joven Lima. En el segundo acto, de acentuado carácter político, se constaba de inmediato el interés por llamar la atención en torno a la noción de control, clave en la obra del artista: una secuencia de imágenes, tomadas de acciones colectivas y manifestaciones públicas, irrumpió en la pantalla y lo que en principio parecía tener un carácter pacífico, fue adquiriendo otros matices en la medida en que subió el tono de las protestas e intervino el cuerpo policial, para culminar con fuertes expresiones de represión y violencia. En este acto Daniel se hizo acompañar del grupo de percusión Ere Otanowua que acostumbra a tocar en fiestas particulares para santos. El repertorio incluyó cantos dedicados a los orichas guerreros Changó y Ogún, en conjunción eficaz con las imágenes de fuego y de conflicto proyectadas. Por último, el tercer acto, estuvo dedicado a La Habana. Durante su recorrido por esta ciudad, llamó la atención de Lima la cerca que bordea el parque Maceo —ubicado en la avenida del Malecón— desde que hace algún tiempo fue restaurado. Aparecieron en el video un sinfín de entrevistas breves hechas por el artista a personas de diferentes edades que frecuentan el parque o pasan cerca de su límite perimetral, así como a los custodios encargados de la protección del lugar y de abrir y cerrar su puerta de acceso. En la mayoría de los casos, mediaba entre la cámara y el entrevista-

by a form of anonymity seeking attention through its own condition. Some artistic collectives, like MICO and Atuação, are currently taking up the graffitiists' strategies and staging autonomous actions relating to the art circuit on the streets of São Paulo, in an endeavour to achieve a more effective rapport between art and life. Lima is also assimilating these strategies but is inverting the result of his ephemeral urban actions (using smoke and laser beams) on the circuit. Photographic record and video afford these transient interventions the possibility of a new existence while respecting their inherent subversive nature.

The work displayed by Lima in Havana, *Ciudad, acción y fuga*, was an audiovisual creation structured into three acts. The first, based precisely on the recording of some of his São Paulo interventions, bore witness to the author's mastery of plastic resources in the way he achieved an almost pictorial visual quality of an extraordinary lyricism, enhanced in this instance by Villalobos' music (*Bachianas N.º. 5*), executed live by the quartet, *Cuarteto de Cuerdas Amadeo Roldán* (National Philharmonic Orchestra) during the presentation of the audiovisual work at Pabellón Cuba. In no way did the counterpoint between the erudite and the popular give rise to friction or harshness. On the contrary, the elements in the two recordings come together quite naturally both in the structure of the acclaimed maestro's musical work and in the work produced by the young Lima. In the second act, of a marked political content, an interest in calling attention to the notion of control, a key element in the artist's work, was immediately noticeable: a sequence of images, taken during collective actions and public demonstrations, appeared on the screen and, what initially seemed to be of a pacific nature, gradually acquired other nuances as the protests became more heated and the police intervened, ending with forceful expressions of repression and violence. In this act, Daniel was accompanied by the percussion group, *Ere Otanowua*, who usually perform at private functions held to commemorate saints. The repertoire included chants dedicated to the *oricha* warriors Changó and Ogún, effectively combined with projected images of fire and conflict. Lastly, the third act was dedicated to Havana. As he wandered round the city, Lima was struck by the fence running along the edge of the Maceo Park. Situated on Avenida del Malecón, the park was reconditioned some time ago. The video shows how the artist conducts countless brief interviews of people of different ages who visit the park or walk alongside its fence and also of the guards responsible for the park's security and the opening and closing of its gates. In most cases, the image of the fence was placed between the camera and the interviewee. Curiously, almost all the opinions expressed agreed about the need to maintain the control mechanism, personified by the guards, as a way of protecting the park from damage. This act constituted a multiple metaphor which, in its density, succeeded in combining

do la imagen de la cerca. Curiosamente, casi todas las opiniones expresadas coincidieron en la necesidad de mantener tal mecanismo de control para garantizar la integridad del parque. Este acto constituyó una metáfora múltiple, capaz de combinar en su espesor sentidos y contenidos paradójicos que hacen parte de las nociones de control, autoridad, encierro y salvaguarda. Culminó cuando el artista, aprovechando la oscuridad de la noche, colocó un candado en la puerta del parque y dejó dentro a los custodios, creando una situación que denotaba confusión e inseguridad. La música escogida para este cierre fue *Canción de Muertos*, un clamor acompañado de violines y percusión, que contagió a la audiencia y la llevó a repetir sin cesar: “Sea el Santísimo, sea el Santísimo, madre mía de la Caridad, ayúdanos, ampáranos, en el nombre de Dios...”

El audiovisual fue conformado sobre la base de los procedimientos del collage, en cuanto a la manera de organizar los elementos contrastables que lo integran tanto a niveles de imagen como de sonido, dejando abierto intersticios para la subjetividad y la imaginación del espectador. Ello explica las múltiples entradas y salidas –o la eventual superposición– de las sonoridades propias del cuarteto de cuerdas, el toque de percusión, los DJ Noizyman y Eugenio Lima, la narración directa en la voz del artista y la banda sonora del video. Vale añadir que el registro visual de todas las acciones fue mostrado al unísono en dos pantallas yuxtapuestas, abarcando un área de aproximadamente cincuenta metros cuadrados de proyección.

De modo más o menos similar trabajó el Grupo Bijarí, al integrar en un mismo audiovisual, material documental de algunas de sus acciones urbanas en São Paulo y La Habana. Bijarí decidió añadir un nuevo capítulo al proyecto *Realidade Transversa*, que en su sentido más amplio indaga en torno a las desigualdades sociales y a su expresión en el contexto y la trama urbana. Rodrigo Araujo, integrante del Grupo, argumenta que quienes “... legitiman el desenvolvimiento desigual de las ciudades utilizan, para eso, artificios lingüísticos: lo público es relacionado con el arte, la belleza, la limpieza, el orden y la seguridad. A partir de esa identificación, las grandes empresas involucradas en el mercado inmobiliario se apropian de los espacios (realmente públicos) a cambio de mejoras ‘para la ciudad’, construyendo bienes culturales. De esa forma son creados los espacios ‘públicos-privados’... accesibles a ciertos grupos y negados a todos los otros” [1].

Y precisamente con los excluidos se propuso trabajar Bijarí en dos de los capítulos de *Realidade Transversa*, presentados en Casa das Rosas y en la Tercera Bienal del Mercosur respectivamente. En el primero, invitó a cuatro personas sub-empleadas que encontró en las calles de São Paulo –un vendedor de chicles, otro de manzanas acarameladas, otro de rositas de maíz y un artesano– a presentarse en la mencionada institución cultural y hacer allí su acostumbrada labor de venta informal. La acción se acom-

paradoxical meanings and contents forming part of the notions of control, authority, enclosure and protection. It ended when the artist, taking advantage of the dark hours of night, placed a padlock on the park gates and left the guards inside, thereby creating a situation denoting confusion and insecurity. The music chosen to close the act was *Canción de Muertos*, a clamorous song accompanied by violins and percussion instruments and chanted contagiously by the audience, who never tired of repeating: “Let it be the Holy Father, let it be the Holy Father; Mother of Charity, help us, protect us, in the name of God ...”.

The audiovisual work was based on the technique of the collage as regards the arrangement of its contrastable image and sound components, leaving chinks in-between for the spectator’s subjective appreciation and imagination. This accounts for the multiple appearances and disappearances, or the occasional superposition, of the sounds peculiar to a string quartet, some percussion, deejays Noizyman and Eugenio Lima, direct narration through the artist’s own voice and the video’s soundtrack. It is worth pointing out that the visual recording of all the actions was shown simultaneously on two adjacent screens, covering a projection area of approximately 50 square metres.

*Grupo Bijarí* worked on more or less the same lines, combining the documentary material of some of their São Paulo and Havana urban actions in the same audiovisual creation. *Bijarí* decided to add a new chapter to the project, *Realidade Transversa*, which, in its broadest sense, explores social inequalities and their manifestation in the urban context and fabric. Rodrigo Araujo, a member of the group, argues that those who “... legitimise the unequal development of cities use linguistic artifices to achieve that end: the public is associated with art, beauty, cleanliness, order and security. By means of this identification, the big companies operating on the real estate market appropriate spaces (which are really public) in exchange for improvements ‘for the city’, building cultural assets. This is how ‘public-private’ spaces, ..., accessible to certain groups and denied everybody else, are created”. [1]

It was precisely with the excluded that the members of *Bijarí* decided to work in two of the chapters of *Realidade Transversa*, presented respectively at the cultural institution, Casa das Rosas, and at the biennial, *Tercera Bienal del Mercosur*. In the first, they invited four marginal street sellers from São Paulo (one sold chewing gum, another, toffee apples, another, popcorn and the last, handicrafts) to go to the institution and set up their stalls there. The action was accompanied by videos documenting the daily activity of these people in different points of the city, filling our field of vision with those who are otherwise made invisible by “social short-sightedness”. With the same view in mind, at the *Mercosur* event, they assigned their exhibition space (a container located in *Cidade dos Containers*) to a decorator, who, in the course of the event, painted the walls a different colour every day.



GRUPO BIJARÍ.

pañó de videos que documentaban el quehacer cotidiano de esta gente en diferentes puntos de la ciudad, colmando de distinción y visibilidad a quienes la “miopía social” torna invisibles. Con igual propósito, en el evento del Mercosur, cedieron su espacio de exhibición (un contenedor emplazado en la “Cidade dos Containers”) a un pintor de brocha gorda, quien durante el transcurso del evento cambió cada día el color de las paredes.

Pero no fueron éstas las experiencias retomadas por Bijarí en La Habana; después de permanecer unos días en la ciudad, prefirieron repetir aquí otras acciones (también ejecutadas en São Paulo) que consideraron más avenibles con una realidad a la que apenas se aproximaban. El simple hecho de soltar una gallina en un *shopping center*, un mercado popular, un hotel, un museo, una favela o un reparto residencial de cualquier punto del planeta, puede convertirse en detonador de comportamientos disímiles e insospechados, y revelar contradicciones sociales. En esta capital, la gallina “Lourdes” apareció inusualmente en las calles más transitadas de Centro Habana, en las instalaciones del cinturón turístico y hasta en el acto de inauguración de la Bienal. Luego de provocar en los sujetos cierto extrañamiento, unos reían y la acariciaban; otros, con ella en las manos, miraban a su alrededor quizás con la intención de apropiársela y, por contraste, fue rechazada en el bar de un hotel y expulsada de la recepción... Evidentemente, el interés estuvo centrado en incidir sobre

But these experiences would not be resumed by *Bijarí* in Havana. Here, after spending some days in the city, they preferred to repeat other actions (also executed in São Paulo) considered by them to be more suited to a reality with which they were little acquainted. The mere act of releasing a hen in a shopping centre, a popular market, a hotel, a museum, a shack or a residential area anywhere on the planet may spark dissimilar, unsuspected behaviours and reveal social contradictions. Here in Havana, the hen, known as Lourdes, would put in an incongruous appearance on the busiest streets of Centro Habana, the facilities in the tourist belt and even at the biennial’s inauguration. With a look of amazement in their eyes, some people would laugh and stroke her while others would pick her up and look around nervously perhaps with the idea of taking her. Then again, in a hotel bar, she was shunned and removed from the reception hall ... Clearly, the interest lay in stressing what the group sees as two contradictory realities: the quotidian and the touristic.

In their intention to bring out or cause extreme situations of urban reality, *Bijarí* staged another action consisting in the unravelling of five kilometres of black and white striped tape (normally used to restrict access and mark out dangerous or risk zones) in the district of Buena Vista and in areas of Municipio Playa. Not content with this, the group’s members repeated the

lo que consideran dos realidades contradictorias: la cotidiana y la turística.

En su intención de evidenciar o impeler situaciones límites de la realidad urbana, Bijarí emprendió otra acción consistente en el despliegue de cinco kilómetros de cinta cebrada (utilizada comúnmente para restringir accesos y demarcar áreas peligrosas y de riesgo) en el barrio de Buena Vista y en zonas del Municipio Playa. No satisfechos, los miembros del Grupo repitieron la operación mientras se inauguraba el proyecto *4D* en el Pabellón Cuba, ubicado en la intersección de las calles N y 23. En este punto de gran paso de vehículos, lograron detener el tráfico provocando confusión y cierto caos.

Poco después, en la producción del audiovisual resultante, el Grupo alternó fragmentos de lo filmado durante el desarrollo de estas acciones en La Habana y São Paulo, haciendo uso de las nuevas formas narrativas surgidas a partir de las posibilidades que ofrece hoy el instrumental tecnológico. La superposición constante de términos ligados al discurso teórico relativo a la ciudad funcionó como elemento gráfico y semántico, y enfatizó el carácter reflexivo del material, amén de su aparente ligereza y carga humorística. El espectáculo fue animado con la participación de DJ y la ejecución paralela de un performance efectuado por uno de los integrantes de Bijarí, quien a través de otro veloz despliegue de cinta cebrada, canceló para el público la posibilidad de un libre y normal desplazamiento durante varios minutos y alteró su sentido del espacio.

El cubano Abel Oliva concibió su intervención como situación sonora, dentro de esa línea de pesquisa desarrollada en el campo de la experimentación con sonidos ambientales que si bien no ha contado con muchos seguidores en nuestro medio, ha tenido manifestaciones significativas desde la primera mitad del siglo pasado en otras latitudes, a través de la experiencia de los futuristas, en la labor de John Cage, Laurie Anderson y otros. Existe en Cuba una tradición del pregón callejero que años atrás pareció extinguirse y que ahora recobra fuerza en la voz de vendedores ambulantes vinculados a la economía informal que viene gestándose en la Isla. En su exploración sobre el asunto, Oliva recopiló en soporte digital un grupo de estos pregones para, amplificados, devolverlos a la calle. Pudieron oírse durante varias tardes en un tramo de la Rampa muy concurrido en ese horario, sobre todo por quienes trabajan en los ministerios, oficinas de líneas aéreas y otros centros del área. De acuerdo con la intención del autor, el sistema de audio debió regularse hasta el punto de que el transeúnte escuchase el pregón como murmullo, rumor, como sucede generalmente en la realidad, dado que una buena parte de quienes se desenvuelven dentro de esta forma de economía, carecen de licencias y su actividad responde sólo a la ley de la oferta y la demanda. Paralelamente, en el espacio aledaño del Pabellón Cuba, Oliva organizó una venta de serigrafías en las cuales representó cada uno de los productos anunciados junto al

operation while the *4D* project was being inaugurated at Pabellón Cuba, situated at the point where the streets, Calle N and Calle 23 cross, usually packed with cars. Nevertheless, they succeeded in stopping the traffic, causing confusion and a fair degree of chaos.

Not long after this, in the resultant audiovisual production, the group alternated fragments of film taken during the execution of these performances in Havana and São Paulo, making use of the new forms of narrative deriving from the possibilities now afforded by technology. The constant superposition of terms linked to theoretical discourse relating to the city acted as a graphic and semantic element, stressing the material's reflexive nature in addition to its apparent flippancy and humorous content. The show was completed with the participation of deejays and the parallel staging of a performance by one of the *Bijarí* members, who, by means of another speedy unravelling of black and white striped tape, prevented members of the public from moving around freely and normally for a few minutes, thereby changing their sense of space.

Cuban Abel Oliva conceived his intervention as a sound situation, within the ambit of investigation carried out in the field of experimentation with background sounds. Although this technique has not acquired too many followers in our own milieu, it has been used quite extensively elsewhere since the fifties through the experience of the futurists, as in the work of John Cage, Laurie Anderson and others. In Cuba, a tradition has grown up round the figure of the street seller calling out his wares as he moves round the city. Although it seemed to be dying out a few years ago, it is currently regaining strength in the voice of street vendors operating in the underground economy now existing on the island. In his research into the matter, Oliva made a digital recording of a group of these people, enlarged it and put it back on the street. For several evenings, the vendors were able to hear themselves during one of La Rampa's rush hours, when people working at ministries, airline offices and other centres in the area fill the streets. It was the author's intention that the audio system be regulated in such a way that the passer-by would hear the vendors' cries like a murmur, a hushed voice. This is, in fact, what usually happens because most of the sellers operating in the underground economy do not have a license and their activity is strictly in accordance with the law of supply and demand. At the same time, in the adjacent space of Pabellón Cuba, Oliva organised the sale of silk-screen prints depicting each one of the products on sale, along with the vendor's words and the street price of the article. The price was exactly the same as the one he applied to the works. In this way, he made a subtle critical comment on the prices prevailing on the art market.

Another of the guest collectives, the group known as *Grupo Nómada de Colombia*, repeated the plastic action based on

texto del pregón y al precio del artículo en la calle, que coincidió exactamente con el que impuso a las obras para introducir, sutilmente, un comentario crítico respecto a los precios del mercado de arte.

Otro de los colectivos invitados, el Grupo Nómada de Colombia, repitió la acción plástica y de intercambio titulada *Espéculum en varios parques de la ciudad*. Nómada ha tenido a lo largo de su proceso artístico el objetivo de generar y vivenciar espacios alternativos de arte; abrir caminos mediante un trasiego constante que permita activar otros canales y formas de comunicación, encuentro e intercambio con el hombre común. Preocupados e inconformes con la condición de mercancía impuesta al arte, y ante su acrecentada incompreensión, han optado por prácticas de intercambio directo en el espacio público, más abiertas y participativas, donde la experiencia artística pueda en verdad socializarse.

En sentido general, sus acciones en calles, parques y ómnibus urbanos, han estado encaminadas a redimensionar y resimbolizar el espacio a partir de la memoria estética de sus habitantes, buscar el acercamiento entre grupos sociales antagónicos, lla-

interchange, *Espéculum*, in several of the city's parks. In the course of its artistic process, *Nómada* has set itself the objective of generating and experiencing alternative art spaces; of opening up new paths by means of a constant coming and going aimed at activating other channels and forms of communication, encounter and interchange with the man in the street. Concerned about the way in which art is seen as merchandise and in view of the fact that they are increasingly misunderstood, they express their non-conformity through direct interchange in the public space by means of more open and more interactive practices, where the artistic experience may become a truly social event.

Generally speaking, their actions in city streets, parks and buses have been geared towards resizing and re-symbolising space through the aesthetic memory of the inhabitants, seeking closer contact between antagonistic social groups, drawing people's attention to children abused and displaced in the war in Colombia, waylaying the passer-by as he goes about his daily routine, weighed down by consumer goods; and, in exchange, offering something lasting and worthwhile. Speaking of this, Mario Parra Pérez, one of the group's members, has said: "Our



GRUPO NÓMADA.



mar la atención sobre los niños ultrajados y desplazados por la guerra en Colombia, asediar al transeúnte en sus senderos de andar cotidiano –repletos de productos de consumo– con algo perdurable y valedero. Refiriéndose a ello, Mario Parra Pérez, miembro del Grupo, ha expresado: “Nuestra tarea como artistas ha sido siempre el provocar, el incitar al hombre a volver la mirada hacia sí mismo, a pensarse y concebirse como lo más real que existe” [2].

Nómada se encargó de inventar y difundir un mito, pretendidamente ancestral, “... sobre un objeto-saber perdido, que en *Espéculum* se instaura oponiéndose a la inmediatez de la contemporaneidad, a la ausencia de encuentros, de despedidas y extrañamientos. Permite que el otro, junto al que contempla y con los otros, se hallen. Mirarse en los ojos del otro fue el sustituto del objeto perdido, luego ya no nos miramos en esos ojos y requerimos nuevamente del *Espéculum* el espejo, que nos devuelve la necesidad del encuentro”. [3] Para llamar la atención, los artistas llevaron a cada sitio un objeto escultórico de grandes dimensiones, en el cual la imagen del sujeto se reflejaba siempre fragmentada, incompleta, indicando que lo verdaderamente importante es la presencia real del ser humano. En la superficie pulida del constructo, resultaba posible descubrir las imágenes de otros que también se acercaban: las mismas que se tornan invisibles en la presurosa rutina diaria. La comunicación se lograba a partir de la atracción ejercida por el objeto estético y/o el mito, que resultaron sólo pretextos para compartir memorias, detenerse y encontrarse, interrumpir la cotidianeidad, hablar de asuntos ancestrales o alusivos al presente, alcanzar un ambiente de fraternidad, y en fin, ofrecer una posibilidad de reconstitución.

La propuesta de la artista Betsabeé Romero de México, formó parte del proyecto de inserción sociocultural *Isaroko* que tuvo como escenario El Solar de la California. En su especificidad, *Isaroko* quedó inscrito en el ámbito de un proyecto mucho más abarcador que persigue, de manera permanente, la incorporación de sectores marginales a la sociedad. A la idea inicial de los artistas cubanos Roberto Diago, Eduardo Roca Salazar (Choco) y Manuel Mendive de crear una propuesta para el sitio, se sumó la Bienal, en el propósito de integrar orgánicamente, el hecho artístico a la vida cotidiana de la gente que habita esa vecindad.

Otros textos incluidos en este dossier profundizan en diversos aspectos de este proyecto; se comentará aquí sólo acerca de la participación de Betsabeé Romero, artista que cuenta con una importante experiencia de trabajo en barrios marcados por el estigma de la marginalidad, la violencia y el peligro, tales como la Colonia Buenos Aires en la Ciudad de México, o la Colonia Libertad en la fronteriza Tijuana. 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 mexicana, que opera en su obra como receptáculo simbólico de tensiones sociales y políticas, de estereotipos culturales, de exclusión y abandono, de me-

task as artists has always been to provoke, to incite man to look at his own self, to think and conceive himself as the most real thing in existence.” [2]

*Nómada* took it upon itself to invent and disseminate a would-be ancestral myth “... about a lost object-knowledge, which, in *Espéculum*, is introduced by opposing the immediacy of contemporaneity to the absence of encounters, farewells and nostalgias. It enables the other, alongside the one he observes and the others, to find themselves. Looking at one’s own self in the eyes of the other substituted the lost object. Thus we no longer look at ourselves in those eyes and once more, we call on *Espéculum* to give us the mirror by which we shall retrieve the need for encounter”. [3] So as to arouse people’s attention, the artists went to each place with a huge sculptural object where the image of the subject was always fragmented, incomplete, indicating that what really matters is the actual presence of the human being. On the construct’s polished surface, it was possible to perceive the images of others who were also approaching: the same ones that become invisible in hectic daily routine. Communication was achieved through the attraction exerted by the aesthetic object and/or the myth, which turned out to be mere pretexts for the sharing of memories, for stopping and encountering one another, for interrupting the stuff of everyday life, for speaking of ancestral or present-day matters, for forging an atmosphere of fraternity and, in a word, for offering a chance of reconstitution.

The proposal of Mexican artist Betsabeé Romero formed part of the socio-cultural integration project titled *Isaroko*, staged at El Solar de California. On account of its specificity, *Isaroko* entered the scope of a far broader project constantly seeking to integrate marginal sectors into society. The initial idea of Cuban artists Roberto Diago, Eduardo Roca Salazar (Choco) and Manuel Mendive, consisting in creating a proposal for the site, was taken up by the biennial with a view to the organic integration of the artistic act into the daily life of the people living in that neighbourhood.

Other texts included in this dossier take an in-depth look into different aspects of the project. Here, we shall speak only of the participation of Betsabeé Romero, an artist with lots of working experience in districts bearing the stigma of marginality, violence and danger, such as Colonia Buenos Aires in Mexico City or Colonia Libertad in the border town of Tijuana. One of the constants in her recent work is the use of the car, a highly powerful icon in the Mexican capital’s cityscape. In her work, it acts like a symbolic receptacle of social and political tensions, of cultural stereotypes, of exclusion and abandonment, of memory and cultural resistance. Mexico City is bursting at the seams with “stray cars”, abandoned vehicles that intensify visual pollution and, to quote Betsabeé, become “involuntary monuments to the decadence of consumerism”. [4] In her rescue mission, the author



CHRISTIAN CEUPPENS Y ADRIANA GONZÁLEZ BRUN. *La alfombra roja. Acción e intervención urbana | Action and urban intervention.*



moria y resistencia cultural. Abundan en la Ciudad de México los “coches sembrados”, vehículos abandonados que incrementan la polución visual y devienen, al decir de Betsabé, “monumentos involuntarios a la decadencia del consumo” [4] En su labor de rescate, la autora ha conseguido resignificarlos con su intervención directa o mediante ejercicios de participación comunitaria de niño a veces catártico, a veces poético, propiciando una relación dialógica diferente entre el objeto y la arquitectura, la ciudad, el morador y el transeúnte. Del mismo modo ha utilizado como soporte de sus pinturas maleteros de autos, volantes, puertas, guardafangos, y además, neumáticos para bajarrelieves.

Desde su primera visita a La Habana hace algunos años, quedó fascinada con la arquitectura colonial y republicana –para muchos, paradigma estético de esta ciudad– que dejó huellas en su memoria. Para el evento, decidió llevar patrones decorativos de construcciones relativamente cercanas al Solar (que pudieran ser identificados por sus moradores) a neumáticos lisos. Éstos devinieron matrices en la impresión de toallas, jergas, trapos de cocina y franelas con la participación activa de la comunidad, a quien 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.

Como cierre de la experiencia, los neumáticos, colocados en un auto y entintados otra vez, rodaron por las calles aledañas al Solar y fijaron cuidadosamente las huellas en el pavimento, invirtiendo el sentido que asocia a este tipo de objeto con las acciones de borrar y atropellar. En la Fortaleza de la Cabaña, fotografías, neumáticos y tejidos impresos, dieron muestras del proceso.

Podrían añadirse a estas proposiciones muchas otras que fueron concebidas por los creadores según las posibilidades que brinda hoy la interacción con el espacio público y el trabajo con la comunidad. Baste apenas mencionar el despliegue de la enorme alfombra roja por los paraguayos Adriana González y Christian Ceuppens en sitios nada oficiales: una calle peatonal de La Habana Vieja y en el Reparto Alamar; la paródica acción *Records Güines* proyectada por el Colectivo Enema que recorrió junto al maestro percusionista Tata Güines, en bicitaxi, la enorme distancia que media precisamente entre el poblado de Güines, al sur de la isla, y el Pabellón Cuba en el Vedado; el improvisado bar del turco Can Altay inspirado en los minibares populares de Estambul –espacios de socialización *underground* de la juventud en esa capital– que tuvo como premisa en La Habana la venta de bebidas en moneda nacional; los recorridos diarios de Jarbas Lopes en su *Ciclovíaérea*. Debe también destacarse la participación de DIP, (proyecto pedagógico coordinado por el artista y profesor del Instituto Superior de Arte Ruslán Torres, que en sí mismo constituye una intervención a la institución académica) y las acciones de sus invitados, quienes se apropiaron de calles, elevadores y azoteas de edificios, cafeterías, funerarias y otros espacios de tránsito, ha-

has succeeded in giving them a new meaning through her direct intervention or by newly-coined exercises in community participation, at times cathartic, at times chaotic, prompting a different dialogic relationship between the object and architecture, the city, the dweller and the passer-by. In the same way, she has used car boots, steering wheels, doors, mudguards and, for bas-reliefs, tyres, as the ground for her paintings.

Ever since she visited Havana for the first time some years ago, she has been fascinated by what, for many, is the city's aesthetic paradigm – colonial and republican architecture –, which left a mark on her memory. For the event, she decided to use decorative designs for constructions quite close to el Solar (which could be identified by the inhabitants) on smooth tyres. These then became matrixes for the printing of towels, floor cloths, kitchen cloths and flannels with the active participation of the community, whose members would later use them as domestic objects. This was an effective way of bringing the public closer to the private, the personal to the collective, the domestic to the urban.



JARBAS LOPES. *Ciclovíaérea*.

To complete the experience, the tyres, now on a car and inked once more, rolled along the streets adjacent to el Solar, carefully leaving their tracks on the roadway, thus inverting the sense which associates this type of object with the actions of deleting and knocking down. At Fortaleza de la Cabaña, photographs, tyres and printed cloth were shown as proof of the process.

The array of proposals of this sort might include many others, conceived by their creators by virtue of the possibilities now afforded by interaction with the public space and working with the community. Suffice it to mention the unrolling of an enormous red carpet by Paraguayan Adriana González and Christian Ceuppens in places anything but official: a pedestrian street in La Habana Vieja and Reparto Alamar; the parodic



COLECTIVO ENEMA. Intervención urbana | Urban intervention.

bitat y servicios, que implicaron a grupos de receptores muy heterogéneos durante treinta días. Como parte del mismo proyecto, sesionaron conferencias y talleres de crítica cada semana para analizar y discutir lo acontecido en su decursar.

Como puede verse a través de los escasos ejemplos reseñados, sin dar aún un giro de 180°, la Bienal ofreció esta vez mayor cobertura a modalidades artísticas enclavadas más en la acción que en lo representacional, al parecer mucho más eficaces en el proceso encaminado hacia la disolución de las fronteras entre el arte y la vida. Desde la perspectiva actual éstas constituyen destellos orientadores del tránsito hacia *una construcción experimental de la vida cotidiana*. Claro que, *al no poder actuar más que a partir de la realidad cultural del presente*, la transformación radical del modelo decimonónico resulta aún complicada y compleja.. Mucho se ha debatido en los últimos años sobre la crisis de las Bienales, no obstante, siguen teniendo características únicas dentro del circuito del arte y mantienen su importancia como lugares de encuentro y confrontación. En este marco, algunos reclaman a La Habana, con particular interés, esa transformación radical y hasta cuestionan su actual pertinencia. Lo cierto es que tampoco aquí se goza del privilegio de la “varita mágica”, aunque eso sí, se asumen riesgos en aras de alcanzar la *anhelada renovación*. En fin: lance ahora una nueva piedra, quien esté libre de pecado.

#### Notas

- [1] Araujo, Rodrigo. *Compro y vendo imágenes*. Trabajo final de graduación en Arquitectura y Urbanismo. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo.
- [2] Parra Pérez, Mario. *Grupo Nómada: un obrar*. En *La U – Suplemento de Arte y Cultura*. Nueva Era No. 3, septiembre. 2003. Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá, p. 11.
- [3] Grupo Nómada. En texto enviado como propuesta a los curadores de la Bienal de La Habana.
- [4] Romero, Betsabeé. En texto enviado como propuesta a los curadores de la Bienal de La Habana.

*Records Güines*, projected by *Colectivo Enema*, whose members, together with percussion maestro Tata Güines, took a bicycle-taxi to cover the enormous distance from the town of Güines, in the southern part of the island, to Pabellón Cuba, situated in el Vedado; Turkish Can Altay’s improvised bar, inspired on Istanbul’s popular mini-bars (underground social spaces frequented by the city’s young people), reminiscent of the sale of drinks in national currency in Havana; and the daily journeys of Jarbas López on his *Ciclovíaérea*. We should also mention the participation of the DIP (a pedagogic project co-ordinated by artist and teacher at Instituto Superior de Arte, Ruslán Torres, constituting in itself an intervention of the academic institution) and the actions of his guests, who took over streets, lifts and roofs, cafeterias, funeral parlours and other spaces used for transit, habitation and services, involving groups of a highly heterogeneous target audience over a period of 30 days. As part of the same project, they organised critical conferences and workshops on a weekly basis for the purpose of analysing and discussing the events occurring during its evolution.

As will be seen from the handful of examples described, on this occasion, the biennial, without undertaking a total turnaround, gave greater coverage to artistic categories based on action rather than on representation, the former being seen as far more effective in the process towards the dismantling of the *frontiers between art and life*. The way things now stand, they are the keys to transition towards *an experimental construction of daily life*. Naturally, *as it is impossible to act otherwise than from the cultural reality of the present*, radical transformation of the outdated model still proves complicated and complex. Much has been said in recent years of the crisis undergone by biennials. Nevertheless, they still have unique characteristics within the art circuit and retain their importance as places of encounter and confrontation. Within this framework, some people persist in criticising the Havana Biennial for this radical transformation and even go so far as to question its current relevance. The truth of the matter is that Havana is not blessed with the privilege of the “magic wand” either, although it is also true that risks are assumed for the purpose of attaining the desired renewal. Summing up, let he who is without sin cast another stone.

#### Notes

- [1] Araujo, Rodrigo. *Compro y vendo imágenes*. Final work for graduation in *Architecture and City Planning*. Faculty of *Architecture and City Planning*, University of São Paulo.
- [2] Parra Pérez, Mario. *Grupo Nómada: un obrar*. In “*La U – Suplemento de Arte y Cultura*”, n.º. 3, September, 2003. Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá, p. 11.
- [3] *Grupo Nómada*. In a text submitted as a proposal to the curators of the Havana Biennial.
- [4] Romero, Betsabeé. In a text submitted as a proposal to the curators of the Havana Biennial.