PER
P-255
BAnQ

LA HABANA

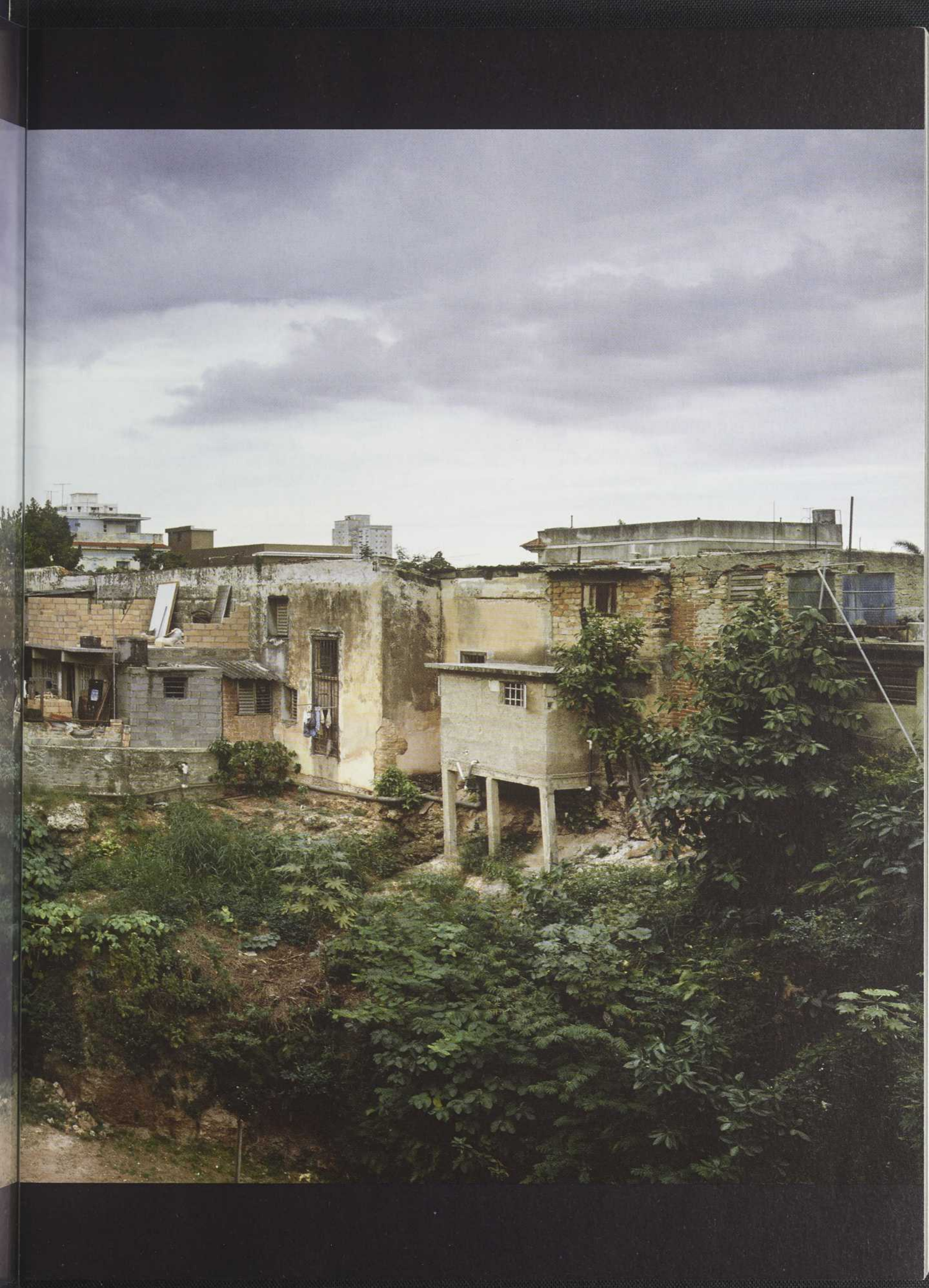
# 125 PARACHUTE

art contemporain_contemporary art

25
7 71766 00013

Stan Douglas, *Cine Majestic/Carpentry Shop*, Habana Vieja, 2004, C-Print, 101.6 x 81.3 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.

Stan Douglas, *Quarry, Vedado*, 2004, C-Print, 121.9 x 185.4 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.



LA HABANA

# 01_02_03_25 PARACHUTE


10 LA HABANA
LANGAGE-ÉDUCATION_CONTRE-UTOPIE
LANGUAGE-EDUCATION_COUNTER-UTOPIA
par_by Chantal Pontbriand

18 LES VICTIMES (HAVANAISES) DE L'ART
THE ART VICTIMS OF HAVANA
par_by Orlando Hernández

34 LA RUE EST CALME EN APPARENCE
TEXTES ET CONTEXTES DANS LA CRÉATION VISUELLE CUBAINE D'AUJOURD'HUI
THE STREETS APPEAR TO BE QUIET:
CONTEMPORARY CUBAN ART'S TEXTS AND CONTEXTS
par_by Magaly Espinosa

56 INTERACTIONS HORIZONTALES
PÉDAGOGIE ET ART CONTEMPORAIN À CUBA
HORIZONTAL INTERACTIONS:
PEDAGOGY AND ART IN CONTEMPORARY CUBA
par_by Eugenio Valdès Figueroa

88 ALTERNATIVE PROJECTS IN LAPSES OF HOSTILITY AND TURBULENT TIMES
by Magda González-Mora Alfonso

100 UNE DÉSAGRÉABLE LUCIDITÉ :
JUAN CARLOS ALOM, MANUEL PIÑA, FELIPE DULZAIDES ET L'IMAGE EN MOUVEMENT À LA HAVANE
AN UNPLEASANT LUCIDITY: JUAN CARLOS ALOM, MANUEL PIÑA, FELIPE DULZAIDES AND MOVING IMAGES IN HAVANA
par_by Antonio Eligio Fernández (Tonel)


Couverture_Cover:
Wilfredo Prieto, *Apolítico*, 2001, vue de l'installation lors de la 8e Biennale de La Havane_Installation view at the 8th Bienal de La Habana.
Collection: Daros-Latinamerica

118 essais visuel_visual essay
LA ESCRITURA
par_by Carlos Garaicoa

126 GLIMPSES OF EDUARDO PONJUÁN'S LATEST IMAGES
by Elvia Rosa Castro Martin

137 ADONIS FLORES
FARCE DE GUERRE AU CŒUR DE LA CHOSE PUBLIQUE
par Héctor Antón Castillo

144 LES INTUITIONS ILLOGIQUES DE WILFREDO PRIETO
par Dalila López Arbolay

150 LE PROJET DES MAGAZINES DOCUMENTA 12 ET PARACHUTE
THE DOCUMENTA 12 MAGAZINES PROJECT AND PARACHUTE
par_by Chantal Pontbriand

157 LIVRES ET REVUES_BOOKS AND MAGAZINES
par_by Jacinto Lageira, Rachel Lauzon, Marie-Christiane Mathieu, Frédéric Maufras, Pablo Rodriguez

[www.parachute.ca]

Stan Douglas, *Malecón*, 2004, C-Print, 78.7 x 195.6 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.

## LANGAGE-ÉDUCATION_CONTRE-UTOPIE

# LA HABANA

Comment appréhender le phénomène de l'art contemporain dans un contexte comme celui de La Havane? Cuba, insulaire géographiquement, vit sous le régime castriste depuis 1959, mais n'est pas pour autant à l'abri des mouvements internationaux. La révolution de la fin des années 1950 est le fruit d'idées politiquement érudites qui ont traversé mers et océans avant de contaminer ce pays. Très liée à l'Europe, à l'Amérique latine et du Sud dans ses fondements intellectuels, la révolution cubaine s'est affranchie de la domination espagnole et américaine qui sévissait alors et qui s'y était installée depuis le début du siècle dernier. L'arrivée de Castro a bouleversé de nombreux systèmes sociaux, dont celui de l'éducation, ce qui fait qu'aujourd'hui, les Cubains sont notoirement plus éduqués que ne le sont les ressortissants de la plupart des pays pauvres de l'hémisphère Sud. En ce sens, l'influence soviétique se fait encore sentir aujourd'hui malgré le retrait de l'appui de l'URSS après son démantèlement en 1989, ce qui mena à une grave crise économique à laquelle on se réfère en la dénommant la « période spéciale ».

La plupart des artistes et des critiques qui contribuent à ce numéro ont vécu cette « période spéciale » alors qu'ils arrivaient à maturité sur le plan intellectuel ou qu'ils commençaient à s'affirmer en tant que tels. Dès les années 1980, la Biennale de La Havane est créée et ouvre la situation au monde, en développant des axes particuliers sur des régions du monde se situant en « périphérie » des chefs-lieux de l'art contemporain occidental. L'art « cubain » devint rapidement sollicité dans le milieu des collectionneurs américains et européens, et depuis, un bon nombre d'expositions lui ont été consacrées dans des musées et des galeries à travers le monde. La géopolitique de l'art contemporain ne peut plus se permettre d'ignorer ce qui se produit à La Havane depuis les deux dernières décennies. Bon nombre d'artistes ont même émigré, surtout dans les années 1980 et 1990; la tendance aujourd'hui est plus diversifiée, alors que des personnalités influentes ont choisi de continuer à habiter La Havane, principalement, tout en poursuivant (ou non) une carrière « internationale ».

Le moment présent est particulièrement intéressant puisqu'il est de toute évidence celui d'un entre-deux sur les plans politique et social. Les récents événements qui concernent la santé du célèbre et omniprésent leader cubain l'ont amené à procéder à une délégation de pouvoirs qui laisse déjà présager que l'ère du changement s'annonce. Mais quel changement? Nul ne s'aventure à faire des prédictions dans le climat actuel. La Havane existe, tache blanche et décrépie sur un front de mer, se faisant fouetter par d'immenses vagues qui viennent lécher ses pourtours, dans une sorte de temps suspendu à un projet sociopolitique qui s'étiole et qui est de plus en plus envahi par l'industrie touristique et culturelle mondialisée.

Comment être artiste dans ce contexte particulier de La Havane, ville à la limite nord de Cuba, et dont une mer seulement la sépare de la Floride et des États-Unis où s'exerce un régime politique et économique aux antipodes de celui de Cuba? Plutôt à couteaux tirés, l'interface entre les deux pays s'incarne dans la présence non pas d'une ambassade américaine dans ce pays, mais dans une Section d'Intérêts qui a été créée en 1977 lorsque des efforts ont été faits pour reprendre les relations avec les États-Unis. Ce bunker géant fait orgueilleusement face à la mer et à la Mère patrie et s'impose comme une forteresse menaçante aux abords du Malecón. Ce grand boulevard longe la mer sur le pourtour de la ville. S'y alignent grands et petits hôtels, marchés locaux, vieille et nouvelle ville. Chaque époque du développement historique de La Havane s'y retrouve, comme un défilement de cartes postales vidéo toujours en évolution, qui montrent l'histoire d'une ville où se sont superposés différents régimes et différentes autorités, coloniales et postcoloniales, capitalistes et communistes, depuis l'invasion de l'île paradisiaque par Christophe Colomb en 1492.

Il y a à peine un an, sur le terre-plein à côté du bâtiment de la représentation américaine, Castro, à l'issue d'un défilé où il figurait en dernier plutôt qu'en premier comme à l'accoutumée, fit installer des drapeaux noirs en quantité suffisante pour cacher l'immeuble de la vue. Peu avant, l'autorité américaine avait installé des enseignes numériques lumineuses sur sa façade pour y diffuser des extraits de la Déclaration universelle des droits de l'homme… Ce geste de Fidel faisait curieusement écho à l'installation *Apolítico* de Wilfredo Prieto réalisée quelque temps auparavant. Il y avait dressé une série de drapeaux de différents pays, ayant pris soin d'en transformer les couleurs en aplats de noir, de gris et de blanc. Ainsi, il oblitérait la référence historique aux nations concernées et leurs héritages respectifs, critiquant l'illusionnisme véhiculé par le concept de nationalité et le déclin même du concept de nation.

Ce geste reflète les attitudes adoptées par bon nombre d'artistes dans ce contexte délicat où résistance et politique forment un duo qui se décline de moult façons selon les protagonistes : résistance au géant américain, résistance au capitalisme, résistance aux institutions, dont la politique, résistance entre Cubains. Ici, la béance

## LANGUAGE-EDUCATION_COUNTER-UTOPIA

How are we to perceive contemporary art in a setting such as Havana? This island nation has been living under Fidel Castro's regime since 1959, and yet it is not cut off from international movements. The country's revolution in the late 1950s was the fruit of politically erudite ideas which had travelled far and wide before contaminating Cuba. The Cuban Revolution, in its intellectual foundations closely tied to Europe, Latin America and the rest of the developing world, freed the country of Spanish and American domination which dated back to the beginning of the twentieth century. Castro's arrival brought dramatic change to numerous social systems, including education; today, Cubans are famously better educated than the inhabitants of most developing world counties. In this case, the Soviet influence can still be felt, despite the loss of Soviet support after the USSR was dismantled in 1989, leading to a serious economic crisis in Cuba known as the "special period."

Most of the artists and critics who have contributed to this issue lived through this "special period" when they were reaching intellectual maturity or when they were beginning to make their presence felt. The Havana Biennial, founded in the 1980s, opened Cuban artists to the world and developed a particular interest in art in "peripheral" regions of the world, away from the capitals of contemporary art in the West. "Cuban" art quickly became sought after in collectors' circles in Europe and the United States, and since then a number of exhibitions have been devoted to Cuban art in galleries and museums around the world. The geopolitics of contemporary art can no longer ignore what has been happening in Havana over the past two decades. Many artists even emigrated, especially in the 1980s and 90s; today, the art scene is increasingly diversified, with influential figures choosing to stay and work in Havana, principally, whether or not they also pursue an "international" career.

The present moment is particularly interesting because it clearly occupies an "in-between" state politically and socially. The recent health problems of the country's famous and omnipresent leader have brought about a delegation of power which suggests that a period of change is imminent. But what kind of change? No one is willing to risk a prediction in the current climate. Havana, a white and dilapidated stain facing the sea, lashed by immense waves licking at its ramparts, exists in a sort of suspended time, in a withering socio-political project increasingly overrun by the tourist industry and global culture.

How is one supposed to be an artist in this peculiar setting, in the country's northernmost city, separated only by a narrow channel from Florida and the rest of the United States, with its diametrically opposed political and cultural system? The interface between these two countries, most often hostile in nature, is illustrated by the lack of an American embassy in Cuba since the American embargo was imposed; instead, since 1977, when an attempt was made to begin normalizing relations, an "interests section" has taken its place in the former embassy building. This giant bunker, proudly facing the sea and the mother country, has the aspect of a threatening fortress along the Malecón, the great boulevard which runs along the water's edge. There can be found grand and less grand hotels, local markets, the new city and the old. Every era of Havana's historical development is seen there, like a video postcard filing past, always changing, showing the history of a city ruled by different regimes and authorities, colonial and post-colonial, capitalist and communist, since this paradisiacal island was invaded by Christopher Columbus in 1492.

Barely a year ago, on the grounds beside the U.S. interests section building, Castro, at the end of a march in which he came last instead of first as is normally the case, had enough black flags raised to hide the building from view. Earlier, the Americans had installed an electronic screen on the side of the building in order to broadcast excerpts from the Universal Declaration of Human Rights. Fidel's gesture curiously echoed Wilfredo Prieto's installation *Apolítico*, created a short time before. The installation featured a number of flags of different countries, whose colours he had turned into flat tints of black, grey and white. He thereby obliterated historical reference to the countries concerned and their respective heritage, criticizing the illusionism propagated by the concept of nationality and the very decline in the concept of nationhood.

His gesture reflects the position adopted by a number of Cuban artists in the delicate present-day context, in which resistance and politics form a duo which can take any number of forms, depending on the protagonists: resistance to the American giant; resistance to capitalism; resistance to institutions, including political institutions; resistance between Cubans. Here, the gap still presented by the future rising up before us seems even greater given the number of ways in which Cuba is such a singular country politically, both today and in times to come. Words, attitudes and gestures carry ambiguities and paradoxes

qu'offre toujours le futur qui se dresse au-devant de soi semble encore plus grande vu les nombreux paramètres qui font de Cuba un pays si singulier à l'heure actuelle sur le plan de son articulation politique présente et à venir. Les mots, les attitudes et les gestes y sont porteurs d'ambiguïtés et de paradoxes. Ainsi, ils sont utilisés avec sophistication par les politiques autant que par les artistes. L'utilisation du langage est une force qui traverse l'art cubain, sans doute par ce qu'elle permet de souligner comme métaphores (et comme potentiel au-delà du réel). Le pouvoir de suggestion des mots, saisis dans leur caractère équivoque même, souligne les impasses idéologiques sans nécessairement affronter un régime qui ne se laisse pas facilement critiquer.

Cette utilisation particulière du langage se retrouve en filigrane dans de nombreux travaux particulièrement depuis les années 1980. Elle s'est renforcée après la « période spéciale » qui a marqué le début des années 1990. L'art cubain moderniste s'était déjà affirmé à travers plusieurs figures tutélaires, de Wifredo Lam à Amelia Peláez et Antonia Eiriz jusqu'à Flavio Garciandía. Avec beaucoup de force et de panache, cette tradition a insufflé à Cuba une connaissance du maniement de l'image et de son pouvoir qui transparaît encore aujourd'hui dans la photographie et la vidéo. Le travail sur le langage vient s'adosser à celui qui est sur l'image et cette juxtaposition se retrouve tant chez Eduardo Ponjuán et Lázaro Saavedra, deux figures majeures qui ont émergé dans les années 1980, que chez les artistes qu'on associe davantage à la dernière décennie. Par exemple, les José Toirac, Ernesto Leal, Luis Gómez, Raúl Cordero et Sandra Rosa, allient image et texte en peinture, photo et vidéo, dans des œuvres qui interrogent tant les arcanes de la représentation que celles du pouvoir et de l'identité au cœur d'un monde qui bascule, à Cuba et au-delà de ses frontières.

Une œuvre emblématique de cette démarche particulière à La Havane est la vidéo *Tengo* de José Toirac dont les travaux en peinture font constamment référence à l'image photographique véhiculée par Castro et les siens. Il a filmé un sourd-muet qui parle en signes et récite un poème emblématique de la Révolution, écrit par Nicolás Guillén. Ce poème est disparu de la circulation parce qu'il contenait des passages faisant référence à des nouveaux droits qui se sont avérés gommés par le pouvoir en place. José Toirac redonne ainsi vie aux paroles enfouies en ayant recours à l'image en mouvement et au silence même dont il trouve le moyen d'en extraire du sens.

Le non-dit du langage, le langage de la forme des gestes, est exploité avec beaucoup d'élégance et de pertinence chez cet artiste comme chez ses collègues. À Cuba, l'accent sur le langage est accompagné par un intérêt marqué pour l'éducation. L'éducation « nationale » a été une priorité du régime castriste, y compris en ce qui concerne l'éducation artistique. Les artistes y ont souvent étudié l'art à partir de l'enfance pour se retrouver au fameux Instituto Superior del Arte (ISA). De nombreux artistes importants qui y sont passés y enseignent aujourd'hui, dont Lázaro Saavedra, Eduardo Ponjuán et René Francisco. La transmission est une valeur qui occupe une place très importante dans la hiérarchie et qui, certes, combat l'isolement intellectuel que l'on peut ressentir en tant qu'artiste sur l'Île. À une époque où l'individualité et la subjectivité priment sur l'ordre social, l'éducation constitue pour les artistes cubains un territoire d'exploration et d'innovation fertile. Chacun a sa vision de l'enseignement et du partage des connaissances, tant à partir de diverses traditions intellectuelles que de courants sociaux. L'éducation est le moteur de la création, non plus par ce qu'elle transmet des valeurs ou des modes d'emploi du passé que par la création d'attitudes intellectuelles et sociales qui transforment la vision que l'on peut avoir de la société et du monde. Le critique Eugenio Valdés Figueroa, avec qui nous avons discuté du contenu de ce numéro sur La Havane, a voulu axer sa participation au numéro sur la problématique de l'éducation. Ainsi, il a recueilli les témoignages distinctifs de plusieurs artistes pour qui l'éducation est une question centrale dans leur pratique respective. Nous publions trois de ceux-ci, soit ceux de Lázaro Saavedra, Tania Bruguera et René Francisco.

En ce qui concerne l'axe des pratiques qui s'articulent autour du langage, nous publions également le témoignage de la critique et commissaire Magda González-Mora Alfonso sur l'activité éditoriale propre au milieu artistique à La Havane : les médias écrits et électroniques (malgré les restrictions de l'accès à Internet) y occupent une place considérable dans ce contexte où la circulation de l'information et de l'opinion est contrôlée. De nombreuses initiatives d'artistes ont marqué les dernières années et il nous semblait important d'en rendre compte.

Cuba et La Havane se distinguent également par l'hybridité des cultures qui s'y côtoient depuis la colonisation, ce sur quoi le poète et critique Orlando Hernández se penche plus spécifiquement. Avec fougue, il rappelle dans son essai le caractère distinctif de Cuba en ce sens et critique l'internationalisation du milieu de l'art qui tend à

and are used in a sophisticated manner by politicians and artists alike. The use of language is a force running through Cuban art, no doubt because of the metaphors it can bring out (and as what potentially lays beyond reality). The power of suggestion of words, taken in their equivocal nature, emphasizes ideological impasses without necessarily confronting a regime which does not take well to criticism.

This special use of language can be seen in many works, particularly since the 1980s and after the "special period" of the early 1990s. Cuba had already seen modernist art in the work of several major figures, from Wifredo Lam to Amelia Peláez and from Antonia Eiriz all the way up to Flavio Garciandía. With great force and panache, this tradition brought to Cuba a familiarity with working with images and their power; this familiarity is still seen today in photography and video. The work of language is here combined with the image, and this juxtaposition is found in both the work of Eduardo Ponjuán and Lázaro Saavedra, two major figures who emerged in the 1980s, and in the work of artists more closely associated with the past decade. Artists such as José Toirac, Ernesto Leal, Luis Gómez, Raúl Cordero and Sandra Rosa, for example, work with images and text in painting, photography and video, in art which questions both the mysteries of representation and those of power and identity at the heart of a topsy-turvy world, in Cuba and beyond its borders.

A work emblematic of this particular project in Havana is José Toirac's video *Tengo*. Toirac's paintings make constant reference to the photographic images propagated by Castro and his followers. In the video *Tengo*, he filmed a deaf mute using sign language to recite the emblematic poem of the Revolution of the same title by Nicolás Guillén, which has disappeared from circulation because it contains references to new rights which the powers that be have effaced. Toirac thereby gives new life to these hidden words by using moving images and silence, from which he is able to extract meaning.

Unspoken language, language in the form of gestures, is used elegantly and incisively by Toirac and other Cuban artists. In Cuba, the emphasis on language is accompanied by a marked interest in education. "National" education, including artistic education, was a priority of Fidel Castro's. Artists there often study art from childhood, ending up at the famous Instituto Superior del Arte (ISA). Many major artists have studied there, and teach there today, including Lázaro Saavedra, Eduardo Ponjuán and René Francisco.

The transmission of knowledge occupies a very high place in the system and no doubt combats the intellectual isolation a Cuban artist can feel. At a time when individualism and subjectivity take precedence over the social order, education, for Cuban artists, is fertile ground for exploration and innovation. Each artist has his or her own vision of how to share knowledge, whether on the basis of diverse intellectual traditions or of social movements. Education is the motor of artistic creation, not because it transmits past values or ways of working, but because it creates intellectual and social attitudes that transform our vision of society and the world. The critic Eugenio Valdés Figueroa, with whom we discussed the content of this issue on Havana, wanted to focus his contribution on education. He thus solicited the distinctive thoughts and views of several artists for whom education is a central part of their artistic practice. We are publishing three of these discussions here, those of Lázaro Saavedra, Tania Bruguera and René Francisco.

On the topic of artistic practices that have developed around language, we are also publishing an article by the critic and curator Magda González-Mora Alfonso on publications in Havana's art community. Despite restrictions on the use of the Internet, print and electronic media play a considerable role in a context in which the circulation of information and opinions is controlled. There have been many artist-driven initiatives over the past few years, and it seemed important to us to discuss them.

Cuba and Havana are also distinguished by their cultural hybridity, which dates back to colonial times—a topic discussed by the poet and critic Orlando Hernández. In his essay, he describes with passion Cuba's special status in this respect and criticizes the art world's internationalism and its tendency to homogenize artistic practices and to align itself with the hegemony of Western art. He even calls for the development of a new conception of art. The philosopher Magaly Espinosa also engages in a critical diagnosis of the situation and reminds us of the major axes followed by Havana artists, from modernism through to postmodernism, and of the specific role of "texts" and "contexts" in Cuban art. The artist and critic Antonio Eligio Fernández (Tonel) analyzes moving images in Cuban art circles and identifies their critical importance in the face of individuals' loss of a sense of reality. In addition, a monographic essay by Elvia Rosa Castro Martín, a philosopher and critic who edits the journal *Arte cubano*, examines the work of Eduardo Ponjuán, a conceptual artist whose rigour

homogénéiser les pratiques artistiques et à s'enligner sur l'hégémonie de l'art occidental. Il en appelle même au développement d'un nouveau concept d'art. La philosophe Magaly Espinosa se livre elle aussi à un diagnostic critique de la situation et nous rappelle les grands axes qui ont mené les artistes havanais de la modernité à la postmodernité, et l'agencement particulier du « texte » et du « contexte » en milieu cubain. L'artiste et critique Antonio Eligio Fernández (Tonel) analyse le phénomène de l'image en mouvement dans le milieu artistique cubain pour en dégager le sens critique face à une situation déréalisante pour l'individu. Enfin, un essai monographique porte sur Eduardo Ponjuán (par Elvia Rosa Castro Martin, philosophe et critique qui dirige la revue *Arte cubano*), artiste conceptuel dont l'influence actuelle est grandement due à sa rigueur et à sa finesse. Les œuvres de deux plus jeunes artistes sont aussi commentées par deux jeunes critiques, soit Adonis Flores par Héctor Anton Castillo et Wilfredo Prieto par Dalila López Arbolay. Enfin, Carlos Garaicoa présente un essai visuel élaboré à partir de ses photographies de La Havane où se juxtapose un commentaire textuel. Le motif du langage comme potentiel de déterritorialisation du sens y apparaît une fois de plus. On remarquera également les images du Canadien Stan Douglas qui, ayant séjourné à La Havane récemment, en communique sa vision : lieu où se contrastent histoire et modernisme, délabrement et utopie conservée, ville vide surtout où le sujet contemporain a du mal à trouver sa place.

Les mots et les images dans La Havane actuelle forment un sous-texte qui révèle une Havane qui sort d'un déterminisme politique sans même avoir besoin d'affronter directement le pouvoir en place. Il s'agit aussi d'une Havane qui connaît une sorte de renaissance – ou de persistance – sous les décombres d'une situation économique qui s'est dégradée durant la « période spéciale ». Le potentiel des mots et des images, de la *poesis* et de la *praxis*, s'y exerce au-delà du besoin d'exil qui apparaissait comme la seule voie de sortie à un certain moment. L'attitude actuelle n'exclut rien cependant et le désir d'une relation au monde hors de l'Île est toujours présent, sans apparaître comme étant la seule solution. Une coexistence entre le besoin de tirer parti d'un contexte unique et celui de se sentir participer au monde de l'art international semble s'articuler chez plusieurs, non sans difficultés et sans malaise.

Loin de rendre compte de façon exhaustive de la vitalité et des enjeux nombreux et complexes de ce milieu, ce numéro tente plutôt de cerner un axe de réflexion qui puisse caractériser La Havane des années 2000. Les attitudes et les processus mis en œuvre par les artistes ouvrent de nouvelles orientations qui repositionnent l'art et la vie d'artiste sur le plan psychosocial. Dans un pays où l'art est encore aujourd'hui très valorisé, il vaut la peine de se plonger dans cette Havane où l'activité artistique est foisonnante et qui fonctionne dans une économie de survie non seulement économique, mais qui appelle aussi, et même plus qu'ailleurs, une liberté de pensée individuelle et collective. À la fois officialisé et résistant, l'art cubain articule des paradoxes et des ambiguïtés qui sont aujourd'hui les nôtres. L'art doit y trouver son chemin comme ailleurs entre coercition et liberté, entre *dogma* et *inventio.* À La Havane, cet équilibre est extrême; l'observer, c'est apprendre.

CHANTAL PONTBRIAND

and finesse account for his influence today. The work of two young Cuban artists is discussed by two emerging critics: Héctor Anton Castillo writes about Adonis Flores and Dalila López Arbolay about Wilfredo Prieto. Finally, Carlos Garaicoa contributes a visual essay, with his photographs of Havana complemented by a written commentary. The motif of language as a means of de-territorializing meaning appears here as well. We also present the photographs of the Canadian artist Stan Douglas, who shares his vision of Havana during a recent stay: for Douglas, the city is a place where modernism and history, dilapidation and preserved Utopia co-exist. And, especially, it is an empty city in which the contemporary subject has difficulty finding his or her way.

The words and images of contemporary Havana form a subtext that reveals a Havana emerging from political determinism without even needing to confront the authorities. This Havana is also undergoing a kind of renaissance —or a form of doggedness—in the ruins of an economic situation which went rapidly downhill in the special period. The potential of words and images, of *poesis* and *praxis*, is fulfilled there beyond the necessity of exile which, at one time, seemed to be the only way out. The prevailing attitude today, however, rules nothing out, and the desire to interact with the world beyond the island is still present, without appearing to be the only solution. A co-existence between the need to be a part of a unique context and that of feeling like one is participating in the world of international art seems to have taken shape in many artists, not without difficulty or unease.

Far from providing an exhaustive description of the vitality of the numerous and complex issues facing the Cuban art world, this issues attempts to identify a way of approaching the question of how to describe Havana in the twenty-first century. The artists' attitudes and the processes they have set in motion open up new possibilities which reposition art and artists' lives on the psycho-social level. In a country in which art is still highly valued, it is worth our trouble to plunge into this Havana in which artistic activity is abundant and functions in a survival economy. This survival economy is to be understood not only economically but also, more than anywhere else, in terms of individual and collective freedom of thought. Cuban art, at one and the same time officially endorsed and resisting, expresses the paradoxes and ambiguities of our times. Art must find its way there, as it must elsewhere, between coercion and freedom, *dogma* and *inventio*. In Havana, this equilibrium is intense; observing it is a form of education.

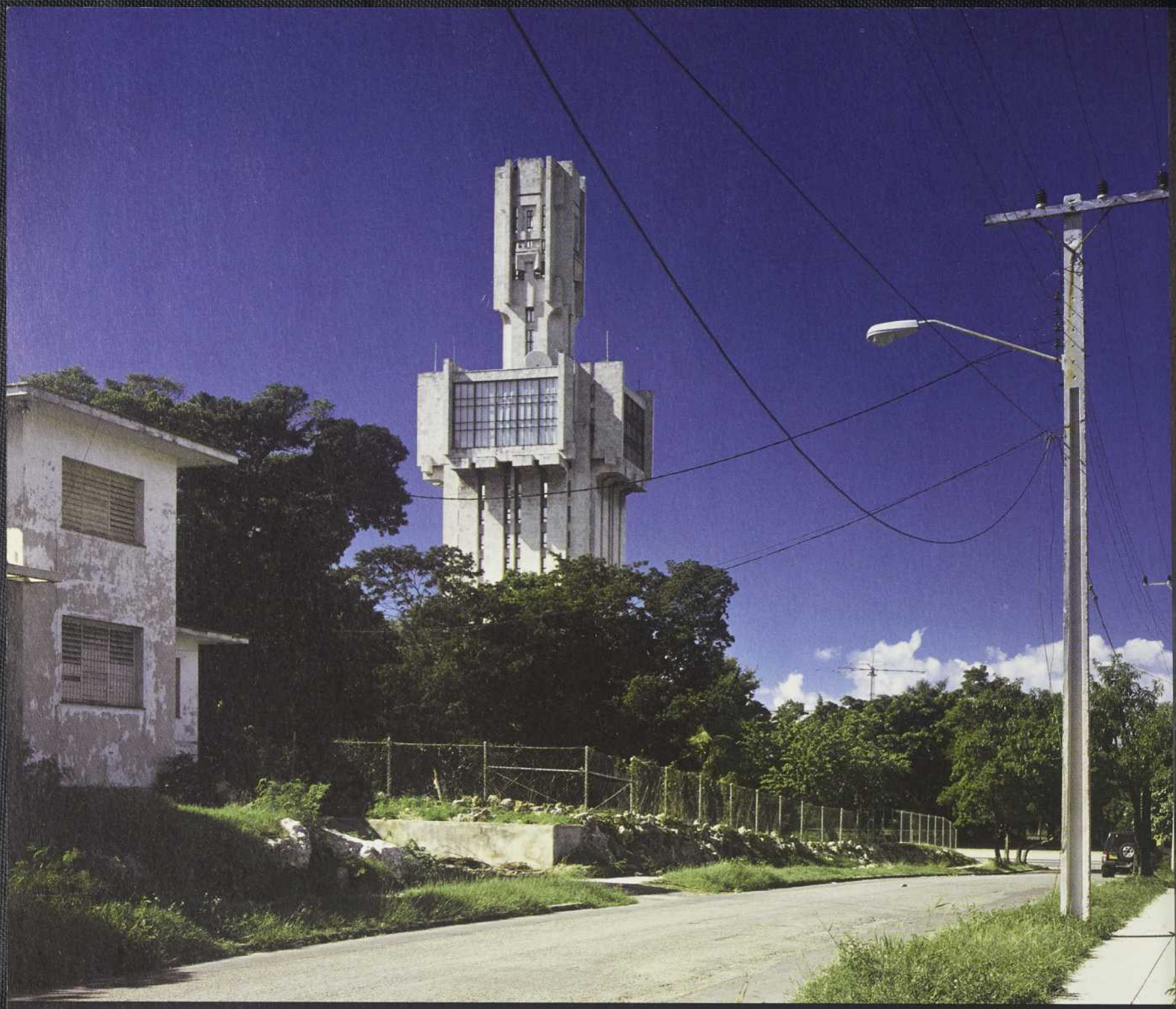
CHANTAL PONTBRIAND

Translated by Timothy Barnard

Outre **Magaly Espinosa** et **Eugenio Valdès Figueroa**, nos principaux collaborateurs et conseillers pour ce numéro, **Dalila López Arbolay** qui a coordonné nos visites de recherche à La Havane, nous remercions chaleureusement toutes les personnes suivantes. Le temps qu'ils nous ont accordé et leur générosité contribuent à la réussite de ce numéro. – Chantal Pontbriand et l'équipe de PARACHUTE

Aside from **Magaly Espinosa** and **Eugenio Valdès Figueroa,** our main collaborators and counsellors for this issue, and **Dalila López Arbolay,** who coordinated our research visits in Havana, we would like to extend warm thanks to the following persons. Their time and generosity greatly contributed to the completion of this issue. – Chantal Pontbriand and the PARACHUTE team.

Lupe Álvarez - Lidzie Alvisa - Caridad Blanco - Tania Bruguera - Kaira M. Cabañas - Iván Capote - Joan Capote - Héctor Antón Castillo - Elvia Rosa Castro Martin - Sandra Ceballos - Raúl Cordero - Mario Coyula - Stan Douglas - Antonio Eligio Fernández (Tonel) - René Francisco - Beatriz Gagu - Carlos Garacoia - Luis Gárciga - Luis Gómez - Sophie Gonzalez - Magda González-Mora Alfonso - Orlando Hernández - in situ Fabienne Leclerc - Nelson Herrera Isla - Ernesto Leal - Glenda León - Los Carpinteros - William Martinez - Corina Matamoro - Gerardo Mosquera - Desiderio Navarro - Eduardo Ponjuán - Leana Ramos - Sandra Ramos - Lázaro Saavedra - Sandra Sosa - Ezequiel Suárez - José Angel Toirac - Ruslán Torres - Christine Van Assche - Christina Vives - Zwirner Gallery



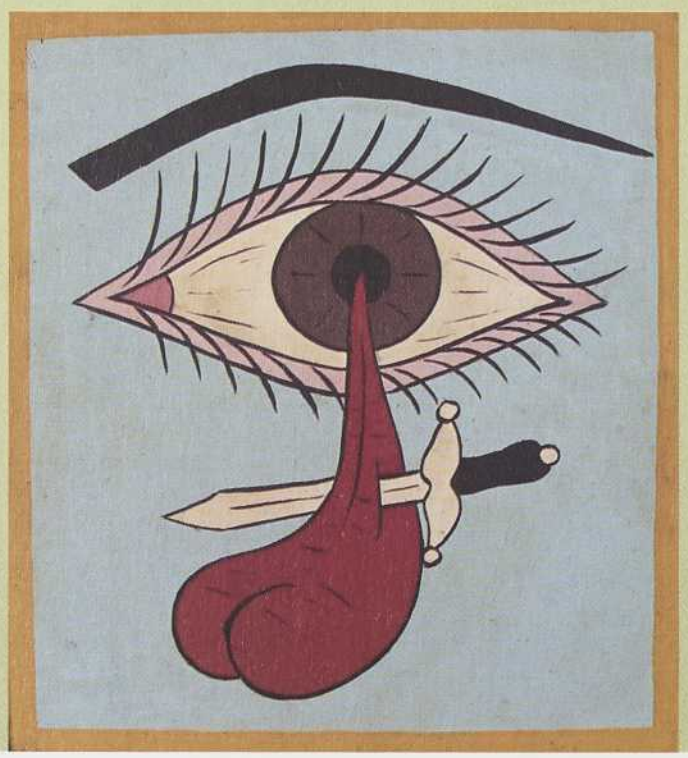
Stan Douglas, *Soviet Embassy/Russian Embassy, Miramar*, 2004, C-Print, 78.7 x 98.4 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.

Stan Douglas, *Tree in the Street, Havana*, 2004, C-Print, 63.5 x 50.8 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.

# LES VICTIMES (HAVANAISES) DE L'ART

ORLANDO HERNÁNDEZ

# THE ART VICTIMS OF HAVANA



*Œil et langue*. Amulette résidentielle contre l'envie et la rumeur. Peinture sur bois et papier aluminium. Anonyme. / *Eye with tongue*, home protection against evil-eye and gossip, painting on wood and aluminium foil. Anonymous.

## Nous sommes tous cubains

Je dois admettre avec malaise, avec honte, que j'ai toujours écrit en ayant à l'esprit « Cuba », « le cubain » et « l'art cubain ». Je n'ai jamais tenté de démembrer notre univers « national » en parties réduites, en territoires plus petits. Cuba n'est-il pas déjà suffisamment petit ? Dans mon imaginaire, Cuba a toujours été une sorte d'atome, de monade, d'organisme unicellulaire très peu propice au morcellement. Penser en termes de La Havane, du Havanais, d'art havanais ? Cela me semble ridicule. Malgré mes origines rurales, villageoises, ou justement à cause d'elles, je préfère le nationalisme au provincialisme. Les limites de ma pensée sont sans aucun doute dues à la situation insulaire de mon pays et, probablement aussi, à la lente et involontaire assimilation des symboles de la Patrie (hymne, écu, drapeau, etc.), ceux-là qui, depuis ma plus tendre enfance, confortent l'image que Cuba est un territoire compact, indivisible. Qu'il est un. Je ne suis pas pour autant en accord ni avec le concept générique de « nation » ni avec toutes ces grandes abstractions que sont « culture nationale » ou « peuple cubain ». Mais dans la pratique, il est vrai, l'idée que je me fais du « local » a toujours eu Cuba comme horizon, comme limite. Au-delà de lui, ce sont la mer et le reste du monde, simplement. Je ne me suis jamais intéressé, du moins professionnellement, aux traits distinctifs, propres à chacune de nos quatorze provinces et cent soixante-dix municipalités, de même que les différences entre villes et villages, populations urbaines et rurales. Selon moi, ce sont des thèmes à saveur régionaliste ou folklorique, ancrés dans les coutumes. D'autant plus, qu'à Cuba, nous n'avons même pas d'« Indiens ». On n'y trouve ni « communautés autochtones » ni « minorités ethniques ». Disons-le en deux mots : nous sommes tous cubains. D'où ma résistance à penser La Havane, la ville de La Havane, en territoire distinct du reste de la « nation ».

Je ne mets pas du tout en question le fait que les grandes villes représentent un cadre beaucoup plus vaste et attrayant pour la « mise en scène » de l'éternel drame humain que la province et ses humbles petits tableaux d'affichage. Ne s'agit-il pas en réalité du même scénario ? La ville de La Havane est privilégiée en tant que capitale de l'île, mais ce

## We're All Cubans

I admit, with some discomfort and shame, that I have always written thinking of "Cuba," of "what's Cuban" and of "Cuban art." I have never attempted to carve up the universe of our "nationality" into smaller, more reduced territorial portions. Isn't Cuba already small enough? In my imagination, Cuba has always been a bit like an atom, a monad, a unicellular organism not easily divided. To think about Havana, about "what's from Havana" in art from Havana? That's ridiculous. Despite my rural, small town beginnings, or perhaps precisely because of them, I prefer nationalism to provincialism. No doubt it is a limitation of my thinking, which I can blame on my country's insular condition, and perhaps also on the long and involuntary assimilation of patriotic symbols (the national hymn, the national coat of arms, the national flag, etc.) which, since my earliest childhood, has strengthened this vision of Cuba as one, compact, indivisible territory. And although I am not altogether happy with the generic character of the concept of "nation" or with the other great abstractions called "national culture" or "Cuban people," certainly in practice my idea of "the local" has always been limited by Cuba on the horizon. Beyond that just lies the sea and the rest of the world. I have never been interested, at least not professionally, in the features that distinguish or typify each of our fourteen provinces and one hundred seventy municipalities, and in the differences between our cities and towns, or between urban and rural populations. These are subjects with regional, local, folkloric flavour. In Cuba we do not even have an "aboriginal" population, nor are there "indigenous societies" or "ethnic minorities." To put it simply: we're all Cubans. Hence my resistance to thinking about Havana (that is, the city of Havana) as a territory particularly differentiated from the rest of the "nation."

I do not doubt, however, that great cities make grander and more attractive stages than humble provincial boards for "setting the scene" for the forever recurring drama of humanity. But is this really a distinct argument? The privileged position that Havana has attained as capital of the island does not make its inhabitants any different than those of the cities of Camagüey or Holguín. The

statut ne fait pas de ses habitants une population très différente de celles d'autres villes, comme Camagüey ou Holguín. Les véritables différences, celles qui créent les inégalités et les asymétries entre les divers groupes de notre société, ont peu à voir avec l'occupation d'un espace donné. Ce ne sont pas des questions d'ordre territorial ou juridictionnel, pas plus qu'elles ne naissent de conflits particuliers entre l'urbain et le rural. Essentiellement, les problèmes demeurent, ici comme ailleurs, d'ordre socioéconomique, de classe, de genre, d'origine ethnique, de choix religieux, d'appartenance politique, de préférences esthétiques. Toutes ces différences peuvent se manifester, avec plus ou moins la même intensité, dans n'importe quel coin de notre géographie. Réduire l'échelle en remplaçant Cuba par La Havane, «nation» par «ville», «culture nationale» par «culture urbaine» ou «havanaise», etc., et ne pas regarder à la loupe ces conflits, serait changer un ensemble pour un autre, une abstraction pour une autre. On y gagnerait peu. Pire, on pourrait voir là une forme de distraction, de mascarade autour de ces questions élémentaires.

### La Havane plurielle

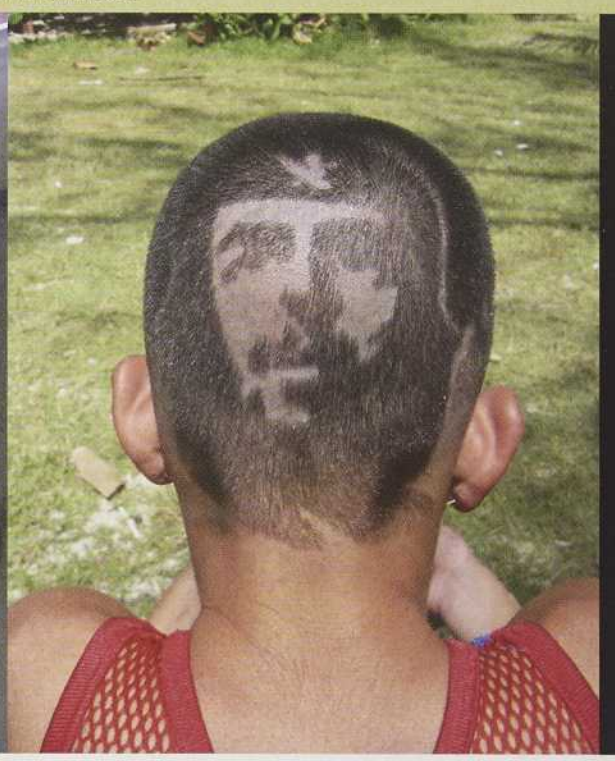
Supposons quand même qu'on arrive à s'intéresser à La Havane. De quelle Havane s'agira-t-il? Laquelle d'entre toutes? Parce qu'il y a au moins quatre ou cinq Havane. Peut-être beaucoup plus.

real differences, those that generate inequalities and imbalances among the distinct groups of our society, do not much concern space and its occupation; they are not questions of territorial or jurisdictional order, nor do they arise from any especially troubled situations between the urban and the rural. The fundamental problems are still (here and anywhere else) of a socio-economic order, and are related to class, type, ethnic belonging, religious affiliation, political opinion and aesthetic preference. Such differences can be located—with varying degrees of intensity—in any point of our geography. To diminish the scale (that is, to substitute Havana for Cuba, or the "city" for the "nation," or the "urban culture" or "culture of Havana" for "national culture," etc.), and not look carefully at these conflicts, would be to substitute one totality for another, one abstraction for another, without contributing much to the result. It could even be seen as a form of distraction or disguise of these essential questions.

### Multiple Havanas

But let us suppose that one becomes interested in Havana. Which Havana would we be talking about? Which one of them? There are at least four or five Havanas, and probably many more. There are as many as one can imagine within a city almost five centuries old with more than two million inhabi-

*Rancho et Coquito*. Deux personnages en ciment peint. Anonyme. / Rancho and Coquito, two figures of painted cement. Anonymous.
*Coupe de cheveux à l'image de Che Guevara*. Anonyme. / *Haircut with the image of Che Guevara*, Anonymous.



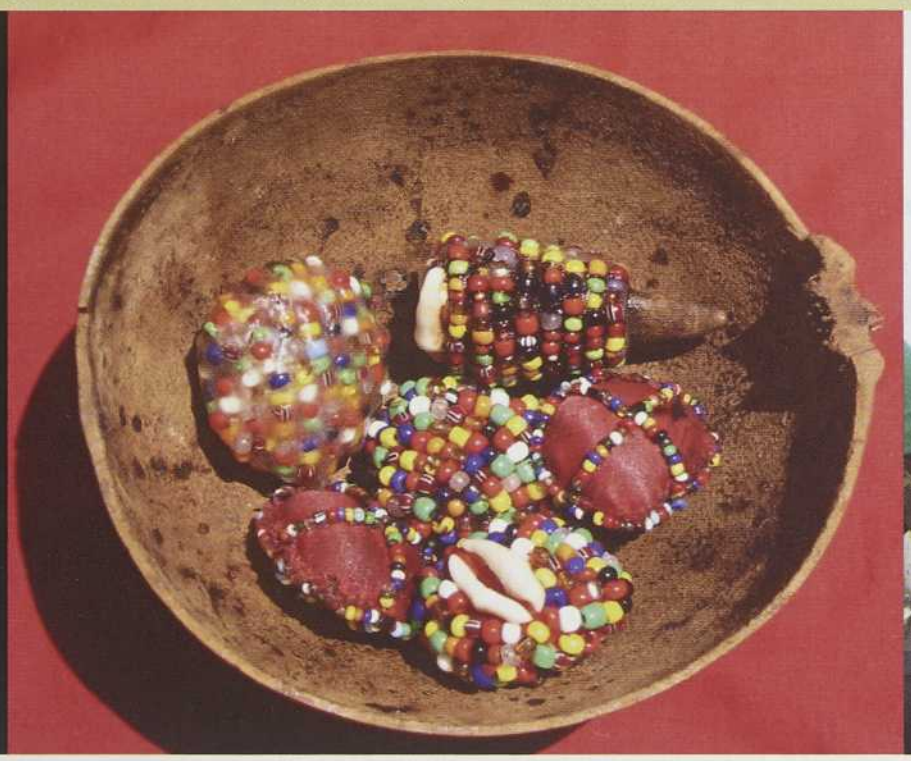
Autant qu'on puisse en imaginer pour une ville de près de cinq cents ans et de plus de deux millions d'habitants. L'idée d'une Havane homogène, unitaire, est aussi fictive que l'image du Cuba unicellulaire que j'évoquais au début. Ce serait inexact et malhonnête d'effacer ou de ne pas considérer les différences internes sous prétexte qu'elle est, comme le dit un slogan, « la capitale de tous les Cubains ». En réalité, nous avons une Havane multiple, plurielle. Une Havane aux côtés d'autres. Et souvent une Havane à l'intérieur d'une autre. Elles se retrouvent toutes dans le même espace urbain et bénéficient du même usufruit, mais sans partager beaucoup de choses. Des fragments de toutes ces probables Havane cohabitent parfois dans une même zone, sur une même rue et jusqu'à l'intérieur même d'un immeuble ou d'une maison. Il est clair qu'on sous-entend que ce ne sont pas toutes des Havane physiques, visibles et repérables sur une carte. Une ville n'est pas qu'un ensemble de maisons et d'édifices, de parcs et de marchés, comme le prétendent parfois les urbanistes et les architectes. Elle est le reflet de sa citoyenneté, de ses citoyens, de la grande variété des habitudes culturelles de ceux-ci, de leurs sentiments et pensées, de leurs faits et gestes, de leurs modes de vie, de leurs peines et joies quotidiennes. Et aussi le reflet, bien entendu, de l'intérêt, ou du désintérêt, de l'État.

De ce point de vue, on pourrait peut-être simplifier comme suit : il existe deux ou trois Havane

tants. The idea of a homogeneous, unitary Havana is as fictitious as the unicellular image of Cuba that I mentioned at the beginning. It would be inexact and dishonest to erase, or not to consider, the internal differences and to adopt the viewpoint that it is "the capital of all Cubans," as one slogan says. What we really have are multiple, plural Havanas. There is one Havana next to another, and often one Havana within another. All exist in the same urban space and using the same name, but without much else in common. Sometimes fragments of all possible Havanas co-exist in the same zone, in the same block, and even in the same building or house. It is understood, of course, that all these Havanas are not physically visible and on the map. A city is not a set of houses and buildings, parks and markets, like urban planners and architects are wont to claim; but rather, it is a reflection of its civic nature, citizens, highly varied cultural habits, thoughts and feelings, acts, forms of living, daily miseries and contentments. As well, a city is a reflection of the interests and lack of interest of the state.

Seen from this perspective, perhaps the problem can be simplified as follows: there are two or three "central" or "hegemonic" Havanas, and a bunch of "peripheral" or "subaltern" ones. There are impoverished and rustic Havanas like country towns, and sophisticated and luxurious Havanas like foreign cities. There are Habanas (and *habaneros*) with a *b*, and Havanas (and *havaneros*) with a *v*. On the one

Inshés (amulettes) d'Osain façonnées par l'Olúosain (*prêtre*) Matías Prieto Campos (Ogbe Shé). / Inshés (protection) of Osain made by the Olúosain (*priest*) Matías Prieto Campos (Ogbe Shé).
Billes de plastique colorées sur une coiffure et une barbe. / Plastic coloured beads on hairdo and beard.



«centrales» et «hégémoniques», et un amas de Havane «périphériques» et «subalternes». Des Havane appauvries et à l'état sauvage, comme les villages à la campagne, et des Havane sophistiquées et luxueuses, comme les villes à l'étranger. Des Habane (et des Habanais) avec b et des Havane (et des Havanais) avec v [N.D.T : l'auteur joue sur le changement de consonne entre l'espagnol et le français]. D'un côté, les deux ou trois Havane propres, décorées, bien maquillées, en attente des flashes des touristes. De l'autre, les Havane négligées, crasseuses, dont les seuls témoins sont ses résidents accablés. À un extrême, La Havane chic, habitée et fréquentée par les chefs d'entreprise étrangers et les diplomates. À l'autre, La Havane ordinaire, celle des taudis et des dépotoirs débordant de déchets. La vaniteuse Havane du Miramar Trade Center et La Havane souterraine, réservée aux vendeurs ambulants et aux commerces «louches», «illégaux» et «interdits». Une Havane tolérée, choyée, gâtée, et une Havane coupable, pénalisée, punie. Le privilège ou la sanction de vivre dans l'une ou l'autre de ces Havane détermine nos perceptions de la vie, du monde, de la ville et de l'art. Car La Havane, comme on l'a vu, n'existe pas. Peu importe. Il n'y a que des façons d'être havanais, et des façons d'être cubain.

### La Havane de «l'art contemporain»

Supposons maintenant que quelqu'un se montre intéressé à La Havane comme ville «émergeante» dans le champ de l'art. Pour beaucoup, mais pas pour tout le monde, le terme art sous-entend arts plastiques et, en particulier, le dénommé «art contemporain», le préféré, pour ainsi dire, de toute la production culturelle. (On aurait encore à dire sur nos habitudes à nous résigner devant ces hypothèses et sur leurs effets pernicieux, mais l'espace est limité; alors poursuivons). La Maison mère de cet art d'avant-garde ne se situe plus en Europe ou en Amérique du Nord, comme avant, mais dans le métaterritoire de la mondialisation. Vu que toutes les autres formes d'art sont désormais perçues comme des pratiques primitives, vernaculaires ou traditionnelles, elles ne méritent pas d'arborer le qualificatif «contemporaines», devenu, du coup, synonymes de prestige, de renom, et ne se référant plus qu'à une simple réalité temporelle ou chrono-

hand, there are the two or three clean, well-groomed Havanas made up for the tourists' camera flashes, and on the other hand, the ill-tended, grimy Havanas only witnessed by their oppressed residents. On one extreme there is the chic Havana lived in or frequented by foreign businessmen and diplomats, and on the other, the everyday Havana with its slums and overflowing garbage cans. There is the conceited Havana of the Miramar Trade Centre and the underground, secret Havana of itinerant vendors and "shady," "illegal" and "forbidden" business dealings. There is a tolerant, indulged, spoiled Havana, and a guilty, penalized, punished Havana. The privilege or sentence of living in one or another of these Havanas is what determines one's vision of life, of the world, of the city, of art, because, as we have seen, Havana does not exist. Or it does not matter. There are only ways of being from Havana, and also ways of being Cuban.

### The Havana of "Contemporary Art"

Let us say for the moment that someone is interested in Havana as an emerging city for the arts. Most people (but not everyone) would understand that with the word "art" we are referring exclusively to the visual arts, and in particular to what's known as "contemporary art," which is plainly the most preferred among the several kinds of art that are practised in our midst. (There's not much space for commenting on the ill effects of our habitual conformity with these suppositions, so let's move on.) In comparison with this new "vanguard" art—whose head office does not seem to be based in Europe or North America as before, but in the "global" metaterritory—all other forms of art have come to be seen as native, vernacular, traditional practices. As such they are not worthy of being "contemporary," since this term has been suddenly transformed and no longer denotes a simple, temporal or chronological condition but a category of prestige and reputation. Since we privilege this kind of art, does it mean that our city is experiencing a kind of "leap in quality" in relation to earlier stages of our development, or with respect to the present position of other Caribbean or Latin American cities, or even the totality of colonial and postcolonial countries? Is this a question of real progress, or simply a matter of greater

logique. Dans cette catégorie d'art, notre ville connaît probablement une sorte de « promotion » en terme de qualité, quand on compare notre époque aux précédentes ou que l'on pense à la situation d'autres villes des Antilles et d'Amérique latine, voire à toutes celles dans les anciennes et actuelles colonies. L'art cubain a-t-il vraiment progressé sous cette forme ou bénéficie-t-il, simplement, d'une meilleure visibilité, d'un meilleur accueil dans le circuit d'expositions internationales et dans le marché notamment ? Se pourrait-il que le symptôme de cette supposée notoriété, de cette valorisation, soit la récente hausse de sa cote dans les galeries, les foires et les encans ? À moins que l'intérêt grandissant pour l'art cubain s'explique parce qu'il est devenu, justement, un produit plus « mondial », moins « local » et donc moins cubain ? Pour arriver à ce diagnostic si optimiste, a-t-on pris en compte la vraie opinion du public cubain, ses réactions, ses signes d'approbation et de réprobation ? Ou s'est-on seulement fié au verdict des « experts » et de la critique « spécialisée », en général neutre, condescendante et obséquieuse ? Je ne crois pas que l'on puisse prendre la température de l'art cubain en plaçant le thermomètre hors de son corps, dans ceux des lointains New York et Paris ou, pire, sous le bras ou dans la bouche du toujours maladif marché.

Le dénommé « art contemporain » de notre île connaît en réalité des moments lamentables et néfastes. Il livre des produits, en grand nombre, impeccables formellement, intelligents conceptuel-

visibility or acceptance of this kind of Cuban art in the international exhibition circuits, and especially in the market? Has this supposed notoriety or success been deduced symptomatically from the rise in values achieved lately in galleries, fairs and auctions? Or could it be that Cuban art is becoming more interesting precisely because it has become a more global and less local product, that is, less Cuban? Someone must have considered the actual opinions of the Cuban public, their reactions and signs of approval or disapproval, in order to reach this optimistic diagnosis—or is it based on the verdict pronounced by "experts" or by the generally neutral, condescending and obsequious "specialized" critics? I don't believe that the temperature of Cuban art can be taken by placing the thermometer outside the body, or in the distant bodies of New York or Paris, and much less under the arm or under the tongue of the always ailing market.

What is known as the "contemporary art" of our island is in reality living an unfortunate, ill-fated moment. Many of its products are formally impeccable, conceptually intelligent, subtle and ingenious, but spiritually fraudulent and culturally anodyne and useless. They reveal too much frivolity, creative insincerity, commercial astuteness and, worst of all, ethically negligent postures that abstain from the civic and political, and indulge in indecorous compromises with the rules of the game established by the powers that be. Isn't it curious that there are hardly any censored artists in a country full of invi-

DISONS-LE EN DEUX MOTS : NOUS SOMMES TOUS CUBAINS. D'OÙ MA RÉSISTANCE À PENSER LA HAVANE, LA VILLE DE LA HAVANE, EN TERRITOIRE DISTINCT DU RESTE DE LA « NATION ».

lement, subtils, ingénieux, mais à l'esprit trompeur et culturellement anodins et inutiles. Leur penchant pour la légèreté, leur manque de sincérité créative, l'abondance d'astuces commerciales, tout ça est notable, mais aussi, ce qui est plus grave, leur insouciance éthique, leur non-intervention dans les sphères civique et politique et leur compromis, déplacé, avec le pouvoir. N'est-il pas curieux qu'il existe à peine quelques artistes censurés dans un pays bondé de normes et de principes sacrés, où l'intransigeance (et non pas la tolérance) a toujours été célébrée comme une sorte de vertu patriotique? Les signes de révolte et d'hostilité vis-à-vis les autorités, despotiques, arbitraires et hégémoniques, sont, sinon rares, du moins liés à des problèmes mineurs et sans importance. Au vu de ce constat, je ne crois pas que l'on puisse parler, honnêtement, de progrès. Où devrait-il mener, ce supposé progrès? Avec quel but? Pendant les années 1960 et 1980, et à l'occasion durant les années 1990, l'«art contemporain» cubain a agi comme un composant actif de notre milieu culturel, dynamique, foncièrement critique et controversé. Depuis, il est devenu, avant tout, un jeu de société raffiné et complexe, un exercice, formaliste, élitiste, frappé d'intellectualisme. Il est peu concerné par plusieurs des craintes et des soucis de son environnement social et culturel, provoquant régulièrement, chez la majorité de la population, l'indifférence à l'égard de ses propos.

olable rules and principles, where intransigence (and not tolerance) has always been celebrated as a kind of patriotic virtue? The signs of rebellion or inconformity with the despotism and arbitrariness of the official, hegemonic sector are extremely rare or are directed towards minor, unimportant problems. Under these circumstances I do not believe that we can honestly speak of progress. Where would this supposed progress be directed? Towards what goal? After several periods (in the last century during the 1960s, the 80s and in a certain moment of the 90s) when it functioned as an active, dynamic and essentially critical and political component within our culture, Cuban "contemporary art" has been converting itself into a sophisticated salon game, an exercise that is markedly intellectual, elitist, formalist, and relatively distant from the real worries and problems of its social and cultural milieu and, correspondingly, its messages are received with similar lack of interest by the majority of our population.

Of course this pessimistic vision does not in any way involve all artists. And they are not entirely responsible for this regrettable situation. A good part of the responsibility falls on the "expert" institutions and persons who set the criteria and make decisions within our local system of art, that is, on the curators, gallerists, museum specialists, critics and art historians and also, of course, on the func-

Osain de Añá, pour le rituel de consécration du tambourineur rituel ilú Batá, fait par le babalawo Manolo «Escaparate» (Ogunda La Masá), Regla de Ifá. / Osain of Añá, for consecration of ilú Batá ritual drummer, made by babalawo Manolo "Escaparate" (Ogunda La Masá), Regla of Ifá.
Iddé (bracelet sacré) de Kuakuanaldo, Oluwo Edel Castro (Irete Melli). Regla de Ifá. / Iddé (sacred bracelet) of Kuakuanaldo, Oluwo Edel Castro (Irete Melli), Regla of Ifá.

Ce constat pessimiste ne concerne pas, bien entendu, tous les artistes. D'aucune façon. Pas plus qu'il faut les tenir responsables de cette situation, si gênante. La grande part de responsabilité est à mettre sur le dos des institutions et des « experts » qui jugent et prennent les décisions concernant notre réseau d'art local : commissaires, galeristes, conservateurs de musées, critiques, historiens de l'art et aussi, bien sûr, les fonctionnaires chargés d'établir et de mettre en pratique les politiques culturelles de l'État. Tout le monde semble ravi, séduit, hypnotisé. Autant par les jugements de valeur dictés par le capitalisme et son marché que par les gestes complaisants des grands collectionneurs d'art, le point de vue des commissaires des foires et biennales et les idées apparemment « universelles » produites et répandues par l'intellectualisme occidental, très à la mode. Ainsi, on repousse, et on fait tomber dans l'oubli, d'autres fonctions importantes de la pratique artistique. Fonctions importantes à l'intérieur de sociétés comme la nôtre en tant qu'outils pour réfléchir en profondeur sur notre propre histoire, pour enquêter sur la diversité de nos traditions culturelles – dont plusieurs sont complètement ignorées ou méprisées – ou pour fouiller parmi les minutieuses archives de nos mémoires individuelles et collective. Ces fonctions, parmi d'autres, pourraient poursuivre le processus de décolonisation, pas tout à fait terminé, de notre pensée, de nos sensibilités. Le projet pour faire reconnaître les véritables traits de notre identité culturelle et esthétique, ou pour atteindre cette « pensée visuelle indépendante » qu'ont identifiée quelques théoriciens latino-américains (Juan Acha, Ticio Escobar, Adolfo Colombres, etc.), semble, en général, démodé et inintéressant.

Heureusement, la situation du dénommé « art contemporain » cubain n'est pas en mesure de nuire aux activités courantes de notre société et de notre culture, et a en soi peu d'impact sur le développement de la créativité esthétique et visuelle du Cubain, qui s'étend bien au-delà de ce champ spécifique. La Havane de ceux qui se consacrent au dénommé « art contemporain » (qui le produisent, l'exposent, le vendent, l'achètent, l'observent, le commentent, etc.) est plutôt restreinte. Toujours est-il que la population impliquée dans cette activité, en apparence toujours plus nombreuse que dans la

tionaries charged with establishing and putting into practice the political culture of the island. It seems they are all thrilled, seduced, hypnotized by the value judgments driven by the capitalist market, by the satisfied moods of the great art collectors, by the dictates of the curators of art fairs and biennales, by the apparently "universal" ideas produced by the fashionable Western intelligentsia. They have been relegating or letting fall into oblivion other important functions that artistic practice should fulfil within societies like ours. It should, above all, function as an instrument to reflect deeply upon our history, to investigate the diversity of our cultural traditions—many of which are totally ignored or undervalued—to delve into the tiny archives of our individual and collective memory. These are, among others, the functions that could favour the process of decolonization of our thoughts and feelings, a process which has not in any way concluded. The project of making the real features of our cultural and aesthetic identity recognizable, or of achieving what some Latin-American theorists have called "independent visual thought" (Juan Acha, Ticio Escobar, Adolfo Colombres, etc.) seems to have fallen generally out of favour and interest.

Luckily, the situation of what is known as "contemporary art" is not something that can affect the normal functioning of our society or culture, nor does it possess real influence over the development of the aesthetic-visual creativity of the Cuban, which extends much further than this specific activity. The Havana of those who are dedicated to what is known as "contemporary art" (producing it, exhibiting it, selling it, buying it, looking at it, commenting on it, etc.) is fairly small. And although sometimes it seems larger than it really is, it is certain that the population involved is not at all significant. And if art continues being a minority affair, why should the Havana of Art be any more important or attractive than the rest of the Havanas which are dedicated to other cultural and aesthetic practices?

### The Victims of Art

More than art ("contemporary" or any other kind) Havana and Cuba have always been full of a great variety of interesting and attractive visual creations

réalité, n'est pas du tout significative. Si l'art continue d'être ainsi une affaire de minorités, pourquoi donc La Havane de l'Art devrait-elle être plus importante que les Havane vouées à d'autres pratiques culturelles et esthétiques ?

**Les victimes de l'Art**

Bien plus que d'art («contemporain» ou de tout autre type), La Havane, et le-tout-Cuba, a toujours été bien garnie en variété de créations visuelles intéressantes et attrayantes, qui n'ont rien à envier à l'art de prestige. Et pas seulement en termes de «perfection» et de «beauté» – qui ne sont jamais des priorités –, mais en ce qui concerne plusieurs autres valeurs, que l'art n'a fait siennes que depuis peu et qui ont été déterrées de son milieu naturel pour avoir pris des fonctions pas précisément esthétiques. Ce sont des créations de type symbolique, sémiotique, cognitif qui s'harmonisent avec les habiletés et intérêts des secteurs et groupes très variés de notre société, et qui comblent leurs besoins pas seulement esthétiques, mais aussi utilitaires, festifs, décoratifs, de communication, d'identité, de dévotion, de protection. Nos concitoyens, par millions, participent à ces activités culturelles sans pour autant visiter galeries ou musées ni répondre à des laborieux exercices scolaires. Ça ne signifie pas qu'ils soient dénués de créativité, d'imagination ou de profondeur intellectuelle. Leurs espaces habituels de création, de participation, d'exposition, de con-

that have nothing to envy of the more prestigious art. This is the case not only in questions of "perfection" and "beauty"—which are not always priority objectives—but with respect to many other values, which the sphere of art has only lately begun to recognize as its own, and which had been banished from its nature for having been compromised by functions that are not properly aesthetic. These include creations with symbolic, semiotic or cognitive functions which correspond to the abilities and interests of the very diverse sectors and groups that make up our society, and which satisfy not only their aesthetic needs but also their utilitarian, festive, decorative, communicative, devotional and defensive requirements. Millions of our inhabitants participate daily in these cultural practices without the need to attend galleries or museums or complete arduous academic studies —which does not mean that they are devoid of creativity, imagination and intellectual depth. Their usual spaces of creation, participation, exhibition and consumption have always been the street, the house, the body, means of transportation, workplace, religious spaces and, of course, "nature." For many members of our society—especially those connected to religious traditions of African origin —"nature" does not constitute an element separated from "culture," as in much of modern Western society. The illustrations that accompany this text will clarify some of these types, whose complete listing would be too extensive and varied to be understand-

I DON'T BELIEVE THAT THE TEMPERATURE OF CUBAN ART CAN BE TAKEN BY PLACING THE THERMOMETER OUTSIDE THE BODY, OR IN THE DISTANT BODIES OF NEW YORK OR PARIS, AND MUCH LESS UNDER THE ARM OR UNDER THE TONGUE OF THE ALWAYS AILING MARKET.

sommation ont toujours été la rue, la maison, le corps, les moyens de transport, le lieu de travail, les cérémonies rituelles et, bien entendu, la nature. Chez plusieurs membres de notre société – surtout ceux qui perpétuent les traditions religieuses d'origine africaine –, la nature ne représente pas un élément distinct de la « culture », comme il arrive souvent dans les sociétés occidentales modernes. Les images accompagnant ce texte rendent visibles quelques-unes de ces typologies, dont l'énumération, trop longue et bigarrée, serait incompréhensible. Plusieurs d'entre elles reçoivent habituellement l'appellation d'« artisanat » ou sont considérées comme « artefacts rituels » ou ethnographiques, d'autres encore sont regroupées sous la définition vague et générique d'« art populaire ». Toutes ces appellations ne mettent pas en valeur les spécificités de ces manifestations et insistent plutôt sur le fait non artistique. Des expressions généralement sous-estimées comme le tatouage, la coupe de cheveux, le vernis à ongles, le décor de façades, l'aménagement de jardins, la confiserie, parmi plusieurs autres, ne constituent pas toujours des activités répétitives et conventionnelles destinées à des rôles décoratifs ou utilitaires. Elles possèdent souvent un sens culturel et symbolique, fort complexe, mais méconnu de la gent érudite et intellectuelle. Il devient malgré tout plus opportun, à l'occasion, de parler de *formes artistiques particulières* quand on

able. Many forms have commonly received the denomination "crafts"; others are considered "ritual artefacts" or ethnographical objects, or they are included in the vague general definition of "popular art." In all cases these are designations that do not illuminate the specific characteristics of such manifestations but only emphasize their condition of being non-art. Generally underrated modes of expression such as tattoos, shaving styles and hairdos, fingernail adornments, the decoration of façades, landscaping and confectionary, among many others, are not always repetitive and conventional activities meant to satisfy decorative or utilitarian functions, but are often replete with complex cultural meanings and symbols, even though these are ignored by the erudite intelligentsia. On some occasions, however, it is better to speak of *special artistic forms* in which one can detect well-defined aesthetic patterns that often possess a high level of refinement and sophistication and which present cultural, religious and philosophical traditions, like the very old poetics developed by the religious groups Regla de Ocha or Santería, Regla de Ifá, Regla de Palo Monte and the Abakuá Secret Society, all of sub-Saharan origin. Many of these practices have served as a constant creative stimulus and a sure source of thematic, formal, material and stylistic resources for the various vanguards of erudite art, but have not received the credit deserved for their

SANTA BÁRBARA (REPRÉSENTE AUSSI ORISHA SHANGÓ). PEINTURE SUR VERRE ET PAPIER ALUMINIUM. ANONYME. / SANTA BÁRBARA (WHO ALSO REPRESENTS THE ORISHA SHANGÓ), PAINTING ON GLASS AND ALUMINIUM FOIL. ANONYMOUS.
CALEBASSES À MOITIÉ PEINTES AVEC DES SYMBOLES RITUELS DE LA RELIGION PALO MONTE, FAIT PAR LE TATA NGANGA (*PRÊTRE*) JULIÁN GONZÁLEZ PÉREZ. REGLA DE PALO MONTE (BRILLUMBA). / HALF-PAINTED CALABASHES WITH RITUAL SYMBOLS OF PALO MONTE RELIGION, MADE BY THE TATA NGANGA (*PRIEST*) JULIÁN GONZÁLEZ PÉREZ, REGLA OF PALO MONTE (BRILLUMBA).

se trouve devant les très anciennes traditions culturelles, religieuses, philosophiques ou poétiques telles celles pratiquées par les groupes religieux de la Regla de Ocha ou Santeria, la Regla de Ifa, la Regla de Palo Monte et la Sociedad Secreta Abakua. Tous ces groupes ont des origines en Afrique subsaharienne et renferment des patrons esthétiques très bien définis, de niveau élevé, raffiné et sophistiqué. Les diverses avant-gardes de l'art érudit se sont constamment servies de ces nombreuses expressions comme de stimuli créatifs et comme de sources sûres en thèmes, formes, matériaux et styles, mais sans leur avoir rendu crédit, chose pourtant méritée. L'indifférence et le mépris de nos historiens de l'art, théoriciens et esthéticiens envers ces manifestations esthétiques et symboliques d'autres traditions qu'occidentale – mais faisant partie de nos cultures nationales américaine et antillaise depuis des siècles – mettent en évidence une composante désagréable, élitiste et raciste, de leurs disciplines. Celles-ci se consacrent en exclusivité aux phénomènes « artistiques » et non pas, comme il devrait s'agir, au champ beaucoup plus vaste de l'esthétique.

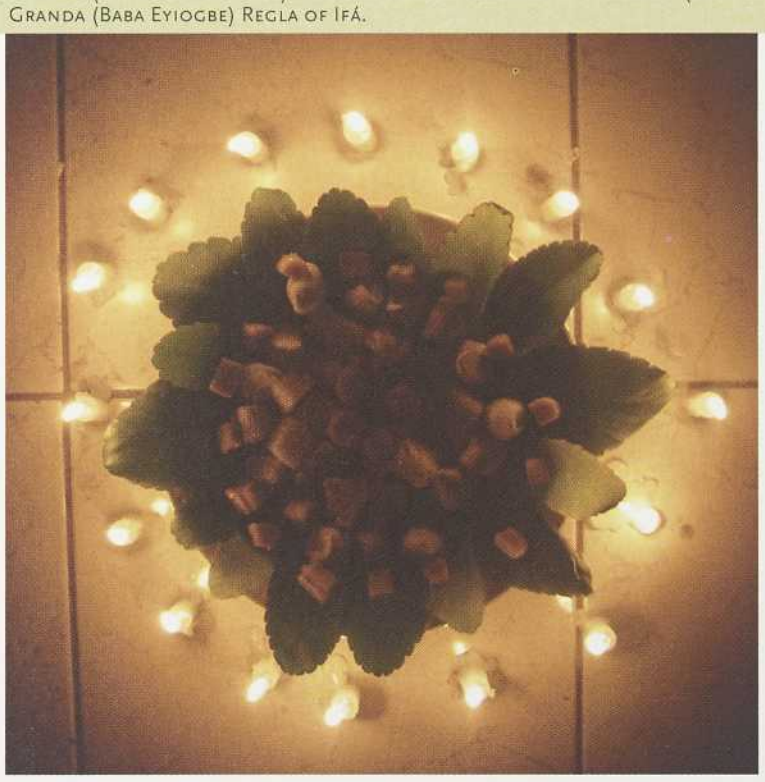
Peut-être a-t-il fallu arriver à ce discrédit esthétique, à cette disqualification, parce que ces produits se trouvent dans un état naturel déficient, avec des carences génétiques et des inhabilités congénitales ? Ou est-on alors devant une situation provoquée, intentionnelle et qui a une explication histo-

contributions. The scorn and lack of interest of our art historians, theoreticians and aestheticians towards these aesthetic-symbolic manifestations of non-Western tradition—however integrated for hundreds of years into our national American and Caribbean cultures—put on display a disagreeable elitist and racist component within these disciplines, which are dedicated exclusively to "artistic" phenomena and not, as perhaps they should be, to the much wider terrain of the "aesthetic."

Are these forms naturally deficient? Do they have a congenital incapacity that has motivated their disqualification and aesthetic discredit? Or, on the contrary, is this an intentional, provoked situation that can be explained historically? To elucidate this matter briefly seems to me more important than enumerating and explicating some of these practices, whose singularity or rareness might only incite in many readers an imprudent taste for the exotic.

As we know, or should know, since the appearance of the European Renaissance—and even more since the founding of the discipline of aesthetics in the mid-eighteenth century—the *concept of art* has functioned basically as an instrument of censure, intolerance, exclusion and discrimination against all aesthetic and cultural practices of the subaltern sectors, and especially the peripheral societies belonging to the broad colonial world where the canons were transplanted. Those aesthetic and cultural practices were excommunicated upon

Addimú (offrande rituelle) à Oddúa par le babalawo Tito Granda (Baba Eyiogbe). Regla de Ifá. / Addimú (ritual offering) to Oddúa by the babalawo Tito Granda (Baba Eyiogbe) Regla of Ifá.



rique ? Élucider brièvement ce cas m'apparaît plus important que de s'attaquer à l'énumération et à l'explication de quelques-unes de ces pratiques, dont la singularité et la rareté ne feraient qu'exacerber, chez beaucoup de lecteurs, le goût malavisé pour l'exotisme.

On sait, ou du moins devrait-on le savoir, que le *concept de l'art* a constamment et essentiellement servi, depuis son apparition à la Renaissance et encore plus depuis la naissance de l'esthétique au milieu du XVIII^e siècle, comme instrument de censure, d'intolérance, d'exclusion, de discrimination de toutes les pratiques culturelles et esthétiques des secteurs subalternes. Particulièrement dans le vaste monde colonisé, sociétés périphériques où l'on a transplanté ces canons. L'Art occidental est devenu le patron universel, la référence. Profondément différentes, ces autres pratiques culturelles et esthétiques ont été excommuniées et mises sous la juridiction de disciplines comme l'ethnographie et le folklore, créées justement pour les prendre en charge. Ces produits culturels distincts ont aussitôt été considérés inférieurs, de second ordre, à l'instar de leurs propres producteurs. Il faudrait peut-être rappeler que ceux-ci étaient déjà ségrégés, pour d'autres raisons (socioéconomiques, culturelles, raciales, religieuses), car il s'agissait en majorité, dans les colonies, d'« Indigènes » et de « Noirs », et dans les propres métropoles, de groupes de zones populaires. La marginalisation esthétique devrait être

presenting a marked difference with respect to the Western art that was taken as the universal point of reference. They remained under the jurisdiction of disciplines such as ethnography and folklore, founded precisely to deal with those culturally different products, which were immediately considered inferior and second-class, like their producers. Perhaps we should remember here that those producers were already segregated for other reasons—for their socio-economic, cultural, racial and religious condition—because they were largely the "indigenous" and the "blacks" of the colonies, and belonged to the poor sectors of the metropolises. Thus, aesthetic marginalization can be considered a logical consequence of the other forms of segregation. Unfortunately, this situation has changed very little in these last five hundred years.

Is it not incredible that we continue to accept as rational and "scientific" a taxonomy of the cultural and aesthetic production of Cuba, the Caribbean and Latin America which, from its beginnings, was established by colonial hegemony on the basis of social exclusion, racial discrimination and religious persecution and intolerance? The disadvantaged condition of these objects and practices should be seen, then, not only as the historical result of that faraway colonial confrontation, but also as one of the consequences of the indifference with which we intellectuals and artists from the affected countries have confronted the situation. Until we ourselves

Cachá (bracelet rituel) de Asojuano Afimaye. Regla Arará. / Cachá (ritual bracelet) of Asojuano Afimaye, Regla Arará.
Calebasses à moitié peintes avec des symboles rituels de la religion Palo Monte, fait par le Tata Nganga (*prêtre*) Julián González Pérez. Regla de Palo Monte (Brillumba). / Half-painted calabashes with ritual symbols of Palo Monte religion, made by the Tata Nganga (*priest*) Julián González Pérez, Regla of Palo Monte (Brillumba).

considérée comme la conséquence logique de toutes les autres. Malheureusement, la situation a peu changé dans les cinq cents dernières années.

N'est-ce pas invraisemblable que nous continuons de nos jours à voir la taxinomie de la production culturelle et esthétique cubaine, antillaise, latino-américaine comme rationnelle et «scientifique», alors qu'elle repose depuis ses origines sur l'exclusion sociale, la discrimination raciale et la persécution et l'intolérance religieuses, appliquées selon l'hégémonisme colonial? Les conditions défavorables dans lesquelles se trouvent ces objets et ces pratiques doivent alors être vues non seulement comme le résultat historique de cette lointaine confrontation colonialiste, mais aussi comme une des conséquences de notre indifférence, à nous intellectuels et artistes des pays concernés, à affronter cette situation. Nous devons nous-mêmes commencer à reconnaître les valeurs de nos pratiques esthétiques, sans préjugés et de manière positive, et à les incorporer au patrimoine culturel de nos sociétés au même titre que les valeurs héritées du pôle hégémonique occidental. Tant que nous ne le ferons pas, ces produits populaires, indigènes et afro-américains resteront, simplement, les tristes victimes de l'art. Leur existence, marginalisée, dévalorisée et méprisée, permettra et facilitera encore que cet art dit culte, érudit, élitiste, continue à profiter, sans le sentiment de culpabilité, de son exclusivité, de son prestige, de son «aura».

start to recognize in an unprejudiced and positive way the values of our aesthetic practices and incorporate them into the cultural patrimony of our societies on an equal footing with the values that we have also inherited from the Western hegemonic pole, these indigenous, popular and Afro-American products will continue being just the poor victims of art. And their marginal, devalued and scorned existence will continue facilitating or permitting what is known as cultured, erudite and elite art, as it guiltlessly enjoys its exclusivity, prestige and aura.

Up to here I think I have made it more or less clear that the existence of an "artistic" Havana or Cuba capable of arousing interest, surprise or approval is predicated on innumerable positive events in addition to a long sequence of negations, aggressions and exclusions. If my interest has been directed exclusively to the aesthetically marginalized Havana, the "art-less" Havana, it has not been my intention to ignore the successes, but only to lessen the shameful invisibility of the wounds and damages. While we continue ingenuously to admire art as just an innocent product of "civilization," of "humanity," of "human genius" and not also as an efficient ideological-cultural artefact created by the hegemonic sectors of the West (today disguised as global culture) to conserve intact its hierarchy and marginalize the cultural and aesthetic production of the colonial countries and the

LA MARGINALISATION ESTHÉTIQUE DEVRAIT ÊTRE CONSIDÉRÉE COMME LA CONSÉQUENCE LOGIQUE DE TOUTES LES AUTRES.

Je crois avoir été jusqu'ici plus ou moins clair sur un point. Pour arriver à La Havane ou au Cuba «artistique» qui suscite aujourd'hui intérêt, émerveillement et approbation, il a fallu non seulement d'innombrables événements positifs, mais aussi une longue suite de négations, d'agressions, d'exclusions, restées en général hors de vue. Si je me suis intéressé exclusivement à La Havane esthétique, marginalisée, à cette Havane du non-art, ce n'était aucunement avec l'intention d'ignorer les réussites, mais avec la finalité d'atténuer ces abus, ces honteuses et invisibles blessures. Il faut arrêter de s'extasier ingénument devant l'Art comme s'il s'agissait du simple produit innocent de la «Civilisation», de l'«Humanité», du «Génie humain». Tant que nous ne le considérerons pas aussi comme un artefact culturel et idéologique, préparé par les secteurs hégémoniques d'Occident (déguisés aujourd'hui sous la culture de la mondialisation) pour garder intacte sa hiérarchie et marginaliser la production culturelle et esthétique des colonies et des zones subalternes de nos sociétés, notre futur sera encore et toujours colonial et dépendant. Vous m'excuserez si cette vision vous paraît exagérée ou trop agressive, mais je considère que nous sommes devant un cas d'urgence. Et en cas d'urgence, mieux vaut un «torchon sale» qu'une «compresse tiède». C'est moins élégant, mais sûrement plus approprié et efficace.

secondary sectors of our societies, our future will continue being eternally colonial, dependent. And excuse me if this vision is exaggerated or too aggressive, but I consider this an emergency. In an emergency "dirty clothes" are less elegant but definitely more necessary and efficient than "lukewarm compresses."

Orlando Hernández vit et travaille à La Habana. Il est historien de l'art, critique, poète et chercheur sur la culture populaire et l'art des rituels afro-cubains. Il a régulièrement publié dans son pays et à l'étranger des essais pour des ouvrages, des revues et des catalogues. Il travaille présentement sur l'ouvrage *Popular Art in Caribbean*, une publication financée par la fondation Prince Klaus Trust Fund. Il est membre de l'Association internationale des critiques d'art et de l'Union nationale des écrivains et artistes de Cuba.

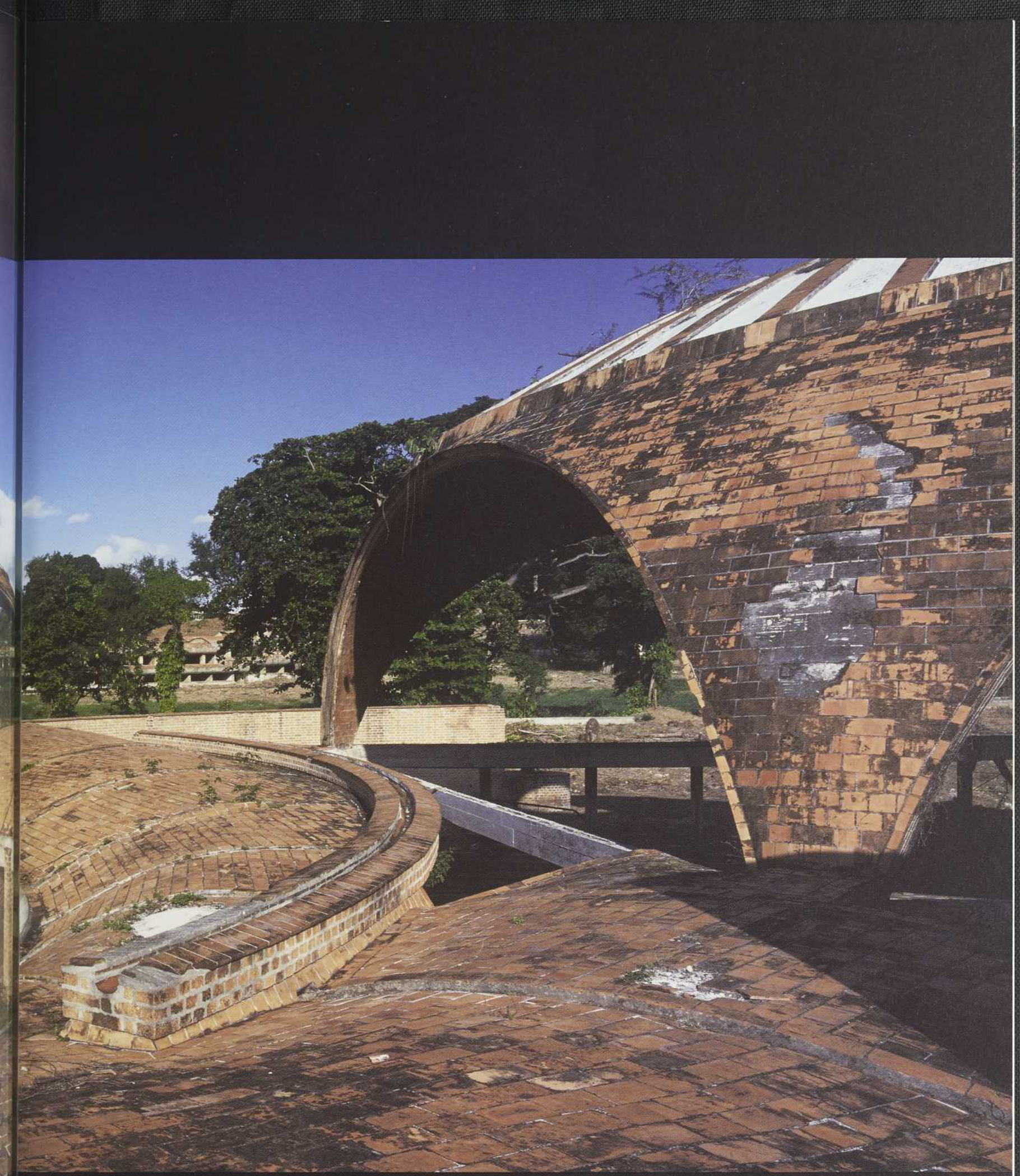
Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado

Orlando Hernández lives and works in La Habana. He is an art historian, art critic, poet and researcher of popular culture and Afro-Cuban ritual art. His essays have been published extensively in books, magazines and catalogues, both in Cuba and abroad. He is currently working on a book project entitled *Popular Art in the Caribbean*, which is supported by the Prince Klaus Trust Fund. He is a member of the International Association of Art Critics and the Unión des Escritores y Artistas de Cuba.

Translated from the Spanish by Noel Smith

Toutes les photographies sont reproduites avec la courtoisie d'Orlando Hernandez_ All photos courtesy of Orlando Hernandez.

Stan Douglas, *Circus School/"Las Ruinas de Círco," Cubanacan*, 2004, C-Print, 38.1 x 90.8 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.



# LA RUE EST CALME EN APPARENCE TEXTES ET CONTEXTES DANS LA CRÉATION VISUELLE CUBAINE D'AUJOURD'HUI

→ Je crois que l'art actuel est plus une série de conventions, de négociations, de tergiversations en vue de trouver un sens, qu'un jeu de luttes pour prendre un pouvoir symbolique.
– Ticio Escobar

Depuis les années 1980, et encore de nos jours, le nouvel art cubain s'est développé avec une telle régularité qu'on l'identifie comme un mouvement, avec des moments de continuité et de ruptures, des sommets et des crises. Ces régularités ont été accompagnées de pronostics imprécis supposant le prolongement de l'esprit réformateur qui lui a donné le qualificatif « nouveau ».

Si les principales approches créatives qui identifient le mouvement, telles la sociocritique, l'anthropologique et la vernaculaire-kitsch, subsistent dans l'actualité, ses possibles classifications, elles, varient. En cherchant à établir des constantes stylistiques et une histoire, ces divers classements visent à définir, à partir de l'analyse critique et des éléments historiques, la figure de l'artiste comme producteur de signifiés culturels.

Sous les diverses tendances que le mouvement a adoptées (conceptuelle, minimaliste, expressive, réaliste et néo-historique), des interrelations se sont développées, multipliant les possibilités intertextuelles. Aux côtés de l'artiste producteur et reproducteur de marchandises culturelles, ces diverses

# THE STREETS APPEAR TO BE QUIET: CONTEMPORARY CUBAN ART'S TEXTS AND CONTEXTS

MAGALY ESPINOSA

I think that contemporary art is more a series of transactions, negotiations and dealings with meaning than a struggle for symbolic power.
– Ticio Escobar

possibilités déterminent l'angle pris lors du processus artistique. Habile, l'artiste a su composer avec toutes les contributions du langage international de l'art, ainsi qu'avec la richesse et la diversité des marchandises, de la société contemporaine et du défi de garder les traditions actuelles.

Les études réalisées sur le mouvement permettent de comprendre de près sa logique interne, ainsi que les qualités et les propriétés qui ont fait son identité et marqué son histoire. Cependant, du fait que ces études sont en majorité des essais ou des exercices critiques publiés surtout dans des catalogues d'exposition, il est nécessaire, après vingt ans, de poursuivre ce travail déjà amorcé par des anthologies et par plusieurs publications.

Cela est important pour que l'évaluation de ce mouvement ne repose pas aujourd'hui sur des impressions, sur des états d'âme ou sur des affirmations extrêmes lui prédisant soit un avenir favorable, soit des années de crise. À mes yeux, il est évident que plusieurs facteurs offrent aux sceptiques plus d'un argument. Ainsi, le maintien d'un environnement culturel donne au nouvel art cubain assurance

New Cuban Art began in the 1980s and continues to this day, demonstrating regular features which identify it as a movement; it is made up of moments of continuity and rupture, expansion and crisis, which make prognostics about its future under the heading "new" uncertain.

While the artistic lines which identify it—the sociological-critical, the anthropological and the vernacular-kitsch—are still present today, their order in the movement can take diverse forms as one searches for its history and for its stylistic constants and, using methods of critical analysis and their historical nature, as one seeks to understand the artist as a producer of cultural meaning.

Within the tendencies the movement has adopted —conceptualism, minimalism, expressionism, realism and neo-historicism—interrelations have been woven which give a wide range of intertextual possibilities. These, alongside the nature of the artist as a producer and reproducer of our cultural heritage and as illustrator of the metaphors this heritage inspires, determine the direction taken by an artistic process which, with great skill, has been

et confiance vis-à-vis l'appui de la communauté artistique lorsqu'il faut défendre des gestes de désobéissance, vivre avec les dommages énormes causés par l'émigration et accepter, selon la demande créative, un rôle moins actif pour la pensée et la critique.

Actuellement, à Cuba, le monde de l'art est très faible. Pourtant, le retour de la tradition pour la pédagogie, la présence d'excellents créateurs et une demande internationale qui stimule et s'oppose à l'unisson font croire que, malgré tous les contretemps, la «mauvaise herbe», pour reprendre la métaphore du critique Gerardo Mosquera, continue de pousser.

Le dilemme ne reposerait pas alors sur le prolongement de ce mouvement, mais sur les voies et les formes qu'il va épouser, sur les risques que les créateurs seront disposés à prendre, pour que les œuvres de Lázaro Saavedra, Sandra Ceballos, Ernesto Leal, Ezequiel Suárez, José A. Toirac et Henry Erick, parmi d'autres, ne soient pas seulement des exceptions.

Les intertextes, le jugement analytique, les valeurs esthétiques, les options éthiques, l'étude des caractéristiques qui créent des tensions entre tradition et contemporanéité, la valeur du sédiment culturel, la vitalité du vernaculaire et de la culture populaire sont tous des éléments à considérer au moment de tracer les voies esthétiques et artistiques qui rapprocheraient alors à ces évidentes régularités nées lors de la courte histoire du mouvement.

Les œuvres que je commente dans ce texte mènent à une réflexion qui a des affinités avec le côté réformateur du nouvel art cubain. Parmi toutes les variantes citées précédemment, je privilégie le procédé intertextuel permettant d'obtenir une qualité constructive fonctionnant comme un fil conducteur. Ce procédé permet, parmi d'autres facteurs, de mieux argumenter la déconstruction, la parodie et la citation, les luttes entre tradition et contemporanéité, tous ces procédés qui enrichissent les tissus intertextuels propres aux œuvres.

L'art cubain, en tant que modèle d'art périphérique, endosse la tradition comme quelque chose d'actuel et fait du patrimoine culturel, de la culture populaire et des traditions vivantes de sa culture, une source d'inspiration inépuisable. Il fait dialoguer ses significations avec les évaluations cons-

able to join the international language of art with the richness and diversity of this artistic heritage and contemporary social life in order to maintain ties with cultural tradition.

Studies of the movement have enabled us to understand its internal logic and the qualities and properties which have marked its history. Nevertheless, given that these studies, for the most part, have taken the form of essays or critical discussions published principally in exhibition catalogues, there is a need today, twenty years later, to continue this work, which has now been gathered together in anthologies and various other publications.

Such work is important to our evaluation of art today, which should not be limited to impressions, passing moods or extreme claims for its favourable continuance or its existence in a state or crisis. In my view, it is clear that the continued presence of a cultural environment which confers upon the New Cuban Art movement self-assurance and confidence in the support of the artistic community for its acts of disobedience, as well as the great ravages produced by emigration, and the diminution of the active role played by ideas and criticism in light of the demands of creativity, are more than enough justification for the sceptic.

In fact, the Cuban art world is greatly weakened; nevertheless, the ebbing of a pedagogical tradition, the presence of excellent artists and international demand, which stimulates and creates adversity in unison, make one think that, despite all the setbacks, this "weed" (to borrow a metaphor by Gerardo Mosquera) will continue to grow.

Perhaps the dilemma, therefore, is not the movement's prolongation but the paths and forms it espouses, the risks artists are prepared to take so that the works of Lázaro Saavedra, Sandra Ceballos, Ernesto Leal, Ezequiel Suárez, José A. Toirac and Henry Erick, among others, will not just be exceptions.

Intertextual approaches, analytical opinions and aesthetic values, ethical options, the study of the characteristics of a tension between tradition and the contemporary, the value of cultural sedimentation, the vigour of the vernacular and of popular culture: these are the elements to be taken into account when sketching out aesthetic and artistic paths as a way of gaining a sense of the regularities evident in this movement's brief history.

tructives du langage international de l'art. La société est un texte vivant et les œuvres se présentent comme des textes culturels par lesquels prennent sens les fonctions documentaire, mnémonique et réfléchie de l'art.

### Un procédé constructif : texte et contexte

Dans le processus artistique des cultures périphériques, les œuvres endossent une double condition. D'un côté, l'artiste est producteur de signifié culturel, de l'autre, corollaire au premier, l'espace de l'œuvre est le lieu où entrent en relation les référents culturels, transformés en métaphores, allégories et symboles. Ainsi, la lecture qu'on en fait implique la déconstruction et transmet de nouvelles significations à ces valeurs faisant place à un discours qui, de l'intérieur, fait jaillir ces mêmes productions culturelles.

Sous cette approche, une bonne interprétation des œuvres d'art introduit un déplacement discursif dans la forme, par laquelle sont narrées la société et la culture. Il ne s'agit pas seulement de ce que les œuvres disent, mais surtout du type de discours qui émerge de leurs récits.

La théorie de l'intertextualité réunit un large spectre d'expériences, créant ainsi des déconstructions qui envahissent le champ artistique, introduisant des signifiés sociaux. Ceux-ci sont formés par des subjectivités partagées, des objectivités culturelles et de nouveaux territoires socioculturels, entre autres. En même temps, cette théorie joue un rôle important dans la compréhension du processus culturel dont la logique, l'engrenage, repose sur des textes aux voix multiples, où passé et présent, tradition et contemporanéité s'échangent les rôles.

Dans la pensée moderne, le passé n'est qu'un référent, reconnaissable et identifiable dans les nouveaux contextes de création artistique par l'évidence de la citation. Dans les constructions postmodernes, le passé est intégré au présent par le jeu de la citation entre plusieurs textes. Par contre, quand il s'agit d'œuvres conçues dans le milieu naturel du dialogue avec l'« autre », le procédé constructif apparaît en faisant de la tradition quelque chose d'actuel. C'est pourquoi il est à mi-chemin entre la citation moderne et l'intertexte postmoderne, dépassant même ce dernier procédé.

The works I will discuss here are part of a current that has been identified as the spirit of renewal in New Cuban Art. Within all the variants mentioned above, and in search of a constructive quality which functions as a connecting thread, I will privilege an intertextual approach; with its help, among other factors, it will be possible to argue on more solid ground for the deconstructions, parodies, quoting and struggles between tradition and the contemporary which are taking place. These procedures enrich the intertextual fabric of the works discussed.

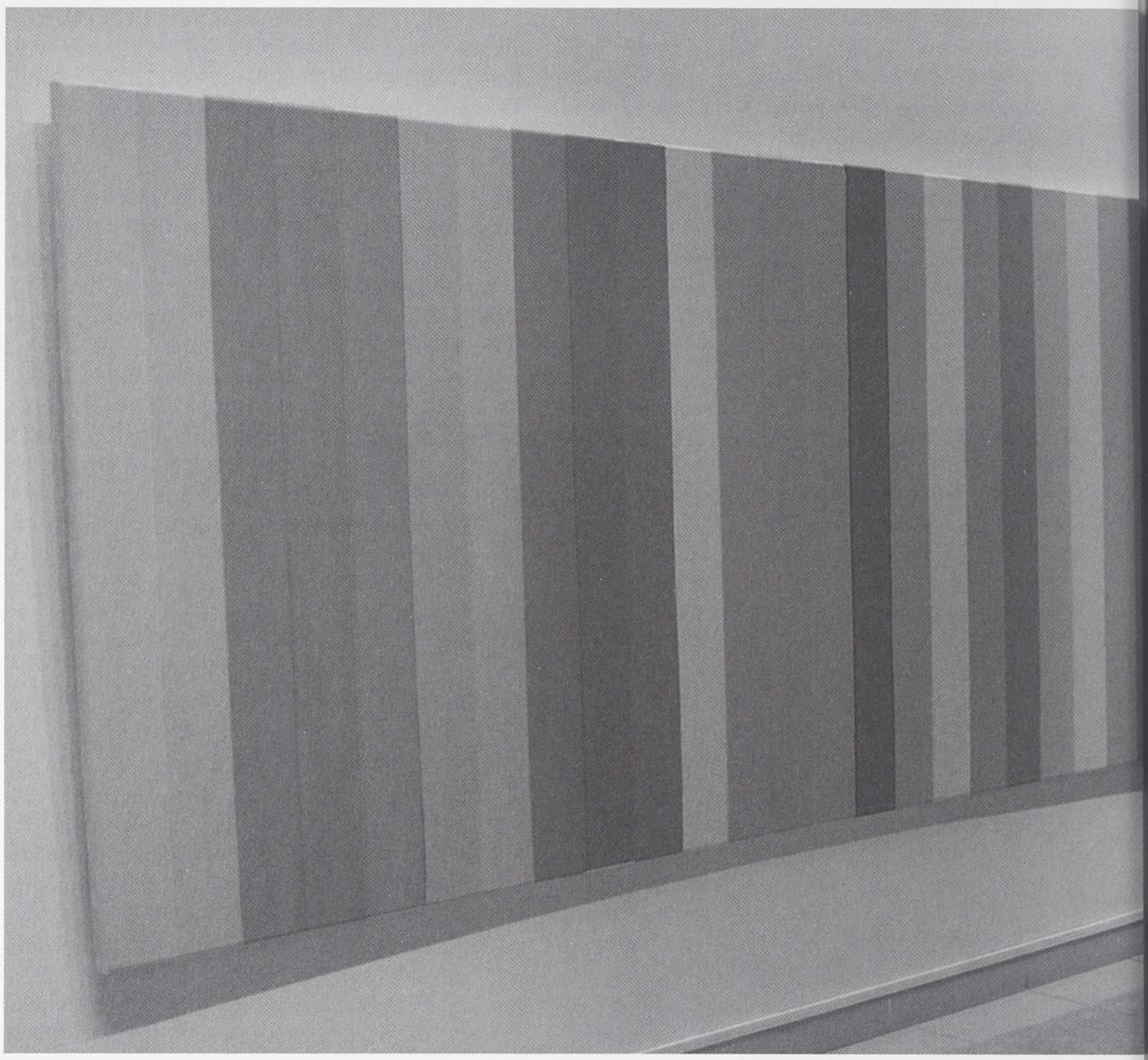
Cuban art, as a model of peripheral art, takes on tradition in the present and finds in cultural heritage, popular culture and the living traditions of its culture an inexhaustible inspiration, thereby bringing these sources into dialogue with the constructive premises of the international language of art. Society is a living text and the works present themselves as cultural texts through which art's documentary task, its function as memory and reflection, take on meaning.

### A Constructive Method: Text and Context

Works of art in peripheral cultures have a dual status: on the one hand the artist is a producer of cultural meaning, and on the other, as a corollary, the space of the work is the site in which cultural referents, converted into metaphors, allegories and symbols, are brought into play with each other. As a result, reading these works involves deconstructing and imparting new meanings to the values they contain, thereby opening the door to a discourse which springs up from within cultural productions themselves.

From this cultural perspective, an adequate interpretation of the work of art involves a discursive turn towards form, in which society and its culture are narrated. This involves, however, not only what the work tells us, but also and above all what kind of discourse emerges from its story.

Intertextuality brings together a broad range of experiences, thereby creating deconstructions which have passed to the field of art, filling them with social meaning brought about by shared subjectivities, cultural objectifications and new sociocultural territorialities, among other things. At the

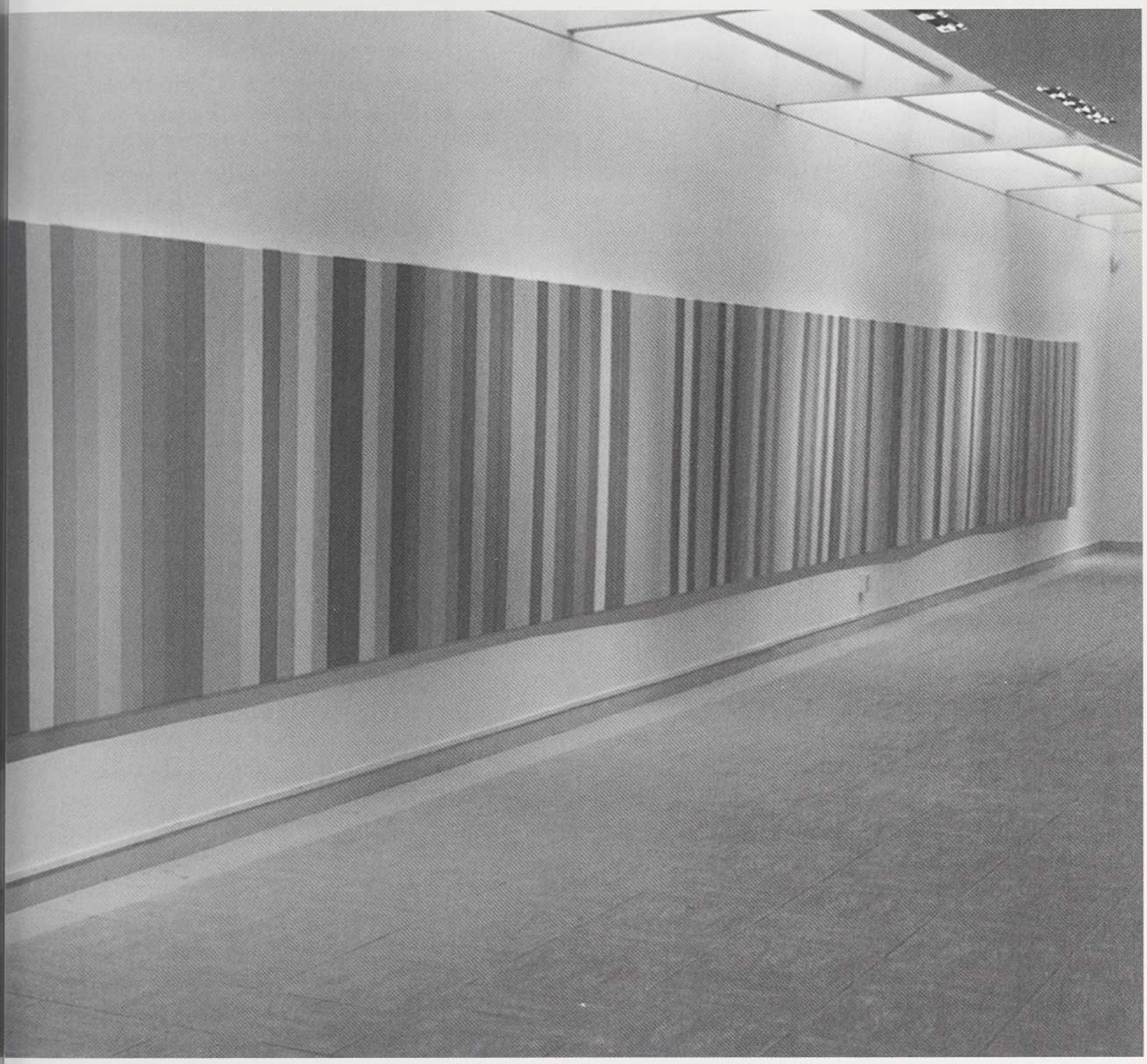


La dialectique intertextuelle dans l'art de la «différence» se développe comme une propriété naturelle. Ses caractéristiques caméléonesques donnent à la création une potentialité difficile à prédire : il n'y a ni frontières ni limites aux emprunts, aux échanges, aux mascarades. Il ne s'agit pas de la capacité de l'art à s'accaparer la tradition, mais il s'agit plutôt de la tradition même qui déploie ses ailes.

En même temps, certaines composantes du contexte social peuvent devenir les principaux protagonistes d'une œuvre : une certaine forme de sensibilité ou de réflexion, l'humeur, une idéolo-

same time, however, it plays a major role in the understanding of cultural processes whose logic is ingrained in texts with different voices in which past and present, tradition and the contemporary, change roles.

In modern thought, the past is simply a recognizable and identifiable referent in the new circumstances in which the work of art is created, since its quality as a quotation is obvious, while in postmodern constructions it is integrated into the present in a play of quotational exchange involving numerous texts. But when one is speaking about works of art created in the natural medium of the



Flavio Garciandía, *Auge o decadencia del arte cubano*, 2006, peinture acrylique_acrylic painting, 150 x 2000 cm, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy of the artist.

gie, un genre ou un art tourné vers le contexte. Ils donnent à l'œuvre sa principale signification. Ils sont pris dans un jeu entre texte et image, dont le plus grand attrait repose sur la possibilité d'harmoniser des éléments ignorés dans d'autres compositions artistiques.

On se retrouve alors devant une correspondance entre la culture du quotidien, dans toutes ses formes de folklore urbain (imaginaires, rituels, us et coutumes), et l'artiste qui les illustre dans sa création, devenant un porteur naturel d'un savoir social qui se vit au présent. Le texte et le contexte s'apparentent, et de différentes manières. Les

dialogue of the "other," the constructive method is inserted, bringing out tradition as the present. For this reason, such works are half-way between modern quotation and postmodern intertext, superseding it as method.

The intertextual dialectic in the art of "difference" unfolds like a natural quality whose chameleon-like possibilities are indispensable to artistic creation: there are no limits or boundaries to borrowings, exchanges or camouflages. It is not a matter of the work or art's ability to incorporate tradition but rather of tradition itself spreading its wings.

pièces que nous commenterons éveillent enthousiasme pour l'économie des recours, pour la forte charge symbolique et pour l'orientation sans préjugés avec la possibilité de démontrer qu'il n'est plus interdit de lire l'œuvre d'art comme un texte, comme le signale Mieke Bal.

### L'artiste, un producteur de sens culturel : Flavio Garciandia

Lors de la IXe Biennale de La Havane, l'artiste Flavio Garciandía a exposé *Auge o Decadencia del Arte Cubano* (« Apogée ou décadence de l'art cubain », 2006). L'œuvre consistait à convier 158 créateurs cubains à peindre avec la charte de couleurs de l'artiste, en deux semaines, une bande de couleur aplatie aux limites précises (1,5 x 20 mètres). Le dépliant de la manifestation détaillait les paramètres choisis par l'artiste, essentiels pour comprendre l'œuvre : « On a invité des artistes résidant à Cuba ou à l'étranger, de toutes les générations, qui jouissent ou non d'une reconnaissance dans le monde de l'art contemporain ».

Malgré le fait que, visuellement, cette pièce est très belle, ce n'est pas sa valeur esthétique qui fait d'elle une des meilleures propositions des dernières années à Cuba, mais la dynamique complexe créée dans le titre, rendant évident le jugement de valeur.

Un autre élément textuel complète l'œuvre : la longue liste des artistes invités à l'élaborer. Le titre et la liste donnent la composante narrative à la pièce, rendant déterminante la présence du texte dans sa composition et pour sa signification. De cette manière, le texte apparaît au premier plan, s'intègre au geste de l'artiste. Celui-ci, en procédant au choix des participants, exerce un pouvoir de chaman pour conjurer les personnalités et réunir, dans un même espace, tous les protagonistes. C'est un geste conciliant qui, derrière les couleurs, occulte les brillantes figures de la scène plastique cubaine aux côtés d'artistes rebelles, des conformistes avec des sceptiques, comme s'il s'agissait d'une « bien belle » famille.

L'artiste lui-même l'exprime ainsi : « Ce n'est pas à moi à juger si on se trouve actuellement à l'apogée ou en décadence, d'autant plus que les deux situations peuvent coexister ». Son propos, dit-il par la suite, ne consiste qu'à convier et à stimuler la réflexion critique. Pourtant, il aurait été

At the same time, however, various components of the social context become the work's principal protagonist: a state of sensitivity, a form of reflection, humour, ideological practice, the genre or art spilling towards the context. Each one of these elements presents itself as a protagonist who sums up intensive dialogues from daily life. These constitute the principal meaning of the work, which is sustained by the play between text and image and whose major attraction resides in the possibility of harmonizing elements which would be unknown in other artistic constructions.

In this way, a relation is created between everyday culture, in all its forms of urban folklore—imagery, rituals, habits and customs—and the artist, who illustrates this culture through his or her creation, like a natural bearer of social knowledge living in the present. Text and context become interrelated in various ways. The works discussed here engender enthusiasm for their economy of means and their great symbolic charge, for their unprejudiced perspective with its ability to demonstrate, as Mieke Bal points out. Reading works of art as texts presents no problem whatsoever.

### The Artist as Producer of Cultural Meaning: Flavio Garciandía

Flavio Garciandía's work *Auge o Decadencia del Arte Cubano* ("High Point or Decadence of Cuban Art," 2006) was exhibited in the ninth Havana Biennial. The work is the result of an invitation he extended to one hundred fifty-eight Cuban artists to paint, using a colour chart as a model, a flat strip of colour in a 1.5 x 20 metre frame over a two-week period. In this invitation, which was reproduced in the exhibition brochure, the parameters Garciandía worked with to create the work were explained, parameters which are important to its understanding: "[This is] an invitation to artists of all ages, living in Cuba or abroad, whether they are known in contemporary art or not."

Despite the fact that, visually speaking, the work is highly pleasing, its aesthetic value was not the reason it became one of the most interesting projects in Cuban art in the past several decades. Its importance, rather, lays in the complex dynamic the title brought out, with its evident attention to value judgments.

préférable, pour la force même de l'œuvre, que l'artiste ne révèle pas sa propre position devant ce dilemme. Penser à ne pas juger est toujours la position la plus simple. L'œuvre n'exigeait pas de jugement personnel, mais rien n'exonérait l'artiste de prendre position. Tendue entre une approche conceptuelle et une autre expressive, la proposition donne au contenu la fonction réflexive de l'art, entrant sur un terrain qui, en soi, est un défi pour l'art cubain.

Devant cette situation, et d'après les propos de l'artiste lui-même, l'œuvre est un prétexte pour placer le problème avancé par le titre sur le plan discursif. Cela me permet de revenir à mes commentaires au début de ce texte : est-il possible de préserver dans les conditions actuelles – pression idéologique et économique, perte des utopies, institutions favorables aux courants esthétiques sans ambition réflexive ni critique – la vitalité, la force, les opinions sans préjugés, au moment d'aborder les zones les plus conflictuelles de la manière de faire cubaine vis-à-vis le sens critique et de renouveler ce qui a caractérisé le mouvement depuis ses débuts ?

Le carton d'invitation de l'artiste, la liste d'invités et le titre forment un ensemble textuel doté d'un contenu socioculturel, qui synthétise de belle manière l'univers de l'art cubain et ses circonstances éthiques.

Les textes cités dans cette œuvre ne se terminent pas dans leurs structures, ils prennent plutôt de l'ampleur sur le plan de l'émotion et du jugement de valeur faisant partie de la conscience vivante, présente au-delà des frontières de Cuba.

Cette œuvre est un extraordinaire exercice intertextuel, ses dialogues ne s'adressent pas seulement aux artistes cubains de toutes les latitudes, mais aussi au gouvernement qui s'approprie la responsabilité institutionnelle du domaine artistique.

### Lázaro Saavedra, chroniqueur plastique et philosophe populaire

Sur ces mêmes rapports entre texte et image, l'œuvre de Lázaro Saavedra en donne une autre vue. Saavedra est un proche contemporain de Flavio Garciandía, les deux ayant vécu, mais chacun à leur manière, l'agitation des années 1980. La création de Saavedra est ancrée dans l'art conceptuel et le néoconceptuel, deux des courants les mieux repré-

Another textual element also complemented the work: an extensive list of artists invited to participate in the project. The title and the list give the work its narrative quality, rendering the presence of the text decisive for the work's composition and meaning. In this way, the textual is foregrounded and becomes a part of the artist's gesture. By selecting a list of participants, he deploys a shamanic power which drives out individual ambition and balances out the personalities involved. It was a conciliatory gesture, rendering all equal within the same space. Leading figures in Cuban art, alongside young rebels, conformists and sceptics, are hidden behind a colour, as if this were a very well-behaved family.

Garciandía himself has said as much: "Whether the present moment is the high point or the point of decadence is not my task to determine, because, in fact, these situations can co-exist." His aim, he goes on to say, consists only in extending an invitation in order to induce critical reflection. Nevertheless, for the sake of the very power of the work, it would have been better if Garciandía had left his own view on the dilemma unknown, because not judging is always the least complicated position. The work does not require a personal opinion, but neither does it exempt him from taking a position, because although the work unfolds between the conceptual and the abstract, it centres its content on art's reflexive role, entering into a camp which has seemingly been weakened in the general context of Cuban art.

In these circumstances, beginning with the artist's own objective, the work presents itself as a pretext for situating the problem raised by its title on a discursive level. This brings us back to the question with which I began this discussion: is it possible, in the present-day conditions of ideological and economic pressure, of a hindered sense of Utopia, and of institutional support for a brand of aestheticism without reflexive or critical pretensions, vitality, forcefulness or preconceptions, to address the most conflictual areas of the Cuban system in the critical and reformist way that has characterized the movement since its beginnings?

The artist's invitation card, the list of people invited to participate and the title of the work form a textual ensemble charged with socio-cultural meaning, synthesizing in an extraordinary manner the Cuban art world and its ethical situation.

sentés dans la production plastique contemporaine de Cuba. Parmi les caractéristiques de son travail, il faut noter l'utilisation de textes pleins d'humour. C'est un mélange de satire, de régionalismes et d'idées qui font de l'artiste, comme l'a dit Gerardo Mosquera, « un chroniqueur plastique de la vie cubaine, son philosophe populaire[1] ». Il se sert aussi de graffitis, de caricatures et de petits récits qui rappellent constamment les événements les plus forts dans l'univers de l'art cubain et, par conséquent, dans l'ensemble de la culture et de la société.

L'œuvre de Lázaro Saavedra tend vers la facture néoconceptuelle par un équilibre des rapports texte et image. Plusieurs facteurs dans cet échange sont constants. D'abord, sous le commentaire à la fois cultivé et populaire de la réalité, on parle plusieurs fois d'« une pluralité de voix, de sujets d'opinion, comme partie prenante des œuvres[2] ». Ensuite, il y a la fonction de mémoire, de document, qui vient avec ces commentaires illustrés. Devant le manque de telles réflexions dans la presse quotidienne, l'œuvre « très dangereuse » de Saavedra étonne par sa justesse et son jargon qui évite toute accusation d'œuvre légère.

Son intérêt pour ces facteurs qui composent le langage contemporain de l'art, pour la scène de la création plastique de Cuba et pour la vie de tous les jours qui l'entoure, prend forme dans le sens de l'œuvre comme texte culturel, d'où la nécessité d'intituler ses performances, ses installations et tout son travail audiovisuel. Les titres sont la synthèse du sens de l'œuvre et révèlent le contexte.

Une de ses plus récentes œuvres, *El síndrome de la sospecha* (« Le Syndrome du soupçon », 2006), montre à l'écran quatre fois le visage de l'artiste. Dans ces images, seuls les yeux bougent, ce qui implique que chacune observe une autre de manière ininterrompue. Le titre rappelle un dicton populaire, lequel synthétise la surveillance rigoureuse à Cuba.

On trouve un autre exemple de ce recours expressif au dialogue entre texte et image dans le dépliant d'une exposition de 1993. À la première page, on peut voir un texte illustré par le personnage type de l'artiste : un homme de petite stature, capricieux et expressif, en appui au contenu du dialogue suivant :

– Personnage qui interroge l'artiste : Hé!, qu'est-ce que t'as *man*?

The texts gathered together in this work do not exhaust themselves in its structure; rather, they are expanded in the emotional state and value judgments which are a part of the living consciousness which circulates beyond Cuba's geographical boundaries.

This work is an extraordinary intertextual exercise. Its dialogue is open not only to Cuban artists, wherever they may be found, but also to the institutional agents who govern the artistic field.

## Lázaro Saavedra: Visual Chronicler and Popular Philosophy

Another example of work dealing with the relation between image and text is that of Lázaro Saavedra. Saavedra came on the scene at much the same time as Garciandía; they shared the experience of the convulsive 1980s, each in his own way. Saavedra's work tends towards conceptualism and neo-conceptualism, one of the most travelled paths of Cuban contemporary art. Among other things, it is characterized by the incorporation of verbal texts full or humour, a mix of satire, traditional culture and reflection. These elements, as Gerardo Mosquera comments, make him "an artistic chronicler of Cuban life and its popular philosphy."[1] Added to this is the use of graffiti, caricatures and comic strips by means of which the most outstanding moments in Cuban art are recalled and, through them, those of Cuban society and culture as a whole.

Saavedra's work concentrates neo-conceptualism, making image and text enter into a dialogue on equal footing. Various factors are constant in this relation: first of all, there is the element of well-informed and at the same time popular commentary, which often uses "a multitude of voices and subjects of discussion as part of the works themselves."[2] Second, there is the mnemonic or documentary quality that these illustrated commentaries have. Given the absence of this kind of reflection in the daily news media, Saavedra's work is invaluable—in an extremely dangerous manner given its accuracy—and thereby escapes any accusation of being "light."

His engagement with the language of art and the Cuban art world and the daily life surrounding it is sustained by this sense of the work as a cultural

– L'artiste : Bah! je veux un catalogue comme ceux de Ramis Barque.
– Le personnage : Relaxe mon homme, relaxe. Notre catalogue est peut-être triste, mais c'est le nôtre. Imagine-toi que la page couverture est chromée. Imagine-toi que les lettres sont dorées.
– L'artiste : Imagine-toi, imagine-toi! Je dois toujours m'imaginer. Merde, c'est pour ça que j'aime autant l'art conceptuel!

En rapprochant image et texte, cette mise en scène remet au jour la coutume vernaculaire et son humour, faisant réfléchir sur quelques événements. Le langage de la rue et du graffiti rudimentaire, qui sont caractéristiques de sa poétique, s'harmonisent avec ce don pour faire parler la culture populaire de manière à l'approcher du savoir.

Dans l'ensemble du travail de Saavedra, le recours au texte est varié et diversifié. Des fois, cela renvoie aux thèmes du discours artistique; d'autres fois, à la vie et au monde de l'art. Et, comme dans le langage commun, un spectre vaste de formes, de tendances, de styles et de références artistiques compose une façon de raconter très personnelle. Le personnage de « petit fantôme », reconnaissable à son discours cultivé, se démarque, lui qui défait les références cultes aux événements du quotidien.

Dans l'un de ses dessins, ce personnage clé hèle un chien enragé en lui disant : « Non petit, non, on ne mange pas les pensées des autres ».

Généralement, ces œuvres se caractérisent pour leur économie des recours formels et pour leur forte signification idéologique, culturelle et éthique. Lázaro Saavedra dialogue toujours à partir de sa manière très personnelle d'accepter la vie.

### José Hidalgo, un art politique

Dans son œuvre vidéo, *Cuéntame tu vida* (« Raconte-moi ta vie », 2006), tirée de la série « Esperando el deshielo II » (« En attendant le dégel II »), l'artiste de Matanzas José Hidalgo a recours à un procédé intertextuel proche de celui que j'énonce, soit celui basé sur une lutte entre texte et image, sur la recherche d'un rapport d'équité. Cependant, sa proposition, faite de raisonnement social et d'attributs narratifs notables, permet d'élargir la gamme des variantes prépositionnelles que cette conjugaison offre à l'art.

Dans cette œuvre, l'écran est divisé en quatre parties, chacune d'entre elles montrant un personnage différent. Sans se déplacer, mais tournant sur

text. This is why the titles of his works—performances, installations and audio-visual work—are so essential, as they synthesize the meaning that the work transmits, bringing out its context.

One of his most recent pieces, *El síndrome de la sospecha* ("The Syndrome of Suspicion," 2006), presents us with an image of the artist's face repeated four times on the screen. Only his eyes move, so that one image is constantly observing another. The title is reminiscent of a popular expression which synthesizes the rigorous and constant vigilance in Cuba today.

Another example of the expressive quality of this dialogue between text and image can be found in the small brochure for an exhibition in 1993. On the cover is a text illustrated by a typical character: a little man with capricious expressions that match the content of the dialogue:
–Person speaking to the artist: "Hey, what's happening, man?"
–The artist: "Nothin'! I want a catalogue like the ones Ramis Barque has."
–The other person: "Take it easy, take it easy. Our catalogue is bitter but it's ours. Imagine that its cover is chrome-plated. Imagine that the letters are in gold."
–The artist: "Imagine! Imagine! I always have to imagine. Christ, that's why I like conceptualism so much!"

This exchange enacts the vernacular tradition of popular humour, which puts the image on the same level as the text in order to reflect upon a concrete situation. The statements spoken in the language of the street and the simple and basic graffiti typical of the works' poetry harmonize with this spirit of giving voice to the street and associating itself with its wisdom.

In Saavedra's work this recourse to the text is varied and diverse. At times, it refers to themes in artistic discourse, and at others, to life in the art world. And, as in the language of "common" people, a wide spectrum of artistic forms, tendencies and styles are brought together to create a kind of very personal narrative. Its "fantasy" is identifiable by the kind of learned dialogue which accompanies it. This dialogue deconstructs the high-brow references by inserting them into the events of daily life. In one of these images appears a de-sexed character without a defined face leading along a furious dog while saying to it: "no, boy, we don't eat other people's thoughts."

eux-mêmes, ces personnages répondent en chœur à une série de questions posées par une voix hors champ. Ils sont éclairés de manière intermittente, comme pour souligner des moments précis de leurs vies. La simultanéité des réponses empêche cependant qu'on les distingue les unes des autres et qu'on les comprenne clairement.

Les questions ressemblent à celles que l'on trouve dans des formulaires mis en circulation à Cuba pour diverses raisons et qui sont essentiellement voués à valoriser l'interviewé, avec un ton clairement politique et idéologique. Cette fois, étant donné l'aspect audiovisuel de l'œuvre, la référence textuelle fait acte de dialogue narratif. Sa force ne tient pas dans l'anecdotique, mais dans les métaphores et les allégories qu'elle avance. Il semble du moins que l'artiste ne soit pas intéressé à l'aspect narratif de l'œuvre. Au contraire, en agressant le spectateur, il le pousse dans l'incertitude, comme celle qui doit habiter l'interviewé au moment de répondre aux questions. Cette représentation d'un climat détérioré et de la violence contre l'intimité est possible grâce à la conjugaison plastique entre texte et image.

La solution visuelle est simple et inventive, sa force repose dans l'observation de ces personnages-marionnettes qui se déplacent à chaque appel, sans exprimer ni sentiments, ni impressions, ni jugements, ni idées sur les conditions dans lesquelles on les oblige à vivre.

Le mouvement intertextuel renvoie aux origines extra-artistiques du document politique évoqué, que l'on devine dans la construction de l'œuvre, s'insérant comme le texte de base sur lequel elle repose. Les dialogues ne s'arrêtent pas dans cet échange entre texte et image, ils se poursuivent dans le contenu social qu'eux-mêmes renferment.

### Elvis Céllez, déguisements de genre

Il est rare qu'une œuvre soit à la fois attachée à un contexte et à la fois universelle, que la lecture de son contenu réunisse des problématiques locales qui, par le seul souffle humain, puissent rapprocher, ou éloigner, des hommes de différentes latitudes. C'est un genre d'œuvre qui apparaît au moment où les barrières culturelles ou territoriales dispa-

Generally speaking, these works are characterized by their economy of means and the ideological, cultural and ethical force of the meanings they bear. This is because Saavedra always creates dialogues out of his own way of living.

### José Hidalgo: A Political Art

*Cuéntame tu vida* ("Tell Me Your Life Story," 2006), an audio-visual work by the Matanzas artist José Hidalgo as part of his series "Esperando el deshielo II" ("Waiting for the Thaw II"), makes similar use of the intertextual method described above, one based on the struggle between text and image in search of equality between them. Nevertheless, his work, with its considerable social reflection and a marked narrative quality, enables us to broaden the range of elements that this conjugation brings to art.

In this work, we find ourselves in front of an audio-visual montage dividing the screen into four parts. In each one we see the image of a different person turning in a circle without moving from the spot in which they stand while at the same time answering in unison a series of questions put to them by an off-screen voice. As these questions are formulated the images are illuminated intermittently, as if to highlight moments in the people's lives. Their answers, however, are barely distinguishable from each other; their simultaneity prevents clear understanding of what is being said.

The questions are drawn from the forms one has to fill out in Cuba for different reasons. Basically, they are a synthesis of the ideological processes carried out in Cuba that serve to evaluate the person being interviewed from an ideological perspective. On this occasion, the reference text is a story told through dialogue, which the audio-visual nature of the work makes possible, but its value lies not in the anecdotal information it relates but rather in its metaphorical nature, in the allegories it gives rise to. Hidalgo appears not to be interested in the seemingly narrative nature of the work; on the contrary, by violating it he causes viewers to doubt whether or not they should remain after the questions are answered. The tense atmosphere and the violence of the intimacy the works represent culminate precisely in the artistic union of text and image.

José Hidalgo, *Cuéntame tu vida*, détail de la série_detail from *Esperando el deshielo*, 2006, vidéo en boucle_video loop, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy of the artist.

raissent, qui apparaît en même temps où les accords et désaccords entre le global et le local dominent les principales préoccupations du discours culturel.

Le travail plastique d'Elvis Céllez rejoint un thème récurrent dans les arts plastiques cubains : la sexualité comme moyen de renforcer et de canaliser des problématiques d'ordre socioculturel.

Son œuvre se démarque par une intelligente combinaison d'images et de textes, par des thèmes audacieux et par une habile solution picturale. Dans le douillet contexte de l'art cubain, ces aspects

The visual solution is simple and imaginative. It seems that its principal meaning is based on seeing these characters as puppets that break down with every question about the circumstances in which they are forced to live, responding without expressing feelings, emotions, opinions or ideas.

The work's intertextualily derives from the extra-artistic source of the political document, which is used as a reference in the construction of the work, inserted into it as the underlying text that sustains it. Its quality as dialogue is not exhausted

lui permettent d'occuper une place parmi la vague de jeunes artistes qui favorisent la peinture.

Le rapprochement à la tradition picturale se fait en abordant, sans préjugés, le thème épineux de la sexualité et en l'envisageant sous cet angle, ce qui permet à l'artiste de dépasser le genre du nu, seulement présent comme référence dans la plupart des pièces.

Avec ce jeu d'images, d'attitudes et de phrases qui naissent en toutes circonstances, Céllez réussit à dépasser les pressions et les incompréhensions sociales associées à des choix sexuels. Il met le spectateur devant une cruelle réalité : la vulnérabilité des interstices de genre sexuel. C'est une manière habile d'affronter ce thème comme partie d'une nourriture quotidienne, de se glisser parmi les secrets entretenus sous les apparences, le partage des rôles et la marginalité, secrets qui déambulent dans les rues de notre continent comme un aspect normal de la vie de tous les jours.

Si on voit, dans son travail, des similitudes avec la peinture actuelle, c'est peut-être parce qu'un de ses aspects répond à toutes les exigences de la discipline, sans toutefois avoir à subir les doutes sur sa probable mort ou sur sa vacuité thématique, ni à assumer les engagements en vertu de l'espace qu'il doit partager avec les autres formes artistiques. L'œuvre de Céllez demeure tout de même très contemporaine, comme issue d'une bédé, d'un graffiti ou d'un film noir, voire des images utilisées par Pedro Almodovar pour le décor de ses films.

Les scènes décrites dans sa peinture se déroulent dans un lieu indéfini, bien que son village natal, Las Minas de Matahambre, en soit la référence symbolique qui les explique généralement. Cet espace géographique ne lui apporte pas seulement des images, il lui a aussi servi pour mettre en scène le déracinement et la solitude propres à sa vie. Par l'échange entre des figures agressées et incertaines, exposées au regard d'un voyeur [N.D.T. : en français dans le texte], il incite à la violence. On reconnaît ces corps selon les critères qui jugent l'individu « différent » et font de lui l'éternel accusé, bien que le délateur se cache parmi cette masse amorphe de la société.

Chaque œuvre parle d'un événement qui ne se déroule pas dans le temps, mais s'arrête comme s'il s'agissait de l'instant le plus immatériel ou de

in the natural exchange between text and image, but rather extends to the social content that this dialogue frames.

### Elvis Céllez: Gender in Disguise

A work of art is rarely contextual and universal at the same time, so that when one interprets its content local issues are united, issues which, with a human breath, bring together or distance people from far-flung locales. The work of art is inserted into a time in which cultural and territorial boundaries have been broken down, while at the same time the agreements and disagreements between the global and the local dominate the principal concerns of cultural discourse.

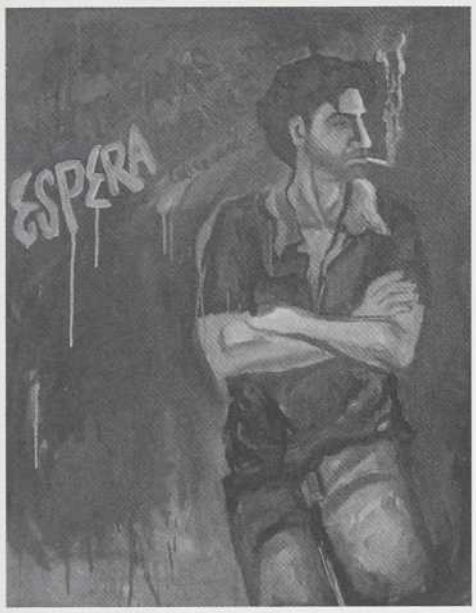
Elvis Céllez's work addresses a constant theme in Cuban art: the bringing out and channelling of socio-cultural problems through sex.

His work is characterized by the intelligent conjugation of image and text, its daring themes and its skilful resolution of issues in painting. In the soft context of Cuban art, these factors ensure Céllez a place in the wave of young artists who give priority to painting.

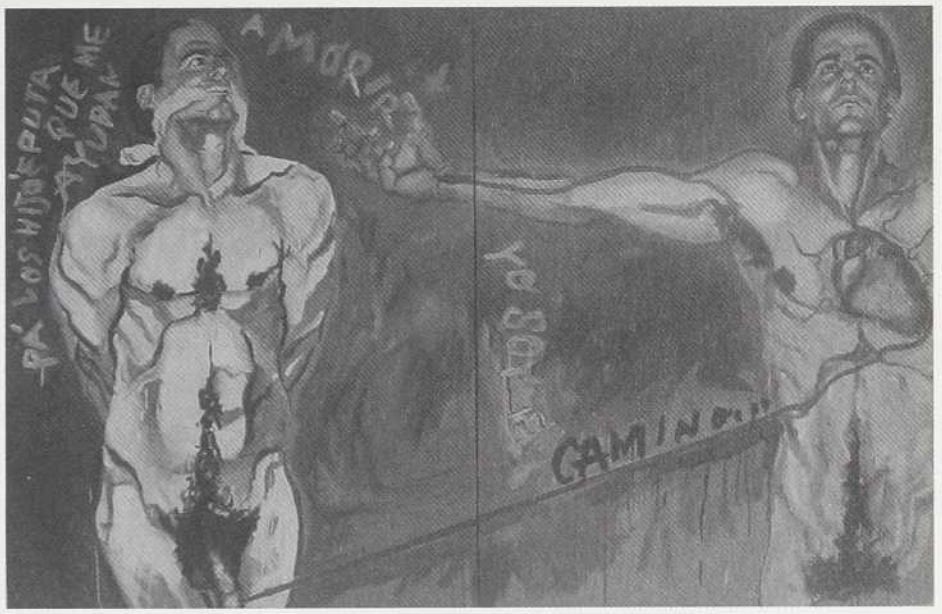
His work's use of painterly tradition takes on with a complete lack of prejudice the thorny question of sex and focuses on it from this perspective, thereby enabling him to go beyond the mere presence of the nude, which in most of his work serves as a reference.

With his play of images, postures and phrases full of circumstances, he settles the score with the pressure and lack of understanding brought about by sexual choices. He places before the viewer a brutal truth: the vulnerability of the interstices of gender. His manner of confronting the topic as part of daily subsistence is very keen, slipping through the concealments which grow up between appearances, shared roles and the underground, which on our continent walks the streets like a normal element of daily life.

Perhaps one of the things that make his work most in tune with painting today is that it fulfils all the demands of this art form without becoming weighed down by questions about its supposed death, its thematic emptiness or the obligations it has to share with other art forms. At the same time,




Elvis Céllez, *La espera*, 2002, huile sur toile_oil canvas, 92 x 73 cm, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy of the artist.




Elvis Céllez, *Yo soy el camino*, 2002, huile sur toile_oil canvas, 116 x 178 cm, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy of the artist.

la fin. La narration apparaît en sourdine, les textes intégrés à la peinture, mal écrits ou illisibles, simulant une sentence, un avis, des phrases simples, synthèses de toute une situation : « Bah! les fils de pute qui m'aident à mourir »; « je suis la voie »; « nous allons tous mourir »; « ne pars pas, attends le petit matin », « tout sauf toi ».

Cette façon de présenter de tels caprices intertextuels diffère de celle des collègues de Céllez. Non seulement la peinture sert de base à ses œuvres, mais les textes ne font qu'accompagner les images, fortes en soi, les complétant ou les développant dans certains cas. C'est la peinture qui exprime le principal.

Malgré ces particularités, les textes sont d'un grand impact, s'intégrant au contenu symbolique des œuvres. On y entend la voix de l'artiste, accusant ce qui est décrit, jugeant, prévenant sur ce qui pourrait survenir. Les phrases sont dotées de passion, imprégnées de la violence des images. Elles complètent le titre, le répètent ou développent l'épidermique expérience de son créateur.

### Luis o Miguel, insérer l'art dans son contexte

La démarche créatrice de Luis Gárciga et Miguel Moya prend une direction qui a peu de liens avec les principes esthétiques dominants dans la pratique artistique. Ils offrent une singulière lecture des principales interrogations de l'art contemporain,

however, his work is very contemporary; it looks like it came out of a graphic novel, a graffito, a violent film or the images that the filmmaker Pedro Almodóvar uses as settings for his films.

The situations he puts in his paintings can take place anywhere, although the reference is his birthplace, the town of Las Minas de Matahambre, which he contextualizes in a general manner. This geographical space not only provides him with images; it must also have been the site of uprooting and solitude in his life, inspiring the brutality that emanates from the dialogues between assaulted and insecure bodies, exposed to the gaze of a voyeur and identified by criteria which judge "difference" and always accuse it, although the accuser hides in the amorphous mass of society.

Each work speaks to us of an event which does not unfold in time but which is frozen as if it were the most disembodied moment, or the end. Narration has a mute presence in the work and the poorly written or almost illegible texts that are integrated into the paintings look like judicial sentences, warnings or mere sentences which synthesize an entire event: "The sons of bitches who are helping me die"; "I am the path"; "We're all going to die"; "Don't go, wait for dawn"; "Everything but you."

This way of presenting intertextual whims differs from that of his colleagues. Beyond the painterly basis of his work, the text only accompa-

celles qui évoquent ses relations tordues avec la réalité et ses tentatives historiques pour rapprocher l'art de la vie.

Généralement, leurs actions et interventions sont marquées par le soulèvement populaire, avec des métaphores apparentes lors de ces mêmes actions. Le contenu de leurs œuvres se présente sous forme de lecture, faisant surgir une signification sociale, intime et personnelle.

L'œuvre *Reporte de ilusiones* (« Rapport d'illusions », 2005-2006), la plus dense et cohérente de celles réalisées jusqu'à ce jour, met en évidence un cas faisant du contexte le texte principal de la pièce. Elle commence par une invitation au voisinage du Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, dans la Vieille Havane. Un service de photographie à domicile est offert, les gens pouvant modifier les images à leur gré, « pour y insérer des membres de leur famille, absents à ce moment pour une quelconque raison (en mission ou en exil, décédés ou éloignés pour une dispute), et avec qui on cherche à se réconcilier[3] ». Il était possible « d'apporter des transformations physiques des lieux photographiés, d'introduire des personnalités publiques, artistes, politiciens, penseurs, etc[4]. »

Comme à l'occasion de projets précédents, *Reporte de ilusiones* a nécessité plus qu'une enquête sociologique. Il a fallu structurer un mécanisme garantissant la réalisation du projet. Chaque premier pas ouvrait la voie au suivant : d'abord, l'échange des artistes avec leurs voisins – savoir qui veut être photographié, connaître leurs demandes et prendre les photos –, ensuite, traiter numériquement les photos, les manipuler pour arriver à répondre aux souhaits exprimés et conclure, lors d'une exposition, par le visionnement à l'ordinateur des gens photographiés, apparaissant selon les transformations demandées. Enfin, il s'agissait d'imprimer les images et de les monter afin de les avoir prêtes pour la livraison finale.

Ces manipulations numériques ont entraîné des gestes sur mesure qui rappellent des procédures propres aux cultes syncrétiques, basés sur la foi de l'impact de l'image. Foi et désir conjurent passions, rêves, cauchemars, craintes et angoisses cachés. Reflets anticipés de la réalité, les demandes mettent en évidence de grandes incertitudes. Le plus profond sens du projet résiderait peut-être sur le constat qui en découle. Toutes ces demandes ou-

nies the force of the images. On some occasions it completes or amplifies it, but the principal aspect is expressed by the painting.

Even with this specificity in mind, the texts have considerable force and are integrated into the symbolic content of the works. We sense the artist's voice passing judgment on what is depicted, passing sentence, alerting us to what might happen. The phrases are loaded with passion, the brutality of the images spills into them, completing the title, repeating or amplifying the artist's sensorial experience.

### Luis o Miguel: Inserting Art in Its Context

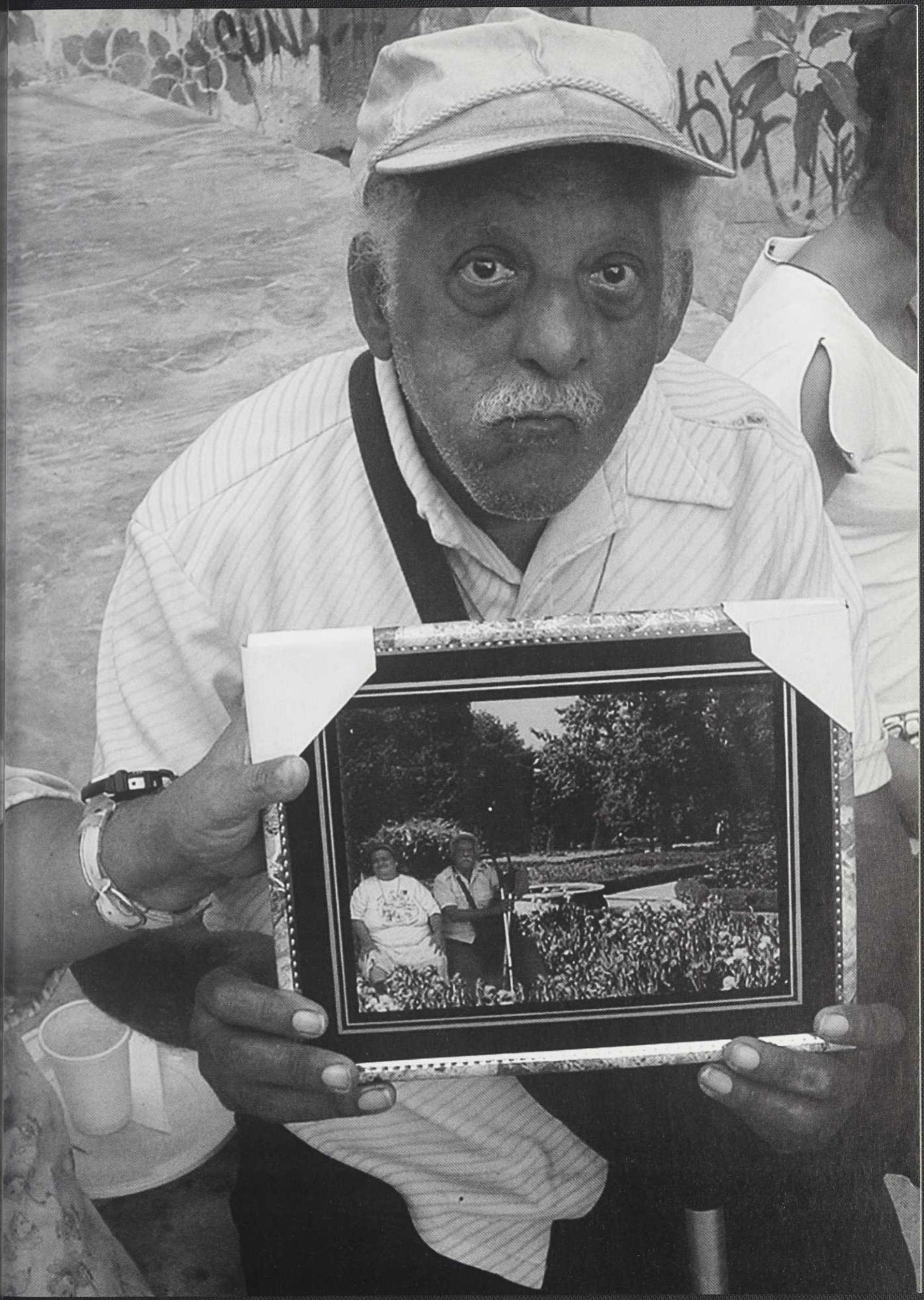
The artistic labour of Luis Gárciga and Miguel Moya follows a direction that is not identified with the aesthetic principles which govern the organization of artistic practice. They offer a specific interpretation of a central problem in contemporary art: the flirtation with reality and historical attempts to bring art closer to life.

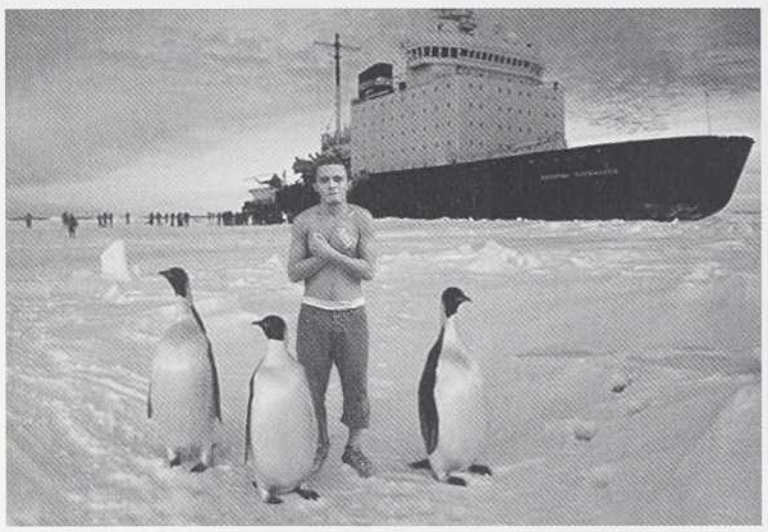
For the most part, their actions and interventions are marked by social rebellion, with metaphors which are apparent in the action itself, given that the content of their work is read out of these actions, bringing out the most intimate and personal social meanings.

The piece *Reporte de ilusiones* ("Reporting Illusions," 2005–06), their most compact and coherent work to date, depicts a circumstance which becomes the context in the work's principal text. The work began when the artists offered to the people living around the Centro de Desarrollo de las Artes Visuales ("Centre for the Development of the Visual Arts") in Old Havana a photography-at-home service which could be modified according to their wishes to "introduce members of the family who, for one reason or another, are not with them at present because they are on a foreign mission, in exile, have passed away or have had a falling out and wish to be reconciled."[3] Also, "It is possible to undertake physical modifications of the place being photographed, thereby introducing public figures, artists, politicians, thinkers, etc."[4]

The work, as on previous occasions, was more than a project of sociological research; it was necessary to create a process that would guarantee the project's realization. Each step brought about the

Luis o Miguel, *Reporte de illusiones*, 2005-2006, photographie numérique_digital photo, vidéo_video, photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy of the artists.





LUIS O MIGUEL, *JAVIER*, DE LA SÉRIE_SERIES *REPORTE DE ILLUSIONES*, 2005-2006, PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE_DIGITAL PHOTO, VIDÉO_VIDEO, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY OF THE ARTISTS.

vrent la voie aux témoignages et à la mémoire de ce que nous sommes : par quel autre chemin peut-on mieux connaître un homme que celui de ses rêves ?

Rafael rêve à une maison de campagne. Pavel voit New York en arrière-plan de sa photographie. Ramón Lorenzo regrette ne pas être un yogi hindou. Ricardo souhaite une jeep Toyota et Wada, une médaille sportive. Quant à Marco, qui vit dans un immeuble du début du XX^e^ siècle au style éclectique, il l'imagine restauré.

Plusieurs des demandes sont restées anonymes, tel que souhaité par les usagers. Et tel que l'expriment Luis ou Miguel, ces demandes ont été, pour eux, les plus profondes et les plus difficiles parmi les expériences vécues pendant la réalisation du projet. Dans la plupart des cas, il s'agissait de requêtes difficiles à obtenir, tant elles étaient irréalisables, possibles seulement dans un espace situé entre l'utopie et l'illusion.

Devant l'absence de témoignages laissant couler une conscience quotidienne sans les contraintes sociales, les actions de Luis ou Miguel couvrent ce spectre de la vue, présent dans la vie de tous les jours, qui juge avec une forte dose d'humour et de sagesse populaire les événements sociaux de tout ordre.

La mémoire finale du processus est réunie sur un CD, où ont été conservées la plupart des photos. Au bas de chacune d'elles, un texte explique brièvement la demande, accompagnant la photo dans ses versions initiale et finale, pour bien faire comprendre le sens qui les relie.

following one. First came the interaction between the artists and the neighbours in order to learn who wanted to be photographed, to understand their requirements and to take the photos. Next, the photos were digitally manipulated to achieve the neighbours' desired images. Then, the work was shown and the people photographed appeared on the computer modified in the way they had asked. Finally, the photos were printed and framed, ready to be handed over.

The computerized manipulation of the images put into motion procedures for making requests which remind us of the workings of syncretic religions, which are based on faith in the power of the image. Faith and desire conjure up hidden passions, dreams, nightmares, fears and anxieties. Like a reflection of reality that anticipates that reality, the most dubious requests are on display. And perhaps its most significant meaning lies in seeing the path that all these requests open as evidence and memory of who we are: how might we better know someone than through their dreams?

Rafael dreams of having a house in the country. Pavel wants the background of his photo to be New York. Ramón Lorenzo yearns to be an Indian yogi. Ricardo longs for a Toyota jeep; Wada, a sporting medal. Marco, who lives in a building of eclectic style from the turn of the twentieth century, imagines it repaired.

There was a range of requests, which were treated anonymously. Some of the subjects' requests, Luis or Miguel relate, were for them some of the most private and difficult parts of the experience. Most often, desires were articulated which were difficult to fulfil because they were impossible to achieve and were located somewhere between Utopia and illusion.

Lacking testimony, which let daily consciousness flow without social pressure, the actions of Luis or Miguel cover that spectrum of the gaze that emanates from daily life and passes judgment with a large dose of humour and popular wisdom on social realities of all kinds.

The project is recorded for posterity on a CD-ROM, where most of the photos appear alongside brief captions which explain the requests. The initial and final photos are shown so that the viewer can see what unites them.

Luis o Miguel, *Natasha*, de la série_series *Reporte de illusiones*, 2005-2006, photographie numérique_digital photo, vidéo_video, photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy of the artists.

Dans cette œuvre, le lien intertextuel est faible en apparence, écartelé entre différentes voies. Pour un groupe de photographies, les relations image/texte sont une tautologie et les mots n'apportent aucun contenu aux œuvres, ne faisant que rappeler l'étape initiale – quelle a été la demande et comment elle a pris forme. Pour un autre groupe de photos, le bref commentaire rédigé par les artistes au bas de chacune d'elles consolide le contenu.

Par conséquent, le résultat donne un texte où s'accordent l'image photographique et les mots qui l'accompagnent, permettant au spectateur de se faire une idée des désirs et construire ainsi un imaginaire sensible.

In this work, the intertextual link is seemingly weak and orchestrated through various paths: in a set of photographs the relation between image and title is tautological. The words do not bring content to the work; they only mark the initial stage—what the request was and how it was reflected. The brief explanation the artists present as a caption to each photo reinforces its meaning.

As a result, the text is one that conjugates the photographic image with the words which accompany it, so that the viewer may cobble together the meaning of the requests and out of this construct the sensibility of each person's imagination.

Ce sont des œuvres où le contexte tient le premier rôle avec des personnages vivants comme celui qui nous dit : «la rue est calme en apparence». C'est un extrait d'un des poèmes interprétés par le groupe de rap OMNT, résidant dans le secteur d'Alamar, en périphérie de La Havane. Il représente un des mouvements les plus actifs de la capitale et se démarque par des thèmes qui révèlent sa manière de voir la vie de tous les jours. En insérant des proverbes, des éléments de la culture du rire et du savoir populaire, il nous rappelle, à travers toute cette liberté incontrôlable, que le calme est apparent tout comme peut être apparente la quiétude de la mémoire, des rumeurs, des maux et des compliments de la vie qui le soutient.

These are works in which the context is the main protagonist. It shows living persons, like the one who tells us: "The streets appear to be quiet." This sentence was taken from one of the poems performed by the rap group OMNT, based in the Alamar district on the outskirts of Havana. They represent one of the most active movements in the capital, distinguishing themselves by the way in which they address daily life in their work, through the inclusion of refrains, jokes and popular wisdom which, in their uncontrollable freedom, remind us that the quiet is only apparent and that memory, rumours and the evils and congratulations of the lives that sustain it can also appear serene.

Magaly Espinosa détient un doctorat en philosophie avec une spécialisation en esthétique. Elle est commissaire et critique d'art. Elle a enseigné à la Faculté de philosophie et d'histoire à l'Université de La Havane et à l'Instituto Superior de Arte. Elle a publié plusieurs textes dans des revues cubaines et internationales. Elle est l'auteure de deux livres en esthétique : *Estética y Arte* (1991) et *Estética y Arte. Variaciones del objeto crítico* (1994). En 2003, elle publiait *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*.

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado

Magaly Espinosa holds a Ph.D. in philosophy with a specialization in aesthetics. She works as a curator and art critic. She has taught in the Faculty of Philosophy and History at the Universidad de La Habana and at the Instituto Superior de Arte. She has published many texts in Cuban and international magazines. She authored two books on aesthetics: *Estética y Arte* (1991) and *Estética y Arte. Variaciones del objeto crítico* (1994). In 2003, she published *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*.

Translated from the Spanish by Timothy Barnard

NOTES

1. Gerardo Mosquera, «La calle está dentro de la galería», *La imagen del pensamiento, el pensamiento de la imagen* (catalogue d'une exposition de Lázaro Saavedra), La Havane, Galería Habana, 1993. [Notre traduction.]
2. C. Matamoros, «Popular, conceptual, pero un poquito acelerao», *El único animal que ríe* (catalogue d'une exposition de Lázaro Saavedra), La Havane, Museo Nacional de Bellas Artes, 2003. [Notre traduction.]
3. Lu dans les textes pour le projet d'exposition. Inédit.
4. Mots concernant l'invitation pour le jour de la remise des photos.

1. Gerardo Mosquera, "La calle está dentro de la galería." Introduction to the catalogue of the Lázaro Saavedra exhibition *La imagen del pensamiento, el pensamiento de la imagen* (Havana: Galería Habana, 1993).
2. C. Matamoros, "Popular, conceptual, pero un poquito acelerao." Introduction to the catalogue of the Lázaro Saavedra exhibition *El único animal que ríe* (Havana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003).
3. Taken from the written documentation of the exhibition project. Unpublished.
4. Taken from the invitation the day the photographs were handed over.

Stan Douglas, *Focsa Apartment/Focsa Apartments*, Vedado, 2004, C-Print, 50.8 x 63.5 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.

Stan Douglas, *Print Shop/Auto Shop, Habana Vieja*, 2004, C-Print, 78.7 x 98.4 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.

Stan Douglas, *"Las Ciervas de Nuestro Señor" Convent Chapel/Manuel Bisbe Secondary School Library, Miramar*, 2004, C-Print, 78.7 x 98.4 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.

# INTERACTIONS HORIZONTALES PÉDAGOGIE ET ART CONTEMPORAIN À CUBA

EUGENIO VALDÈS FIGUEROA

# HORIZONTAL INTERACTIONS: PEDAGOGY AND ART IN CONTEMPORARY CUBA

→ Depuis quelques années, j'étudie les archives et les bibliothèques d'art contemporain, celles, surtout, d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Amérique latine. Et je suis surpris de l'absence, plutôt fréquente, de sections regroupant les projets pédagogiques menés par des artistes et les programmes éducatifs hétérodoxes des institutions artistiques. Noyés dans les dossiers d'artistes ou dans les programmations générales des institutions, ces projets sont presque toujours perçus comme quelque chose d'occasionnel, d'isolé. C'est une réalité qui empêche d'obtenir un panorama diagnostique et de rendre compte de l'impact des modèles pédagogiques sur les pratiques expérimentales de l'art. La situation est contradictoire tant il existe des artistes latino-américains qui insistent de nos jours sur l'importance des fonctions pédagogiques de l'art. Pour eux, ces fonctions ne sont pas qu'une voie de désapprobation et de subversion envers le *statu quo*, mais aussi un chemin pour accompagner l'art lui-même en dehors des circuits habituels imposés par le *mainstream*. Ce sont les opinions et actions d'artistes comme l'Argentin Guillermo Kuitka qui dirige, depuis plus de dix ans, des ateliers pédagogiques avec un certain impact sur la scène de Buenos Aires. À partir du contexte agité colombien, l'artiste Rosemberg Sandoval affirme, lui, que «[...] l'art a essentiellement une fonction pédagogique [...]. Avec l'art, on peut stimuler un processus et agir à partir de l'œil de l'ouragan». Pour sa part, le Brésilien Ernesto Neto a déjà exprimé avec inquiétude que :

[...] ces dernières années, l'éducation ne semble pas être un problème brésilien. Elle est cependant une question fondamentale pour l'être humain, particulièrement au Brésil. Si nous voulons changer quelque chose au Brésil, en regard de l'économie, de la justice sociale, de la violence et même de la corruption, ce sera seulement possible par la voie de l'éducation. Mais le mot semble disparu du vocabulaire politique.

Enseigner exige savoir écouter, disait le pédagogue brésilien Paulo Freire. À ce principe pédagogique si primordial, nous pourrions ajouter le besoin d'observer la réalité dans laquelle on vit, d'apprendre à lire entre ses lignes, d'extraire les particularités qui interagissent avec elle et de nous familiariser à d'autres «sensibilités» menant à des «harmonies» inédites. Pendant que le pouvoir institutionnel persiste à mesurer l'art et le savoir, à restreindre et à discipliner, une part importante de l'art le défie en interagissant avec une pédagogie alternative, multipliant la diversité exigée par les sens et l'intellect. Le rapport entre art et pédagogie peut être autant avide qu'humble envers la connaissance. Il reconnaît le savoir comme un corps en permanente gestation. Rien ne devrait être définitif quant au temps, à l'espace et

↓

For the past few years, I have been carrying out a study on archives and libraries of contemporary art, particularly in Europe, North America and Latin America. I've been surprised at the relative frequency with which these institutions do not have special sections for educational projects carried out by artists or for unorthodox educational projects within art institutions. Almost always, these projects and programs are kept in files on specific artists as something occasional and isolated, or with the general programs developed by institutions. This hinders one's ability to form a diagnostic panorama and describe the impact today of different pedagogical ideas on experimental artistic practices. This contradicts the insistence with which some Latin American artists, for example, describe the importance of art's pedagogical function, not only as a means of dissent and subversion of the status quo, but also as a way to understand art itself outside the usual circuits imposed by the mainstream. This is the view (and practice) of the Argentine artist Guillermo Kuitka, who for more than a decade has been giving educational workshops with considerable impact on the Buenos Aires art scene. In a convulsive setting such as that of Colombia, the artist Rosemberg Sandoval remarks that ". . . art has a basically educational function . . . with art one can accelerate processes and work in the eye of the hurricane." The Brazilian Ernesto Neto, meanwhile, relates the following concern:

. . . for the past few years education does not appear to be a problem in Brazil. Nevertheless, it is a fundamental concern for human beings, especially in Brazil. If we want to change anything in Brazil, whether the economy, the lack of social justice, violence or even corruption, this can only be done through education. But this word appears to have disappeared from the political vocabulary.

"Teaching means knowing how to listen," the Brazilian pedagogue Paulo Freire remarked. We might add to this highly important pedagogical principle the need to observe and read between the lines of the reality we inhabit, unravelling its peculiarities, interacting with it and entering into other "sensibilities" which introduce us to new "harmonies." While institutional power continues to "measure" art and knowledge and to restrict and discipline them, a large part of art defies this power by interacting with alternative forms of pedagogy which provide the heightened levels of diversity the senses and intellect require. The art/education relation can be both eager and humble before knowledge and see in it a body in a constant state of gestation. Nothing should be definitive or lay down the time, space or rhythm of knowledge or art, or the very experience of learning.

au rythme du savoir, voire de l'art et de l'expérience même de l'apprentissage.

La pédagogie exercée à partir de la pratique artistique a une longue tradition en Amérique latine. Et la scène cubaine a particulièrement été favorable, ces quarante dernières années, à ce genre d'échanges et d'interrelations. Parmi les créateurs qui sont passés par La Havane, citons Roberto Matta (Chili), Julio Le Parc (Argentine), Jesús Rafael Soto et Carlos Cruz-Diez (Venezuela), dans les années 1960 et 1970, ou Ana Mendieta (Cuba-États-Unis), dans les années 1980. Les biennales de La Havane, en place depuis 1984, ont servi de lieu de rencontre pour la théorie et la pratique. Les salles de l'Instituto Superior de Arte et de la Faculté des arts et des lettres de l'Universidad de La Habana ont, quant à elles, profité de la pensée de Ticio Escobar, Geeta Kapur, Shifra Goldman, Nelly Richards, Frederico Morais, Néstor García Canclini, Juan Acha, Pierre Restany et Jürgen Harten, parmi tant d'autres.

L'œuvre de Paulo Freire est devenue, pour plusieurs, la source d'inspiration pour surpasser l'enfermement académique et a ouvert la voie vers l'horizontalité favorable à la rupture des conventions et des rapports de force brandis et maintenus par l'enseignement institutionnel. Un des plus importants artistes pédagogues du continent, Luis Camnitzer (Uruguay-États-Unis), a eu une grande influence sur l'enseignement artistique à Cuba. De nos jours, on applique encore plusieurs des exercices pédagogiques issus de ses ateliers. Ce sont des exercices qui font de la pédagogie une expérience, où aucune définition préalable de la place et du rôle de l'éducateur et de l'élève n'existe. Ce sont des rôles permutables; chacun, de chaque côté, a quelque chose à apprendre, chacun a d'importantes connaissances et des sensibilités à partager.

Dans les années 1980, des figures fondamentales tels les professeurs Osvaldo Sánchez, Consuelo Castañeda, María Magdalena Campos, José Bedia, Lupe Álvarez ou Flavio Garciandía ont introduit dans l'enseignement artistique des modèles peu conventionnels. Mais ils ont été transcendants, autant pour leurs contemporains, dont le laboratoire en dehors des salles de classe a marqué la scène artistique cubaine, que pour les créateurs des générations futures. Une bonne part des polémiques socioculturelle, politique et esthétique de ces années se développe selon un mouvement pendulaire entre différents lieux de débat : les salles de l'Instituto Superior de Arte de Cubanacán de La Havane (ISA), les institu-

In Latin America, education through art has a long tradition. Over the past forty years, Cuba has been particularly fertile ground for these exchanges and relations, from the time spent in Havana in the 1960s by the artists Roberto Matta (Chile), Julio Le Parc (Argentina) and Jesús Rafael Soto and Carlos Cruz-Diez (Venezuela); or by Ana Mendieta (Cuba-U.S.) in the 1980s, to cite only these examples. Theory and practice have found common ground in the Havana biennial since it was founded in 1984, and the classrooms of the Instituto Superior de Arte (ISA) and the Facultad de Artes y Letras of the Universidad de La Habana have benefited from the ideas of Ticio Escobar, Geeta Kapur, Shifra Goldman, Nelly Richards, Frederico Morais, Néstor García Canclini, Juan Acha, Pierre Restany and Jürgen Harten, among many others.

For many people, Paulo Freire's work was a font of inspiration for getting beyond the strictures of the academy and choosing a horizontal approach conducive to breaking with conventions and the power relations wielded and preserved in institutionalized education. Luis Camnitzer (Uruguay-U.S.), one of the most important artist-teachers in Latin America, has had a profound influence on art education in Cuba. To this day variations on pedagogical exercises indebted to Camnitzer's workshops continue to be used. These exercises see education as an experience in which there are no well-defined roles for instructors and students. Their roles are interchangeable: each party has something to learn, and everyone also has important knowledge and feelings to contribute.

In the 1980s, fundamental figures such as Osvaldo Sánchez, Consuelo Castañeda, María Magdalena Campos, José Bedia, Lupe Álvarez and Flavio Garciandía introduced unconventional ideas about teaching art which had great importance for both future generations of artists and the laboratory which, away from the classroom, was taking place for their contemporaries in the Cuban art world. A large part of the socio-cultural, political and aesthetic debate of those years developed in a pendulum motion between discussions in classrooms at the ISA in Havana, in cultural institutions such as galleries, museums and universities—which, in the words of Gerardo Mosquera, became "zones of tolerance" and irreverence in the face of the social and political Cuban establishment—and in the streets, themselves transformed into "barricades" through the corrosively critical opinion of art. This is the tradition in which artist-pedagogues work; since the 1990s and

tions culturelles (galeries, musées, universités) – devenues, selon Gerardo Mosquera, «des zones tolérantes» et irrévérencieuses vis-à-vis tout ce que les autorités cubaines déclarent officiel, que ce soit socialement ou politiquement –, et la rue, elle-même transformée en «place aux barricades» à travers la corrosive et critique appréciation de l'art. C'est dans cette tradition que s'inscrit la pratique des artistes pédagogues qui, depuis les années 1990 jusqu'à aujourd'hui, espèrent trouver en dehors des enceintes d'enseignement des lieux d'éducation et de création dans la ville et ses contours. Dans la ville entière qui, je m'explique, est celle aux limites déterminées par la mer, mais aussi par les différences socioéconomiques des banlieues et des zones périphériques. Elle est celle qui remue des zones d'ombre de l'histoire officielle et dévoile des traces profondes de la mémoire collective, propres à certains secteurs et aux traditions culturelles, à des espaces sociaux et idéologiques non inscrits dans la cartographie démographique, sociale et culturelle du Cuba actuel. Eduardo Ponjuán, José Angel Toirac, Tania Bruguera, René Francisco Rodríguez, Ruslán Torres, parmi d'autres, ont trouvé dans la pédagogie le moyen de lier espace social et espace artistique. Il est intéressant de noter qu'il n'existe pas de modèle type dans leurs propositions pédagogiques. Chaque génération en formule de nouvelles, les met à jour année après année, en interaction avec le nouveau contexte et le nouvel environnement créés par les préoccupations des étudiants eux-mêmes. Parmi ces cours, certains ont eu la particularité de dépasser l'activité pédagogique et ont accouché de plusieurs des collectifs les plus significatifs de ces dernières années à Cuba : DUPP (René Francisco Rodríguez), Enema (Lázaro Saavedra), D.I.P. (Ruslán Torres) et Arte de Conducta (Tania Bruguera). Ces collectifs de jeunes artistes se caractérisent pour intervenir dans l'espace urbain, là où ils identifient des zones conflictuelles de la société cubaine contemporaine.

Les textes suivants proviennent d'une série d'entrevues que j'ai réalisées en 2006 (entre avril et juin) avec les artistes et pédagogues René Francisco Rodríguez, Lázaro Saavedra et Tania Bruguera. Disparates et diversifiés dans leurs modèles pédagogiques, ils partagent tous les trois un point : l'interaction horizontale. Ces textes, qui peuvent être considérés comme l'énoncé de la démarche de ces artistes pédagogues, sont une compilation très succincte des moments les plus importants de nos entretiens.

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado

up to the present day, they have positioned themselves to find, beyond the halls of academe, a place for learning and artistic creation in the city and its margins. Here, I mean the entire city, whose borders are demarcated by the sea but also by socio-economic differences in the suburbs and peripheral zones; it is a city in which one pokes about in the dark corners of official versions or reveals deep traces in the memory of the average citizen—it pertains to sectors, cultural traditions and dissimilar social and ideological spaces in the demographic and socio-cultural cartography of Cuba today. Eduardo Ponjuán, José Angel Toirac, Tania Bruguera, René Francisco and Ruslán Torres, among others, have seen in pedagogy a way to connect social space with artistic space. The interesting thing is that no specific model exists in their pedagogical proposals, which are reshaped with each new generation and are kept up to date year after year through interaction with new contexts and new circumstances, chosen according to the concerns of the students themselves. Some of these courses have gone so far as to transcend educational activity and give rise to some of the most important collectives of young Cuban artists of the past few years, such as *DUPP* (René Francisco), *Enema* (Lázaro Saavedra), *D.I.P.* (Ruslán Torres) and *Arte de Conducta* (Tania Bruguera). These active artists' collectives identify areas of conflict in contemporary Cuban society and intervene in them using urban space as their stage.

The following texts are the product of interviews I carried out between April and July 2006 with the Cuban artists and pedagogues René Francisco, Lázaro Saavedra and Tania Brugeura. Although they vary in more than one respect in their pedagogical opinions, all three share a common principle: horizontal interaction. Published here in the form of statements by these artist-teachers, these texts are a more succinct compilation of some of the most significant moments of these interviews.

Translated from the Spanish by Timothy Barnard

Lázaro Saavedra, vues de l'ISA_views of ISA, phc
reproduites avec l'aimable courtoise de
l'artiste_courtesy of the artist.

Fidel Castro et Che Guevara eurent l'idée de créer un
cité des arts en 1960. Une commande fut passée aux
architectes Ricardo Porro, Roberto Gottardi et Vittori
Garratti, pour cinq bâtiments, lesquels devaient symb
ser l'optimisme social et l'atmosphère d'expérimenta
des premières années de la Révolution cubaine.
La construction débuta au début des années soixante
mais fut abandonnée par la suite au milieu d'une cris
de changement politique. Finalement, l'Instituto supe
del arte fut fondé en 1976, et les premiers gradués en
sortis au début des années quatre-vingt. _ Fidel Castr
and Che Guevara had the idea of creating an arts city
in 1960 and gave the architects Ricardo Porro, Robert
Gottardi and Vittorio Garratti a commission for five
buildings which were to be a symbol of the social
optimism and of the atmosphere of experimentation
of the first years of the Cuban revolution. The constru
begun during the early 60s but was abandoned later
in the middle of an intense political change. Finally th
Instituto superiore del arte was founded in 1976, and
first students graduated in the beginning of the eighti

Eugenio Valdès Figueroa est commissaire, critique d'art et historien de l'art. Il a œuvré à titre de cocommissaire à la Biennale de La Havane pendant plusieurs années et a été membre du département de recherche en art contemporain du Centre Wifredo Lam. Il a signé plusieurs commissariats, notamment à la Kunsthalle Wien, au MAK Museum à Vienne, au Morris and Helen Belkin Art Gallery de Vancouver et au Power Plant de Toronto. Ses textes ont été publiés dans plusieurs livres, catalogues et revues à travers le monde. Il est un membre actif de l'Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Il travaille actuellement en tant que directeur de la recherche et de l'éducation à la Fondation Daros-Latinamerica à Rio de Janeiro.

Eugenio Valdès Figueroa is a curator, art critic and art historian born in Havana. He was the co-curator of the Havana Biennial for several years and a member of the Department of Research on Contemporary Art at the Wifredo Lam Centre. He has curated numerous exhibitions at international venues (Kunsthalle Wien; MAK Museum, Vienna; Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver; The Power Plant, Toronto, among others). His texts have been published widely in books, exhibition catalogues and magazines. He is a member of the Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). He is currently the Art Education and Research Director of the Daros-Latinamerica Foundation, Rio de Janeiro.

Tania Bruguera est une artiste politique et interdisciplinaire dont le travail se penche sur le comportement et sur les voies alternatives de transmission de l'information, notamment la rumeur. Elle a participé à la Documenta 11 et à de nombreuses biennales (Venise, Johannesburg, São Paulo, Shanghai, La Havane et Site Santa Fe). Plusieurs musées lui ont consacré des expositions solo (FRAC Lorraine et Kunsthalle Wien, entre autres). En 1998, elle fut la lauréate d'une bourse Guggenheim. En 2000, elle obtint le Prince Claus Grant. Elle vit et travaille entre La Havane et Chicago.

Tania Bruguera is a political and interdisciplinary artist whose work focuses on behaviour and on the transmission of information through such channels as rumour. She has taken part in Documenta 11 and in various biennales (Venice, Johannesburg, São Paulo, Shanghai, Havana and Site Santa Fe). Several museums have held solo exhibitions of her work (FRAC Lorraine and Kunsthalle Wien, among others). In 1998 she was awarded a Guggenheim Fellowship. In 2000, she received the Prince Klaus Grant. She currently lives in Chicago and Havana.

René Francisco vit et travaille à La Havane. Il a obtenu un diplôme de l'Escuela Nacional de Arte en 1982. Il a été un membre du duo Ponjuán-René Francisco pendant dix ans. Il a enseigné à l'Instituto Superior de Arte (ISA) à La Havane où il a développé une pratique pédagogique unique. Il a été le lauréat d'un doctorat honorifique du San Francisco Art Institute ainsi que du prix UNESCO lors de la 8e Biennale de La Havane en témoignage de ses contributions à la recherche en pédagogie et à l'art. Ses œuvres ont été exposées aux biennales de Venise, São Paulo et La Havane.

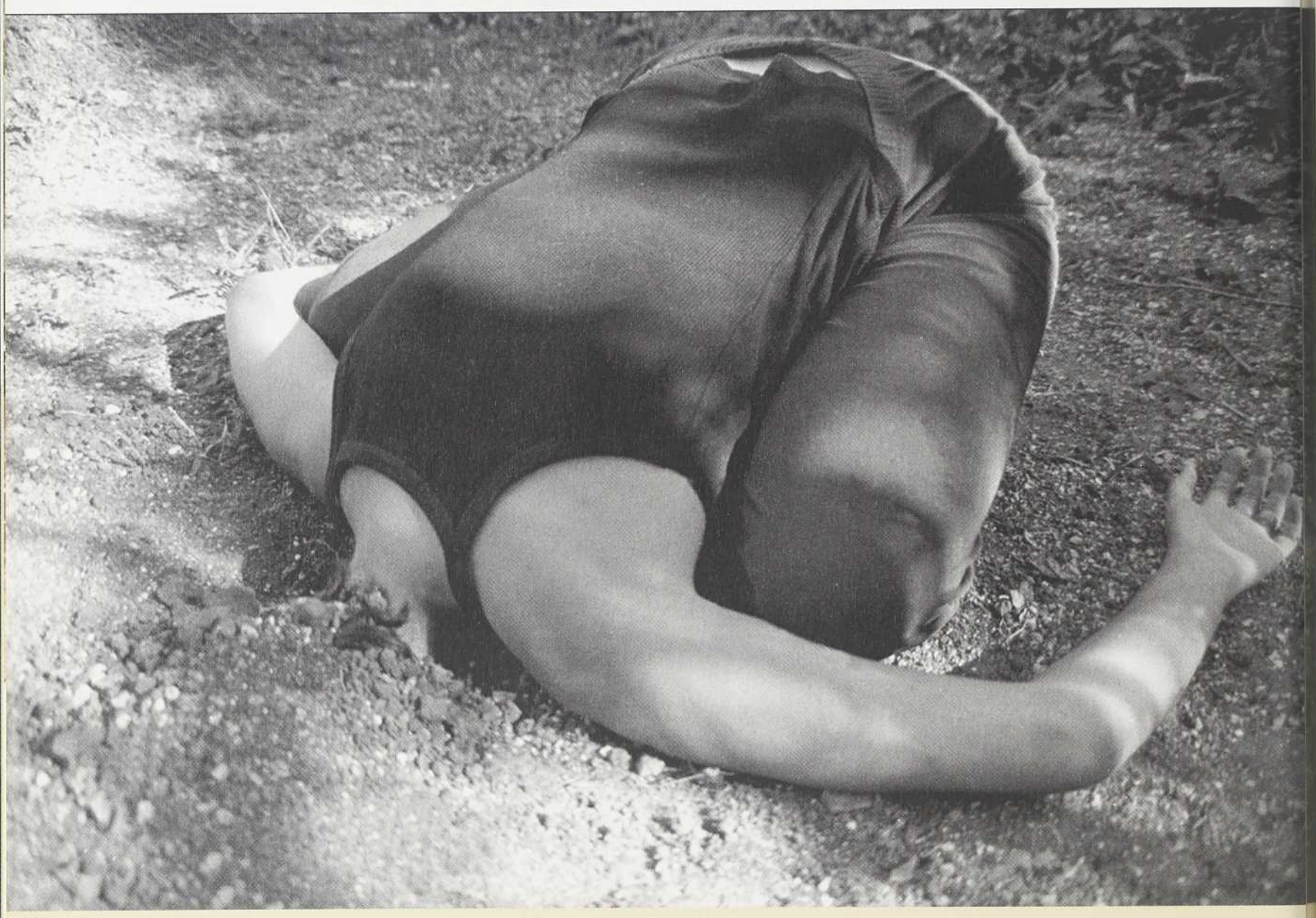
René Francisco lives and works in Havana. He graduated from the Escuela Nacional de Arte in 1982. He was part of the Ponjuán-René Francisco duo for ten years. He has taught at the Instituto Superior de Arte (ISA) in Havana, where he developed a unique pedagogical practice. As a result, he was awarded an Honorary Doctorate from the San Francisco Art Institute and the UNESCO Prize during the 8th Havana Biennial in recognition of his achievements. He has exhibited extensively, including at the biennales in Venice, São Paulo and Havana.

Lázaro Saavedra vit et travaille à La Havane. Il enseigne au département de peinture de l'Instituto Superior de Arte (ISA) à La Havane, institution qui lui accorda son diplôme d'études supérieures en 1988. Il a également développé une approche personnelle à la pédagogie en problématisant de façon créative les relations entre professeur et étudiant. Ses œuvres ont été exposées dans plusieurs musées et galeries en Amérique et en Europe. Sa pratique artistique fusionne des questions d'identité, des réflexions esthétiques, la spontanéité, les formes d'expression vernaculaires et des questions théoriques. Il est membre de l'Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Lázaro Saavedra lives and works in Havana. He teaches in the painting department of the Instituto Superior de Arte (ISA) in Havana, where he graduated in 1988. He also developed a personal approach to pedagogy which problematizes the relationship between teacher and student in creative ways. His works have been exhibited widely in the Americas and Europe. His artistic practice fuses issues of identity, reflections on aesthetics, spontaneity, vernacular forms of expression and strong theoretical underpinnings. He is a member of the Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

# TANIA BRUGUERA : QUAND LE COMPORTEMENT DEVIENT FORME

## TANIA BRUGUERA: WHEN BEHAVIOUR BECOMES FORM



Jeanette Chavez Ruiz (1980-), *Autruche_Ostrich (Avestruz)*, 2005-2006, performance_performance, La Havane_Havana. Photo reproduite avec l'aimable courtoisie de l'artiste_courtesy of the artist.
Études : 3e année à l'Instituto Superior de Arte_Studies: 3rd year at the Instituto Superior de Arte.

I dug a hole and I buried my head in it.

Adrian Melis Sosa (1985-), *Vigilia (Vigile_Nightwatch)*, 2005-06, une œuvre d'insertion sociale réalisée sur la place municipale à La Havane (documentation vidéo par l'artiste)_a work of social insertion in the Municipal Plaza in Havana (documentation in video by the artist). Photo reproduite avec l'aimable courtoisie de l'artiste_Photo courtesy of the artist. Études : 2e année à l'Instituto Superior de Arte _Studies: 2nd year at the Instituto Superior de Arte.

In our country, there are institutions, such as the state carpentry shops, which are vulnerable to the diversion of their resources. Taking advantage of my relationship with the watchman of a carpentry shop, I obtained a certain amount of wood to be used to build a watch post inside the very same institution. This building is the result of a paradoxically useful fact. The watch post was placed in an area suited to controlling activities of a similar nature to the one I used to create it. This post could be used either by the same watchman involved in extracting the wood or by another with the same task in the carpentry area.

## Comment un chat ressemble-t-il à une souris?

L'éducation est une mise en forme de nos narrations, elle influe sur les façons dont nous interprétons et racontons nos expériences. Le processus éducatif est une façon d'intervenir dans l'avenir afin que les jugements et les convictions politiques survivent. Ce n'est pas une coïncidence si l'une des priorités de tout régime totalitaire est d'intervenir dans le processus éducatif. L'appropriation de l'éducation transforme en capital le processus narratif par lequel nous créons le sens de l'expérience, donc il s'agit d'une stratégie pour contrôler les réactions émotives face à la réalité. L'appropriation de l'éducation se veut une cartographie et un assujettissement du plaisir et de la peine. Les politiciens avertis travaillent à partir des émotions et jouent sur l'équilibre précaire entre la peur et le confort. L'éducation crée et conditionne la capacité de réagir.

Tout comme l'art, l'éducation est un processus voyeuriste, analytique et narratif. Elle met en jeu la création de récits symboliques et iconiques qui donneront sens à nos peurs ou qui nous permettront de trouver un espace de liberté. L'éducation, comme l'art, est aussi un système d'associations qui génèrent du sens. Cependant, si l'art donne lieu à images, sons et situations, l'éducation façonne les comportements et les conduites sociales. Les comportements sont employés dans nos sociétés non seulement en tant qu'outil de la communication, mais aussi en tant que source d'interprétation et de jugement. C'est à partir des comportements que l'individu est défini et catégorisé dans la société.

Ce qui m'intéresse, c'est la possibilité d'incorporer l'art dans la société à titre d'agent de changement social et non en tant que gadget de contemplation, forme de thérapie ou dispositif didactique.

## How Does a Cat Look Like a Mouse?

Education shapes our narrative, the way we interpret and recount our experiences. The educational process is a way to intervene in the future, a way for political beliefs and judgments to survive. It is not a coincidence that one of the most important agendas of any totalitarian regime is to intercede as early as possible in the educational process. Appropriating education capitalizes the narrative process by which one gives sense to experience, and therefore is also a way to control emotional reactions to reality. Appropriating education *maps* and *assigns* pain and pleasure. Good politicians work with emotions, with the fine balance between fear and comfort. Education creates or conditions the capacity to respond.

Like art, education is a voyeuristic-analytical-narrative process, the creation of symbolic and iconic stories that will give sense to our fears or allow us some space for freedom. Education, like art, is also a system of associations generating

### Problèmes de conduite

Je travaille avec deux éléments principaux dans le cadre de ma pratique artistique : l'idée d'utopie comme espace de liberté et l'idée de réalité, ainsi que la manière d'interagir avec elle ou d'y intervenir. À l'instar de Brecht, j'aimerais déclencher une autoréflexion rationnelle et poser un regard critique sur mes actions. Dans la série «*Arte de conducta*» («Art de conduite»)[1], j'ai travaillé de façon hyperréaliste, non pas en «copiant» la réalité, mais en «camouflant» l'œuvre d'art au moyen de la réalité, en utilisant l'art pour sa capacité à créer de l'espace dans un contexte de communication. Cela signifie la création d'un espace au sein duquel les participants sont les observateurs, où le public est le participant, un espace dont on doit faire partie pour pouvoir y accéder et le percevoir, dans lequel la conscience est un outil fondamental pour faire en sorte que les événements aient autant de vie dans le champ de la réalité que dans le champ de la représentation symbolique opérée par la réalité. Cela alimente une forme de conscience qui fait en sorte que les événements ne passent pas inaperçus pour la simple raison qu'ils sont ignorés. Pour paraphraser Descartes, je dirais que les choses *signifient*, donc *elles sont*.

### Pépito, encore et encore[2]

L'idée de la *Cátedra Arte de Conducta* («Chaire d'art de la conduite»)[3], comme toutes les idées qui me viennent à l'esprit, a commencé sous la forme d'un désir, le désir d'avoir quelque chose qui me manquait. Lorsque j'étais étudiante à l'Instituto Superior de Arte (ISA), nous n'avions pas de département de performance ni même de cours de performance; quand j'ai obtenu mon diplôme en 1992, j'ai décidé que j'allais enseigner la performance, que j'allais fonder un département dans ce domaine. Bien entendu, cette tâche était bien au-dessus de mes capacités, mais je suis une personne très entêtée. Même si j'ai une très mauvaise mémoire, je n'oublie pas facilement mes idées de projets et, qui plus est, j'aime toujours être déjouée en tout ce qui a trait à l'utopie.

Le temps a passé, et j'ai décidé que pour mieux connaître la performance et l'enseigner, je devais d'abord l'étudier moi-même à l'école d'art, et me

meaning. But while art deals with images, sounds and situations, education deals with behaviour with social conduct. Behaviour is used in society not only as a communicative tool but also as a source of interpretation and judgment. It is through behaviour that one is defined and categorized in society.

What I'm interested in is the possibility of incorporating art into society, not as a contemplative gadget, as a form of therapy or didactic device, but as an agent of and for social change.

### Problems of Conduct

There are two main elements with which I have been working in my art practice: one is the idea of art as a space that allows for freedom; the other is the idea of reality and how to interact with or intervene in it. Like Brecht I would like to provoke a rational self-reflection and a critical view of actions. With the series *Arte de conducta* ("The Art of Conduct")[1] I have been working in a hyper-realistic way, not by "copying" reality but by "camouflaging" the artwork with reality by using art in its communicative capacity to generate space. This entails generating a space where the participants are the observers, where the audience is the participant, where one has to take part in order to access and perceive it, where awareness is a fundamental tool in order for events to have as much life in the realm of reality as in the realm of reality's symbolic representation: art. This fosters an awareness in order for events not to be unseen because they are ignored. I could paraphrase Descartes and say that things *signify*, therefore *they are*.

### Pepito Once and Again[2]

*Cátedra Arte de Conducta* ("Art of Conduct Chair")[3] is an idea which, like most of the ideas I have, started as a desire, a desire to have something I was missing. In this case when I was a student at the Instituto Superior de Arte (ISA), we did not have a performance department or even a performance class, so when I graduated in 1992 I decided that I was going to teach performance, to open a department. Of course, I was well beyond my own possibilities, but I am also a very stubborn person. Although

familiariser avec un programme universitaire déjà établi. Cela n'était possible qu'à l'extérieur de Cuba. Je suis allée faire une maîtrise en beaux-arts à la School of the Art Institute of Chicago.

En 1992, quelques mois avant d'obtenir mon diplôme de l'ISA, Tomás Sánchez, un célèbre et très florissant peintre cubain de paysages hyperréalistes, m'a contactée alors qu'il travaillait à mettre sur pied la première fondation pour les arts visuels (une organisation non gouvernementale indépendante et autonome sur le plan financier) à Cuba sous le régime socialiste. Ce projet n'a duré qu'une année, durant laquelle des tensions économiques – qui allaient bientôt devenir politiques – ont conduit à la fermeture de la fondation, et Tomás Sánchez a décidé d'émigrer. La fondation était dotée d'une plateforme écologique incluant les relations interpersonnelles et la société. L'art y était conçu comme un facteur de changement. Il y avait une école non loin de la résidence de Tomás à Guanabacoa, un quartier situé à l'extérieur de La Havane. Tomás voulait créer un programme intégrant de nouvelles manières d'entrer en rapport avec les autres au moyen de cours d'art, créant ainsi une meilleure situation sociale pour les étudiants.

Cette école était l'Escuela de Conducta Eduardo Marante. L'expression « Escuela de Conducta » (que l'on pourrait traduire par « École de conduite », ou « École de comportement ») était un euphémisme pour décrire ce qui était en réalité une prison pour des jeunes âgés de 5 à 16 ans. Les crimes commis par ces jeunes étaient considérés comme étant à faible risque, c'est-à-dire n'importe quoi, sauf les meurtres. Cela comprenait les crimes traditionnels (vol, agression, vandalisme, fraude, etc.), mais aussi les nouveaux crimes provenant d'ajustements sociaux à de nouveaux ensembles de rapports sociaux et idéologiques reflétant les changements subis par la société elle-même (par exemple, le «*jineterismo*[4]»). Le but de ces écoles (il y en a plusieurs à La Havane et dans le reste de l'île) était de rééduquer et de préparer les étudiants à « fonctionner » dans la société, à « s'ajuster », à apprendre comment composer avec l'autorité de manière non conflictuelle, à ne pas se laisser manipuler par les autres (plusieurs d'entre eux travaillaient sous les ordres de personnes plus âgées) ; autrement dit, à changer leur conduite sociale. Lorsque ces objectifs n'étaient pas atteints, les

I have a very bad memory I don't forget ideas for projects easily and, moreover, I love to prove myself wrong with anything that is related to Utopia.

Time passed by and I decided that in order to know performance better and to teach it I needed to study it at an art school myself first, to know an existing academic program. This was only possible outside of Cuba. I went on to do an MFA at the School of the Art Institute of Chicago.

In 1992, a few months before I graduated from ISA, Tomás Sánchez, a well-known Cuban hyperrealist landscape painter with much commercial success, approached me because he was putting together the first foundation for the visual arts (an independent and self-sustained non-governmental organization) in socialist Cuba. This project only lasted one year during which some economic tension—soon to become political—resulted in the foundation's closing, at which point Sánchez decided to emigrate. The foundation had an ecological platform, including interpersonal relationships and society. Art was conceived of as an agent of change. Close to Tomás's house in Guanabacoa, a district outside of Havana City, there was a school. He wanted to create a program in which new ways to relate to others would be built in to the environment through art classes, thereby affording students a better social situation.

That school was "Escuela de Conducta Eduardo Marante." Escuela de Conducta (the translation would be something like "School for Conduct," or "Behavioural School") was an euphemism for what really was a prison for kids ages five through sixteen. The crimes they had committed were considered of low risk, which means anything but murder. Traditional crimes (robbery, assault, vandalism, fraud, etc.) were included, and also new crimes which resulted from social adjustments to new sets of social and ideological relationships that reflected the changes society itself was undergoing (for example: *jineterismo*[4]). The goal in these schools (there are several in Havana and on the rest of the island) was to re-educate, to prepare students to "function" in society, to "adjust," to learn how to deal with authority in a non-confrontational way, to not let others manipulate them (many were working under orders from older people); in other words to change their social conduct. In cases where these achievements were not fulfilled, students went to

jeunes devaient fréquenter une Escuela de Oficios (école technique) où ils poursuivaient leur rééducation et, ce faisant, apprenaient une technique qui les aiderait par la suite à trouver un travail décent et à s'intégrer à la société.

J'ai commencé à travailler à la fondation à l'été 1992, la même semaine où j'ai obtenu mon diplôme. À ce moment-là, quelque chose de déterminant pour ma pratique artistique s'est produit, du fait que je partageais ma semaine entre l'école de comportement et l'ISA. Je travaillais les lundis, mercredis et vendredis à l'école de comportement, où j'essayais d'utiliser l'art comme un outil permettant d'apporter aux gens une forme de liberté, de calme, une attention et un langage pour exprimer leurs traumatismes. J'essayais de donner à l'art une forme d'utilité. J'interrogeais sans relâche les possibilités de l'art et, plus que tout, sa fonction. Les mardis et jeudis, j'enseignais à l'ISA, où c'était une autre histoire, qui tenait compte du discours politique sur le plan de sa représentation, plutôt que de son application concrète. Je me retrouvais dans le monde de la représentation et des privilèges. C'était là le «monde» auquel j'appartenais, tandis que l'univers correctionnel, même s'il était «plus réel», me paraissait étranger, presque comme s'il était en lui-même une représentation, un laboratoire, bien que situé dans le monde «réel». L'art – à l'époque – était le seul monde «réel» que je connaissais, et je percevais tout à travers ce prisme. À l'ISA, j'interrogeais la réalité, tandis qu'à l'école de comportement, je créais la réalité. J'essayais de prouver que l'art peut changer la vie des gens, non pas en tant que proposition philosophique, spéculation ou projet artistique, mais grâce à la vraie vie, à des résultats concrets. Je recherchais un changement de comportement qui pourrait se remarquer, qui pourrait être «prouvé»; j'avais une grande responsabilité, différente de celle que j'ai en tant qu'artiste.

Au cours des années 1960, à l'occasion du Congrès de la culture, l'art fut défini comme une arme au service de la lutte révolutionnaire. Pour moi, l'art, comme l'éducation, est une arme; ils ont tous deux un aspect subversif. Ce n'est pas un hasard si, dans ma recherche sur l'art et la politique, j'en suis venue à créer un projet artistique

an "Escuela de Oficios" (a trade school) where they continued their re-education and, in the process, learned a skill that would help them obtain an honest job afterwards and become integrated into society.

I started working at the Foundation in the summer of 1992, the same week I graduated. Back then something happened that was to become decisive for my practice as an artist: I shared the days of the week between the Behavioural School and the ISA. I worked Mondays, Wednesdays and Fridays at the Behavioural School, trying to use art as a tool to provide people with some freedom, some calm, some attention or even a language to express their traumas. I was trying to give art some sort of utility. I was constantly questioning the possibilities of art and, more than anything else, its function. Then, on Tuesdays and Thursdays, I was teaching at the ISA where there was a different game, one that included political discourse in its representation instead of in its actual execution. I was in the world of representation and privilege. It was the "world" where I belonged and the one I felt was my own, while the other, the correctional world, even if "more real," was an alien world, almost as if it were a representation in itself, a laboratory, albeit in the "real" world. Art—back then—was the only "real" world I knew and I looked at everything through its prism. At the ISA I was questioning reality, while at the behavioural school I was creating reality. I was trying to prove that art could change people's lives, not as a philosophical proposition or a speculation or an art project, but through real life, real results. I sought a change of behaviour that could be noticed, that could be "proved"; I had a big responsibility, one that was different than the one I had as an artist.

In the 1960s at the Congress of Culture, art was defined as a weapon in the service of the Revolution's struggle. For me, art, like education, is a weapon; both have a subversive aspect. It was no coincidence that, in my research about art and politics, I had gotten to the point of creating an artistic project in which education was the theme. It was also no coincidence that I called it *Arte de Conducta*. This project is the result of those years.

ayant l'éducation pour thème. Ce n'est pas un hasard non plus si je lui ai donné le titre *Arte de Conducta* (« L'art de la conduite »). Ce projet est le fruit de ces années-là.

### La conduite de l'art

*Cátedra Arte de Conducta* est aussi une œuvre d'art public. L'expression « art public » évoque généralement des espaces ou des interventions de courte durée. *Cátedra Arte de Conducta* est une intervention à long terme, agissant non seulement sur les participants, mais également sur le milieu de l'art cubain. Intervenir dans une ville signifie intervenir sur les modes comportementaux de ce lieu.

L'idée de ce projet m'est venue alors que j'interrogeais le milieu de d'art et la discipline urbaine, ce qui détermine si l'on fait partie ou non de la société, ce qui marginalise, ce qui remet en question notre essence de citoyen au moyen de nos codes de comportement. Une question importante pour le citoyen est de décider s'il suivra ou non le code disciplinaire établi, devenant de ce fait un citoyen ou un criminel – et l'art est avant tout un acte délinquant.

Curieusement, lorsque j'enseignais à l'ISA, j'avais comme collègues Eduardo Ponjuán (le directeur du département), René Francisco et Lázaro Saavedra. Excepté Ponjuán (autant que je sache), nous avons tous créé notre propre projet pédagogique après avoir quitté le département. Je ne sais pas pourquoi cela s'est produit, mais je trouve ça curieux. René a créé DUPP (*Desde Una Pragmática Pedagógica* ou « Depuis une pragmatique pédagogique »), puis Lázaro a créé *Enema*, et ensuite j'ai créé *Arte de Conducta*. Je ne sais vraiment pas pourquoi ça s'est produit, mais il est clair que chaque projet avait sa propre conception de l'art, de la vie et de la société.

### Le rideau se lève, le rideau tombe, le rideau se lève, quel est le titre de la pièce?[5]

J'ai fait quelques suppositions qui sont principalement des conséquences naturelles des projets de groupe, pour les appliquer à la structure de mon entreprise. Par exemple, j'ai adopté l'idée de la

ALEJANDRO ULLOA (1980-), *LA BARRIADA*, 2006, UNE ŒUVRE D'INSERTION SOCIALE_A WORK OF SOCIAL INSERTION, MUNICIPALITÉ DE PLAYA, LA HAVANE_MUNICIPALITY OF PLAYA, HAVANA. PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE COURTOISIE DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

La Barriada was at the beginning just an un-named idea, to change the image of the meeting place of the neighbourhood. And, like in all neighbourhoods it was the park in the corner. I wanted just to play with its constructive and formal details, and with what could become a change in my everyday environment. I made the first projects and told the ideas to friends of the quarter. From the moment it became "public," my idea started to be commanded by everybody. It was not only the enthusiasm of working on it, and the direct contribution of the neighbours, but also some feeling of everybody of having the commitment to give me their ideas, advise me in the bureaucratic dealings to make it, and collect money to make changes in the design or even push me not to abandon the construction works. The authority that generates the neighbourhood made me reflect on the role of art in the transformation of society. My proposal could be understood as one coming from a hegemonic discourse, but later losing its central position after being confronted by the opinions of the community, and in the end becoming a collective proposal, with higher values than I could have learned.

### The Conduct of Art

*Cátedra Arte de Conducta* is also a public art piece. When we think about public art we think mostly about spaces or quick interventions. *Cátedra Arte de Conducta* is a long-term intervention not only on the participants but also on the Cuban art scene. To intervene in a city is to intervene in the ways of behaving in that place.

When I got the idea for this project, I was questioning the art scene and the urban discipline, the one that determines whether one is or is not part of society, the one that marginalizes, that questions one's essence as a citizen through one's behavioural codes. A primary question for a citizen is if one will follow the established disciplinary code or not, thereby becoming either a citizen or a criminal—and art is mostly a delinquent act.

désarticulation du groupe, qui s'est produite dans d'autres projets comparables à celui-ci, où le groupe se dissout lorsque ses membres obtiennent leur diplôme de l'école d'art, ou lorsque la réussite personnelle force les membres du groupe à prendre des directions différentes. Pour cette raison, j'ai créé un projet de deux ans pour chaque individu. Après ces deux années, si les participants veulent continuer à prendre part aux ateliers et aux discussions, c'est à eux de décider, mais la durée établie est de deux ans (un laps de temps suffisamment long pour les secouer sans créer un sentiment de faux engagement et suffisamment court pour qu'ils repartent avec plein de questions).

Les participants proviennent de différents domaines, dont l'architecture, le théâtre, l'écriture, la décoration scénique, la musique, le cinéma, la sociologie et les arts visuels. Nous avons souvent eu la chance de compter plusieurs participants autodidactes parmi nos effectifs, ce que j'apprécie beaucoup. Il n'y a pas non plus de limites d'âge, nous croyons simplement au travail des participants. Nous n'acceptons aucun *curriculum vitæ* ni renseignement personnel lors du processus de sélection. Les candidats présentent simplement leur travail et discutent de leurs idées. L'année dernière et cette année, le jury affecté au processus de sélection était à caractère international. Nous n'acceptons que neuf participants par année, dont huit praticiens et un historien de l'art qui documente l'expérience en faisant les devoirs, puis en rédigeant un bref rapport au sujet de l'expérience. Ces rapports constituent la documentation du projet. Chaque année, le groupe précédent coïncide avec le nouveau groupe : de cette manière, il n'y a pas de hiérarchie et les nouveaux participants réalisent que tout le monde est évalué selon les mêmes critères.

Autre fait à remarquer : nous ne faisons pas beaucoup de publicité. Nous organisons des expositions, mais celles-ci font partie du processus d'apprentissage ; elles ne visent pas à établir l'ensemble du projet au sein du milieu de l'art. Cela va se produire à titre individuel, par le travail de chacun des membres. Certains des membres ont été invités à prendre part à des résidences d'artistes et à des expositions d'envergure internationale, et certains d'entre eux ont remporté des prix : un de nos étu-

One thing I find curious is the fact that during those years when I was teaching at the ISA my colleagues included Eduardo Ponjuán (the chair of the department), René Francisco and Lázaro Saavedra. All of us, except Ponjuán (as far as I know), created our own pedagogical project after leaving the department. I have no idea why this happened, but I find it curious. René created DUPP (*Desde Una Pragmática Pedagógica*, or "Using Pragmatic Pedagogy"), then Lázaro created *Enema*, and then I created *Arte de Conducta*. I really have no idea why this happened, but what is clear is that each project has its own point of view about art, life and society.

**The theatre curtains open; the theatre curtains close; the theatre curtains open; what's the name of the play?[5]**

I've assumed a few things that are mostly natural consequences of group projects as part of the structure of my undertaking. For instance, I have embraced the idea of the disarticulation of the group, which is something that happened in other projects like this, where the group disappears when its members graduate from art school or when individual success forces them to go on in different directions. For that reason I created a two-year project per person. After those two years, if participants wish to continue in the workshops and discussions, it is entirely up to them, but the established time is two years (a length of time that is long enough to shake them but not to create a sense of false commitment, and short enough to leave them with a lot of questions).

The participants are from different fields, including architecture, theatre, writing, set design, music, film, sociology and the visual arts. More than once we had the good fortune to count among our members several self-taught participants. This is something I really appreciate and enjoy. We don't have age restrictions either; we just believe in participants' work. When we do the selection process we do not accept cv's or any personal information. Candidates just show their work and talk about their ideas. The last year as well as this coming one, the jury for the selection process was international. We only accept nine participants per year, eight of whom are practitioners and one is an

diants a remporté un prix de la Fondation Cartier, un autre, une bourse Guggenheim, un autre, le Premio nacional de curaduria (« Prix national de commissariat d'expositions ») de Cuba et, un autre, le Premio nacional del Salon de la ciudad (« Prix national du Salon de la ville ») de La Havane.

À mon avis, un des problèmes particuliers des projets pédagogiques à Cuba est l'énorme accent mis sur les professeurs. Les projets sont « devenus » le groupe de René ou le groupe de Lázaro, par exemple. Je voulais créer un projet dans le cadre duquel je m'effacerais et à l'occasion duquel ma conception de l'art, de la vie et de la politique serait façonnée par le choix des autres professeurs. L'idée de diversité des points de vue était de première importance pour ce projet. Puisque le projet est centré sur la créativité plutôt que sur la production artistique, j'ai invité des gens de différentes disciplines et de points de vue différents (des avocats, des architectes, des marchands d'art, des commissaires, des auteurs, des scientifiques, des danseurs, des metteurs en scène, des scénaristes, des acteurs, etc.). Je souhaite que chaque participant décide ce qui constitue la « vérité » pour elle ou lui, si une telle chose existe. Chaque année, j'invite même un professeur dont je ne partage pas la conception de l'art et de la culture, afin d'engager la discussion.

Les ateliers durent une semaine. À la fin de la semaine, les participants doivent apporter une réponse créative au devoir qui est donné au début de l'atelier. Le projet se déroule à La Havane, et il a été conçu comme une école mobile, qui se déplace en divers endroits de la ville à l'occasion de chaque atelier.

Ce projet est un dialogue, un centre d'énergie, un espace de discussion sur l'art, la vie et la société, et sur les moyens d'agencer ces éléments de manière artistique. Nous voulons susciter de nouvelles manières de penser en utilisant l'art dans le contexte de la société et en interrogeant le rapport des artistes à la responsabilité sociale.

Je n'enseigne pas l'art, mais je voudrais plutôt générer une activité intellectuelle qui soit également une activité d'art. *Arte de Conducta* est une œuvre qui prend la forme d'une école d'art, de la même façon que *Memoria de la Postguerra* (« Mémoire de l'après-guerre ») était une œuvre sous forme de journal. Comme *Memoria de la Postguerra*,

art historian who documents the experience by doing the assignments and then writing about the experience in a short report. Those reports constitute the documentation of the project. Each year the previous group and the new group coincide; this is a way for me to have no hierarchy and for the new participants to feel the pressure that everyone is being judged under the same bar.

Another important element is the fact that we have worked without a lot of advertisement. We do exhibitions, but they are part of the learning process; they are not devised to establish the project as a whole in the art scene. That will be done individually with the work of each member. Some members have been invited to partake in artist residencies as well as international exhibitions, and some have won prizes. One of our students won a Fondation Cartier prize, another one a Guggenheim Fellowship, another the Premio nacional de curaduria ("National Curatorial Prize" in Cuba), and one the Premio nacional del Salon de la ciudad ("National Prize of the Salon of the City") of Havana.

One particular problem I found in the other pedagogical projects in Cuba was the immense focus on the professors. The projects "became" the group of René or the group of Lázaro, for example. I wanted to create a project where I barely existed and where my point of view about art, life and politics is shaped through the selection of the other professors. The idea of diversity of points of view is crucial for this project. Since I am focusing the project on creativity more than on art production, I have invited people from different disciplines and points of view (lawyers, architects, art dealers, curators, writers, scientists, dancers, theatre directors, screenwriters, actors, etc.). I want each participant to decide what could constitute the "truth" for them, if any. Each year I even invite one professor with whose vision about art and culture I do not agree. This is done in order to engage discussion.

Each workshop lasts one week. At the end of the week the participants are then asked to show a creative response to the assignment given at the beginning of the workshop. The project takes place in Havana and has been conceived as a mobile academy, moving around different locations throughout the city for each workshop.

une œuvre collective transmise par la rumeur, *Cátedra Arte de Conducta* est aussi une rumeur. Cette œuvre est documentée par la rumeur et c'est ainsi qu'elle devrait survivre. La rumeur est un mécanisme de défense efficace contre l'amnésie qui survient entre les nombreuses et fréquentes réécritures de l'histoire cubaine.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard

This project is a dialogue, a centre of energy, a space for discussion about art, life and society, as well as the possible means by which to combine these elements in an artistic way. We are interested in creating new ways of thinking through the use of art in society and by questioning the relationship artists have to social responsibility.

I am not teaching art but I would like, instead, to create an intellectual activity as an art activity.

*Arte de Conducta* is an artwork in the shape of an art school, the same way *Memoria de la Postguerra* was an artwork in the form of a newspaper. Like *Memoria de la Postguerra*, a collective art piece transmitted through rumour, *Cátedra Arte de Conducta* is also a rumour. Rumour is the way this piece is documented and the way it should survive. Rumour has been proven an effective defence mechanism against the amnesia existing in between the numerous and frequent re-editings of Cuba's history.

NOTES

1. J'ai créé l'expression «*Arte de Conducta*» en 1999 pour décrire des œuvres d'art ayant recours au comportement, aux réactions sociales, aux préjugés, à la rumeur et à la mémoire collective comme principales ressources et outils formels. La série comprend le corpus *Homenaje a Ana Mendieta* («Hommage à Ana Mendieta», 1985–1996) et *Memoria de la Postguerra* («Mémoire de l'après-guerre», 1993–1994, 2003).
2. Pépito est un personnage fictif populaire qui figure comme protagoniste dans la plupart des blagues politiques cubaines.
3. Le titre de cette œuvre, qui fait partie de la série *Arte de Conducta*, fait référence aux chaires universitaires que l'on retrouve dans les départments d'études de troisième cycle.
4. Le «*jineterismo*» est le terme populaire désignant les Cubains (hommes et femmes) qui ont des rapports sexuels avec des étrangers contre de l'argent ou des produits de consommation. Dernièrement, ce terme a été utilisé d'une manière plus large, pour désigner les Cubains qui recherchent les étrangers pour leur vendre des produits illégaux ou travailler pour eux au noir. En somme, il s'agit de ceux et celles qui tirent leur revenus d'une relation avec des étrangers, sous quelque forme que ce soit.
5. Paraphrase d'une structure populaire utilisée dans les blagues cubaines. Le rideau se lève, on voit qu'il se passe quelque chose; le rideau tombe, puis se lève à nouveau pour dévoiler autre chose; le rideau tombe une seconde fois et l'interlocuteur doit deviner le titre de la pièce. Cette structure comporte un nombre infini de variations et se retrouve dans plusieurs genres de blagues.

1. "Arte de Conducta" is a term I created in 1999 in order to define artworks in which I worked with behaviour, social response, prejudice, rumour and collective memory as the main formal resources/tools. The series includes the body of work *Homenaje a Ana Mendieta* ("Homage to Ana Mendieta," 1985–96) and *Memoria de la Postguerra* ("Memory of the Postwar," 1993–94, 2003).
2. Pepito, a popular fictional character, is the protagonist of most political jokes in Cuba.
3. The title of this artwork, which is part of the series *Arte de Conducta*, refers to the academic chairs within the department of post-graduate studies.
4. Jineterismo is the popular way to refer to Cubans (female or male) who have sex with foreigners for money or some sort of goods. Lately, the term has been used in a broader way to refer to Cubans who look for foreigners in order to sell them illegal products or work for them illegally. Broadly speaking, it denotes those who receive their living income from their relationship, in whatever way it manifests itself, with foreigners.
5. This is a paraphrase of a popular structure used in Cuban jokes. The theatre curtains open, then something is shown happening; the curtains close; they open again and something else happens, then they close and the spectator has to guess the title of the play. There are infinite variations of this and it is used in many kinds of jokes.

# RENÉ FRANCISCO : DEPUIS UNE PRAGMATIQUE PÉDAGOGIQUE

# RENÉ FRANCISCO: USING PRAGMATIC PEDAGOGY

*Une Pédagogie pragmatique_A Pragmatical Pedagogy (Desde una Pragmatica Pedagogica)*, projet dirigé par_conducted by René Francisco. Projet_project *La Casa Nacional*, Old Havana, January 1990, duration: 30 days. Photo : Ibrahim Miranda, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy of René Francisco.

L'étudiante en art Dianelis Pérez remet à Victoria Caballero, qui habite le «solar», ce qu'elle a exprimé comme désir : une Vierge de la Caridad de Cobre, sainte patronne de Cuba._The art student Dianelis Pérez gives to Victoria Caballero, inhabitant of the "solar," what she said she needed: a Virgin of la Caridad del Cobre, Patron Saint of Cuba.

René Francisco, *A Pragmatical Pedagogy (Desde una Pragmatica Pedagogica)*. Projet_project *La Casa Nacional*. Photo : Ibrahim Miranda, reproduite avec l'aimable courtoisie de_courtesy of René Francisco.

La pédagogie est, à la base, une transmission de savoirs. Jusqu'où j'ai étudié, les paradigmes universitaires avaient été conçus historiquement par l'Occident et étendus globalement dans une logique de verticalité. Cependant, j'entends la pédagogie comme une sorte de transaction capable de subvertir cette verticalité, à partir de relations interpersonnelles dépassant les hiérarchies scolaires.

Le professeur a besoin d'un espace d'imprévisibilité inhérent à l'activité éducative, lequel l'interpelle et produit une exigence. En général, le professeur arrive à gaver l'étudiant de connaissances et à l'évaluer selon des critères déterminés par des programmes institutionnels qui ratifient la verticalité de cette transmission de savoirs à laquelle je m'oppose.

### Relations étudiant/professeur : une communion

Dans l'exercice pédagogique, il est fondamental de distinguer les besoins du professeur de ceux de l'étudiant. Dans la mise en place d'une pédagogie créative et flexible, certaines coordonnées sont requises pour décider d'un type d'exercice qui puisse naître des besoins de connaissance et d'action des étudiants. Il m'importe que les relations étudiant/professeur se développent comme une sorte de communion, de convivialité. L'amitié créatrice surpasse et dérange; c'est ce que l'écrivain cubain José Lezama Lima appelait la «dévoration» : les horaires de classe s'altèrent, le quotidien dépasse toute planification, la rue se transforme en salle de cours.

Pedagogy, basically, is the transmission of knowledge. Even where I studied, university paradigms were historically designed in the West and spread around the world vertically. I understand pedagogy, however, as a kind of transaction capable of subverting this verticality through interpersonal relations which go beyond academic hierarchies.

A teacher needs the missing knowledge that is found in students' questions. This creates demand. Usually, the teacher manages to provide students with information and then evaluates them according to fixed standards and institutional programs, thereby reinforcing the verticality of this transmission of knowledge, with which I differ.

### Student-Teacher Relations as a Communion

In pedagogy it is essential to ascertain needs: those of the teacher and those of the students. A teacher who develops a creative and flexible pedagogical approach needs certain co-ordinates in order to select an exercise which will meet the students' knowledge-based and activity-based needs. I'm very interested in the idea of teacher-student relations developing as a kind of communion or co-existence. Creative friendship will surpass and reverse all that. This is what the Cuban author José Lezama Lima called "devouring." Class schedules change, daily life eludes planning, and the streets become a classroom.

René Francisco, *1,2,3 probando*, 2001, fer_iron, installation, en face du port de La Havane_ facing the port of Havana, par_ by DUPP, 7e Biennale de La Havane_7th Havana Biennial. Photo : Eros, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy of the artist.

Si le rôle de l'artiste est entendu comme celui d'un individu qui prête un service à la communauté, les réponses aux demandes contemporaines dictent – selon les spécifications spatiotemporelles de la communauté – le type d'art et le type de pédagogie. Ainsi, la pédagogie ne peut pas être conçue comme une structure ou un programme préfixé, il en est de même pour l'art : ni l'art ni la pédagogie ne tolèrent des réclusions spatiales ou temporelles.

Je ne peux pas séparer l'enseignement artistique ni de l'action ni des processus de production artistique. Durant ces déploiements pédagogiques, l'art qui se produit acquiert un sens pratico-utilitaire faisant en sorte que disparaissent non seulement la verticalité professeur/étudiant, mais aussi la verticalité artiste/public, institution/artiste, émetteur/récepteur. Une pédagogie comme celle-ci dilue également d'autres critères de verticalité qui s'articulent à travers les conventions constituant les processus d'émission/réception du message.

If the artist's role is understood as that of an individual serving the community, the answers to contemporary questions dictate the kind of art and the kind of pedagogy he or she will engage in, according to the spatio-temporal specificities of the community in question. As such, pedagogy is not a fixed structure or program, nor can art be one. Neither art nor pedagogy tolerates being confined in time or space.

I don't separate art teaching from art practice, or from the processes of artistic production. During these pedagogical displays, the art produced acquires a practical and utilitarian meaning in which not only teacher-student verticality disappears but also artist-public, institution-artist and transmitter-receptor verticality. This kind of pedagogy also dilutes other kinds of verticality found in the conventional processes for transmitting and receiving messages.

Professeur et étudiants vont à tâtons, cherchant des voies souterraines, dans un processus où il y a plus de recherche que de trouvailles. Avec eux, j'ai appris l'importance de diminuer les distances et quand, des années plus tard, j'ai échangé une correspondance avec mes étudiants, j'ai compris que ces lettres transcendaient ce que l'on dicte en classe. Les lettres se sont transformées en un exercice nécessaire qui a fait naître une communauté spirituelle, une sensibilité interpersonnelle fertile.

### À la recherche du corps psychosocial

L'année 1990 a marqué pour Cuba le commencement d'une crise profonde. C'est alors que je suis allé, avec un groupe d'étudiants de premier cycle de l'ISA, dans un quartier humble situé dans la Vieille Havane. Nous avons offert nos services aux habitants : chaque étudiant allait travailler dans une maison, en répondant aux demandes les plus diverses de la vie quotidienne. Les objets fabriqués par l'artiste, résultant de cette démarche, n'allaient pas avoir une finalité contemplative – même s'ils étaient réalisés avec rigueur – et leurs critères de beauté allaient être approuvés à travers une transaction producteur/client, qui tiendrait compte des goûts et des intérêts. Au plan de l'enseignement, les producteurs n'ignoraient point le fait que les objets confectionnés étaient filtrés par une série de traditions populaires, de rituels collectifs et d'expériences sociales et qu'ils faisaient partie d'un univers symbolique particulier.

Le résultat – et non le projet de travail – fut intitulé *La Casa Nacional* (« La maison nationale »). Nous l'avons nommé ainsi, car les couleurs référaient généralement aux symboles nationaux et aux attributs religieux – le kitsch dans sa variante cubaine. Également, les demandes témoignaient de l'essence d'un corps psychosocial, d'un système de valeurs présent à cette époque. De là ce caractère de transaction : les locataires recevaient la table demandée, l'évier réparé ou le salon restauré, tandis que les étudiants acquéraient un autre type de connaissance au contact d'un patrimoine culturel ne faisant pas partie des programmes scolaires, avec lequel ils ne pourraient profiler un travail futur, une forme ou un style. En tant que professeur, j'ai également appris, aux côtés de mes étudiants, la plomberie, la maçonnerie, la menuiserie et autres métiers.

The teacher and students grope towards underground rivers, and in the process there are more questions than answers. With them, I learned the importance of shortening distances, and when, years later, I exchanged correspondence with my students, I learned that these letters were more important for me and for them than the classroom lecture. The letters became a necessary exercise within my own pedagogy; they awakened a spiritual community, a fertile interpersonal sensibility.

### In Search of the Psycho-social Body

In 1990, Cuba entered a state of deep crisis. This was when I went with a group of undergraduate students at the ISA to a poor neighbourhood in Old Havana. We offered residents a service: a student would work in their home, carrying out all the various tasks of daily life. The resulting object, created by the artist, did not have a contemplative objective—although it was rigorously produced—and its criterion of beauty would be the result of a producer-client relationship which took tastes and interests into account. On a teaching level, the producers were not unaware of the fact that the objects made were filtered by a group of popular traditions, by rituals, communities and social experiences, and were part of a symbolic universe.

*La Casa Nacional* ("The National Home") was the name given to the result, not to a work project. This name was chosen because, in general, the colours were tied to national symbols and religious images—Cuban-style kitsch—and also because the requests demonstrated essential aspects of the psycho-social body and value system during this period. This is where the transactional quality appeared: the tenants received the table they wanted, the laundry room, the renovated living room, while the students acquired another kind of knowledge in their contact with a cultural heritage which is not programmed by the academy and with which they could conceive a future project, a form, a style. As the teacher I also learned, along with my students, certain trades: plumbing, brick work, construction, carpentry and more.

At the time, there was debate about the relation between art and life and about art's social function. For me, in this respect, there has never been much of a difference between art's social role and its ped-

À cette époque, il y avait un débat sur la relation art/vie et sur la fonction sociale de l'art. En ce sens, il n'y a jamais eu pour moi une grande différence entre la fonction sociale et la fonction pédagogique de l'art. En effet, la fonction pédagogique de l'activité artistique assure non seulement la communication efficace, mais aussi la subversion d'un état des choses régi par les relations de pouvoir existantes.

### Pragmatique pédagogique

Le lieu d'appartenance de l'art n'est pas le musée ou la galerie, comme le lieu d'appartenance de l'exercice pédagogique n'est pas l'académie ou l'école. Ces deux activités se développent en dehors de l'enceinte institutionnelle. Ce sont les institutions qui tentent de leur désigner un lieu et une époque afin de les définir, de les reclure. Mais l'imprévu et le vécu ont un poids primaire dans les relations interpersonnelles qui produisent de l'art ou qui promeuvent une expérience d'apprentissage.

L'espace pédagogique en est un où l'on réfléchit à voix haute et où l'on vérifie dans le concret de l'expérience. Les fragments d'une pensée individuelle se complètent et s'articulent collectivement. Pragmatique pédagogique veut dire ajuster et non réduire. Attention à cela : il s'agit de fournir une « boîte à outils », un vaste spectre d'ustensiles, dont l'utilité sera précisée par la circonstance.

DUPP est le sigle de *Desde Una Pragmática Pedagógica* (« Depuis une pragmatique pédagogique ») que nous avons transformé en onomatopée. J'ai été professeur de ce groupe, de la deuxième année jusqu'à sa graduation (1997-2001). Avec DUPP, l'idée d'un travail émergeant des demandes des étudiants a dépassé les relations étudiant/professeur : les étudiants ont demandé à l'institution de demeurer dans ce projet plusieurs années consécutives. Cela a été très important pour moi, car cette demande rompait avec la séquence réglée de dix mois pour les cours et me rappelait mon expérience antérieure dans la sphère sportive, où la révélation de l'entraîneur sur les capacités du jeune sportif a lieu dans un processus de longue durée.

*La pragmatique pédagogique* a également connu un développement par étapes. Dans un premier temps (1989-1990), la relation professeur/étudiant s'est élevée vers une nouvelle situation interpersonnelle professeur/professeur, étudiant/étudiant et a même

RENÉ FRANCISCO, *DUPP*, 1999. PHOTO : EROS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY OF THE ARTIST.

agogical role. In fact, the pedagogical role of artistic activity is the guarantee not only of effective communication but also of the subversion of the state of affairs created by existing power relations.

### Pragmatic Pedagogy

Art doesn't belong in a museum or gallery any more than education belongs in a school or academy. Both activities develop outside institutional precincts. Institutions attempt to designate their place, time and style in order to define and confine them. But information and experience weigh more heavily in the interpersonal relations which produce art or promote a learning experience.

A pedagogical space is one in which you think aloud and test the path to be taken; in it, fragments of individual thought are completed and connected in a group. Pragmatic pedagogy is accommodation, not limitation. Care must be taken in this respect: it provides a complete "tool box," a wide spectrum of instruments, whose usefulness will be determined by circumstance.

*DUPP* is an acronym for *Desde Una Pragmática Pedagógica* ("Using Pragmatic Pedagogy"), which we have transformed into onomatopoeia. I was the teacher of this group from the second year until its graduation (1997–2001). With *DUPP*, the idea of student requests went beyond student-teacher relations. Students sought institutional permission to be in this program for a period of several years. It was also important for me, because it broke the pattern of ten-month courses and reminded me of

*Con un mirar abstraído (With an abstracted look at)*, 1998, action collective en hommage aux artistes cubains de l'histoire de l'abstration_collective action in homage to historical Cuban abstract artists, par_by DUPP, projet pédagogique de René Francisco dans le quartier du Vedado à La Havane_ a pedagogical project conducted by René Francisco in Vedado, Havana. Photo : Eros, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy of the artist.

intégré un dialogue productif entre différentes disciplines enseignées à l'ISA. Cependant, durant l'année suivante, un espace de recherche propre aux étudiants a pris corps. Ceux-ci se sont alors détachés de l'esprit romantique lié à l'utilisation de l'iconographie que la première étape avait héritée des années 1980. Ils ont dès lors trouvé un lieu de création paradoxal dans l'espace « raréfié » des premières années de la décennie de 1990.

### De l'hétéronomie à l'engagement

Les hétéronomies sont également importantes. Pour chaque arbre, la production de la résine a son propre temps de formation et de décantation, jusmy earlier experiences in sports, where the trainer's contribution to the young athlete's talents takes place over the longer term.

*Pragmática Pedagógica* was also a process that took place in stages. In this first *Pragmática* (1989–90), the teacher-student relationship extended to new teacher-teacher and student-student relationships, and even to productive dialogue among various departments of the ISA. The second *Pragmática* (1991–92), however, took on the investigative space of the students themselves, shaking off the romantic spirit of the iconography that the first *Pragmática* had inherited from the 1980s and which, in the "tense" years of the early 1990s, had already become a paradoxical place in which to be.

qu'à ce qu'elle se détache par l'effet de son propre poids. En pédagogie, quelque chose de similaire se produit : il n'y a pas de temps préétabli, celui-ci dépend également de l'expérience existentielle.

Le début des années 1990 a été un moment de vide temporaire provoqué par l'exode massif d'intellectuels et d'artistes. Il nous était indispensable de développer chez les jeunes collègues un sens de la responsabilité intellectuelle envers l'époque. Les airs romantiques des années 1980 ne nous servaient à rien, encore moins l'intention frustrée de ces années de transformer la société à travers l'art en transformant, comme le disait alors Gerardo Mosquera, « la galerie en zone de tolérance ».

Dans le dictionnaire de Jorge Luis Borges, à la lettre « C » apparaît « censure », définie plus ou moins comme le meilleur qui puisse arriver à un créateur, car cela l'oblige à produire de nouvelles métaphores. L'idée borgésienne nous était parfaitement applicable à ce moment et nous révélait l'importance de la métaphore pour se moquer des prohibitions. Elle nous permettait de transformer une situation de crise en un espace productif efficace et inspirant. L'action frontale n'était pas viable dans les circonstances et je n'étais pas disposé à embarquer les étudiants dans mon bateau. J'ai alors ressenti le besoin – et peut-être quelque chose de l'ordre du devoir – de leur recommander d'autres portes, une autre voie que celle qui était barricadée.

Ce fut pour moi un moment très dur : plusieurs de mes amis ont émigré définitivement, il y avait une fissure sur la scène cubaine et toute l'atmosphère pathétique d'un monde en crise. Le drame générationnel auquel je participais a été, j'en suis sûr, transféré à mes étudiants comme un processus de récupération partagé. Il fallait que nous nous sauvions ensemble, que nous repêchions ensemble l'estime de soi. Devant la réalité crue qui nous mettait à l'épreuve non seulement comme créateurs, mais comme individus, l'honnêteté devait nous servir de bouclier. Et je sens, qu'ensemble, nous avons finalement réussi.

Traduit de l'espagnol par Nathalie Miglioli

**From Heteronomy to Commitment**

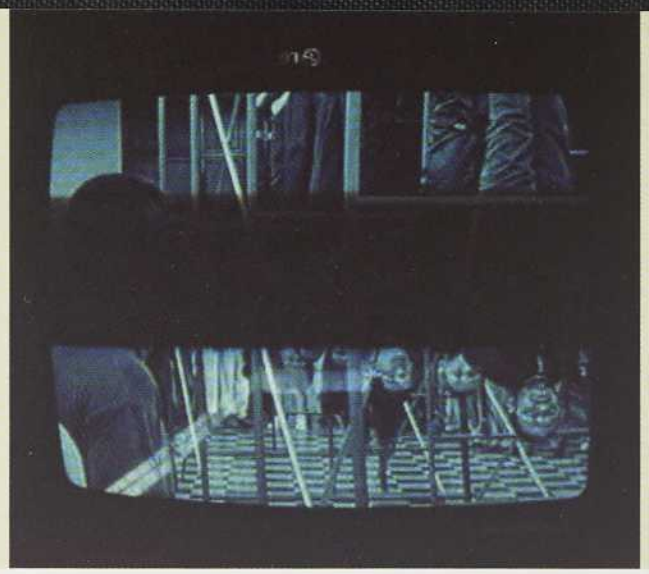
Heteronomy is also important. In every tree, the production of resin has its own period of formation and decanting, until it is released under its own weight. In the pedagogical experience something similar happened to us: there were no preestablished times; these also depend on existential experience.

The early 1990s in Cuba was a moment of an eventual void provoked by the massive exodus of intellectuals and artists. It is indispensable that we stimulate in young colleagues a sense of intellectual responsibility towards this era. The romantic airs of the 1980s were of no use to us whatsoever, and much less the frustrated desire of those years to transform society through art by converting, as Gerardo Mosquera remarked at the time, "the gallery into a zone of tolerance."

Under the heading "C" in Jorge Luis Borges's dictionary, one can find "censorship," defined more or less as the best thing that can happen to an artist because it obliges him or her to produce new metaphors. Borges's idea was perfectly applicable to us in those years and gave us an objective concerning the importance of metaphor in thwarting prohibitions and in transforming a crisis situation into an effective space for producing and being inspired. Frontal action was not a viable option in these circumstances and I was not ready to take my students onto my own boat. I felt the need, and perhaps the obligation, to suggest to them other openings, other directions to take at this crossroads.

For me this was a very difficult time. Many of my friends emigrated for good. There was a profound fissure in Cuban life and the whole pathetic atmosphere of a world in crisis. I'm sure that the generational drama in which I participated was transferred to my students as a process of shared recovery. We had to save ourselves together, to rescue our self-esteem together and use honesty as a shield in the face of the cruel reality which was putting us to the test as individuals and not just as artists. In the end, I feel that together we achieved this.

Translated from the Spanish by Timothy Barnard



# LÁZARO SAAVEDRA : UN HUMBLE RENONCEMENT À L'EGO

# LÁZARO SAAVEDRA: THE HUMBLE RENUNCIATION OF THE EGO

Pourquoi enseigner ? Quoi enseigner ? Comment enseigner ? Il s'agit de questions similaires à celles que pose l'artiste : pourquoi créer ? Quoi créer ? Comment créer ? La responsabilité du pédagogue, et celle du créateur, est implicite à toutes ces interrogations. De fait, tout artiste est potentiellement un pédagogue et vice-versa. Beaucoup d'artistes jouent un rôle de modèle pour d'autres artistes, même si cela dépasse leur volonté.

L'art se passe de conclusions, ce qui l'immunise contre les finalités. Quelque chose de similaire survient dans le champ de la pédagogie. L'art se meut dans une étrange dialectique : il est une sorte de livre auquel manquera toujours la dernière page. Or, nous nous engageons sans cesse à écrire cette dernière page. Les processus sont plus importants que les conclusions. De manière générale, les musées entreposent des conclusions. S'il existait une quelconque finalité en art, celle-ci serait le processus comme tel. Il est fréquent que les artistes émergents désorientés s'inspirent davantage des conclusions que des processus de leurs idoles. Le corail est le squelette d'un animal mort, et les êtres humains s'extasient visuellement devant cette beauté nécrologique.

Why does one teach? What does one teach? How does one teach? These questions are similar to those that any artist must ask himself or herself: Why does one create? What does one create? How does one create? In each of these questions the responsibility of the teacher and the artist is implicit. In fact all artists are potential teachers, and vice versa. Many artists serve as "models" for other artists, even when this is not their intention.

Art lacks conclusions, which immunizes it against endings. Something similar takes place with teaching. Art operates according to a strange dialectic; it is like a book which will always be missing its last page but which we feel compelled to write. The processes are more important than the conclusions. Generally speaking, museums collect conclusions. If any goal exists, it is the process as such. Often, many emerging and directionless artists are more inspired by the conclusions of their idols than by their processes. Coral is the skeleton of a dead animal, and human beings go into visual ecstasy over its "necrological" beauty.

Collectif Enema_Collective, *Ustedes ven lo que sienten/Nosotros vemos (Vous voyez ce que l'on voit, nous voyons_You see what we feel, we see)*, 2001, performance collective_collective performance. Durée : 30 minutes_duration: 30 minutes. Photos reproduites avec l'aimable permission du Collectif Enema_courtesy of the Enema Collective.

## Quelques influences

Durant les années 1980, les textes et les programmes d'enseignement élaborés et conduits par Luis Camnitzer eurent un impact extrêmement important. J'ai moi-même participé, en 1987, à un des ateliers qu'il est venu donner à la Fototeca de Cuba. Ensuite, j'ai pris connaissance d'autres ateliers qu'il avait réalisés à l'étranger avec des personnes qui n'avaient jamais eu de contact avec les arts ou qui n'avaient aucune formation artistique préalable. Indubitablement, tout cela a exercé sur moi une influence.

Essentiellement, les programmes de Camnitzer ne reposaient pas sur l'exigence d'une maîtrise technique, mais plutôt sur une maîtrise mentale dans la recherche et la sélection de techniques s'accordant à différentes problématiques, ainsi qu'à la diversité des demandes intellectuelles et spirituelles du créateur dans le processus de production de connaissance. Je pense que l'impact de la méthodologie de Camnitzer, dans l'enseignement artistique ici, eut à voir avec le fait que, jusqu'à ce moment, les programmes de l'ISA avaient été surtout construits à partir de procédés qui ne

## A Few Influences

Luis Camnitzer's texts and teaching programs in the 1980s had a major impact on me. I participated in one of the workshops he gave in 1987 at the Fototeca de Cuba. I was later able to become familiar with some of the workshops he had carried out in other countries with people who had no previous contact with art or who lacked basic artistic training. There is no doubt that all this had a great influence on me.

Basically, Camnitzer's programs didn't rely on technical command but rather on intellectual capacity, on the search for and selection of techniques which could be used with the most dissimilar problems and to answer the artist's varied intellectual and spiritual demands in the production process. I think that the impact of Camnitzer's teaching methods had something to do with the fact that, until that time, programs at the Instituto Superior de Arte (ISA) had been built above all on techniques which left no room, for example, for other, less formalist traditions, such as the conceptual tradition. Camnitzer's art, on the other hand, came out of a kind of conceptualism which introduced political

laissaient guère de place, par exemple, à un autre type de tradition moins formaliste comme peut l'être la tradition conceptuelle. Par ailleurs, l'œuvre artistique de Camnitzer provenait d'un type de conceptualisme qui introduisait des ingrédients politiques, ce qui nous connectait avec les spécificités d'une intéressante tradition de l'art contemporain latino-américain.

Nous connaissions, par des références visuelles, l'œuvre de Hans Haacke, qui était un autre type de conceptualisme « politique », et nous pûmes confronter différents chemins de l'art conceptuel, comme les rencontres spontanées entre Joseph Kosuth et des étudiants et des professeurs de l'ISA durant sa visite à La Havane en 1986. Mais les relations avec Joseph Kosuth, ou avec l'œuvre de Hans Haacke, ne furent pas aussi directes que celles que nous avons entretenues avec Camnitzer. L'œuvre et les idées de ce dernier nous sont parvenues initialement à travers Flavio Garciandía et Consuelo Castañeda, durant la première moitié des années 1980 et, plus tard, avec les ateliers et conférences que Camnitzer a lui-même donnés à Cuba.

L'essai « On the Manner of Addressing Clouds », inclus dans le livre *Art & Discontent: Theory at the Millennium*, de Thomas McEvilley a également été très important pour moi et pour cette époque à Cuba. Ce texte avait été publié originellement dans *Artforum* et nous est arrivé par Flavio Garciandía quand nous étions ses élèves. Au terme de cette décennie, et inspirés par ce contenu, un programme et une série d'exercices pédagogiques pour le programme de peinture de première année de l'ISA furent institutionnalisés. Ce programme s'intitulait *Programa McEvilley* (« Programme McEvilley ») et fut réalisé à partir d'une proposition de l'historien et critique Osvaldo Sánchez.

Quelques années plus tard (1999-2000), ce même programme fut l'objet d'une grande controverse entre les étudiants et les professeurs de l'ISA. La discussion fut publiée par la revue *Enema*, aux

ingredients and connected us with the specificities of an interesting tradition of contemporary Latin American art.

We got to know the work of Hans Haacke through visual references; this was another kind of "political" conceptualism, and we were able to compare various directions that conceptual art had taken, for example, with Joseph Kosuth's spontaneous exchanges with ISA students and teachers during his visit to Havana in 1986. But our relations with Kosuth or the work of Haacke were not as direct as our relation with Camnitzer's work and ideas, which came to us at first by way of Flavio Garciandía and Consuelo Castañeda in the first half of the 1980s, and later in the workshops and lectures that Camnitzer himself gave in Cuba.

Thomas McEvilley's essay "On the Manner of Addressing Clouds," published in *Art of Discontent: Theory at the Millennium*, was also important for me and for this period in Cuba. This text had originally been published in *Artforum* and reached us in 1986 through Flavio Garciandía, when we were his students. At the end of the 1980s, inspired by its content, the ISA established a series of first-year painting exercises entitled the "McEvilley Program," in response to a proposal by the historian and critic Osvaldo Sánchez.

COLLECTIF ENEMA_COLLECTIVE, *SUELO RASO (SOL APLANI_SMOOTH GROUND)*, 2001, PERFORMANCE COLLECTIVE_COLLECTIVE PERFORMANCE. DURÉE : 8 HEURES_DURATION: 8 HOURS. PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU COLLECTIF ENEMA_COURTESY OF THE ENEMA COLLECTIVE.

Lors de l'anniversaire de saint Lazare (Babalù Ayè selon la religion afro-cubaine), le collectif se joint à la procession menant à l'église Saint- Lazare,«El Rincón», à La Havane._During the day dedicated to Saint Lázaro (in Afro-Cuban religions Babalù Ayè), the collective shares with the pilgrims the way to the Church devoted to Saint Lázaro, "El Rincón," Havana.

côtés de l'essai originel de McEvilley. Personnellement, je pense que les failles ne se trouvaient pas au sein du programme, mais, d'une part, dans la façon dont les idées de McEvilley furent interprétées et, d'autre part, dans celle de mettre en pratique les exercices proposés par Osvaldo Sánchez pour soumettre l'objet artistique à la critique depuis différents angles. Je considère qu'il y eut parfois une interprétation littérale et primaire du texte. Cela empêchait de voir que bien qu'il était utile, sur le plan méthodologique, de déconstruire les «types de contenu» possibles suggérés par McEvilley, il n'était pas nécessaire de tous les inclure.

Au moment où je faisais mes études de troisième cycle à l'Institut Enrique José Varona, l'artiste Pedro Álvarez, qui étudiait encore dans cette institution, m'a suggéré de lire «Change in the Conceptions of Art Teaching», d'Arthur D. Efland, publié par la revue *Australian Art Education*, en décembre 1990. Ce texte s'est avéré fondamental dans ma formation de pédagogue. Avec Efland, j'ai appris que l'enseignement artistique n'est pas un tout homogène comme on voulait apparemment nous le faire voir. J'ai alors pris conscience de la diversité des modèles d'instruction qui pouvaient avoir influencé la pédagogie à Cuba et à travers le monde. Les thèses d'Efland brisaient le monolithe neutre que l'on

Years later, between 1999 and 2000, this same program was at the centre of a great debate between ISA students and professors that was published in the magazine *Enema* along with the original essay. I personally believe that the problems lay not in the program but rather in the way in which McEvilley's ideas were interpreted, and the way the programs for critiquing the artistic object from different angles proposed by Osvaldo Sánchez were implemented. I believe that things were, at times, taken too literally, thereby preventing us from seeing that, as useful as the deconstruction of the possible "kinds of content" suggested by McEvilley was at the methodological level, not all content necessarily had to be deconstructed in this way.

When I was enrolled in a graduate program in education at the "Enrique José Varona," the artist Pedro Álvarez, himself still a student there, suggested I read an article that would later be fundamental to my training as a teacher: Arthur D. Efland's "Change in the Conceptions of Art Teaching," published in December 1990 in the journal *Australian Art Education*. Efland's article was instructive in that it argues that teaching art is not a homogeneous affair, as is usually supposed, and I became aware of the diversity of pedagogical models that might influence teaching in Cuba and

brandissait à cette époque dans l'éducation des arts visuels. J'ai dès lors considéré ce texte comme un instrument méthodologique plus scientifique. En 1992, je l'ai traduit, photocopié et distribué dans le cours de peinture de l'ISA que je donnais alors avec les artistes et professeurs Eduardo Ponjuán, René Francisco, José Ángel Toirac et Tania Bruguera.

### La création d'espaces pour le débat artistique

À partir de 1992, j'ai enseigné dans le programme de peinture de l'ISA. Peut-être guidé par mon intuition des besoins des étudiants, par la volonté de développer en eux la maturité d'un entraînement, mais aussi stimulé par ma passion de pédagogue, j'ai introduit une série d'exercices parallèles au programme institutionnel. Parmi eux, les exercices intitulés *¿Creación?* (« Création ? ») et *Imposibilidad Posible* (« L'impossibilité possible »).

Le premier exercice consistait à mettre sur pied un espace de débat sur des concepts de création assez connus et établis, mais qui avaient rarement été soumis à la polémique. La principale activité de l'exercice consistait à engager un processus dont l'objectif était de ne pas créer d'objet et de discuter par écrit des raisons pour lesquelles il n'y avait pas eu de « création » dans ce qui avait été fait. Simultanément, la méthodologie générale consistait à tenter de définir quelque chose à partir de ce qui n'était pas, c'est-à-dire de définir par la négation et de provoquer la réflexion sans arriver nécessairement à des conclusions précises.

Le second exercice, par contre, cherchait à réoxygéner les propositions individuelles qui se trouvaient dans un moment d'immobilité créative, afin de débloquer les possibles « autocensures » pratiques, matérielles ou de tout autre ordre. Fondamentalement, l'activité consistait à dessiner une bonne quantité de projets impossibles à réaliser, à travers la violation de différentes normes ou lois naturelles, physiques ou sociales.

N'ayant de limitation d'aucun ordre, l'étudiant pouvait rendre « possibles » ses fantaisies, au moyen d'une méthode aussi simple et traditionnelle que la représentation au moyen d'un crayon et de papier. Un des numéros de la revue *Enema* a publié une partie de ces exercices en incluant illustrations, textes et esquisses de ces « projets impossibles ».

around the world, which broke with the neutral, monolithic approach that had been wielded until then in the teaching of visual art. I began to think of teaching as a methodological instrument with a more scientific basis. Later, in 1992, I managed to translate the article and to photocopy and distribute it in the painting department of the ISA, which I shared with the artists and teachers Eduardo Ponjuán, René Francisco, José Ángel Toirac and Tania Bruguera.

### Creating Spaces for Artistic Debate

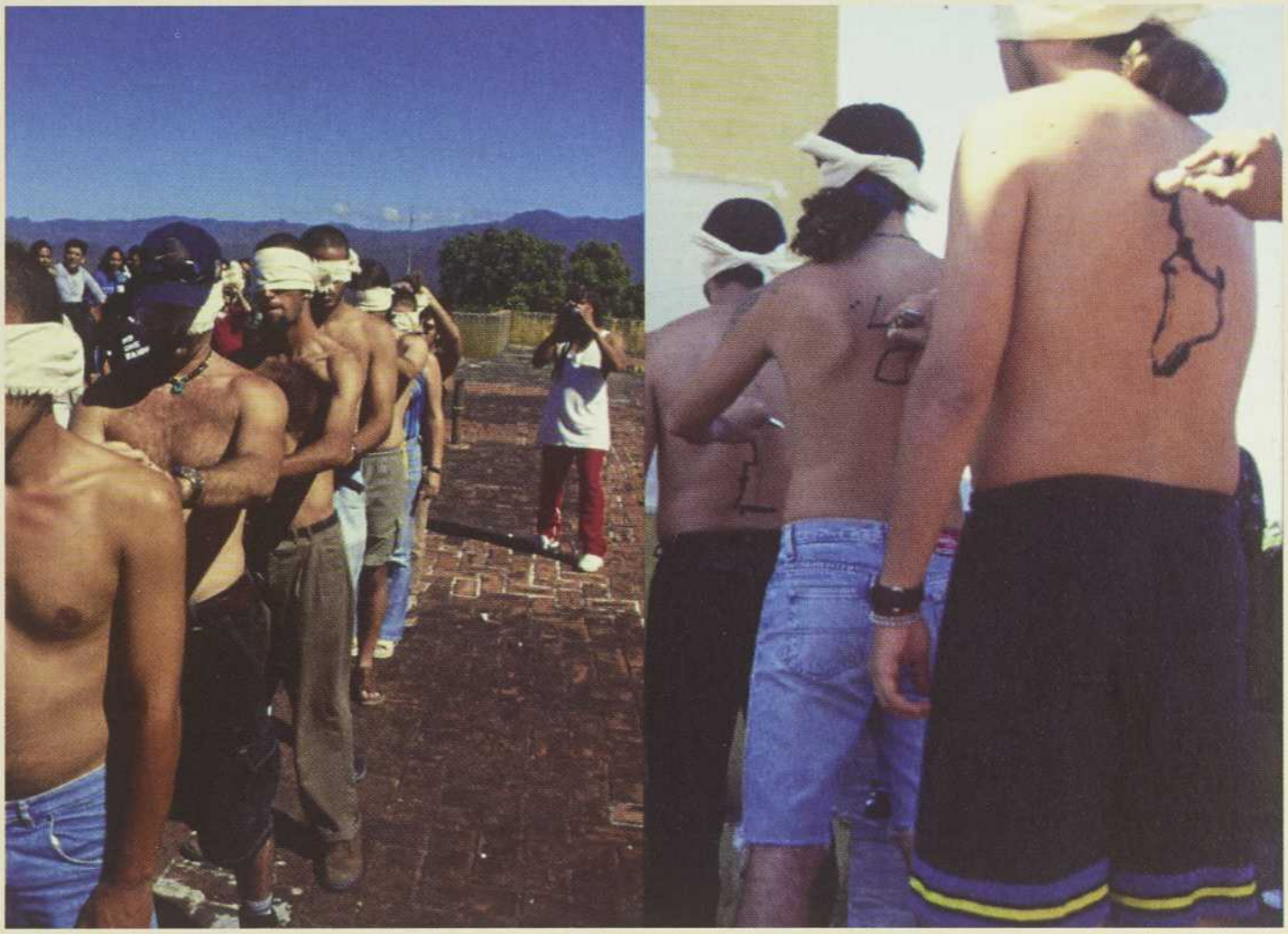
Since 1992, I have been teaching in the painting department of the ISA in Havana. Guided perhaps by my intuition concerning the students' needs, and also stimulated by my passion for teaching and my wish to instil in them a certain maturity, I introduced a series of exercises that parallel the school program, including *¿Creación?* and *Imposibilidad Posible*.

The former work involved the creation of a space for discussing fairly well-known and established creative concepts which are nevertheless rarely submitted to debate. The principal exercise consisted in engaging in an activity through which no object was created, and to explain in writing why there was no "creation" in this action. The general methodology, meanwhile, was to try to define something out of what was not; in other words, to define through negation and to encourage thinking without necessarily arriving at definite conclusions.

The latter work, on the other hand, was directed at bringing new life to individual projects in times of creative stagnation as a way of unblocking possible forms of practical, material or other kinds of "self-censorship." Basically, it consisted in sketching out a fair number of projects which would be impossible to carry out because they violate various natural, physical or social norms or laws.

There were no limits whatsoever on what the student could come up with, and he or she could make fantasies "believable" through a method as simple and traditional as using pencil and paper. Some of these exercises appeared in an issue of the magazine *Enema*, including illustrations, texts and models of the "impossible projects."

Collectif Enema_Collective, *Dibujo calcado en nueve etapas (Dessin tracé en neuf étapes_Drawing Traced in Nine Steps)*, 2001, performance collective_collective performance,Trinidad, Cienfuegos. Photo reproduite avec l'aimable permission du Collectif Enema_courtesy of the Enema Collective.



**L'art et la pédagogie dans les projets collectifs**

*Enema* est une expérience qui n'est pas née d'un budget accordé ou d'un manifeste *a priori*. Elle fut la phase culminante d'une série d'exercices théoriques et pratiques avec un groupe d'étudiants de deuxième année de la spécialisation en peinture. Le nom réfère au titre d'une œuvre que ce collectif a effectuée pour la Faculté d'art plastique de l'ISA. Son format est celui d'un périodique et comprend des collaborations d'étudiants provenant d'autres spécialisations et d'autres cycles scolaires. Étant donnée la pénurie de matériaux, le jeune collectif d'alors décida de travailler avec un des matériaux les plus abondants : le corps. Il s'est métamorphosé

**Art and Education in Collective Projects**

The *Enema* project was not born out of any a priori assumption or manifesto. It was the final phase of a series of theoretical and practical exercises with a group of second-year students specializing in painting. Its name came from the title of a periodical publication created by this group for the ISA's visual arts department, which included contributions by students from other specializations and academic fields. Because of the shortage of materials, the group decided to work with one of the most plentiful materials, their own bodies, which metamorphosed to the point of becoming the "collective body" *Enema*. It was also necessary to resolve,

jusqu'à constituer le « corps-collectif » *Enema*. Dans ces conditions, s'est également manifestée la nécessité de résoudre la systématicité du processus créatif par l'autoapprentissage : produire une pratique suffisante qui pourrait fonctionner comme une source de connaissance et d'expérience ; de là la compulsion à créer, au minimum, une œuvre par semaine.

Je me souviens qu'au tout début d'une de ces expériences – qui s'est avérée être l'une des plus intéressantes – un étudiant quelque peu incrédule m'a demandé pourquoi nous allions faire cela. Je lui ai répondu que nous le ferions tout simplement pour savoir pourquoi nous le faisions. Postérieurement, cette expérience s'est fait connaître sous l'intitulé *Suelo raso* (« À ras le sol »).

De la même manière et avec la même sérénité avec laquelle le collectif avait réalisé des rituels religieux afro-cubains qui se pratiquaient individuellement et en privé, *Enema* a également repris des performances individuelles de l'histoire de l'art comme celles de Marina Abramovic, Dennis Oppenheim, Linda Montano, Tehching Hsieh ou Vito Acconci. Ces actions ont créé d'enflammées polémiques sur les limites ténues entre la performance et le rite, entre l'art et la religion. Au sein du collectif, des discussions ont porté sur des actions antérieurement effectuées ayant plus d'affinités avec la tradition de la performance dans l'art occidental et sur l'impossibilité de définir si ces œuvres ou celles plus récentes étaient, dans leur ensemble, de l'art ou de la religion, de la performance ou du rituel. Sur le plan conceptuel, cela signifiait que nous nous trouvions à un endroit qui n'appartient à personne : la bordure, la frontière.

De Marina Abramovic, nous avons interprété *Biography* (1992). Également, d'Abramovic et Ulay : *You See What I Feel/I See* (1984) ; de Dennis Oppenheim : *Reading Position for a Second Degree Burn* (1970) et *Two-Stage Transfer Drawings* (1971) ; de Linda Montano et Tehching Hsieh : *A Year Spent Tied Together at the Waist* (1983-1984) ; de Tehching Hsieh : *Punching the Time Clock on the Hour* (1980-1981) ; et de Vito Acconci : *Trademarks* (1970).

Dans plusieurs cas, le manque d'information, loin d'être un obstacle, a constitué un ingrédient « désinformateur » intentionnel pour de possibles interprétations. Même si nous l'avions souhaité, nous ne pouvions accéder à tous les détails de l'action originale. Nous comptions simplement sur

in these same conditions, the systematicity of the creative process in order to be one's own teacher: to produce enough work for it to be a source of knowledge and experience. This was the reason for the need to create at least one work per week.

Once, before one of these experiences—which turned out to be among the most interesting—a somewhat incredulous student asked me why we were going to do it. I replied that we would do it simply in order to know why we were doing it. Later, this experience became known as *Suelo raso* ("Level Floor").

*Enema* took on individual performances of art history, such as those by Marina Abramovic, Dennis Oppenheim, Linda Montano, Tehching Hsieh and Vito Acconci, in the same way and with the same seriousness that it produced Afro-Cuban religious rituals, which in Cuba are practised individually, in private. These actions gave rise to heated debates over the thin line between performance and rite, art and religion. They led to the discussion of previous actions which are much closer to the performance art tradition in Western art and the impossibility of saying whether these works, and more recent works of this sort, are art or religion, performance or ritual. This meant that we had come to a no-man's-land on the conceptual level: the edge, the border.

We interpreted Marina Abramovic's *Biography* (1992) and Abramovic and Ulay's *You See What I Feel/I See* (1984); Dennis Oppenheim's *Reading Position for a Second Degree Burn* (1970) and *Two-Stage Transfer Drawings* (1971); Linda Montano and Tehching Hsieh's *A Year Spent Tied Together at the Waist* (1983–84); Hsieh's *Punching the Time Clock on the Hour* (1980–81); and Vito Acconci's *Trademarks* (1970).

In many cases the lack of information, far from being an obstacle, was an intentional "disinformational" ingredient in order to create various possible interpretations. As much as we would have liked to, we could not obtain every detail about the original action. We simply relied on some photographic documentation and the rest was what the *Enema* collective "dreamt up," supposed and interpreted. It was not a faithful reconstruction of an event, nor could it have been. For example, in the action *Amarre* ("Attached"), inspired by the well-known work by Montano and Hsieh, *Enema* increased the number of participants and reduced

une certaine documentation photographique. Le reste était constitué par ce qu'imaginait, supposait et interprétait le collectif *Enema*. Il ne s'agissait pas de la reconstruction fidèle d'un fait, ce ne pouvait l'être non plus. Par exemple, dans l'action *Amarre* (« Amarre »), inspirée de l'œuvre très connue de Montano et Hsieh, *Enema* a augmenté le nombre de participants et a réduit à une semaine le temps d'attache (Montano et Hsieh sont demeurés attachés pendant un an). Dans ce cas précis, si, d'un côté l'échelle temporelle était plus restreinte, de l'autre côté l'échelle spatiale se voyait altérée de par le nombre de participants impliqués, ce qui avait une incidence sur le rythme de l'action.

*Enema* a réalisé aussi une performance inspirée de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste cubain Fernando Rodríguez. Plus tard, le collectif l'a invité à participer à une autre performance – qui recréait une œuvre de Dennis Oppenheim – qui n'avait aucune relation avec les œuvres de l'artiste invité. Les œuvres de Rodríguez qui nous ont intéressés étaient essentiellement des sculptures et des installations qui traitaient, de façon négative, de la problématique de la collectivisation. En effet, le travail de cet artiste adoptait un regard critique sur le collectif, la dissolution de l'individualité au sein de la société cubaine et les conséquences que cela avait eu sur les plans psychosocial, éthique et culturel. Pour *Enema*, par contre, la transmutation du corps individuel en corps collectif avait un caractère positif, car non seulement cela pouvait être pris comme un thème à travailler, mais c'était concrètement une stratégie d'insertion de l'art pour disqualifier ou problématiser une série de conventions établies par la tradition des arts visuels.

### Le pédagogue : un simple membre du groupe

Il y avait des exercices « non calculés » qui visaient à enseigner à perdre la peur du ridicule. Pour y arriver, il fallait créer une atmosphère, une ambiance créative, une situation où les étudiants et le professeur puissent partager sans contrainte. Il fallait pouvoir échanger des expériences, en satisfaisant les appétits de connaissance historique et en laissant de l'espace à la spontanéité.

Une situation de la sorte s'opposait au protocole habituel des salles de classe et réduisait à zéro la distance entre l'éducateur et l'étudiant en optimisant le processus d'enseignement/apprentissage.

Collectif Enema_Collective, *Mezclilla (Jeans)*, 2001, performance collective _collective performance, Havanais_Havana. Photo reproduite avec l'aimable permission du Collectif Enema_courtesy of the Enema Collective.

the duration of the piece to a week (Montano and Hsieh were attached for a year). In this case, while on the one hand the temporal dimension was constricted to one week, on the other the spatial scale was altered by the number of participants, which had an impact on the action's rhythm.

*Enema* also did a performance based on the work of the Cuban artist Fernando Rodríguez, and later we invited him to participate in another performance, a recreation of a work by Dennis Oppenheim with no direct link to any of Fernando's works. The works of Fernando's which interested us were sculptures and installations in which the group was treated "in the negative" as the central theme. Fernando has a critical vision of collectivization and the dissolution of the individual in Cuban society and its psycho-social, ethical and cultural consequences. For *Enema*, however, the transmutation of the individual body into the collective had a "positive" aspect, because it could not only be seen as a theme; it was also, materially speaking, a strategy for inclusion in art as an institution in order to discredit or make problematic a group of conventions established by visual art tradition.

### The Teacher as Just One More Member of the Group

There were "uncalculated" exercises whose aim was to make students unafraid of being ridiculous. For this we needed to create a creative atmosphere,

Les horaires de cours n'étaient pas délimités, l'expérience de laboratoire occupait la journée entière. La sensibilité des étudiants demeurait ainsi ouverte à toute situation expérimentée durant le quotidien. Nous sortions donc de l'espace et du temps circonscrits institutionnellement.

L'avidité avec laquelle l'information était échangée et remise sous une nouvelle forme ou encore la mise à jour des contenus pour muer la peau du corps conceptuel offraient des conjonctures permettant une pleine satisfaction de la consommation et de la production de connaissances. Cela signifiait redonner le plaisir esthétique au temps, à l'espace et au processus de création d'une œuvre conçue collectivement.

Je n'ai jamais imposé à mes étudiants de faire des œuvres collectives. L'idée de travailler avec des performances ne fut pas la mienne non plus. Seuls les étudiants avaient la responsabilité de décider ce qu'ils voulaient apprendre et ce qu'ils pouvaient produire. Et, ce qui importe par-dessus tout, il leur incombait de voir comment ils allaient le réaliser, comment ils mèneraient leur projet à bien. Je n'étais qu'un membre du groupe parmi les autres. Seule mon expérience et mon prestige comme créateur me distinguaient, ce qui faisait en sorte que je ne perdais pas mon rôle de conseiller ou d'orienteur. En ce qui concerne mon rôle de critique, je cherchais des mécanismes désinhibiteurs pour développer à la fois des critiques constructives entre les étudiants et la réceptivité nécessaire pour accepter la critique d'autrui.

Je me souviens d'un exercice, *Buzón* (« La boîte aux lettres », 1999), qui fut très utile pour créer une première cohésion au sein du groupe. Chaque étudiant devait défiler devant le collectif en parlant et en montrant des images de son œuvre. Pendant ce temps, et dans l'anonymat le plus absolu, le reste du groupe devait écrire, en une page, uniquement les points négatifs de l'œuvre présentée. Ensuite, chaque feuille était introduite dans une boîte et on procédait, à voix haute, à la lecture de tous les commentaires.

### Professeur et étudiant échangeant leurs rôles

On peut parfois présumer que le travail collectif, comme base pédagogique, traîne avec lui la signature du pédagogue. Il faut être très attentif et soigneux quand la responsabilité de l'enseignement

a situation in which the students and teacher could share in a relaxed manner and exchange experiences, thereby satisfying their thirst for historical knowledge and leaving room for spontaneity.

A situation like this is opposed to the usual classroom procedures and reduces to zero the distance between the instructor and the instructed, optimizing the teaching-learning process. Class times were not fixed; laboratory experiences took up the whole day and students' sensibilities remained open to each new day's experience. In other words, we preferred to depart from institutional time and space.

Opportunities to enjoy fully the consumption and production of knowledge were created by the keen interest in exchanging information and returning it in new packaging or renewing its contents in order to shed the skin of a conceptual body. This meant returning the much-discussed "aesthetic pleasure" to the space, time and process of creating a work conceived collectively.

I never directed the students to make group works, nor was the idea of working in performance mine. They were responsible for deciding what they wanted to learn and what they could produce, and, the most important thing, how to do it, how to bring it about. I was simply one more member of the group; the only thing that set me apart was my experience and my prestige as an artist, and for this reason my role as adviser and guide was not lost. As for my role as a critic, it worked to oblige the students to seek ways to shed their inhibitions in order to develop constructive criticism among themselves and their receptiveness to outside criticism.

I remember one exercise that turned out to be very useful for the initial cohesion of the group. This was the *Buzón* ("Letterbox," 1999). Each student stood up in front of the group and spoke about his or her work while showing images. The rest of the students had to write down on a piece of paper only negative opinions of the work, but in complete anonymity. Later, these pages were placed in the letterbox and then read out to the speaker.

### Teacher and Student Change Roles

Sometimes we can see that, in the end, a "group project" used in teaching bears the teacher's "signature." We have to be very careful when we are given the responsibility of teaching. In the end, the student

nous est impartie. L'étudiant pourrait arriver à affirmer quelque chose comme : « Mon professeur ne m'a pas enseigné à faire de l'art, il a simplement fait de l'art et m'a permis de l'observer ». Cela me rappelle un texte de Camnitzer où il s'interrogeait quant à la possibilité de l'enseignement de l'art.

Un professeur peut proposer un programme pédagogique très personnel, autonome et novateur. Cependant, si son rôle d'orienteur et de critique des résultats des étudiants n'est pas suffisamment efficace ; si son observation patiente, objective et flexible ne rencontre point, dans le dialogue avec eux, une ressource productive qui respecte la fluide créativité et l'autonomie de l'étudiant, alors le programme finit par frustrer les bonnes intentions de l'enseignant ou, pire encore, finit par être un exercice autocomplaisant. Le dogme est alors remplacé par un autre et rend définitivement verticale cette relation qui, initialement, se prétendait horizontale.

L'activité pédagogique devrait impliquer un échange de connaissances et d'expériences à directions multiples, où la praxis est un terrain de vérification, un critère de vérité nuancé par le point de vue de plusieurs sur un fragment de réalité. Il s'agirait de confronter la vérité établie socialement, officiellement ou populairement, à ces vérités qui naissent de l'expérience et des doutes de tout un chacun. Toute vérité devrait être regardée avec soupçon. Je l'ai déjà dit à d'autres occasions : la vérité n'a pas de maître et le doute est un outil dialectique et pédagogique précieux.

L'éducation est moins liée à la transmission de connaissances et à l'acquisition d'habiletés qu'à la formation de valeurs. Et ce processus peut avoir lieu de manière spontanée, en dehors des institutions pédagogiques. L'idéal est que l'étudiant et le professeur échangent leurs rôles, pour que chacun soit en position d'apprendre et d'enseigner. Il n'y a pas de raison pour qu'il y ait formellement un professeur et un disciple. À mon avis, ces deux rôles sont des concepts préconçus qui font partie d'un système de relations de pouvoir. Tel que je le comprends, l'enseignement devrait être un acte d'humilité, un renoncement à l'ego. Dans mon expérience personnelle, mes étudiants ne m'ont pas seulement appris à faire de l'art, ils ont fait de l'art et ils m'ont permis de participer.

Traduit de l'espagnol par Nathalie Miglioli

may conclude about his or her education something along the lines of "my teacher didn't teach me to make art; he simply made art and let me watch." This reminds me of a text by Camnitzer in which he wonders whether or not it is possible to teach art.

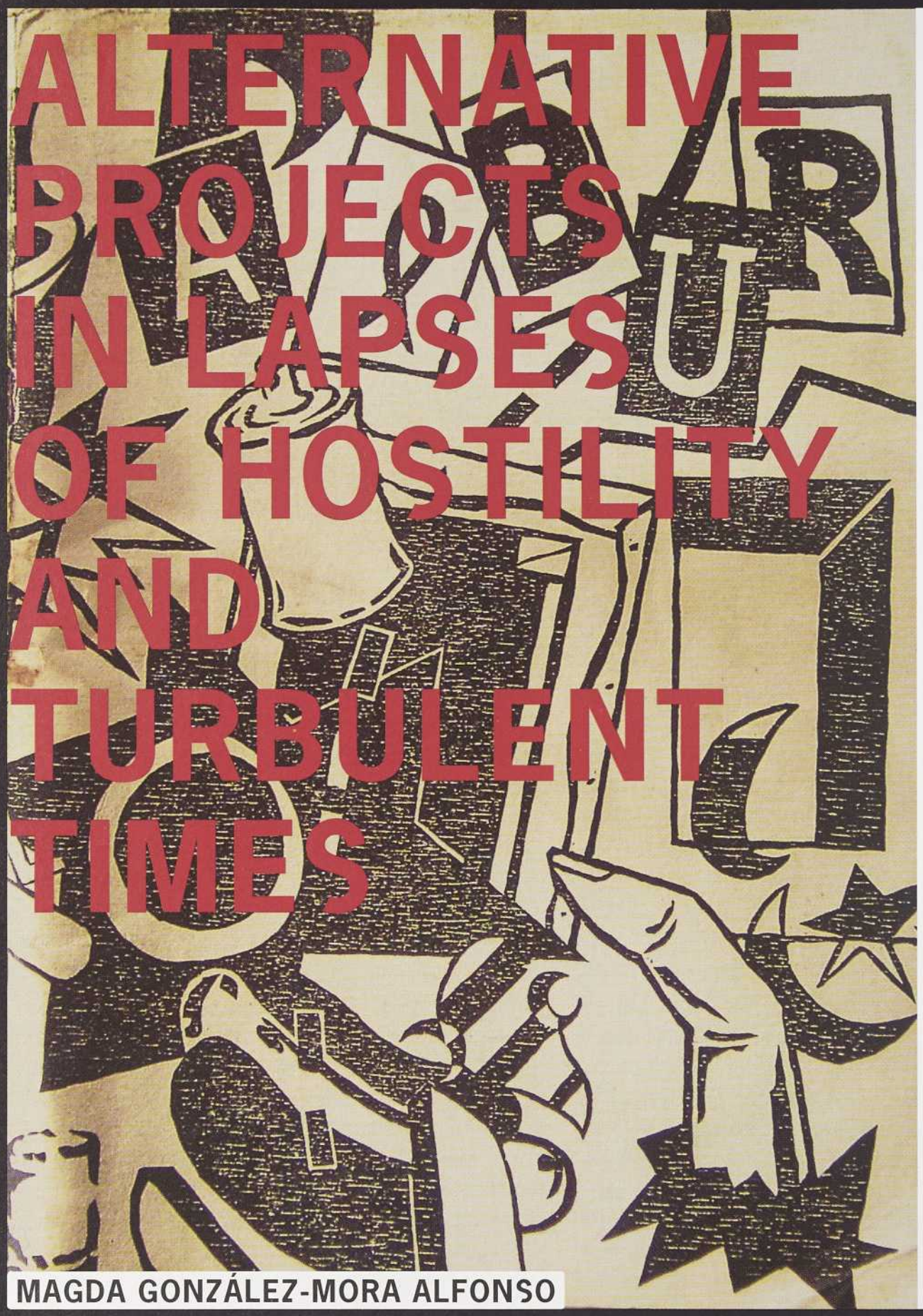
A teacher can promote a more personal, autonomous and innovative educational program, but if his or her ability to guide and be a critic of the students' results is not sufficiently effective, if his or her patient, objective and flexible observations do not find, in their dialogue with the students, a productive way of dealing respectfully with the fluid creativity and autonomy of each student, then the program will not achieve the teacher's good intentions, or, in the worst of cases, will be self-satisfying, replacing one dogma with another and, worse still, transforming this relationship, which was initially intended to be horizontal, into a vertical, domineering one.

Teaching should involve an exchange of knowledge and experiences in many directions, in which praxis is a field of confirmation, a view of the "truth" emerging from many people's perspectives on the same fragment of reality. Teaching confronts established "truth," whether this be a social, official or popular truth, with the "truths" that are born of each person's experiences and doubts. All truths should be looked upon with suspicion. As I have remarked on other occasions, no one has a monopoly on the truth, and doubt is a powerful dialectical and pedagogical tool.

Education has more to do with forming values than with transmitting knowledge and developing skills, and, in practice, this process can take a spontaneous form, outside educational institutions. The ideal is that the teacher and the student trade roles, because both are able to teach and to learn. There doesn't have to be a formal "teacher" and "student"; in my view, these roles are preconceived concepts which form part of a system of power relations. My understanding of teaching is that it should be an act of humble renunciation of the ego. In my personal experience, my students don't just show me how to make art, they simply make art and allow me to participate.

Translated from the Spanish by Timothy Barnard

# ALTERNATIVE PROJECTS IN LAPSES OF HOSTILITY AND TURBULENT TIMES




MAGDA GONZÁLEZ-MORA ALFONSO

Cover of *Albur*, magazine created at the Instituto Superior de Arte, Havana, by Ivan González, published from 1987 until 1992.

Over a period of several decades artists, art critics, designers, philosophers and writers have explored numerous alternative and non-profit strategies to enable art and culture to undertake a revelatory journey of resistance in the face of Cuban art's institutional crisis.

This article will examine alternative publications that were self-published by their authors outside the artistic institution, and which culminated in the realization of projects for magazines, newspapers, catalogues, artists' books, posters, events and other multiples.

Many of these had a limited lifespan and were produced in an almost exclusive manner, yet they are connected by their interest in filling a void, by their invaluable search for aesthetic uniformity and their deep social content. The passing of time has demonstrated the significant and intrepid revenge of each idea, in contrast with the deterioration of state initiatives.

Each initiative has as much resignation and conviction as hope and Utopianism. They circulate with great fluidity because of the effect of images and words, of the challenge of their own genesis. Their immediacy demonstrates not only the talent and willingness to take the risks implied in an active and engaged intellectual effort; they also upset the order established through institutional means.

I will describe, below, some of these alternative gestures, which function like catharsis or a collective exorcism in response to the restrictions of the historical moment in which we are currently living. I will consider as alternative any project that succeeds thanks to individual initiative in a critical, apt and disjunctive spirit of solidarity.

Because of their importance, these events transcend the cultural realm and have social repercussions. They began in the late 1980s and will be discussed in the order in which they appeared; I will take into account the context that welcomed and encouraged them.

In the late 1980s and early 1990s, Cuba was experiencing one of its most severely difficult periods not only economically, because of the fall of the socialist bloc and the end of its well-known aid, but also politically and ideologically, it was a period of great contradictions and errors. The response to the situation was a mass exodus of artists as a circumstantial subterfuge in the face of conflict. These circumstances generated a series of inevitable events in the art world. In 1986, the Grupo Arte Calle ("Street Art Group"), led by Aldito—or rather "Maldito" ("accursed")—Menéndez, with disproportionate eagerness to express its non-conformity, carried out numerous artistic activities with the street as their stage. Unfortunately, no visual documentation of this period exists, although the group's performances are preserved in memory and, in this way, will be passed down from generation to generation.

Another significant project was the *Proyecto Castillo de la Fuerza* ("Castillo de la Fuerza Project"), begun in 1989. Its founders, Feliz Suazo and Alexis Somoza, hoped to shift polemics from outside the art world onto artistic discourse, modulating their project through a temporary communicative or tactical coalition between artists and the institution. A series of outstanding exhibitions was held, and all of them, in one way or another, questioned the weakness of the institutional realm. This attempt culminated in the project's closure, giving rise to another, more cynical and incisive activity: given the impossibility of taking action, artists organized an event known as *La Plastica Cubana se dedica al Béisbol* or *El arte joven por la cultura y el deporte* ("Cuban Art Dedicates itself to Baseball" or "Youth Art for Culture and Sport"), which took place in September 1989. Special mention should also be made of the visual documentation left behind by *Nudo*, which came into being in 1989–90 after an arduous struggle by its members, Eduardo Marín and Vladimir Llaguno, who created numerous

works, such as the poster for *La Plastica Cubana se dedica al Béisbol*, with Michelangelo's *David* getting ready to throw the ball; the poster for *Maestros de la pintura cubana* ("Masters of Cuban Painting") announcing an exhibition of the work of the rabble-rousing artists Sandra Ceballos and Ezequiel Suárez in which Cuban art donned Superman's cape; as well as the poster for their own exhibition, *Fumar no daña la salud* ("Smoking Is not Harmful for Your Health"), a later project dating from 1998 in the Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Without using new media and from a personal, artisanal and bold perspective, their work constitutes a new vision of the history of graphic design in Cuba. *Nudo* kept busy putting its nose into anything that seemed at all provocative. Its members were adventurers, with a philanthropic philosophy that asked for nothing in return. To date, these artists have not received the recognition their work merits.

The magazine *Albur*, another valiant exponent of publication projects, was founded in 1987 by Iván González and lasted until 1992. Its offices

Poster, by Nudo. Nudo used to be a team of graphic designers, working in 1989-90. Eduardo Marin and Vladimir Llaguno, members of Nudo, created the most relevant posters of that period, covering the most significant events, like *"La plástica cubana se dedica al béisbol," "Maestros de la Pintura Cubana" and "Fumar no daña su salud."*

Poster, by Nudo.

were at the Instituto Superior de Arte (ISA) and it had a print run of three hundred copies. *Albur* immediately echoed and supported what was happening on the art scene at that time with a completely liberatory and integrating intent.

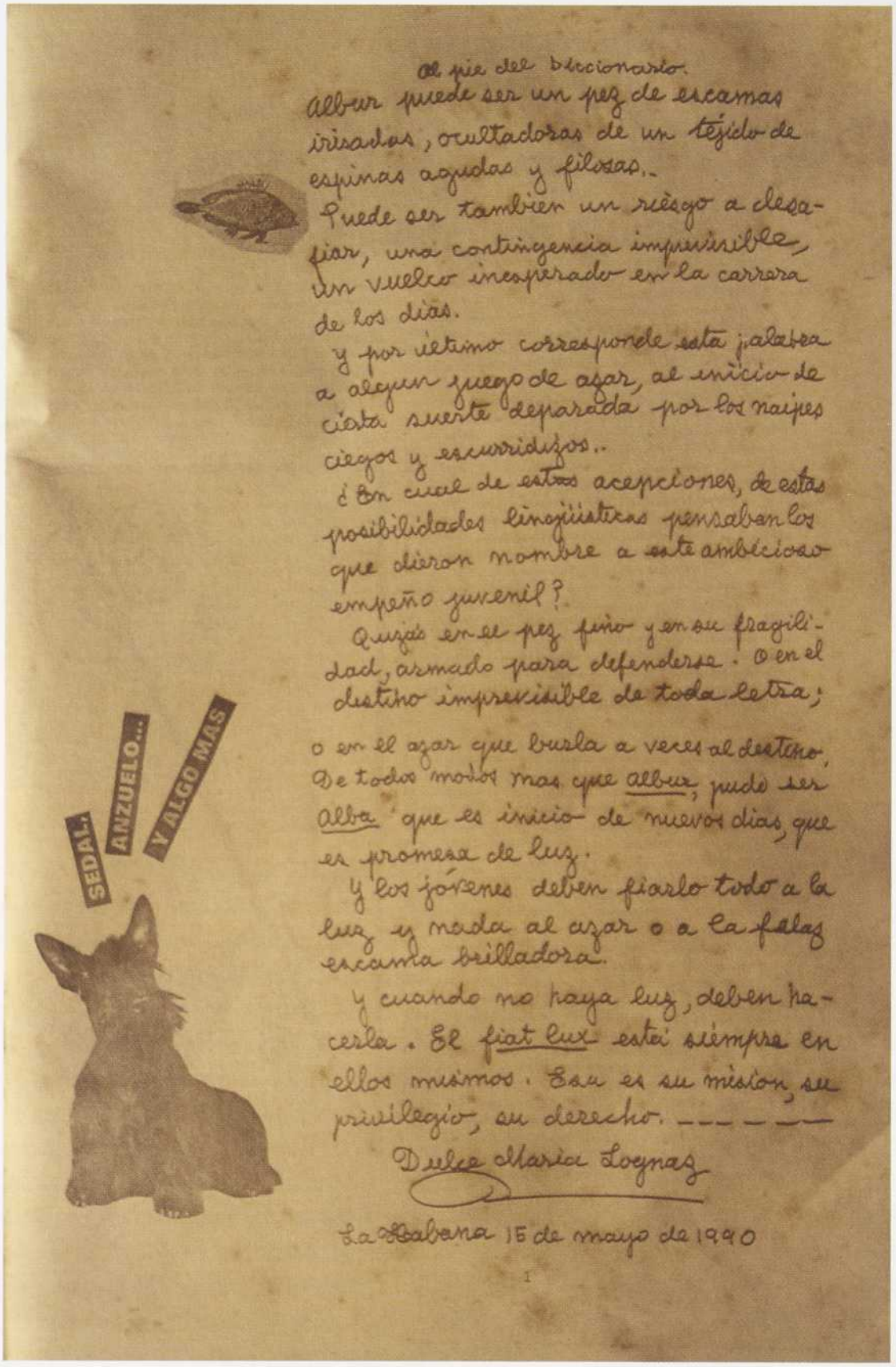
*Albur* was trance, possibilities, daring, risk and danger. It freely expressed the feelings of a large group of learned people from various generations and backgrounds. In its pages could be found articles, essays, art criticism, artists' projects, humorous drawings, poetry and plays.

Dulce María Loynaz's *Al pie del diccionario* ("Taking the Dictionary Literally") appeared in facsimile form in *Albur* in May 1990. Dulce María's writing was a challenge of risk and adventure, commitment and urgency. Excerpts from the text follow:

(Σ) In any event more than *Albur*, it may be that *Albur* was the beginning of a new era, that it is the promise of light.
And young people should have complete faith in light and none in chance or in brilliant false suspicion.
And when there is no light, you have to make it. The *fiat lux* is always within us. This is its mission, its privilege, its right.

*Albur*'s print quality was a sign of the precariousness and shortage of resources at the time, not of the stylistic richness and variety of the magazine's design, which benefited from the contributions of outstanding artists for its front covers, as well as Lázaro Saavedra's excellent humorous drawings, which made us thumb its pages unashamedly, always searching for new themes and ideas.

*Albur* was a new prelude to discernment in the face of ISA students' thirst and interest and their




Al pie del diccionario.

Albur puede ser un pez de escamas irisadas, ocultadoras de un tejido de espinas agudas y filosas..

Puede ser tambien un riesgo a desafiar, una contingencia imprevisible, un vuelco inesperado en la carrera de los dias.

Y por ultimo corresponde esta palabra a alguin juego de azar, al inicio de cierta suerte deparada por los naipes ciegos y escurridizos..

¿En cual de estas acepciones, de estas posibilidades linguisticas pensaban los que dieron nombre a este ambicioso empeño juvenil?

Quizás en el pez fino y en su fragilidad, armado para defenderse. O en el destino imprevisible de toda letra; o en el azar que burla a veces al destino. De todos modos mas que albur, puede ser alba que es inicio de nuevos dias, que es promesa de luz.

Y los jóvenes deben fiarlo todo a la luz y nada al azar o a la falaz escama brilladora.

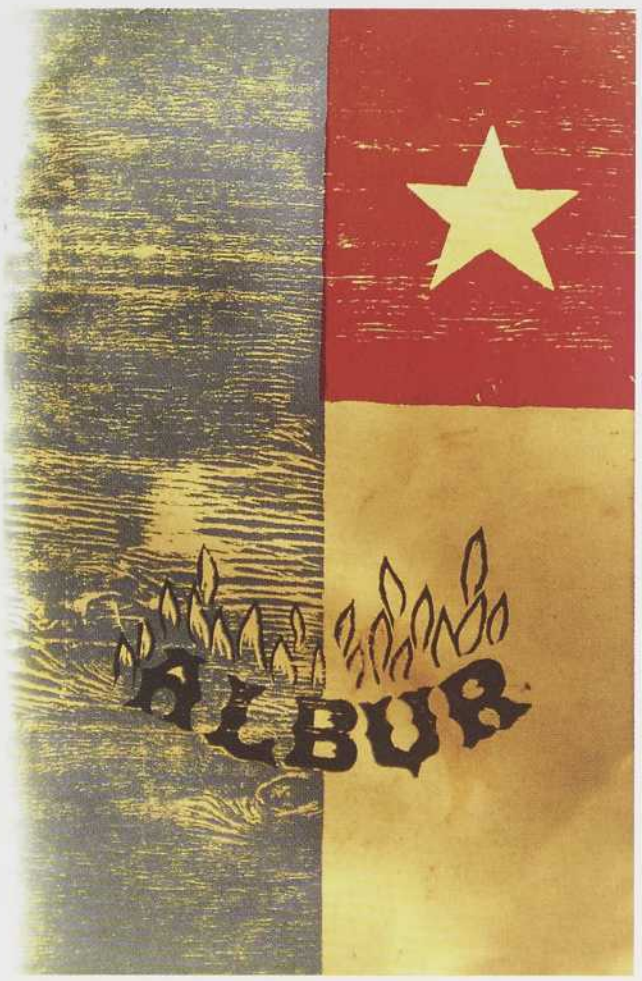
Y cuando no haya luz, deben hacerla. El fiat lux esté siempre en ellos mismos. Esa es su mision, su privilegio, su derecho. ---------

Dulce Maria Loynaz

La Habana 15 de mayo de 1990

I

"*Al pie del diccionario*," facsimile of a poem by Dulce Maria Loynaz, published in *Albur* 7, 1990.




frustration in not having access to complete information. Each issue was a unique work of its time, not only because of the diverse materials it promoted but also because of the currency, depth and theoretical plurality of its articles, and for the way it shone light in important moments in the history of Cuba and Latin America.

Recently the Spanish Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana has compiled in one deluxe edition the twenty-two issues of the magazine's five years of existence, thereby protecting the memory and wisdom of an important publication in the history of Cuban art. *Albur* was never distributed or recognized by the state, and yet it was made with the anonymous dedication of the print workers' union.

In 1989, *Paideia* was an attempt at insubordination, a manifesto signed by fifty Cuban intellectuals with an openly critical posture towards cultural policies of the day. It was immediately censored and some of its signatories suffered the consequences of being abruptly fired from their jobs and teaching positions.

*Banco de ideas Z (BIZ)* was founded on 24 December 1992 by a group of writers, artists, curators and researchers: Eugenio Blanco Rodríguez (Ludovico), Jorge Alejandro Camacho, Jacinto Muñiz, Lorenzo Moya and Abelardo Mena. In somewhat indirect fashion, *BIZ* employed brainstorming techniques as a depository for and as a way of creating various social and cultural innovations. Its first act was to send in a brown paper package a project for selling merchandise at the Ernest Hemingway Museum along with a book of poems to cultural institutions in Cuba and around the world.

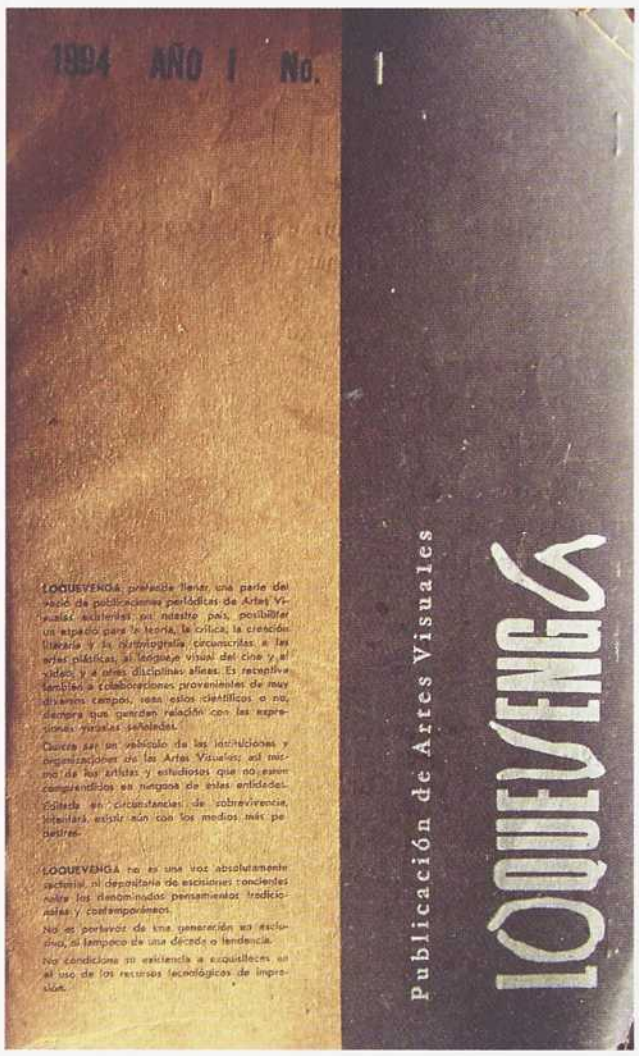
*BIZ* saw itself as a project for the cultural promotion of artists and institutions through mail art, later using e-mail and the Internet. It was non-profit and set its sights on the alternative scene. To become known, they used promotional brochures, produced collective or individual art books, instigated the Papiro project, books of poetry illustrated by their authors, and books of ideas. Their first electronic newsletter was produced in 1995 and was sent to three thousand sites around the world. The consensus is that the group was active until 2000, when other forms of promotion and distribution became available.

Some of its most valuable projects include the publication, in 1996, of the first anthology of articles in Cuba on HIV/AIDS, written by persons carrying the virus. It was a sharp and inclusive project, a "low tech" cultural undertaking with philanthropic budgets.

*Memoria de la Postguerra* ("Memories of the Postwar"), created by the artist Tania Bruguera, appeared in 1992. She invited a group of friends and

*Albur*

intellectuals to collaborate with her in an attempt to break with the apathy and indolence of Cuba's socio-political milieu. After the great exodus of the most outstanding visual artists to Mexico and the United States in the 1980s, Bruguera decided to break the inertia by creating a periodical. Its first issue was intended to remedy the "postwar" atmosphere, demonstrate the silence of the Cuban people in the face of departed family members and loss, and lament the hasty retreat of friends. One could already feel the first signs of fear and disconcertment.



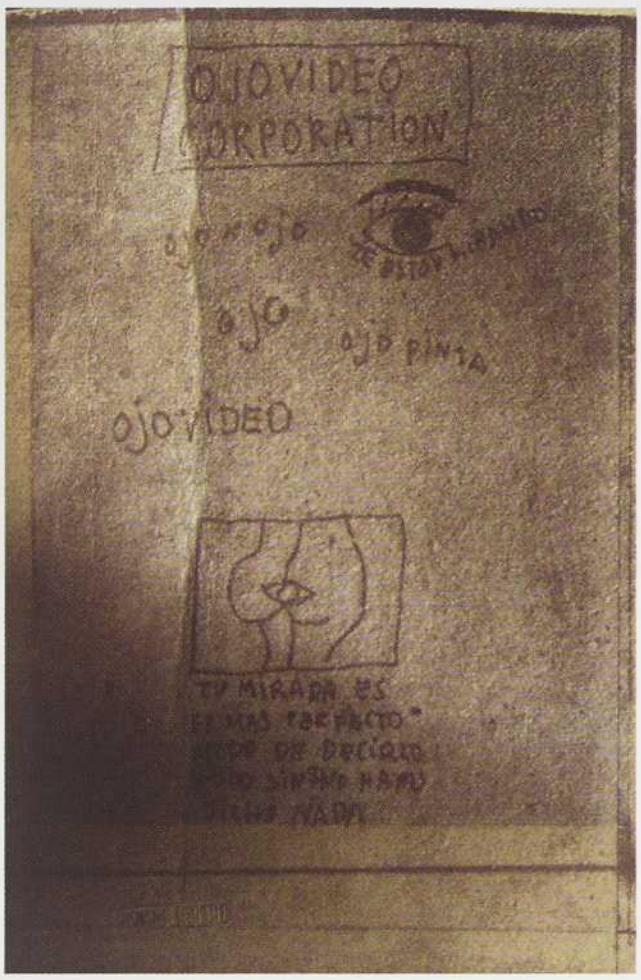

This publication's format was similar to that of a periodical, with paper of higher quality than that of *Granma*, the official organ of the Communist Party. It included satirical "entertainment sections" in the face of the reigning confusion and censorship. The second issue was devoted to emigration, giving the names of artists who had been exiled. The third issue, which never appeared, was to address the topic of reconciliation. Ten years later, Bruguera republished *Memoria de la Postguerra*, this time using slogans and phrases from throughout the revolutionary period in Cuba, phrases which, over time, no longer had meaning and were almost seditious.

This project left a profound impression on the memory of various generations. Nothing as effective as this had existed; nothing has surpassed *Memoria de la Postguerra*'s socio-political and ideological significance. In terms of artistic repercussions, nothing like it has existed since.

*Loquevenga* ("What'sComing") was a magazine founded in 1993 by David Mateo, who had a background in journalism and publishing, and Manuel López Oliva, a Cuban artist and art critic. This was a collective publishing project of an intellectual and

*Loquevenga*, magazine conceived and edited by the art critic David Mateo, the artist and critic Manuel Lopez Oliva, and the artist Ernesto Leal. The magazine *Loquevenga* appeared during the crisis of the 1990s, the so-called "Special Period." It was made in silk screen, with the signature of the artists below the printed images on its pages, becoming a kind of "art-book" (only two issues appeared).

*Memoria de la posguerra III. Memoria de la Posguerra* is an artwork by Tania Bruguera in the form of a newspaper. The first two issues appeared in 1993 and 1994. This piece is a collaboration with Cuban artists and writers, who made special contributions to this newspaper-like piece, transforming it into a collective statement on the state of intellectual life at that time. The piece was distributed free of charge in alternative circles. The third issue was printed in 2003. It had no articles, dates or name, just Cuban revolutionary slogans and visual propaganda in it.



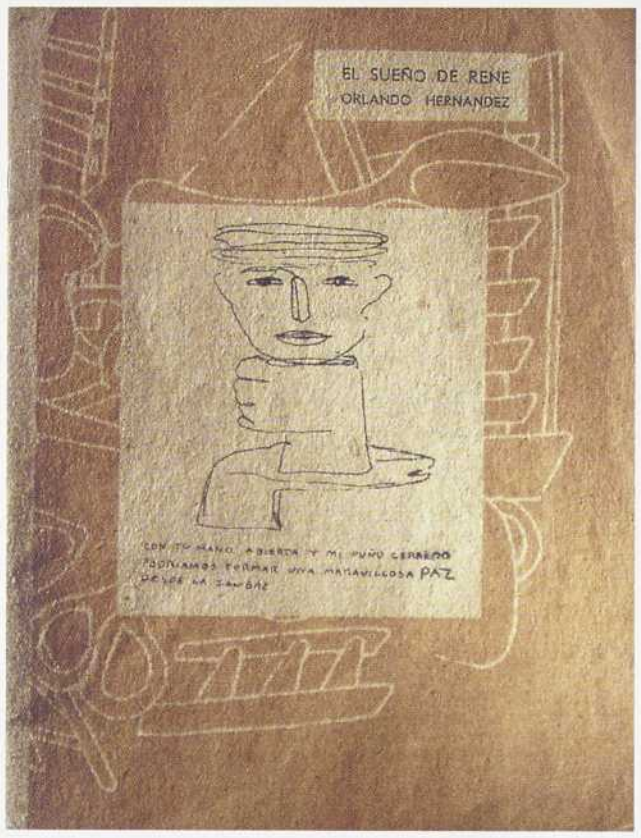

open nature, not only because of what it published in its two issues, but also due to the parallel projects it generated under the direction of David Mateo in the René Portocarrero silkscreen workshop in collaboration with Orlando Hernández and the artist Ernesto Leal, among others. At the same time, Mateo was developing other publishing projects that culminated in the production of anomalous artists' books, such as Lázaro Saavedra's *Ojo-Video Corporation* ("Video Eye Corporation"), designed by Ouroboros. This project was carried out under the auspices of Bárbaro Martínez, an art critic and artist, and after a few meetings Lázaro Saavedra decided to invite Orlando Hernández to give voice to the situations experienced by the characters in the book *Ojo-Video Corporation*.

The drawings in this book were conceived by their author in 1986; in 1995 silkscreen versions were made. Four originals exist, which Mateo traded with other artists. In *Ojo-Video*, each picture functions like a film frame; its images are in movement, taking us from one scene to the next. They work together like a philosophy lesson, an ethics lesson, with a cosmogony that includes various narratives on human behaviour. They constitute an exclusive and privileged reference which predates the series of animated images later created under the same title.

Other publishing projects included the reprinting of unique projects. This was the case with René Portocarrero's book *El sueño*, which reveals the dual nature of this Cuban artist as not just a painter but also a poet. This work dates from 1939, but it remained unseen until 1960, when its existence in the National Library was made known. In 1995, it was reprinted in the silkscreen workshop under the skilled direction of Orlando Hernández, one of the protagonists of this period, in his various roles as researcher, poet, essayist and curator. His work can be seen in the varied and fanciful projects of those years.

*Loquevenga* lasted only two years and two issues, with a print run of one tousand copies sold publicly. In its pages were found reproductions of prints by participating artists. The magazine had the feel of an art book, of a unique object. Although it was not produced by the Consejo de las Artes Visuales ("Visual Arts Council"), it was well received until, in its second issue in 1995, it published a letter which spoke of writers' and artists' rights in other countries. This upset the officials in the Ministry of Culture, because it provided other options for artists' and authors' rights. Under false pretences—the lack of a permit to publish a magazine—its promoters were asked to shut it down.

*Ojo Video Corporación* (Eye Video Corporation), 1995. Silk screen book by Lázaro Saavedra, texts by Orlando Hernandez, an edition of 100, made at Taller de Serigrafia René Portocarrero, Havana, 1986.



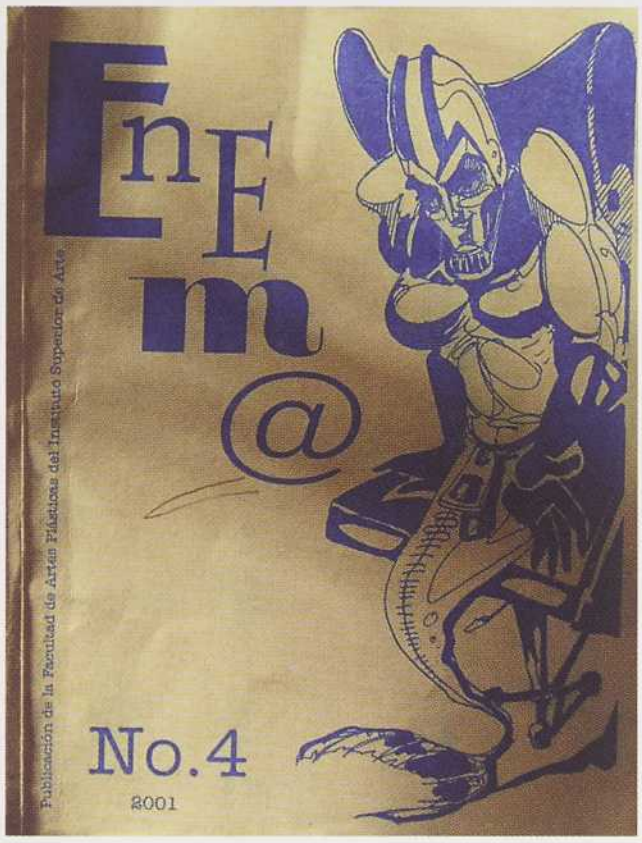
This process culminated in the expulsion of its director, David Mateo, from the silkscreen workshop for having mounted a solo exhibition of the work of Ángel Delgado. In the exhibition, Delgado created a replica of his cell where he spent two months in confinement after having performed *El objeto esculturado* ("The Sculpted Object"), a work in which he literally defecates on the newspaper *Granma*. With this act, it became plain that he was ignorant of official news and information.

In 1994 a new wave of reprimands was approaching, and in the face of this emergency the artists Ezequiel Suárez and Sandra Ceballos opened the first alternative space in Cuba. There, it was possible to exhibit work which did not fit with the tastes and restrictions of official limits. The Espacio Aglutinador ("Unifying Space") became a new plaza, a plaza for everyone, surrounded by a contagious hullabaloo. Inclusive of laughter and good, stimulating art, this space was the site of unique artistic projects. It was a new space of tolerance, a therapeutic centre for the most daring works of performance art, installations, video screenings, poetry readings, public talks, and the launching of publications and exhibitions of every variety, not only by Cuban artists but also by foreign guests.

As part of their curatorial work, Suárez and Ceballos began to circulate catalogues. Ten years later, they published a catalogue that documents ten years of uninterrupted work to safeguard the memory of all the projects they had carried out. In this way, they have left an important legacy for the history of alternative art in Cuba.

*La Huella Múltiple* ("Multiple Traces") is a living project, created in 1996, by the artists Sandra Ramos, Belkis Ayon, Abel Barroso and Ibrahim Miranda. Its first issue received funding from the Ludwig Foundation and benefited from the untiring work of the artists, who began here a new role, that of curators, jury members, producers and tenacious promoters of their own event.

*El sueño de René Portocarrero* (The Dream of René Portocarrero). Book project made at the Taller de Serigrafía "René Portocarrero" in Havana, Editions Ouroboros. It included a portfolio with silk screen reproductions of a selection of drawings from 1935 by the artist René Portocarrero and a small catalogue with an article by the art critic, researcher and poet Orlando Hernández.
*La Huella Múltiple*, 2006, catalogue. *La Huella Múltiple* was an Cuban printmaking event created and organized in 1996 by the artists Belkis Ayon (died in 1998), Sandra Ramos, Abel Barroso and Ibrahim Miranda. This event has had five editions to date, with the contribution of many important Cuban artists and writers. The catalogue is totally hand-made and each page is an artwork signed by the artist.




When *La Huella Múltiple* arrived on the scene, its aim was to promote innovative work in prints, defined in an all-inclusive manner. Ten years later, it remains a dynamic undertaking. Its exhibitions demonstrate the richness and enterprising risks of daring artists, while others prefer to remain faithful to a pristine idea of the print. The important thing about this event is not only the exhibition it stages but also the lasting effects of its catalogue, a publication which constitutes a valuable archive for the history of the print and its accomplishments in Cuba. It is an activity which is recorded in the manufactured and delicate limited-edition works, assembled in the urgency of the moment with the help of many friendly hands.

*La Huella Múltiple* is an exclusive social and artistic phenomenon of every individual Utopia. It is the only activity which, far from state intervention or mediation, has managed to thrive with vigour, like someone who has survived a fatal accident.

The magazine *Enema* appeared in 1997 and lasted until 2001. Previously, Lázaro Saavedra had created the *Colectivo Enema*. The two projects shared a desire to fill the conceptual void of the professors in the visual arts department of the ISA.

The magazine was run by second-year students of the ISA. The editorial board was made up of Janler Menéndez and Pavel Acosta, among others. Its first issue reproduced "On the Manner of Addressing Clouds" by Thomas McEvilley, and sought to return to normal the elucidation of the creative process and its connection with reality and offered students the use of deconstructive techniques. The magazine lobbied to have this text included in the first-year fine arts curriculum of the ISA.

The lack of state publishing projects has meant that artists have taken the reins not only in the formulation of demands, publication projects or collective events such as those discussed above. We can also see this collective artistic desire to offend at work in the rise of artists' books produced under the artist's sole control. These books testify to a valiant measure of violations and rebellion.

José Toirac's *Parábolas* ("Parables") is one of the most worthy examples of this phenomenon. A small, clever book with articles and drawings of photos taken from Cuban newspapers, it creates an ironic analogy between the life of the leader of the Cuban Revolution and biblical passages about Jesus of Nazareth. With his usual incisiveness, Toirac once again gives us a new vision of Cuban history.

*Revista Enema* 4 (2001). Edited by Janler Menéndez and Pavel Acosta, members of Enema. Enema became a pedagogical project conducted by Lázaro Saavedra at the Instituto Superior de Arte, Havana.

We are in the presence of a "marriage" or alliance between the actions of God and those of Fidel.

Is this a symbolic composition, Fidel as the all-powerful God of the Cuban Revolution? Or as God's spectre on Earth? As an invincible hero? These answers may, perhaps, form a New History or New Testament.

This publication was confiscated at the print shop where it was being produced clandestinely for the low price of a bottle of rum. Someone had fortuitously found a few test pages in the garbage. This "objet trouvé" gave rise to a complete investigation and commotion in the institutions and political bodies concerned. Later, after having been passed by the censor, the book was sold at the headquarters of the Asociación Hermanos Saíz in Havana for the price of fifteen pesos. Today, it is impossible to obtain a copy.

Ángel Delgado's book *Si la Memoria no me falla* ("If Memory Serves"), produced in Mexico in 2006, was printed in an edition of six copies. It was shown in the most recent edition of *La Huella Múltiple*. In it, drawings made by the artist while in prison are meticulously reproduced. His accumulated memories, impossible to erase from his mind, and the marks the experience left on him are recorded like a timeless parchment, a fervent testimony to the rules and procedures in Cuba's prisons. Of interest is the personal code or alphabet Delgado created to thwart autocratic vigilance.

Other initiatives with foreign backing, also directly coordinated with the artists, have been sponsored through a system of awards and invitations by organizations such as the Agencia Española de Cooperación Internacional, the Prince Klaus Fund for Culture and Development and the Triangle Arts Trust.

*Proyecto Parábola* ("Project Parable"), by Eugenio Valdés Figueroa, circulates on the Internet and on CD-ROM. It was created in 1992 under Ana Tomé, then director of the Spanish Cultural Centre, and has been continued by her successor, Alberto Virella.

INVITATION CARD FOR THE EXHIBITION *OLOR A TINTA* (SMELL OF INK), INTERNATIONAL MEETING OF SILK SCREENING, TALLER DE SERIGARFIA RENÉ PORTOCARRERO, DURING THE 4TH EDITION OF THE HAVANA BIENNIAL, 1991.

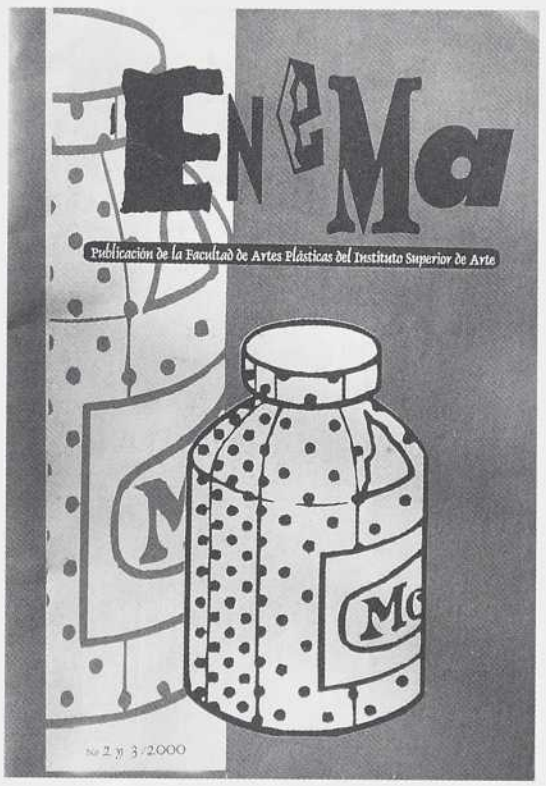
The project functions like a cultural newsletter about Cuban artists' participation in Cuban and foreign events, both official and non-official, without any curatorial criteria for inclusion.

The *Proyecto Batsicafo* ("Bathyscafe Project"), founded in 1992, takes the name of one of Sandra Ramos's works in an attempt to plumb the depths of caustic and virulent contexts. It makes use of the concept of camouflage so that its activities are not easily detected, thereby starting from the idea of concealment. This event's antecedents date to 1997, when Robert Loder, a British collector, sponsored cultural projects in Africa, Asia and the Caribbean, among other places. During his first visit to Cuba, he was convinced of the need to create cultural exchanges between Cuba and other countries. His first project was the interdisciplinary arts workshop Taller de Creación Interdisciplinaria in Soroa, with participants from the Havana Biennial.

This event's importance resides in the exchange of experiences between Cuban and foreign artists, at the same time as it constitutes an objective possibility and new platform for harbouring the creation of alternative ideas. At first, this project was coordinated with a group of artists that included Sandra Ramos, Tania Bruguera and Lusoi Gómez, and the curator Dalila López.

*Alamar Express, Generación Omni* (2006), another project sponsored by the Spanish Agency for International Cooperation, involved the production of a CD-ROM with work from all its members. This is an entirely experimental project that includes such diverse genres as experimental poetry, hip hop, performance art, concerts and visual media. The group lives and works in its own residential area, Alamar, creating a connection and engagement with its own surroundings in a desire for human exchange and betterment.

While the historical processes at work in these projects are unique and irreproducible, the examples referred to here demonstrate the effervescence of this period of great change and restructuring. Without these activities, Cuban art would never have earned international recognition. Each of these emergent and alternative projects, sometimes carried out by the artist alone, fill a need and promise a fresh look. These publications are the memorabilia of a glorious past. To maintain them alive, to renew them in keeping with the present, is another urgent task. It would be our finest tribute and fundamental innovation.




Magda González-Mora Alfonso lives and works in Havana. She is an independent curator and art critic and a member of the International Association of Art Critics. She founded the Wifredo Lam Contemporary Art Centre in Havana in 1984, and was a member of the curatorial team of the Havana Biennale until 2000. Her texts have been widely published in exhibition catalogues and magazines.

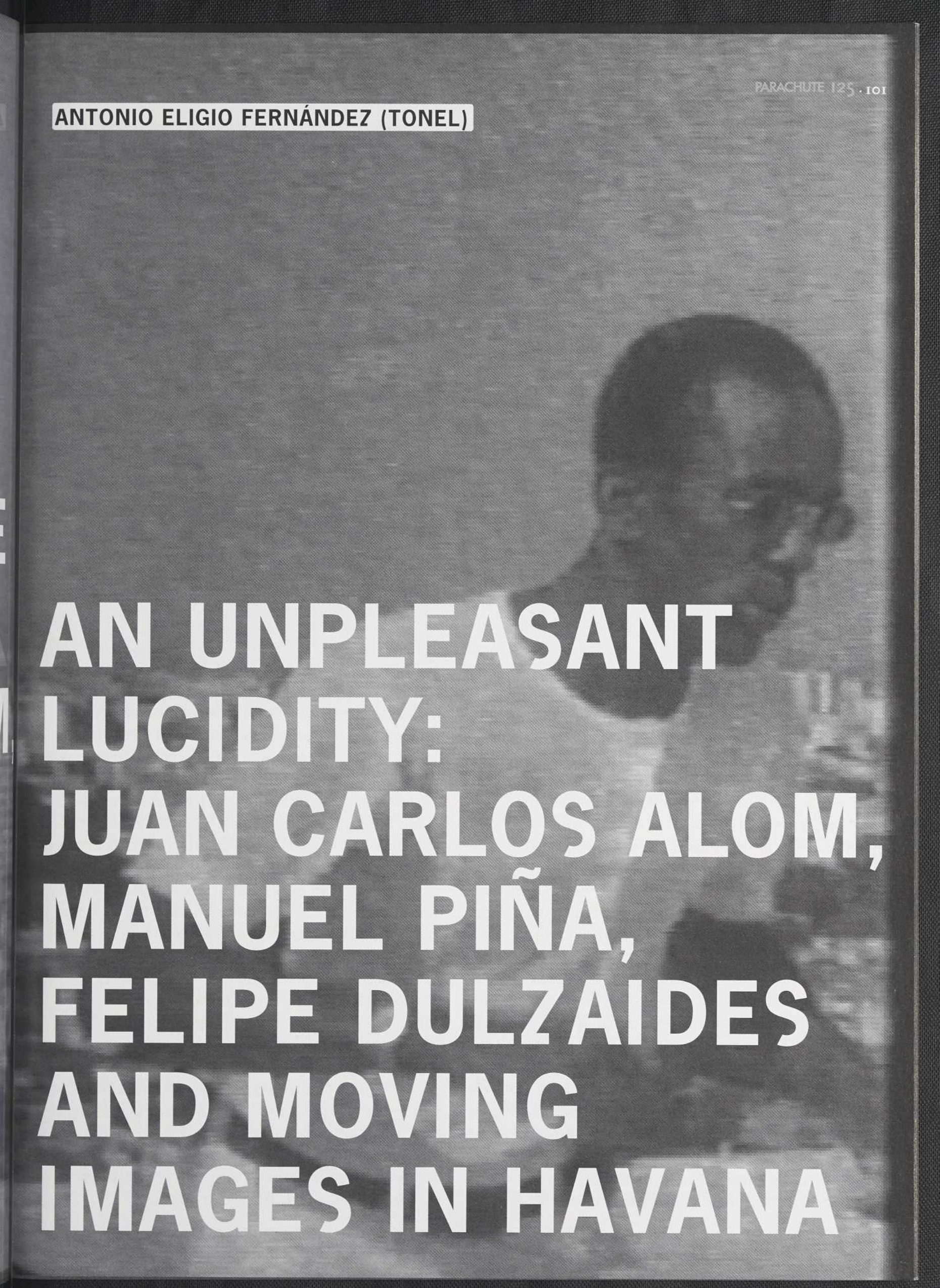
Translated from the Spanish by Timothy Barnard

*Revista Enema* 2-3 (2000).

All photos are a courtesy of Magda I. González.

# UNE DÉSAGRÉABLE LUCIDITÉ : JUAN CARLOS ALOM, MANUEL PIÑA, FELIPE DULZAIDES ET L'IMAGE EN MOUVEMENT À LA HAVANE

ANTONIO ELIGIO FERNÁNDEZ (TONEL)



# AN UNPLEASANT LUCIDITY: JUAN CARLOS ALOM, MANUEL PIÑA, FELIPE DULZAIDES AND MOVING IMAGES IN HAVANA

→ Je garde ma lucidité. Une désagréable lucidité, un vide...
– Sergio Carmona, personnage principal du film *Memorias del subdesarrollo* (« Mémoires du sous-développement », 1968)

**Juan Carlos Alom** a pris deux ans pour compléter *Una Harley recorre La Habana* (« Une Harley parcourt La Havane », 1997). Le documentaire dresse le portrait d'un cercle élargi d'individus (de familles aussi), tous Cubains, unis par la passion des motos Harley Davidson. Il s'agit d'une collectivité bigarrée et tolérante, d'une communauté fière de son identité particulière. Par le biais d'entrevues, le film raconte l'histoire cubaine de ces véhicules et témoigne du feu sacré de ces hommes et de ces femmes pour leurs machines. Le récit montre aussi la transformation de ces motos comme une question de survie. Depuis l'embargo imposé par les États-Unis, mais aussi pour d'autres raisons évidentes, ces artefacts sont devenus après 1959 une espèce rare, en voie d'extinction. En somme, c'est la victoire de l'inventivité du « bricoleur » [N.D.T. : en français dans le texte] antillais. Les motos, elles, renaissent et trouvent un second souffle tout en éclat, fait de chromes et de rivets.

La trame narrative de *Una Harley recorre La Habana* est faible, parsemée de digressions. Dans l'ensemble, c'est une affaire fascinante, mais qui ne reçoit jamais l'appui mérité au montage. La musique de José Luis Cortés, dit « El Tosco », est excellente, bien que parfois mal dosée. Elle porte sa signature expérimentale, celle de son travail avec NG La Banda, luxueux orchestre qu'il dirige depuis le milieu des années 1980. L'œuvre, qui respire la fraîcheur de celle d'un débutant, ne peut tout de même pas occulter qu'elle est le produit d'un effort surhumain. Ce mariage lui donne sa force bien mystérieuse : malgré d'évidentes faiblesses, le sujet reste en grande partie captivant. Le travail d'Alom à la caméra a ses moments de total émerveillement, à la hauteur de ce qu'il a offert jusque-là de meilleur en photographie.

Alom tourne *Una Harley recorre La Habana* presque exclusivement en 16 mm, chose qu'il répétera ensuite dans son œuvre cinématographique. En choisissant ce format, il reprend, probablement sans le savoir, le moyen utilisé par des cinéastes cubains des années 1960 et 1970, tels Manuel Octavio Gómez et Sara Gómez. Avant de choisir le 35 mm,

↓

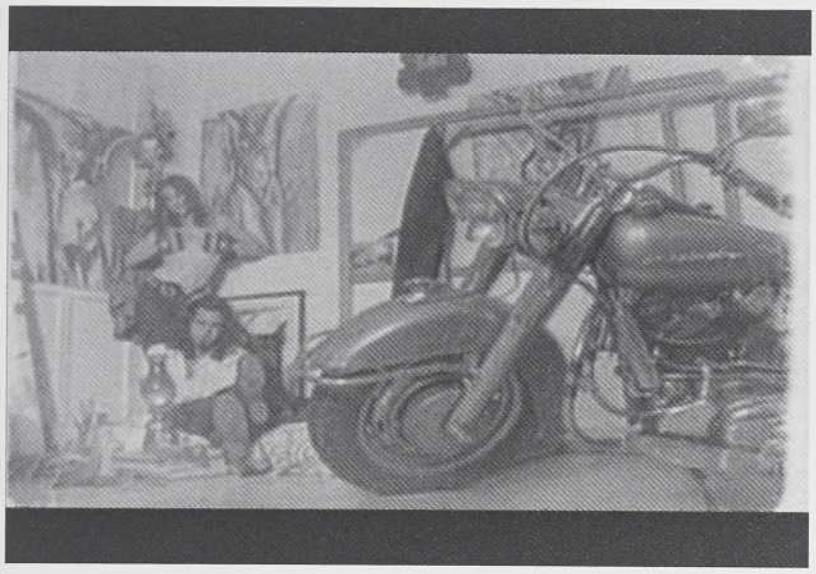
I'll remain lucid. An unpleasant lucidity, a void. . . .
– Sergio Carmona, the main character in the film *Memorias del subdesarrollo* ("Memories of Underdevelopment," 1968)

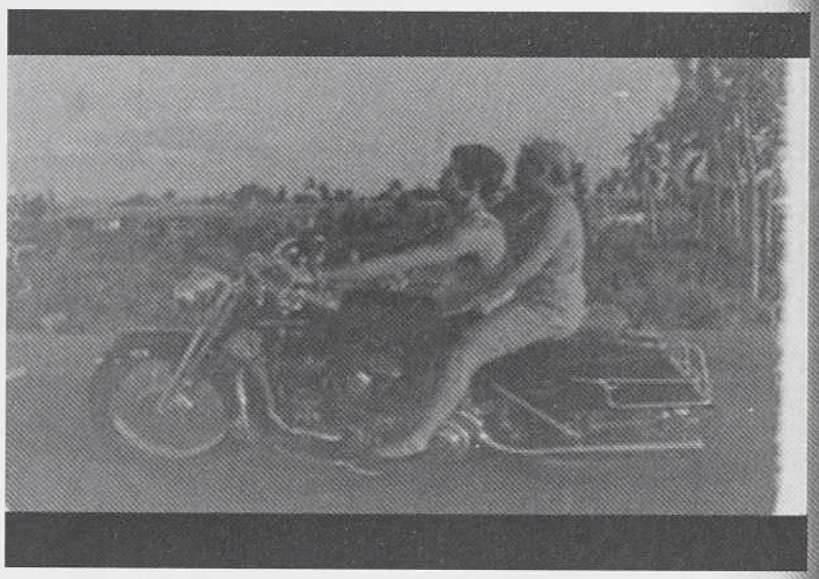
It took **Juan Carlos Alom** two years to finish, in 1997, *Una Harley recorre La Habana* ("A Harley in Havana"). In this documentary film we see a wide circle of individuals (and families too), all of them Cuban, joined by their affection for Harley-Davidson motorcycles. The portrait as a whole reveals a community that is diverse, tolerant and proud of its exclusive identity. Through interviews, the film recounts the history of these vehicles in Cuba and bears witness to the fervent dedication these men and women have to their machines. It also describes the motorcycles' transformation—in order to keep them alive—given that the U.S. embargo since 1959 and other obvious factors have made these artefacts a rare species in danger of extinction. In the end, the creativity of Caribbean "bricoleurs" [in French in the original] triumphs, and the motorcycles adapt and discover a second life full of chrome, sheen and rivets.

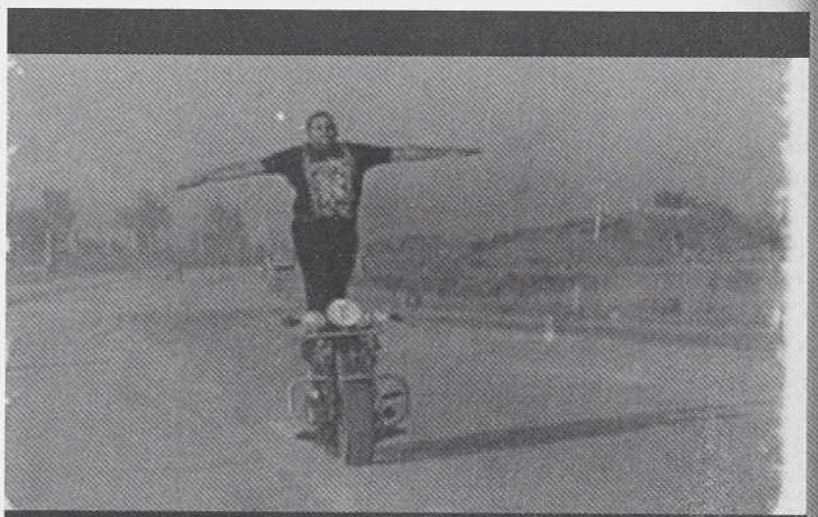
The storyline in *Una Harley* is weak and full of digressions, and the topic, as fascinating as it is, never receives the support it deserves from the editing. The music, which is excellent but at times poorly measured out, was composed by José Luis Cortés, "El Tosco," and bears the mark of his more experimental work with NG La Banda, a profuse group founded and led by him since the mid-1980s. The film has the feel of a student film, and at the same time it cannot hide the fact that it is the result of a superhuman effort. This combination gives it a mysterious force: despite its obvious failings, the topic sustains our interest, and at times Alom's camera work is absolutely brilliant, as good as his best earlier work as a photographer.

Alom shot *Una Harley* almost completely in 16mm, an experience he would repeat in later films. By choosing this format he returned, perhaps without realizing it, to a medium used in the 1960s and 70s by Cuban filmmakers such as Manuel Octavio Gómez and Sara Gómez, who occasionally filmed in 16mm, later blowing their work up to 35mm. Their goal was to be flexible in their use of the camera and to obtain a more intimate result, close to the authenticity of documentary images.[1]

< JUAN CARLOS ALOM, *HAVANA SOLO*, 2000, FILM, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.







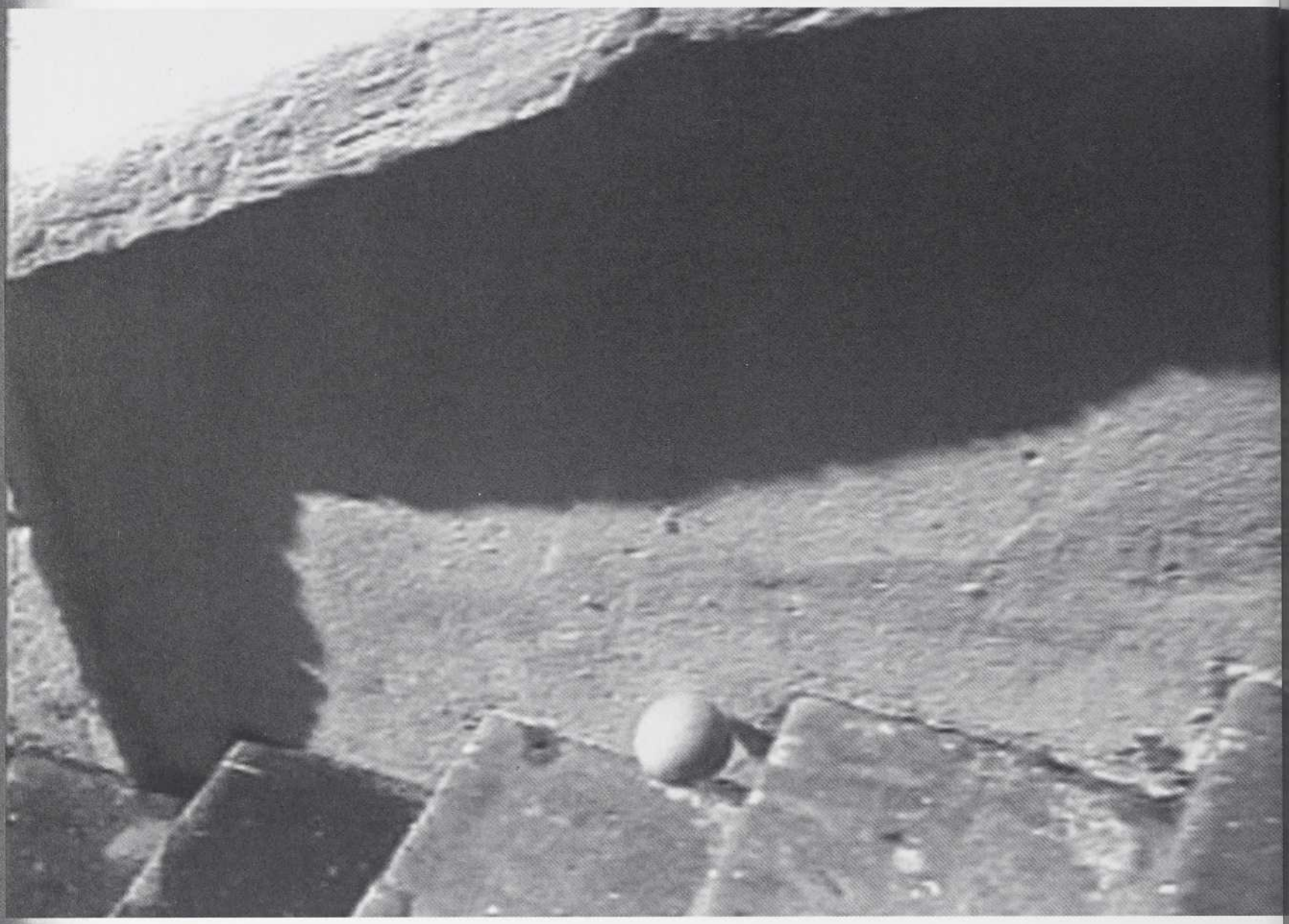
JUAN CARLOS ALOM, *UNA HARLEY RECORRE LA HABANA*, 1997, FILM, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

ceux-ci avaient à l'occasion tourné en 16 mm, cherchant à obtenir de la flexibilité dans le maniement de la caméra et de l'intimité dans le résultat pour se rapprocher de l'authenticité de l'image documentaire[1].

Un jour ensoleillé de 1999, à San Francisco, en Californie, **Felipe Dulzaides** s'arrête à un kiosque de fruits et achète une orange. Il la laisse ensuite rouler sur la pente descendante d'une des nombreuses rues inclinées de la ville. Lentement au début, puis à toute vitesse, l'artiste poursuit l'orange poussée par la force d'inertie, la filmant avec une caméra flambant neuve. *Following an Orange* (« Suivre une orange ») marque le début du travail en vidéo de Dulzaides, lui qui a reçu une formation en théâtre à Cuba dans les années 1980, et en arts visuels une fois établi aux États-Unis dans les années 1990. En une minute à peine, l'orange devient protagoniste d'une dangereuse traversée. Elle réussit à éviter

On a sunny day in San Francisco, California in 1999, **Felipe Dulzaides** stopped at a fruit stall and bought an orange, which he began to roll down one of the city's many sloping streets. At first slowly, and then at full speed, Felipe chased this orange driven by inertia and filmed it with a brand-new camera. *Following an Orange* was Dulzaides's first video; he had been a theatre actor in Cuba in the 1980s and became a visual artist in the United States in the 1990s. In a little more than a minute this orange becomes the protagonist of a dangerous journey, and in this role manages to escape all sorts of pitfalls, including an intersection with a great deal of traffic, before becoming lost along the curb on the other side of the street.

The fact that the giddy adventure of this orange might contain a metaphor was not lost on Felipe; in fact, it was similar to his own life story. In the end he too is a bold traveller, someone who, one day

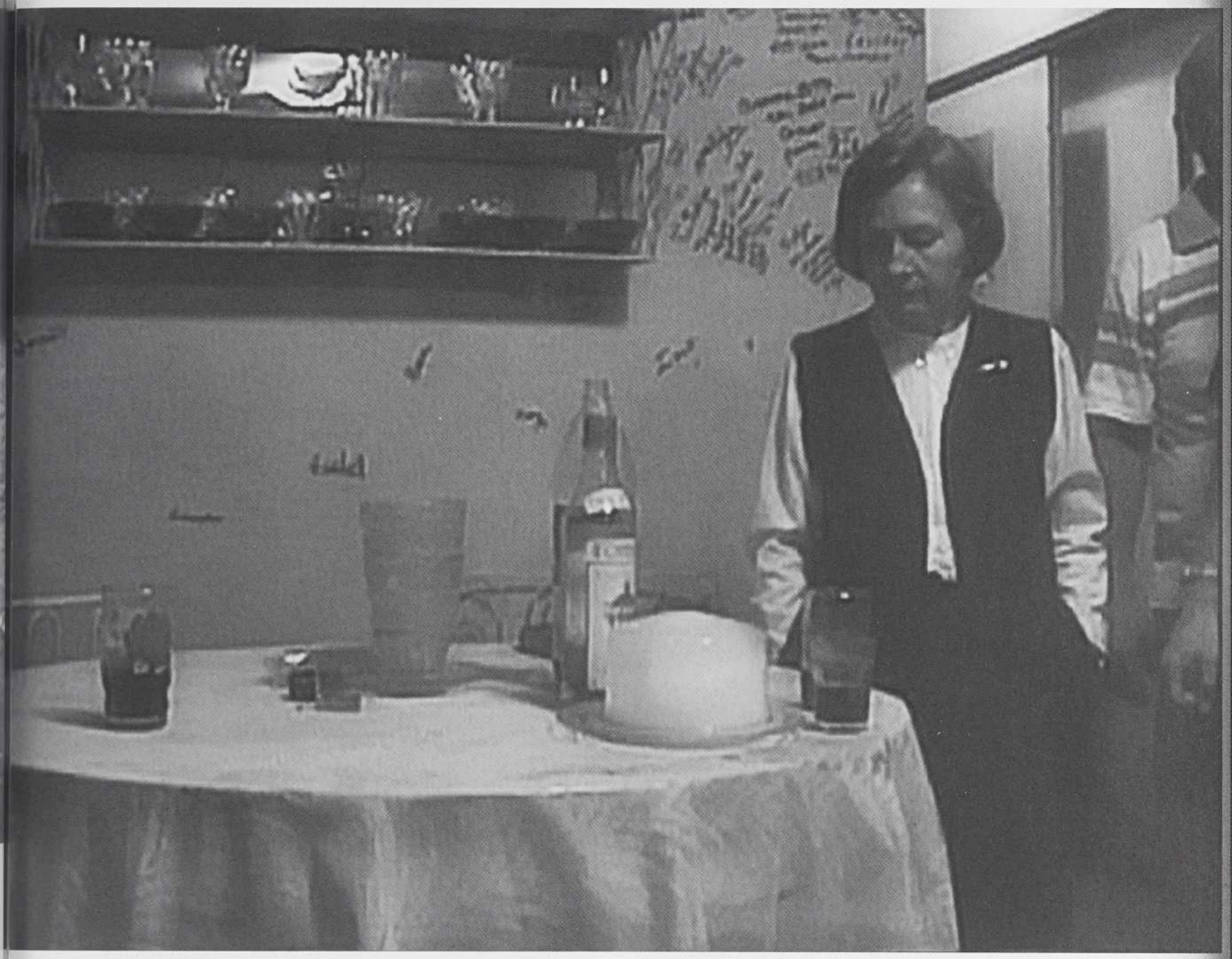


Felipe Dulzaides, *Following an Orange*, 1999, vidéo_video, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy of the artist.

toutes sortes d'écueils, incluant une intersection de grand trafic, et finit par se perdre sur le bord du trottoir, de l'autre côté de la rue.

Felipe Dulzaides ne rate pas l'occasion de voir une métaphore dans la vertigineuse aventure de l'orange, avec des résonances sur sa propre biographie. Après tout, il est lui aussi un voyageur audacieux qui a traversé un jour de 1991 l'espace séparant Cuba des États-Unis, un espace beaucoup plus risqué que n'importe quelle rue encombrée du pire trafic. À l'instar de l'orange, l'artiste a réussi à rejoindre l'autre côté de la rue. Une semaine à peine après sa course jusqu'à San Francisco, Dulzaides traverse vers, ou rentre à, La Havane, d'où il s'était absenté pendant huit ans. Il tourne alors *Deicing* (« Dégivrage », 1999), une œuvre sur l'absence et la migration, sur les relations familiales et amicales, sur les obstacles et les rituels.

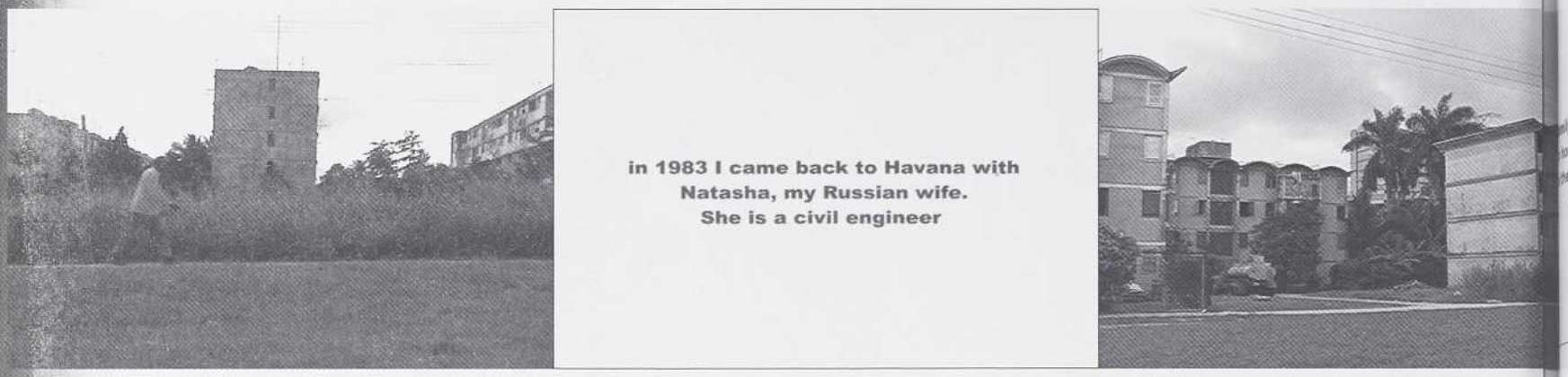
in 1991, crossed the space—more dangerous than any intersection clogged with the worst traffic—which separates Cuba from the United States. Just a few weeks after this chase reaching San Francisco he returned to Havana after eight-years abroad and filmed *Deicing*, a work about absence, the family relations and friendships which are chilled by emigration, and the re-encounter which provides the site of the drama, the set for a complete group choreography. In *Deicing*, all the action takes place at a farewell party organized by Felipe's friends and family in his mother's apartment at the end of his visit. The get-together is captured by a motionless camera, fixed on a block of ice resting on a table. In front of this camera, moving around the ice or interacting with it, the characters ceremoniously repeat their fond rituals.



FELIPE DULZAIDES, *DEICING*, 1999, VIDÉO_VIDEO, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

TANT MUÑOZ DANS SON PROJET ABANDONNÉ QUE PIÑA [...] ENDOSSENT LE CÔTÉ MÉTAPHORIQUE DE LA RÉVOLUTION ET SES AMBITIONS CONSTRUCTIVES [...]. CE SONT DES COMMENTAIRES SUR L'ÉVOLUTION DE LA SOCIÉTÉ ET SUR L'IDÉOLOGIE UTOPISTE COMME MOTEUR DE L'HISTOIRE, L'HISTOIRE, DANS CE CAS-CI, DE CUBA.

BOTH MUÑOZ IN HIS ABANDONED PROJECT AND PIÑA WITH HIS RE-USE OF HIS COLLEAGUE'S NEGATIVES TAKE ON THE REVOLUTION'S BUILDING AMBITIONS [...] AS METAPHORS, WHICH THEY USE TO COMMENT ON THE SOCIETY BEING TRANSFORMED AND ON UTOPIAN IDEOLOGY AS THE MOTOR OF HISTORY—IN THIS CASE, OF CUBAN HISTORY. THE QUESTION OF THE FAILURE OR AT LEAST THE STAGNATION OF THESE UTOPIAN TRANSFORMATIVE IDEAS IS CONSTANTLY UNDER THE SURFACE [...]




MANUEL PIÑA, *THE HOPE AND THE ROPE*, 2004, VIDÉO_VIDEO, SANS SON_NO SOUND, PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

cales refroidies par la distance, et sur les retrouvailles, perçues alors comme lieu du drame, comme décor pour une complexe chorégraphie de groupe. Toute l'action de *Deicing* se déroule dans l'appartement de la mère de Felipe, lors d'une fête d'adieu organisée par la famille et les amis à la fin de son séjour. La réunion est captée par une caméra immobile, l'œil rivé à un bloc de glace posé sur une table. Les personnages passent devant la caméra, tournent autour de la glace, ou interagissent avec elle, et répètent d'intimes rituels solennels.

Dans *The Hope and the Rope* (« L'espoir et la corde », 2003), **Manuel Piña** raconte une histoire composée de fragments autobiographiques, intimes, et de témoignages sur le devenir de la photographie cubaine. Tout cela sur fond de paysage gris et monotone, celui des quartiers d'appartements construits à Cuba dans les années 1960. La plupart de ces édifices, au design rudimentaire et d'allure pauvre, sont l'œuvre des *microbrigadas*. Dans un style sobre, mêlant image et texte, Piña explique ce que sont les *microbrigadas*. Il détaille l'histoire de ces groupes de travailleurs dédiés à ériger leurs propres logements et montre comment elle rejoint son histoire personnelle. *The Hope and the Rope* est une œuvre remplie d'anecdotes, plusieurs d'entre elles racontées avec humour, avec un certain goût pour l'ironie et axées sur des paradoxes. Les séquences textuelles et les images s'interposent, à la manière de ce que le cinéma documentaire cubain des années 1960 et 1970 faisait beaucoup. Ce style rappelle surtout l'œuvre de Nicolas Guillén Landrián, un des plus importants cinéastes de cette époque – et un des moins reconnus.

Comme élément central à *The Hope and the Rope*, Manuel Piña utilise ses propres photos, tirées de *De construcciones y utopias (Homenaje a Eduardo*

In *The Hope and the Rope* (2003), **Manuel Piña** presents a story which combines intimate autobiographical elements with interviews about the history of Cuban photography, all in the grey and monotonous landscape of the suburban apartment buildings built in Cuba since the 1960s. These buildings, of generally basic design and poor construction, were the work of Cuba's micro-brigades. In a sober style combining image and text, Piña explains what micro-brigades are and details how the history of these groups of workers dedicated to raising their own homes intersects with his own. *The Hope* is a film full of anecdotes, many of which are recounted in a humorous manner, with an emphasis on paradox and a touch of irony. Textual sequences alternate with the images, like so much Cuban documentary cinema in the 1960s and 70s, although this approach recalls above all the work of Nicolás Guillén Landrián, one of the most important and least recognized filmmakers of that period.

A central element of *The Hope and the Rope* are the photographs taken by Manuel Piña in 1996—using negatives abandoned by Eduardo Muñoz Bachs—for the series *De construcciones y utopías (Homenaje a Eduardo Muñoz)* ("Of Buildings and Utopias: Homage to Eduardo Muñoz"). Both Muñoz in his abandoned project and Piña with his re-use of his colleague's negatives[2] take on the Revolution's building ambitions (and especially the concept of the micro-brigades) as metaphors, which they use to comment on the society being transformed and on Utopian ideology as the motor of history—in this case, of Cuban history. The question of the failure or at least the stagnation of these Utopian transformative ideas is constantly under the surface in *De construcciones*, and by extension in *The Hope and the Rope*.

**…family, which used to be reach, lost …eir house after the Revolution. Ever …e they had been living in Holguin, a small city they hated**

*Muñoz)* (« D'immeubles et d'utopies : Hommage à Eduardo Muñoz »), série réalisée en 1996 à partir de négatifs abandonnés d'Eduardo Muñoz Bachs. Tant Muñoz dans son projet abandonné que Piña dans la récupération des négatifs de son collègue[2], les deux endossent le côté métaphorique de la révolution et ses ambitions constructives (notamment le concept des *microbrigadas*). Ce sont des commentaires sur l'évolution de la société et sur l'idéologie utopiste comme moteur de l'histoire, l'histoire, dans ce cas-ci, de Cuba. Sous-jacente tout au long de *De construcciones y utopias (Homenaje a Eduardo Muñoz)*, la question de l'échec, ou du moins de l'impasse, de ces aspirations réformatrices fondées sur une utopie est présente aussi, par conséquent, dans *The Hope and the Rope*.

Les œuvres de Piña se rapprochent des réalisations de Sara Gómez, figure de proue du cinéma cubain aux débuts de la révolution, par cet intérêt pour les nouvelles constructions résidentielles ainsi que par l'analyse du réaménagement urbain à partir des contrecoups de la révolution sur la famille et les individus. Gómez s'est intéressée à ces nouvelles conditions de vie (à la maison, au travail, à l'école) en documentant leurs effets sur le tissu social, en particulier sur certains secteurs marginalisés à travers l'histoire de Cuba. Cet intérêt l'a conduite à réaliser *De cierta manera* (« D'une certaine façon », 1974-1977), un long métrage de fiction, passionnel, où il ne manque pas beaucoup des éléments récurrents dans le cinéma cubain de l'époque. Elle y mêle fiction et documentaire, et recourt à la voix hors champ et au texte pour y insérer informations et commentaires. Elle fait aussi appel à des acteurs non professionnels, filmés dans leur environnement de tous les jours, pour ainsi insister sur la véracité du propos. Après la

The focus on the construction of new housing and the use of urban renewal as the point of departure for analyzing the repercussions of the Revolution on the family and on individuals connects Piña's work with the films of Sara Gómez, a very noteworthy figure in Cuban cinema in the early decades of the Revolution. Gómez wanted to document the effect of new living conditions (in housing, employment and education) on the social fabric, especially on certain historically marginalized groups. This interest led her to direct *De cierta manera* ("One Way or Another," 1974–77), a passionate feature fiction film in which most of the common elements of Cuban cinema of the day appear: the combination of fiction and documentary; the use of texts and off-screen narration to introduce information and commentary; and the use of non-professional actors in their day-to-day environment to reinforce the film's verisimilitude. Sara Gómez's sudden death meant that the final editing of the film was carried out by some of her colleagues, in particular Tomás Gutiérrez Alea and Julio García Espinosa.[3]

The conflicts described in *De cierta manera* range from staunch machismo to undesirable manifestations of the "double standard" in the working classes. The film's plot convincingly suggests the possibility that these and other contradictions will be solved beyond the screen, in the reality of the Revolution underway. This optimism, in all its gradations, coloured much of Cuba's literature and art in the 1960s and 70s. And this is what separates Gómez's work from Piña's, just as it separates the art of the 1960s from much of the significant work done by artists from the 1990s to the present day.

*The Hope and the Rope* is a film marked by scepticism and irony, leaving little or no room for hopeful optimism; this could also be said of *Dreams* and

MANUEL PIÑA, *HEAVEN*, 2001, VIDÉO_VIDEO, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

**DULZAIDES EST UN EXEMPLE DE LA SITUATION ACTUELLE, PRESQUE NOMADE, DE PLUSIEURS ARTISTES CUBAINS.**

**DULZAIDES IS AN EXAMPLE OF THE ALMOST NOMADIC CIRCUMSTANCES OF MANY CUBAN ARTISTS TODAY.**

mort soudaine de Sara Gómez, le montage du film a été assuré par plusieurs de ses collègues, dont Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa[3].

Les problématiques posées par *De cierta manera* incluent un machisme persistant et des manifestations peu souhaitables, à « double morale », des classes prolétaires. La trame dramatique convainc en autant que ces contradictions, entre autres, trouvent leur issue au-delà de l'écran, dans la réalité de la révolution en marche. Cet optimisme possède de nombreuses graduations et, dans chacune d'elles,

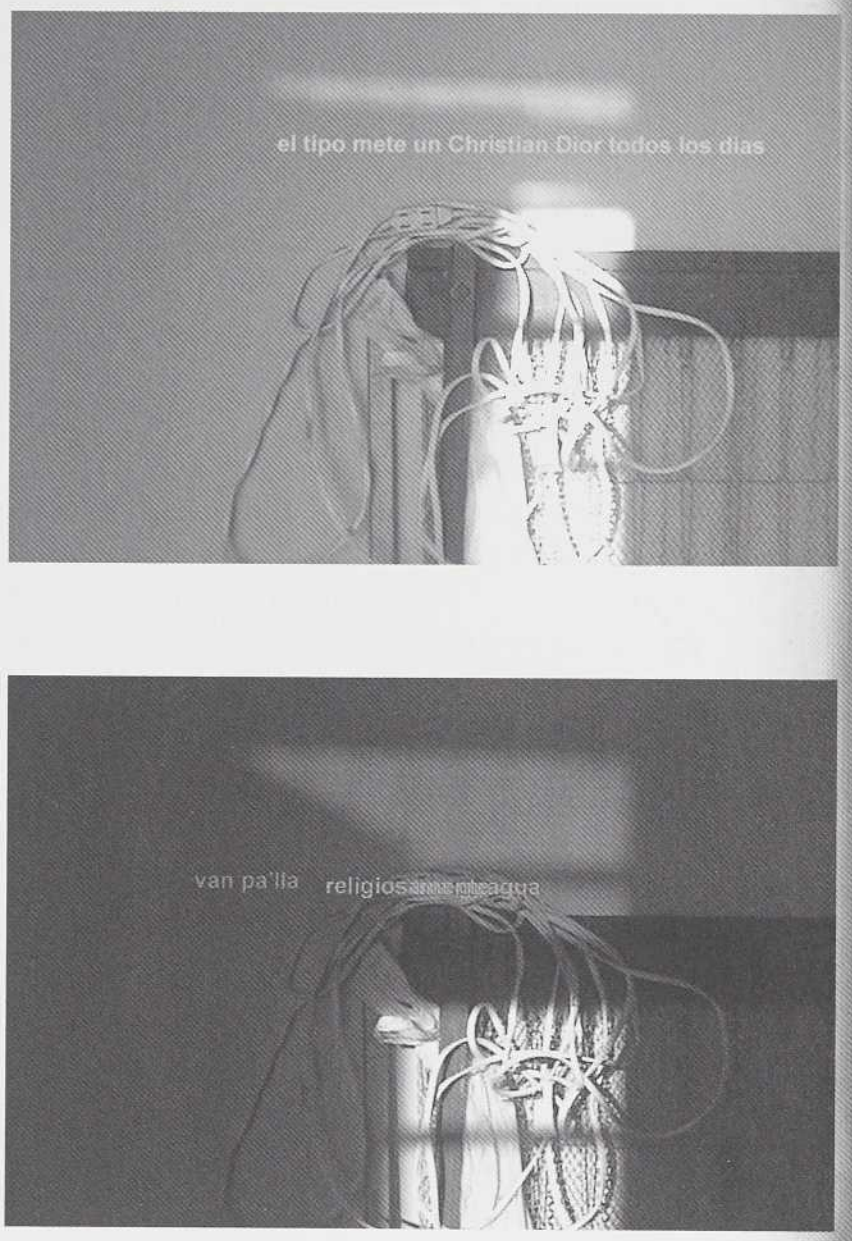
*Heaven*, two of Piña's other works. These latter two titles are videos that Piña exhibited as part of multi-media installations. Both show images taken with a still camera; over these images (depicting electric cables hanging in front of a wall in *Dreams*, and a brilliant sky with a few clouds seen through a wire fence in *Cielo*) quickly pass lines of text, phrases from a conversation, while at the same time we hear this conversation. Piña recorded these dialogues surreptitiously in Havana, and they reveal much about both an underground, marginal world

apparaissent les nuances si caractéristiques à une bonne part de la production littéraire et artistique cubaine des années 1960 et 1970. Ce sont ces nuances qui éloignent l'œuvre de Sara Gómez de celle de Piña, tout comme elles le font de manière marquée avec la production artistique des années 1960 et avec les œuvres les plus significatives des années 1990 et celles d'aujourd'hui.

Marquée par le scepticisme et l'ironie, *The Hope and the Rope* laisse peu, ou pas, de place pour des notes prometteuses et optimistes. On pourrait dire la même chose de *Dreams* et de *Heaven*, deux autres œuvres de Piña. Ce sont deux vidéos exposées en tant qu'éléments d'installations multimédias et dont les images ont été captées par une caméra fixe. Dans un cas, on y voit des fils électriques suspendus à un mur (*Dreams*), dans l'autre, un ciel lumineux, avec quelques nuages, filmé à travers un barbelé. Les images défilent rapidement, comme des sous-titres, comme les phrases d'un dialogue – dialogue que l'on entend en simultané. Les conversations, enregistrées clandestinement par Piña dans La Havane, révèlent d'abord des mondes souterrains et marginaux : celui des combats de chiens et celui des sommes importantes d'argent qui transitent de main en main ; celui du langage violent et celui du vélo comme seul moyen de transport. Elles parlent aussi de l'idée que se font les couches inférieures au sujet des gens au sommet de la pyramide sociale, les ministres, par exemple, que l'on imagine vivant dans un monde de rêve, rempli de plaisirs.

Piña, et avec lui Alom, Dulzaides et beaucoup de leurs contemporains – ni plus ni moins les « intellectuels organiques » de la révolution – assument ce profond et sarcastique doute qui avait auparavant paralysé Sergio, le protagoniste de *Memorias del subdesarrollo*, et en font un outil créatif. La lucidité héritée de Sergio continue d'être désagréable chez ces artistes, dans la mesure où elle conduit à l'éloignement et au découragement. Mais elle cesse d'apparaître comme un préambule au vide. Elle devient cette chose que nous désignons couramment par « l'inspiration », cet élan qui pousse à créer des œuvres intenses, complexes et parfois amères, comme celles commentées ici.

Alom, Piña et Dulzaides se trouvent aujourd'hui au cœur d'une période encourageante à Cuba pour l'image en mouvement. Et je me réfère ici autant au cinéma qu'à l'art vidéo[4]. La vidéo, comme outil artistique à la portée des plasticiens, est arrivée tard




MANUEL PIÑA, *CIELO*, 2002, VIDÉO_VIDEO, PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

of dog fights, large sums of cash passing from hand to hand, violent language, bicycles as the only means of transportation and the vision those who inhabit this underworld have of the people at the top of the social pyramid: government ministers, for example, who are seen as living in a dream world overflowing with pleasure.

Piña, and with him Alom, Dulzaides and many of their peers—no more and no less than the Revolution's "organic intellectuals"—adopt as their creative tool the profound and sarcastic doubt which had earlier paralyzed Sergio, the character in *Memorias del subdesarrollo*. Sergio's lucidity, inherited by these artists, continues to be unpleasant—but it is no longer a prelude to a void and is converted into what we commonly refer to as "inspiration," into

sur la scène cubaine, surtout lorsque l'on pense que le médium s'est imposé dans tout le continent américain, en Europe et en Asie dès la fin des années 1960. Ici, sur l'île, la création en vidéo finit par être considérable seulement dans la deuxième moitié des années 1990. C'est la période dite « spéciale », dominée par la profonde crise socioéconomique qui secoue la nation antillaise après la chute de l'Union soviétique en 1991.

Cette étape a laissé de profondes séquelles autant dans la conscience nationale que sur les plans culturel et idéologique. Les blessures vont du racisme, de moins en moins sournois, à l'approfondissement de la division des classes et de l'inégalité entre les diverses couches de la population. Entre le travail de Piña, tant en photographie que dans le champ de l'image en mouvement, l'œuvre cinématographique d'Alom et les vidéos et les installations de Dulzaides, c'est tout un ensemble de critiques parmi les plus acérées issues de l'art cubain à l'égard de ces douloureuses contradictions entre le pays actuel et un passé pas très lointain.

Le travail vidéo de Felipe Dulzaides repose continuellement sur la documentation de ses performances. C'est autant un reflet de son expérience du théâtre à Cuba qu'un résultat de la formation acquise aux États-Unis, particulièrement à l'Institut artistique de San Francisco, où il a eu, parmi ses professeurs, l'artiste cubano-américain Tony Labat. Labat et Dulzaides font partie de cette classe d'artistes dont la pratique de la vidéo est influencée par les concepts clés de l'art apparus dans les années 1960 et après aux États-Unis et en Europe. Parmi ces concepts, Michael Rush note la dématérialisation de l'objet d'art, l'utilisation du temps comme médium artistique, l'introduction d'objets du quotidien comme partie de l'œuvre et le mariage de plusieurs disciplines (peinture, sculpture, musique, théâtre, vidéo)[5].

Dans *On the Ball* (« Sur la balle », 2000), *Time on My Hands* (« J'ai du temps à perdre », 2000), *Killing My Thirst* (« Étancher ma soif, 2001) et *Blowing Things Away* (« Souffler sur les choses », 2001), Dulzaides utilise tous ces principes avec efficacité. De plus, il se réfère aux pionniers de la pratique de la vidéo, les Bruce Nauman, Vito Acconci, Carolee Schneemann, Charlotte Moorman et autres, qui mettent au centre de l'art – disons, plutôt, devant la caméra – le corps de l'artiste, un corps actant, performatif. *On the Ball* est la pièce fondamentale

the impulse out of which appear intense, complex and sometimes bitter works of art, like some of those discussed here.

Alom, Piña and Dulzaides find themselves today at the centre of a hopeful moment for moving images in Cuba; I refer here to both film and video art.[4] As a tool available to visual artists, video has arrived late on the scene in Cuban art, especially if we consider that this medium was fully established in the Americas, Europe and Asia by the end of the 1960s. In Cuba, video began to take on importance only in the latter half of the 1990s, during the so-called "special period," a moment dominated by the deep economic crisis which gripped the country after the fall of the Soviet Union in 1991.

The cultural and ideological consequences of this period of national consciousness have been profound. The wounds range from racism in increasingly open forms to a widening of class differences and inequality among various strata of the population. Piña's work, both as a photographer and in his work with moving images; Alom's films; and various video works and multimedia installations by Dulzaides are some of the sharpest commentaries in Cuban art in the face of the excruciating contradictions of the country's recent past and present.

As for Felipe Dulzaides, his video work often consists in documenting his performances, and these are also a reflection of his experiences in Cuban theatre as a result of being trained in the United States at the San Francisco Art Institute, where he studied under such people as the Cuban-American artist Tony Labat. Labat (along with Dulzaides) is one of those artists whose video work is dominated by the key ideas in North American and European art since the mid-1960s. Michael Rush remarks that some of these ideas include the de-materialization of the artistic object, the use of time as an artistic medium, the use of everyday objects in the work of art and the combination of various disciplines (painting, music, theatre, video).[5]

In works such as *On the Ball* (2000), *Time on My Hands* (2000), *Killing My Thirst* (2001) and *Blowing Things Away* (2001), Dulzaides uses all of these principles effectively, and in addition returns us to an earlier age of video art (the period of Bruce Nauman, Vito Acconci, Carolee Schneemann, Charlotte Moorman, et al.) which places at the centre of art—or, better yet, in front of the camera

FELIPE DULZAIDES, *BLOWING THINGS AWAY*, 2001, VIDÉO_VIDEO, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

de cette lignée. Dans une prise unique de moins de trois minutes, l'artiste exécute une performance en chantant le refrain d'une chanson populaire des années 1990, *La Bola* (« La balle »), de Manolín, dit El Médico de la Salsa. Manolín est devenu, presque du jour au lendemain, le musicien le plus populaire à Cuba. Sa version de la « *timba* », musique au style dansant propre aux années 1990, a largement dominé dans les discothèques, à la radio et à la télévision. Le succès a été aussi fulgurant qu'une comète, s'éclipsant quand El Médico a émigré aux États-Unis pour s'établir à Miami. Sa traversée lui a fermé les portes de son pays natal, à lui et à sa musique.

Le refrain chanté par Dulzaides, murmuré plutôt, est une expression tirée du langage populaire. « Parce qu'il faut se mettre sur la balle, se mettre sur la balle, se mettre sur la balle » signifie qu'il faut rester alerte et prêt, qu'il faut tout le temps garder un maximum

—the artist's body, an acting, "performative" body. *On the Ball* is a fundamental work in this respect. In a single take of less than three minutes one of Felipe's performances unfolds while he sings the chorus of a popular song from the mid-1990s, *La Bola* by Manolín, El Médico de la Salsa. Almost overnight, Manolín became Cuba's most popular musician, and his version of the "timba," a style of dance music from the 1990s, took over the dance halls and radio and television music programs. His success was both absolute and meteoric, and waned when he decided to emigrate and live in Miami, thereby crossing a line that closed the doors to his music in his native country.

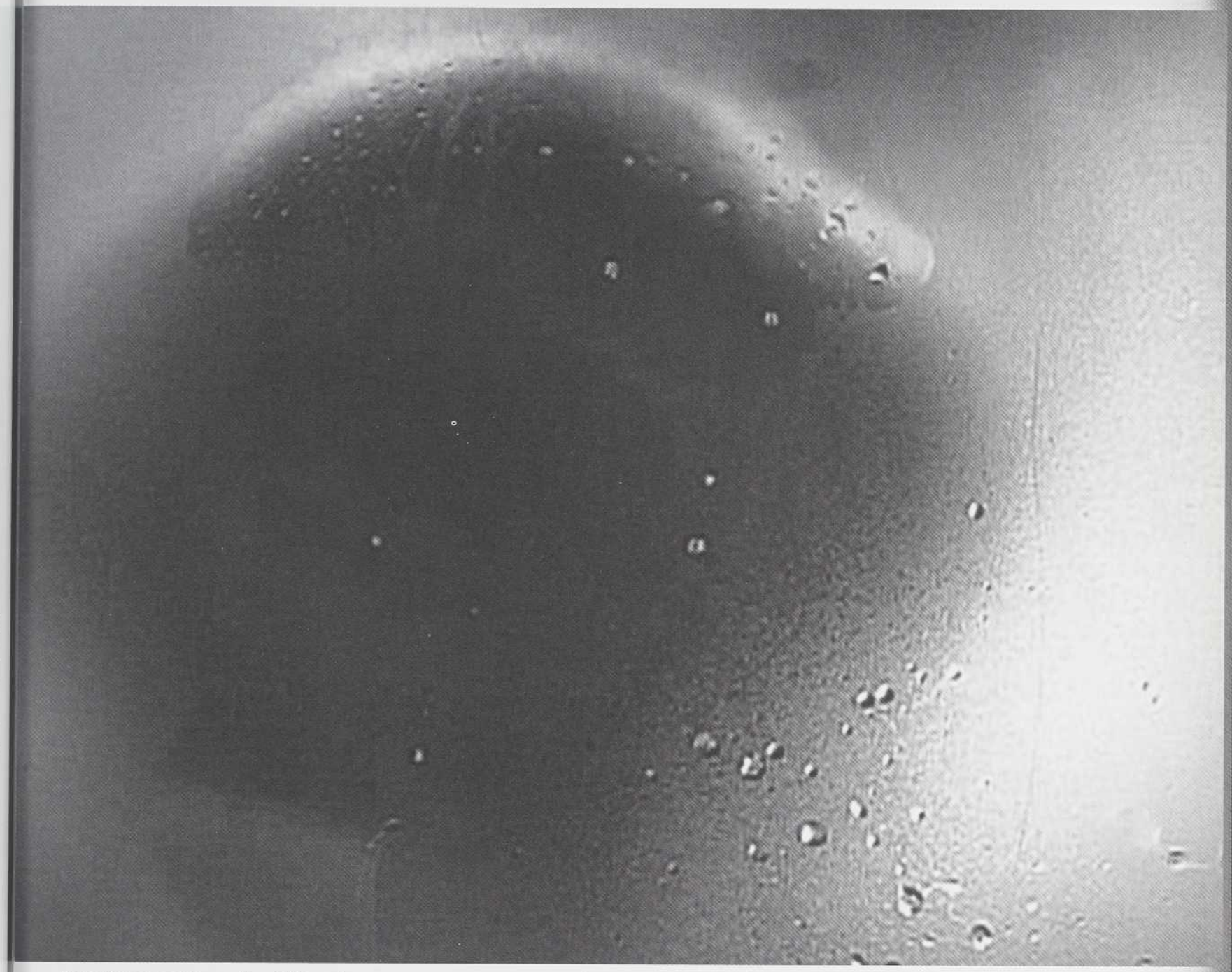
The chorus Dulzaides sings, or rather murmurs, is a popular expression: "Because you have to stay on the ball, on the ball, on the ball," meaning that you have to remain alert and prepared, you have to maintain the maximum degree of attention all

FELIPE DULZAIDES, *KILLING MY THIRD*, VIDÉO_VIDEO, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

d'attention. En l'interprétant *a cappella*, Dulzaides rehausse le filon dramatique de cette phrase familière. Il réussit à dégager la mélodie et le texte de leur connotation joyeuse, de leur image jouissive et, même, de leur sous-entendu provocateur et macho. Là où *La Bola*, la chanson originale, renvoie à la danse, au chant et à la parole comme expériences collectives, comme une manifestation sociale qui intériorise un répertoire culturel commun, Dulzaides, lui, donne place à la plainte en solitaire de l'émigré. Il construit un discours orné de confessions, filmant dans un espace infime, claustrophobe. Il ressort de la performance de l'artiste une sorte d'absence; tout ce qui manque de la version originale se démarque : les chœurs et les rires, les applaudissements, le rythme accrocheur des percussions et le son aigu des cuivres. Dans la voix et dans le corps de Dulzaides, dans son expression surtout, ce refrain populaire, répété pendant qu'il avance tranquillement vers la caméra jusqu'à la toucher avec la bouche et l'embuer de son haleine, devient obsédant. Rempli de résonances érotiques, cet acte est aussi, et surtout, pathétique.

Dulzaides est un exemple de la situation actuelle, presque nomade, de plusieurs artistes cubains. Dans son cas, on peut dire qu'il s'agit d'une pratique itinérante entre San Francisco et La Havane. Bien que provisoire, sa réalité confirme l'expansion de la scène artistique cubaine au-delà des limites géopolitiques de l'île, ainsi que l'influence du marthe time. Dulzaides's a cappella interpretation brings out the dramatic streak of this common phrase and manages to divest the melody and the text of their most cheerful implications, of their association with pleasure, and even of their defiant and somewhat macho undertone. Where *La Bola*—the original song—refers to dance, singing and speech as collective experiences shared by social groups who reassert themselves by interiorizing a common cultural repertory, Dulzaides finds a pretext for the solitary lament of the emigré and adds a discourse of confessional elements filmed in a minimal, claustrophobic space. What is remarkable about Felipe's performance is what is missing from the original version: the choruses and laughter, the clapping, the catchy rhythm of the percussion and the high-pitched accents of the wind instruments. In Dulzaides's voice and body, and especially his face, this popular refrain, repeated while the person in front of the camera gradually moves towards the lens until he touches it with his mouth and steams it up with his breath, becomes an obsessive act full of erotic resonances but, most of all, pathetic.

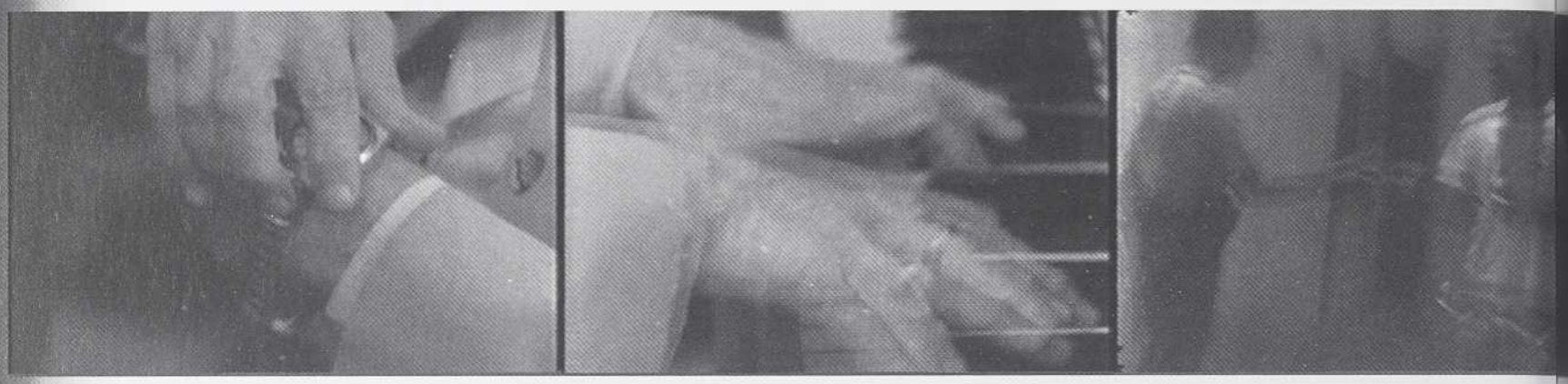
Dulzaides is an example of the almost nomadic circumstances of many Cuban artists today. In his case, we can speak of an itinerant practice between San Francisco and Havana. This transient lifestyle confirms that the Cuban art scene has expanded beyond the country's geo-political borders, just as the influence of the market and international insti-



FELIPE DULZAIDES, *ON THE BALL*, 2000, VIDÉO_VIDEO, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

ché et des institutions internationales à l'intérieur du territoire cubain. Sa mobilité, ainsi que celles d'autres, incite à s'interroger aujourd'hui sur la signification même de l'« artiste cubain », encore plus quand l'œuvre de Dulzaides est, par exemple, inséparable de son statut de migrant. Parmi ses installations qui intègrent la vidéo, *Proyecto Invitación* (« Projet d'invitation », 2004) explore l'œuvre de l'architecte italien Roberto Gottardi, coauteur dans les années 1960, avec le Cubain Ricardo Porro et l'Italien Vittorio Garatti, du projet Escuelas de Arte de Cubanacán. Bien que jamais finalisée, cette école est sans doute la meilleure œuvre architecturale construite pendant la période révolutionnaire[6]. À l'instar de Piña dans *The Hope and the Rope,*

tutions has expanded within Cuba. His mobility, and that of others, opens the door to fundamental questions about what it means today to be a "Cuban artist," especially when Dulzaides's work, for example, is inseparable from his condition as an émigré. In installations which incorporate video (*Proyecto Invitación,* "Invitation Project," Fototeca de Cuba, 2004), Dulzaides has explored the work of the Italian architect Roberto Gottardi who, in the early 1960s, with the Cuban Ricardo Porro and the Italian Vittorio Garatti, designed the Cubanacán Escuelas de Arte (Art Schools) project, without a doubt the most impressive architectural work of the revolutionary period, even if it was never built.[6] Like Piña in *The Hope and the Rope,* Dulzaides is interested



JUAN CARLOS ALOM, *HAVANA SOLO*, 2000, FILM, PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY OF THE ARTIST.

Dulzaides s'intéresse à l'envolée utopiste derrière le projet constructif (et pédagogique) des écoles. Il établit un dialogue direct, caméra en main, avec un des protagonistes de ces ambitions réformatrices et donne ainsi visage, voix et personnalité aux réalisations et frustrations nées à cette étape de l'utopie.

La musique et les musiciens, ainsi que la ville – c'est-à-dire le paysage et les citoyens –, sont les protagonistes de *Habana solo* («solo de La Havane», 2000), pièce importante d'Alom. Elle commence par une idée simple en apparence : demander un solo (d'où le titre de l'œuvre) de deux minutes, et pas plus, à plusieurs amis instrumentistes, certains de véritables vedettes (Frank Emilio, Tata Güines, Enrique Lázaga, José Luis Cortés, parmi d'autres). Alom sort dans la rue avec sa caméra 16 mm et dresse un portrait de quartiers pourris et de gens qui, à l'occasion, s'épanchent en gestes. À ces gestes, le cinéaste superpose l'apport sonore des musiciens, également filmés, et met en relief le mouvement, l'extension et la fluidité des corps. Émouvante, la séquence finale montre une danse silencieuse sur un toit, un «solo», une exubérante dissertation d'un autre instrument, le corps.

À l'instar du chant de Dulzaides dans *On the Ball*, la danse devient ici un acte individuel. Le danseur, un homme noir et mince, exécute son numéro pour la ville, il danse avec et devant elle. La toile de fond, ruines, ciel et nuages, fait de cette chorégraphie une offrande cérémonieuse, construite peu à peu dans le film comme un hommage offensant. Alom la fait finalement éclater lors d'un crescendo magistral.

Entre Alom et Piña, tous les deux formés dans un environnement photographique, c'est Alom qui reste le plus proche des conventions narratives et de genre, et même des techniques historiquement

in the Utopian impulse behind the architectural (and pedagogical) project of the schools, and establishes a direct dialogue, camera in hand, with one of the protagonists of this ambitiously transformative project in order to give a face and voice to the achievements and frustrations of this chapter of Utopia.

Music and musicians, along with the city (that is to say, with the urban landscape and urban characters) feature in *Habana solo* ("Havana Solo," 2000), an important work by Alom. *Habana solo* is based on a seemingly simple idea: to ask various musician friends, including a few true stars (Frank Emilio, Tata Güines, Enrique Lázaga and José Luis Cortés, among others) to play a solo on their instrument (hence the title of the work) no more than two minutes in length. Alom heads out into the street with his 16mm camera and creates a portrait of decaying neighbourhoods and people who, in their casual gestures, express themselves freely. The filmmaker dubs over these gestures the musicians' solos—which were also filmed—and highlights the bodies' movements, range and fluidity. At the end, in a moving sequence, a rooftop dance takes place without sound and as a "solo." This is also an exuberant statement of an instrument: the body.

Like Dulzaides's song in *On the Ball*, dancing here becomes an individual act. The dancer, a thin black man, dances for the city, dances with it and before it, and this backdrop, made up of ruins, sky and clouds, transforms his choreography into a ceremonial offering, a heart-rending tribute that the film has constructed and which Alom, in the end, sets off in a majestic crescendo.

Alom and Piña are artists whose initial training was in photography. Of the two, Alom has remained closest to narrative and genre conventions and even

CE CINÉMA A PRIS DES RISQUES, PRÉSERVANT UN TON CRITIQUE VIS-À-VIS LES ÉVÉNEMENTS DE L'ÉPOQUE, ET A INTRODUIT LA MARGINALITÉ (PERSONNAGES ET PROBLÉMATIQUES) ET DES PHÉNOMÈNES PLACÉS PAR LES ÉNONCÉS LES PLUS COMPLAISANTS DE L'HISTOIRE EN MARGE DU DISCOURS DOMINANT, QUE CELUI-CI SOIT RÉVOLUTIONNAIRE OU POSTRÉVOLUTIONNAIRE.

THESE FILMS CALL TO MIND AN EXPERIMENTAL AND INNOVATIVE CINEMA, UNINHIBITED IN THEIR FORM AND ECLECTIC IN THEIR INFLUENCES. THIS CINEMA WAS BOLD, REMAINING CRITICAL IN ITS OBSERVATION OF THE EVENTS OF ITS DAY AND VERY OFTEN GIVING SPACE TO MARGINAL PEOPLE AND ISSUES AND TO PHENOMENA WHICH THE MOST COMPLACENT VERSIONS OF HISTORY HAVE PLACED ON THE PERIPHERY OF THE DOMINANT REVOLUTIONARY AND PRE-REVOLUTIONARY NARRATIVE.

associées au cinéma. De son côté, Piña conçoit son œuvre sur un terrain qui inclut des liens identitaires avec la longue tradition cinématographique, avec le multimédia et avec l'installation comme espace pour l'image en mouvement et le son.

Au-delà de leurs différences tactiques, ces deux artistes partagent ce que j'appellerai une « conscience généalogique », soit le fait que l'on puisse déceler dans leur travail une volonté de continuer une part importante de la production du cinéma cubain des années 1960 et du début des années 1970. Même si ces œuvres vidéo ont encore une portée modeste, je suis convaincu que ce qui stimule leurs auteurs, c'est la possibilité de dialoguer avec la génération des réalisateurs « classiques », ceux issus du passé révolutionnaire (Sabá Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal, Santiago Alvarez, Tomás Gutiérrez Alea, Nicolás Guillén Landrián, Manuel Octavio Gómez et Sara Gómez, parmi d'autres). Ces noms sont liés à des films comme *P.M.* (1961), *Ciclón* (« Cyclone », 1963), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Coffea Arábiga* (« Café Arabicca, 1968), *La primera carga al machete* (« Le premier coup de machette », 1969) et *De cierta manera*, des titres qui évoquent un cinéma expérimental et novateur, lié à des techniques historiquement associées au cinéma.

to techniques historically associated with the cinema. Piña, on the other hand, conceives his work in a zone ranging from identification with well-established cinematic traditions to multimedia and installations with a place for moving images and sound.

Beyond their tactical differences, these two artists share what I would call a "genealogical consciousness": the fact that it is possible to identify a desire for continuity between their work and a major part of Cuban cinema of the 1960s and very early 1970s. Although their audio-visual work is still as of yet on a modest scale, I am convinced that they are stimulated by the possibility of entering into a dialogue with this tradition as represented by the "classical" directors of the revolutionary past, including Sabá Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal, Santiago Alvarez, Tomás Gutiérrez Alea, Nicolás Guillén Landrián, Manuel Octavio Gómez and Sara Gómez. These names are associated with films such as *P.M.* (1961), *Ciclón* ("Hurricane," 1963), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Coffea Arábiga* (1968), *La primera carga al machete* ("The First Charge of the Machete," 1969) and *De cierta manera*. These films call to mind an experimental and innovative cinema, uninhibited in their form and

Manuel Piña, *Water Wastelands* series, *Camina; Sangre; Hombre*, 1992-94, photos numériquse_digital C-prints, photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy of the artist.

bre dans sa forme et éclectique par ses influences. Ce cinéma a pris des risques, préservant un ton critique vis-à-vis les événements de l'époque, et a introduit la marginalité (personnages et problématiques) et des phénomènes placés par les énoncés les plus complaisants de l'histoire en marge du discours dominant, que celui-ci soit révolutionnaire ou postrévolutionnaire.

La sensibilité irrévérencieuse, le penchant pour l'expérimentation et le souci critique que partagent les trois artistes commentés concernent aussi d'autres créateurs et une bonne part de ce qui s'est créé dans le terrible contexte de la « période spéciale » et après, lors de ses contrecoups. Ce sont des créations issues autant des arts visuels que du cinéma, de la musique et de la littérature. Pour le dire autrement, on peut noter que des personnages et des scénarios similaires sont explorés en profondeur par des plasticiens comme Luis Gómez, Lázaro Saavedra, Sandra Ceballos et Ezequiel Suárez, par les cinéastes Fernando Pérez, Humberto Padrón et Arturo Infante, par le poète Carlos Augusto Alfonso et par le musicien José Luis Cortés dit « El Tosco », dont le répertoire de chansons dansantes donne à la « *timba* » un ton cru et provocateur. C'est à eux, et à plusieurs autres qu'on ne peut nommer faute d'espace, qu'appartient désormais la désagréable lucidité.

eclectic in their influences. This cinema was bold, remaining critical in its observation of the events of its day and very often giving space to marginal people and issues and to phenomena which the most complacent versions of history have placed on the periphery of the dominant revolutionary and pre-revolutionary narrative.

The non-conformist sensibility, desire to experiment and critical doubts shared by these three artists are found in other creators and in a large proportion of the works of art, films, music and literature created in the terrible circumstances of the "special period" and in its wake. Similar characters and situations are explored in depth from different perspectives by visual artists such as Luis Gómez, Lázaro Saavedra, Sandra Ceballos and Ezequiel Suárez; by the filmmakers Fernando Pérez, Humberto Padrón and Arturo Infante; by the poet Carlos Augusto Alfonso; and by the musician José Luis Cortés, "El Tosco," whose repertory of dance tunes brings a harshness and defiant tone to the "timba." All of them, and many others who could not be named in this paragraph, share today this same unpleasant lucidity.

Antonio Eligio Fernández (Tonel) est né à La Havane. Il vit et travaille à Vancouver. Artiste international et historien de l'art, il a été artiste invité au Centre pour les études d'Amérique latine à l'Université de Stanford (2001-2003). Il est présentement professeur adjoint au Département d'histoire de l'art, d'art visuel et théories de l'Université de Colombie-Britannique. Il a été récipiendaire d'une bourse de la Fondation Rockfeller en lettres et sciences humaines (1997-1998) et d'une bourse de la fondation John S. Guggenheim en peinture et installation (1995).

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado

NOTES

1. Michael Chanan, *The Cuban Image*, Londres, BFI Publishing, 1985, p. 280.
2. Juan Antonio Molina, «This Is That. Metaphor and Problems of Identity. Variants in Cuban Photography in the 90s», *Utopian Territories: New Art from Cuba*, édité par Eugenio Váldes Figueroa *et al.* Vancouver, Contemporary Art Gallery, Morris and Helen Belkin Art Gallery, La Habana, Fundación Ludwig de Cuba, 1997, p. 56.
3. Michael Chanan, *op. cit.*, p. 282.
4. Michael Rush, *Video Art*, Londres, Thames and Hudson, 2003, p. 8-9.
5. *Ibid.*, p. 66.
6. John A. Loomis, *Cuba's Forgotten Art Schools: Revolution of Forms*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 18-29.

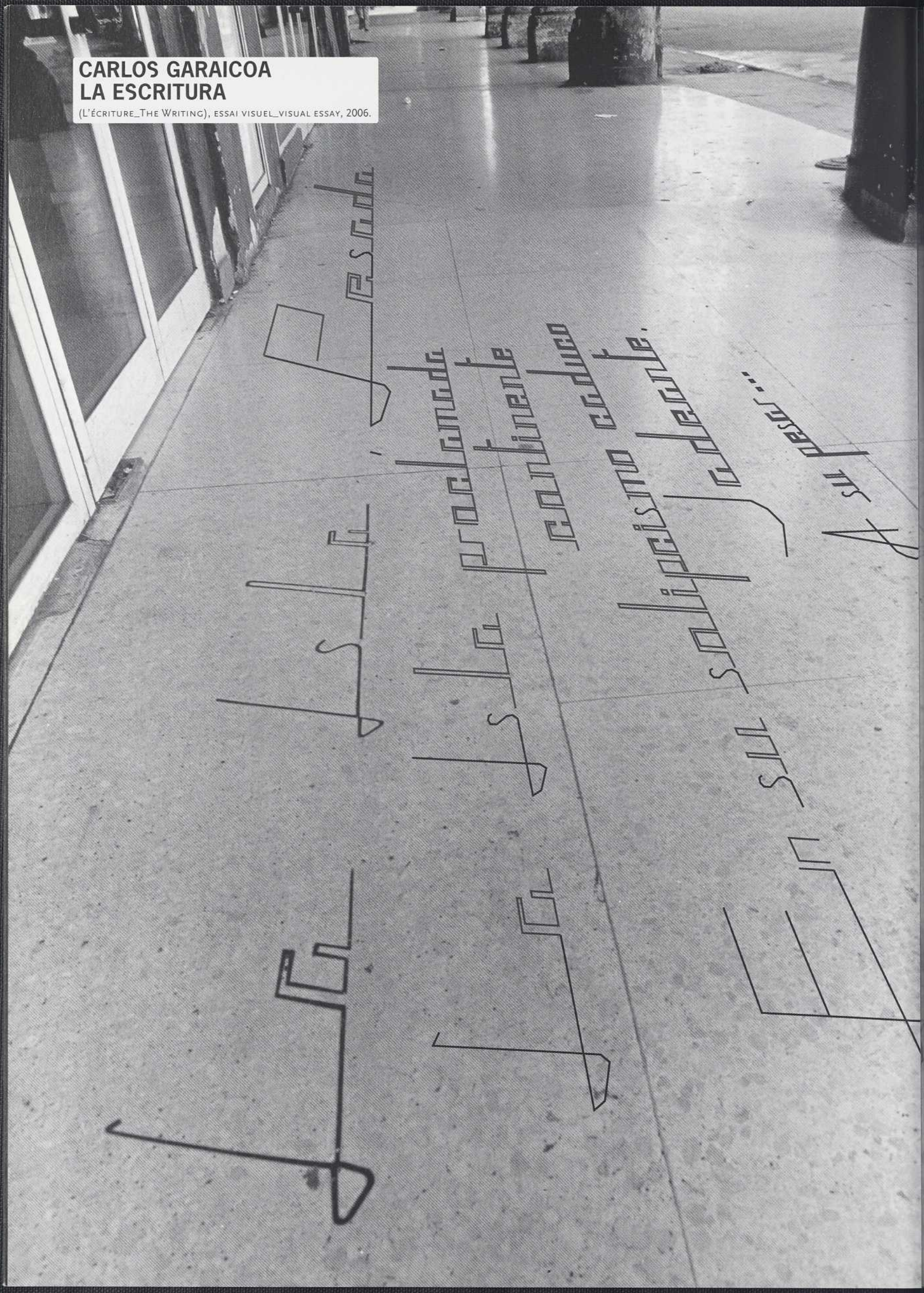
Antonio Eligio Fernández (Tonel) was born in Havana; he lives and works in Vancouver. He is an internationally renowned artist and art historian. He has been a visiting artist and lecturer at the Center for Latin American Studies, Stanford University (2001–03). He is currently an Adjunct Professor at the Department of Art History, Visual Art and Theory at the University of British Columbia. He is the recipient of a Rockefeller Foundation Fellowship in the Humanities (1997–98) and a John S. Guggenheim Foundation Fellowship for painting and installation art (1995).

Translated from the Spanish by Timothy Barnard

1. Michael Chanan, *The Cuban Image* (London: BFI Publishing, 1985), 280.
2. Juan Antonio Molina, "This Is That: Metaphor and Problems of Identity: Variants in Cuban Photography in the 90s." *Utopian Territories: New Art from Cuba*, eds. Eugenio Váldes Figueroa et al. (Vancouver: Contemporary Art Gallery, Morris and Helen Belkin Art Gallery and Fundación Ludwig de Cuba, 1997), 56.
3. Michael Chanan, op. cit., 282.
4. Michael Rush, *Video Art* (London: Thames and Hudson, 2003), 8–9.
5. Ibid., 66.
6. John A. Loomis, *Cuba's Forgotten Art Schools: Revolution of Forms* (New York: Princeton Architectural Press, 1999), 18–29.

## CARLOS GARAICOA
## LA ESCRITURA

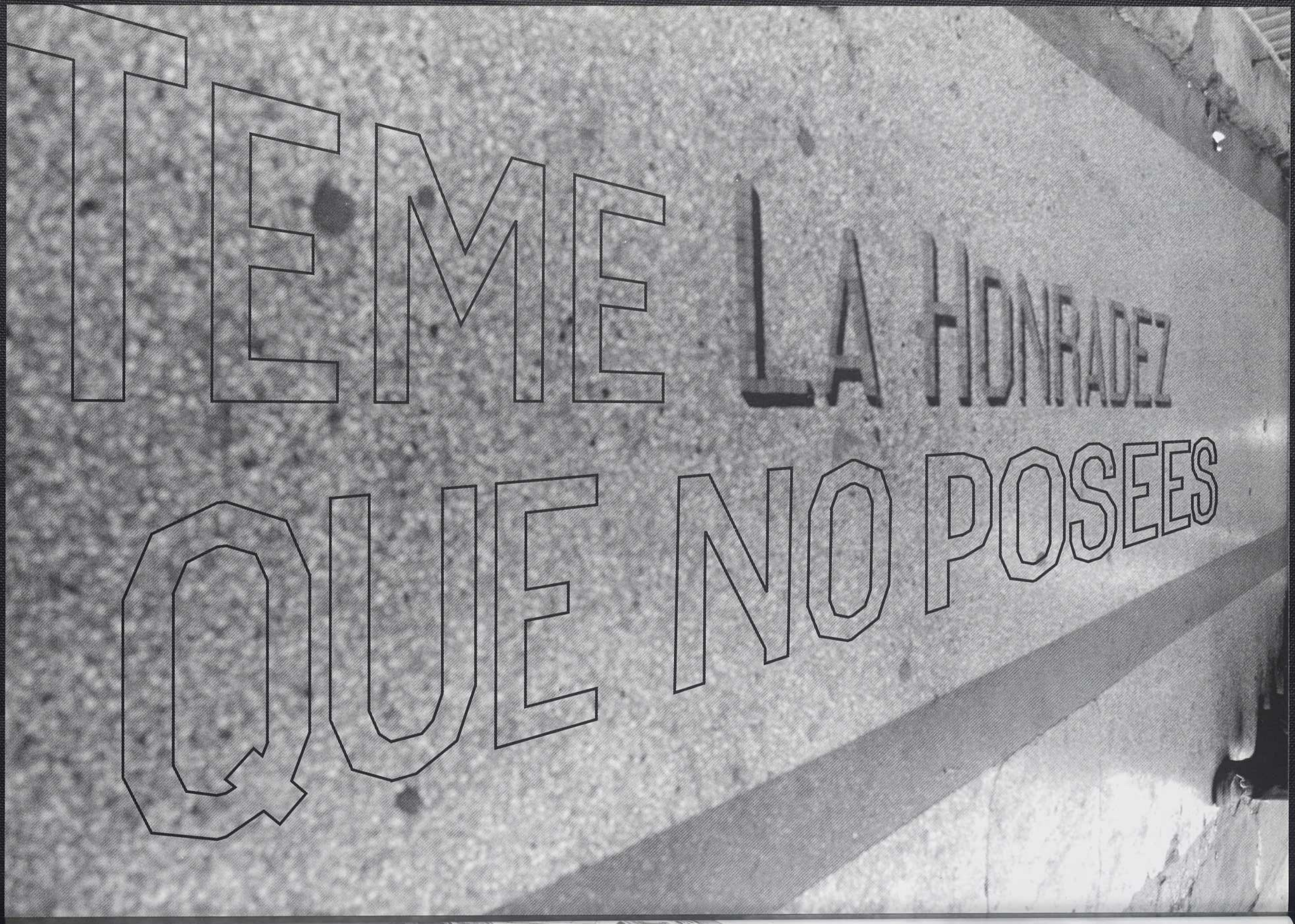
(L'écriture_The Writing), essai visuel_visual essay, 2006.



LACASADELASPLANCHAS
VOLADORAS

SIN MIEDO
SIN RIVAL
HE VIVIDO
MORIRE
SIN RIVAL

DIO TRES VOCES
El Gallo


TEME LA HONRADEZ
QUE NO POSEES

DEMATAR
OOHH!!
EL ARTE
NOOSSS
SSSS!!
DESTROZO
AARR!!
MATANDO
AAHH!!

el mundo de las maravillas
negado y soñado fuera aqui

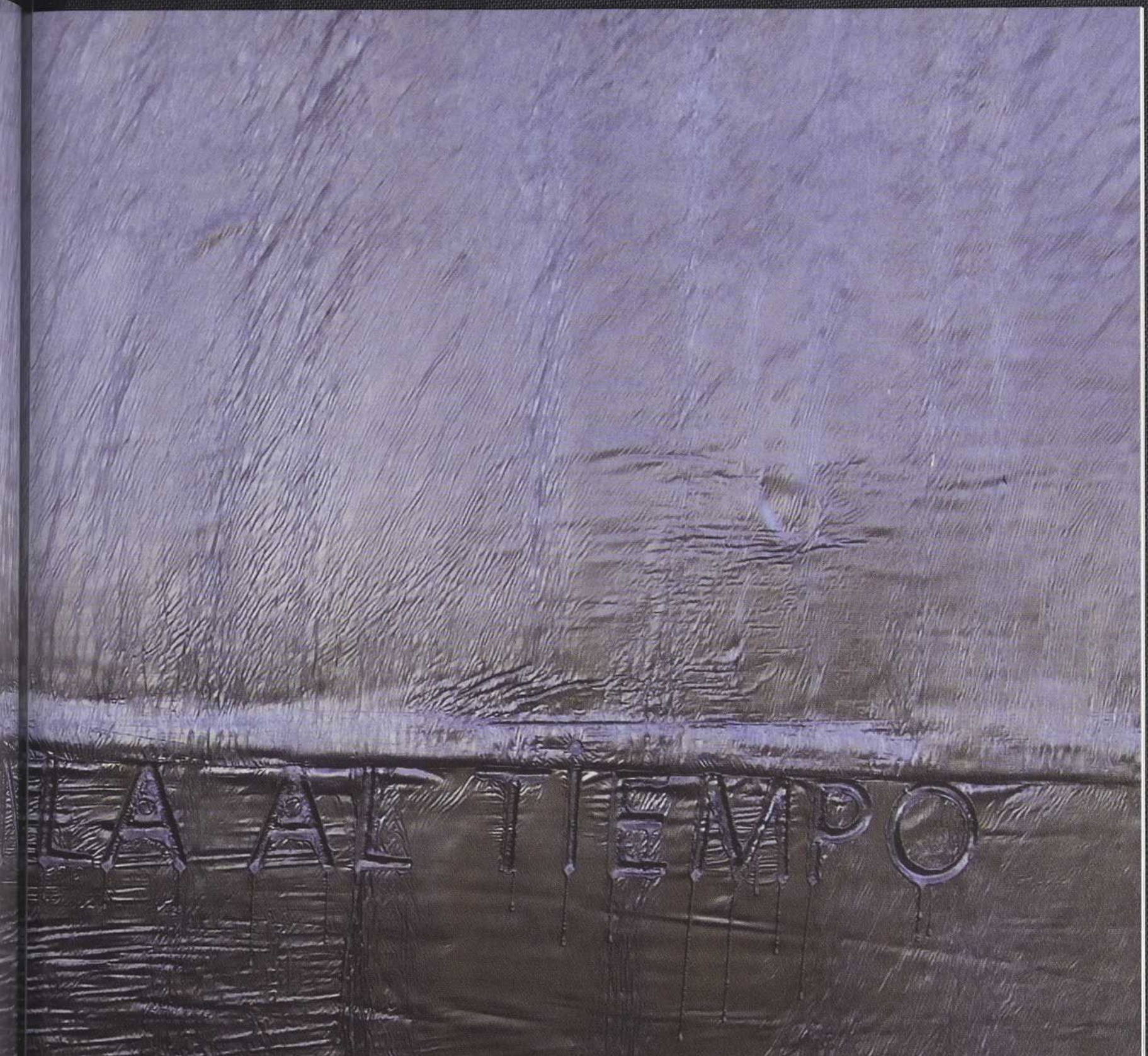
El Mundo
El País
La Casa
El Barrio

# GLIMPSES OF EDUARDO PONJUÁN'S LATEST IMAGES

ELVIA ROSA CASTRO MARTIN

De Chirico heads the list of twentieth-century artists inscribed on Keith Milow's *Canon* (1996). There, the names of those who created the model that tears the past to shreds are written with oil on aluminium. With the solemnity of the gilding on the metallic surface, the work functions like a swipe at the past: a perverse minimalist game that pretends to be humble, visually speaking. A cocktail of illustrated naïve art and "simple" solutions, *Canon* ignores tradition and legitimizes its own myth. It is a typically modern exercise which also seeks shelter in legend.

What is the basis of a work that aspires to establish a new paradigm at the close of the twentieth century? After so many secular snubs, it may con-



sist in a dose of excessive cynicism or meaninglessness. Here, I am trapped, because both of these are accomplices.

I am reminded of *Canon*'s vanity when looking at Eduardo Ponjuán's *Lo tengo en la punta de la lengua* ("It's on the Tip of My Tongue," 2004), a two-dimensional work in which the artist has written the names of Cuban artists on black tarpaper by using high temperatures: the list includes young and old, students, friends from the past or the present day, familiar people, modest people, etc. More than a familiar homage, the work seems to create a tension between modest affect and forgetfulness, between the canonical and the irregular,

*Un roce anula del tiempo* (detail), 2004, roof paper, photo courtesy of the artist.

between causality and free will. In short, it makes all criteria for authenticity appear ridiculous, because it is highly subjective, just like its author pretends to be. Everything depends on him—not in the manner of an arrogant diva, but like someone dominated by every circumstance, from the most transcendental to the feeblest and most domestic and private.

The acceptance of this supremacy, but not omnipotence, led him to give a work the controversial title *Conmigo no hay casualidad* ("With Me, There Is No Causality," 2004). Visually similar to *Lo tengo en la punta de la lengua*, many saw in it a display of perfectionism,[1] or the declaration of someone who knows every path, for whom no margin of error exists. The complete opposite, however, is true: in these trajectories, everything is possible. They are the resignation of living with chance and causality; they admit the accidental. In them, loyalty to confusion, as well as an understanding and expression of it, are found in a single work.[2]

But this is true not only of *Conmigo no hay casualidad*. Since *Limbo* (September 2003) by way of *Koan* (November 2003) to *Lo tengo en la punta de la lengua*, exhibited at the Museo Nacional de las Bellas Artes in February 2004, Eduardo Ponjuán has been warning us about ourselves. In the past few years, his work has become a journey to the very centre of the mechanisms of human subjectivity.

His journey is the same as that of the phenomenology of consciousness, only in this case it takes place in the artistic realm. This is why his incursions appear at times to record only the field of art, as if this existed independently of the person creating it and in whom it is realized.

It seems doubtful, for example, that the appearance of Marcel Duchamp in his work has the same meaning that it does in the work of other artists. Beyond his oeuvre and what it meant for art in the twentieth century, Duchamp matters to Ponjuán because, when all is said and done, he was a Diogenes of visual structures. And this implies a posture, a mental posture, which is always off centre. It is absolute because it is fragile, and scandalous because it is ordinary and natural.

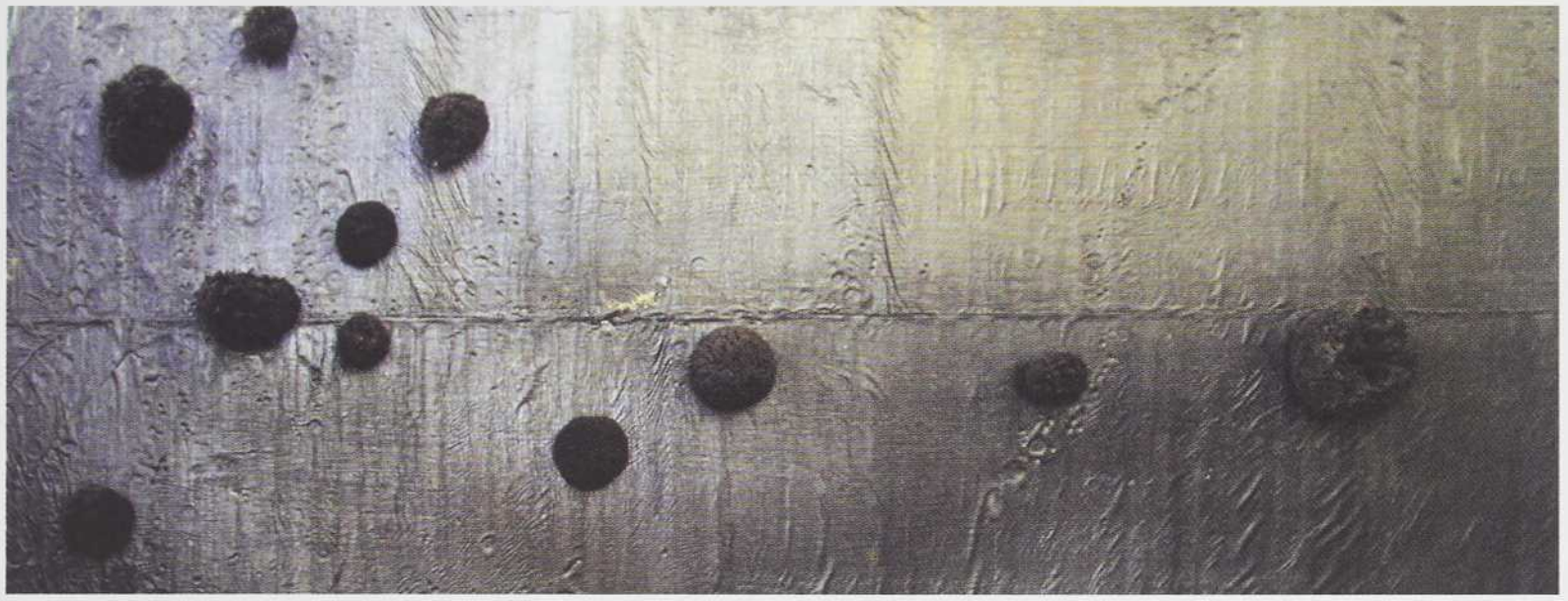
This takes place in such a way that these dark secrets—for which black was the summa[4]—along with their references to tendencies such as Minimalism,[5] depictions of the iconic Duchamp, and works such as *La cerquita* (2003), *Canon*[6] and *Una pulgada o algo más* ("An Inch or a Little Bit More," 2003), are nothing more than rhetorical tricks or "linguistic alibis" used to inform us of our own condition and to let us re-familiarize ourselves with it. They bring us to the solipsism according to which Plato's cave, the camera obscura and reflections are superfluous.

Despite the fact that in previous work the signs of spelling appeared (think of the neon), since *Limbo* and until the present day, with the seeming exception of the environment *Koan*, Eduardo Ponjuán has bombarded us with a visuality situated in letters and texts. It is as if he wanted to restore to us with his book-masks the content that the works

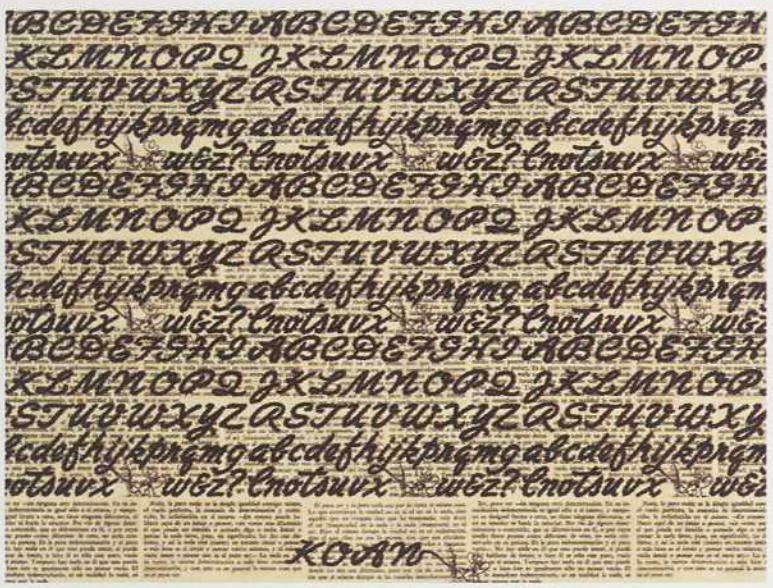
*Koan*, 2003, installation, Museo del Ron, Havana, mesh, roof paper, asphalt, variable dimensions, photo courtesy of the artist.

of previous years had deprived us of. These objects or assemblages had their antecedents in the series *Mayor 52* ("Major 52," 1997), which was exhibited at the sixth Havana Biennial. This work was preceded, in turn, by *El desierto crece* ("The Desert is Growing," 1996), which was created at the very moment of the break-up of the duo René-Ponjuán.[7] This is a heart-rending and beautiful work like few others, one which sums up the transition to a new stage: visual reminiscences of *Call Malevich* (1996) abound, alongside the books and the grey and black tones of the later *Mayor 52*.

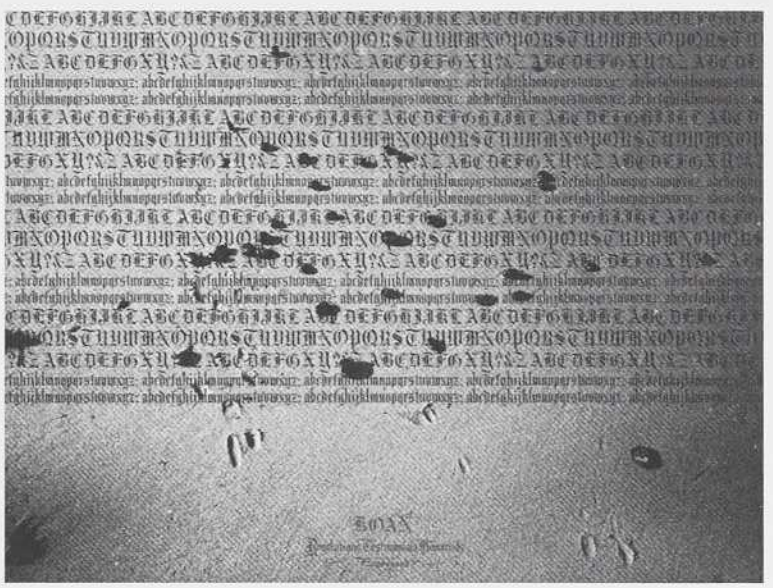
In the end, painting would disappear—a suspicious fact with this artist—leaving only, at this significant point in his career, his book-masks. These



*Koan*, 2003, installation, Museo del Ron, Havana, mesh, roof paper, asphalt, variable dimensions, photo courtesy of the artist.



*Koan, el Ser, la Nada, Soga and Cowboy*, 2003, digital print, 94 x 149 cm, photo courtesy of the artist.



Koan, *Iglesia Antigua*, 2003, digital print, 94 x 149 cm, photo courtesy of the artist.

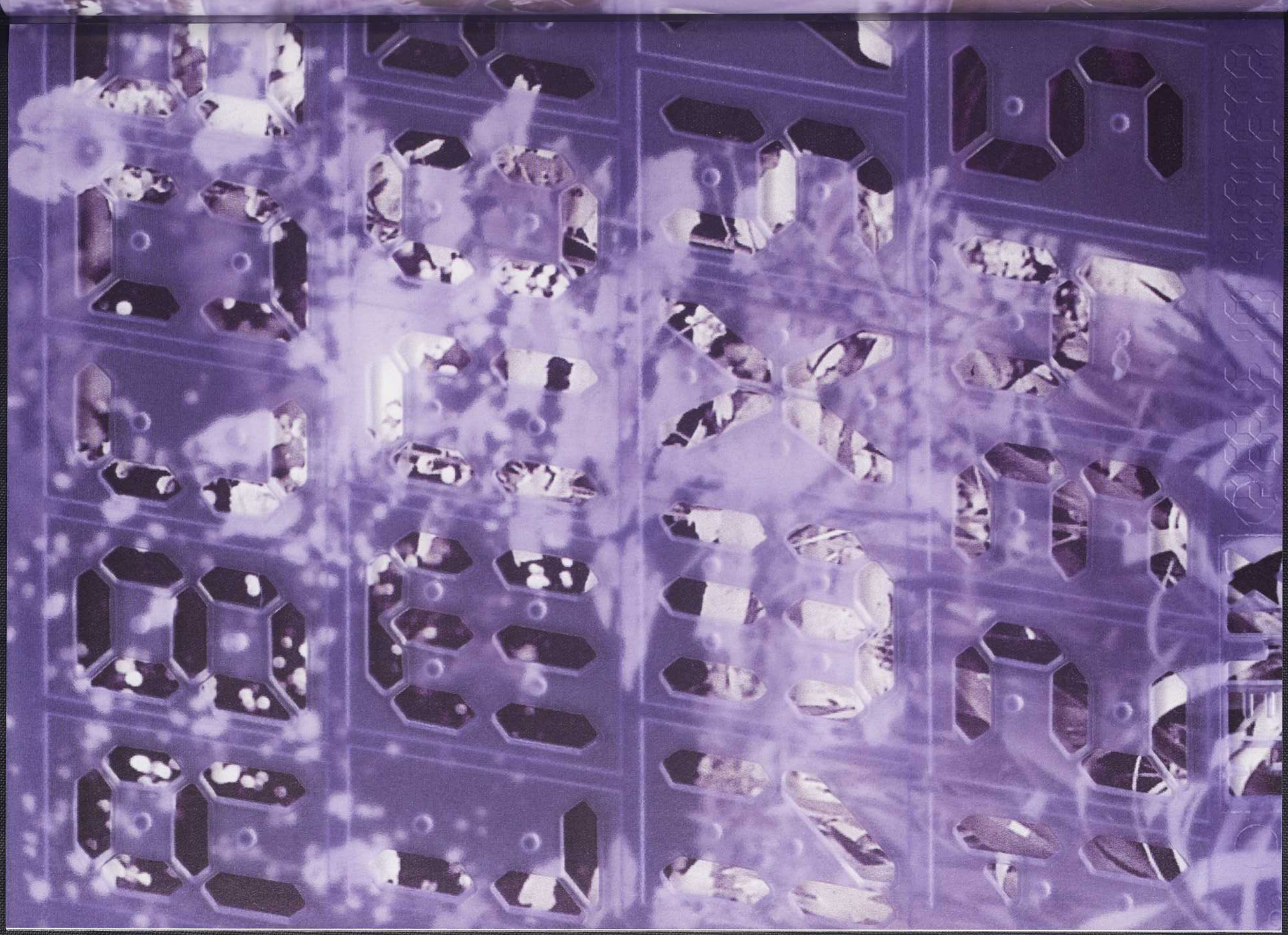
are comprised of books whose appearance demand adoration, and on which Ponjuán would carry out impious and profane acts. By carrying out a symbolic juxtaposition—assemblages versus pre-existing texts—not only is he in a sense cannibalizing (for knowledge and emotions are human), but he also proposes another kind of writing by using only visuals and, as a result, other kinds of reading. Here, the myth of knowledge as a form of emancipation disappears to the extent that it returns more effectively and in a more instrumental form than before. All this makes one think of another function that has been added and was practically hidden before: ornamentation.

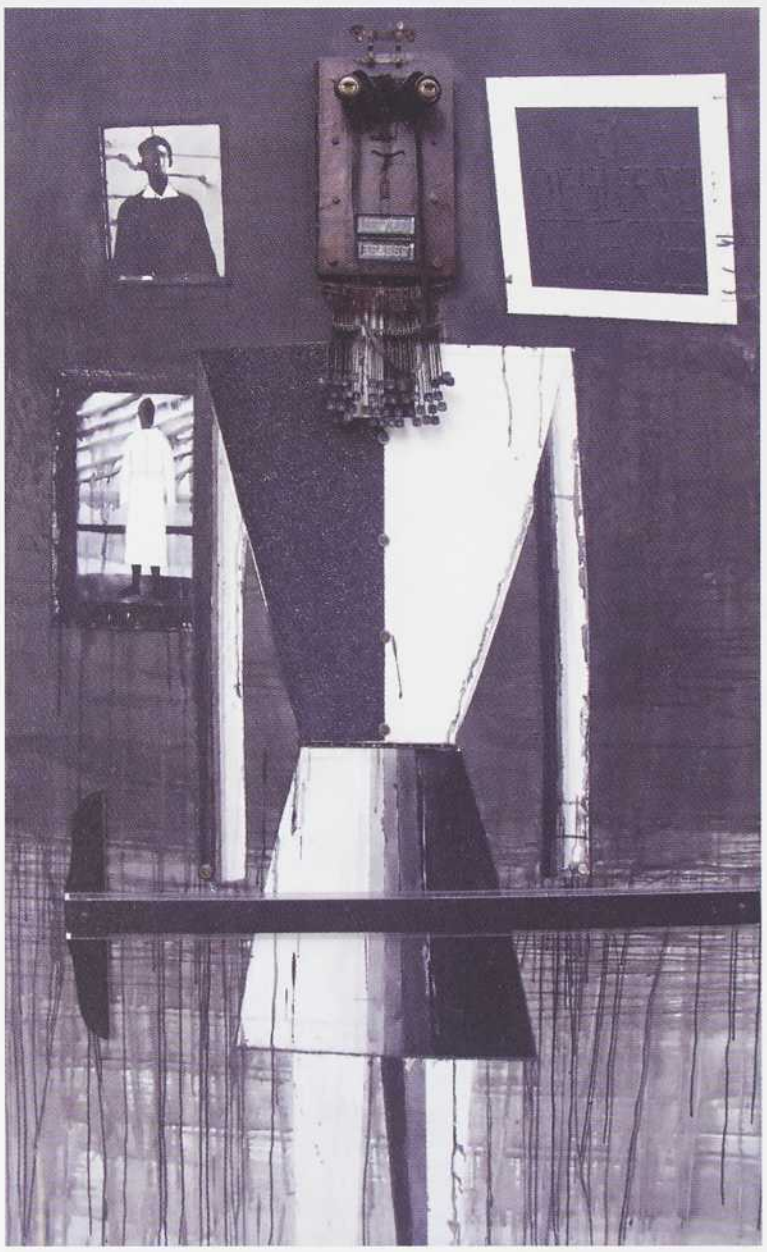
It may also be the case that ornamentation is part of some truth, perhaps a very individual truth, but I like to think, moreover, that in these book-masks Ponjuán has radicalized the obsession of Mallarmé and the Symbolist poets for the form books should take. As Octavio Paz remarks:

> Books are both sensitive and semantic objects: they signify, recount, sing, smell. The most daring and rigorous experiment was Mallarmé's. In a famous letter to Verlaine he said that the entire universe must in the end transform itself into a book.[8]

For Ponjuán, the routine of the readymade made possible the prohibition of the worlds contained in these books in order to reveal to us other, heteroclite

*Reflejo violeta de sus ojos*, 2003, digital print, 94 x 149 cm, photo courtesy of the artist. >



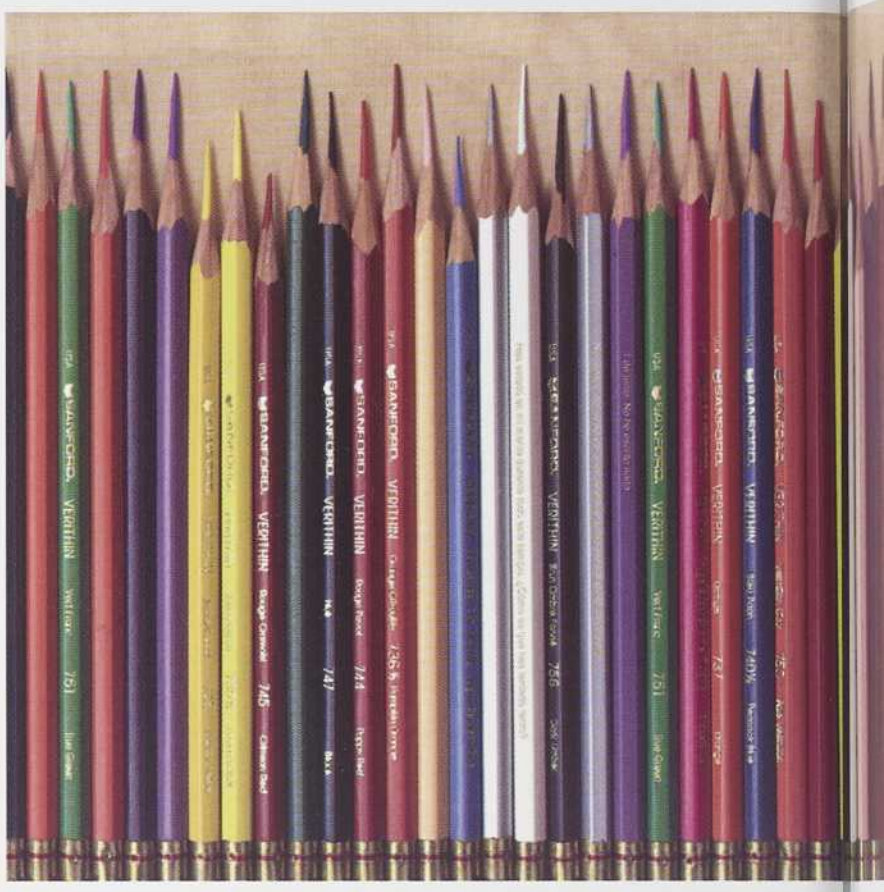


*El desierto crece*, 1996, ink, acrylic, carbon, books, 200 x 140 cm, photo courtesy of the artist.

worlds, as if the collage of objects had no other mission than pure visuality. It is as if they were foretelling the void, the container, the form, non-being.

### From Anguish to Pleasure . . . and Vice-Versa

*Limbo*, a work for which a major exhibition was created even though the curators (myself included) were conscious that exhibiting it in a museum setting would be fragmentary yet logical, revealed an artist who in no way feared "surpassing" the orderliness and haiku-like structure of "Vacío" ("Empty"), his previous solo show in Havana. On the contrary, Ponjuán continued the exercise of "extracting" the physical properties of drawing and exploring its possibilities. To paraphrase philosophical jargon,

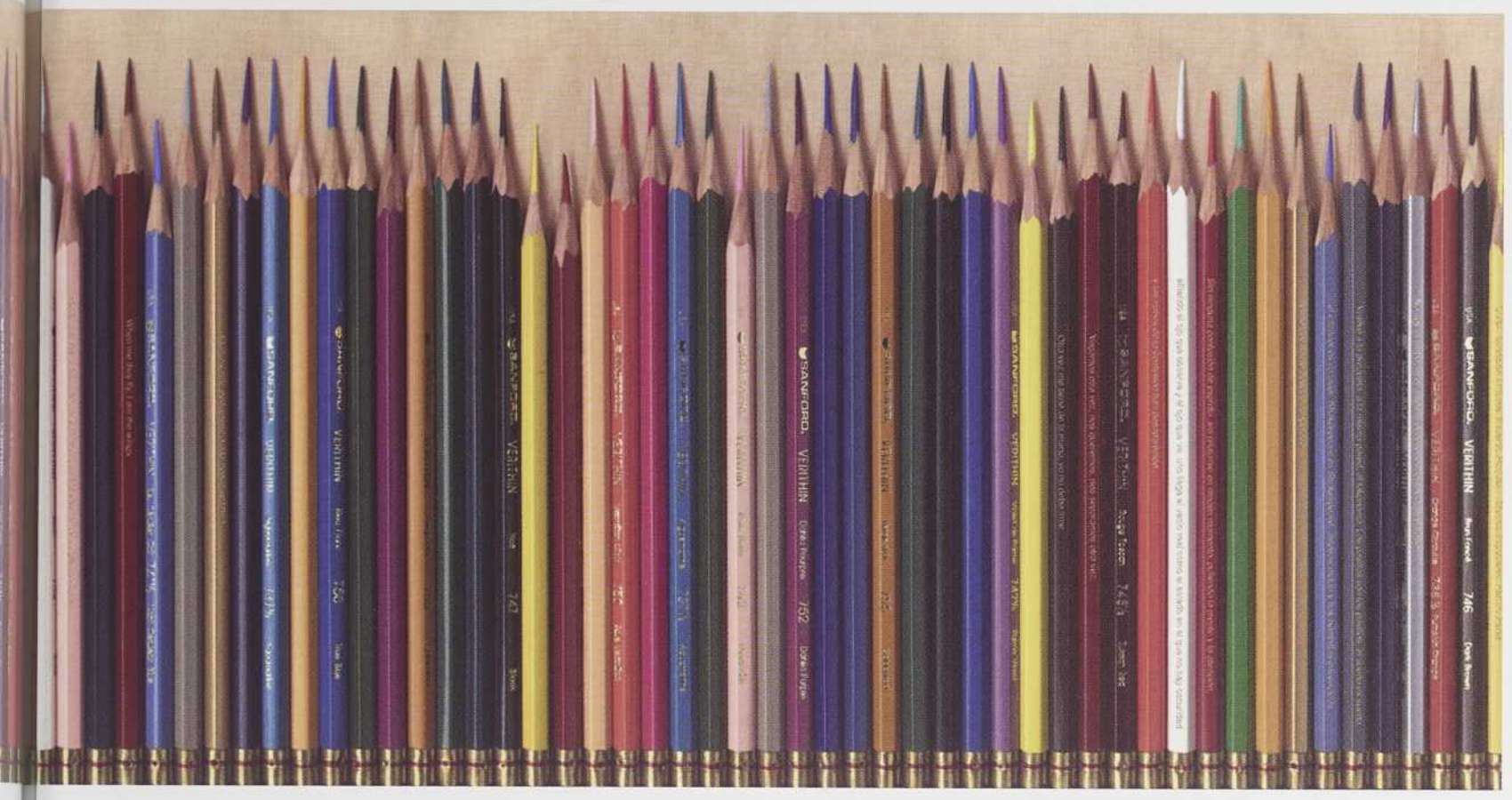


*Cerquita*, 2003, digital print, 94 x 300 cm, photo courtesy of the artist.

the work consisted in propositions in which the object and the subject were the drawing itself: we were in the presence of drawings about drawing. It is a kind of visual maieutics.

The digital prints, the blessed tarpaper, the references to mass media and cartoons, in addition to the texts, presented us with an artist who was distancing himself from Asiatic solemnity in order to allow a long-contained sense of humour to emerge. The acrimony of the past gave way to a free and easy attitude, to a hunger to explore other media. For this reason I recently realized that *Limbo* was a collection of works in the proper sense of the term. The piece had finally found its proper outlet.

From that point on, the only things left standing were two visual codes: the text and the tarpaper. Nevertheless, everything seems to suggest that so much writing has validity only in orality or, to be more exact, when spoken. A symbiosis of word and spelling, the work was constructed like a sort of dialogue between the artist and space. Here one is faced with an argument for the immateriality of Ponjuán's work, and not with what the defenders of "net art" refer to. In fact, my claim is of a different kind, of an intellectual order. I contend that when the artist imagines and explains his work, it exists.




It is curious that Baudelaire, so many years ago, had initially given the title *Limbo* to *Les Fleurs du mal* ("The Flowers of Evil") and that this was the same state that T.S. Eliot had wanted to present in *The Waste Land*. Ponjuán's *Sueño con goteras* ("Dreaming of the Outskirts," 2003), a convincing environment in that exhibition, synthesized, with an exact coherence of signified/signifier, the state of both poets, and his own. The gallery space, covered with tarpaper and autobiographically entitled *Sueño con goteras*, is a non-place, like barren land or tedium. It is as if we lived in perennial exile or in a borrowed place, as very innocent as we are. *Sueño con goteras* is limbo.

Not two months had passed and the non-place had been transformed into a Japanese garden, a Zen garden. The work *Koan* was erected there—in the most appropriate space imaginable. In addition, it was part of the Biennial; the site of La Cabaña would not have suited it, because the effect would have been merely tautological. *Koan*, an oasis of peace and quiet and contemplation, established a dissident dialogue with the mundane and cacophonous comings and goings of the Avenida del Puerto, as well as with the music and uproariousness of visitors to the museum of rum. Asphalt, tarpaper and heavy netting gave life to perhaps the most convincing work of the eighth Havana Biennial.[9] There, in the midst of the din, this environment became a viaduct for an encounter with our own nature. It offered a potential encounter, based on phenomenology, with our own subjectivity. It was a place to linger in, to envy and be nostalgic about, since this asphalt suddenly becomes noble, although its odour never ceases to bother us. Once again, the physical cleanliness of the material determines the "end" of the work. Once again, the "mysticism of the poverty of the medium" comes to exercise its seductive influence.

The trilogy closed three months later. In the Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Ponjuán exhibited *Lo tengo en la punta de la lengua*, which I have discussed, above.

That was the moment when I learned that an artist must bend space to his or her whims, master it. Naturally, this is done after he or she has inspected it, studied it, scrutinized its good qualities. He taught me that a serious exhibition is not a "set-up and run," a string of works made in a studio so that later they can be divided up spatially using a museological approach which does not possess the gifts of magic. This, in essence, is the Achilles heel

*Yo soy hombre no milimalista y todo lo solido se desvanece en el aire*, 2004, installation, variable dimensions, five columns formed by 55-gallon containers aged by sea water, 295 x 61 cm each, photo courtesy of the artist.

of so many exhibitions we see every day. One must be a professional, have skill. This makes me think of Bruce Nauman.

In parallel with this theme, Ponjuán took care to express each idea through the precision of materials, neither more nor less. Thus, the tanks of *Todo lo sólido se desvanece en el aire* ("All That Is Solid Melts into Air," 2004)—a phrase of Marx's that could very well be spoken by a Zen Buddhist—were full of rust and fell to pieces as a result of being treated with saltpetre and sea water.

And just as, in a certain sense, *Lo tengo en la punta de la lengua* is a kind of inspection or, as I said earlier, a phenomenology in the artistic realm, certain trends in Cuban contemporary art are brought under Ponjuán's incisive gaze. While in *Una pulgada o algo más*[10]—a haiku which has recurred at various times in the past few years—Ponjuán speaks to us about our ability to absorb knowledge (keeping the sponges in mind and establishing a link with the book-masks), at the same time we can understand this work in terms of the propensity of many to go beyond knowledge, such as is the case with the fondness for a kind of aesthetic cannibalism, with the desire to gulp down "the latest" in order to be "the first" and, in many cases, to con us in the process. For me, this piece is similar to the series of (in)finite columns whose title is a declaration of principle: *Yo soy hombre no minimalista.*

In 1965 Sol Lewitt wrote to Eva Hesse: "Don't try to be stupendous. Be just the opposite. You have to practice as if you were stupid, an idiot, unthinking, empty-headed. . . . Try to make bad art."[11] Few pieces of advice have had as much influence on several young Cuban artists as this one, especially in the last few years.[12] Beyond the precepts of Minimalism, Lewitt's advice is a wile for inclusion involving the artist's ethics, one which predetermines his or her actions.

Ponjuán's work, with its undoubtedly Minimalist look, makes clear that he and this manoeuvre for insertion are inversely proportional. And as if this were not enough, he crowned his columns with handsome fighting cocks, identifying himself with a tautological man/rooster game in order to underline the fact that his declaration is serious and "strictly personal."

If the Museo Nacional de Bellas Artes had kept track not only of how many people attended an exhibition but also of who these people were, I would surely top the list.

And each visit revealed something new to me. *Lo tengo en la punta de la lengua*[13] was in this way an homage to traditional media: nothing was other than two-dimensional or three-dimensional. There were no mixed media or installations, no video art, no digital printing.

Nevertheless, it was so devilishly solid, compact and beautiful throughout that for the first time I was overcome with the clear and absolute impression of having been in the lobby of a Museum—with a capital "M"—and of appreciating, finally, an exhibition of contemporary art.[14]

Elvia Rosa Castro Martin is an independent curator and writer. She holds an M.Sc. in art history and a degree in philosophy from the University of Havana, where she is currently an Assistant Professor in the Art History Department. She has published several articles and books. From 2002 to 2006 she was the executive editor of the magazine *Artecubano*. In 2005, she was awarded the National Prize for Curatorship for her exhibition SOLUCIONE(ES), along with the designer Osmany Torres.

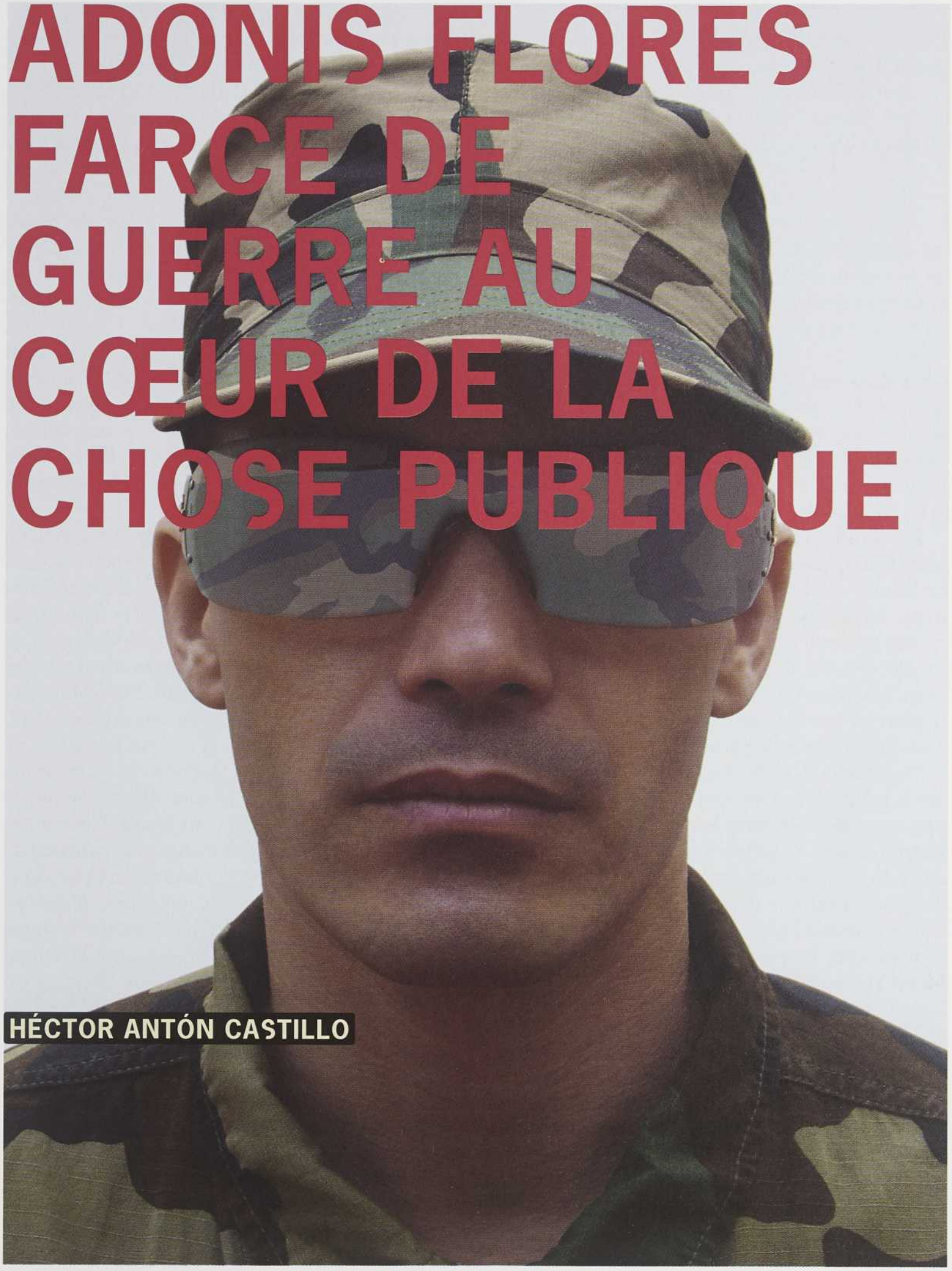
Translated from the Spanish by Timothy Barnard

NOTES

1. It should be noted that this expression has a speculative meaning in popular language, which associates it with male vanity.
2. Here lies the great difference between metaphor and concept. An endless number of meanings, an endless flow of meanings, is trapped inside a work of art, because images are a synthesis. Concepts, however, are analytical. They require precise and concise terms. Causality, in the conceptual domain, is exhausted in less than a paragraph. There is no room for contradictions.
3. Think of his work *Logo* from the early 1990s. For some the word meant treatise, for others thought, etc. Every interpretation saw reason and subjectivity underlying the work.
4. Previously, Ponjuán had experimented with black in *Diez se fijan en uno* ("Ten Become Settled in One," 1999), although its stamp was not yet complete. In this piece the black is used as a support for his well-known books.
5. See *Yo soy hombre no minimalista* ("I'm a Non-Minimalist Man," 2004), a work forming part of *Lo tengo en la punta de la lengua*.
6. Ponjuán's *Canon* reminds me of an Italian postcard in which a beautiful David is seen in one corner with the word *Prima* ("first"), and below him a repulsive fat man is accompanied by the notice *Dopo* ("afterwards").
7. I have stumbled more than once across the idea that *Artista melodramático* ("Melodramatic Artist"), an exhibition of René's and Ponjuán's work—which, along with that of AVTB, *Homenaje a Hans Haacke* ("Homage to Hans Haacke"), sparked the Castillo de la Fuerza project—was an opportunistic show. In this view, until that moment (1989), the duo had only made "little drawings" and the political element was not very strong. Nevertheless, if we review history a little, we will see that they had exhibited *Lectura 2* ("Reading 2") in Luz y Oficios and that works such as *Utopía, Turismo metafísico* ("Utopia, Metaphysical Tourism") and *Historia de Cuba* ("History of Cuba") already existed and foretold new paths and concerns. It is, of course, quite curious to revisit these images, since I believe I see in *Cafetera AL* ("Coffee Maker AL") the formal antecedent to the convincing work that Ponjuán would later create on his own, such as *El desierto crece*, *Mayor 52*, *La reforma*, *Call Malevich*, etc.
8. Octavio Paz, *Pasión crítica* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 14.
9. This work's Cuban antecedents were to be found in Carlos Garaicoa's *Jardin japonés* ("Japanese Garden") and in the work of Kcho with respect to the use of "povera" materials. In its foreignness, it was preceded by the environments of Joseph Beuys. But Garaicoa was addressing purity through architecture while Ponjuán's work is highly *intellectual*: a confusion of sensations. With its referential baggage, *Koan* was one of the few good projects on view at the eighth Havana Biennial.
10. This is an appropriation of Yves Klein, about which my colleagues have already written.
11. Our translation from the Spanish into English.
12. Here, for example, the exhibition of the work of Wilfredo Prieto and James Bonachea in Sancti Spíritus is paradigmatic. Entitled *Conceptualismo aditivo* ("Additive Conceptualism"), a kind of homage to Francis Alÿs, everything in it was seemingly silly. Or consider *Pie de obra* ("Bottom Line"), also by these two artists. Their performances are also noteworthy: washing with their clothes on, etc. Lastly, Wilfredo Prieto's *Mucho ruido y pocas nueces* ("A Lot of Noise but Very Few Nuts") is important here. All of these works embody, almost literally, Sol Lewitt's advice.
13. It also reinforced an idea instilled in me by Alexis Jardines, something to the effect that artistic creation consists in playing with existing knowledge. In the end, *Lo tengo en la punta de la lengua* seems to me a highly intelligent reworking of Allen Kaprow's *Panels*.
14. Incidentally, the other exhibition which gave me somewhat the same feeling was René Francisco's *Ajuste de cuentas* ("Adjusting Accounts"). I say "somewhat" because I believe that there were two works too many. It is not by chance that they worked together!

*Postura (Position)*, 2005, performance, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

# ADONIS FLORES FARCE DE GUERRE AU CŒUR DE LA CHOSE PUBLIQUE




*Tamiz (Tamis)*, 2005, PHOTOGRAPHIE COULEUR, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

→ Personne ne doute que l'art contemporain soit une guerre, mais la guerre, représentée en chair et en os et dépouillée de ses accessoires métaphoriques, est souvent absente dans l'art. C'est une évidence depuis Marcel Duchamp, qui s'en prenait à la banalité de l'art du XX^e siècle, et de nos jours avec les critiques qui déplorent le peu d'incidence de la guerre dans les biennales et les prestigieuses manifestations internationales. La guerre est trop crue pour qu'on lui réserve une place dans la mémoire. Mieux vaut la subir à travers des astuces poétiques qui permettent de la regarder sans la voir.

Utile autant dans la guerre que dans l'art, le camouflage est le recours choisi par Adonis Flores pour articuler une série de performances s'appuyant sur des documents photographiques. La série « *Camouflages* » (2003-2006) a germé à partir de son propre vécu : son expérience comme soldat lors de la fin de la guerre en Angola en 1989.

Des années après avoir accompli cette « mission internationaliste », Adonis Flores a senti le besoin de fabuler autour de cet événement qui a radicalement changé son idée des valeurs humaines en situation extrême. Également marqué par les attentats contre le World Trade Center à New York, il a ressenti, à la disparition des tours jumelles, la peur de la guerre. C'est cette peur renouvelée qui l'a poussé à amorcer la série de performances.

Déambuler dans les rues avec un uniforme usé par la guerre et couvert de fleurs peintes aurait dû provoquer des réactions. Mais les gens ont été peu surpris de voir un artiste jouer avec ces symboles. Autrement, l'étonnement collectif aurait fait du geste artistique un autre exotisme de la rue. L'artiste défend l'idée que se camoufler équivaut à se désarmer. Il apparaît en effet invraisemblable qu'on arrive à penser aux séquelles de la guerre lorsque l'on voit l'artiste entrer dans une boutique de vêtements ou lorsque les autorités lui réclament ses papiers et se mettent à douter de sa réelle identité en constatant le nom *Flores* [N.D.T. qui veut dire « fleur » en français] et les fleurs de l'uniforme.

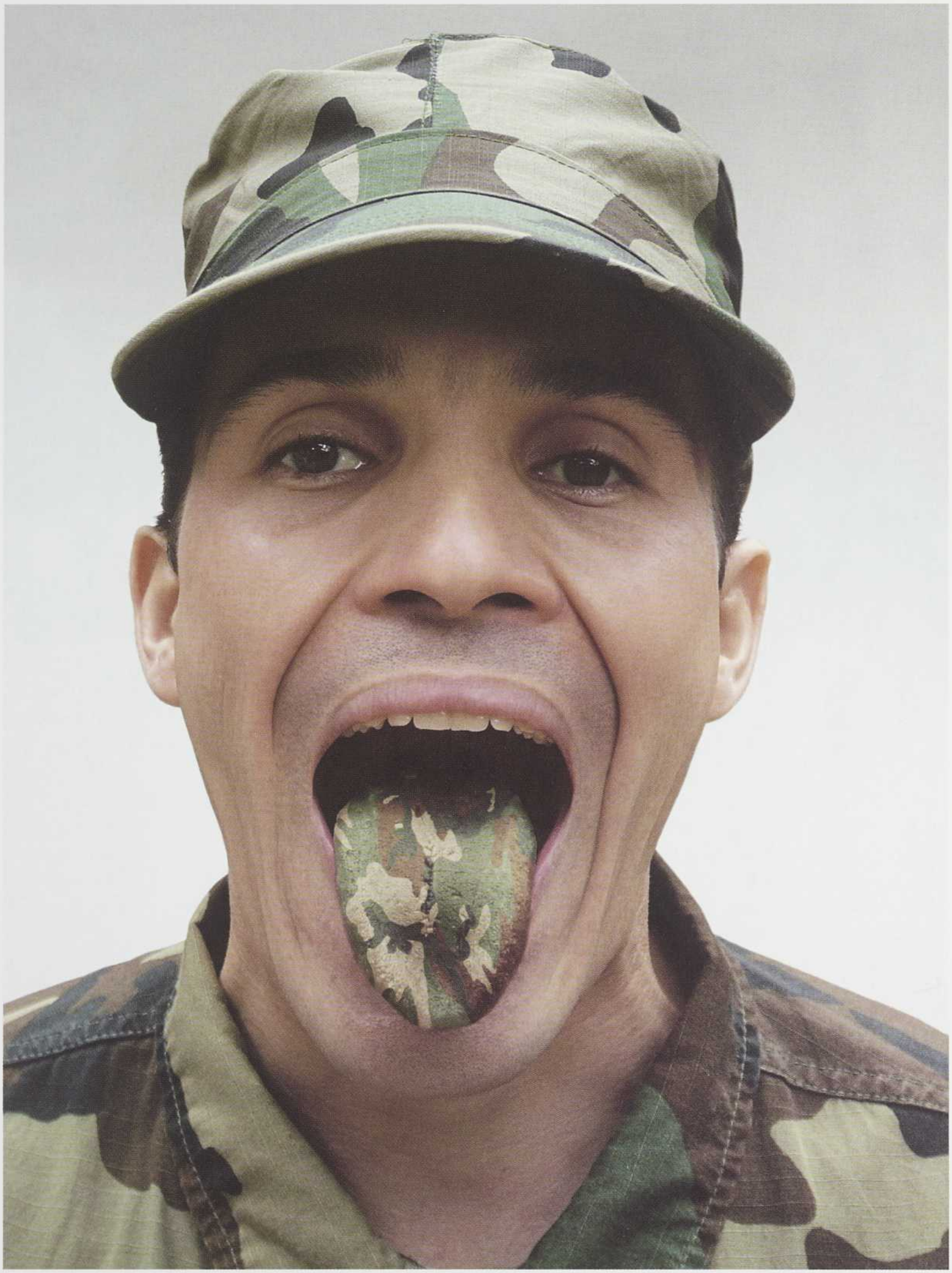
Dans cette œuvre de 2004 intitulée *El arte de la primavera* (« L'art du printemps »), Adonis Flores courtise sans préjugés le kitsch, souhaitant adoucir le côté solennel de la couleur et de la texture de son uniforme. Il ne cherche cependant pas à banaliser, mais à créer une satire basée sur la facilité de l'artiste à déambuler dans la rue comme un passant de plus. Le déroulement d'une telle action provoque un certain malaise, car on ne sait jamais pourquoi se concurrencent sans s'affronter fleurs et tenue militaire, printemps et guerre, ou militantisme et outrage aux canons imposés de l'art et de la vie.

Par ces interventions publiques, Adonis Flores cherche à socialiser son imaginaire personnel. Sauf que, parfois, le public ne peut pas faire une lecture adéquate de l'œuvre. La réflexion devient alors hermétique et individuelle, livrant une image dont l'esthétique est dépourvue de tout questionnement éthique. C'est ce que l'on ressent devant *Ornamental* (« Ornemental », 2004), action lors de laquelle l'artiste, avec le même uniforme de camouflage, mais dépouillé de ses fleurs, reste planté dans un pot et devient partie intégrante de la végétation qui l'entoure.

Retenu et absorbé dans cette pose martiale, l'artiste perpétue la tradition contemporaine de la sculpture vivante. En dépit d'une fidélité référentielle, son hiératisme lui permet de se démarquer de l'esthétisme ludique de Gilbert & George et de leurs célèbres sculptures chantantes, ainsi que des signatures sur les gens de l'Italien Piero Manzoni, geste qui certifiait les corps comme œuvres d'art.

Aux côtés du hiératisme et de la solennité d'*Ornamental*, *Postura* (« Posture ») se démarque par sa flexibilité et ses acrobaties. Dans cette œuvre de 2005, l'artiste apparaît dans le rôle d'un contorsionniste, ligoté par les manches et le pantalon de son uniforme militaire. Contrairement à la plante qui ne peut pas échapper à son destin, le performeur s'autoflagelle pour éviter ce même manque de pouvoir. Personne, parmi ceux qui affichent une certaine hégémonie, ne s'exposerait à une pareille torture physique. La farce que représente cette pièce met en question les abus militaires présents dans chaque microcosme où le pouvoir est exercé par des mesures disciplinaires.

Indépendamment du contexte dans lequel s'inscrivent les œuvres, cet univers plastique permet aux sphères publique et privée de dialoguer. Par cette prise de risque, il est possible que la forte charge conceptuelle reste une performance introspective, en marge de la tendance beuysienne, vou-



*Lenguaje (Langage)*, 2004, photographie couleur, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

*Maleza (Broussailles)*, 2005, PHOTOGRAPHIE COULEUR, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

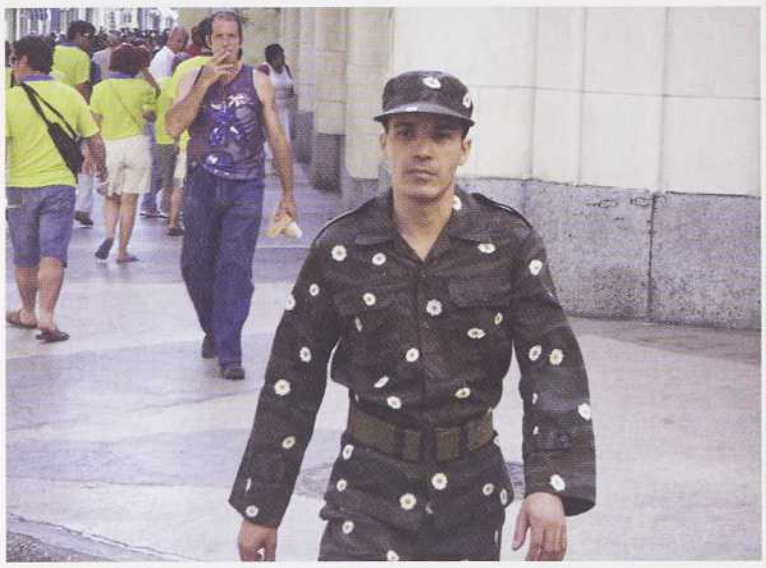
lant que l'art soit un véhicule de transformation sociale. Dans le cas d'Adonis Flores, c'est une situation paradoxale si l'on considère que ses craintes sont la conséquence de préoccupations sociales.

*Lenguaje* (« Langage », 2004) est une des pièces les plus ambiguës en ce qui a trait au rapport entre concept et image. Il s'agit d'une tautologie vicieuse dans laquelle l'artiste tire, à la caméra, sa langue camouflée. Si l'idée prévaut lors du processus mental, c'est l'image blagueuse de la langue bariolée qui fait la force de l'œuvre. Combien de fois les artistes ne se sont-ils pas moqué de l'intelligence manipulatrice des spectateurs ? Combien de fois la langue n'a-t-elle pas été plus colorée que dans l'esprit de ses propriétaires ?

*Lenguaje* évoque tellement de choses qu'elle ne se réfère finalement à rien de particulier. En faisant appel à la technologie pour camoufler sa langue, Adonis Flores réussit, dans cette grimace aux bonnes mœurs, à comparer préoccupations formelles et organe vital. L'acte d'exhiber une langue masquée ne sera de toute façon qu'un autre artifice contemporain. La langue camouflée découle d'une réflexion sur la raison même du camouflage. Mais quelle serait la finalité de cette tautologie ?

On peut voir une opération tautologique encore plus radicale lorsque le personnage, portant les mêmes vêtements, surgit en camouflant ses lunettes. Dans *Tamiz* (« Tamis », 2005), l'ensemble des masques sociaux demeure inaltérable au point où rien ne transparaît. Comme dans *Lenguaje*, un filtre entre l'être humain et son environnement se pose en guise d'antidote au mensonge. La vue à travers ces cristaux déçoit et anéantit toute tentative de représenter le talentueux et l'insignifiant, quel que soit l'univers exposé à cette perspective.

*Visionario (Visionnaire)*, 2003, PERFORMANCE, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



*El arte de la primavera (L'art du printemps)*, 2004, performance, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

Cette proposition sera toujours sournoise et subversive. À l'occasion, son propos simule même une plaisanterie enfantine. Exemple de cette « ingéniosité coupable », *Visionario* (« Visionnaire », 2003) montre le performeur surveillant ses potentiels ennemis dans le champ de bataille avec des jumelles en papier hygiénique. D'apparence caricaturale, cette œuvre reconstitue la paranoïa comme séquelle du totalitarisme. À travers ce filtre fait d'un artefact domestique, l'œuvre souligne l'insensé propre à la justification de la surveillance en milieu urbain.

Chez Flores, les rapports de pouvoir représentent une autre obsession dominante dans cette volonté à opposer le végétal, le militaire et le civil. *Maleza* (« Mauvaise herbe »), une œuvre de 2005, simule un paysage où une infanterie s'apprête à exécuter un exercice militaire. L'intérêt, ici, repose sur le fait que l'artiste forme à lui seul la troupe, qu'il se multiplie en armée virtuelle, en « puissant » personnage prêt pour le combat et ses péripéties.

Si dans le monde végétal on ne sait jamais où aboutira la mauvaise herbe, on ressent quelque chose de similaire devant les clones du performeur. Le soldat peut être grand dans la petitesse de sa solitude, il se soumet aux ordres de la technologie. Il symbolise l'impossibilité d'être, même s'il jouit d'une certaine liberté pour se traîner sur ces terres lointaines, même si sa disparition équivaudrait alors à une libération.

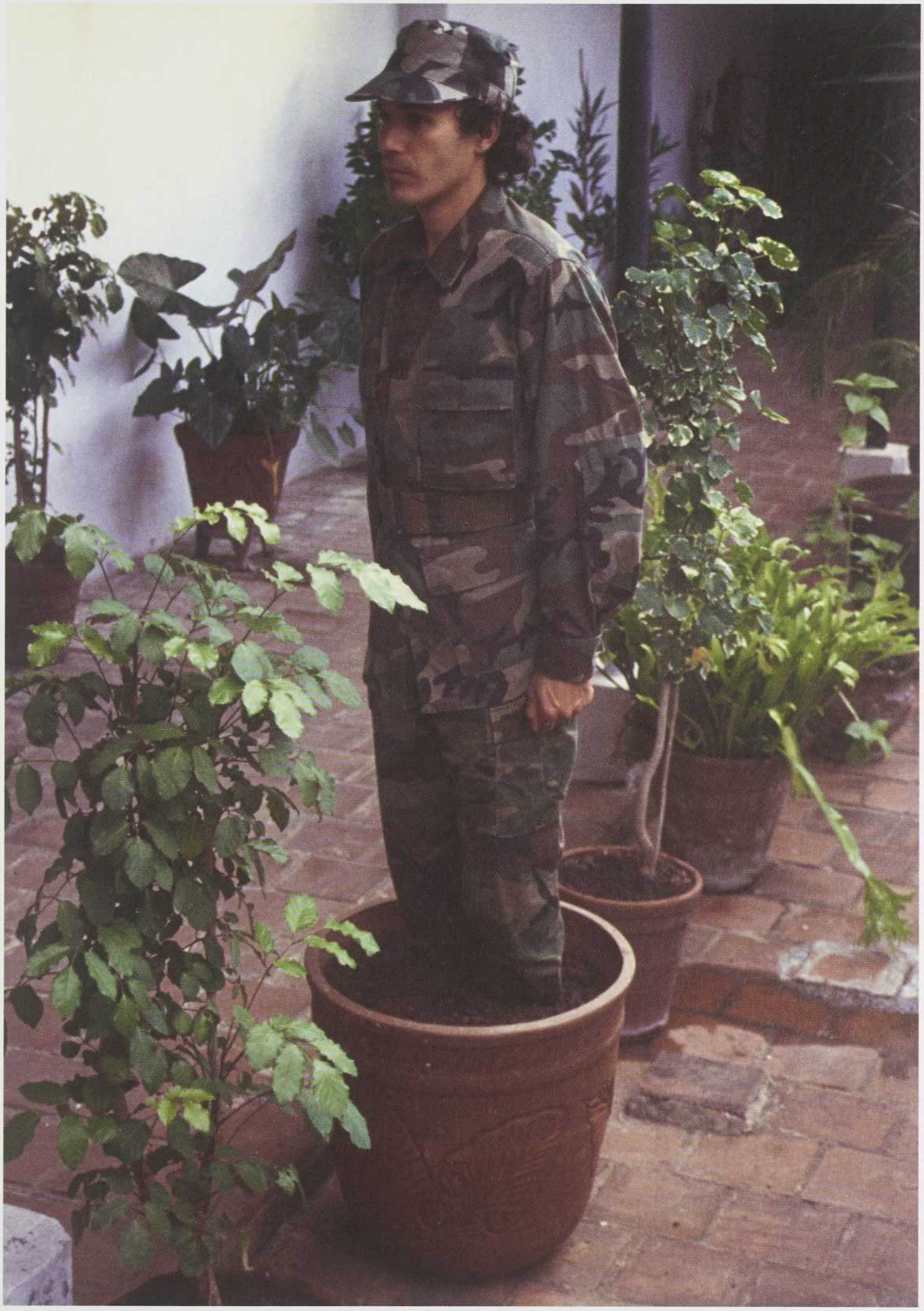
*Maleza* s'inscrit dans ce que Jean Baudrillard désigne par « art clonage » et qui correspond au phénomène moderne de la reproduction indéfinie, scénario prévu pour diluer les images jusqu'à ce qu'elles deviennent des fantasmagories conceptuelles.

Il est approprié de faire appel à l'humour pour compléter la lecture de certaines œuvres de la série « *Camouflages* ». Généralement, c'est le spectateur qui administre la dose rigolote au sujet-objet, « responsable et provocateur ». Il est vrai que le performeur fait le ridicule avec ses extravagances urbaines. Mais le ridicule transcende la brièveté de ses actions et concerne davantage la répression policière, les préjugés des masses incrédules et, bien entendu, l'indifférence démesurée vis-à-vis l'art contemporain.

La série « *Camouflages* » repose en grande partie sur un point intermédiaire entre chaleur et froideur. Il y est impossible de saisir ce qui est révélé ou ce qui est caché, tellement l'apparemment chaud est par essence froid, et vice-versa. De cette ambiguïté, il découle une étrange proposition, engagée à démontrer, au cœur d'un milieu urbain en apparence monotone, la fragilité des limites entre la paix-fiction et la guerre-réalité.

Héctor Antón Castillo est critique d'art indépendant et vit à La Havane.

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado



*Ornemental (Ornemental)*, 2004, performance, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

*Sans titre (La Bibliothèque blanche)*, 2004, livres blancs, étagères, tables et chaises. Vue de l'installation à la Galerie Nogueras Blanchard. Photo reproduite avec l'aimable courtoisie de la Galerie.

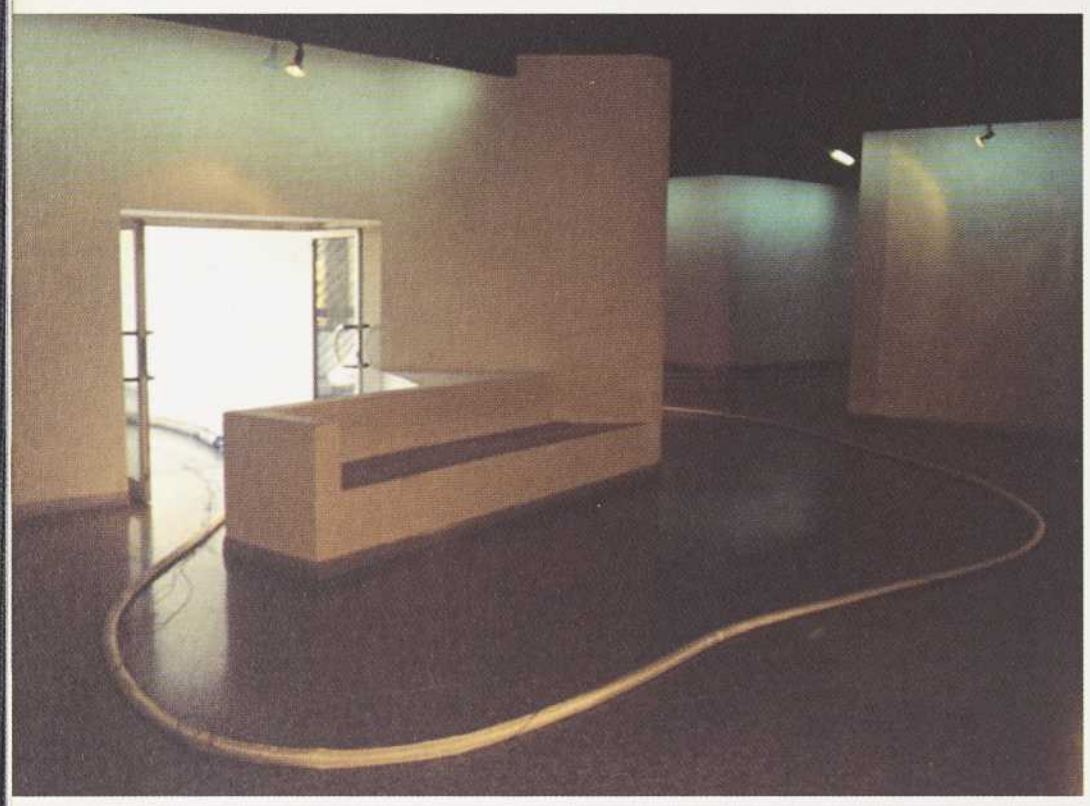
**DALILA LÓPEZ ARBOLAY**

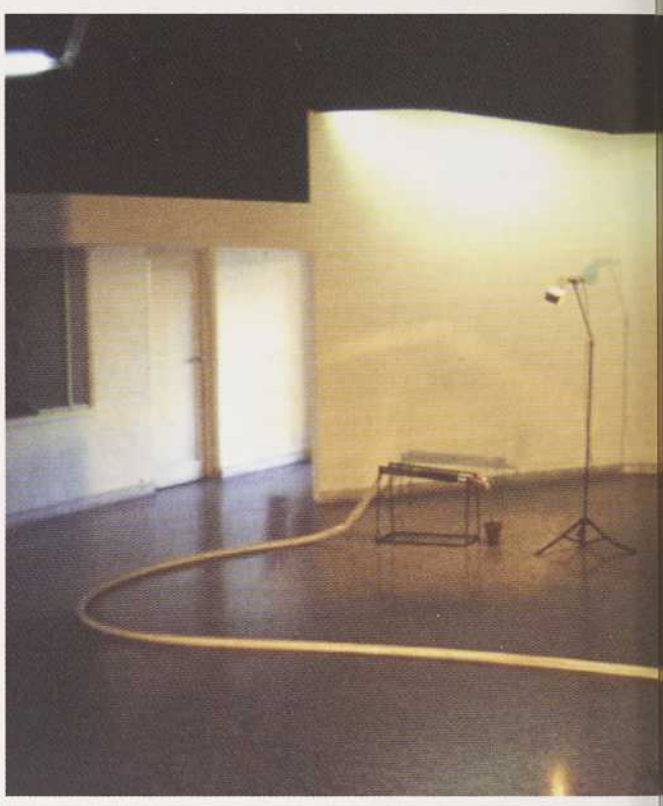
→ L'œuvre de Wilfredo Prieto répond constamment à la réalité contemporaine. De son point de vue, l'art génère le dialogue, car « le langage de l'art est en phase avec le temps et les expériences humaines[1] ». L'artiste met ainsi de l'avant une attitude qui cherche à s'harmoniser avec une société dynamique dont les codes sont représentés dans son œuvre. De façon paradoxale et complexe –, où l'intuition constitue l'outil de base – ses œuvres interrogent sans cesse la tension entre la manière dont l'art est produit et sa réception effective.

Dans la démarche de cet artiste, l'impact, l'immédiateté et le hasard font partie du discours. De cette manière, il énonce ses idées sur la réalité et sur l'art, en accordant tout le crédit à l'humour des Cubains : « l'humour est l'expression acceptable de ce qui est pervers » (aux vues de l'artiste, Mafalda est, par excellence, l'incarnation de cette idée)[2]. En effet, ce qui, dans ses œuvres, peut paraître drôle au premier degré, réfère plus spécifiquement à ses préoccupations d'ordre éthique et esthétique. C'est également une manière de créer une syntonie avec une société et un contexte. L'humour répond à l'attitude générale devant ce qui est considéré comme étant correct. Il s'agit d'un comportement autre que l'artiste essaie d'inverser pour provoquer la réflexion.

Ainsi, l'œuvre *Mucho ruido y pocas nueces* (« Bien du bruit pour peu de laine »), présentée en 2003 à la galerie Habana, illustre bien la manière dont Prieto interroge les mécanismes de l'art contemporain. Dans cette installation, l'image du camion dont l'appareillage imposant, amplifié par son bruit assourdissant qui tente d'arroser une petite plante avec un minimum d'eau, fait figure de métaphore de l'expression connue « tant d'effort pour si peu ».

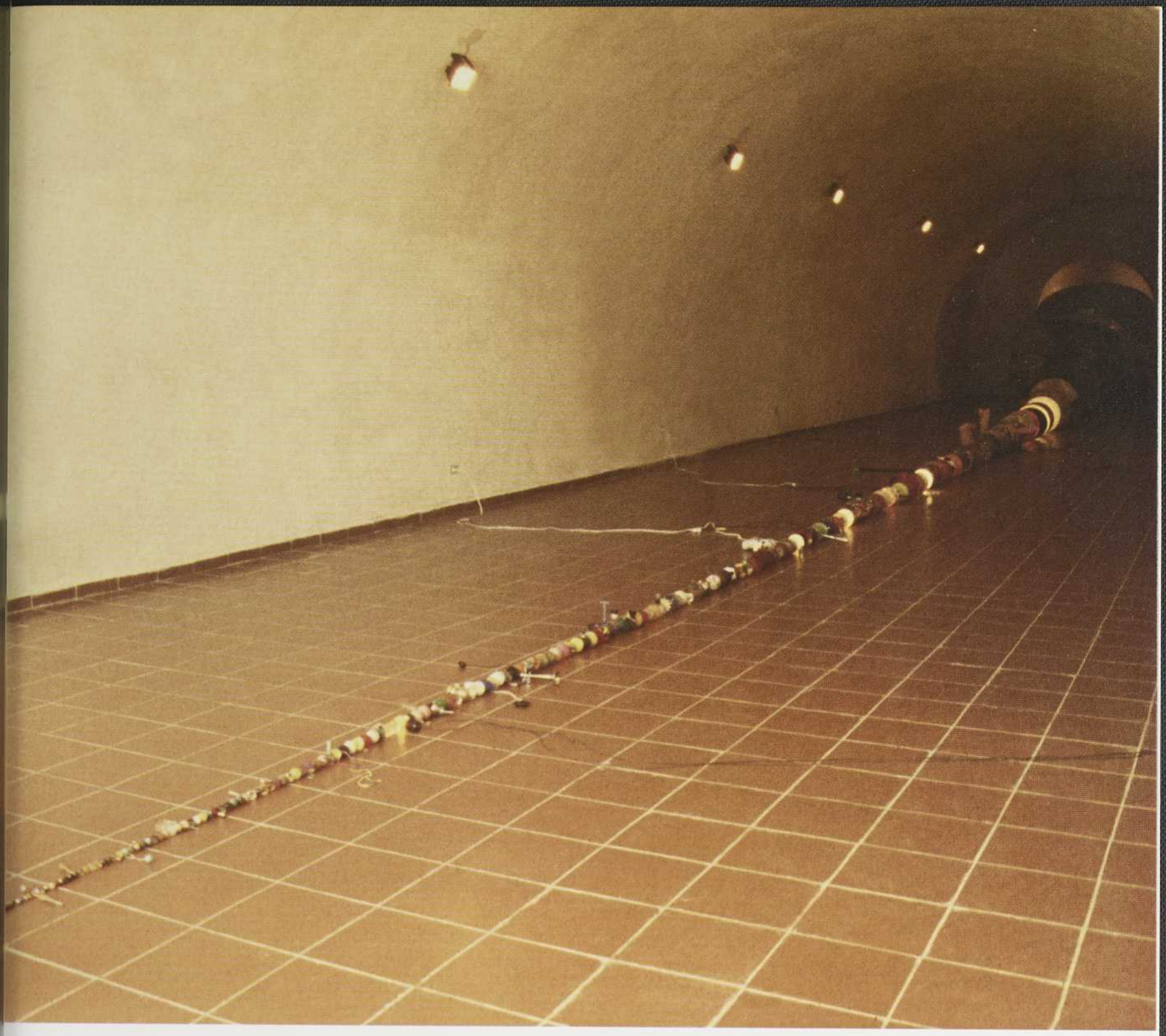
# LES INTUITIONS ILLOGIQUES DE WILFREDO PRIETO





La capacité de dire et de bien dire de l'artiste constitue précisément une des tâches les plus difficiles et qui n'est pas toujours réussie. En effet, il incombe désormais aux artistes de la génération actuelle de revisiter les sujets que leurs prédécesseurs n'ont pas exprimés. En ce sens, *Apolítico* («Apolitique»), exposée lors de la VIII[e] Biennale de La Havane en 2003, active un registre poétique étendu. Unifiant la couleur d'un grand nombre de drapeaux en nuances de gris, les amenant ainsi à une condition égale, l'œuvre provoque la neutralisation des symboles du pouvoir politique qui identifie les différentes nations. Considérée comme la meilleure de cette biennale – contribuant, avec succès, à lancer l'artiste sur la scène internationale –, cette œuvre reflète un caractère spécifiquement contestataire et, ironiquement, est loin d'être apolitique.

*Mucho ruido y pocas nueces (Much ado about nothing)*, 2003, matériaux mixtes, dimensions variables, photos reproduites avec l'aimable courtoisie de l'artiste et de la galerie Habana, La Havane.



Par ailleurs, dans sa démarche quotidienne, Wilfredo Prieto, tel un observateur aguerri de la réalité, recueille des objets qui lui serviront ultérieurement à la constitution de ses œuvres. De cette manière, l'artiste se transforme en une sorte de collecteur. Il procède ainsi pour créer *Avalancha* («Avalanche») – présentée également en 2003 à la Biennale de La Havane – où il réunit, à travers cette action névrotique de la recollection, de la sélection et de l'organisation, une longue file d'objets sphériques. De caractère baroque et kitsch, l'œuvre réfère au jeu, à la diversité et au divertissement.

La relation avec le spectateur est une préoccupation centrale qui transparaît dans la plupart des œuvres de Prieto. Lors de sa première exposition internationale en 2004, l'artiste présente à la galerie Nogueras-Blanchard à Barcelone, *s/t*. Il s'agit d'une grande bibliothèque contenant des livres de

*Avalancha (Avalanche)*, 2003, 8e Biennale de La Havane, La Havane, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

tailles et de formats différents dont les lettres, les titres et les images sont absents. Suivant ce principe minimaliste, les exemplaires ont été disposés de manière à ce que le spectateur ne puisse voir que de longues rangées de dos totalement blancs. Cette interruption visuelle mine la fonction pour laquelle ces espaces de connaissance ont été créés et rend impossible toute action habituelle.

Différemment, *Mute* («Muet»), présentée au Mac Master Museum of Art à Hamilton au Canada en 2005, est une œuvre qui traite de la censure, de la carence ou de la limite. Une discothèque fonctionnant à plein, avec ses échafaudages de lumières intermittentes qui se déplacent dans tout l'espace, déjoue le spectateur par l'absence totale de musique. Néanmoins, il la pressent à travers un sens intuitif.

*Graisse, savon, banane*, 2006. Vue de l'installation au Convento de Santa Clara, La Havane, photo reproduite avec l'aimable permission de Nogueras Blanchard.

Avec cette œuvre, l'artiste tente d'éliminer la cohérence et la logique inhérentes à ce contexte particulier.

Selon Prieto, les moments de réelle préhension de son œuvre se confirment de deux manières. D'une part, l'instant où l'idée arrive d'un coup, presque déjà élaborée et, d'autre part, la réaction du spectateur. Son processus artistique rompt avec les schémas qui tendent à légitimer la production artistique à travers l'aura de l'œuvre, aspect qui a caractérisé une partie de la création contemporaine. De ce fait, l'artiste rejette cette évocation mythique et recherche une autre manière d'être en syntonie avec la société et son contexte, par le jeu et le divertissement, le camouflage de concepts et l'inversion de codes. Ratifiant l'idée de l'œuvre masquée ou de l'œuvre trouvée, *Grasa, jabón y plátano* (« Graisse, savon et banane »), présentée comme exposition collatérale à la IX[e] Biennale de La Havane en 2006, est un exemple de cette volonté. Quelques portions de graisse, un savon et une pelure de banane ont été étendus au centre de l'espace. Ainsi, la tension du spectateur est provoquée par le pressentiment d'un glissement fatal ou d'un accident. Or, en apportant l'expérience de l'accident dans l'espace de la galerie, l'artiste renouvelle la relation avec le public en mettant en jeu le causal et le planifié. Cependant, la métaphore de la chute – centre d'intérêt de l'œuvre – devient une image symbolique évoquant d'autres sphères : celle du politique ou du social.

Wilfredo Prieto poursuit un chemin profane et très expérimental pour esquisser des idées lui indiquant, de manière très personnelle, une nouvelle sensibilité internationale. Comme il le dit, il ne lui reste plus qu'à « avoir foi en ce que sa propre école lui enseigne à ne pas faire et à cheminer aux côtés du verbe de l'image », car l'artiste ne demeure que le maillon d'une chaîne dans l'élaboration du sens de l'art[3].

Dalila López Arbolay est membre de l'Union nationale des écrivains et artistes de Cuba. Elle a travaillé pour la 7[e] Biennale de La Havane (2000) et pour la Rencontre internationale de performance de la 8[e] Biennale de La Havane (2003). Elle est présentement coordinatrice générale du *Proyecto Batiscafo*, un programme de résidence à La Havane sous la direction du centre d'art Gasworks/Triangle Art Trust de Londres (Angleterre).

Traduit de l'espagnol par Nathalie Miglioli

NOTES

1. Entrevues avec l'artiste réalisées en novembre 2003 et en avril 2006.
2. Wilfredo Prieto, *Mas o menos, mas con menos*, thèse, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2002.
3. Entrevues avec l'artiste.

DOCUMENTA
KASSEL
16/06 — 23/09
2007

PARACHUTE
revue d'art contemporain_contemporary art magazine

# Le Projet des magazines documenta 12 et PARACHUTE

La Documenta 12 aura lieu du 16 juin au 23 septembre 2007. Sous la direction de Roger M. Buergel, cette édition sera consacrée à trois questions : **La Modernité est-elle notre Antiquité? Qu'en est-il de la vie nue? Que devons-nous faire?** Une des initiatives importantes de cette prochaine Documenta consiste en un projet dirigé par Georg Schöllhammer qui réunit quatre-vingts revues à travers le monde : *The documenta 12 magazine*. Les revues ont été sélectionnées «parce qu'elles se positionnent comme interface entre la production artistique, le discours sur l'art et la critique d'art. Elles jouent un rôle clé sur le plan de la médiation, diffusant des positions discursives en termes compréhensibles tant par les spécialistes que par un public élargi, incluant celui des médias audiovisuels. Le magazine d'art est un médium qui ne fait pas que refléter la structure de la relation entre l'art, la théorie de l'art et le public, mais formule aussi des questions de pratique artistique et de théorie. Les participants ont été sélectionnés non pas en fonction de la taille de leurs opérations ou de leur tirage, mais sur la base de la teneur de leurs discours et de la pertinence de leurs enjeux en rapport avec les questions [de Documenta 12][1].»

359 – **NETWORK FOR LOCAL AND SUBALTERN HERMENEUTICS** (MACÉDOINE_MACEDONIA) / **AFTERALL** (ROYAUME-UNI _UNITED KINGDOM, ÉTATS-UNIS_USA) / **ARCHPLUS** (ALLEMAGNE_GERMANY) / **ART CHINA** (CHINE RPC_CHINA PRC) / **ART INDIA** (INDE_INDIA) / **ART-IST** (TURQUIE_ TURKEY) / **ARTWORLD** (CHINE RPC_CHINA PRC) / **BI'RI'KI'M YAYINLARI** (TURQUIE_TURKEY) / **CAMERA AUSTRIA** (AUTRICHE_AUSTRIA) / **CHTO DELAT? - WHAT IS TO BE DONE?** (RUSSIE_RUSSIA) / **CRITICAL INQUIRY** (ÉTATS-UNIS_USA) / **DOMUS** (ITALIE_ITALY) / **EXINDEX** (HONGRIE_HUNGARY) / **EXPRESS** (TURQUIE _TURKEY) / **FRAKCIJA** (CROATIE_CROATIA) / **GLÄNTA** (SUÈDE_SWEDEN) / **GREY ROOM** (ÉTATS-UNIS_USA) / **IDEA** (ROMANIE_ROUMANIA) / **KUNST.EE** (ESTONIE_ESTONIA) / **MASKA** (SLOVÉNIE_SLOVENIA) / **METRONOME** (FRANCE_FRANCE) / **METROPOLIS M** (PAYS-BAS_THE NETHERLANDS) / **MOSCOW ART MAGAZINE** (RUSSIE_RUSSIA) / **N.PARADOXA** (ROYAUME-UNI_UNITED KINGDOM) / **NAQD** (ALGÉRIE_ALGERIA) / **NEURAL** (ITALIE_ITALY) / **NO** (RUSSIE_RUSSIA) / **ØJEBLIKKET** (DANEMARK_DENMARK) / **PARACHUTE** (CANADA_CANADA) / **PERFORMANCE RESEARCH** (ROYAUME-UNI_UNITED KINGDOM) / **READING** (CHINE RPC_CHINA PRC) / **REMONT ART MAGAZINE** (SERBIE, MONTENEGRO_SERBIA, MONTENEGRO) / **ROLL** (TURQUIE_TURKEY) / **SARAI** (INDE_INDIA) / **SIYAHI** (TURQUIE_TURKEY) / **SPRINGERIN** (AUTRICHE_AUSTRIA) / **TEORIA KOJA HODA (TKH) JOURNAL** (SERBIE_SERBIA) / **VECTOR** (ROUMANIE_ROMANIA) / **ZEHAR** (ESPAGNE_SPAIN) Liste à suivre _To be continued

# The documenta 12 magazines project and PARACHUTE

Documenta 12 will take place between 16 June and 23 September 2007 under the auspices of artistic director Roger M. Buergel. This twelfth edition will be organized around three themes: "**Is Modernity Our Antiquity?**"; "**Bare Life (Subjectification)**"; and "**Education (The Local Institution)**." One noteworthy initiative of the next Documenta consists in a project, directed by Georg Schöllhammer, that brings together eighty magazines from around the world: *The documenta 12 magazines*. The magazines have been selected because they are considered to be "a central interface between the realms of art production, art discourse and art criticism. They play a key mediatory role, translating discursive positions into terms that can be understood and utilised by both specialist and wider audiences, including the major audiovisual media. The art magazine is the medium that not only reflects the structure of the relationship between art and theory/art and audience, but also formulates questions of artistic practice and theory. The participants were selected not according to the size and reach of the individual publications but on the basis of the discourses they hold and their specific relevance to the questions [of Documenta 12]."[1]

Dans le contexte proposé par Documenta 12, nous avons reclassé les textes que nous avons publiés dans les derniers numéros (ceux qui ont été produits depuis que l'invitation nous a été lancée à l'automne 2005). Notre réflexion s'est articulée autour des trois axes-clés de cette prochaine Documenta. Parmi les textes publiés à ce jour, nous avons choisi ceux qui pouvaient le plus s'y rattacher. À noter que ces textes seront prochainement disponibles sur la plateforme Internet que Documenta crée à l'occasion de ce projet, de même que tous les textes sollicités et publiés par l'ensemble des revues participantes dont vous trouverez la liste dans ces pages.

Au cours de cette période, PARACHUTE a publié les numéros suivants : FRONTIÈRES_BORDERS (120), X-HUMAIN (SC)_X-HUMAN (CS) (121), TRAVAIL_WORK (122), VIOLENCE PSYCHO (123), VIOLENCE UNLIMITED (124), LA HABANA (125). Les questions soulevées par Documenta 12 se retrouvent dans ces numéros tout en s'entrecroisant et en se bonifiant sous forme de rhizomes dont les ramifications pénètrent tous les aspects de la vie que nous y avons abordés. La mondialisation dont il est question dans notre numéro FRONTIÈRES et dans VIOLENCE UNLIMITED, autant que dans LA HABANA, infuse les aspects plus subjectifs de la vie contemporaine telle que nous en faisons état plus avant dans nos numéros X-HUMAIN, TRAVAIL et VIOLENCE PSYCHO. Nos numéros questionnent de façon continue et interreliée la Modernité, ses fondements, ses prolongements, ses effets et les retournements qui se produisent par rapport à ses conceptions dans la vie publique et privée. L'art lui-même est un projet moderniste : on y explore comment ce projet se transforme sous les effets d'une *post* et même d'une *sur*modernité. Le potentiel de liberté et de renouvellement de la modernité est maintes fois examiné tant par les artistes dont nous traitons que par les auteurs publiés dans nos pages.

**Is Modernity Our Antiquity?**

What the Map Cuts Up, the Story Cuts Across: Chantal Akerman's *De l'autre côté*
Là où la carte découpe, le récit traverse *De l'autre côté* de Chantal Akerman
by_par Kaira Marie Cabañas
PARACHUTE 120 FRONTIÈRES_BORDERS
10/11/12_2005, p. 12-27

Art et travail
Art and Work
par_by Maurizio Lazzarato
PARACHUTE 122 TRAVAIL_WORK
04/05/06_2006, p. 84-93

Alienation De-realized / Alienation Carnivalized
by Victor Tupitsyn
PARACHUTE 122 TRAVAIL_WORK
04/05/06_2006, p. 121-128

Les victimes (havanaises) de l'art
The Art Victims of Havana
par_by Orlando Hernández
PARACHUTE 125 LA HABANA
01/02/03_2007, p. 18

In this context, PARACHUTE has made a selection of texts that have been published in recent issues (those which have been published since Documenta invited us to take part in this project in the autumn of 2005). Our reflections have been oriented around the three key themes of Documenta 12. We have chosen the most pertinent texts among those already published. These texts will be made available shortly on Documenta's internet platform, which was created for the magazine project, alongside all the other texts solicited and published by the magazines that are taking part, as per the list, above.

Throughout this period, PARACHUTE published the following issues: FRONTIÈRES_BORDERS (120), X-HUMAIN (SC)_X-HUMAN (CS) (121), TRAVAIL_WORK (122), VIOLENCE PSYCHO (123), VIOLENCE UNLIMITED (124), LA HABANA (125). The questions posed by Documenta 12 are at play in these issues, while becoming entangled and enhanced in the guise of rhizomes whose ramifications penetrate all aspects of the life which we have addressed. The forms of globalisation that we have examined in our BORDERS and VIOLENCE UNLIMITED issues, as well as in the LA HABANA issue, infuse the most subjective aspects of contemporary life, which were addressed in the X-HUMAN, WORK and VIOLENCE PSYCHO issues. All our issues continually question, in an interrelated way, modernity, its foundations, its afterlife, its effects and its shifts, which make themselves felt in modern conceptions of public and private life. Art itself is a modernist project. Here, we examine how such a project transforms itself under the effects of a *post* and *super*modernity. Modernity's potential for freedom and for renewal is examined over and again by the artists whose works fill our pages as well as by the authors whose texts we have published.

**What Is Bare Life?**

Some Politically Incorrect Reflections on Violence in France and Related Matters
Quelques Réflexions impertinentes sur la violence en France et autres questions pertinentes
by_par Slavoj Žižek
PARACHUTE 123 VIOLENCE UNLIMITED
10/11/12_2006, p. 10-17, 52-57, 92-99

Sensorium: New Media Complexities for Embodied Experience
by Caroline A. Jones
PARACHUTE 121 X-HUMAN (SC)_X-HUMAN (CS) 01/02/03_2006, p. 80-97

Jean-Luc Moulène. Travail de sape
Jean-Luc Moulène. Working to Undermine
par_by Nathalie Delbard
PARACHUTE 122 TRAVAIL_WORK
04/05/06_2006, p. 52-65

Shahryar Nashat
Défier l'optimisme du pouvoir
Shahryar Nashat
Defying Power's Optimism
par_by Giovanna Zapperi
PARACHUTE 123 VIOLENCE PSYCHO
06/07/08_2006, p. 38-53

Quant à la question du sujet et de la «vie nue», expression que Giorgio Agamben a amenée et commentée dans plusieurs ouvrages, elle est présente dans X-HUMAIN, comme dans TRAVAIL, VIOLENCE PSYCHO et VIOLENCE UNLIMITED. La vie actuelle s'adresse intensément au sujet, à son existence même, à la capacité qu'a l'individu non seulement de penser, mais de sentir. Le monde du travail, les relations interpersonnelles, l'accélération du temps par les développements des technologies implantées dans la vie quotidienne de chacun, le sens de l'espace élargi qui conduit à des déplacements intensifs de personnes, de populations à travers les frontières, les nouvelles technologies qui étendent les frontières du corps et du cerveau au-delà des limites traditionnelles, tout cela affecte la vie nue, la vie de l'individu et sa manière d'être au monde. Les modes sociaux organisés, la politique, le travail, l'éducation en sont bouleversés. L'art est interpellé. Il est un moyen de faire face à cette nouvelle donne, tout en l'interrogeant de façon non académique, non conventionnelle et même, non scientifique, sans la positivité parfois inquiétante des sciences appliquées.

Que peut-on faire? Cette question est liée à celle de l'éducation, de la transmission de la connaissance et des savoirs. Elle est cruciale en ce qui concerne la mondialisation et l'envahissement technologique qui caractérisent notre temps. Cruciale parce que l'ébranlement des fondements «progressistes» et idéalistes de la modernité s'y heurte. Cruciale parce que le monde demande à être réinventé dans le contexte d'une hybridation des savoirs, des cultures et des identités qui s'y mêlent, s'y confrontent. Le vivre ensemble n'opère plus selon des concepts de nations et d'identités prescrites. L'éducation doit tenir compte des nouveaux enjeux qui se manifestent sur le plan local tant que mondial. La question est autant à nos yeux de l'ordre d'un «saurons-nous faire assez vite?» que

Une violence sans sujet
David Cronenberg et Michael Haneke
Violence Without a Subject
David Cronenberg and Michael Haneke
par_by Jean-Ernest Joos
PARACHUTE 123 VIOLENCE PSYCHO
07/08/09_2006, p. 81-93

Carceral Subjects: The Play of Power in Artur Zmijewski's *Repetition*
Sujets carcéraux : Le jeu du pouvoir dans *Repetition* d'Artur Zmijewski
by_par Derek Conrad Murray
PARACHUTE 124 VIOLENCE UNLIMITED
10/11/12_2006, p. 78-91

**What Is to Be Done ? (Education)**

L'usine comme transformateur social
*8 x 5 x 363 + 1* de Raphaëlle de Groot
The Factory as Social Transformer
Raphaëlle de Groot's *8 x 5 x 363 + 1*
par_by Jean-Philippe Uzel
PARACHUTE 122 TRAVAIL_WORK
04/05/06_2006, p. 13-31

The question of the subject and of "bare life"—an expression employed by Giorgio Agamben in various works—are present in X-HUMAN, in WORK, in VIOLENCE PSYCHO and in VIOLENCE UNLIMITED. Contemporary life is intensely oriented towards subjectivity, its existence and the individual's capacity not only to think but to feel. The world of work, of interpersonal relations, the acceleration of time due to the developments of technologies that permeate everyday life, the meaning of extended space that leads to the increasing displacement of persons and populations across borders, the new technologies that breach the existing frontiers of the body and the mind beyond their traditional limits—all these factors are affected by the bare life, the life of the individual and his or her modes of being in the world. As a result, the modalities of organized social existence, politics, work and education are besieged. Art is interpellated. It is a means to face this new reality while interrogating it in a non-academic, unconventional and non-scientific manner, without the oftentimes frightening positivism of the applied sciences.

What is to be done? This question is related to education, to the transmission of knowledge and experiences. It is crucial in light of globalisation and the technological invasion that are characteristic of our age. Moreover, it is crucial because the undermining of the "progressive" and idealist foundations of modernity are at stake. As well, it is crucial because the world demands its reinvention in the context of the hybridity of knowledge, of cultures and of the identities which are entangled in this world, and which confront it. Being-together no longer operates according to concepts of nationhood and prescribed identities. Education ought to take into account these new conditions, which make themselves felt at the local and global levels. From our perspective, the problem relates as much to the question, "will we be swift enough," to the interrogation, "what ought one do?" One

Rabih Mroué
Langage, performativité, violence
Rabih Mroué
Language, Performativity, Violence
par_by Chantal Pontbriand
PARACHUTE 124 VIOLENCE UNLIMITED
10/11/12_2006, p. 100-117

Interactions horizontales : Pédagogie
et art dans la Cuba contemporaine
Horizontal Interactions: Pedagogy and Art in
Contemporary Cuba
Tania Bruguera, René Francisco, Lázaro Saavedra
par_by Eugenio Valdès Figueroa
PARACHUTE 125 LA HABANA
01/02/03_2007, p. 56

d'un «que faire?» Il faut plonger, tenter, essayer, se raviser, et, à nouveau, tenter. Il n'y a pas qu'une seule manière de faire. L'important est de plonger et de viser haut et mieux, mais sans préjugés ni poncifs. Nous n'avons plus de modèles. Nous sommes en quelque sorte les orphelins de la planète, les orphelins de nous-mêmes, avec nos lacunes et nos potentiels. VIOLENCE UNLIMITED, violence sans frontières, X-HUMAIN, le potentiel de l'inconnu, LA HABANA, un lieu appelé à se réinventer (à nouveau, sans cesse) sondent le futur-présent. L'avenir, nous y sommes déjà : l'art nous y conduit de bien des façons, en ayant la particularité de le faire sans cette *dogma* invasive et sclérosante qui caractérise trop de champs du savoir et de modes de faire. Voyons comment...

> CHANTAL PONTBRIAND

Directrice de PARACHUTE

Note

1. Georg Schöllhammer dans la lettre d'invitation envoyée aux revues.

www.documenta.de

must take the plunge, try, experiment, change opinions and, again, try. There is no fixed procedure here. The important thing is that one dares and aims higher, better, but without preconceived notions and ideas. We no longer possess models. We are, to some extent, the orphans of the planet, the orphans of ourselves, with our shortcomings and our potentials. VIOLENCE UNLIMITED, violence without borders, X-HUMAN, the potential of the unknown, LA HABANA, a place that calls for reinvention (again, ceaselessly)—all explore the future-present. The future is already at hand: art brings us to it in variegated ways, with its particular way of doing so without an invasive and paralysing dogma that is characteristic of too many fields of knowledge and modes of praxis. Let us see how . . .

> CHANTAL PONTBRIAND

Editor of PARACHUTE

Translated by Eduardo Ralickas

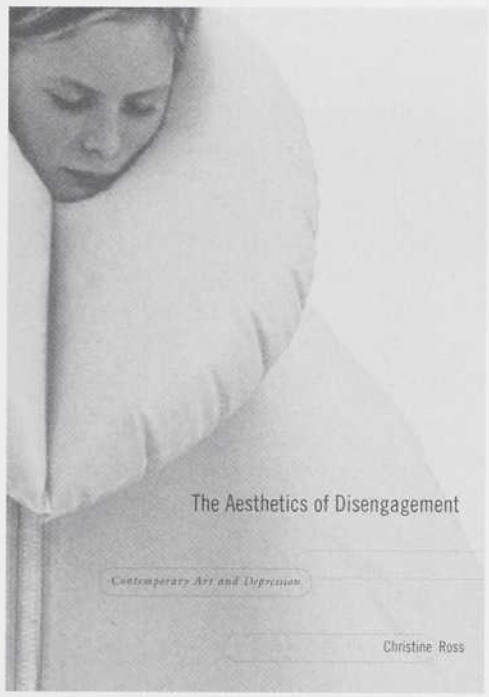
Notes

1. Georg Schöllhammer in the invitation letter addressed to the magazines.

## Livres et revues_Books and Magazines

### Ouvrages théoriques_Essays

**Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2006, 244 p., ill. n. et b.**




Le plus récent ouvrage de Christine Ross propose une lecture inédite de la production artistique actuelle, et ce, à travers l'angle de la dépression. Bien que cette approche puisse paraître surprenante, l'auteure réussit à nous faire comprendre la pertinence d'un tel travail, particulièrement en art contemporain.

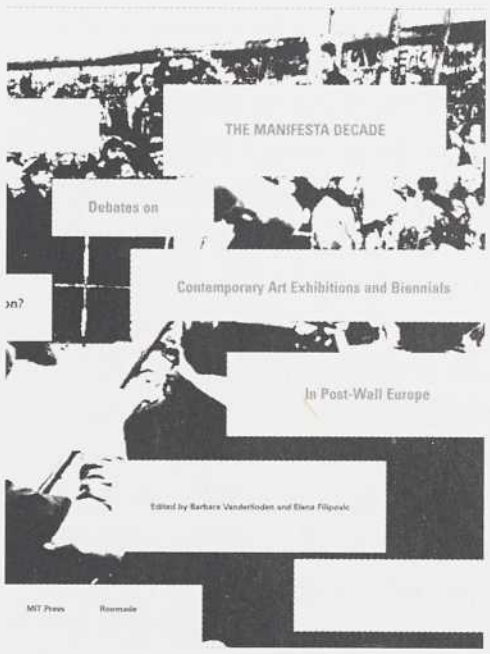
En se penchant sur la production d'Ugo Rondinone, de Vanessa Beecroft, de Liza May Post, de Douglas Gordon et de Rosemarie Trockel, Ross développe le cœur de sa thèse : la dépression est à la fois une question qui est parvenue à l'art (le taux de dépression est actuellement en croissance mondiale) et un paradigme auquel l'art participe. Selon l'auteure, l'art contemporain n'incarnerait pas tant la dépression qu'elle la performerait de manière répétitive ; ce serait précisément au moyen du désengagement (une cause récurrente de troubles dépressifs) qu'adviendrait ce point de rencontre entre l'art contemporain et la dépression.

Entre autres choses, soulignons que l'ouvrage de Ross évite un piège gênant ; l'auteure a préféré effectuer, précise-t-elle, une analyse approfondie de productions choisies au lieu de faire un survol de ce qui pourrait constituer une nouvelle catégorie problématique d'« art dépressif ». Cela confère alors à ses analyses une dimension étayée et convaincante. Ainsi, elle s'intéressera aux moments d'interruption (lorsque le sentiment de mélancolie chavire chez Rondinone, l'affirmation du soi fondée sur la notion d'échec chez Beecroft), ce qui la mènera à aborder la dépression en tant qu'échec de l'intersubjectivité au cours d'un troisième chapitre particulièrement intéressant d'un point de vue critique, voire féministe.

Avec cet ouvrage, Ross aura réussi le pari du risque et de l'inédit ; elle est non seulement arrivée à faire état de recherches extrêmement pointues relevant du domaine psychiatrique, mais elle a su proposer de manière concluante un nouvel angle théorique dans l'étude de l'art contemporain. Et cette proposition semble plus qu'appropriée aujourd'hui.

> Rachel Lauzon

**Barbara Vanderlinden et Elena Filipovic (éd.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge-Bruxelles, MIT Press-Roomade, 2006, 340 p., ill. coul.**




Hasard troublant, cet ouvrage sort au moment de l'annulation de Manifesta 6, due au refus par les autorités sud-chypriotes d'un projet qui se tiendrait aussi dans la partie nord de l'île. À côté d'archives sur

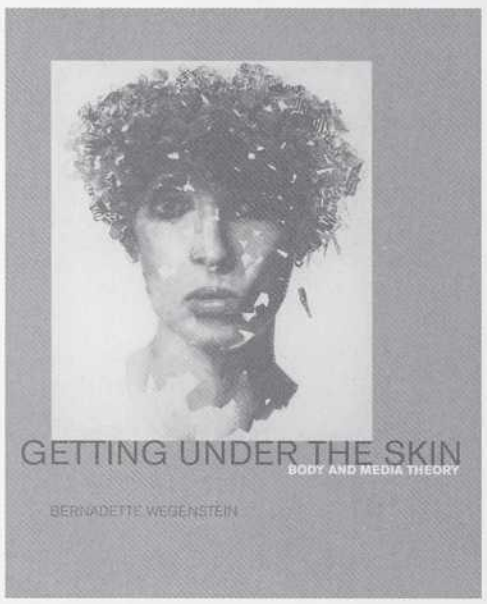
les biennales, d'une discussion entre les initiateurs de Manifesta expliquant comment son histoire repose autant sur des engagements individuels que sur des décisions politiques, ce livre est constitué d'essais.

Si la mondialisation de l'art qui a suivi la chute du Mur de Berlin ne semble pas suffisamment abordée, une chronologie montre cependant comment les premières expositions de cette mouvance accompagnent l'unification de l'Europe. La plupart des textes traitent de politique européenne dont celui, remarquable, de Boris Buden, «The Revolution of 1989: The Past of Yet Another Illusion», qui revient sur les mythologies du multiculturalisme de la nouvelle Europe. Mais certains débats paraissent incongrus dans un tel livre (notamment celui sur la Turquie, tant le récit d'une Europe-territoire chrétien est un contresens historique en soi, surtout quand le judaïsme, une autre religion importante dans la culture européenne, n'apparaît pas ici). On peut reprocher à l'ouvrage de tomber dans les travers de la presse d'opinion, plus que problématique quand il s'agit, dans ce dessein, d'utiliser un extrait du témoignage de Jean-Pierre Vernant. D'autres essais sont plus éclairants, notamment celui d'Okwui Enwezor qui reproche aux Manifestas de ne pas représenter, à l'instar des institutions de l'Union européenne, ses populations immigrées extra-européennes. De son côté, Marina Grzinic croit que la tenue de Manifesta 3 à Ljubljana serait à voir comme «une sorte d'accord de Schengen de l'art et de la culture», avec ses effets de légitimation politique.
Le manque de pertinence de certains textes repose certainement sur l'absence de distance critique de l'ouvrage, plutôt manifeste dans la chronologie reprenant les communiqués officiels d'expositions (dont celui de la Biennale de Moscou pour laquelle la «stabilisation politique» de la Russie est présentée comme un moteur). Si une des analyses du livre porte sur la montée actuelle des idéologies d'extrême-droite en Europe, l'autre hasard de cet ouvrage est qu'il sorte au moment où la Russie, le pays situé aux confins du territoire européen, devient le théâtre de violentes exactions xénophobes. Diplomatie jusqu'au-boutiste ou pas, cela semble inconciliable avec les valeurs sur lesquelles s'est construite l'Europe depuis cinq décennies. Malgré ses manques, l'ouvrage est néanmoins une référence sur cette histoire relue par la sphère artistique. En mutation, celle-ci reste à ne pas être oubliée et, bien au contraire, à être sondée avec encore plus d'insistance.

> Frédéric Maufras

**Bernadette Wegenstein, *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006, 211 p., ill. n. et b.**

Dans son ouvrage intitulé *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps* (Méridiens-Klincksieck, 1985), David Le Breton écrit : «il n'existe pas plus de nature humaine que de nature du corps; seules existent des conditions corporelles tributaires de l'insertion du sujet à l'intérieur d'une société et d'un temps donné». Le récent ouvrage de Bernadette Wegenstein, *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, s'inscrit dans cette réflexion. L'idée du corps culturel et de sa représentation sans cesse transformée par les avancées technologiques, médiatiques et sociologiques y est argumentée avec des notions provenant de différents champs de pratiques. En effet, en parcourant les quatre chapitres où il est question de phénoménologie, d'art, de culture de masse et d'architecture, le lecteur se retrouve devant un vaste, quoique fragmenté, portrait de cette problématique. Tout au long de l'ouvrage, les analyses s'appuient sur les concepts bergsoniens et deleuziens du corps comme centre d'indétermination, et du pli qui fait entendre la question du dedans sur celle du dehors. Ainsi, l'auteure présente un corps dont la subjectivité se confond à l'objectivité et où l'intérieur et l'extérieur sont désormais réunis sur un même plan. En



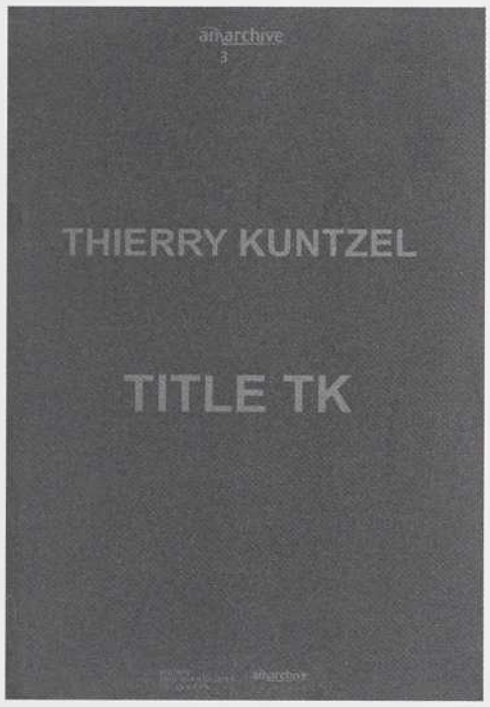

démontrant, à travers de nombreux exemples, que chaque partie du corps a la capacité de représenter l'ensemble global de ce corps – une vision décidément holographique –, elle aborde le concept de la surface profonde (*deep surface*), un plan actif analysé, visualisé et matérialisé par les architectes, les artistes et les théoriciens. Chaque strate du corps devient une surface de médiation, mais aussi une métaphore pour la

production de nouvelles réalités, qu'il s'agisse de culture populaire, de publicité, d'imagerie médicale ou d'espace habitable. De nombreuses références bibliographiques ponctuent l'ouvrage, ce qui le rend doublement intéressant.

> Marie-Christiane Mathieu

## Monographies_Monographs et_and Catalogues

**Anne-Marie Duguet (dir.), *Thierry Kuntzel, Title TK, Notes 1974-1992*, Nantes, éditions Anarchive / Musées des Beaux-Arts de Nantes, 2006, 650 p. (+ DVD).**

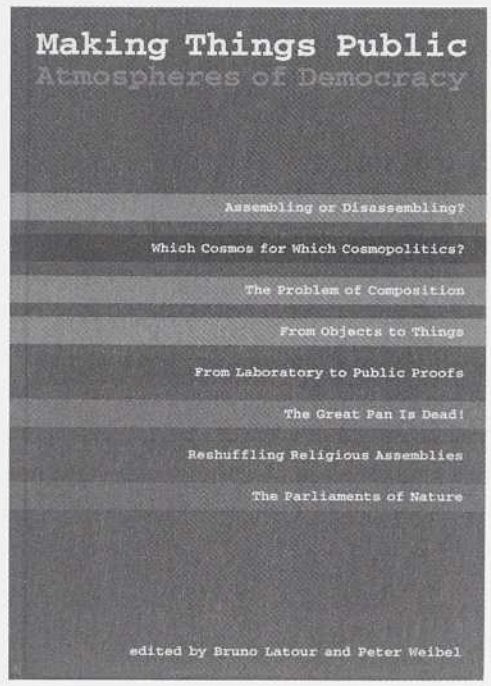



Conjointement aux expositions rétrospectives de Thierry Kuntzel, « Lumières du temps », au Fresnoy et au Musée des Beaux-Arts de Nantes (commissaire Raymond Bellour), vient de sortir un ouvrage réunissant des textes de Thierry Kuntzel, et comportant un DVD contenant des extraits d'œuvres ainsi que des textes de critiques portant sur ces dernières. Comme les deux premiers ouvrages semblables publiés précédemment (Antoni Muntadas, Michael Snow), la direction artistique de la présente production a été assurée par Thierry Kuntzel. Il s'agit de rendre visible la pensée plastique de l'artiste sous une autre forme – bien qu'il ne s'agisse pas du « livre d'artiste » traditionnel – et de donner accès aux procédés, aux coulisses de la fabrication, aux méthodes de création, de voir le déroulement de ce que l'on peut appeler une poétique. La grande surprise provient des notes de Kuntzel, inédites à ce jour, puisqu'elles étaient destinées à fixer des réflexions personnelles, des projets, un imaginaire, et non à être transmises publiquement. Heureusement, Thierry Kuntzel a décidé de les présenter aux amateurs de son travail, lesquels pourront à la fois y reconnaître certaines des thématiques des œuvres plastiques et découvrir une autre facette (que l'on connaissait peu, malgré quelques textes théoriques publiés), celle de l'écrivain. L'auteur récuserait certainement cette appellation, mais nul doute que ses notes, rationalisées ou phrases glanées ici et là, relèvent pour une grande part d'un véritable travail de et sur le texte, la langue, l'écriture. Enfin, le DVD, qui requiert quelques manipulations et exige la curiosité de l'utilisateur, est à l'image, si l'on peut ainsi s'exprimer, de la poétique du livre et de l'œuvre de Kuntzel. Pour que la découverte demeure telle, signalons simplement que l'on pénètre dans cet univers par des bleus profonds, des effacements et de brefs aveuglements.

> Jacinto Lageira

**Bruno Latour and Peter Weibel, eds., *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2005, 1072 pp., ill. col. & b. & w.**

*Making Things Public: Atmospheres of Democracy* is the catalogue to the eponymous exhibition held at the ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe) in the summer of 2005. The book attempts a response to the present, governing allergy towards all things political. In the process, the editors aim to present readers with a thorough re-articulation of our current political imaginary. If politics is no longer just about people but also about issues that galvanize publics into being, then "things," the authors suggest, ought to take centre stage in our deliberations.




Latour's introductory essay clearly charts this correlation: "Each object gathers around itself a different assembly of relevant parties. Each object triggers new occasions to passionately differ and dispute."

It should be understood here that for Latour issues are important kinds of things, simply because they, too, designate a gathering of people around a contentious subject. It is through a confirmation of the value of things, as well as through the translation of matters-of-fact into matters-of-concern, that this book points us towards a better, less efficient and more precarious idea of how politics, art and science are made.

The numerous contributors to this publication (there are over one hundred of them), the majority being academic writer, and artists, take turns at picturing different modalities of gathering. The book itself is a massive assemblage of heterogeneous opinions, ranging from the history of science, art and consciousness, to applied mathematics, journalism and computer programming. Particularly valuable are the essays by Isabelle Stengers, Homi K. Bhabha and Peter Sloterdijk, each of which in its own way addresses the consolidation of social life with recourse to the notion of patience. Also worth noting are Chantal Mouffe's mobilization of the "agon" as a tool for thinking through difference, Dario Gamboni's critical exegesis on the body politik, Masato Fukushima's concise take on the problem of translation, and Noortje Marres's timely evocation, via Walter Lippmann and John Dewey, of the public sphere.

The book may strike a controversial note in some by positioning academics in general, and artists working within the new media technoscape in particular, as the privileged harbingers of this new articulation of an "object-oriented democracy." Those interested will find in Weibel's concluding remarks an excellent point of departure for this discussion, if only for its underlying hints of Utopianism.

An index is helpful in guiding readers through the mountains of information, and a list of websites, authors' biographies, as well as specifications on the works presented in the exhibition serve as ground for the remarks. In the end, this dense text offers up fresh tools for coping with what Levinas called alterity—as that which, in being truly foreign, propels us towards the other, extracting from us in the process new images, new forms and new possibilities of cohabitation.

> Pablo Rodriguez

---

**ERRATUM**

Veuillez prendre note que certaines photographies reproduites dans l'essai de Guitemie Maldonado, *Dans le bordel global avec Adel Abdessemed*, paru dans le dernier numéro, ont été prises lors de l'installation de « Practice Zero Tolerance », au Centre d'art contemporain La Criée de Rennes. Nous nous excusons de n'en avoir pas fait mention dans nos légendes.

Please note that some of the installation views of the exhibition "Practice Zero Tolerance," published in the essay *In the "Global Bordello" with Adel Abdessemed* by Guitemie Maldonado in the previous issue, were taken during an exhibition at the Centre d'art contemporain La Criée in Rennes. Our apologies for this omission in the captions.

# PARACHUTE

**conseil d'administration_board of directors**

CÉLINE POISSON, présidente du conseil_chairperson
JEAN-PIERRE GRÉMY, vice-président_vice president
DAVID JOANISSE, secrétaire_secretary
CHANTAL PONTBRIAND, (présidente-directrice générale_president)
/ trésorier_treasurer

directrice de la publication_editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/
adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON |
assistant editor: EDUARDO RALICKAS |
graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU |
collaborateurs_contributors: MAGDA GONZÁLEZ-MORA ALFONSO, DALILA LÓPEZ ARBOLAY, HÉCTOR ANTÓN CASTILLO, MAGALY ESPINOSA, ANTONIO ELIGIO FERNÁNDEZ (TONEL), EUGENIO VALDÈS FIGUEROA, ORLANDO HERNÁNDEZ, JACINTO LAGEIRA, RACHEL LAUZON, ELVIA ROSA CASTRO MARTIN, MARIE-CHRISTIANE MATHIEU, FRÉDÉRIC MAUFRAS, PABLO RODRIGUEZ |
traduction_translation: TIMOTHY BARNARD, JÉRÔME DELGADO, DENIS LESSARD, NATHALIE MIGLIONI, NOEL SMITH, EDUARDO RALICKAS |
révision de la maquette_copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON |
diffusion et promotion_circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY |
assistante à la direction_executive assistant: ISABELLE DUBÉ |
comptable_accountant: ANNIE DELISLE |
stagiaire_intern: GENEVIÈVE LAFLEUR, LILIAN KNORR |

# PARACHUTE

**rédaction, administration_editorial and administrative offices**
**PARACHUTE**, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 F: (514) 842-9319 info@parachute.ca Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel_Please do not send press releases by e-mail.

**publicité_advertising: (514) 842-9805**

**abonnement_subscription**
INFO : www.parachute.ca

**diffusion_distribution**
ANGLETERRE ET IRLANDE_ENGLAND AND IRELAND: Central Books, 99 Wallis Road (London) E9 5LN +44 (0) 845 458 9925 F: +44 (0) 845 458 9912 magazines@centralbooks.com www.centralbooks.com AUSTRALIE_AUSTRALIA: Selectair Distribution Services, P.O. BOX 1466, Double Bay NSW 1360 T/F: + 61 2 93718866 sales@selectair.com.au www.selectair.com.au Pour connaître le point de vente le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +61 (0)2 9371-8866 BRÉSIL_BRAZIL: Black & White, Rua Vespasiano, 560, Vila Romana, São Paulo, Cep. 05044-050 T: 55 (11) 3673 6668 F: 55 (11) 3675 3573. Pour connaître le point de vente le plus proche contactez_To find the nearest outlet contact b.andwhite@uol.com.br DANEMARK _DENMARK: Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center (Nikolaj Plads), Museet for Samtidskunst (Roskilde) ESPAGNE, PORTUGAL, ITALIE ET PAYS D'EXPRESSION ALLEMANDE_SPAIN, PORTUGAL, ITALY AND GERMAN SPEAKING COUNTRIES: ACTAR, Roca i Batlle 2 i 4, 08023 Barcelona. T: + 34 (93) 418 77 59 F: + 34 (93) 418 67 07. Pour connaître le point de vente le plus proche contactez _To find the nearest outlet contact info@actar-mail.com FRANCE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire 75011 Paris. Pour connaître le point de vente le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +33 (0)1 40 24 21 31 F: +33 (0)1 40 24 15 88 difpop@wanadoo.fr CANADA, ÉTATS-UNIS_USA: Les Messageries de Presse Internationale inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-5674 F: (514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada composez le_To find the nearest outlet in Canada dial 1-800-463-3246, aux États-Unis_In the USA. dial 1-800-263-9661 JAPON_JAPAN: Mori Art Museum (Tokyo), My Book Service Inc (Tokyo) order@mybookservice.co.jp LUXEMBOURG: Casino Luxembourg LIBAN_LEBANON: Levant Distribution (Beyrouth), Sélection (Beyrouth) NOUVELLE-ZÉLANDE_NEW ZEALAND: Govett-Brewster Gallery Art & Design Store Queen St. (New Playmouth) PAYS-BAS_THE NETHERLANDS: Erasmus Boekhandel (Amsterdam) SUISSE_SWITZERLAND: Librairie du Musée de l'Elysée (Lausanne)

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 025**._This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 025**.

**PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._ Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés._All rights of reproduction and translation reserved. © **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans_is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de_is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux_Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.
ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juillet et octobre._PARACHUTE is a quarterly published in January, April, July, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications–PAP-Enregistrement nº 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression_Printer: Litho Acme. Imprimé au Canada_Printed in Canada. 1er trimestre 2007_1st trimester 2007. **PARACHUTE remercie de leur appui financier_thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada_The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de Montréal, Patrimoine canadien_Canadian Heritage, Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international Canada_Foreign Affairs and International Trade Canada. Nous reconnaissons l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.**

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts de Montréal
Canada

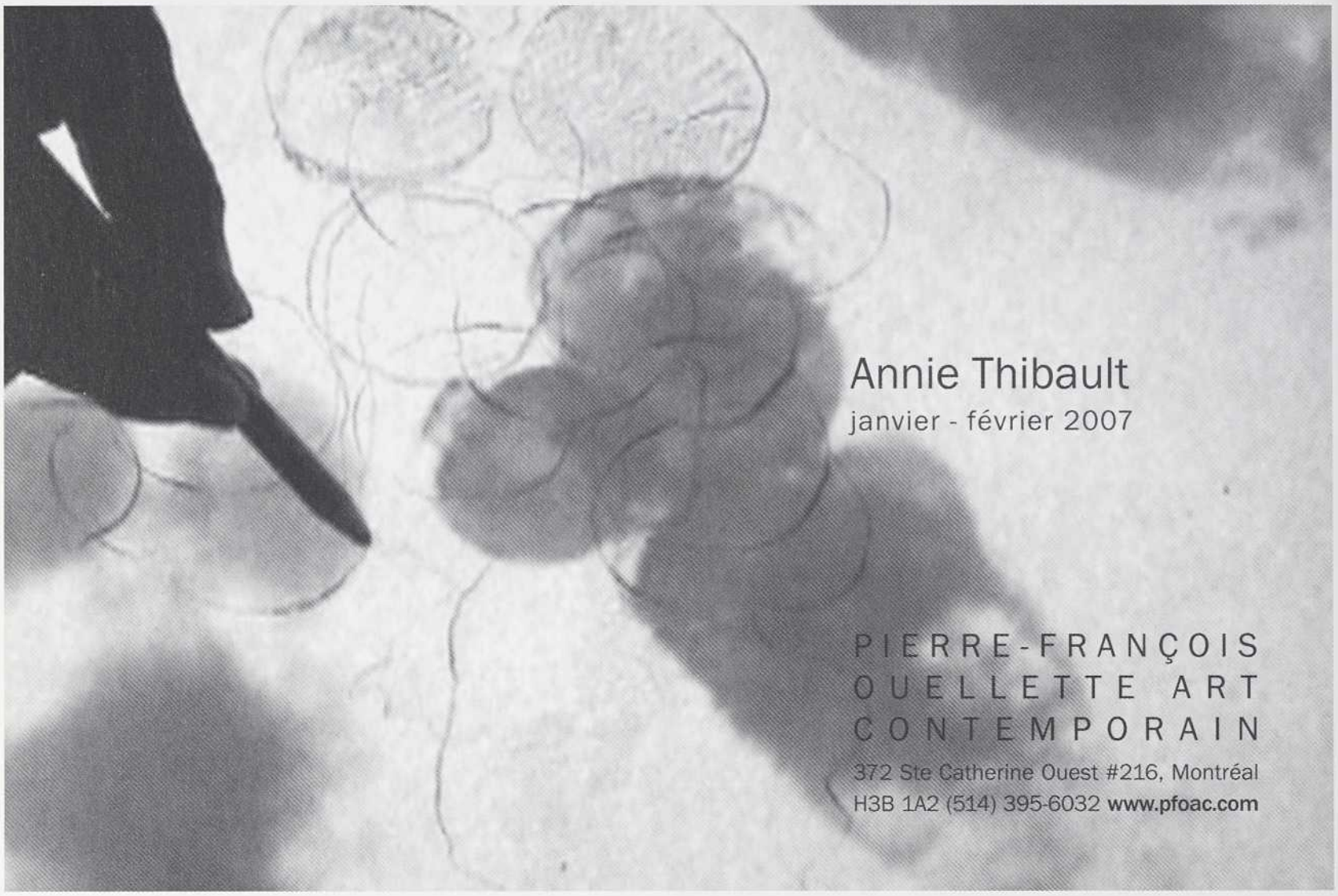
# Biennale de Montréal

2007
MAY 10 MAI
JULY 8 JUILLET

LA BIENNALE DE MONTRÉAL

Centre international d'art contemporain de Montréal
:: www.ciac.ca

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Québec Canada Montréal 50




# basculer

## BGL, Sébastien Cliche, Claudie Gagnon, Philomène Longpré, Yann Pocreau

Commissaires : Julie Bélisle, Mélanie Boucher, Audrey Genois

23 février au 31 mars 2007
Vernissage : jeudi 22 février à 17h30

Appuis : Conseil des arts et des lettres du Québec et Conseil des Arts du Canada

**galerie de l'uqam**
www.galerie.uqam.ca

KENT MONKMAN, NÉ À WINNIPEG EN 1965, **TRAPPEURS D'HOMMES (DÉTAIL)**, 2006, ACRYLIQUE SUR TOILE, 213,36 X 365,76 CM, EN COURS D'ACQUISITION, PHOTO : BRIAN MERRETT, MBAM


Sortez du quotidien
Découvrez la
collection d'art contemporain du
Musée des beaux-arts de Montréal

Maintenant ouvert jusqu'à 21 h
Mercredi, jeudi, vendredi

Entrée gratuite en tout temps pour la collection
Pavillon Jean-Noël Desmarais, 1380, rue Sherbrooke Ouest
Info 514-285-2000

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Culture et Communications Québec

M
MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL
www.mbam.qc.ca

# gilles clément philippe rahm

## environnement

## manières d'agir pour demain

CCA

**Centre Canadien d'Architecture**
**1920, rue Baile, Montréal www.cca.qc.ca**

Hydro Québec · LOTO QUÉBEC · BMO Groupe financier · RBC Groupe Financier

17 JANVIER AU 24 FÉVRIER 2007

**LA TÊTE AU VENTRE**

COMMISSAIRE : MATHIEU BEAUSÉJOUR

**ALAIN BENOÎT, LOUIS FORTIER, MYRIAM LAPLANTE, CLAUDE PERRAULT**

AVEC L'APPUI DU CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

7 MARS AU 28 AVRIL 2007

**9 EVENINGS RECONSIDERED: ART, THEATRE, AND ENGINEERING, 1966**

COMMISSAIRE : CATHERINE MORRIS

PRODUITE ET MISE EN CIRCULATION PAR LE MIT LIST VISUAL ARTS CENTER ET PRÉSENTÉE GRÂCE À L'APPUI DE LA FONDATION DANIEL LANGLOIS ET DE LA FACULTÉ DE GÉNIE ET D'INFORMATIQUE DE L'UNIVERSITÉ CONCORDIA

**GALERIE LEONARD & BINA ELLEN**
CONCORDIA UNIVERSITY / MONTRÉAL
ELLENGALLERY.CONCORDIA.CA

LA PROGRAMMATION CONTEMPORAINE DE LA GALERIE BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA.

# OPTICA

▶ un centre d'art contemporain

372 Ste-Catherine Ouest suite 508, Montréal (Québec) H3B 1A2
t. 514.874.1666 f. 514. 874.1682 www.optica.ca, info@optica.ca

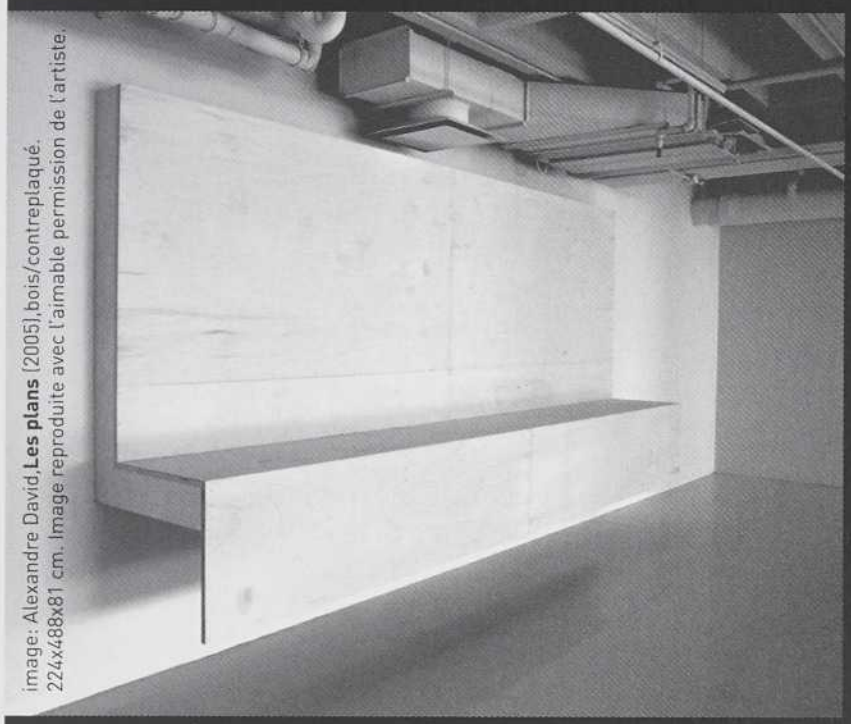


image: Alexandre David, **Les plans** (2005), bois/contreplaqué. 224x488x81 cm. Image reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

**▶ 19.01 2007 - 24.02 2007**

Alexandre David
Olivia Boudreau
Derek Sullivan

**▶ 18.01 2007 - 28.01 2007**

David Dupont Résidence de recherche – Volet II

Présentations publiques + rencontres
Surveillez les dates et les lieux sur le site d'OPTICA

En collaboration avec art3, Valence et avec le concours de la région Rhône-Alpes et le Gouvernement du Québec (Ministère de la Culture et des communications du Québec et le Conseil des arts et des lettres du Québec).

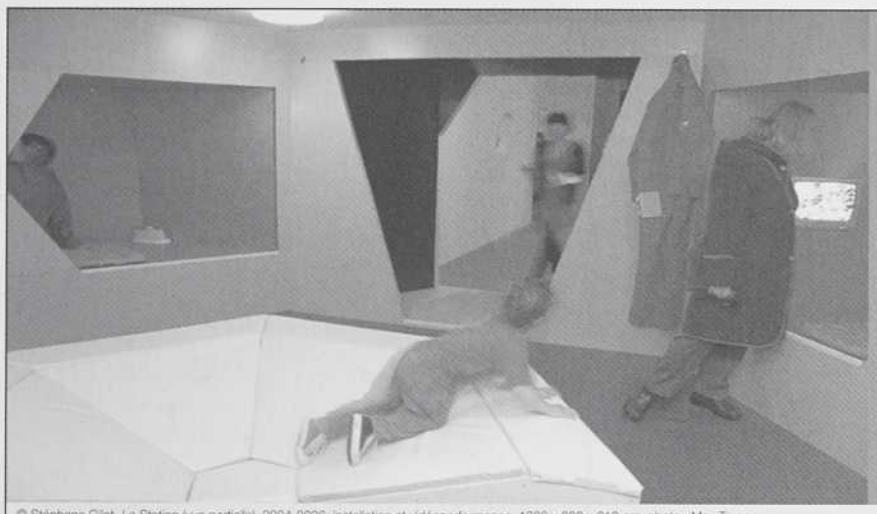
**▶ 16.03 2007 - 21.04 2007**

Manon de Pauw
Yam Lau

**▶ Nouvelles parutions 2006 | 2007**

La Demeure + Temps Fantômal
En vente chez OPTICA – www.optica.ca - et distribuées par ABC Livres d'art Canada – www.abcartbookscanada.com

Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Culture et Communications Québec · Conseil des arts et des lettres Québec · art 3 · Rhône-Alpes Région · Montréal · Conseil des arts de Montréal



© Stéphane Gilot, *La Station* (vue partielle), 2004-2006, installation et vidéoperformance, 1600 x 800 x 210 cm, photo : May Truong.

**Stéphane Gilot** | 20.01.2007 - 04.03.2007_
*Temps-libre*
Vernissage 20 janvier - 15 h
Conférence 31 janvier - 19 h

**Claudie Gagnon** | 24.03.2007 - 06.05.2007_
*Triturer le temps*
Commissaire : Mélanie Boucher
Vernissage 24 mars - 15 h
Conférence 4 avril - 19 h

**Michel Arcouette** | 02.06.2007 - 15.07.2007_
*La Stanley*
Vernissage 2 juin - 15 h
Conférence 13 juin - 19 h

# EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, rue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe (Québec) J2S 5C3
T 450 773.4209 www.expression.qc.ca
F 450 773.5270 expression@expression.qc.ca

Gilles Mihalcean, *Saint Joseph* (détail), 2004. Photo : Denis Farley

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

# Gilles Mihalcean

## Transgression d'un genre

21 janvier – 29 avril

### The Nature of Work

Œuvres sur papier
de l'école de Barbizon

Organisée et mise en circulation par le
Agnes Etherington Art Centre, Queen's University

21 janvier – 22 avril

### Serge Emmanuel Jongué

Totem
La messe américaine

21 janvier – 22 avril

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE
1967 **40 ans** 2007

145, rue Wilfrid-Corbeil
Joliette (Québec) CANADA
(450) 756-0311
www.musee.joliette.org

Mercredi au dimanche, 12 h à 17 h

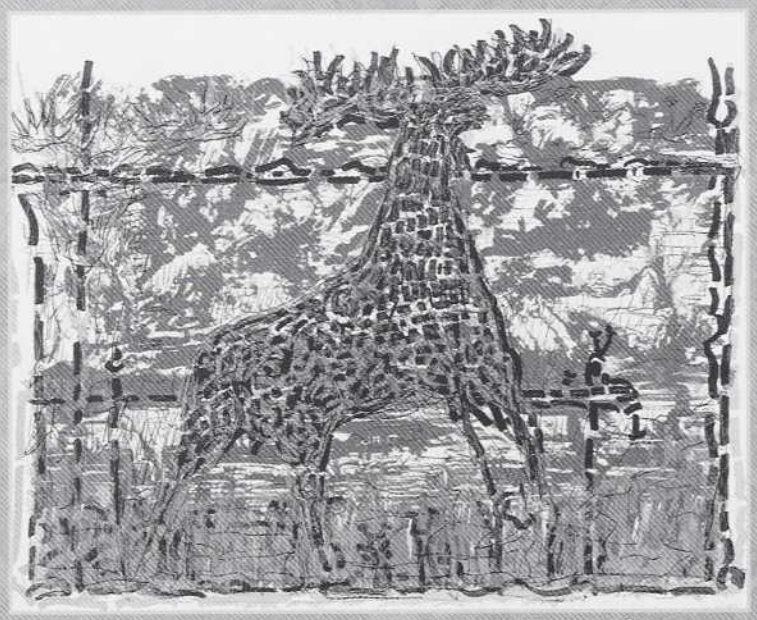
07 Hiver

Culture et Communications Québec

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada

JOLIETTE

EN NATURE AVEC
# RIOPELLE

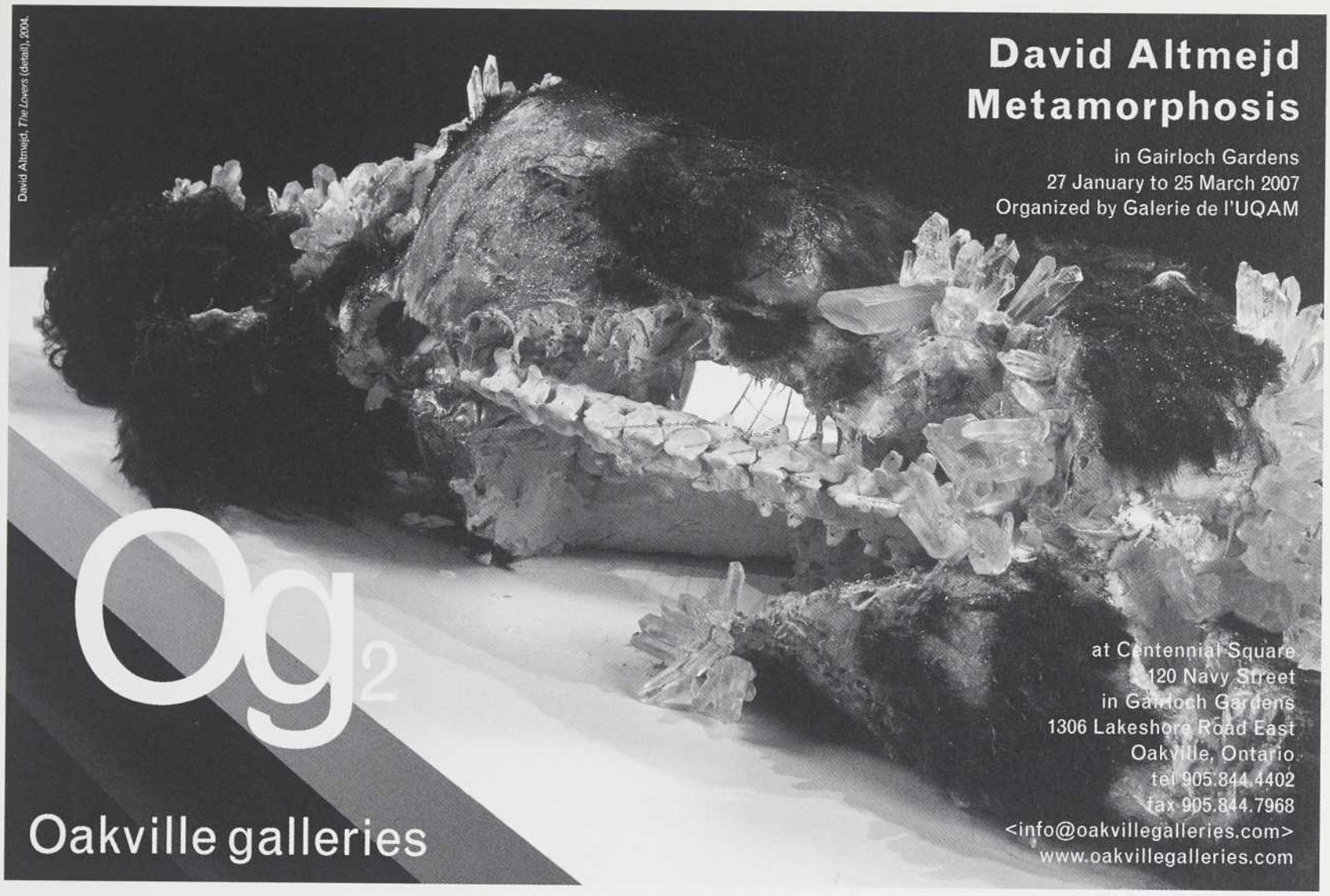


Jean Paul Riopelle, *Oiseau rouge*, 1981, lithographie, no H.C., 85,5 X 63 cm, Collection Musée de Charlevoix.

Du 17 novembre 2006
au 22 avril 2007

MUSÉE DE CHARLEVOIX

10, chemin du Havre LA MALBAIE
Qc G5A 2Y8 **(418) 665-4411**
**www.museedecharlevoix.qc.ca**




# David Altmejd
# Metamorphosis

in Gairloch Gardens
27 January to 25 March 2007
Organized by Galerie de l'UQAM

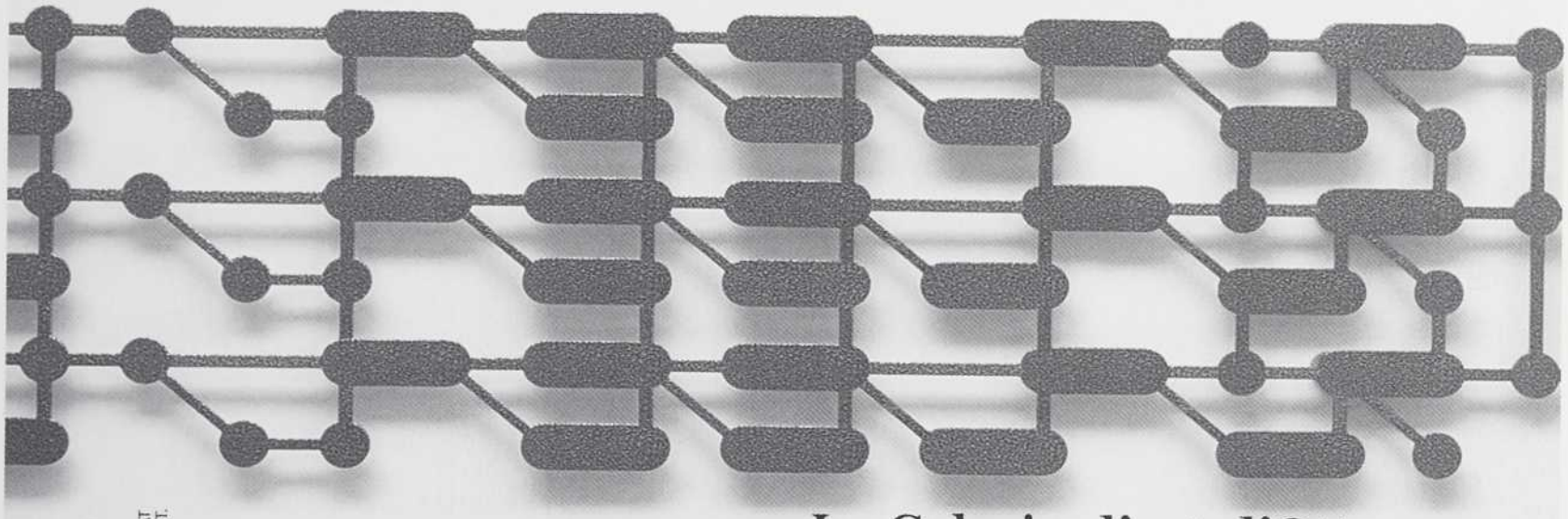
Og2

Oakville galleries

at Centennial Square
120 Navy Street
in Gairloch Gardens
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario
tel 905.844.4402
fax 905.844.7968
<info@oakvillegalleries.com>
www.oakvillegalleries.com

# Adrian Göllner
## Gagnant-gagnant/Win-Win
Du 19 janvier au 25 mars 2007

# Colwyn Griffith
## Dollarama/Dollar Store
19 January to 25 March 2007



ADRIAN GÖLLNER, *POSITION, POSITION, POSITION* (DETAIL), 2005, ACIER ET PEINTURE EN POUDRE. AVEC LA PERMISSION DE L'ARTISTE. | *LOCATION, LOCATION, LOCATION* (DETAIL), 2006, STEEL AND POWDER-COAT PAINT, COURTESY OF THE ARTIST.

oagGAO

**La Galerie d'art d'Ottawa**
**The Ottawa Art Gallery**
2, avenue Daly Avenue, Ottawa K1N 6E2
613-233-8699 info@ottawaartgallery.ca
**www.ottawaartgallery.ca**

# LOS CARPINTEROS
## *Inventing the World*

**January 27 - April 8, 2007**

EVENTS

**Artist Talk**
January 18 - 8:00 pm

**Opening**
January 26 - 8:00 pm

**Symposium**
*La Mano Creadora/ The Creative Hand: Contemporary Cuban Culture in Context*
January 27 - 1:00 pm

The exhibition is organized and circulated by the University of South Florida Institute of Research in Art, Contemporary Art Museum and Graphicstudio, Tampa, Florida.

MUSEUM | LONDON

421 Ridout Street North, London, Ontario
519.661.0333 • www.museumlondon.ca

*La Mano Creadora/The Creative Hand*, 2000 courtesy of Marc Selwyn Fine Art

# *TRY & BE GRATEFUL*

MATTHEW BRANNON

17 JANUARY - 18 MARCH, 2007
ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY, TORONTO
WWW.YORKU.CA/AGYU

A PUBLICATION OF BRANNON'S COMPLETE PRINTS, DESIGNED BY THE ARTIST, WILL BE AVAILABLE SPRING 2007

Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada
ONTARIO ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
torontoartscouncil An arm's length body of the City of Toronto
agYU

**MERCER UNION**

37 Lisgar Street Toronto
Ontario
Canada M6J 3T3
info@mercerunion.org
www.mercerunion.org
t:416.536.1519
f:416.536.2955

01.12.07 - 02.17.07

**Kate Terry**
**Diane Morin**

Mercer Union acknowledges the support of the Canada Council for the Arts, The Ontario Arts Council and the Toronto Arts Council

Simon Frank

*Sketch for New Forest*

Jan 11 – Feb 25, 2007

Ed Pien

*The Promise of Solitude*

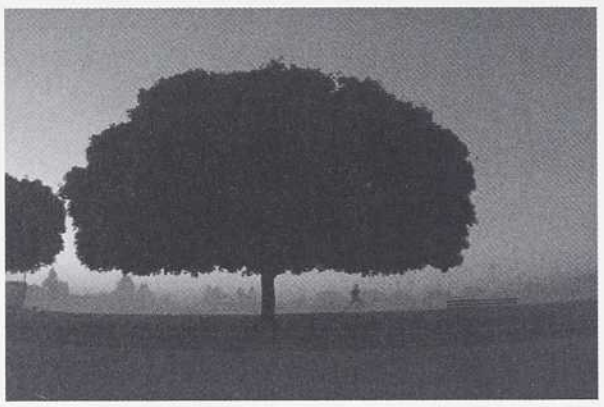
March 8 – April 29, 2007

**The Koffler Gallery**
**Koffler Centre of the Arts**
4588 Bathurst Street
Toronto, Ontario
Canada M2R 1W6

kofflergallery@bjcc.ca
www.bjcc.ca

## Jamie Hilder: The Miracle Mile

January 23 to March 11, 2006
Opening: Tuesday January 22 at 7:30pm



**Charles H. Scott Gallery**

Emily Carr Institute
1399 Johnston Street
Vancouver, British Columbia
V6H 3R9 Canada

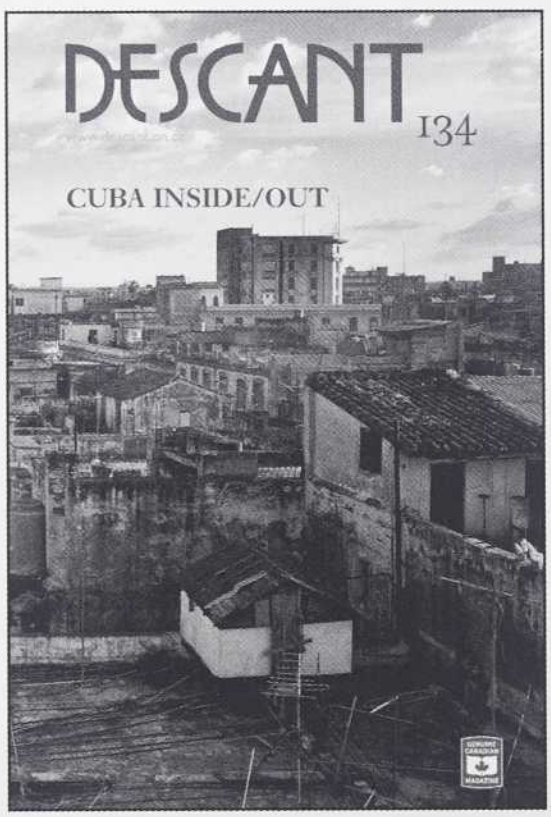
tel 604 844 3809
eciad.ca/chscott
12pm to 5pm weekdays
10am to 5pm weekends

Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada

**Descant 134:**
**Cuba, Inside/ Out**
on newsstands now!

**descant.on.ca/subscribe.html**

**Descant** is an exquisitely produced journal of international acclaim that has been publishing new and established contemporary writers and visual artists from Canada and around the world for more than three decades




**descant.on.ca**

**Descant Arts and Letters Foundation** 50 Baldwin Street, Toronto, ON M5T 1L4 ph: 416.593.2557 | info@descant.on.ca

# Le Conseil des Arts du Canada a 50 ans

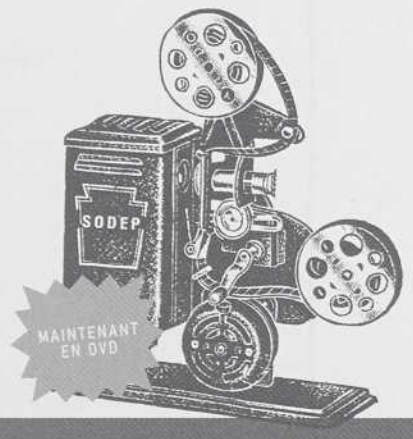
50 ARTS

**PARACHUTE**

souhaite témoigner de sa vive reconnaissance en soulignant
le 50e anniversaire du Conseil des Arts du Canada.
Nous tenons à souligner l'importance de la contribution du Conseil
envers la création des nouvelles formes d'art au Canada.

Bon anniversaire au Conseil des Arts du Canada!

Depuis plus de 28 ans,
la Société de développement
des périodiques culturels québécois
vous offre un regard sur la culture
à travers les revues.
Vous pouvez maintenant voir
l'histoire des revues culturelles en DVD,
leur rôle de premier plan,
les courants qui les ont façonnées,
sans oublier des témoignages d'éditeurs
et l'opinion des lecteurs.




SODEP
460, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, BUREAU 716, MONTRÉAL QC H3B 1A7
T/ 514 397-8669 F/ 514 397-6887 INFO@SODEP.QC.CA WWW.SODEP.QC.CA

Conseil des arts et des lettres Québec
Patrimoine canadien Canadian Heritage

## BRIAN JUNGEN EXHIBITION

2 Dec - 11 Feb 2007

With a publication featuring Homi K. Bhabha, Clint Burnham, Jessica Morgan, Edgar Schmitz and an interview with the artist by Nicolaus Schafhausen.
ISBN: 978-90-73362-69-7

Organized by the Vancouver Art Gallery with the support of the Audain Foundation and the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

## THE PERIPHERY COMPLEX EVENT

7 Feb - 10 Feb 2007

A symposium looking at money, audience and location.

For detailed program information, please check our website www.wdw.nl

## JESPER JUST CHLOE PIENE EXHIBITIONS

3 Mar - 29 Apr 2007

Two solo exhibitions of recent work and new commissions.

**Witte de With**
Center for Contemporary Art
Witte de Withstraat 50
3012 BR Rotterdam
The Netherlands
T +31 (0)10 411 0144
F + 31 (0)10 411 7924
info@wdw.nl www.wdw.nl

KUNSTHAUS GRAZ

# Protections
## This is not an Exhibition
reader

Curators ↗ Adam Budak & Christine Peters
Editors ↘ Peter Pakesch, Adam Budak, Veronica Kaup-Hasler, Christine Peters
Published by ↗ Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Authors ↘ Marius Babias, Zygmunt Bauman, Beatrice von Bismarck, Jordan Crandall, Claire Doherty, Jean Fisher, Elisabeth Grosz, Nikolaus Hirsch, Irit Rogoff, Stefan Römer, Renata Salecl and Michael Terman.

**www.kunsthausgraz.at**

# e-flux video rental

## Istanbul | Austin | Canary Islands

a project by
anton vidokle and julieta aranda

**EVR ISTANBUL**
November 11 2006 – February 10 2007

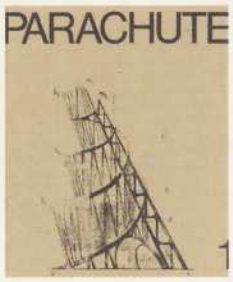
**PiST///**
Dolapdere Caddesi
Pangalti Dere Sokak
No 12 / 1-2-3
34375 Istanbul
http://www.pist.org.tr

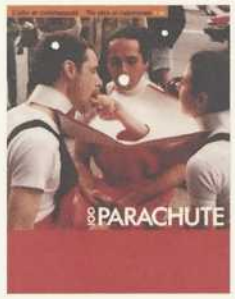
**EVR AUSTIN**
November 16 2006 – January 7 2007

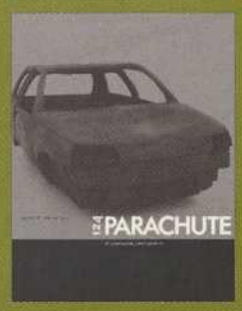
**Arthouse at the Jones Center**
700 Congress Avenue
Austin Texas 78701
http://www.arthousetexas.org

**EVR CANARIES**
November 27 2006 – February 10 2007

**I Bienal de Canarias,**
**Arquitectura, Arte y Paisaje**
Centro de Arte "La Regenta"
Las Palmas de Gran Canaria
http://www.bienaldecanarias.org








# halt(e)
# PARACHUTE

Parachute suspend sa publication.
Consultez le site www.parachute.ca pour plus d'information.
Pour nous témoigner votre soutien,
merci d'écrire à halt@parachute.ca

**Le conseil d'administration et la directrice de PARACHUTE souhaitent remercier chaleureusement tous ceux et celles qui ont contribué au vaste succès de la revue au fil des ans : les membres fondateurs, les membres des équipes successives, les lecteurs, les auteurs, les artistes, les rédacteurs, les correspondants, les graphistes, les réviseurs, les traducteurs, les imprimeurs, les abonnés, les annonceurs, les distributeurs, les donateurs, les collectionneurs et les subventionneurs fédéraux, provinciaux, municipaux et étrangers.**

**PARACHUTE's board of directors and director would like to extend their warm thanks to all those who contributed to the journal's great success over the years: its founding members, its staff and board members over the years, its readers, authors, artists, editors, correspondents, graphic artists, copy editors, proofreaders, translators, printers, subscribers, advertisers, distributors, donors, collectors and federal, provincial, municipal and foreign funding agencies.**

Parachute suspends publication.
For more information, visit www.parachute.ca.
Please write us to offer your support:
halt@parachute.ca