

Experiencias entre la posibilidad y la utopía

Por María Victoria Portelles / 02.2005

La posibilidad real del trabajo en colectivo dentro del terreno de las artes visuales no ha dejado de ser, a pesar de todo –a pesar de todas las deconstrucciones a que ha sido sometido el tema de la autoría–, algo utópico, casi increíble. Los artistas no hemos dejado de ser nunca unos seres egoístas y profundamente individualistas, en el sentido de que nuestras preocupaciones –nuestras obras– aun cuando surjan como parte de un conglomerado de relaciones de todo tipo, continuarán siendo algo que sentimos que nos pertenece únicamente a nosotros; aun, incluso, cuando las obras terminen siendo devueltas a esa amalgama que conforman los otros, de la cual ellas son parte inseparable.

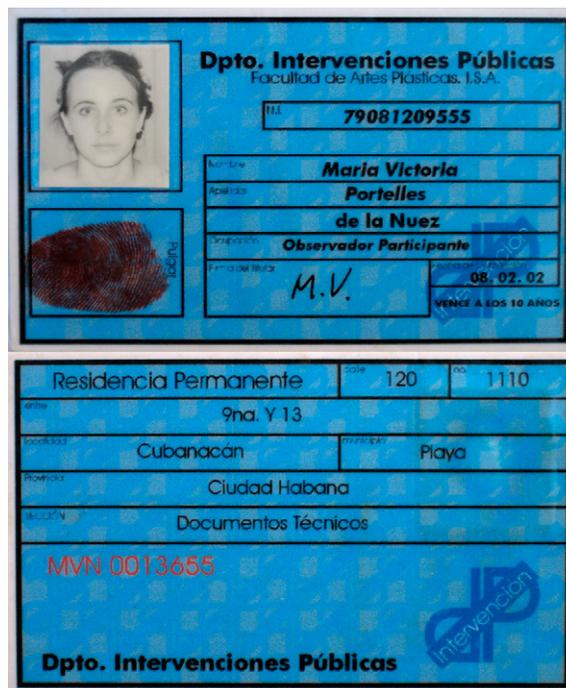
Por eso, cuando surge un espacio en el que el trabajo y la colaboración colectiva se hacen posibles, parece como si uno estuviera viviendo en la utopía. Ciertamente, la dinámica de los procesos de circulación y legitimación de la obra dentro del arte contemporáneo hacen más difícil –más difícil que por ejemplo durante el período de la vanguardia histórica hasta la década de los 60– la duración de estos momentos de extraordinaria actividad colectiva.

El **Dpto. de Intervenciones Públicas**, desde su surgimiento, nunca pretendió ser un grupo en la acepción que ha tenido el término dentro de la historia reciente de nuestro contexto artístico. Podemos establecer una distinción clara, aunque paradójicamente sutil, entre trabajo en colectivo y trabajo grupal: en este último la idea individual se diluye en la idea grupal; en el primero la acción conjunta contribuye a la consumación de la idea-preocupación individual.

Nosotros defendíamos de manera convencida la autoría individual por encima de la autoría del grupo¹ –tal había sido el caso de algunas experiencias anteriores demasiado cercanas–; pero una autoría individual en la que la experiencia y participación del otro (del “otro” artista él también) sería significativa. Tampoco queríamos formar parte del ciclo de grupos –al parecer inevitable– que se sucedía año tras año y cuya duración era la del período académico². Es comprensible que esto ocurra durante los años de estudio, cuando todavía no se está del todo bajo las presiones que ejerce el arte como institución legitimadora; sin embargo, la aparición de nuevos grupos se había convertido, de cualquier manera, en una estrategia de inserción más que en un estilo de trabajo (en colectivo).

Estábamos conscientes de aquella situación³. Por eso afirmo que el DIP no apareció de manera programada como un grupo en el sentido anteriormente expuesto. El DIP surgió, primeramente, como una respuesta conceptual en el terreno de lo pedagógico.

Como parte del programa del tercer año⁴ de la Facultad de Artes Plásticas del ISA se demandaba del estudiante una mayor atención hacia la inserción social del arte, en esa dirección que piensa el arte como la vía ideal para una recuperación del espacio ciudadano. La implementación de un taller en el que se aplicarían estos presupuestos produjo un movimiento hacia el trabajo en el espacio público, pero con un sentido de dirección diferente, por cuanto ya no suponía al arte como vehículo redentor de la comunidad humana y sus espacios; por el contrario, surgió un interés por el espacio público en tanto el sitio donde mejor podrían expresarse preocupaciones artístico-individuales por el contexto en que vivimos.



Modelo del carné utilizado por los miembros del DIP.

Lo que sucedió fue que los presupuestos del taller de Diseño Ambiental⁵, tal y como se presentaban⁶, fueron decididamente refutados por el grupo de estudiantes de ese año. Ruslán Torres, uno de nuestros profesores de taller en aquel momento, nos propuso entonces un ejercicio único que se multiplicaría según los estudiantes⁷. Cada uno de nosotros creaba un ejercicio para los demás compañeros en el que volcaban sus preocupaciones personales, referidas siempre a algún tipo de problematización con respecto a la proyección social del arte y conceptos relacionados como los de arte-vida, obra-público, espacio urbano, y de manera más general, el **afuera**, un concepto que posteriormente cobraría mayor fuerza para nosotros.

En esos primeros ejercicios estarían contenidas las soluciones para algunas de las primeras intervenciones que llevó a cabo el DIP. Estas acciones funcionaban como ejercicios experimentales sobre la realidad social más cercana, el espacio público y los comportamientos de las personas en diferentes situaciones de la vida diaria. Nuestro deseo era construir un espacio público *otro* a través de la creación de situaciones simbólicas específicas⁸ en las que los espectadores comunes (convertidos en espectadores-participantes) participaban.

Pero estas transformaciones en las condiciones de los espacios no operaban totalmente en lo físico, o cuando más, no eran de tipo permanente. Frecuentemente las obras eran efímeras o simplemente acciones, gestos que se inscribían en la vida cotidiana de los espectadores-participantes muchas veces sin que ellos mismos tuvieran conciencia de estar participando en una obra de arte⁹. Su comprensión en cuanto tal no era lo que más nos importaba, sino la complicidad que se producía entre ambos (artista-espectador-participante) a la hora de vivir la experiencia. Estábamos en total desacuerdo con la idea de que un público entendido en arte presenciara las acciones, pues pensábamos que esto podía condicionar muy sustancialmente las respuestas, y mucho peor, conducir a la sacralización de la acción como arte en un momento en que lo que nos preocupaba era la interacción con la naturaleza particular del espacio y su gente como generadora de contenidos en las obras.

No; los verdaderos cambios ocurrirían en la manera de comprender las relaciones de vida a nuestro alrededor, convertidas ellas mismas en experiencias, lo que en mi opinión es lo principal para un artista. Esto es lo que comenzamos a llamar **experiencias de acción**. Queríamos crear experiencias de vida en el vivir mismo, mientras trabajábamos con conceptos tales como **observación participante**¹⁰ y **deriva**, tomados de la etnografía, el primero, y de las ideas de los situacionistas, el segundo; pero siempre como una extrapolación hacia el trabajo artístico y hacia las particularidades de nuestros intereses¹¹.

Entonces ocurrió algo insólito: el plan de estudios cambió y las actividades del DIP se convirtieron en el programa sustituto¹². Podemos decir que la creación del DIP fue la primera de las intervenciones. Constituía un departamento ficticio que formaba parte de una institución real (ISA). Operaba en una dirección pedagógica como el departamento de pintura o el de escultura; pero también en otra dirección que se abría ya hacia aquella zona de lo público que nos estaba interesando como objeto de investigación. Se establecieron así una serie de mecanismos que, a la vez que agilizaban el trabajo (habíamos creado una apariencia oficial, con carnés de identificación¹³ -como miembros del DIP-, cartas con cuños, etc., que mostrábamos en la calle cuando realizábamos las acciones), discursaban sobre la naturaleza del espacio público y sobre la manera particular de ser de nuestro contexto. La creación del DIP constituyó, paralelamente, una intervención en la institución (ISA) y una intervención en la estructura de la sociedad de nuestro país.

A partir de ese momento, y más allá del conflicto pedagógico inicial, comenzó una atención creciente hacia cuestiones particulares en torno a lo público, lo urbano, y al modo en que se insertan las preocupaciones simbólicas en estos espacios comúnmente llamados extra-artísticos. Dentro del trabajo del DIP ha sido clave la investigación sobre conceptos asociados a esas relaciones que se establecen dentro de los espacios públicos, y de manera más general, a las relaciones del hombre con el **afuera**. ¿Qué relaciones establecemos con el **afuera**, y cómo éstas adquieren una dimensión simbólica? (Lo cual incluye el paisaje, la urbe, los ambientes, la gente.) ¿Cuáles son los **comportamientos del hombre** en determinados contextos públicos, frente a cuáles **situaciones**? ¿Cómo se convierte la acción simbólica en **experiencia** dentro de la **vida cotidiana**? ¿Cómo se convierte el transeúnte común en **espectador-participante**? De esta manera el espacio público devino tópico fundamental a investigar y al mismo tiempo escenario de las inquietudes específicas de cada creador.

Y por supuesto, como ya dije al principio (y aunque muchos no nos creyeran -éste es, al parecer, un prejuicio arraigado en la personalidad artística), no queríamos constituir un grupo cerrado, a lo sumo un grupo de miembros fundadores o gestores del proyecto¹⁴. Nuestra intención era crear un espacio que diera posibilidad al diálogo y la reflexión sobre estos problemas, explorando el trabajo en colectivo como un proceder en el que la colaboración generaría experiencias im-



9 de los miembros fundadores del DIP. De izquierda a derecha, de pie y sentados sobre el muro: Heidi García, Fidel E. Álvarez, Analía Amaya, Abel Barreto, Douglas Argüelles, María Victoria Portelles, Ruslán Torres y Tatiana Mesa. Acucillado: Jorge Wellesley.

portantes para el enriquecimiento de las investigaciones individuales dentro de la propia dinámica de realización de los proyectos¹⁵. Imaginábamos este espacio ideal como no estático, dialéctico, si se quiere. En él la membresía sería flexible, como algo que no pertenece a nadie y a la vez es de todos, y ese todos es transformable, puede ser nombrado de nuevo. La idea siempre podría permanecer para aquél que deseara continuarla; porque no pensábamos nuestra pertenencia al DIP como un contrato de por vida¹⁶, sino como ese espacio ideal que siempre estaría ahí cuando se presentara la necesidad de vivir la experiencia insuperable que es trabajar colectivamente bajo términos tan liberales.

El DIP estaba participando así de la idea utópica de la colectividad en el terreno artístico, cuyas cualidades son la apertura, la horizontalidad y la experiencia mutua; un proceso que iría desde las relaciones entre estudiantes y profesor, todos en igualdad de condiciones, hasta aquéllas dirigidas a los demás miembros de la comunidad artística allende el espacio académico.

Esta experiencia de vínculo llegó a su punto más alto en 2003, cuando el DIP organizó **Experiencia de Acción: 30 días**¹⁷, un evento de intervenciones

públicas de carácter internacional en el que participarían más de 40 artistas, además de investigadores interesados en el trabajo dentro de la esfera pública, durante un mes alucinante en el que se realizarían de 1 a 3 intervenciones por día.

Los procesos individuales fluyen, van determinando los acontecimientos en el plano simbólico, pero son las experiencias (de vida, de acción) las que marcan el flujo de estos procesos. Ellas quedan. El concepto de **experiencia** –la experiencia que se origina en el trabajo conjunto; aquella que surge en la interacción con realidades extra-artísticas (con el **afuera**, sin dudas); la que se gana para los espectadores-participantes; y finalmente, por supuesto que cohabita con todas las demás, ésa que mueve la creación simbólica–, será siempre una condición indispensable para el acercamiento a estos tres años de trabajo en colectivo.



Sede del DIP en Buenavista, La Habana (64-A #2527 e/25 y 27), utilizada sobre todo durante *Experiencia de Acción: 30 días*, 8^{va} Bienal de La Habana, 2003.

1. Nuestra única experiencia de trabajo en una idea grupal la constituyó la acción *Muelle*, Evento de performances e intervenciones *Puente Sur*, Mayabeque, 2002.
2. El Instituto Superior de Arte (ISA) acogió experiencias como las de DUPP y ENEMA.
3. Incluso recuerdo que estando en primer año surgió la idea de crear un grupo, pero esta idea fue abandonada rápidamente después de algunas conversaciones.
4. Curso 2001-2002.
5. Este era el nombre del taller que constituiría el taller fundamental de la especialidad a partir de ese curso (2001-2002).

6. Estos estaban todavía demasiado cerca de concepciones tradicionales de pensar el arte público y muy lejos también de las preocupaciones individuales de los estudiantes de arte.
7. Es necesario aclarar que, aunque es cierto que todos los estudiantes estuvieron en desacuerdo con el programa que proponía el taller de Diseño Ambiental, no todos formaron parte de la experiencia DIP hasta el final; si bien participaron en la elaboración de los ejercicios.
8. “**Dpto. de Intervenciones Públicas**”, “Noticias de Arte Cubano”, n.º 8, año 3, agosto, 2002.
9. Consideramos que el espacio de legitimación de las obras lo constituirían las conferencias y los textos que se realizarían eventualmente.
10. El concepto de **observación participante** nos llegó desde otra clase que fue esencial para nosotros: *Metodología de la investigación del proceso artístico*, impartida por el profesor Ramón Cabrera Salort.
11. La manera en que estos conceptos influyeron en nuestras estrategias de trabajo y cómo fueron reelaborados quedaría como tema para otro ensayo.
12. Todo esto, que se narra como una sucesión de hechos, fue en realidad un proceso simultáneo.
13. La idea del carné se origina a partir de la experiencia del proyecto L.CONDUCT-A-RT de Ruslán Torres.
14. Los miembros fundadores del DIP son: Analía Amaya García, Fidel E. Álvarez Causil, Douglas Argüelles Cruz, Abel Barreto Olivera, Humberto Díaz Pérez, Heidi García González, Ruslán Torres Leyva, Tatiana Mesa Paján, María Victoria Portelles de la Nuez y Jorge Wellesley-Bourke Marín.
15. En este sentido se apostó por la idea de que es en el arte público donde la investigación sobre las nociones de lo cotidiano y las relaciones sociales que se establecen dentro de un contexto particular adquiere una fuerza mayor, por cuanto es en los espacios públicos donde la vida del hombre alcanza una perspectiva social.
16. No todos estaban interesados únicamente –o mayormente–, dado las particularidades de sus procesos individuales, en una dimensión pública del arte; sino que se desplazaban de una manera de operar a otra con la libertad que ha ganado para los artistas el discurso contemporáneo del arte.
17. 8^{va} Bienal de La Habana, 2003.