

Invocaciones (emotivas), conductas (ilícitas). Para reconducir el espacio.

Lo importante es aquello que nos conmueve. Aquello que nos trasmite, comunica y hace sentir “algo especial”^[1]. Aquello que, de algún modo, nos invade, renueva y transforma. Sucesos dotados de intensidad. Quizás experiencias incapaces de ser narradas. Vividas y recordadas, más allá de lo que puede explicarse con palabras.

La invención del lenguaje va de la mano con la invención de la ciudad, del espacio, en situaciones que provocan un cambio, una *transformación de la mirada*, que contribuyen a la revocación de un orden instituido, que la mayoría de las veces aceptamos sin “proponernos tan siquiera un cuestionamiento, como ejercicio contra el orden y la rutina, a fin de cuentas, contra el poder”^[2]. *Acciones, recorridos* cuyos rastros, huellas, incidencias, devienen *intervenciones* que alteran el transcurso y el comportamiento habitual, donde caminos e intenciones, se entrelazan desdibujando límites, esquemas, lenguajes trazados, impuestos. Experiencias que provienen de un intercambio con el entorno, como manera de cuestionarlo, acaso de “entenderlo”, y que (a lo largo de ese proceso), lo *transforman*, quedando ese espacio, de *encuentro*, de “*otredades*” que también nos constituye.

Un conjunto de intervenciones sobre el espacio público, sobre la existencia cotidiana de la sociedad y la propia experiencia del individuo, dieron lugar al evento *Experiencia de Acción: 30 días*, organizado por el Dpto. de Intervenciones Públicas (DIP) del Instituto Superior de Arte, durante la Octava Bienal de La Habana. Comportamientos, situaciones y la experiencia de una realidad que se articula en la relación del individuo con el medio, fueron compartidos, debatidos y procesados como parte esencial de un grupo de obras, dentro de un proyecto participativo en común. “Acciones, comportamientos y situaciones, que devolvieron a la cotidianidad, una realidad diferente, simbólica y reflexiva”^[3]. Que acontecieron, desde esa especie de “inseguridad del territorio”^[4], que caracteriza el nuevo espacio urbano, desarrollando, una práctica que se convierte en la expresión directa de una conciencia de *vulnerabilidad de la esfera pública*, que expresa su mutabilidad, cuestiona modelos impuestos y aprovecha las nuevas posibilidades de encuentro con el espectador.

Los protagonistas de este espacio, reconfigurado por nuevos lenguajes de

diferencia y desigualdad, ya no son comunidades coherentes, homogéneas, atrincheradas en su cuadrícula territorial, “sino los *actores* de una alteridad que se generaliza: paseantes a la deriva, extranjeros, trabajadores, peregrinos eventuales, viajeros, citados a la espera..., también muchedumbres, ordenadas o delirantes, formas de sociedad peripatética, conformada por una multiplicidad de consensos *sobre la marcha*”^[5]. En estrecha, inevitable relación con el contexto y sus habitantes, se desarrollan, acciones o proyectos que “reflexionan sobre los conflictos del ser humano en los propios espacios donde estos se originan”^[6], generando un tipo de obras, donde el *lugar de emplazamiento* deviene condición indispensable de su configuración. Lugar que así determina, diversas tendencias o variantes, dentro de este tipo de prácticas, en dependencia de la “esfera de acción” sobre la que trabaje: desde los espacios urbanos, pasando por su diversidad de zonas y enclaves, hasta la propia experiencia, espacio conductual, afectivo o mental, del individuo.

Manteniendo la propia especificidad formal, simbólica, conceptual, de cada discurso, las propuestas se configuran en función de las “incitaciones” provocadas (por el sitio) como resultado de una lógica interacción con elementos aportados por la vida cotidiana de la sociedad. De este modo, implican nuevas pautas en la *redefinición* de estrategias y comportamientos del hacer artístico contemporáneo, formando parte de ese espacio, también, “interactivo” donde lo escultórico, lo pictórico, lo performático, lo documental-fotográfico, se integra y recrea, en función de los requerimientos de un lugar específico, determinado. Situadas en la ciudad, en la naturaleza, (en parajes lejanos o desérticos o en la propia geografía de la tierra) son, en definitiva, prácticas que necesitan “ligar la obra *dialécticamente al sitio*, comprometerla con el entorno del que toman la motivación y al que pretenden transformar y enriquecer”^[7]. Un habitual viaje en un ascensor puede convertirse en una experiencia diferente, al estar acompañado por un artefacto inusual y el mensaje (“dar cuerda mientras esté en el elevador”) que incita a la participación. Un *elevador público convertido en caja de música (Music Box Elevator, Janis Demkiw)*, trasmite, además, cierto efecto inquietante, acentuado quizás por el tema musical escogido (*Yesterday*) y su relación con el espacio (*ascensor*), lugar *intermedio* (semipúblico, semiprivado), “donde ciertamente, el concepto de privado o público se vuelve más sutil, más arbitrario”^[8].

Espacios *intersticiales*, lugares de uso público y privado, a un tiempo, como el pasillo, de difícil acceso, *entre dos edificios*, donde Corwyn Lund instala el *Swingsite*. Una cámara documenta el recorrido del cuerpo, inscrito en ese espacio, estrecho entre paredes. El artista se columpia y el recorrido pareciera accionar (en ese interés suyo por las relaciones del cuerpo con el mundo, con el mobiliario, la arquitectura) “la propia relación *persona-entorno* que da sentido a nuestra vida, permanentemente *contextualizada* y que, a su vez, define ambas instancias: *Con nuestros actos transformamos y dotamos de significado al entorno* mientras que éste contribuye de manera decisiva a definir quienes somos, a ubicarnos personal y socialmente y a establecer modalidades de relación con nuestro mundo perceptivo, funcional y simbólico”^[9]. Identificado también con la infancia, el swingsite mueve, así, un conjunto de resortes (sígnicos, físicos, síquicos) asociados a la vida del hombre. Ubicado en un lugar escondido, oculto, la intención es que “la gente lo use” pero que encontrarlo signifique una especie de hallazgo, como si descubriera un secreto.

Desde la serie *Recontextualización del espacio urbano*, Alfonso Guevara desarrolla un trabajo que interviene sus habituales formas de funcionamiento. Las reflexiones sobre estas relaciones *individuo-entorno* y sobre un entorno urbano artificial continúan en *Espacio Virtual Sonoro*, una indagación sobre los aparatos que “codifican una información”. Desde distintos teléfonos públicos, realiza llamadas que son amplificadas en la casa del Dpto. Al descolgar el teléfono, lo que se escucha en el interior es el sonido ambiente del derredor donde esta situado. De este modo, al provocar una transmisión del sonido *público* hacia un interior *privado*, efectúa, artificialmente, una traslación/dislocación de órdenes dentro de las relaciones *público-privado*. “El arte es asumido como medio de investigación que evalúa los ambientes y reconoce el vínculo inseparable entre el individuo y su cotidianidad, entre los espacios privados y públicos, entre el adentro y el afuera”^[10]. Lugares como la telefonía pública, los baños públicos, enclaves turísticos, medios publicitarios, elementos afines al tránsito constituyen recursos apropiados, manipulados, intervenidos con reiterada frecuencia. En estrecha relación con el individuo -cercanía inevitable, funcionalidad vital, familiaridad de su gráfica- devienen campo (idóneo) de acción, que coincide con la tendencia del arte contemporáneo a salir de los espacios convencionales.

Un *Baño público*, “al estilo baño público de carnaval”, pero con cristales “calobares” (que no se ve de fuera hacia dentro, pero si de dentro hacia

fuera), donde al tiempo que se “satisfacen” necesidades *íntimas*, se está continuamente viendo a la gente y todo lo que *públicamente* nos rodea, fue colocado en un lugar expresamente céntrico y estratégico: en el malecón, en pleno apogeo de los carnavales. La casi total ausencia de este tipo de servicios en medio de dicha festividad, unido a lo concurrido del momento, hicieron del “arte/facto” un medio común y continuamente visitado por los espectadores-transeúntes (que lo utilizaron evidentemente como baño, como espejo, que hacían preguntas, hacían cola). Indudables coautores de la acción, que accionaba, de modo enfático, dinámico, significativas zonas dentro de la complejidad de desplazamientos (entrecruzamientos) públicos y privados que nos rodean. Heidi García centra su discurso, como en anteriores ocasiones, en las relaciones de la intimidad (ajena) y los espacios públicos, estableciendo situaciones atípicas donde los espectadores constituyen auténticos protagonistas.

El observador común se convierte en “espectador-actor de las nuevas situaciones, de estos ambientes momentáneos que se conforman con su propia participación. Las acciones son concebidas, en primer lugar para el sujeto que participa directamente de ellas: aquel que vive estos ambientes ficticios como *experiencias de acción*”^[11]. Impresiones en tarjetas de palabras dichas por la gente en la calle, (en estaciones, tiendas, plazas) dan lugar a la obra *Omaggio a Artemisia* de Monika Ortmann. La artista alemana traslada uno de los elementos característicos de su discurso, como hilo conductor de un mismo proyecto que viene realizando en diversos contextos: Una enorme tela roja cuelga desde uno de los balcones (de la Plaza de la Catedral). Un *enorme vestido (de 10 metros de alto)* o alfombra que viaja por distintos sitios y llega hasta el suelo a modo de bienvenida o reclamo a los transeúntes, a los que acto seguido se les invita a decir una palabra que se imprime y que posteriormente es enlazada entre otras muchas, continuando ese encadenamiento semántico, vital, que en cada lugar tiene un sentido diferente, determinado por las costumbres (léxico más usado, palabras más comunes) y expresiones típicas de cada sociedad.

Pequeñas ventanas de color rojo, azul y amarillo “mirando” hacia la Plaza de la Catedral (*Recuerdos a colores*, Gracia Chávez), acompañan la construcción de una “memoria ficticia”. Tras preguntar a la gente que lugar de México querría visitar, se le tomaban datos (nombre, dirección) y una foto que luego le sería enviada dentro de una postal, como si realmente hubiera estado allí. Una imagen *creada* a partir de las opiniones de cada espectador, devuelta en

forma de *recuerdo*. Junto al comentario crítico, irónico sobre las postales que insistentemente venden una imagen turística de lugares o culturas, la obra, a modo de “cruel” simulacro, juega con la propia artificialidad en la construcción de la memoria individual y colectiva, potenciando el efecto lúdico entre los espectadores y sus deseos descritos a través de tres paneles de colores, relacionados con el color de los sueños.

El artista se convierte en una especie de etnólogo particular, porque su mirada cala más hondo en las diversas formas a través de las que se manifiesta la cultura, simbolizando los contenidos culturales, con una riqueza que evidencia *las ocultas fuerzas de lo vivencial*^[12]. En uno de los paseos más céntricos y populares de la ciudad (Reina y Galeano), la escritora Agnieszka Hernández colocó una especie de improvisada tienda, un conjunto de objetos sobre una tela en el suelo y el cartel: “se cambian objetos personales por historias personales”, *proponiendo un intercambio de objetos de necesidad por historias personales que pueden servirle de fuente de inspiración*. Ante tal reclamo, los transeúntes respondieron activamente, motivados por el intercambio: (un hombre cuenta como pasó un curso de un año para aprender a robar, mujer abandonada por su esposo con hijo enfermo, “retrasado” que trabaja limpiando parques para mantenerlo, mujer ciega...), una amplia gama de anécdotas y confidencias, que iban desde situaciones divertidas, jocosas hasta lo más dramático y doloroso.

Reflejo de la situación personal, la intimidad, la situación social de una época y un lugar, la acción indaga en la vida, las preocupaciones y dilemas del individuo. El rostro, la expresión de los participantes al explicar sus historias breve pero elocuentemente, las respuestas, como parte del trato y luego la selección del objeto preferido entre los que se ofertaban, desataba un cúmulo de ideas, asociaciones y sensaciones de gran intensidad emotiva. *Necesidad*, económica, existencial, material, afectiva... *Necesidad* y pertinencia de propuestas, completas y transgresoras, no sólo como retrato directo de una serie de fenómenos y situaciones, sino como testimonio “cegador y definitivo, donde otros medios no son sino información pobre, fugaz, o dificultosa”^[13].

La colocación de linternas portátiles para formar un dibujo iluminó singularmente una de las habituales noches de la ciudad. 100 conos de luz fueron distribuidos irregularmente (en una zona igualmente céntrica, Capitolio y calles aledañas), según el movimiento espontáneo e imprevisto de un grupo

de “bicitaxis” que previo acuerdo, habían accedido a tener una linterna amarrada a cada una de las ruedas (durante una hora). Peter Regli anduvo por la ciudad, le impactó que había muy poca luz por la noche. Se dio cuenta de que no quería hacer ninguna intervención estática, sino una instalación dinámica que tuviera que ver con las personas que viven en la ciudad. *Reality Hacking Nr.208*, dibujó por unos momentos un signo de interrogación en la ciudad. Formas que aparecían y desaparecían, como parte del propio avatar cotidiano, evocadoras de una visualidad móvil, vivencial, única, capaz de transmitir un efecto estético (y ético) realmente significativo. Círculos, espirales y dibujos concéntricos que resaltaban, aparecían y desaparecían, como fugaces destellos sobre la realidad.

De igual forma, la impactante, surrealista, casi onírica, presencia *de un sol virtual* encima de un edificio (en La Rampa) justamente durante el *eclipse lunar* (cuando la luna comenzaba a perder su luz natural)^[14], permite el entrecruzamiento de dinámicas expresivas de diversa naturaleza, escultóricas, pictóricas, fotográficas: parte de esa radicalización de la dialéctica de *la escultura y lo fotográfico*, de la que acaba surgiendo un *territorio contaminado* o, mejor, una *estética de la hibridación*^[15]. Al igual que otras obras realizadas por Alexis Martínez, el *recorrido de la luz* según los diversos movimientos de la antorcha se alza como entramado “pictórico” sobre el espacio, un trazado continuamente evanescente, inatrapable. Captado, fijado por el lente el *resultado fotográfico de la acción* va dejando imágenes de sugerente, inquietante belleza, “disparando una huella sobre el lienzo”, dejando que el propio lugar sugiera, como proyecciones de la psiquis en el espacio^[16].

Obras como interferencias del tránsito habitual que abren una *fisura crítica* generadora de continuas revelaciones, *nuevos espacios de subversión*, donde “ya no se trata de retomar ese requetemanoseado y utópico asunto de la unión arte-vida (...), sino más bien *incidir en la vida mediante el arte*, precisamente *manteniendo esta distinción*”^[17]. De ahí, incluso, que haya momentos, en los que esta diferencia determina la configuración de nuevas sistematizaciones formales y conceptuales que se “abstraen” de la realidad, partiendo de ella misma^[18]. Construido a partir de dos elementos cotidianos: un banco de parque cualquiera cuyas franjas de madera han sido sustituidas por lámparas de luz fría (que tienen en Cuba gran connotación) y concebido para la muestra *Sentido común* que tenía como objetivo “hacer de la galería

una casa”, es ahora colocado en una parada de autobús. De noche, en un lugar donde no hay sitio alguno donde sentarse, ni iluminación, este *Banco Lumínico*, siguiendo el juego con la luz, la virtualidad y la cotidianidad, característicos del discurso de Analía Amaya, se erigió singular y provocativo llamado de atención sobre la realidad.

Parte de esos territorios “no acotados”, donde motivos, lenguajes y detalles son reconducidos, re-creados, enriquecieron los efectos de una provocación (denuncia), enfática (lumínica) que activó significativamente resortes críticos dentro del entorno, como expresiones de una nueva sensibilidad que busca la reacción de los transeúntes en el espacio público^[19]. Asimismo el gigantesco número creado por las luces encendidas de varios apartamentos en un céntrico edificio, constituye una irrupción, una suerte de “lapsus reflexivo”, que aparta del hipnótico transcurso diario. A partir de las nueve de la noche, podía verse la fachada de un edificio (12 y malecón) convertida en el número correspondiente al día del mes en curso (*veinte* de noviembre). En *Milésimas de segundo*, Abel Barreto es el mediador (artífice) de una acción realizada por un conjunto de personas anónimas, de cuya participación dependía absolutamente, que pudiera observarse este número construido (artificialmente), así como su desaparición natural, una vez más impredecible, espontánea, a medida que cada uno fuera apagando la luz.

El paisaje lo construye también la mirada. Una manera de mirar es una manera de construir el entorno. Estamos continuamente leyendo, interpretando, ese proceso por el cuál interpretamos el mundo de modo “natural”. De ahí la importancia de “algo” que interrumpa ese flujo, que suspenda por un momento ese “automatismo de la recepción”^[20]. Andrés Matute extrae la típica *cebra* de su contexto habitual para ser colocada en una *acera*, un espacio propiamente “*peatonal*” (separador central de 5ta avenida), lo cuál ya implica una especie de contrasentido, un absurdo, por otro lado dicha cebra, ubicada sucesivamente (hasta que las autoridades pertinentes interrumpieron la acción) de un banco a otro del paseo, daba prioridad para pasar “de una posición pasiva a otra posición pasiva”. La intervención accionaba resortes diversos relativos a estas “situaciones de tránsito en el espacio”, que en definitiva, constituyen la base de múltiples actitudes y hechos, a lo largo de la vida. El lugar de emplazamiento (Miramar, zona de embajadas, edificios oficiales, residencial donde cualquier elemento fuera del orden habitual, es rápidamente penalizado) enriqueció el carácter “subversivo” de la obra, dotada entonces de las consabidas reacciones no sólo por parte

de los espectadores atónitos (ante tal extraño paso peatonal) sino por parte de las autoridades pertinentes (policía) que se interesaron, incluso por saber cómo era ese tipo de manifestación dentro del arte.

Un conjunto de reclamos (disidentes) interrumpieron (literalmente) el tráfico en varias zonas de la ciudad. Una continua (infinita) *Cinta cebrada (la cinta que se emplea para indicar prohibición del paso)* fue trenzando espacios (físicos y mentales) a lo largo de toda la ciudad, de todo el evento, con la ayuda de artistas, amigos y del público, que interactuaba con aquellas inquietantes señales (enérgicas, en movimiento) que iban de una esquina a otra, de un lugar a otro, sujetando y acercando extremos opuestos^[21]. *Carteles Antipop* colocados, también intempestivamente por la ciudad, hacían llegar el sello del grupo (este controvertido slogan del que hacen gala) para hacer reflexionar al espectador y desviarlo de su transcurso habitual, viciado. Proponiendo experimentaciones artísticas de carácter crítico, concebido como un *centro de creación de artes visuales y multimedia*, Bijarí constituye uno de esos ejemplos donde el concepto de arte se amplía (comunicación con el espectador, relación entre diversas manifestaciones, el arte como espacio de creación). Intervenciones urbanas, performances, vídeo arte, diseño, *web design*, se convierten en medios para establecer posibilidades de vivencias donde la realidad es sucesivamente cuestionada^[22].

Trabajar sobre el conjunto de señalizaciones y estrategias de orden mediático, implica desmantelamiento de las formas de comunicación establecidas y un modo ineludible de actuación sobre la conciencia colectiva de la sociedad. Proyectos que favorecen una confusión/transgresión de ámbitos, como estrategia para revocar un orden y consolidar una nueva realidad^[23], confirman la importancia de “un dominio público políticamente activo, ni neutralizado bajo la esfera simulacral de lo masmediático, ni despotenciado por su instrumentalización desde el espectáculo de lo político, el mismo mediáticamente neutralizado”^[24]. *A Revolução Não Será Televisada* es una producción independiente para televisión, realizada por Daniel Lima, un “guerrillero urbano ficticio”, un revolucionario imaginario, que utiliza el arte como arma. Como actitud política y desapego al medio y a la repetición televisiva, como lenguaje interdisciplinar que mezcla elementos visuales y narrativos para comentar el espacio urbano y sus consecuencias”^[25]. *Ciudad, acción y fuga* (Daniel Lima, Pedro Goncalves (Noizyman), DJ

Eugênio Lima), constituyó la presentación audio-visual (recreación gráfica y secuencial) de su acción en la ciudad, específicamente, en un parque cerrado por una cerca, custodiado y cuyo paso estaba limitado o prohibido. Realizaron entrevistas y una noche encerraron a los propios custodios con candados de bicicletas. Durante la presentación, las imágenes registradas fueron proyectadas, junto a otras acciones del grupo, en significativa consonancia con una banda sonora en vivo, que incluía el trabajo de los (DJ), un cuarteto clásico, un coro de niños y un grupo de tambores. Equilibrio entre lo racional, premeditado y lo espontáneo, desafío de los sistemas preestablecidos, las imágenes se sumaron a la música y a la narración en una “celebración apoteótica de los elementos de la cultura urbana”.

Crear interferencias en el entorno cotidiano que modifican la cíclica y lineal existencia. Rupturas que implican un descentramiento, común o público, haciendo que nos fijemos en algún detalle de la misma realidad cotidiana o simplemente que la *sintamos diferente*, que esta transcurra a modo de *performance* y experimentemos dentro de ella una *sensación otra, inesperada*. Así, las intervenciones juegan con los cánones vitales y sociales; los asumen para subvertirlos^[26]. Ofrecer *clases de baile gratis (Free Dance Lessons)*, es un modo de subvertir cánones de la conducta, de comprobar, visualizar respuestas distintas por parte del espectador, según sus peculiaridades, condicionamientos, *modos de comportamiento* como individuo y como grupo cultural, en dependencia del contexto. Day Milman & Paige Gratland conciben el proyecto como una respuesta por vivir en Toronto, “ciudad muy grande, inamistosa y alienante, donde las personas no se hablan, no se miran, no se comunican, ocultas, resguardas bajo una especie de máscara”. Pedirle al individuo que rompa ese molde, esa máscara, es una incitación a que, al menos por momentos, olvide el “papel que representa”, ese comportamiento público establecido, normativo, “correcto” y se integre en esa “libertad” de acciones y movimientos, de voluntades y expresiones, a través de las que puede encontrarse y comunicarse, invadir los espacios, crear.

Alterar el transcurso acostumbrado del comportamiento humano ha ido configurando un tipo de intervención centrada en el registro y la interferencia sobre actitudes, sobre el comportamiento o la conducta (habitual del individuo). Durante el concurso *L.CONDUCT-A-RT, Ejercicio de Vínculo Nro 2. Mírame*, concebido por Ruslán Torres ganaba (premiado con 500 pesos cubanos) quien pudiera mantener la mirada durante más tiempo, sin moverse.

Experimento sobre la conducta visual, indaga en una de las zonas fundamentales de la existencia social, la comunicación, el contacto o encuentro entre las personas. Invitar a sostener la mirada, efectúa un especial y significativo hincapié en la durabilidad de estas citas o diálogos (enfrentamientos) y en la importancia de esta esfera perceptiva, de la visión con la que descubrimos, revelamos, pensamos y creamos el entorno. Experiencias que remiten al espacio de la *otredad*, al trabajo sobre “el otro”, que es también, en las condiciones actuales, “*la contribución hacia importantes definiciones sobre uno mismo*”. Es en el diálogo, en la fricción y el contacto con el otro, donde el hombre (como colectivo y como individuo) se configura. Hoy más que nunca, carece de sentido delimitar *territorios de identidad estáticos*, se trataría más bien de asumir que toda realidad cultural y racial radica en la interconexión, en el préstamo y en la devolución”[\[27\]](#). *Profeta en su tierra* de Jorge Wellesley-Bourke, reproduce la misma interferencia que provoca en la realidad cubana, la figura del “extranjero”. Camina, todo un día, por la Habana Vieja, fingiendo ser turista, para, desde esa posición, registrar, documentar e investigar toda una serie de actitudes que este hecho desata.

Caminatas, recorridos siguen desarrollándose como modo (fructífero, terapéutico) que permite transgredir, redibujar, esas zonas limítrofes, desconocidas, impredecibles, de encuentro entre ser humano y entorno. De ahí la ruta, el singular trazado que establece Jay Wilson. De espaldas canta, una y otra vez, durante el camino y en aquellos lugares a donde “llega” (frente a un equipo de aire acondicionado, un puente, una parada de autobús, frente a una gota de agua). En ocasiones, se intervienen fenómenos ligados a nuestra experiencia, como los sueños, las inquietudes de la infancia, las relaciones interpersonales, experiencias muy privadas. Yorhander Hernández realiza un *recorrido con monedas*, desde un lugar desconocido, sin un rumbo determinado, para vivir la experiencia del regreso, la escenificación de este sueño insistente que, de algún modo, necesita recrear y trascender. Lo que se potencia es el efecto, la intensidad misma de lo que nos sucede, incidiendo en zonas vitales, que nos afectan significativamente. Las relaciones afectivas, familiares o de pareja, los traslados continuos, de lugar en lugar, de casa en casa, habitación en habitación, los encuentros, las despedidas. Un tipo de creación indivisible de la experiencia. Obras que nacen como necesidad creativa y vital. Que no sólo vienen dadas por algún evento de índole personal, sino que forman parte objetiva, concreta de un momento, suceso determinado.

Un punto intermedio, (citar a su pareja en el justo medio exacto entre dos casas), *una noche en mi cuarto*, (procurar volver a dormir por una noche en todas las habitaciones en las que ha vivido), es el modo en que Tatiana Mesa va reuniendo y atando vivencias, (como el cabello de todas las personas que conoce) a modo de singular *Metodología de las relaciones interpersonales*. El arte viene siendo un mecanismo de investigación, una aventura inseparable de la aventura de la vida y del propio devenir del entorno circundante. El sentido, de la obra, concebida como proceso, trayecto, viaje es algo que va tomando cuerpo, que se hace y completa sobre la marcha, a lo largo del camino, entre la premeditación y el azar, los objetivos trazados, propuestos y el hallazgo de resultados insospechados, imprevisibles. Encuentro, punto de unión, de convivencia entre el suceso y el imaginario, es también vigor impulsivo que va *construyendo el entorno*, tras la densidad emocional del instante. Un proceso que queda abierto, inacabado.

“Hoy visible mañana en tu recuerdo”, mensaje *colocado en el espacio público a través de las huellas de los zapatos del artista, que se iba desgastando al caminar* (Correspondencia, Carlos Wolf). *Conferencias en ómnibus por la ciudad* (Acción-Recorrido, María Victoria Portelles). *Colocación de esquemas que invitan a percibir la realidad de otra manera* (Angulo falso, Yamilé Pardo). *Distribución de pegatinas con un patrón que alude a las bandas de objetos conmemorativos* (Conmemorativo, Anitra Hamilton). *Carteles que previenen sobre una supuesta enfermedad transmitida por la manipulación del dinero, colocados en bancos financieros* (Síndrome Pecunimoso, Lisandra López). *Construcción de pequeñas fuentes en casas y solares con ayuda de sus habitantes* (Fountain, Vanesa O`Reilly); Más que intervenciones grandilocuentes, pequeñas interferencias, “una variación muy sutil, que no intenta cambiar las cosas sino hacer pequeños señalamientos, marcas”^[28]. Nuevas expresiones, en estrecha relación con el individuo, que promueven un intercambio lúdico y una modulación del espacio y sus órdenes, frente a modos de actuación repetitivos, anquilosados, viciados, a través de variaciones, reformulaciones que pueden ser descubiertas por azar, de manera fluida, espontánea, creativa.

Intervenciones flexibles, dinámicas como vía para resignificar y potenciar el contacto con la vida cotidiana, como *experiencia de vida*, inapresable, irrepetible, única^[29]: Más que un entrelazarse de lenguajes, un *mestizaje de*

intenciones y sentidos, una voluntad comunicativa más que expresiva^[30]. Obras, que redefinieron el espacio, recuperándolo como espacio vivo, articulando significativos enlaces de comunicación entre las acciones, la ciudad y los participantes; y que, sin dudas, transformaron registros (territorios de identidad) artísticos y humanos, invadiendo, tenaz, emotiva y creativamente la existencia.

Wendy Navarro
Barcelona, enero, 2004.

[1] Cfr. Fernando Castro Flórez: “Algo especial. (comportamientos creativos para contener la glaciación)”, a propósito de la experiencia *Espacios en transición-Transición en espacios*, Museo de Arte de Puerto Rico, octubre, 1998.

[2] Suset Sánchez: “La ilusión...de la ilusión. Las fascinantes trampas de Analía Amaya” en *Revista ArteCubano*, Nº 2/ 3 2003, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, Cuba, p. 61.

[3] Dpto. de Intervenciones Públicas: *Experiencia de acción: 30 días*, noviembre, 2003, 8va Bienal de la Habana.

[4] Cfr. Paul Virilio: *Essai sur l'insécurité du territoire*, París, Stock, 1976.

[5] Manuel Delgado: *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999.

[6] “Programa del Dpto. de Intervenciones Públicas del ISA” en Tabloide *Noticias de Arte Cubano*, Agosto, 2002, p.3.

[7] Javier Maderuelo: *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Ed. Mondadori, Madrid, 1990.

[8] “Espacios intersticiales” o dicho en terminología psicoambiental *espacios semiprivados /semipúblicos o territorios secundarios*. Éstos son, en algunos casos, espacios de transición entre lo público y lo privado, por ejemplo una portería de un edificio, un ascensor, un jardín que separa la casa de la calle” (Sergi Valera: “Espacio privado, espacio público: dialécticas urbanas y construcción de significados” en *Espacio público: Apropiación y simbolismo del espacio*, 1999.

[9] *Ibidem*.

[10] Dpto. de Intervenciones Públicas: *Experiencia de acción: 30 días*, noviembre, 2003, 8va Bienal de la Habana.

[11] Dpto. de Intervenciones Públicas: *Experiencia de acción: 30 días*, noviembre, 2003, 8va Bienal de la Habana.

[12] Magaly Espinosa: “El artista como etnógrafo” en *Revista ArteCubano*, Nº 2/ 3 2003, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, Cuba, p. 76.

[13] Jean Clair: *La responsabilidad del artista*, Ed. Visor, Madrid, 1998, p. 20.

[14] (Necesitó del apoyo del instituto Geofísico de Astronomía y tres personas. La duración de eclipse fue de 24 minutos, el 8 de noviembre. Cuatro unidades de bomberos, terminaron la acción).

[15] Fernando Castro Flórez: *Op. cit.*, p.15.

[16] *Las formas del tiempo, Todo va bien, Caminos de pensamiento, Sobre la emigración, Lumínicos*. (Cfr. Alexis Martínez: Presentación de su obra, Sala de Actos del ISA, 13 de Noviembre, 2003).

[17] Glenda León Arévalo: Intervenciones performáticas, epocales y abstraídas en *Revista ArteCubano*, Nº 2/ 3 2003, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, Cuba, p. 9.

[18] *Ibidem*: p. 11.

[19] Proponer el recorrido realizado por la luz, según los movimientos de una directora de orquesta como dibujo (*Las mil y una noches*) o los reflejos y destellos producidos por fragmentos de espejos que forman esferas en la entrada de un teatro o que cubren paraguas y zapatos (durante la performance *Arriba y abajo*, Segunda Jornada de Performances de Cayo Arenas, 2001, Cienfuegos).

[20] Rogelio López Cuenca: Conferencia, Fundación La Caixa, Barcelona, diciembre, 2003.

[21] Un mismo efecto lúdico, subversivo y participativo constituyó la presentación de “Lourdes” (una gallina, mascota, elemento inseparable del grupo) por diversos espacios, tanto mercados y zonas populares como hoteles y restaurantes (zonas de alto confort, espacios reservados) donde su llegada no era precisamente bien recibida. La acción hablaba además de la marcada diferenciación social y económica, de los elevados contrastes existentes en la sociedad.

[22] Cfr. Giseli Vasconcelos, Laboratorio de mídia táctica – N5M.

[23] Pioneros en este ejercicio son los trabajos de Dan Graham en las revistas –concebidas explícitamente como un espacio público- y sobre todo el uso del videoarte para la televisión por parte de Birbaum (“Local television News Program análisis”) o Serra (“Televisions Delivers People”). En España trabajos como los anuncios que el grupo de Trabajo, sorteando la censura de la época, insertó en las páginas de la Vanguardia Española (“Anunciamos”, 1973), o toda la trayectoria de Antoni Muntadas. (Cfr. Carles Guerra: “Televisión/ Monumento” en *Señales públicas. Apuntes sobre intervenciones artísticas en el espacio urbano*, Mataró, 1999, p. 99).

[24] Jose Luis Brea: Transformaciones contemporáneas de la imagen movimiento” en *Futuro/presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Sala de Exposiciones Plaza de España, Madrid, diciembre 1999- enero 2000, p. 48

[25] Cfr. Giseli Vasconcelos, Laboratorio de mídia táctica- N5M.

[26] Glenda León Arévalo: *Op. cit.*, p.8.

[27] Javier Fuentes Feo: Australia: “Reflexiones difusas entre el arte y la identidad” en *ARCO Noticias*, Nro 23, primavera 2002, p. 35.

[28] Humberto Díaz: Sala de Actos del ISA, 6 de Noviembre, 2003 .

[29] Ramón Cabrera: “Sabor a ti: Una investigación cálida” (conferencia) Sala de Actos del ISA, 13 de Noviembre, 2003.

[30] Fernando Castro Flórez: *Op. cit.*, p. 15.