

Los años del participacionismo

Open Studio II

Mailyn Machado

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Mailyn Machado, 2018

© Almenara, 2018

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-29-1

Imagen de cubierta: Osvaldo González (2016): «La habitación de Morandi». Óleo sobre lienzo, 57.5 x 69 cm. Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

CURADURÍA

En uno de los últimos intercambios con la audiencia durante las acciones del grupo Re-unión en el parque de G y 23 en abril de 1988, un espectador interpelaba a Jorge Crespo sobre la razón de ser de su obra. Quería saber por qué el «alegato» del artista se había materializado como declaración pública; por qué su crítica a los funcionarios de la cultura no había sido canalizada a través de los mecanismos diseñados por el Estado revolucionario para la organización de la sociedad civil. La respuesta de Crespo, además de referir la ineficiencia de las vías establecidas para el ejercicio de la opinión, presentaba al arte como un procedimiento inmediato de discusión social: Este fue el camino que me dejaron aquellos a los que iba dirigida la obra.

La tendencia de la producción artística de los años ochenta a la participación ciudadana no conformó una corriente estética. El participacionismo cubano se definió como la función del arte a partir de la apropiación realizada por el artista del rol que le había sido asignado dentro del sistema político nacional. Sus vertientes más radicales, desarrolladas por la llamada tercera generación de la década, fueron la movilización social –urbana o rural–, la asistencia institucional y la unificación de ambas en el *Proyecto Paideia*.

El movimiento desarrolló, sin embargo, nuevas formalizaciones estéticas basadas en los recursos artísticos que le eran contemporáneos pero, sobre todo, en la experiencia de los creadores con las dinámicas de vida y la orientación de los hechos a la conmoción del contexto. Desde su concepción paradigmática como trabajador revolucionario, el artista asumió funciones como movilizador de ciudadanos, promotor de cultura y, por extensión, de vanguardia política. Por eso sus acciones, que se valían del formato expositivo, el evento público o el proyecto sociocultural, encontraron la resistencia del aparato ideológico del Estado.

Coincidente con el proceso de rectificación de errores y tendencias negativas –de origen impreciso, pero fijado por Fidel Castro en el III Congreso del Partido Comunista de Cuba en febrero de 1986–, el participacionismo convivió con una revisión integral del país, para muchos anterior a la Perestroika soviética. El giro económico que el proceso cubano inició era, no obstante, de dirección inversa al implementado por Mijaíl Gorbachov en la URSS, apartado de la descentralización aplicada en la isla de 1971 a 1985 y del uso de los mecanismos de mercado. La recentralización económica tuvo como trasfondo el reforzamiento del papel del Partido en la dirección de la sociedad. El deterioro de las relaciones entre la participación artística y las instituciones que debían respaldarla resultó de la presión de la estructura ideológica para controlar una producción que se proyectaba como acción social.

En esa dinámica, en la que la labor participativa del arte debía ser negociada con el sistema de la cultura o era reprimida por los representantes de la seguridad nacional, el participacionismo intentó eliminar las mediaciones. Desplazó el diálogo con el receptor hacia el espacio público –como en los casos de Artecalle y Ar-De–, o colaboró en la administración de los efectos de su práctica a través de la transformación de la plataforma oficial. El movimiento desplegó, de manera simultánea a la asistencia promocional del *Proyecto Castillo de la Fuerza*, un programa para la integración horizontal de los centros existentes en una red de intercambio mutable, según las demandas de la producción cultural y las necesidades del contexto. Esa estructura propuesta por *Paideia*, abierta a la discusión y el disenso, constituye el antecedente más inmediato del circuito contemporáneo del estudio de artista.

Sería la participación cívica como finalidad del arte, más que la naturaleza efímera de las acciones –en un momento en el que la documentación foto o videográfica era menos urgente para el artista que para los agentes de la seguridad estatal–, la que impondría al participacionismo su cualidad narrativa. De ahí que su inscripción en la historia haya estado sujeta al relato inestable de la memoria colectiva. Predominantemente verbal, el testimonio se asentó en el intercambio privado de los profesionales del

gremio, o en el anexo o referencia marginal del texto crítico y el ensayo historiográfico.

La conservación oral de sus contenidos hizo del participacionismo una cultura ágrafa que originó la mitología artística de la Revolución. Su existencia pre o contra histórica –porque aún habita la dinámica cambiante de la realidad–, ha definido el acercamiento especializado desde la sensación perpetua de una carencia narrativa, y la consecuente sobreescritura crítica de los hechos. No fue hasta entrada la primera década del siglo XXI que el movimiento comenzó a autoinscribirse en el espacio fluido de la virtualidad desde la dispersión geográfica de sus integrantes. Esa escritura posthistórica se construye en las derivas de la navegación digital, entre los archivos alojados en YouTube, los blogs de sus participantes y las réplicas a veces anónimas. Así como en los años ochenta el debate, el colaboracionismo y la disensión distinguieron sus acciones, su fijación en y desde la publicación *online* resulta igualmente múltiple. En el intercambio de voces, en sus superposiciones, acuerdos y discrepancias –del *post* al comentario, del comentario al *link*, del *link* a la entrevista, de la entrevista al video– emerge su historización.

A la lectura de esa narración abierta se encamina este relato curado. A exhibir uno de los recorridos posibles del argumento comunal de su historia. La que sigue es una composición derivada de la redacción de *El circuito del arte cubano. Open Studio I*. Lo que comenzó como un archivo referencial para el cotejo de la información dispersa sobre los acontecimientos del periodo y su ordenación cronológica se convirtió en un texto autónomo, que cuenta por sí mismo la trama de la época y sus hechos. Desde 1986, año de la fundación del grupo Artecalle, hasta 1991, fecha de éxodo y segregación política del movimiento, *Los años del participacionismo* recorre en las voces de sus protagonistas los orígenes, desarrollo, conquistas y represalias de algunas de sus principales acciones.

Los textos públicos aquí compilados reconstruyen un proceso social a partir de la coexistencia de recuerdos personales, documentos salvados, confrontación de vivencias, críticas y olvidos que los participantes de la época han puesto a disposición colectiva en la red. A ellos se incorporan

también reseñas y testimonios sobre algunos de los acontecimientos históricos más influyentes del periodo, cruciales para el movimiento en las memorias de los protagonistas. La curaduría, que intenta seguir el orden cronológico de las declaraciones, se secciona por los años que constituyen sus seis capítulos. La extensión de cada uno se adapta, más que a la acumulación histórica de eventos, al registro existente sobre ellos. 1988 y 1989 resultan ser los más extensos. Citas de entradas actuales y de archivos de entonces conviven en esta narración conjunta. No han sido intervenidos más que en su acomodo dentro de la presente trama. Las notas al pie pertenecen a los originales. El deseo de legibilidad, antes que la aspiración a una linealidad discursiva, ha motivado la omisión de los cortes en los fragmentos elegidos y la unidad editorial del volumen. Cada uno queda referenciado con la combinación del año al que pertenecen y su número de aparición dentro del capítulo. El discurso ecuménico que la escritura digital ha fundado se completa en las últimas páginas del libro con el inventario de las fuentes, organizadas por año y anteceditas por su número de referencia.

La disparidad temporal de las escrituras involucradas se homogeneiza en la lectura. En ese proceso, las redacciones se tornan contemporáneas, al tiempo que las voces que a continuación hablan se democratizan. *Los años del participacionismo* propone el lugar enunciativo de la primera persona –tradicionalmente singularizado– como el espacio común desde donde articular relatos más auténticos.

M. M.