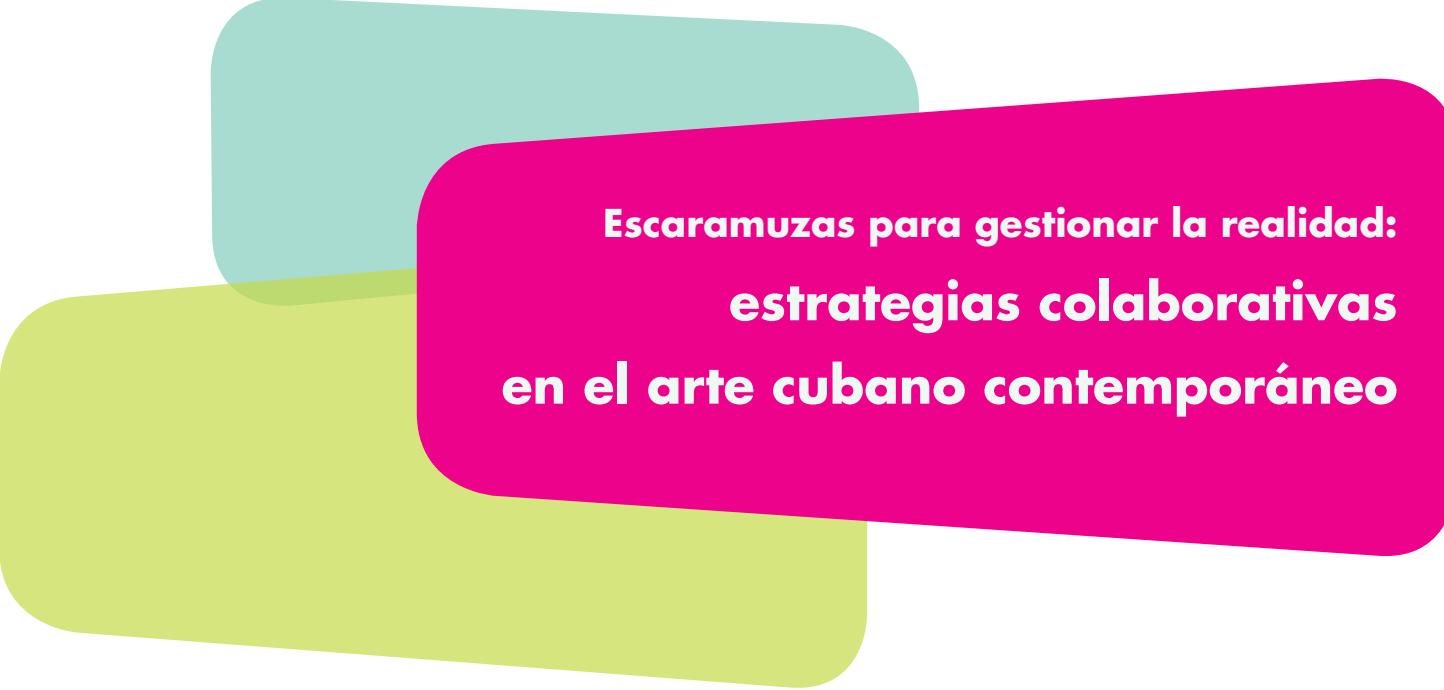




**ENEMA** *Rompiendo el hielo*. Performance, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2001. Cortesía: ENEMA y David Beltrán.



# **Escaramuzas para gestionar la realidad: estrategias colaborativas en el arte cubano contemporáneo**

**SUSET SÁNCHEZ\***

En 1989, como respuesta a la ola de censura que terminó dando al traste con el *Proyecto Castillo de la Fuerza*<sup>1</sup>, un nutrido grupo de artistas llevó a cabo la acción *La plástica joven se dedica al Baseball* en el estadio del habanero Centro Social Obrero José Antonio Echevarría. La performance colectiva se convirtió en una demostración irónica y cínica frente al poder, un comentario crítico sobre la continua intervención del control político en el campo artístico. El subtexto de la puesta en escena era: si no podemos hacer arte, entonces juguemos a la pelota. Esta mítica obra en colaboración, marcó un momento paradigmático en la historia reciente del arte cubano por cuanto expresa las tensiones que se establecen hacia finales de los años ochenta entre la creación y la institución artística; así como la capacidad de reacción del arte para negociar su legitimidad en tanto herramienta social en un contexto local y bajo las complejas condiciones de un régimen totalitario. La apropiación

del lenguaje deportivo, emblema del proyecto social masivo de la Revolución cubana, y el gesto de su inversión carnavalesca a través del simulacro de la performance, convirtió esta experiencia en metáfora de resistencia; a la vez que podemos interpretarla como una articulación soterrada sobre la potencia del espacio colaborativo y de los afectos generacionales.

No es de extrañar que una década después, el colectivo ENEMA reeditara la acción como parte de una saga de performances en los que operaban con la noción de *re-enactment* para poner el dedo en la llaga y referir asuntos vinculados con las relaciones arte-institución, la autoría, los límites difusos de las esferas artística y extra-artística; ni que casi veinte años después el autodenominado “equipo de trabajo” formado por Luis Gárciga, Javier Castro, Grethell Rasúa, Renier Quer, Celia González y Yunior Aguiar, también realizará una performance (*Bola*



GALERÍA DUPP - YOÁN E IVÁN CAPOTE *Con un mirar abstraído*, 1999. Foto: Eros. Cortesía: Galería DUPP.



DIP - MARÍA VICTORIA PORTELLS *De Norte a Sur (y de Sur a Norte)*. Costa Norte, Costa Sur: recorrido, La Habana, abril 2002. Cortesía: DIP y Heidi García.



perdida, 2010) en alusión al juego de pelota, para hacer un crudo cuestionamiento sobre la desidia y la falta de compromiso social de la generación creativa a la que pertenecen. Por otra parte, no ha de olvidarse que el *baseball* es un deporte de fuerte arraigo colectivo, que entraña con los sentimientos nacionalistas y con un imaginario oficial que explota el calado que su práctica y afición tienen en la cultura popular cubana.

El paisaje plástico hacia finales de los años ochenta, en Cuba, se hallaba impregnado por expresiones de neovanguardia cuya pluralidad trataba de rebasar los marcos constreñidos de una política cultural ideologizada, centrada en el modelo soviético del funcionalismo, el productivismo y la utilización propagandística del arte. En ese escenario, la emergencia de grupos que tuvieron una trayectoria efímera, recién egresados de las diferentes escuelas de arte, supuso un proceso lógico y revulsivo donde la experimentación, la ruptura con los enclaves tradicionales de circulación del arte, el diálogo con la cultura popular, la trasgresión de un paradigma estético tradicional y de nociones cerradas de arte o el menosprecio de definiciones convencionales de autoría, el estatuto de investigación de la *praxis* artística, y el rechazo de la autonomía, fueron elementos básicos que guiaron la acción colectiva y propiciaron la colaboración en grupos como Puré, Arte Calle, Provisional, etc.<sup>2</sup> Todo ello atravesado por una voluntad emancipatoria colectiva que ponía en la diana de la crítica la instrumentalización de la cultura por parte del Estado y la imagen sobre el intelectual revolucionario, el obrero de la cultura, como objetivación del ideal de “hombre nuevo” en el campo del arte bajo el socialismo.

He mencionado en el párrafo anterior dos características que se mantienen como invariables en la mayor parte de las experiencias de colaboración que se han formalizado en el campo del arte artístico cubano contemporáneo, a saber, su condición efímera y su nacimiento en el contexto de la academia. Salvo ejemplos puntuales como el de Los Carpinteros (formado por Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez, también perteneció a éste Alexandre Arrechea entre 1991 y 2003), activos desde principios de los noventa, o el Gabinete Ordo Amoris (Francis Acea y Diango Hernández, 1994-2003), el resto de grupos ha tenido una incidencia acotada temporalmente y en algunos casos se localiza su acto fundacional en el contexto específico de proyectos pedagógicos en el Instituto Superior de Arte, como ocurre con

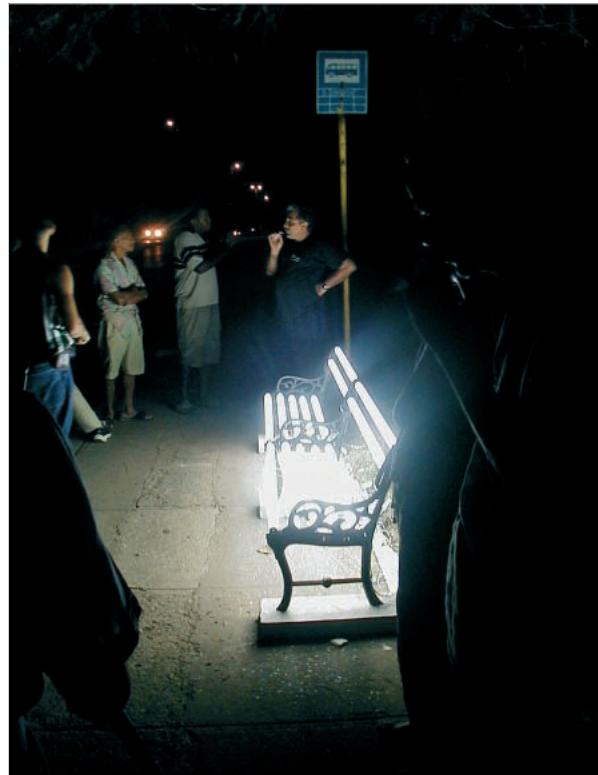
Galería DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica, 1997-2001)<sup>3</sup>, DIP (Departamento de Intervenciones Públicas, 2001-2003), ENEMA (2000-2003)<sup>4</sup> y el equipo de trabajo constituido por ex-estudiantes de la Cátedra Arte de Conducta dirigida por Tania Bruguera<sup>5</sup>.

Es precisamente en ENEMA donde encontramos un discurso explícito sobre la opción colaborativa, en este caso enunciado desde la función y el valor de la entidad colectiva, ya que en DUPP o DIP, por el contrario, la cooperación dentro del concepto de grupo se supedita al reconocimiento autoral de cada uno de sus integrantes. Justamente con la recuperación que hace ENEMA de la capacidad dialógica de la performance como espacio de interacción social, como experiencia de vida, se sitúa el cuerpo como eje de una propuesta donde la identidad particular, biopolítica, es absorbida en el cuerpo común que como masa social encarna el colectivo. Asistimos aquí a una reflexión sobre el propio lenguaje performático y la mitificación del performer como autor singular; a un cuestionamiento del concepto mismo de lo colectivo como proyecto identitario de la nación cubana desde la premisa de la igualdad bajo la Revolución; así como a una crítica a las definiciones de la enseñanza artística como sistema estandarizado. ENEMA ponía en tensión permanente el espacio del otro en el seno del colectivo, forzando los límites físicos y psicológicos del cuerpo y el signo de pertenencia a través de acciones que exteriorizaban la escatología de la convivencia: cocinar una morcilla con la mezcla de sangre de sus integrantes, vivir varios días amarrados todos por una cuerda, socorrer al compañero cuando está a punto de sufrir una quemadura por sostener un bloque de hielo sobre sus brazos. Colaborar era entonces un gesto imprescindible para la subsistencia del colectivo y hasta en cierto modo para sobrevivir a la exigencia del arte y de la existencia misma.

Otras alianzas, sin embargo, supusieron una evidencia de las limitaciones del sistema institucional para gestionar las necesidades de la investigación y la creación artística. Tal es el caso de Producciones Doboch a comienzos de los dos mil, una fórmula de cooperación circunstancial y abierta para la ejecución de proyectos en la que participaron, entre otros, Henry Eric Hernández, Abel Oliva e Iván Rodríguez. La dimensión social y antropológica, la vocación documental y la intromisión en zonas silenciadas de la historia o en imágenes ocultas de la



ENEMA *Dibujo calcado en nueve etapas*.  
Performance, Trinidad, Sancti Spíritus, 2001. Cortesía ENEMA y David Beltrán.



DIP - ANALÍA AMAYA *Banco lumínico*.  
Instalación en Ciudad de La Habana, 2003. Cortesía: DIP y Heidi García.



**ENEMA** *Mezclilla*. Performance, Camagüey, 2001. Cortesía: ENEMA y David Beltrán.



**LOS CARPINTEROS** *Free Basket*, 2010.

Instalación in-situ en 100 acres: The Virginia B. Fairbanks Art and Nature Park, Indianapolis Museum of Art. Colección: The Virginia B. Fairbanks Art and Nature Park, Indianapolis Museum of Art, USA.  
Foto: Hadley Fruits.

realidad cubana, al margen de los relatos oficiales, convertían las propuestas de Doboch en episodios molestos para el entramado institucional. Aquí la colaboración se traduce en compartir recursos y en la única posibilidad de realización de la obra. Algo similar sucede, una década después, con el espacio colaborativo que han creado artistas que egresaron de la Cátedra Arte de Conducta, y donde la intervención directa en la realidad social aparta el estatuto de la representación de sus proyectos y enfrenta al creador al límite borroso entre la práctica artística y el activismo, la acción civil. En este caso las confluencias estéticas, discursivas, de metodologías de trabajo, pueden manifestarse bajo el formato de dúos, tríos o agrupaciones más corales; y la dinámica de colaboración implica el intercambio de conocimientos y recursos para la producción de la obra, así como una necesaria complicidad en la acción en el espacio público.

Resulta imposible detenerme en el análisis de algunas diferencias que surgen de la extensión del contexto colaborativo hacia una identidad plural respecto a aquellas uniones más íntimas donde persevera una condición autoral que actúa casi como heterónimo de los productores, independientemente de la filiación estética del dúo o el trío, como es el caso de Los Carpinteros, el Gabinete Ordo Amoris o de TheMerger –cuya cercanía visual a los primeros resulta imposible de obviar– en la vindicación del objeto. Aquí sumaríamos un listado de poéticas que incluye aquellas opciones en las que la colaboración se define a partir de la propia identidad de sus actores: Luis o Miguel, Fabián / Soca, Edgar y David, Omar & Duvier, Celia-Yunior.

En definitiva, la capacidad expansiva inherente al espacio colaborativo que tiene lugar en el arte contemporáneo, parece propiciar un equilibrio entre responsabilidad, pertenencia, distancia crítica, diseño y consenso; útil como herramienta para interpelar la realidad y no como fin en sí mismo. En este sentido, la colaboración no es búsqueda *per se*, sino consecuencia y urgencia, posicionamiento consciente de los actores sociales dentro del campo y síntoma de la crisis institucional de estructuras de gestión lastradas por una ontología moderna. Pareciera que una práctica en colaboración pudiera ser un atisbo de salida o respuesta a la crucial pregunta que formulaba Suely Rolnik al final de su texto *Geopolítica del chuleo*: «¿cómo reactivar



LUIS O MIGUEL *Aiki*, 2005. Video. Cortesía: Luis Gárciga.

en los días actuales la potencia política inherente a la acción artística, su poder de instauración de posibles?».

\* Suset Sánchez es curadora y crítica de arte.

#### Notas:

1. El Proyecto *Castillo de la Fuerza*, comisariado por los artistas Alejandro Aguilera, Alexis Somoza y Félix Suazo con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), fue un ciclo de exposiciones que situaba en el eje de representación la reflexión política de la neovanguardia cubana de los ochenta y ponía acento en la responsabilidad social del productor. Entre las muestras censuradas estuvieron *Homenaje a Hans Haacke* de José Ángel Toirac y Tanya Angulo, miembros de ABTV; y *Artista melodramático*, de René Francisco Rodríguez y Eduardo Ponjuán, con la cual se cierra definitivamente el proyecto y se destituye a Marcia Leiseca, entonces presidenta del CNAP.

2. Véase un análisis de estas producciones y de los diferentes colectivos de estos años en el texto de Frency Fernández que aparece en el dossier dedicado a prácticas colectivas en el número 2-3 de la revista Arte cubano, La Habana, 2003. En el

**PRODUCCIONES DOBOCH - HENRY ERIC HERNÁNDEZ** *¡A quitarse el antifaz!*, 2000 (Work in progress 2010). Intervención en el círculo infantil Conchita Mas Mederos de la Ciudad de Cienfuegos.  
Cortesía: Henry Eric Hernández.





mismo dossier pueden leerse además los textos de Glenda León sobre Galería DUPP, de Giselle Gómez sobre Producciones Doboch y de Darys Vázquez sobre ENEMA.

3. Galería DUPP es la tercera experiencia de este tipo llevada a cabo por René Francisco Rodríguez con sus estudiantes en el ISA, en ella participaron: Beverly Mojena, Joan Capote, Inti Hernández, Juan Rivero, David Sardiñas, Omar & Duvier, Ruslán Torres, Junior Mariño, Alexander Guerra, Mayimbe, JEF, Wilfredo Prieto, Michel Rives, Iván Capote, Yosvani Malagón, Glenda León y James Bonachea. La primera *Pragmática* (1989-90) tuvo su momento más significativo en *La Casa Nacional*, una propuesta colectiva relacional de convivencia e intervención artística con los vecinos de un solar en la Habana Vieja; una segunda edición tuvo lugar bajo el nombre *Departamento de Debates y Exposiciones* (1991-92).

4. DIP, bajo la tutoría de Ruslán Torres, estuvo integrado por Analía Amaya, Abel Barreto, Douglas Argüelles, Fidel Ernesto Álvarez, Humberto Díaz, Jorge Wellesley, María Victoria Portelles, Tatiana Mesa y Heidi García. ENEMA, liderado por Lázaro Saavedra, lo compusieron Fabián Peña, Adrián Soca, Lino Fernández, Pavel Acosta, Edgar Echavarría, David Beltrán, Alejandro Cordobés, Janler Méndez, Nadieshzda Inda, Zhenia Couso, Hanoi Pérez, Rubert Quintana y James Bonachea.

5. Además de los artistas que intervinieron en la performance *Bola perdida*, mencionada antes, en este equipo ocasional han intervenido también Adrián Melis, Maibet Valdés, Leandro Feal y Yusuan Remolina.

#### **ENEMA**

*Ustedes ven lo que sienten, nosotros vemos.*

Performance.

Centro de Desarrollo de las  
Artes Visuales, La Habana, 2001.

Cortesía: ENEMA y David Beltrán.

**Una mirada sociológica a la crítica y el ensayo literario en los años noventa:  
Estudio de caso del grupo Diáspora(s)**

Duanee Suárez García

Tesis de Licenciatura, Facultad de Historia - Filosofía - Sociología  
Departamento de Sociología

2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 **2008** 2009 2010 2011



**CELIA-YUNIOR** *Apuntes en el hielo* 2011/2012. Vídeo instalación. Cortesía: Celia-Yunior.



**ENEMA** *Suelo raso*. Performance, Santiago de las Vegas, La Habana, 2001. Cortesía: ENEMA y David Beltrán.



**INFRARROJO** *Smile*, 2012. Cortesía: Equipo Infrarrojo.



**LOS CARPINTEROS** *16m*, 2010. Fabric, metal. Photo and Courtesy: Ivorypress, Madrid.



# **Skirmishes to manage reality: collaborative strategies in contemporary Cuban art**

**SUSET SÁNCHEZ\***

In 1989, in response to the wave of censorship that would end up ruining the *Castillo de la Fuerza Project*<sup>1</sup>, a large group of artists put on *La plástica joven se dedica al Baseball* (*Young art dedicates itself to baseball*) in Havana's Centro Social Obrero José Antonio Echevarría stadium. This collective performance turned into an ironic and cynical demonstration confronting those in power and a critical commentary about the continued intervention of political powers in the artistic field. The subtext of the staging was: if we can't make art than we will play ball. This mythical group project marked a paradigmatic moment in the recent history of Cuban art, inasmuch as it expressed the tensions that had emerged at the end of the 1980s between creation and the artistic institution; as well as art's ability to respond in terms of negotiating its legitimacy as a social tool in a local context and under the complex conditions imposed by a totalitarian regime. The appropriation of sports terms, emblems of the mass social project of the Cuban revolution, and

their carnivalesque inversion through the pretense of a performance, converted this experience into a metaphor for resistance; at the same time that we can interpret it as a hidden articulation of the potential of collaborative space and the feelings of a generation.

It is no surprise that a decade later, the ENEMA collective would reedit the action as part of a saga of performances, which operated under the notion of reenactment (to put its finger in the wound), relating issues having to do with art-institutional relationships, as well as authorship and the vague limits of the artistic and extra-artistic spheres. Nor is it surprising that almost twenty years later, the self-designated "work team" made up of Luis Gárciga, Javier Castro, Grethell Rasúa, Renier Quer, Celia González and Yunior Aguiar, would also enact a performance (*Bola perdida - Lost ball*, 2010) alluding to a ballgame, in order to crudely question the idleness and lack of social commitment of their generation. On the other hand, it is important not to forget that baseball is a sport with strong roots



ENEMA *Rompiendo el hielo*. Performance, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2001.

Courtesy: ENEMA and David Beltrán.

in the collective, which establishes a connection between nationalist sentiments and an official image that exploits the important role played by its practice and following in popular Cuban culture.

The art scene in Cuba towards the end of the 1980s was pervaded by neo-avant garde expressions whose plurality dealt with going beyond the restricted framework of an ideologized cultural policy, centered on the Soviet model of functionalism, productivism and the use of art as propaganda. In this setting, the emergence of groups with ephemeral trajectories and recently graduated from different art schools, signified a logical and catalyzing process where experimentation, a break with traditional enclaves of art circulation,



ENEMA *Dibujo calcado en nueve etapas*. Performance, Trinidad, Sancti Spíritus, 2001

Courtesy: ENEMA and David Beltrán.

dialog with popular culture, the transgression of traditional aesthetic paradigms and closed notions of art, a contempt of conventional definitions of authorship and the statute of investigation of the artistic *praxis* and a rejection of autonomy, were all fundamental elements that guided collective action and favored collaboration in groups like Puré, Arte Calle, Provisional, etc.<sup>2</sup> All of this was intersected by a vein of collective emancipation that positioned the exploitation of the culture by the State and the image of the revolutionary intellectual—the culture worker—as the objectification of the ideal of the “new man” in the field of art under socialism, in the critics’ crosshairs.

In the previous paragraph I mentioned two characteristics that

remain invariables in a large part of the collaborative experiences that have been established in the field of contemporary Cuban art, namely, its ephemeral nature and its origins in the context of the academy. With the exception of specific examples such as Los Carpinteros (comprised of Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez and, from 1991 to 2003, Alexandre Arrechea), who have been active since the early nineties; and Gabinete Ordo Amoris (Francis Acea and Diango Hernández, 1994-2003), the remaining groups have had a temporarily limited impact and in some cases their founding act was rooted in the specific context of pedagogical projects carried out at the Instituto Superior de Arte. This was the case with Galería DUPP (*Desde una Pragmática Pedagógica / From a Pedagogical Pragmatism*, 1997-2001)<sup>3</sup>, DIP (*Departamento de Intervenciones Públicas / Public Interventions Department*, 2001-2003), ENEMA (2000-2003)<sup>4</sup> and the team made up of ex-students from the Cátedra Arte de Conducta, directed by Tania Bruguera<sup>5</sup>.

It is precisely in ENEMA where we find an explicit discourse about the collaborative option, in this case presented from the function and value of the collective entity, given that in DUPP or DIP, on the contrary, cooperation within the concept of the group was subject to the recognition of authorship of each of its members. ENEMA's revival of the performance's capacity for dialogue as a space for social interaction and as life experience, positions the body at the axis of a proposal where the individual, bio-political identity is absorbed by the common body that, like a social mass, brings the collective to life. Here we will address a reflection about a performance's very language and the mythification of the performer as a single author, as well as a questioning of the very concept of the collective as a project that is representative of the Cuban nation from the premise of equality under the Revolution, and a critique of the definitions of artistic teaching methods as a standardized system. ENEMA made the space of the other (at the core of the collective) permanently tense, forcing the physical and psychological limits of the body and the symbol of ownership through the actions that exteriorized the eschatology of coexistence: make a *morcilla* (blood sausage) using a mixture of blood from various sources, live for several days together tied together by a rope, help your companion when he is about to be burned by the block of ice he is holding in his arms. Collaboration was essential for the group's



**IP - TATIANA MESA** Besos. Work in progress, 2001. Ciudad de La Habana. Santa Clara, Río de Janeiro. Courtesy: DIP and Heidi Garcia.



**DIP - ABEL BARRETO** Retardo. Encuentro de Arte Joven, Santa Clara, September 2002. Courtesy: DIP and Heidi Garcia.



**CELIA-YUNIOR Y LUIS GÁRCIGA** *Siempre hay gente que me dice eso*, 2009. Video installation.

Courtesy: Celia-Yunior.



**ENEMA** *Mezclilla*, Performance, Camagüey, 2001. Courtesy: ENEMA and David Beltrán.

sustenance and, in a certain way, to survive the exigency of art and of one's very existence.

Other alliances, however, meant showing the limitations of the institutional system in managing the needs of artistic investigation and creation. This was the case with Producciones Doboch at the beginning of this century, a formula for circumstantial and open cooperation for the execution of projects involving, among others, Henry Eric Hernández, Abel Oliva and Iván Rodríguez. The social and anthropological dimension, the documentary vocation and the insertion into silenced periods of history or hidden images of the Cuban reality—outside the official reports—, converted Doboch's proposals into episodes that were irritating to the institutional framework. Here, collaboration meant sharing resources and it was the only way to carry out a project. Something similar happened a decade later with the collaborative space created by artists that

had graduated from the Cátedra Arte de Conducta, where the direct intervention in social reality was separated from the statute of representation of its projects, forcing the creator to face the blurred line between artistic practice and activism: civil action. In this case, the aesthetic and discursive confluences of work methodologies can manifest themselves in the format of duos, trios or larger groups, and the group dynamics imply the exchange of knowledge and resources for the production of the work, as well as the action's necessary involvement in the public space.

It is impossible for me to stop at an analysis of the differences that arise from the expansion of the collaborative context towards a plural identity with regards to some of those most intimate unions where a condition of authorship perseveres, acting almost as a heteronym for the producers, independent of the aesthetic relationship between the duo or trio. This is the case with Los Carpinteros, the Gabinete Ordo Amoris and TheMerger—whose visual closeness to the former is impossible to ignore—in the vindication of the object. Here we would summarize a list of poets that would include those examples in which collaboration is defined by starting with the individual identity of its actors: Luis or Miguel, Fabián / Soca, Edgar and David, Omar & Duvier, Celia-Yunior.

In short, the expansive capacity inherent to the collaborative space that exists in contemporary art seems to propitiate a balance between responsibility, ownership, critical distance, dissension and consensus; useful as a tool for questioning reality and not as an end in and of itself. In this respect, collaboration is not what is sought *per se*, rather consequence and urgency, a conscious positioning of the social actors within the field and a symptom of the institutional crisis of management structures weighed down by a modern ontology. It would seem that a collaborative practice could be an indication of leaving or a response to the crucial question that Suely Rolnik posed at the end of her text, *The Geopolitics of Pimping*: "How to reactivate in our times the political potential inherent in artistic activity, its power to unleash *possibles*?"

#### NOTES:

1. The *Castillo de la Fuerza Project*, curated by the artists Alejandro Aguilera, Alexis Somoza and Félix Suazo under the auspices of the Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), was an exposition cycle that focused on political reflection in



**PRODUCCIONES DOBOCH - HENRY ERIC HERNÁNDEZ** *[A quitarse el antifaz]*, 2000 (Work in progress 2010). Intervention in the children's circuit Conchita Mas Mederos in the city of Cienfuegos.  
Courtesy: Henry Eric Hernández.



**ENEMA** *Suelo raso*. Performance, Santiago de las Vegas, La Habana, 2001. Courtesy: ENEMA and David Beltrán.



LUIS GÁRCIGA, JAVIER CASTRO, GRETHELL RASÚA, RENIER QUER, CELIA GONZÁLEZ, YUNIOR AGUIAR *Bola Perdida*, 2010. Performance and Video installation. Courtesy: Luis Gárciga.

THE-MERGER *Rojo verdoso*, 2012. Courtesy: THE-MERGER.



the Cuban neo-avant garde of the eighties and emphasized the social responsibility of the producer. The censured artworks included *Homenaje a Hans Haacke* by José Ángel Toirac and Tanya Angulo, members of ABTV; and *Artista melodramático*, by René Francisco Rodríguez and Eduardo Ponjuán, with which the project was permanently closed and Marcia Leiseca fired as the president of the CNAP.

2. An analysis of these productions and the different collectives in existence during these years can be found in Frency Fernandez's text that appears in the dossier dedicated to collective practices in issue 2-3 of the magazine *Arte cubano, La Habana*, 2003. The same dossier contains texts by Glenda León about Galería DUPP, Giselle Gómez about Producciones Doboch and Darys Vázquez about ENEMA.

3. Galería DUPP is the third experience of this kind carried out by René Francisco Rodríguez and his students at the ISA. Its participants included: Beverly Mojena, Joan Capote, Inti Hernández, Juan Rivero, David Sardiñas, Omar & Duvier, Ruslán Torres, Junior Mariño, Alexander Guerra, Mayimbe, JEF, Wilfredo Prieto, Michel Rives, Iván Capote, Yosvani Malagón, Glenda León and James Bonachea. The first, entitled *Pragmática* (1989-90), celebrated its most significant moment with *La Casa Nacional*, a collective relational proposal based on artistic coexistence and intervention with the neighbors of a lot in Old Havana. A second edition was later carried out under the title *Departamento de Debates y Exposiciones* (1991-92).

4. DIP, under the tutelage of Ruslán Torres, was comprised of Analía Amaya, Abel Barreto, Douglas Argüelles, Fidel Ernesto Alvarez, Humberto Díaz, Jorge Wellesley, María Victoria Portelles, Tatiana Mesa and Heidi García. ENEMA, led by Lázaro Saavedra, was made up of Fabián Peña, Adrián Soca, Lino Fernández, Pavel Acosta, Edgar Echavarria, David Beltrán, Alejandro Cordobés, Janler Méndez, Nadieshza Inda, Zhenia Couso, Hanoi Pérez, Rubert Quintana and James Bonachea.

5 . In addition to the aforementioned artists that participated in the performance of *Bola perdida*, this intermittent group has also included Adrián Melis, Maibet Valdés, Leandro Feal and Yusuan Remolina.

**ENEMA** Ustedes ven lo que sienten, nosotros vemos. Performance, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2001. Courtesy: ENEMA and David Beltrán.



**INFARRROJO** Tom is a boy. Mary is a girl, 2012. Video. courtesy: Equipo Infarrrojo.

