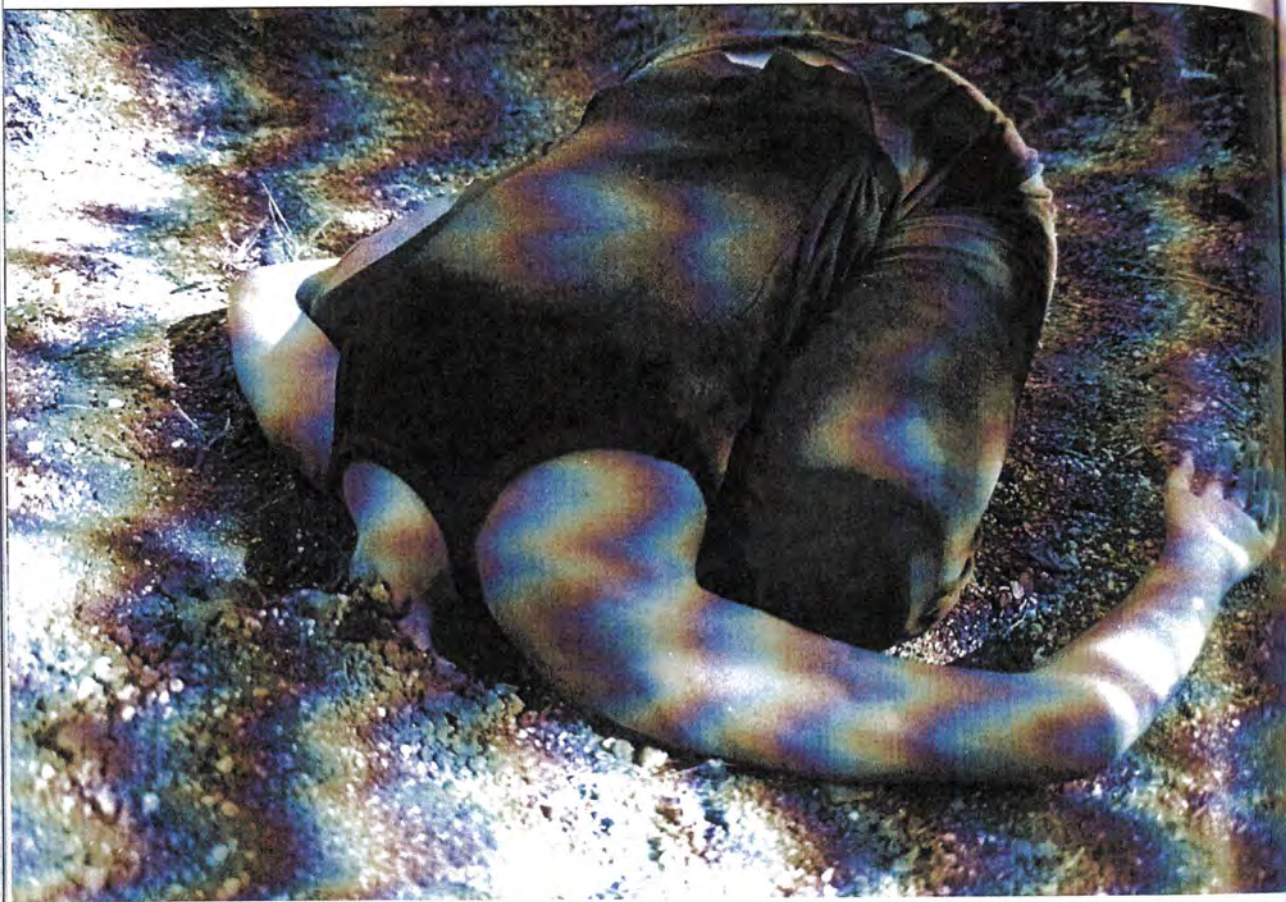


TANIA BRUGUERA : QUAND LE COMPORTEMENT DEVIENT FORME

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 : 3^e 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 : 2^e 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.



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

→ 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.

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 hyper-réaliste, 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*.

Pépto, encore et encore²

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") 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 Again²

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 hyper-réalistes, 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 hyper-realist 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 l'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.

dants a remporté un prix de la Fondation Cartier, un autre, une bourse Guggenheim, un autre, le Premio nacional de curaduría («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 curaduría ("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

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* («Homage to 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 départements 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.

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-editions of Cuba's history.

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.