

Cultura autóctona: curaduría como proceso etnográfico en la escena del arte cubano actual

Local Culture: Curation as an Ethnographic Process in the Contemporary Cuban Art Scene

Cultura autóctone: curadoria como processo etnográfico na cena de arte cubana atual

Celia Irina González

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2017

Fecha de aceptación: 27 de junio de 2017

Resumen

Esta investigación participa de la discusión sobre la urgencia de la problematización del trabajo de campo para la producción de conocimiento antropológico a través de nociones provenientes de las artes visuales como diseño, instalación y curaduría. El trabajo de campo fue realizado en La Habana bajo la noción de práctica curatorial como práctica etnográfica, método y modo de producción teórica. La práctica curatorial se concretó en una exhibición nombrada *Cultura autóctona*, con el objetivo de comprender la escena actual del arte cubano y su repercusión en la producción de prácticas involucradas con su contexto social potencialmente críticas. El diseño de la operación de encuentro como parte del proceso de la práctica curatorial aportó elementos a la actual discusión de la antropología visual, al entender la imagen como parte de procesos de relacionamiento, más que de descripción.

Descriptores: etnografía; trabajo de campo; arte contemporáneo cubano; práctica curatorial; instalación; antropología visual.

Abstract

This study contributes to the discussion on the production of anthropological knowledge and the visual arts in particular fields such as design, installation and curation. The fieldwork was conducted in La Habana under the guise of the practice of curation as a site of ethnographic practice, method and theory building. In concrete terms, the study centres on an exhibition called *Cultura autóctona*, with the objective of understanding the contemporary Cuban art scene and its repercussions for the production of practices involved in its politically critical social context. The design of the exhibition and curation process has contributed elements to the current debate within visual anthropology: understanding of the image as a process of inter-relation, more than of description.

Keywords: ethnography; fieldwork; contemporary Cuban art; curation; installation; visual anthropology.

Resumo

Esta pesquisa participa da discussão sobre a urgência da problematização do trabalho de campo para a produção de conhecimento antropológico através de conceitos que provêm das artes visuais como

Celia Irina González. Magíster en Antropología Visual por FLACSO Ecuador. Profesora en la Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba.
✉ celia.yunior@gmail.com

desenho, instalação e curadoria. O trabalho de campo foi realizado em Havana sob a noção da prática curatorial como prática etnográfica, método e modo de produção teórica. A prática curatorial materializou-se numa exibição chamada *Cultura autóctone*, a fim de compreender a cena atual de arte cubana e sua repercussão na produção de práticas envolvidas com seu contexto social potencialmente críticas. O desenho da operação do encontro como parte do processo da prática curatorial contribuiu com elementos para a discussão atual da antropologia visual, ao compreender a imagem como parte de processos de relacionamento mais do que de descrição.

Descritores: etnografia; trabalho de campo; arte contemporâneo cubano; prática curatorial; instalação; antropologia visual.

Desde la década de 1980, el arte cubano ha sido reconocido por su alto nivel de involucramiento con el contexto social y político de la isla, llegando a ser caracterizado como antropológico por la crítica de arte en diferentes momentos –Gerardo Mosquera (2002), Magaly Espinosa (2007)–. Este trabajo etnográfico es una oportunidad para comprender la situación del arte cubano contemporáneo en el presente panorama político y social de Cuba, y su repercusión en la producción de un arte involucrado con su contexto.

Con el fin de entender el estado actual de la escena del arte, asumí la práctica curatorial como práctica etnográfica, es decir, la práctica curatorial como estética, tecnología y conocimiento productivo durante el trabajo de campo (Marcus y Elhaik 2012). La curaduría no fue una oportunidad para presentar los resultados del trabajo de campo sino que fue parte esencial del proceso de comprensión de la escena contemporánea del arte cubano.

Las condiciones actuales de la práctica curatorial han configurado sus formas de trabajo y su protagonismo. Hoy y ya desde la década de 1990, es habitual que se recuerde, más que los nombres de los artistas de una exhibición, el nombre de su curador. La práctica curatorial ha pasado de la elección de un grupo de obras a ser emplazadas en una galería a la oportunidad de desarrollar una tesis a través de la propuesta de conexiones conceptuales no solo entre obras terminadas sino con la inclusión de eventos inaugurales, charlas, textos sobre curaduría en catálogos o despliegue promocional. La curaduría entendida como práctica implica un antes y un después del propio momento inaugural; más que un evento cerrado, es un proceso de larga duración –por ejemplo para una bienal la investigación curatorial comienza, por lo regular, dos años antes de que el evento se realice y la exhibición puede estar abierta al público hasta cinco meses– y de relacionamiento en el que necesariamente se trabaja en equipo con productores, coordinadores, divulgadores y sobre todo con artistas –en el caso de megaexhibiciones y bienales pueden estar invitados más de 40 artistas solo a la muestra principal–.¹

1 Ejemplos de exhibiciones con estas características son: La 56 Bienal de Venecia 2015; La 13 Bienal de Lyon 2015; o La 12 Bienal de La Habana 2015.

Este fenómeno de exceso de protagonismo del curador en la escena del arte se ha denominado giro curatorial: “Indicativo de un giro en el rol primario del curador es el cambio de percepción del curador como cuidador, a un curador que tiene un papel que jugar mucho más creativo y activo en la producción del arte en sí mismo”² (O’Neill 2007, 243). El mundo del arte, con cada vez más presencia de megaexhibiciones y bienales, apela al curador como la estrella del espectáculo, un actor que agrega valor cultural y legitima la práctica de los artistas.

Desde esta condición, la curaduría ha promovido conexiones conceptuales entre sus propuestas y la antropología como productores de conocimiento y significado. Dos ejemplos paradigmáticos son la exposición *Magiciens de la terre*³ (1989) curada por Jean-Hubert Martin en París como un primer intento por concebir el espacio expositivo como productor cultural tomando en cuenta no solo artistas sino sujetos no denominados bajo dicha etiqueta, e incluyendo continentes con menos visibilidad en el mundo del arte en aquel momento. Recientemente, otro ejemplo es la tercera edición de La Trienal de París (2012) curada por Okwui Enwezor –curador nigeriano de reconocimiento internacional– con *Intense Proximity*⁴ como propuesta conceptual central. Enwezor hizo aún más evidente la relación de su propuesta curatorial con la antropología, más que modelos de la historia del arte mira a la etnografía como paradigma para conceptualizar su curaduría a partir de distancia y cercanía, afuera y adentro, proponiendo la proximidad intensa.⁵

Sin embargo, me interesa llamar la atención no solo acerca de lo que pudieran parecer conexiones temáticas sino sobre todo la relación metodológica entre la práctica curatorial y la etnográfica, entendiendo la práctica curatorial como proceso, expandida antes y después del momento expositivo. En el texto curatorial de la edición 56 de La Bienal de Venecia, Enwezor argumenta que mientras “El arte no tiene obligación” (2015, 17), es decir mientras no necesariamente debe involucrarse, comentar o criticar las condiciones sociales de su tiempo, las exhibiciones de arte tienen otra condición: “Una exhibición como espacio de discurso público, como escena de prácticas anticipatorias y como declaración de intención no puede sostener una distancia con su contexto cultural que puede frenar la condición social que la lleva a un diálogo con su público diverso” (2015, 18). Enwezor posiciona la exhibición como práctica de relacionamiento y por tanto con responsabilidades ante el público

2 Traducción propia de esta cita y siguientes.

3 *Los magos de la tierra*.

4 *Proximidad intensa*.

5 *Los magos de la tierra*, realizada en Georges Pompidou y en la Grande Halle de la Villette en París, se reconoce como la primera exposición que incluyó, en la escena internacional del arte, la producción cultural de zonas del mundo que no participaban de los debates teóricos y estéticos del arte, en una pretensión de cuestionar la posición hegemónica del arte contemporáneo. La tercera edición de La Trienal de París, por su parte, exploraba los puntos de encuentro entre etnografía y arte que convergían apuntando a la fascinación de ambas por el extrañamiento. Su diseño curatorial tenía como referencia antropólogos franceses como Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Michel Leiris y Marcel Griaule.

no solo artísticas sino políticas y sociales, y al curador como el principal responsable del funcionamiento de la misma. Estas condiciones de la práctica curatorial la hacen susceptible de situarse como práctica etnográfica, en cuanto proceso colaborativo diseñado para un lugar específico en función, primordialmente, de la relación con un público particular.

En este sentido es que el giro curatorial en el arte contemporáneo se hace productivo para mi investigación. No asumo el curar como una actividad excéntrica y espectacularizada sino como una oportunidad para proponer formas de relacionamiento que activen cierto espacio social a la vez que permitan su comprensión; un proceso que no termina con la inauguración, sino que se expande antes y después de ésta para producir significado y conocimiento.

Tarek Elhaik ha propuesto explícitamente la práctica curatorial como práctica etnográfica (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012) intentando responder a problemas metodológicos surgidos después del giro etnográfico, ahora desde nuevas condiciones conceptuales. Para este autor, la práctica curatorial ha sido la tecnología y estética para su investigación etnográfica sobre modernismo cosmopolita en México desde una doble agencia: antropólogo y curador, al encuentro con un otro homólogo y teniendo el trabajo curatorial como un espacio de producción y recepción de conocimiento en el que los niveles de representación y descripción son reconfigurados.

Si para Elhaik la práctica curatorial es una tecnología adecuada para su investigación etnográfica sobre modernismo cosmopolita en México, para mí ha sido una oportunidad de comprender, durante mi trabajo de campo, las nuevas condiciones de la escena actual del arte cubano y su repercusión en la producción de una práctica artística involucrada con su contexto social.

Desde la posición de un actor más de la escena del arte en Cuba —una artista joven aunque ya ubicada en el engranaje social de este campo específico— investigo y me involucro en la práctica curatorial como práctica etnográfica con una agencia doble —incluso triple—: la de artista, curadora y antropóloga. Trabajo en un campo en el que no me introduzco sino que opero desde una ubicación previa en la que me relaciono con homólogos, colegas intelectuales y profesionales, con la tarea de proponer operaciones de descripción y representación productivas para ambos campos como generadoras de significado y conocimiento. La curaduría propicia un espacio de encuentro entre colegas en función de sistematizar y problematizar las condiciones de una escena intelectual influida por cambios políticos y sociales más amplios.

Debido al protagonismo que tiene para mi investigación tanto la escena del arte como la actual escena política y social cubana, considero productivo introducirlas como situación etnográfica en la que se ubica el proceso curatorial antes de comenzar su análisis.

La Habana, en una situación de cambio

El 17 de diciembre de 2014 ha pasado a la historia de Cuba como el día en que comenzó el “cambio”. Ese día se anunció el reinicio de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos por los presidentes de ambos países. Como en casi toda transición, las fechas son más simbólicas que efectivamente radicales marcando un antes y un después.

La reconfiguración del discurso y las estrategias gubernamentales han sido lentas y moderadas desde antes de 2014 –los primeros síntomas de reforma comenzaron con el mandato de Raúl Castro en 2008–. El discurso oficial ha mutado de la resistencia ideológica ante el capitalismo hacia la productividad como meta principal bajo la aclaración de la permanencia del sistema socialista. Sin dejar de presentarse como un Gobierno centralizado, ideologizado y totalitario, el reformismo de Raúl Castro ha priorizado los pactos económicos, la productividad y la eficiencia.

Por primera vez, las dos orillas ideológicas –quienes disienten y los seguidores del proyecto gubernamental– están de acuerdo en algo: no aprueban esta amistad. La “disidencia” –denominación utilizada durante décadas como insulto peligroso, aquí la utilizo apelando a su definición: disentir– no quería un pacto con el Gobierno comunista y los llamados revolucionarios no querían un pacto con el Gobierno estadounidense. Con esta decisión reformista moderada, se ha perdido la oportunidad de un cierre épico del conflicto para ambos bandos, una declaración del fin de la Revolución cubana y, por tanto, de la contrarrevolución sin que sea declarado un vencedor absoluto.

Ha habido una descentralización a pequeña escala y controlada, permitida por el Estado, que ante su nuevo objetivo de productividad económica comprende que la administración absoluta de todos los sectores de la economía, incluyendo el pequeño negocio, era eficiente para la guerra ideológica pero se convertía en un peso para el nuevo panorama en el que, por primera vez, la economía tenía prioridad; un paso que fue empujado por décadas de presión silenciosa de una población que se insubordinó progresivamente a las rígidas reglas gubernamentales que no respondían a sus intereses.



Fotografía 1. Las banderas cubana y estadounidense izadas juntas en La Plaza de La Catedral, La Habana Vieja.

Según el análisis del crítico de arte cubano Iván de la Nuez (2015), Cuba transita por un proceso de normalización. Se refiere a la inclusión del país en las lógicas de la globalización que lo hará perder su condición de singularidad, heredada de la Revolución como proceso social y político que emanó más allá de la isla:

Aquel diciembre 17 quizá será recordado por la historia como el día en que Cuba oficialmente comenzó a operar en minúscula. Fue el grado cero desde que una isla quedó atrapada –para bien o para mal– en su excepcionalidad, enfrentó el día que la posicionaría más cerca de la vida normal que de la historia épica (De la Nuez 2015, 1-2).

El Presidente estadounidense Barak Obama en visita a Cuba catalogó la restauración de las relaciones diplomáticas entre ambos países como el fin de la Guerra Fría. Efectivamente es avizorado el fin de una etapa política no solo en las relaciones entre ambos países, sino sobre todo, en las estructuras internas de la isla. Después de este nuevo *boom* en el que Cuba vuelve a ser noticia, posiblemente la isla caribeña haya perdido su carácter épico. Pero todavía hoy las estructuras estatizadas y su presencia en la propaganda política no han desaparecido: sigue en los carteles, medios de comunicación y discursos, propiciando una situación oportunista en la convivencia del reformismo moderado y el radicalismo ideológico.

No es posible percatarse de las velocidades y matices de este proceso de normalización mencionado por De la Nuez desde la posición de un ciudadano más, sin acceso a los movimientos de la administración gubernamental —los cuales no son informados de manera transparente—. En este punto del proceso en que parece predominar la superposición de un afán ideologizante y empresarial, ha sido reconfigurada también la escena del arte en su producción, administración y comercialización.

La escena del arte cubano

La Bienal de La Habana surgida en 1984 se fundó como la bienal del “tercer mundo” que incluiría en sus eventos —y con suerte en el sistema del arte internacional— a los artistas de África, Asia, el Caribe y América Latina. La voz oficial ha sido la del arte de izquierda, antihegemónico, anticapitalista y solidario. Crecimos escuchándola mientras las instituciones culturales estatales censuraban el arte que consideraban contestatario. En esta situación, el enfrentamiento a la escena del espectáculo capitalista ha sido el discurso estatal; el enfrentamiento a la escena del espectáculo ideológico, autoritario y totalitario ha sido el reclamo del mundo intelectual. Esta situación ha creado un panorama singular para el arte cubano involucrado con el contexto político y social en el que se encuentran nuevos matices: la oficialización del enfrentamiento con la escena del espectáculo capitalista sustituido por el espectáculo ideológico, a su vez enfrentado por el arte.



Fragmento del Informe central al 7mo. Congreso del Partido Comunista de Cuba refiriéndose a la cultura en la primera plana del periódico Granma, órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, 12 de julio de 2016.

El giro no solo de discurso sino que de lógica gubernamental ha transformado también las condiciones descritas sobre las que se ha configurado el panorama intelectual cubano. La Bienal de la Habana más reciente (2015) ha sido denominada la bienal del deshielo. En su doceava edición, la bienal propuso como tema la transdisciplina y el espacio social como escenario de los eventos artísticos. Sin embargo, fueron protagónicos eventos colaterales, con financiamiento estatal, que presentaban una producción diversa aunque mayoritariamente dirigida al mercado.⁶ En una primera y rápida mirada, pudiera afirmarse que en la escena del arte ha habido un paso de la obra contestataria a la obra comercializable, de la actitud irreverente a la empresarial. No obstante, esta declaración necesita ser matizada en una situación de mayor complejidad. Los grados de permisibilidad de las instituciones estatales continúan con límites ante lo que consideran subversivo, disidente, frente a lo cual se reactivan los viejos mecanismos de censura.

El afán de centralización está presente. Lo que parece una apertura para la comercialización es solo una actividad precaria y doméstica, sin permitir la instauración de galerías privadas de forma legal. El mercado del arte que intenta ser manejado de manera oficial a través de la empresa estatal queda, sin embargo, en su mayoría en manos de los propios artistas, con quienes curadores y coleccionistas prefieren dialogar directamente en sus estudios. De hecho, los estudios se han convertido en recintos habituales y exigidos a los artistas, quienes si no cuentan con uno, difícilmente logran promoción y comercialización. Reciente excepción de este panorama es la Galería Continua, única galería internacional que ha logrado abrir sus puertas en La Habana.⁷

Por su lado, la promoción en manos de instituciones estatales ha perdido fuerza —por ejemplo, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales; el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño (Luz y Oficio); y la Galería Habana— con excepción del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam con la tarea principal de organizar La Bienal de La Habana, aún visto como lugar de legitimación. Los nuevos espacios creados por los propios artistas o por gestores independientes han asumido esta tarea con mayor eficiencia. Los más activos en estos momentos son: Artista x Artista, coordinado por Carlos Garaicoa como espacio de exhibición y residencia para artistas extranjeros y gestor de residencias internacionales para artistas cubanos; y El Apartamento, espacio de exhibición llevado por el gestor Cristian Gunding. También comienza la Galería Taller Gorria, llevada por el gestor Adám Perugorria y el espacio de exhibición en la residencia del fotógrafo Juan Carlos Alom, así como otros sitios que ocasionalmente son activados. La gestión parece pasar paulatinamente de ser una

6 El mayor evento colateral a La Bienal de La Habana fue la megaexposición *Zona franca*, financiada con fondos públicos y presentada en la Fortaleza de la Cabaña, espacio expositivo donde tradicionalmente se ha realizado La Bienal de la Habana. Como su nombre lo indica, no contaba con una línea curatorial sino que funcionó por convocatoria abierta.

7 Galería Continua tiene alcance internacional con sedes en China, Italia y desde 2015, en La Habana.

tarea estatal a una autofinanciada, sin recursos públicos para ello y sin la posibilidad legal de declarar estos espacios como galerías comerciales.

Por otra parte, el arte cubano, aún priorizado por su singularidad, continúa teniendo promoción internacional a través de residencias de artes internacionales como: KulturKontakt, Viena; el programa de la Fundación CIFO-Miami, de la coleccionista Ella Cisnero; el premio para arte cubano de la fundación Patricia y Howard Farber, con su primera edición en 2015. Tampoco es extraño que curadores internacionales se interesen en realizar exhibiciones de arte cubano, la más reciente en julio de 2016 titulada *Cuba: tatuar la historia* en el museo PAC de Milán, Italia. Por su parte, el Ministerio de Cultura junto con la editorial italiana Maretti han creado el pabellón de arte cubano en La Bienal de Venecia. A pesar de este importante esfuerzo por tener presencia cubana en Venecia, la promoción internacional de arte cubano, en su mayoría, es iniciativa externa a Cuba.

Aunque en este panorama del arte no es posible generalizar los intereses de la producción artística, se evidencia una mayor preocupación por la gestión y la comercialización en busca de aprovechar la coyuntura de un nuevo *boom* de Cuba como singularidad política, atrayendo la visita del coleccionismo y turismo cultural. Sin dudas esta situación ha llevado a un giro de la producción artística cubana. Si en algún momento hubo un fuerte protagonismo del arte involucrado con su contexto social, ahora es fundamental una producción que se pueda ofertar a un mercado cercano, regular aunque disperso y desestructurado. Esta no es una situación favorable para pensar el arte como espacio de producción intelectual potencialmente crítico: sin el apoyo de instituciones públicas y con el empuje de una fuerte presencia de coleccionismo privado no anclada en territorio cubano, de pequeña escala, y sin una intención estética o conceptual clara.

Cultura autóctona

En esta situación social, política y artística, desarrollé un proceso curatorial con un afán de comprensión de la escena del arte cubano actual. La operación consistió en atender tres niveles de relacionamiento que conforman la escena del arte a partir de mi participación en ella: ámbitos de exhibición, política cultural y ámbito pedagógico. Con una mirada etnográfica, es posible comprender que el proceso de relacionamiento con otros actores en la escena del arte no es inocente ni aleatorio, sino que cada uno conoce y está atento al resto. Por lo tanto, la información a la que cada actor accede a través de conversaciones privadas en ámbitos públicos como una inauguración está siempre determinada por qué representa en el juego de la escena del arte.

Una descripción etnográfica exhaustiva de las estrategias de relacionamiento en la escena del arte se puede encontrar en el *Manual de estilo del arte contemporáneo*

(2006) de Pablo Helguera. Sin embargo, más que describir modos de relacionamiento generales en la escena del arte contemporáneo internacional, me interesa comprender y analizar las particularidades de la situación específica –en cuanto lugar y tiempo particular– de la escena cubana actual.

Desde mi condición de artista con una ubicación específica en este engranaje social del que soy parte desde hace más de doce años, participé en eventos, charlas, exhibiciones bajo los códigos y etiquetas habituales en este ámbito. Mi participación en la escena del arte no solo como artista sino como antropóloga implicó atender las relaciones y opiniones de la escena del arte. En este proceso de atención intencional fue fundamental el diario de campo como herramienta de reflexión, recopilación y sistematización de información vivencial medular que conforma el proceso curatorial.

Dicho proceso de atención desembocó en el emplazamiento de la información en la escena del arte y ante sus actores, ahora también público, lo que propició una escena de encuentro entre aquellos y la información procesada. Cubriendo los tres niveles de interés –ámbito expositivo, política cultural y ámbito pedagógico–, se instaló la información para un día de exhibición bajo el nombre *Cultura autóctona*. El título de la exhibición hace referencia a una cita de las declaraciones del VIII Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)⁸ en la que se enfatiza la cultura en su relación con la identidad nacional. La cita fue parte de la exhibición para abordar la política cultural cubana actual y será analizada próximamente como parte de la práctica curatorial.

El 8 de abril de 2016 en La Habana fue la inauguración de *Cultura autóctona* –entendida como proceso de encuentro en la escena del arte– en el estudio del artista Renier Quer. La exhibición/encuentro contó con la participación de artistas como Yuniór Aguiar y la autora de este texto, presentados como el dúo Celia-Yuniór.

En *Cultura autóctona*, Yuniór Aguiar como artista y Renier Quer como organizador fueron colaboradores y cómplices de la doble agenda de la exhibición como práctica curatorial a la vez que etnográfica. La obra de ambos artistas, junto con la de otros colegas, había sido caracterizada como antropológica por la crítica de arte.⁹ Para *Cultura autóctona*, ambos artistas se implicaron con mis premisas, motivándose a contribuir en la concepción del diseño curatorial como significado y práctica etnográfica.

8 La UNEAC, fundada en 1961, es una organización no gubernamental que sin embargo sigue la política gubernamental y que alberga importantes debates sobre las directrices de la política de cultura durante la Revolución cubana.

9 Entre 2007 y 2008, los críticos de arte Maylin Machado (2007), Magaly Espinosa (2007) y Rufo Caballero (2009) caracterizaron como antropológica la producción de una zona del arte cubano involucrada con su contexto social.



Fotografía 2. Emplazamiento de los elementos en el estudio del artista Renier Quer momentos antes de que llegara el público.

La elección del estudio de Quer, un espacio privado antes que uno de exhibición estatal, es una decisión que aporta al diseño de la operación en *Cultura autóctona*. Los estudios de artistas son zonas de promoción que logran escurrirse del mecanismo institucional estatal, logrando una programación de actividades independiente y mucho más dinámica. Este espacio privado pasa a ser, en mi práctica curatorial, la escena de encuentro a la vez que del arte.

La información fue emplazada en formato instalativo en tres bloques que correspondían a cada nivel: la política cultural dictada en el VIII Congreso de la UNEAC; la presencia del mercado en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de las Artes / Instituto Superior del Arte (ISA) –principal y prestigioso centro pedagógico para la formación de artistas visuales en el país–; y los comentarios, posibles caminos, pareceres y sentir de la escena del arte sobre las condiciones del mundo del arte desde los nuevos espacios y en diálogos privados.

El formato instalativo permitió la yuxtaposición de datos conocidos y comentados por todos pero dispersos y, más importante, aún no sistematizados, ante los cuales fue emplazado el público, no solo como actor de la escena del arte sino como ciudadanía, utilizando el espacio como elemento coordinador, de recorrido y lectura. El volante entregado al público en la exposición *Cultura autóctona* incluía la siguiente declaración:

Yuxtaposiciones para la comprensión, en medio del camino, de una escena específica, la del arte cubano, desde una posición particular, la de artistas y ciudadanos. Sin la pretensión de certezas concluyentes sino que de atención a dudas y afirmaciones, a trozos de información que configuran los posibles trillos a tomar.



Fotografía 3. Artistas, curadores y críticos asistentes a *Cultura autóctona* ante sus comentarios.

Dispusimos los tres niveles de manera que fuera posible observar a la vez cada bloque de información y que existiera un espacio que pudiera ser recorrido entre ellos. Así que en una columna de la primera habitación ubicamos los datos recogidos en conversaciones en los nuevos espacios privados con artistas, curadores, críticos, y en una segunda columna colocamos una cita sobre la política cultural discutida en el VIII Congreso de la UNEAC. El nivel dirigido al ámbito pedagógico fue instalado en la habitación que separaba las dos columnas mencionadas. El espacio no fue modificado en función de crear condiciones similares a las de una galería —el llamado cubo blanco—, sino que seleccionar el estudio de un artista como área de exhibición fue un elemento que aportó significado al evento.

Los sujetos con los que sostuve constantes encuentros, ahora como público, fueron emplazados ante sus comentarios, instalados en una situación específica como significado en conexión comparable con otros datos. Las preguntas, afirmaciones, dudas casi siempre declaradas en privado por críticos, artistas, curadores, gestores sobre la situación de la escena del arte actual en Cuba fueron proyectadas entre objetos que ya habitaban el espacio. Aparecieron como rumores sin seguir un hilo narrativo,

el siguiente parlamento podría incluso haber contradicho el anterior, siguiendo la lógica de los encuentros sostenidos durante el trabajo de campo. Este bloque de información fue construido expresamente a través de notas de mi diario de campo, tomadas hasta abril de 2016, momento de la exposición. Durante ese tiempo, escuchar comentarios sobre la actual escena del arte no fue difícil en cuanto era un tema de diálogo constante, una preocupación latente para la mayoría de los sujetos con los que interactuaba en galerías, conferencias, museos y encuentros privados. Algunas de las frases recogidas fueron:

- La situación no es del mundo del arte, es más grande, es un cambio del país.
- Yo no creo que haya más diversidad sino que se han privatizado los espacios, son grupos individuales.
- A las galerías de arte estatales yo le doy unos añitos más, desaparecen.
- La gente en Cuba no sabe realmente lo que es mercado.
- El ISA es el espacio académico más iletrado que hay.
- Es inevitable, llegamos muy tarde al mercado, no hay tradición que nos permita estabilizar la mirada.
- La simplicidad no es un problema solo del mercado sino de la institución arte.
- La institución ha desvirtuado los ochenta de tal modo que hoy a los jóvenes no les interesa, eso es política de la institución.
- Ella Cisneros [coleccionista de arte cubano] decide hoy más que el Ministerio de Cultura, porque el mercado dirige el contexto y su producción.
- Hay una desesperación miserable.
- Los nacidos en el 94 somos la generación del plástico, sin interés por el arte, perdida.
- Cuba no es singular, no hay ni peor arte ni peor situación para los artistas, no es ni el peor lugar ni el más singular ni en el arte ni en el mercado, es solo un nuevo boom y éste se terminará, las cosas se normalizarán y Cuba entrará en la lógica del mundo.



Fotografías 4 y 5. Críticos de arte ante la proyección de las frases recogidas en mi diario de campo de enero a abril de 2016.

- Seguimos el modelo chino, un mercado sin democracia, lo peor del comunismo y del capitalismo.
- ¿Para qué decir algo en Cuba? ¿Qué es pertinente decir?
- Me siento mal, no me siento parte de lo que sucede, estuve trabajando un tiempo como asistente y gané dinero pero eso no es lo mío.
- Es mejor ser el raro, el otro y no el subversivo, por eso se ha preferido lo antropológico para describirnos ¿Ahora provocar a quién? ¿Quién quiere escuchar esto hoy?

Es posible distinguir varias posiciones en estas frases, definidas casi siempre a partir de la relación con el mercado. La pérdida de protagonismo de las instituciones estatales ante el mercado; la información y la visibilización manejadas por agentes privados aunque de manera muy incipiente y restringida; el desconocimiento de un mercado del arte internacional más complejo y que mueve grandes cantidades de capital; la pérdida de un arte crítico, que priorice el espacio de producción intelectual “serio” como consecuencia de la entrada de un mercado desestructurado; el entendimiento de que la política cultural ha contribuido convenientemente a una situación de precarización de la comercialización y de las posibilidades críticas del arte, funcionando como agente censor. En particular, se destaca para esta investigación la última frase en la que aparece lo antropológico como elemento que desvirtúa lo subversivo hacia lo *otro* cultural, para referirse a una producción crítica en la que se ha perdido interés en la situación de la escena cubana actual: “¿Ahora provocar a quién? ¿Quién quiere escuchar esto hoy?”

Algunos encuentran en esta nueva situación la oportunidad de la diversidad en la producción artística; otros, la individualización y dispersión, priorizándose el diálogo privado. Cada uno observa y reflexiona sobre diferentes aristas vivenciadas desde sus posiciones como artistas, curadores estatales, gestores privados, críticos. En este ejercicio de comprensión no se trata de encontrar certezas, juzgar o aliarse a alguna posición, sino de atender los matices y giros del panorama actual de la escena del arte cubana.

En un segundo espacio de proyección, el público es emplazado frente al ámbito pedagógico; esta vez no son sus propios comentarios sino que un video elaborado por Yuniór Aguiar y la autora de este texto –en nuestro dúo de trabajo identificado como Celia-Yuniór–, en el que se aborda la comercialización de la producción artística en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes / ISA,¹⁰ acontecimiento que constituye el panorama del arte cubano actual, en cuanto esta institución es la mayor responsable de la formación de artistas en el país. El video yuxtapone dos informaciones: los paisajes del ISA, antiguos campos de golf, áreas de césped vacías y apacibles sobre las que aparecen en forma de texto contactos de galerías norteamericanas. El paisaje, ese género del arte tradicionalmente poco problemático apaciguado por un

10 La Universidad de las Artes / ISA ha sido, desde su fundación en 1976, la responsable de la formación de artistas visuales, dramaturgos, actores, bailarines y músicos, aglutinando estudiantes de todo el país. De la Facultad de Artes Visuales de esta universidad egresan los artistas más importantes del país, cobijando momentos cumbres del arte cubano.

mercado que promueve la producción de un arte “sano” deja ver una situación muy específica pero reconocida por quienes participan de la escena cubana.

Desde 2009 aproximadamente, se ha hecho habitual la visita de turismo cultural a los talleres de la universidad: buses de estadounidenses arriban a la Facultad para apreciar su arquitectura –las construcciones del ISA han sido declaradas Monumento Nacional en 2013– y comprar obras de estudiantes y profesores; situación que ha sedimentado un espacio pedagógico girado a la producción de lo que se puede ofertar. La Facultad de Artes Visuales del ISA ha sido responsable de la formación de la mayoría de los artistas del país, identificada por un predominio de la obra construida desde su propuesta conceptual. El video condensaba esta situación actual con la utilización de dos elementos: el paisaje del ISA –ampliamente reconocible por el público del arte en Cuba y que cumple con elementos del esperado paisaje cubano, soleado, verde y con palmeras– como símbolo de lo autóctono, de la cultura como espacio inocente, amigable, sobre el que se informa del segundo dato: los contactos de las galerías norteamericanas que lo visitan y condicionan.



Fotografía 6. Pantalla emplazada en el suelo reproduciendo el segundo bloque de información correspondiente al ámbito pedagógico.

El video de cuatro minutos de duración funcionó como condensación de significados para la comprensión de una situación particular localizada en un aquí y ahora específicos, frente a la que el público, también como sujeto implicado, fue emplazado. La inauguración como escena de encuentro era un momento de recopilación, conden-

sación y emplazamiento para la comprensión etnográfica de la información que en formato instalativo había sido yuxtapuesta.

El tercer dato instalado fue el fragmento de un reporte sobre los acuerdos del VIII Congreso de la UNEAC. La cita fue seleccionada producto de la investigación sobre los nuevos matices de la política cultural cubana, tomado en cuenta para la comprensión del actual panorama de la escena cubana. En el recorrido coordinado con el resto de la información, el público del arte es emplazado no frente a un texto desconectado sino contextualizado en un lugar específico y en relación con otros datos cuyo significado completa su sentido.

La cita sobre las discusiones del VIII Congreso de la UNEAC (2014) figuró como un texto impreso y adherido a la pared:

Los intelectuales de la mayor de las Antillas también abogaron por que la cultura acompañe el esfuerzo por desplegar las fuerzas de creación material y las reservas morales, a fin de actualizar el modelo económico y aumentar la productividad del trabajo. Ahora bien, cualquier esfuerzo loable por una economía próspera sería incompleto si NO se preserva la cultura autóctona (Morejón 2014).

70

El texto explicitaba un objetivo estatal –“la actualización del modelo económico y aumentar la productividad del trabajo”– repetido constantemente en discursos oficiales desde la entrada de Raúl Castro al poder en 2008. A pesar de que la UNEAC es una organización no gubernamental, se sabe seguidora de la política estatal, ahora puesta en voz de los intelectuales cubanos de manera genérica. El objetivo estatal y de los intelectuales debe entrar en sintonía: producir y aportar a la economía como fin último pero con un llamado de atención en mayúscula a “preservar la cultura autóctona”, un aviso conservador de centralización y unificación intelectual en nombre de la cultura. Es el concepto cultura el adecuado para legitimar como irrevocablemente positiva la tradición, en una combinación de objetivos paralelos que implican la mercantilización conservadora del arte. Además, la cita apela a la identidad cubana y su singularidad “autóctona”, un argumento insostenible en el que se regresa a la relación de identidad como ideología explicitada desde el comienzo del proyecto revolucionario cubano.



Fotografía 7. Asistente a la inauguración de *Cultura autóctona* señalando la cita de las declaraciones del VIII Congreso de la UNEAC.

La cultura aparece aquí como una definición conservadora, a la que se apela como un espacio protegido de todo mal; lo correcto se encuentra ahí, lo naturalizado, lo “nuestro”, lo autóctono y solo lo que quepa allí será legítimo. En la cita, ha sido resignificada como concepto hasta ser volcada a los intereses más conservadores y convenientes. Según Michel-Rolph Trouillot, antropólogo social haitiano, la cultura ha sido utilizada de manera abusiva para explicar conflictos económicos y políticos fuera del mundo académico que le dio origen como concepto —el campo de la antropología—: “Una palabra destinada a promover el pluralismo usualmente se vuelve un tropo en los programas conservadores o en las últimas versiones liberales del proyecto civilizador” (2003, 188).

En este caso específico, la cultura es utilizada como elemento salvador que previene a los intelectuales de la disidencia, de lo contestatario, en una estrategia para el acercamiento hacia la comercialización como objetivo primero. La selección de esta denominación, *Cultura autóctona*, como nombre de la propia práctica curatorial, fue un modo de comentar desde la ironía el panorama en que el arte cubano se relaciona con Cuba.

Cultura autóctona logró convocar a aquellos interesados en zonas alternativas del mundo del arte, movilizadas más que por la oportunidad de contactos o mercado, por la posibilidad de un espacio momentáneo para la reflexión. En la inauguración de la exhibición, en principio, las relaciones producidas fueron las habituales en este tipo

de eventos: las personas se reúnen en pequeños grupos, conversan entre ellas para en poco tiempo dirigirse a otros presentes en la sala. Sin embargo, esta vez entre los participantes no se encontraban coleccionistas, galeristas o productores –protagonistas codiciados del mundo del arte– sino artistas, profesores, historiadores motivados por la curiosidad de la propuesta de la exhibición. La relación entre los actores allí generada estuvo dirigida a preguntar, opinar en privado, sobre los significados y evidencias que allí eran coordinados. La exhibición como escena de encuentro produjo nuevos comentarios sobre la escena del arte, funcionando como extensión de la información presentada por nosotros como artistas. *Cultura autóctona* aportó a la escena del arte cubano un momento y espacio de reflexión sobre sí misma en un proceso actual de descentralización de la gestión y promoción de la producción artística.

Como práctica curatorial dirigida al mundo del arte, los creadores de esta exposición vigilábamos los niveles de efectividad de *Cultura autóctona* como generadora de significados, a la vez que en una doble agencia exigida por el propio evento, vivíamos la práctica etnográfica atenta a la situación de la escena del arte cubano actual y su repercusión en la producción de un arte involucrado con su contexto social.



Fotografías 8 y 9. Participantes de la escena del arte cubano; público asistente a la inauguración de *Cultura autóctona*.

Como resultado de la inauguración de *Cultura autóctona*, la crítica de arte Magaly Espinosa produjo un artículo publicado en la revista digital *Artoncuba*.¹¹ En su texto, “Celia y Yúnior: cuando el documento se convierte en arte” (2016), Espinosa analiza la utilización del dato y el documento en la práctica artística no como documentación de la obra, sino como núcleo fundamental de la misma, surgido de un período de investigación, haciendo referencia a la sociología y la antropología en particular: “En sus manos nada queda oculto y todo se supedita a la metáfora, por ello, aun sabiendo su vocación sociológica, su apariencia de antropólogos urbanos, no nos engañemos, son artistas que hacen peligrar al más constante investigador social (Espinosa 2016, 2).”

11 *Artoncuba* es una revista digital e impresa especializada en arte cubano.

Para nosotros como artistas no fue una sorpresa la relación establecida por la autora, quien en 2007 había utilizado el concepto *etnoestética* para explicar prácticas artísticas involucradas con su contexto social, incluyendo en dicho análisis obras nuestras. Esta vez, la antropología y la sociología regresan como campos apuntaladores de un carácter detectado en las obras pero no profundizado. Como resultado, aparece nuevamente la batalla territorial entre arte y ciencia, en la que el artista parece traficar con herramientas de disciplinas con las que no se compromete o de las que no está suficientemente informado.

Sin embargo, también es descrita una práctica en la que son fundamentales el trabajo de campo y los procesos de relacionamiento. La autora destaca lo valioso del encuentro con la gente y la atención a la vivencia como fuentes principales de la práctica artística, haciendo referencia a las frases presentadas en *Cultura autóctona*: “Tiene de particular, que mientras otras piezas se basan fundamentalmente en la investigación en fuentes primarias, esta surgió de un diálogo con la propia vida. (...) Es como tejer todo lo que rodea a ese mundo: artistas, institución, arte, mercado del arte, estética, ética e ideología, pasado y presente (2016, 3).”

En su artículo, Espinosa señala *Cultura autóctona* como obra más que como evento; no son advertidas las posibilidades etnográficas de la curaduría como práctica. En su análisis proveniente de las artes visuales, las relaciones generadas en el propio evento inaugural no necesariamente aportan significado o conforman la práctica artística. A pesar de la mención de lo antropológico, la relación entre campos que establece ubica a cada disciplina en su territorio sin llegar a cruzamientos metodológicos productivos para ambos.

Además del evento inaugural como parte de la práctica curatorial, convocamos a una charla en el mismo estudio de Quer, en la que el tema principal era la operatoria de la propia exposición. Fue el momento para advertir mi doble agencia como artista/curadora y antropóloga de *Cultura autóctona* como práctica curatorial y etnográfica agregando un nuevo valor al evento. Sin embargo, no fueron las decisiones como operación y las posibilidades del intercambio metodológico entre arte y antropología lo que sostuvo un debate de casi tres horas, sino la situación del arte cubano. En contraste con la inauguración que contó con la presencia de aproximadamente 50 personas, la charla tuvo ocho asistentes: dos estudiantes del ISA, cuatro artistas, una curadora y una académica.

Reafirmando lo latente de la atención a la reconfiguración de la escena del arte ante un nuevo panorama político y social, entraron en debate diferentes aristas del tema. El ámbito pedagógico de la Facultad de Artes Visuales del ISA como un espacio vacío de intereses, incluso comercial y con una débil formación académica atribuida a una desidia intelectual tanto por parte de profesores como de los propios estudiantes. Los estudios de artistas fueron descritos como un espacio no del todo negativo en relación con la producción artística que en ellos se puede encontrar, pero sí de los mecanismos de comercialización disgregadores a los que se enfrenta. Fue apuntado por

uno de los artistas que no se debe esperar por los grandes espacios de debate público a los que se acostumbraba en el ámbito del arte cubano sino que cada vez más serán encontrados pequeños nichos de interés, en una oportunidad de diversificación de los modos de entender y consumir el arte. Sin embargo, en este espacio de conversación fue unánime el criterio de un vacío intelectual que comienza con la ausencia de una mirada crítica, no solo a su producción sino que a sucesos de censura silenciados en las últimas décadas, lo cual no permite una mayor comprensión de futuros caminos para los intelectuales cubanos. La charla en *Cultura autóctona* fue una oportunidad para concretar los diálogos surgidos en la inauguración, completando las relaciones motivadas en aquel primer evento. Este segundo encuentro fue un espacio para la reflexión que contribuyó a la comprensión de los dilemas que configuran una escena alejada del arte como práctica involucrada con su contexto social y político.



Fotografía 10. Conversatorio en el estudio del artista Renier Quer.

Dado lo reciente de la situación antes descrita, mi análisis comprensivo ha descansado en la práctica etnográfica, en este caso a través de la práctica curatorial más que en investigaciones anteriores. El registro fotográfico de la misma fue fundamental para alimentar el presente análisis textual, como constancia visual de evento/encuentro/exhibición y de las relaciones que allí se sostuvieron. La documentación fue realizada por Yuniór Aguiar, Renier Quer y la autora del presente artículo, artistas participantes en la curaduría y sujetos advertidos de la doble agenda de la misma como espacio de reflexión.

Cultura autóctona como experiencia implicó dos mundos que hoy me conforman como sujeto: mi carrera como artista –a la que le he dedicado toda mi vida profesional– y mi nueva posición como antropóloga visual. La práctica curatorial entendida como práctica etnográfica fue una oportunidad para engranar ambos mundos en una situación productiva como significado y conocimiento. En la propuesta de Elhaik y Marcus (2012) así como en la etnografía del antropólogo visual X. Andrade (2015), encontré planteamientos y posicionamientos que sirvieron como guía para mi propia vivencia en *Cultura autóctona*. Tal como para estos autores, la práctica curatorial/etnográfica implicó un proceso de atención, selección y emplazamiento a través de protocolos de relacionamiento esperados, en mi caso, la inauguración y el conversatorio.

Además, en estos momentos de encuentro no fui un agente ajeno, sino que se esperaba mi presencia como coordinadora y movilizadora de significados y/o conocimientos a través de la investigación y la producción visual. Finalmente mi previa participación en el engranaje social del mundo del arte cubano fue fundamental para lograr un proceso etnográfico en el que el encuentro no fue con la otredad cultural, sino con el colega intelectual en una situación de afinidad. Como Elhaik –en su investigación sobre modernismo cosmopolita en México– y Andrade –en su investigación sobre la escena del arte ecuatoriano– he asumido la práctica curatorial como metodología ante un campo en el que dicha práctica era orgánica y la presencia del investigador como curador no era forzada. *Cultura autóctona* contribuyó al proceso de comprensión etnográfica de la reconfiguración de la escena del arte cubano en una situación política y social en reordenamiento de la que participo.

Esta experiencia no solo ha contribuido a situarme en mi nueva dualidad de artista y antropóloga, con una mirada atenta en ambos campos, sino que aporta a la búsqueda de nuevas metodologías para la producción de conocimiento antropológico. Es el tipo de experimento que George Marcus, antropólogo enfocado en ampliar las posibilidades de la etnografía, encuentra productivo en el intercambio con el arte contemporáneo. En ellos se ha pensado el diseño de la práctica etnográfica para una investigación específica que permite repensar el trabajo de campo clásico: “El pensamiento sobre el diseño enfatiza una práctica colaborativa sumamente reflexiva; permite una suerte de mimesis de los métodos de los sujetos y diseños como una fuente propia, y persiguiendo fines particulares etnográficos” (Marcus en Marcus y Elhaik 2012, 103). Se trata de la reflexividad como posicionamiento ético aunque no frente a la alteridad cultural sino frente y como evidencia de la conciencia de una posición colaborativa.

Cultura autóctona fue una oportunidad para activar en Cuba una zona de la relación entre arte contemporáneo y antropología visual distinta a la definida desde la alteridad cultural, para acercarse a preocupaciones actuales y apremiantes. Una contribución para continuar incorporado a la región latinoamericana y caribeña estas metodologías alternativas para la producción de conocimiento antropológico.

Bibliografía

- Andrade, X. 2017. "Inscripción, desinscripción, intrusión: La etnografía como práctica curatorial". En *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Caballero, Rufo. 2009. "Dime lo que más te ofende. Arte cubano 1981-2007". En *Agua bendita. Crítica de arte, 1987-2007*, 135-171. La Habana: Artecubano / Letras Cubanas.
- De la Nuez, Iván. 2015. "Apotheosis Now". *E-flux Journal* 68, diciembre. Acceso el 12 de junio de 2016.
<http://www.e-flux.com/journal/68/60645/apotheosis-now/>
- Enwezor, Okwui. 2015. "The State of Things". *La Biennale di Venezia. 56th International Arte Exhibition. All the World's Futures*. Venecia: Fondazione La Biennale di Venezia.
- _____. 2012. *La Trienal de París. Intense Proximity*. París: Palais de Tokyo.
- Espinosa, Magaly. 2016. "Celia y Yunior: cuando el documento se convierte en arte". *Artoncuba*. Acceso el 7 de septiembre de 2016.
<http://artoncuba.com/blog-es/celia-y-yunior-cuando-el-documento-se-convierte-en-arte/>
- _____. 2007. "Arte de conducta: proyecto pedagógico desde lo artístico". *Salonkritik*. Acceso el 29 de junio de 2015.
http://salonkritik.net/06-07/2007/05/arte_de_conducta_proyecto_peda_1.php
- Machado, Maylin. 2007. "Mirar los 80". *Palabras para el catálogo de la exposición: Ni a favor, ni en contra, sino todo lo contrario*. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana: Archivos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.
- Marcus, George y Tarek Elhaik. 2012. "Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual. Una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 42: 89-104.
- Martin, Jean-Hubert. 1989. *Magiciens de la terre*. París: Georges Pompidou / Grande Halle de la Villette.
- Morejón, Roberto. 2014. "La escuela puede ser un centro eficaz para promover la cultura integral en Cuba". *Radio Habana Cuba*, 14 de abril. Acceso el 26 de marzo de 2016.
<http://www.radiohc.cu/especiales/comentarios/20370-la-escuela-puede-ser-un-centro-eficaz-para-promover-la-cultura-integral-en-cuba>
- Mosquera, Gerardo. 2002 [1988]. "Renovación en los años ochenta". En *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*, editado por Margarita González y Tania Parson, 153-162. La Habana: Artecubano.

O'Neill, Paul. 2007. "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse". *The Biennial Reader*: 240-259. Acceso el 7 de julio de 2016.

<https://www.scribd.com/mobile/doc/210126981/The-Biennial-Reader-Excerpt>

Trouillot, Michel-Rolph. 2003. "Adieu, cultura: surge un nuevo deber". *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*: 175-210. Colombia: Universidad del Cauca / CESO, Universidad de los Andes.